

ROMANCES DE FORMAÇÃO CLIMÁTICOS NO BRASIL DO SÉCULO XXI:
VIAJANTES DO ABISMO, DE NIKELEN WITTER E *CIDADES AFUNDAM EM DIAS*
NORMAIS, DE ALINE VALEK

by

VERA MARIA BULLA

(Under the Direction of Cecília Rodrigues)

ABSTRACT

The genre *Bildungsroman* is (usually) a narrative of the journey for the development and growth of male characters. Even though many stories were recounted by female writers telling the endeavors of women, in several of these stories their development cannot be complete. From the late 1700's to the 20th century, these female characters did not have the same opportunities and privileges, such as traveling or studying, which was a reflection of their time. The genre evolved and became a place for varied stories to be narrated. Contemporary narratives demonstrate that writers incorporate perspectives that were not previously included, and more than ever they address concerns of our time. Among these apprehensions has been climate change. This research aims to analyze two Brazilian contemporary novels about female adolescents growing up in chaotic and uncertain environments. The works are *cli-fi Bildungsroman*, *Viajantes do abismo* (2019), by Nikelen Witter and *Cidades afundam em dias normais* (2020), by Aline Valek. These novels contribute to dialogues about desertification, flood, education, and art. Both novels cover environmental disasters which are depicted with

elements of science fiction and climate fiction. Witter's book uses *steampunk* elements and Valek uses subtle environmental changes in daily life. This research is sustained by various theories, including scholars of science fiction, climate fiction, and *Bildungsroman* in order to study the actions of these female adolescents and how they develop under chaotic circumstances.

INDEX WORDS: *Bildungsroman*, *Cli-fi Literature*, *Cli-fi Bildungsroman*, Female *Bildungsroman*, Environmental Disasters, Contemporary Brazilian Literature, Women Writers, *Steampunk*, Romance de Formação, Ecocrítica, Ficção Climática, Escritoras brasileiras contemporâneas.

ROMANCES DE FORMAÇÃO CLIMÁTICOS NO BRASIL DO SÉCULO XXI:
VIAJANTES DO ABISMO, DE NIKELEN WITTER E *CIDADES AFUNDAM EM DIAS*
NORMAIS, DE ALINE VALEK

by

VERA MARIA BULLA

B.A., University of Georgia, 2016

M.A. University of Georgia, 2018

A Dissertation Submitted to the Graduate Faculty of The University of Georgia in Partial
Fulfillment of the Requirements for the Degree

DOCTOR OF PHILOSOPHY

ATHENS, GEORGIA

2023

© 2023

VERA MARIA BULLA

All Rights Reserved

ROMANCES DE FORMAÇÃO CLIMÁTICOS NO BRASIL DO SÉCULO XXI:
VIAJANTES DO ABISMO, DE NIKELEN WITTER E *CIDADES AFUNDAM EM DIAS*
NORMAIS, DE ALINE VALEK

by

VERA MARIA BULLA

Major Professor:	Cecília Rodrigues
Committee:	Cris Lira
	Robert Moser
	Nicolás Lucero
	Bruno Anselmi Matangrano

Electronic Version Approved:

Ron Walcott
Vice Provost for Graduate Education and Dean of the Graduate School
The University of Georgia
May, 2023

DEDICATÓRIA

A Maria, Elizabete, Mayara, Carol Sue, Brad, Meechie, Britt, Paulie, Zephyr,
Blossom, Lily, Elsa, Cosmo e Violet.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a University of Georgia pelo espaço para que eu pudesse aprender e pelo acesso ao imenso e maravilhoso acervo da biblioteca. Agradeço aos professores que fazem parte do meu comitê. Sou grata à Dr. Cecília Rodrigues pela dedicação, paciência e sabedoria. Foram muitas conversas e muitos conselhos para que completássemos essa jornada juntas. Agradeço imensamente à Dr. Cris Lira por ter estudado comigo inúmeras vezes até quase meia-noite no Gilbert Hall ou nas inúmeras tardes que passamos juntas estudando e lendo o texto. Agradeço ao Dr. Robert Moser pela disposição e pelas sugestões. Agradeço ao Dr. Nicolás Lucero pelas conversas sobre o Fantástico e pelo apoio durante esses anos. E por fim, sou muito grata ao Dr. Bruno Anselmi Matangrano pelas longas horas de discussão sobre o Fantástico no Brasil e pela amizade que formamos. Agradeço a generosidade do Programa de Português e ao Institute for Women's Studies pelas bolsas e pela oportunidade de ensinar aulas e participar dos eventos.

Muito obrigada também a Nikelen Witter e Aline Valek, que gentilmente conversaram comigo, responderam às minhas inúmeras perguntas. Vocês duas são maravilhosas. Agradeço também ao LACSI pelo Tinker Award. Através dessa bolsa, pude ir para a FLIP de Paraty onde tive a chance conhecer Bráulio Tavares, Mariana Enriquez, Conceição Evaristo e tantas outras escritoras e escritores que estavam presentes na feira literária. Agradeço imensamente ao CTL, Center for Teaching and Learning, por fazer parte do grupo 3FP. Muito obrigada a todos do CTL, em especial às facilitadoras do

programa, Dr. Ruth Poproski and Dr. Kelly Farmer Ford e aos integrantes do grupo. Sou muito grata.

É verdade que muitas pessoas me ajudaram nesse processo, amigos e familiares que me deram apoio, me escutaram, leram os romances que estudei para debater comigo sobre os personagens e suas ações. Obrigada a minha mãe, Maria Cardoso, pela coragem e apoio e minha irmã, Elizabete Soares, pela paciência para ouvir minhas descobertas, vitórias e angústias. Dr. Andrea Villa-Luiz conversou muito comigo sobre teorias e análise literária, Dr. Viviane Moore estudou longas horas comigo, Lunara Gonçalves me deu suporte e me influenciou criativamente, Brad Bulla e Carol Sue sempre me esperaram com comida feita, Paul Meech me deu carona e estudou comigo. Sou grata aos leitores que emprestaram suas vozes ao Projeto Ouça Mulheres, especialmente Helena Frenzel que muito me ensinou. Muito obrigada a minha amiga Chris Walker e seu apoio durante os anos. E aos meus amigos que sempre me escutaram com paciência sobre os livros que estava lendo e sobre as descobertas que fazia no caminho. Aos nossos cachorrinhos que ficaram ao meu lado, me deram amor e seguraram a minha mão. Ao R.E.M e ao U2 por serem a trilha sonora desse trabalho. Muito obrigada.

SUMÁRIO

	Page
AGRADECIMENTOS	v
CAPÍTULO 1	1
1.1 Apresentação do tema	1
1.2 Romance de formação e romance de ficção climática escrito por mulheres	9
1.3 Ecocrítica e ficção climática.....	26
CAPÍTULO 2.....	48
“A EDUCAÇÃO COMO PILAR DE FORMAÇÃO”	48
2.1 Introdução a <i>Viajantes do abismo</i>	48
2.2. Nikelen Witter	63
2.3 Os elementos e a estética do <i>steampunk</i> no romance <i>Viajantes do abismo</i>	69
2.4 Momentos formativos e o meio ambiente: a jornada de Elissa	88
2.5 A resistência por meio da educação.....	109
CAPÍTULO 3	128
“A FOTOGRAFIA COMO PILAR DE FORMAÇÃO”	128
3.1 Introdução a <i>Cidades afundam em dias normais</i>	128
3.2 Aline Valek.....	140
3.3 Ficção climática como temática em <i>Cidades afundam em dias normais</i>	149

3.4 Os reencontros com o passado como momentos formativos de Kênia.....	159
3.5 A fotografia como ferramenta de aprendizagem para Kênia	183
CAPÍTULO 4.....	207
CONCLUSÃO.....	207
4.1 Tempos de transformação	207
BIBLIOGRAFIA.....	214
ANEXOS	235
A: Lista de personagens de <i>Viajantes do abismo</i>	235
B: Entrevista com Nikelen Witter	236
C: Lista de personagens de <i>Cidades afundam em dias normais (2020)</i>	242
D: Entrevista com Aline Valek	243

LISTA DE FIGURAS

	PÁGINA
Figura 1: Mapa da Tríplice República.....	57

CAPÍTULO 1

Os adolescentes Guarani-Kaiowá foram os primeiros a se suicidar em série no Brasil pela corrosão da natureza e, portanto, de si mesmos. Colocavam eles mesmos o laço em seu pescoço, mas eram vítimas de assassinato. Seu suicídio era resultado do processo de genocídio executado pelo Estado brasileiro e pela sociedade de brancos. Décadas mais tarde, em 2020, adolescentes não indígenas da cidade amazônica de Altamira começavam a amarrar o laço em volta do pescoço. Chamamos o fenômeno de suicídio, mas talvez seja necessário encontrar outro nome para um acontecimento que possivelmente se multiplicará no planeta em transe climático.

Eliane Brum, *Banzeiro Òkòtó* (2021)

Clearly, successful *Bildung* requires the existence of a social context that will facilitate the unfolding of inner capacities, leading the young person from ignorance and innocence to wisdom and maturity.¹

The Voyage In – Fictions of Female Development (1983)

1.1 Apresentação do tema

Na contemporaneidade, a formação do ser humano e seu desenvolvimento identitário têm se complexificado diante do cenário caótico de crise climática. Como se desenvolver plenamente diante da incerteza com relação ao futuro do planeta? A jornalista Eliane Brum, em seu livro *Banzeiro Òkòtó*, por exemplo, fala sobre o aumento de casos de suicídio de adolescentes na cidade de Altamira.² Profissionais da área da saúde e as

¹ Tradução livre: “Claramente, um romance de formação bem sucedido requer a existência de um contexto social que facilite o desenvolvimento de capacidades internas, levando o jovem da ignorância e inocência à sabedoria e maturidade”.

² Brum também fala sobre o aumento de casos de suicídios em sua coluna no *El País* publicada em abril de 2020: <https://brasil.elpais.com/sociedade/2020-04-27/a-cidade-que-mata-o-futuro-em-2020-altamira-enfrenta-um-aumento-avassalador-de-suicidios-de-adolescentes.html>

famílias tentam compreender as causas e trabalhar para a prevenção de novos casos entre os adolescentes. Entre as distintas e inúmeras causas estão o isolamento e a insegurança de viver em uma cidade em constante mudança. Altamira foi modificada, especialmente com a construção da usina de Belo Monte e passou por um profundo processo de transformações. Antes pacata, passou a ser uma cidade populosa e violenta.³ Altamira chegou a ser listada como a cidade mais violenta do Brasil. Esses jovens, portanto, acompanharam essa brusca mudança na cidade ao passo que faziam a transição da infância para a adolescência. Muitos desses jovens relataram as incertezas do futuro. O futuro, inevitavelmente atrelado ao meio ambiente, é uma questão de discussão constante nos noticiários e encontros internacionais, como por exemplo, na conferência das Nações Unidas, espaço de debate acerca das mudanças climáticas. Pela primeira vez, em 2021, uma ativista brasileira indígena, Txai Suruí, fez um discurso em nome dos povos indígenas e da geração de jovens ativistas ambientais. Em sua fala, ela destacou a importância de mudanças e decisões para preservação do meio ambiente.⁴

Pensando na questão do futuro e observando jovens, como Txai Suruí, e suas preocupações com o futuro do nosso planeta, nos deparamos com questões que fundamentalmente atingem todos nós. Qual é o futuro que nos aguarda? Como estará o planeta nesse futuro? Uma das perguntas que guia esse trabalho é como crescer durante um período no qual a conversa gira em torno de incertezas, destruição de recursos finitos e a necessidade de ação imediata? E a literatura, como pode nos ajudar a lidar com esses

³ O estudo foi feito em 2017 pelo Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA): <https://g1.globo.com/pa/para/noticia/altamira-lidera-ranking-de-cidades-mais-violentas-do-brasil-diz-ipea.ghtml>

⁴ Txai Suruí participou da COP26. O discurso pode ser visto no vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=TP5Nbc5P0GM>

problemas? Nosso trabalho visa responder essas questões através de dois aspectos potentes. O primeiro, guiado pela ecocrítica, tem o intuito de analisar as narrativas e a relação de personagens que crescem e lidam com o caos climático. O segundo, direcionado pela escolha das escritoras, mulheres brasileiras contemporâneas, que optaram pelo romance de formação para construir suas narrativas. As duas obras escolhidas para serem analisadas nesse trabalho, *Viajantes do abismo* (2019), de Nikelen Witter e *Cidades afundam em dias normais* (2020), de Aline Valek dialogam com as preocupações do nosso tempo. Portanto, esta pesquisa se concentra nas narrativas de personagens, mulheres, se tornando adultas ao passo que enfrentam questões climáticas drásticas, a desertificação e o alagamento. Por conta disso, a base teórica que sustenta esse trabalho são estudos acerca do romance de formação e da ficção climática.

Inserindo minha pesquisa no âmbito do romance de formação brasileiro escrito por mulheres e com mulheres protagonistas, meu argumento é que Witter e Valek atualizam o gênero romance de formação ao dialogarem com as ansiedades geradas pela crise climática do novo milênio. As autoras deste *corpus* escolhem a temática da ficção climática para narrar o desenvolvimento de mulheres protagonistas. Enquanto Witter elege o *steampunk*, Valek opta por uma abordagem mimética à nossa realidade. Desta maneira, as personagens, - Elissa, de *Viajantes*, e Kênia, de *Cidades*, - reconfiguram aspectos da formação da mulher na sociedade contemporânea ao lidar com a desertificação do planeta e o alagamento de uma cidade. As protagonistas têm seu crescimento atrelados ao meio ambiente que as cercam e, para lidar com os desastres climáticos, aprendem a reorientar a importância do conhecimento. Elissa encontra a cura

para o planeta através da educação e do esforço coletivo. Kênia, por sua vez, se reconcilia com o passado por meio da fotografia.

A literatura, essa ferramenta poderosa que nos ajuda a lidar com questões diversas, permite a aproximação de diferentes vozes. Além do diálogo, a literatura possui um poder ainda maior, ela nos permite nos colocar no lugar do outro e nos deixa mais próximos de situações que não fazem parte do nosso cotidiano. A pesquisadora Alexa Weik Von Mossner acredita que narrativas que abordam temáticas de emergência climática têm a capacidade de dar ao leitor empatia: “It is important to note that processes of embodied simulation are crucial not only for our empathetic engagement with characters but also for our experience of the narrative environments that surround these characters and that stand in complex relationships to them” (133).⁵ Elementos que tentam gerar empatia dos leitores estão presentes em ambos os romances. Elissa, através de perdas pessoais e coletivas e Kênia, por meio de recursos visuais que contam com a participação ativa do leitor para construir mentalmente as fotografias que faz durante a narrativa. Assim, Witter e Valek tentam aproximar o leitor das personagens e de suas experiências com o meio ambiente.

Durante uma conversa com a autora Nikelen Witter, em uma entrevista feita para esta pesquisa, ela nos conta que o amor e a empatia são duas forças que movem Elissa. Faz parte do seu processo de amadurecimento lidar com suas emoções e relações com o outro. Uma das grandes adversidades do ser humano é justamente como aprendemos a lidar com os que estão à nossa volta. Witter ressalta: “O grande desafio dela é amar todas

⁵ Tradução livre: “É importante notar que os processos de simulação incorporada são cruciais não apenas para nosso envolvimento empático com os personagens, mas também para nossa experiência dos ambientes narrativos que os cercam e que mantêm relações complexas com eles”.

aquelas pessoas que destruíram o planeta, que fizeram guerra quando não tinha que ser feita, que matavam pessoas que ela amava. E isso é muito difícil. É sobre o amor pela humanidade” (258). Já para Aline Valek, a empatia está relacionada ao fato da fotógrafa ser daquela cidade e, portanto, ter vivido aquele trauma. Acompanhamos Kênia em seu retorno para o local e observamos os sentimentos causados por esse retorno. Valek diz que a perspectiva da Kênia ao fotografar é fundamental para a narrativa. Em entrevista para esta pesquisa, Valek afirma: “Quando eu coloco a câmera na mão de uma pessoa que é dali, eu mudo um pouco a perspectiva porque essa não é uma fotografia colonizadora que estaria ali para fotografar um recurso. É uma fotografia de alguém que viveu aquele contexto e tem uma relação afetiva com aquele local e que está contando a própria história nesse processo” (264).

A empatia também está relacionada ao romance de formação, afinal, todos nós que chegamos na fase adulta passamos naturalmente por processos de transição e aprendizado. Por ser um tema familiar, é compreensível que muitos de nós, leitores, sejamos atraídos por narrativas nas quais acompanhamos personagens que também atravessam suas jornadas de conhecimento e amadurecimento. O romance de formação é antigo e também percorreu mudanças desde seu início. Antes, um espelho para entender a transição do jovem branco heterossexual europeu para a vida adulta, hoje o gênero configura uma oportunidade para que outras experiências sejam contadas. Escritoras e escritores se utilizam desse tradicional gênero para narrar vozes que, até pouco tempo, não eram narradas ou, se contadas, não eram comentadas e estudadas. As histórias de formação na contemporaneidade são múltiplas: protagonistas mulheres de diferentes etnias, classes sociais, poderes econômicos, trajetórias e culturas.

Pensando no processo de crescimento e maturidade pelo qual passamos e imaginando como se dá esse desenvolvimento na contemporaneidade, com influência das redes sociais e da tecnologia avançada, diante da presente polarizada conjuntura política e dos constantes debates sobre as mudanças climáticas, me chamam a atenção os romances de formação que se ajustam para contar as histórias do agora. Essas narrativas são contadas através de romances, contos, filmes, documentários, exposições de arte e são coletadas e também ensinadas em instituições de ensino.⁶

Como forma de contextualização, devemos entender o cenário social do qual surgiu o gênero romance de formação para gradualmente entendermos o processo de mudanças e ajustes que ocorreram nos séculos seguintes. Portanto, para compreender os atuais romances de formação, é necessário conhecer a tradicional personagem europeia e observar as mudanças do próprio gênero narrativo. É importante considerar que a estrutura do romance de formação é atrelada à integração social e, como consequência, isso impacta a narrativa. O acesso das mulheres ao meio social ao longo dos séculos é diferente da admissão dos homens e isso é notado na escrita a partir do desenvolvimento das personagens. Nos séculos XVII e XVIII, o desenvolvimento das personagens mulheres não se dá com alterações relevantes, influenciado pela posição da mulher nesse período histórico. É somente no século XIX que o ingresso e a movimentação das mulheres nas esferas profissional, social e política acontecem, fornecendo também o reflexo dessas mudanças no campo literário.

⁶ O projeto *Artists & Climate Change*, por exemplo, lista trabalhos artísticos e educacionais com o intuito de fomentar o diálogo entre literatura, arte e mudanças climáticas:
<https://artistsandclimatechange.com/university-courses-on-the-arts-and-climate-change/>

A pesquisadora Cíntia Schwantes observa que durante o século XVIII, influenciadas pelo Iluminismo, as personagens do romance de formação, tanto homens quanto mulheres, eram otimistas e acreditavam que o conhecimento e a arte estariam ao alcance de todos. Entretanto, no século XIX, as personagens se mostravam frequentemente desiludidas e conformadas com o contexto social. Schwantes acrescenta que a diferença entre as personagens homens e mulheres dos romances de formação dessa época é uma certa estagnação da mulher, reflexo social, que a impede de se desenvolver da mesma maneira que um personagem masculino. Nota-se, portanto que o meio social tem impacto direto sobre a escrita da personagem do romance de formação. Atualmente bem mais inclusivo, o gênero inclui as perspectivas e narrativas contadas por outras vozes. Encontramos as trajetórias de homens, mulheres e também de indivíduos que não se enquadram necessariamente dentro do sistema de gênero binário.

As narrativas inseridas dentro de uma tradição de romance de formação também se adequam aos tempos modernos. Witter utiliza o *steampunk* para construir seu cenário em um futuro caótico. Enquanto que em Valek, apesar da construção de uma cidade inteira afundada, sua narrativa tem proximidade com a realidade e é produzida a partir da memória e da fotografia. As duas autoras usam a literatura para imaginar futuros que podemos tentar evitar e onde o caos talvez não ocorra por completo. As narrativas nos convidam a refletir sobre as políticas de prevenção e cuidados com o meio ambiente, onde o reflorestamento é possível e onde elementos esperançosos são plausíveis. As autoras estudadas também atuam em outras áreas, são professoras, palestrantes e possuem projetos artísticos e literários paralelos aos das carreiras de escritoras, sendo que essa gama de atividades e conhecimentos se torna presente em seus labores literários.

Antes de analisarmos os romances presentes nesta pesquisa, faz-se necessário traçar um panorama das duas lentes para as quais os romances apontam: o romance de formação e a ecocrítica, especificamente a temática da ficção climática. Por conta da intersecção entre o romance de formação e a ficção climática, esse capítulo se divide em seções que estudam teorias que nos ajudam a estabelecer um diálogo entre ambos. Portanto, esse capítulo segue com duas seções, que embora examinadas individualmente, não estão isoladas. A primeira seção irá observar a tradição do romance de formação e sua evolução aos dias contemporâneos. A segunda seção contemplará a ecocrítica e a ficção climática.

A tese está organizada em quatro capítulos, sendo um de teorias gerais, dois de análise e um comparativo. O capítulo um debruça-se nas teorias que embasam as análises dos romances, com a seguinte ordem: o entendimento sobre o romance de formação e a ficção climática. O segundo capítulo fará uma introdução ao romance *Viajantes do abismo* para em seguida examinar os elementos e a estética do *steampunk* na narrativa. Posteriormente, a análise se debruçará sobre a jornada de formação da protagonista Elissa e sua resistência através da educação. No capítulo seguinte, o estudo de *Cidades afundam em dias normais* é desenvolvido levando em consideração a arte, especificamente a fotografia como fundamento para a formação da personagem Kênia. O último capítulo traz ponderações comparativas acerca das duas personagens ao mesmo tempo que conduz as contemplações finais sobre as obras. Parte dos anexos desta tese, as entrevistas com as autoras nos ajudam a observar suas ponderações e processos de escrita. Também parte do anexo, as listas com os nomes dos personagens dos romances nos ajudam a identificar os integrantes das jornadas de cada protagonista. Diante disso, esta pesquisa versará sobre os

dois pilares: o romance de formação e a ficção climática. Espera-se que a união das duas lentes ilumine acerca das contribuições literárias das duas autoras e colabore com o diálogo urgente do agora.

1.2 Romance de formação e romance de ficção climática escrito por mulheres

A pesquisadora Sarah Graham observa que não há um consenso sobre a origem exata do gênero *Bildungsroman*. Muitos críticos aceitam que a palavra alemã *Bildungsroman* foi inicialmente citada pelo filólogo Karl Morgenstern (1770-1852) em seu estudo “On the nature of the *Bildungsroman*” (1819).⁷ Embora a palavra continue sendo utilizada no alemão, há outros termos utilizados para denominá-lo, tais como romance de formação em português e *coming of age* em inglês. Ainda que haja um debate sobre o primeiro romance de formação, muitos críticos concordam que o gênero está associado ao aprendizado e progresso do jovem europeu durante o século XVIII. Graham acrescenta que o gênero é adaptável e que se configura muito mais que apenas um sinônimo para uma narrativa sobre um crescimento pessoal (3).⁸ Nas palavras da estudiosa, o romance de formação “is profoundly concerned with what it means to be an individual and to participate in the life of a nation” (4).⁹ Em suma, as narrativas de formação são exemplos do relacionamento do indivíduo com o mundo. Graham também acrescenta, ao levar em consideração a relevância dos estudos sobre o romance de formação, que pesquisas

⁷ *Bildungsroman* é comumente entendido por ser uma junção de *roman* (novel, em inglês) e *bildung* (*formation, development, growth, education*, em inglês), sendo, portanto, em português traduzido para romance de formação ou romance de aprendizado.

⁸ As obras *The Story of Agathon* (1766-7), de Christoph Martin Wieland (1733-1813) e *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister* (1795-6) de Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) são as mais mencionadas como as representantes do nascimento do gênero na Alemanha. O romance de Goethe é considerado uma obra-prima da literatura alemã e um modelo do romance de formação. A partir de então, o gênero sofreu modificações ao longo dos anos, porém prevalece uma característica, o crescimento psicológico do protagonista e seu amadurecimento no decorrer da narrativa.

⁹ Tradução livre: “Está profundamente preocupado com o que significa ser um indivíduo e participar da vida de uma nação.”

recentes demonstram maneiras fascinantes de conectar o *bildungsroman* a campos de estudos como o pós-humano, os estudos críticos de animais, a ecocrítica, entre outros (9). Por sua vez, em nosso estudo, o interesse é estudar dois romances de formação brasileiros contemporâneos e observar como eles se adequam às questões atuais. A costura entre o romance de formação, a ecocrítica e a ficção climática é a base para a análise que será feita no decorrer desta pesquisa.

O filósofo russo Mikhail Bakhtin (1895-1975) já notava que a maioria dos romances de formação seguia uma fórmula que consistia basicamente em como o herói chegaria ao seu sucesso social. As variáveis no texto, como dizia o estudioso, eram a posição social, a fortuna e os aspectos da vida e do destino do homem, enquanto que a constante no romance era ele próprio, já que o personagem não mostrava mudanças significativas.¹⁰ Nota-se que o desenvolvimento pessoal é uma das grandes diferenças entre os romances de formação de autoria feminina e os de autoria masculina, entre os romances de formação dos séculos XVIII e os contemporâneos. Antigamente, os personagens homens geralmente podiam mover-se com mais facilidade e mulheres, não. O desenvolvimento das personagens mulheres dava-se frequentemente dentro do espaço doméstico e seu deslocamento estava atrelado às mudanças da família ou do marido. Nos tempos atuais, a mudança do personagem, seu crescimento e desenvolvimento importam mais que sua ascensão social, como veremos mais adiante. Antes, observaremos como os estudiosos do gênero contemplam o desenvolvimento de personagens homens e, em seguida, como consideram as características das personagens mulheres.

¹⁰ Bakhtin escreveu o artigo “The *Bildungsroman* and Its Significance in the History of Realism (Toward a Historical Typology of the Novel,” publicado no livro *Speech Genres and Other Late Essays* (1986).

O autor de *Season of Youth: The Bildungsroman from Dickens to Golding* (1974), Jerome Hamilton Buckley, analisou os aspectos do romance de formação na literatura inglesa e irlandesa e traçou semelhanças nos romances que analisou. O estudo de Buckley é quase completamente composto por autores homens, tendo como exceção a autora inglesa George Eliot (1819-1880).¹¹ Como características, Buckley destaca personagens que moram geralmente em cidades pequenas e se deslocam para cidades grandes. Na maioria das vezes, a mudança se dá por conta de uma perda, geralmente familiar, ou pelo intuito de estudar fora. Na cidade grande, aprende lições que o ajudam a crescer intelectualmente, encontrar uma profissão e passar por pelo menos dois amores: um que somente traz sofrimento e outro que enaltece sentimentos nobres em sua personalidade. O final, Buckley aponta, é geralmente ambíguo. O estudioso também destaca uma categoria dentro do romance de formação na qual o protagonista, ao mesmo tempo em que alcança sua maturidade e desenvolvimento, também cresce como artista. De fato, esse subgênero do *bildungsroman* é denominado de *kunsterroman*, e também tem sua versão feminina.

Similarmente, o historiador italiano Franco Moretti analisa o *bildungsroman* na cultura europeia e aponta o romance de formação como forma simbólica.¹² Ele observa que o crescimento capital das cidades e o abandono do campo ocorreram em grande escala, o mundo mudou de forma acelerada e, como consequência, o capitalismo impôs duas forças nas futuras gerações. Sendo esses dois agentes, a mobilidade e a

¹¹ Os romances analisados são: *David Copperfield* (1849), de Charles Dickens (1812-1870), *The Ordeal of Richard Feverel: A History of Father and Son* (1859), de George Meredith (1828-1909), *The Mill on the Floss* (1860), de George Eliot (1819-1880), *The Way of All Flesh* (1903), de Samuel Butler (1935-1902), *The Renaissance* (1873), de Walter Pater (1839-1894), *Jude the Obscure* (1895), de Thomas Hardy, *Tono-Bungay* (1908), de H. G. Wells (1866-1946), *Sons and Lovers* (1903), de D. H. Lawrence (1885-1930) e *A Portrait of the Artist as a Young Man* (1916), de James Joyce (1882-1941)

¹² Além de Goethe, Moretti debruça sua análise em obras dos séculos XVIII e XIX. Em certo momento, ele propõe que as obras de George Eliot, (1819-1880), *Felix Holt* (1866) e de Gustave Flaubert (1821-1880), *Sentimental Education* (1869), foram as duas últimas obras-primas publicadas do gênero.

interioridade, importantes para o crescimento do jovem e do futuro que ele vislumbrava. A caracterização do gênero, em seu argumento, é o dilema oferecido nessas obras, um misto de determinação própria e as demandas impostas pela sociedade.

Como apontam estudiosos da literatura inglesa de autoria masculina, como Buckley e Moretti, as características mais recorrentes do protagonista do romance de formação seguem, mesmo que não fielmente, a tradição alemã, ou seja, ele sai geralmente de uma cidade pequena em busca de educação, um bom emprego e ascensão social. O romance geralmente começa narrando a infância e a adolescência, mostra o protagonista conhecendo ao menos dois amores e termina com algum tipo de sucesso, profissional ou pessoal, ou ambos.

A pesquisadora Ellen McWilliams nota que escritoras, como Margaret Atwood, modificam algumas características do romance de formação ao escreverem narrativas que contam as trajetórias de mulheres protagonistas. Essas modificações são propositais, já que as autoras seguem algumas das características próprias do romance de formação e alteram outras para que, no contexto geral da narrativa, essas mudanças reflitam as experiências das mulheres. McWilliams nos diz que:

The idea of reclaiming or revitalizing the silent legacy of women's writing, so important to feminist criticism in the 1970s and 1980s, and the plotting of a strategy for recuperating a dispossessed tradition, is in itself fraught with possible problems. It might, for example, lead to a view of women's writing as an ancillary to the patriarchal literary canon, and therefore run the risk of fortifying the ideological structure that support the disenfranchisement of women writers. Yet, an important feature of the

female Bildungsroman is its responsiveness to its patriarchal heritage. This responsiveness manifests itself in two ways: imitation and subversion.

(McWilliams 28)¹³

A pesquisadora destaca também que muitas obras *bildungsroman* publicadas depois de Goethe, não seguem exatamente as características da tradição alemã. Muitos escritores usam ironia e paródia para dialogar com o romance de formação, como o autor E.T.A Hoffmann (1755-1822) em sua obra *The Life and Opinions of the Tomcat Murr* (1819). Devido à sua complexidade de abordar tantas narrativas distintas em períodos diferentes, o gênero do romance de formação “is more suited to migration than previously imagined and that it retains – and perhaps extends – its importance as a creative and interpretative category when removed from its native origins” (10).¹⁴ A estudiosa complementa dizendo que o entendimento sobre a história do gênero sob uma perspectiva alemã é importante por reconhecer que o gênero se tornou mundialmente um sinônimo para explorar os aspectos do progresso humano e seu desenvolvimento (11-12). É relevante entender a história do gênero *bildungsroman* para compreender todas as modificações, desde os tempos de Goethe, e perceber suas nuances na contemporaneidade.

Para facilitar essa compreensão, McWilliams acrescenta que o romance de formação é fluído e pode abraçar além do gênero, idade, classe, etnia e nacionalidade. Pode cobrir o

¹³ Tradução livre: “A ideia de recuperar ou revitalizar o legado silencioso da escrita feminina, tão importante para a crítica feminista nas décadas de 1970 e 1980, e a trama de uma estratégia para recuperar uma tradição despossuída, é em si repleta de possíveis problemas. Pode, por exemplo, levar a uma visão da escrita feminina como auxiliar do cânone literário patriarcal e, portanto, correr o risco de fortalecer a estrutura ideológica que sustenta a privação de direitos das escritoras. No entanto, uma característica importante do *Bildungsroman* é sua capacidade de resposta à sua herança patriarcal. Essa responsividade se manifesta de duas maneiras: imitação e subversão”.

¹⁴ Tradução livre: “É mais adequado à migração do que se imaginava anteriormente e que mantém – talvez amplie – sua importância como categoria criativa e interpretativa quando removido de suas origens nativas”.

período entre a infância e a adolescência ou narrar a velhice da personagem. Pode ser o desenvolvimento de uma ou mais de uma personagem na mesma narrativa. A pesquisadora atenta para o fato de que o período retratado no romance de formação pode ser também curto ou composto de vários momentos de conflito: “They can, however, usually be drawn along moments of crisis so that change is prompted by turning points, such as the onset of puberty, imminent marriage, or the prospect of children leaving home” (20).¹⁵ Vale notar que os momentos transformativos para a mulher são essenciais para o seu desenvolvimento e representam momentos transitórios, como por exemplo, a primeira menstruação.

Como aponta Laura Sue Fuderer em seu livro *The Female Bildungsroman in English* (1990), até a ascensão da crítica feminista, os romances de formação eram considerados a partir do desenvolvimento psicológico do protagonista homem. Uma das exceções foi a obra da importante escritora francesa Françoise de Graffigny (1695-1758) que lançou o romance epistolar *Letters of a Peruvian Woman* (1747), tido como um influente romance de formação. Na obra, uma jovem inca é levada contra sua vontade por espanhóis durante a invasão espanhola. Ela envia cartas ao noivo, que ficou no Peru, e conta sobre o seu resgate por franceses e sua trajetória na sociedade da França. Na introdução de uma edição de 1993, Joan DeJean informa que o romance de Graffigny foi um sucesso de vendas, tendo sido reimpresso quarenta e seis vezes. O romance é inovador por trazer uma heroína ativa e por seu teor ser uma sátira da sociedade francesa da época. DeJean reitera que o romance debate temas sociais como a superficialidade da educação das

¹⁵ Tradução livre: “Eles, no entanto, geralmente podem ser arrastados ao longo de momentos de crise, de modo que a mudança seja motivada por pontos de virada, como o início da puberdade, o casamento iminente ou a perspectiva de filhos saindo de casa” (20).

mulheres e o fato das noivas, muito jovens, serem preparadas para casamentos muitas vezes abusivos, dos quais a lei não as protegia. A protagonista Zilia começa sua trajetória, depois de ser resgatada e levada para a França, onde aprende uma nova língua e tenta encontrar seu lugar no novo país. Ela recebe um pedido de casamento, rejeita-o e causa uma comoção tanto no romance quanto na vida real, já que os leitores não estavam acostumados com finais dessa natureza. Uma das principais características desse romance é a evolução da protagonista, que não era conformada, prefere permanecer em uma posição de diferença, pois sabia que jamais seria aceita como uma francesa e que diz não ao casamento com o francês. No decorrer do romance, aprende sobre costumes, sobre a língua e escolhe morar sozinha e dedicar-se aos estudos, tornando-se tradutora e escritora, algo raro para a sociedade da época.

Uma variedade de estudos reconhecem romances de formação com personagens mulheres, escrito por mulheres. Com o objetivo de traçar um breve panorama do *bildungsroman* feminino, mencionaremos algumas obras que ganharam destaque ao longo dos anos. Além do romance de Graffigny, outras escritoras publicaram romances de formação e replicaram o formato masculino. Muitos deles seguem sendo estudados com o intuito de registrar a escrita dessas mulheres, que escreveram dentro de um contexto histórico no qual as autoras não possuíam a permissão, ou a possibilidade, de se deslocarem entre cidades com a mesma facilidade e liberdade que os homens. Um dos romances mais citados é *The History of Miss Betsy Thoughtless*, de 1751, da inglesa Eliza Haywood (1693-1756).¹⁶ O romance de formação acompanhou as mudanças sociais pelas quais as mulheres passaram e, por isso, o gênero abarca não somente a maturidade

¹⁶ As autoras Doris Lessing (1919-2013), Angela Carter (1940-1992), Jeanette Winterson (1959) e Sarah Waters (1966) também escreveram narrativas de formação tendo protagonistas mulheres como foco.

psicológica da personagem, como também seu acesso à vida pública e a conquista de direitos ao longo da História. Alguns dos romances de autoria feminina repetidamente mencionados nos estudos críticos são o já mencionado *Letters of a Peruvian Woman* (1747), de Françoise de Graffigny (1695-1758), *Jane Eyre* (1847), da inglesa Charlotte Bronte (1816-1855), e *The Mill on the Floss* (1860), da britânica George Eliot (1819-1880) no século XIX.

Já no século XX, são mencionados os romances *The Voyage Out* (1915), o primeiro escrito por Virginia Woolf (1882-1941) e *Orlando* (1928) um romance de formação da mesma autora. Outro romance muito citado é *Pilgrimage* (1915), da também britânica Dorothy Richardson (1873-1957). Em 1929, a venezuelana Teresa de la Parra (1889-1936) publicou *Las memorias de Mamá Blanca* (1929) e a colombiana Albalucía Ángela (1932-) escreveu *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón*, em 1975.

É possível notar que os romances de formação escritos por mulheres investem na imitação e na subversão, como apontou McWilliams. Escritoras que publicavam antes das décadas de 1960 e 1970, arquitetavam as suas narrativas com personagens que buscavam êxito social, porém, ao contrário de uma carreira profissional, elas construíam suas expectativas atreladas ao matrimônio. Apesar de ter uma estrutura bastante parecida a do romance tradicional masculino, as escritoras modificam a trajetória da protagonista do romance de formação, geralmente como resposta ao sistema patriarcal e à limitação de seus direitos sociais e políticos.

Muitas discussões sobre o romance de formação com protagonistas mulheres aconteceram nos primeiros anos da década de 1960 sob a influência dos primeiros

movimentos feministas e seus decorrentes estudos críticos.¹⁷ Pin-chia Feng define o romance de formação feminino como qualquer obra escrita por uma mulher sobre a formação identitária de uma mulher, seja ela ficcional ou autobiográfica (15). De fato, na década de 1970, algumas autoras já enxergavam o romance de formação como uma plataforma para o empoderamento feminino.¹⁸ Além disso, como cada vez mais abarca novas vozes com experiências diversas, o romance de formação se tornou um gênero único que acolhe a diversidade.

Outra característica observada por McWilliams é que o *bildungsroman* feminino se tornou um meio de expressão da nova geração de vozes literárias emergentes que se afastaram do enredo centralizado em um só personagem e seu desenvolvimento. Adicionalmente, as narrativas também focam em questões sociais e políticas. Essa observação é importante para nossa pesquisa já que as autoras analisadas incorporam temas sócio-políticos nos argumentos fundamentais dos seus romances ao passo que incorporam personagens centrais que também se formam intelectualmente nesse processo.

Uma das epígrafes que abre este capítulo faz parte da introdução do livro *The Voyage In – Fictions of Female Development* (1983), o qual traz análises de romances de formação de diferentes autoras, incluindo Clarice Lispector (1920-1977). A epígrafe define o *bildungsroman* tradicionalmente como um processo de amadurecimento pessoal alinhado ao seu contexto social. As editoras do volume, Elizabeth Abel, Marianne Hirsch

¹⁷ A pesquisadora Pin-chia Feng ressalta que, como resposta à segunda onda feminista, tanto o número de romances *Bildungsroman* de autoria feminina quanto a crítica feminista desse mesmo gênero cresceram consideravelmente.

¹⁸ A autora Ellen McWilliams fala sobre esse processo no primeiro capítulo de seu livro sobre Margaret Atwood e o *bildungsroman* feminino.

e Elizabeth Langland, atentam para o fato de que as personagens mulheres não seguem necessariamente o padrão tradicional do romance de formação, no qual o personagem busca uma realização pessoal e atrela o seu desenvolvimento ao crescimento social, especialmente porque muitas mulheres não possuíam lideranças políticas e poucas circulavam em papéis de poder, sendo esse crescimento social e político do homem inalcançável para muitas delas. As autoras de *The Voyage In* sugerem o termo *novels of female development* para abranger o crescimento físico e interior da personagem mulher. Essa sugestão é dada porque o desenvolvimento dessas mulheres não se dá geralmente na infância das personagens, como frequentemente acontece com os homens, e sim, no final da adolescência, comumente depois que as expectativas de casamento e maternidade já foram realizadas ou se tem a impressão de que nunca serão.

As autoras de *The Voyage In* examinaram representações literárias da formação das protagonistas levando em consideração os aspectos psicológicos a partir da experiência como mulheres na sociedade. Um romance de formação, segundo as autoras, trabalha com o desenvolvimento da personagem, por meio do qual ocorre uma manifestação de conscientização. As estudiosas atentam para dois padrões predominantes no romance de formação feminino: um aprendizado cronológico, similar ao masculino, e um despertar, que geralmente acontece no decorrer da vida da personagem, sendo essa experiência diferente da do personagem masculino. As autoras sugerem que o desenvolvimento das personagens femininas ocorre em momentos epifânicos concisos durante a narrativa comumente em forma de uma trajetória. Nas palavras das autoras: “Female fictions of development reflect the tensions between the assumptions of a genre that embodies male norms and the values of its female protagonists. The heroine’s developmental course is

more conflicted, less direct” (11).¹⁹ Evidentemente, o curso percorrido até a maturidade de uma personagem não é uma particularidade somente da mulher, porém alguns elementos que ocorrem em consequência desse processo de crescimento são característicos das experiências femininas. As autoras dão como exemplo três penalidades quando as mulheres confrontam uma sociedade patriarcal, sucumbir-se à loucura, reprimir a sua sexualidade ou atender a uma ‘normalidade’ repressiva (12). A mesma penalidade que ocorre nos romances analisados na seleção de artigos de *The Voyage In* também é observada em romances brasileiros.

A pesquisadora Cristina Ferreira Pinto também contribuiu para o estudo dos romances de formação escrito por mulheres. Em seu estudo *O Bildungsroman feminino: Quatro exemplos brasileiros* (1990), ela atenta para o fato da narrativa de formação de autoria feminina ser uma forma de realizar uma revisão literária e histórica, “pois utiliza um gênero tradicionalmente masculino para registrar uma determinada perspectiva, normalmente não levada em consideração, da realidade” (27). O romance de formação é uma opção significativa para que autoras compilem experiências pessoais e façam observações sobre a sociedade e o momento histórico no qual vivem.

Contemplando o território brasileiro, Pinto estuda as obras *Amanhecer* (1938), de Lúcia Miguel Pereira (1901-1959), *As três Marias* (1939), escrita por Rachel de Queiroz (1910-2003), *Perto do coração selvagem* (1944), de Clarice Lispector (1920-1977), e *Ciranda de pedra* (1954), de Lygia Fagundes Telles (1918-2022). A estudiosa explica que a escolha desses quatro romances como objeto de análise em seu estudo se deu

¹⁹ Tradução livre: “As ficções femininas de desenvolvimento refletem as tensões entre os pressupostos de um gênero que incorpora as normas masculinas e os valores de suas protagonistas femininas. O curso de desenvolvimento da heroína é mais conflituoso, menos direto” (11).

porque as obras “marcam o início desse processo de abertura ou um espaço para a escritora brasileira” (30). Adiciona, ainda, que os romances surgem a partir da década de 30, um período em que as mulheres no Brasil “começam a aventurar-se fora dos limites do lar buscando a realização de anseios que não encontram satisfação dentro dos moldes tradicionais de comportamento feminino. Portanto, as protagonistas dos romances supracitados expressam essa busca de realização e satisfação que a mulher brasileira empreende” (30). Além do já mencionado, Pinto percebeu uma importante diferença entre as obras, fortemente marcada pelo contexto social no qual as autoras estavam inseridas. Ela ressalta que embora as escritoras pertençam ao mesmo quadro sócio-histórico, a integração das personagens ao contexto social é diferente. Por exemplo, em *Amanhecer* e *As três Marias*, a inclusão das protagonistas é fracassada e elas não conseguem alcançar realizações pessoais nem uma integração à sociedade. Esses dois romances têm, portanto, um desfecho com teor negativo que expõe ao leitor a condição da mulher brasileira nos anos 30. Em contrapartida, os dois últimos romances, *Perto do coração selvagem* e *Ciranda de pedra*, possuem um desfecho positivo, no qual as protagonistas conseguem alcançar algumas transformações sociais, além de observar uma perspectiva positiva e um futuro promissor. Esses romances “constituem, afinal, um quadro bastante expressivo da experiência da mulher brasileira” (29). O aspecto positivo dos dois últimos romances é reflexo das transformações sociais vivenciadas pelas famílias brasileiras nas décadas de 40 e 50, período no qual se iniciava um debate acerca do núcleo familiar e da relação entre homem e mulher. Assim, vê-se que essas autoras contribuíram para a reflexão da condição humana. Pinto diz que “a mulher, como

indivíduo social, é expressão do seu grupo, da coletividade” (111), e acrescenta que Telles em entrevistas dizia que ela trazia o seu país em suas narrativas.²⁰

Podemos ainda observar dois exemplos na seara brasileira de romances de formação que buscam contar a narrativa de mulheres em contextos diferentes, a saber, o amor lésbico e a experiência da mulher negra. Os romances de formação baseados no amor lésbico são retratados em Curitiba e Porto Alegre, são eles respectivamente *Pecados Safados* (1995), de Betti Brown, e *Duas iguais* (1998), de Cíntia Moscovich. Já a experiência da mulher negra é narrada dentro do contexto de romance de formação por Conceição Evaristo em *Ponciá Vicêncio* (2003) e *Becos da Memória* (2006). Em sua dissertação de mestrado, Aline Alves Arruda analisa a trajetória da protagonista de *Ponciá Vivêncio* e a enxerga não como uma trajetória a procura de uma aventura ou uma inquirição individual, mas como uma busca coletiva que agrupa muitos indivíduos que não puderam explorar outros territórios como seres independentes e livres. É a representação da identidade de todo um grupo, porém vivido e guiado pela experiência de Ponciá. Arruda explica que a narrativa de Evaristo se aproxima da de Goethe “como a presença da arte na vida e na formação da protagonista; as viagens à procura da formação”, entre outros elementos (93). Notamos que geralmente as escritoras seguem os padrões do romance de formação, como Evaristo, porém propõem mudanças que se adequam às suas trajetórias e experiências de vida. Um outro exemplo que conta a experiência de uma mulher negra é *Um defeito de cor* (2006), de Ana Maria Gonçalves.

²⁰ Como exemplos de romance de formação de autoria masculina: *Música ao longe* (1936), de Érico Veríssimo (1905-1975), *Memórias sentimentais de João Miramar* (1924), de Oswald de Andrade (1890-1954), *Menino de Engenho* (1932) de José Lins do Rego (1901-1953), entre muitos outros.

Nessa obra, a narradora Kehinde conta a sua história de deslocamentos, violências e experiência diaspórica.

Os estudos mais recentes acerca dos romances de formação evidenciam que há uma produção de romances de formação escrita por mulheres, mesmo que esses procurem debater outras questões e não somente o desenvolvimento de mulheres. De fato, essas narrativas incorporam outras temáticas associadas aos desenvolvimentos das personagens. Em um desses estudos, Anne Dias, mesmo reconhecendo uma modesta publicação de romances de formação publicados por autoras mulheres, dá como exemplo a obra de Carola Saavedra, *Com armas sonolentas* (2018). Dias explica que a obra de Saavedra, além de narrar a história de três mulheres, explora a questão da maternidade, a ancestralidade matrilinear e as experiências femininas acerca de deslocamento geográfico e psicológico. Dias argumenta:

A escolha pelo *bildungsroman* para narrar histórias de mulheres pode surgir como uma ferramenta interessante de transgressão; a escrita de textos femininos e pós-coloniais não estão aí apenas para ocupar espaços despovoados, mas expandir a topografia de um gênero e fornecer, ainda, histórias alternativas de formação. Ademais, a escrita de *Com armas sonolentas* estabelece-se como uma reapropriação dos discursos tradicionais pertencentes ao romance de formação como reparação de traumas – trauma sendo aqui entendido em sentido geral, abstrato ou mesmo metafísico – estabelecidos pelo apagamento da mulher como sujeito social e histórico, formado por corporalidade, desejos e subjetividades outras. (184)

Uma importante observação feita por Dias, acerca da reapropriação dos discursos tradicionais, é que ao narrar as experiências de outros sujeitos, as escritoras moldam novas características do romance de formação. Como exemplo, o fechamento da narrativa, que normalmente se dá com o retorno do protagonista a sua casa, porém “para as mulheres marcadas pela ferida causada pelas políticas coloniais e padrões de gênero, o desfecho de suas narrativas não é garantido” (184). Entendemos, dessa maneira, que o romance de formação contemporâneo é uma plataforma que abre espaço para contar experiências silenciadas, ou ignoradas, e fazer uma crítica ao contexto histórico e social. Vale notar também que elas não almejam ascensão social e que o desenvolvimento acontece durante suas vidas e não é atrelado necessariamente a um emprego ou valores econômicos.

As protagonistas dos dois romances de formação analisados nesta pesquisa também se deslocam, porém, mais que formação, elas buscam uma forma de sobrevivência em meio ao caos. As duas se deparam com o desafio de dois desastres ambientais, enquanto uma busca uma solução para a desertificação do planeta, a outra busca uma vida alternativa em consequência da evacuação da cidade em que morava, por conta de um alagamento. Elissa percorre uma imaginária região sul do Brasil enquanto Kênia transita pelo Centro-Oeste. É interessante observar que são protagonistas de dois romances contemporâneos que lidam com as temáticas do nosso tempo, as mudanças climáticas, e enfrentam essas crises ambientais ao passo que lidam com suas próprias jornadas de autoconhecimento e maturidade. As autoras Nikelen Witter e Aline Valek desenvolvem suas narrativas dentro da temática da ficção climática. Witter faz uso do *steampunk* enquanto que Valek escolhe uma narrativa mimética. O que as narrativas têm em comum,

além do romance de formação, é o fato da jornada de conhecimentos dessas protagonistas ocorrer em decorrência de desastres ambientais, provocando, assim, esse percurso migratório a partir de um deslocamento forçado.

Observo que a temática de desastres ambientais encontra seu espaço em romances de formação. Noto que muitos desses romances e filmes possuem como protagonistas adolescentes que se veem diante de algum desastre climático que gera caos social e político. Chegamos assim no romance de formação climático, um espaço específico e único, *o cli-fi bildungsroman*.²¹ A popularidade desse gênero (romance de formação) atrelado a essa temática (ficção climática) é simbólica para o momento histórico que vivemos por conter na narrativa o perigo eminente de tragédias ambientais ao mesmo tempo que renova o romance de formação. O símbolo da adolescente que vive seu momento de transição para a vida adulta, ao mesmo tempo que se vê parte de um diálogo sobre um futuro caótico e incerto, é um reflexo do nosso tempo. Exemplos de ativistas ambientais como Greta Thunberg, Archana Soreng, que além do ativismo ambiental, luta por direitos indígenas de seu povo Kharia, na Índia ou ativistas para defesa de direitos humanos e pela educação feminina como Malala Yousafzai são amostras reais de uma nova safra de ativistas jovens. É um momento particular no qual se observa, tanto na vida como na ficção, a figura da mulher em busca de soluções lutando por seus direitos.

O verbete de Merriam-Webster define *cli-fi (climate-fiction)* como uma ficção que aborda temas climáticos dando espaço para especular e imaginar como mudanças climáticas podem afetar a vida em sociedade.²² A categoria *cli-fi*, assim como o termo

²¹ Tradução livre: Romance de ficção climática de formação.

²² O jornalista e romancista Dan Bloom cunhou o termo cli-fi em 2007. Informações em seu site: <https://www.cli-fi.net/>

antropoceno, não são tópicos novos na literatura, porém ganharam força e destaque nos últimos anos e têm sido estudados e abordados em outras artes, como filmes, documentários e pinturas.

A ficção climática, caracterizada por abordar mudanças climáticas, é uma estratégia de autores para especular possíveis eventos climáticos, imaginar a reação das personagens e instigar debates entre os leitores acerca desses comportamentos. Percebendo que há um número elevado de narrativas *cli-fi bildungsroman*, é intrigante notar como essas personagens navegam problemáticas, ao passo que são criadas em mundos e tempos distantes onde o caos climático está cada vez mais próximo.

Muitas leituras de romances de ficção climática abordam o contexto histórico, político e social e observam como esses romances de formação apresentam mudanças a nível global, incluindo debates urgentes, como sobre desastres climáticos. Por exemplo, um artigo da pesquisadora Ursula Kluwick identifica algumas das estratégias narrativas nos romances *cli-fi bildungsroman* e examina como essas táticas fornecem ferramentas analíticas para a representação das mudanças climáticas para o leitor.²³ Algumas características percebidas por ela são as maneiras como os personagens têm que repetidamente encontrar soluções para sobreviver em condições climáticas extremas.²⁴ Outras características são notar como as percepções de mundo dos personagens mudam de acordo com as experiências vivenciadas em constantes mudanças climáticas. A autora argumenta que o romance de formação tem como foco a socialização do indivíduo, que precisa considerar a relação entre a humanidade e o planeta (e todas as formas de vida

²³ O artigo em questão é “Climate Change, the Novel, and the *Bildungsroman*: The Relation of Things in an Emergent World”.

²⁴ Kluwick analisou os romances de Kim Stanley Robinson, publicados entre 2004 a 2007 e um de Maggie Gee, publicado em 2004.

que nele habitam). Nas palavras de Kluwick: “In this respect, many climate change novels are novels of formation in the broadest sense, since they deal with the re-formation of the organization of life on the planet” (331).²⁵ De fato, as duas protagonistas analisadas nesta pesquisa lidam com a socialização e entendem como o caos climático atinge todos, humanos e não-humanos, o que reforça seu entendimento em relação à empatia.

Uma vez relatadas as características do romance de formação e *do clifi-Bindungsroman*, estudaremos as considerações teóricas acerca da ecocrítica e da ficção climática para, enfim, analisarmos os romances *Viajantes* e *Cidades*.

1.3 Ecocrítica e ficção climática

So, how can literature and the study of it help save the planet?²⁶
Ken Hiltner, *Ecocriticism: The Essential Reader* (2015)

No witchcraft, no enemy action had silenced the rebirth of new life in this stricken world. The people had done it themselves.²⁷
Rachel Carson, *Silent Springs* (1962)

Embora os dois romances escolhidos para esta pesquisa deem margem a inúmeros caminhos de análise, tais como a própria autoria de escritoras dentro do romance de formação e o protagonismo feminino, as veredas tomadas para essa investigação se darão dentro de dois campos teóricos, o romance de formação e a ficção climática. Nas seções

²⁵ Tradução livre: “Nesse sentido, muitos romances sobre mudanças climáticas são romances de formação no sentido mais amplo, pois tratam da reforma da organização da vida no planeta”.

²⁶ Tradução livre: “Então, como a literatura e o estudo dela podem ajudar a salvar o planeta?”

²⁷ Tradução livre: “Nenhuma feitiçaria, nenhuma ação inimiga silenciou o renascimento de uma nova vida neste mundo devastado. As próprias pessoas fizeram isso.”

anteriores, estudamos sobre o romance de formação (e conseqüentemente o romance de formação de ficção climática, tema dos livros analisados) e é chegada a hora de estudarmos as teorias acerca da ficção climática, trazidas aqui em associação com a ecocrítica. Entendemos que precisamos compreender o campo de estudo da ecocrítica para enfim analisar os romances de ficção climática. Essa seção se propõe a percorrer a teoria da ecocrítica, seguida de explicações sobre o *cli-fi* (ficção climática), centralizando a atenção a respeito do *cli-fi Bildungsroman* (romance de formação climático), o foco desta pesquisa.

A questão proposta por Ken Hiltner, na epígrafe dessa seção, é respondida em seu texto de introdução do livro mencionado, uma coleção de ensaios que busca trazer a conversa sobre o futuro do planeta para a sala de aula, sendo a literatura uma das disciplinas que possibilitam esse diálogo.²⁸ Hiltner observa que o interesse da ecocrítica é examinar a relação que temos com o meio ambiente através de representações literárias e também mídias culturais, entre elas filmes e produções culturais produzidas em todas as épocas. Ele explica que para entender nossas atitudes e crenças atuais, devemos olhar para a arte literária e cultural das gerações passadas, que nos fornecem informações através de uma mirada de como se dava o relacionamento do humano com o meio ambiente.²⁹ O professor, por exemplo, apresenta o caso do poeta naturalista Henry David Thoreau (1817-1862), conhecido por celebrar o *wilderness* e por suas contribuições aos estudos ambientais.³⁰

²⁸ Gratuitamente, Ken Hiltner oferece cursos de conscientização sobre a crise climática e introdução aos estudos ecocríticos. Todas o material didático e os vídeos explicativos estão disponíveis no site <https://hiltner.english.ucsb.edu/>

²⁹ O estudo do meio ambiente, em inglês, *the study of the environment*, inclui selvas, desertos, florestas, rios, fazendas, cidades, bairros, enfim, territórios.

³⁰ As palavras em inglês para a representação artística relacionadas ao meio ambiente são *landscape* e *wilderness* (pinturas de paisagens e regiões selvagens em português).

A literatura é também uma das ferramentas que os estudos feministas utilizam para entender a relação de gênero, abordagem similar que a ecocrítica segue: “As feminist criticism came on the scene in the 1960s and 1970s, a new generation of critics began looking very carefully at literature in order to understand how patriarchy and misogyny have been functioning for centuries” (xiv).³¹ É interessante olhar para o exemplo do romance de Austen que Hiltner menciona para imaginar que antes dos estudos feministas, as relações de poder impostas às mulheres eram simplesmente aceitas e não questionadas.³² É relevante aprender que os estudos ecocríticos entendem as relações de poder e as perspectivas de outras gerações e provocam questionamentos e diálogo, assim como fazem os estudos críticos feministas. Um exemplo é o livro *Feminism for the 99%*, de 2019. Nele, as autoras Cinzia Arruzza, Tithi Bhattacharya e Nancy Fraser se posicionam como eco-socialistas e argumentam que a crise ecológica, diretamente conectada ao capitalismo, reproduz e piora a opressão contra as mulheres. As autoras informam que “because of their key role in providing food, clothing, and shelter for their families, women play an outsized part in coping with drought, pollution, and the overexploitation of land” (31) e, por conta disso, as comunidades mais vulneráveis são consequentemente as mais afetadas com os impactos da crise climática.³³

De fato, Cheryll Glotfelty, em *The Ecocriticism Reader* (1996), nos ajuda a entender essa comparação entre o estudo ecocrítico e o estudo feminista trazendo o modelo da

³¹ Tradução livre: “À medida que a crítica feminista entrou em cena nas décadas de 1960 e 1970, uma nova geração de críticos começou a olhar com muito cuidado a literatura para entender como o patriarcado e a misoginia funcionam há séculos” (xiv).

³² Em um exemplo dado por Hiltner, o romance *Orgulho e Preconceito* (1813), de Jane Austen, é um retrato da sociedade da época, onde cinco filhas herdeiras não poderiam ter acesso às suas heranças porque eram mulheres e deveriam casar para repassar o patrimônio aos maridos.

³³ Tradução livre: “Por causa de seu papel fundamental no fornecimento de alimentos, roupas e abrigo para suas famílias, as mulheres desempenham um papel descomunal no enfrentamento da seca, poluição e superexploração da terra (31)”.

pesquisadora Elaine Showalter em relação aos três estágios de desenvolvimento da crítica feminista para aplicá-lo às fases da ecocrítica. A primeira fase diz respeito à representação da mulher na literatura, entre outras artes, e em relação à ausência da representação. Usando essa fase no estudo ecocrítico, busca-se estudar textos canônicos para avaliar a representação e a inexistência de descrições acerca da natureza na literatura. A segunda fase está relacionada à recuperação e divulgação de obras escritas por mulheres. Na ecocrítica, o esforço está em restaurar o interesse pelas leituras de textos que nos ensinem, ou nos lembrem, valores do mundo natural. Exemplos de alguns escritores são Rachel Carson, Henry David Thoreau, entre outros. E, por fim, a terceira fase é relacionada à teoria. Nos estudos feministas, por exemplo, o interesse está na construção simbólica de gênero e sexualidade nos discursos literários. Já nos estudos ecocríticos, a preocupação está relacionada à construção das espécies e nas suas relações.³⁴

Glotfelty define acerca da ecocrítica de forma sucinta:

Ecocriticism is the study of the relationship between literature and the physical environment. Just as feminist criticism examines language and literature from a gender-conscious perspective, and Marxist criticism bring an awareness of modes of production and economic class to its reading of

³⁴ A ecocrítica também se dedica às uniões entre as disciplinas e os estudos que podem ser feitos através dessas parcerias. Por exemplo, a filosofia e também os estudos feministas, onde já existe um forte campo do ecofeminismo, que estuda o discurso de opressão das mulheres e do meio ambiente (125-126).

texts, ecocriticism takes an earth-centered approach to literary studies.

(xviii)³⁵

Tal qual define Glotfelty, há uma unanimidade entre teóricos que estabelecem na ecocrítica espaços para interconexões entre a literatura e cultura e entre humano e não-humano. Essas interconexões facilitam alcançar um objetivo entre pesquisadores e estudiosos da ecocrítica, que é o de propiciar diálogos para questões ambientais. Já atingimos a época da urgência de falar sobre esse assunto, não é uma dúvida se estamos vivendo uma época com possíveis mudanças climáticas e não é o caso de negar os efeitos que vemos acontecer em diferentes partes do mundo. Glotfelty define que a tarefa do campo de estudo é “elevar a consciência” (xxiv). Em 1996, quando publicou a introdução para uma das primeiras antologias sobre estudos ambientais, a pesquisadora dizia ter uma grande expectativa quanto ao estudo do ambientalismo moderno. Ela esperava que novos pesquisadores surgissem e que novas vagas de professores e pesquisadores fossem abertas dentro da academia e que os alunos também propagassem o conhecimento em seus campos de estudo e trabalho. Esses movimentos, diz ela “radically transformed the profession, the job market, and the canon. And because they helped transform the profession, they are helping to transform the world” (xxiv).³⁶ É importante ressaltar que as expectativas da pesquisadora se concretizaram, afinal basta fazer uma simples pesquisa

³⁵ Tradução livre: “A ecocrítica é o estudo da relação entre a literatura e o ambiente físico. Assim como a crítica feminista examina a linguagem e a literatura de uma perspectiva consciente de gênero, e a crítica marxista traz uma consciência dos modos de produção e da classe econômica para sua leitura de textos, a ecocrítica adota uma abordagem centrada na terra para os estudos literários”.

³⁶ Tradução livre: “Transformou radicalmente a profissão, o mercado de trabalho e o cânone. E porque ajudaram a transformar a profissão, estão ajudando a transformar o mundo” (xxiv).

na internet para verificar que a ecocrítica está inserida em diferentes disciplinas de diversos programas e departamentos no mundo inteiro.³⁷

Os ecocríticos estão também interessados em observar como as interpretações da natureza presentes nas obras literárias mudam ao longo dos anos. Vale ressaltar que as preocupações sobre as consequências climáticas e também reflexões sobre a relação que temos com o planeta estão presentes na literatura há muitos anos. Temas como extinção de espécies, poluição e desflorestamento são alguns dos tópicos comuns na literatura e que com o avanço dos estudos ecocríticos, estão sendo observados com mais atenção. Por essa razão, o campo de estudo da ecocrítica nos ajuda a entender nossa história e nossas ações através de artefatos culturais.

Embora seja um campo de pesquisa relativamente recente, é possível encontrar alguma pesquisa que una a literatura e o meio ambiente.³⁸ Os grupos de pesquisas oficiais de que se tenha registro ocorreram por volta dos anos 70, com conferências e grupos de discussões que mesclavam a literatura e a ecologia.³⁹ Revistas literárias sobre a ecocrítica começaram a surgir na década de 80 permitindo a publicação de ensaios, resenhas, informações sobre as duas disciplinas discutidas em sala de aula e temas relacionados ao estudo da ecologia.⁴⁰

³⁷ Para constar, em 2013, o site de notícias *The Conversation* mostrava o crescimento da área de estudo. Fonte: <https://theconversation.com/ecocriticism-environment-emotions-and-education-13989>

Fazendo busca em sites de empregos para professores universitários, nota-se a demanda para pesquisadores pós-doc e para vagas de professores com especialização em estudos ecocríticos em diferentes disciplinas.

³⁸ Segundo os críticos, é provável que o termo ecocrítica tenha sido cunhado pelo pesquisador William Rueckert em seu ensaio de 1978 “Literature and Ecology: An Experiment in Ecocriticism”, onde ele sugere a aplicação de conceitos ecológicos para estudar literatura.

³⁹ Os profissionais ecocríticos, em inglês, também são chamados de *ecological cultural critics*, *environmental literary critics* e *ecological literary or cultural critics*. Na Inglaterra, às vezes, são chamamos de *green critics*.

⁴⁰ Entre as revistas literárias: *Teaching Environmental Literature: Materials, Methods, Resources*, de 1985 e *The American Nature Writing Newsletter*, de 1989, tendo como editores respectivamente Frederick O. Waage e Alicia Nitecki.

Um dos propósitos da ecocrítica, observar a relação que temos com o planeta, através das produções artísticas e literárias de cada geração, reflete a importância para ponderarmos sobre nossas ações do passado e imaginarmos nossas condutas futuras. As interações que temos com o planeta ao longo dos séculos têm muito a nos dizer sobre nós, como civilização. Textos antigos como o poema “Epic of Gilgamesh,” da Antiga Mesopotâmia, indicam como era a estrutura social.⁴¹ Uma leitura ecocrítica do poema contempla como a sociedade lidava com a floresta que a rodeava, sendo que o rei acreditava que para que ele e a população tivessem sucesso, era necessário o desflorestamento da Floresta do Cedro. As cidades pertencentes aos reinos, eram protegidas por grandes muralhas, que além de defender da invasão de estranhos, resguardavam as cidades dos perigos da natureza selvagem. O medo do desconhecido que viria da floresta fez também parte do contexto cultural durante a Idade Média, característico da época. Textos antigos são similares no que dizem respeito ao domínio do humano sobre o planeta, suas viagens descobrindo outras terras, controlando-as e registrando esses acontecimentos em formato de crônicas.

Essa relação de superioridade, porém, se modifica no Romantismo, quando há uma expressão de adoração à natureza.⁴² Dessa época, um dos exemplos clássicos estudados

⁴¹ O rei, Gilgamesh, como era de costume naquela época, tinha poderes incontestáveis, incluindo por exemplo, o privilégio de passar a primeira noite de núpcias com a noiva. No poema, ele é revelado como o protetor do povo. Outro personagem importante no poema é Enkidu, um homem que vive fora das muralhas do reino e é visto como um protetor dos animais, retirando armadilhas deixadas pelos caçadores, por exemplo. Enkidu também tenta impedir a intrusão do rei no quarto de uma recém casada. Devemos também mencionar Humbaba, o guardião da Floresta de Cedro, local sagrado, considerada a moradia da Deusa Ishtar. O rei se atreveu a mandar homens para a floresta para cortar árvores em grande quantidade. Em uma leitura ecofeminista, a invasão e domínio na região sagrada da floresta, é interpretada como um estupro. O rei invade o local sagrado e toma o poder e também a crença, que desloca-se da Deusa Ishtar para o Deus Shamash, ou seja, do poder matriarcal para o patriarcal.

⁴² Há também um sentimento melancólico constituído de memórias pastorais. Pastoral, um modo que pode ter diferentes abordagens, está presente na literatura e nas artes. Um de seus enfoques é a relação idealizada e pacífica do homem do campo. É um modo de narrar antigo muito comum no teatro, poemas, em romance,

na ecocrítica é “The Falls of Niagara” (1860), umas das pinturas criadas pelo ilustrador francês Gustave Doré (1832-1883), um exemplo de relação sublime, onde o meio ambiente é caracterizado como maior que o humano.⁴³

Há um consenso entre os pesquisadores da área de que o estudo da ecocrítica tomou um rumo dramaticamente diferente e que há, portanto, duas ondas de estudos ecocríticos. A primeira onda é dividida em duas fases e vai de dominação à idealização. Essa contemplação, parte da primeira onda, sugere um contato harmonioso e sublime. A segunda onda é baseada em justiça ambiental. Nas décadas de 70 e 80, iniciou-se uma conversa entre pesquisadores sobre a necessidade de estudar, utilizando conversas originadas pelo viés da ecocrítica, os trabalhos artísticos e literários pelas lentes de classe, raça, gênero, orientação sexual e também direitos dos animais. Abriu-se mais ainda uma gama de oportunidades para estudar outras disciplinas e textos, que antes não eram necessariamente considerados parte da ecocrítica.

O começo dessa mudança ocorreu a partir de um texto extensivamente citado na ecocrítica, a obra *Silent Springs*, de 1962. Com essa publicação, a bióloga estado-unidense Rachel Carson (1907-1964) inicia um diálogo sobre os condições maléficas do uso de pesticidas nas plantações que se propagam na terra, nos córregos e na vida das pessoas. O uso dos pesticidas foi uma decisão do Departamento da Agricultura e das empresas químicas produtoras contra uma leva de formigas trazidas em um navio cargueiro da Argentina para um porto da cidade de Mobile, no Alabama. Sem levar em

filmes, pinturas e em música. Um exemplo é a peça *As You Like It* (1599), de William Shakespeare (1564-1616). A arte pastoral, por exemplo, tem nas pinturas uma representação de uma época gloriosa e pacífica.⁴³ Há por certo, uma romantização do contato entre as pessoas e o meio ambiente, como ilustra Doré, entre outros artistas como o alemão Caspar David Friedrich (1774-1840) e sua pintura “Caminhante sobre o mar de névoa” (1817), obra representativa de sua época, que propõe reflexão e admiração pelo infinito da natureza.

consideração as consequências para o ser humano, os animais e o meio ambiente, os pesticidas foram aprovados e utilizados em grande escala. Com a publicação, Carson questionou a moral de todos os envolvidos em tomar as decisões e o que determinou a aprovação da aplicação de venenos na terra que fundamentalmente seria tóxica para todos, incluindo para quem tomou tais decisões.

Por meio de uma narrativa fantástica intitulada “A Fable for Tomorrow,” Carson abre o seu livro descrevendo uma cidade dos Estados Unidos, mas que poderia ser em qualquer lugar no mundo, onde havia harmonia entre as pessoas e o meio ambiente.⁴⁴ As fazendas eram prósperas e a vegetação era exuberante, até que algo tenebroso interrompeu a pacífica rotina:

The strange blight crept over the area and everything began to change. Some evil spell had settled on the community: mysterious maladies swept the flocks of chickens; the cattle and sheep sickened and died. Everywhere was a shadow of death. The farmers spoke of much illness among their families. In the town the doctors had become more and more puzzled by new kinds of sickness appearing among their patients. There had been several sudden and unexplained deaths, not only among adults but even among children, who would be stricken suddenly while at play and die within a few hours. (2)⁴⁵

⁴⁴ Na edição do livro em Português, o título foi traduzido para “Uma fábula para amanhã.”

⁴⁵ Minha tradução: “Então a estranha praga se espalhou pela área e tudo começou a mudar. Algum feitiço maligno se instalou na comunidade: doenças misteriosas varreram os bandos de galinhas; o gado e as ovelhas adoeceram e morreram. Em todos os lugares havia uma sombra de morte. Os fazendeiros falaram de muitas doenças entre suas famílias. Na cidade, os médicos ficavam cada vez mais intrigados com os novos tipos de doenças que apareciam entre seus pacientes. Houve várias mortes repentinas e inexplicáveis, não apenas entre adultos, mas mesmo entre crianças, que seriam atacadas repentinamente enquanto brincavam e morreriam em poucas horas” (2).

A identidade da estranha praga é desvendada no final da fábula, revelada na epígrafe que abre essa seção. Após a reflexão feita sobre o uso de químicas na terra, Carson sofreu uma forte crítica especialmente proveniente das empresas e laboratórios que produziam e vendiam as substâncias. Entretanto, ainda em vida, Carson soube do alcance de sua escrita e foi considerada porta-voz dos direitos de todas as espécies. Seis anos após sua morte, o Congresso dos Estados Unidos aprovou uma lei que protegia o meio ambiente, lançou a Agência de Proteção ao Meio Ambiente e a química DDT foi banida.⁴⁶

O biólogo Edward O. Wilson (1929-2021), no posfácio de umas das mais recentes tiragens de *Silent Spring*, aponta que Carson não foi a primeira a publicar sobre os efeitos dos pesticidas e outras químicas tóxicas. Wilson diz que “environmental scientists were aware of the problem, but by and large they focused only on the narrow sector of their expertise. It was Rachel Carson’s achievement to synthesize this knowledge into a single image that everyone, scientists and the general public alike, could easily understand” (357).⁴⁷ Com uma linguagem acessível, Carson explica os efeitos das químicas sintéticas e convida o leitor a questionar as informações que recebe.

Rachel Carson argumenta que um dos primeiros erros do ser humano é ter se convencido de que a natureza existe para satisfazer as necessidades da humanidade. Além disso, a solução para os problemas da propagação das formigas foi aplicar veneno sem medir as consequências na terra, na água e na população. Carson lamenta: “It is our alarming misfortune that so primitive a science has armed itself with the most modern

⁴⁶ DDT (dichloro-diphenyl-trichloroethane) é um pesticida sintético produzido na década de quarenta.

⁴⁷ Tradução minha. O original: “Os cientistas ambientais estavam cientes do problema, mas em geral eles concentravam apenas no estreito setor de sua especialidade. Foi uma conquista de Rachel Carson sintetizar esse conhecimento em uma única imagem que todos, cientistas e o público, pudessem entender facilmente” (357).

and terrible weapons, and that in turning them against the insects it has also turned them against the earth” (297).⁴⁸ Tanto por meio do seu texto explicativo quanto por intermédio de sua fábula, Carson atingiu um imenso número de leitores que obtiveram conscientização e questionaram o uso de pesticidas. Porém até que o pesticida fosse banido e que, de fato, resoluções fossem aplicadas, muitos jatos de veneno já tinham sido aplicados e as consequências de seu uso são imensuráveis até hoje. O livro de Carson, no entanto, dá início ao ambientalismo moderno, a chamada segunda onda da ecocrítica, abrindo caminho para que muitas disciplinas também entrassem no debate com a ecologia e o meio ambiente, facilitando conversas e aprendizados.

Em 2013, o autor escocês Rodge Glass publicou um artigo no *The Guardian* onde observa que há vinte anos era um pouco difícil identificar cursos e livros com temáticas ambientais, especificamente ficção climática, porém agora, o *cli-fi* aparece em muitos romances e contos, o que ajuda professores com a criação de muitos cursos sobre o tema.⁴⁹ De fato, cursos com ênfase em ficções climáticas estão sendo ensinados principalmente nas disciplinas de Inglês e Literatura. Um exemplo é o curso da professora Stephanie LeMenager, da Universidade de Oregon, que ensina *Cultures of Climate Change* e que publicou um livro sobre o ensino de mudanças climáticas nas Humanidades, em 2016.⁵⁰ Esta movimentação também está acontecendo no Brasil e, como exemplo, um curso foi oferecido no Sesc SP entre os dias 13 de julho a 03 de

⁴⁸ Tradução minha. O original: “É nosso infortúnio alarmante que uma ciência tão primitiva se tenha armado com as mais modernas e terríveis armas, e que, voltando-se contra os insetos, também as tenha voltado contra a Terra” (297).

⁴⁹ O artigo pode ser encontrado aqui: <https://www.theguardian.com/books/2013/may/31/global-warning-rise-cli-fi>

⁵⁰ O livro foi escrito em parceria com Shane Hall. Em 2014, um artigo no *The New York Times* foi publicado sobre o curso e como a educação e artes nos ajudam a aprender sobre as mudanças climáticas. O artigo pode ser encontrado aqui: <https://www.nytimes.com/2014/04/01/education/using-the-arts-to-teach-how-to-prepare-for-climate-crisis.html>

agosto de 2022 com o título Ficção Científica e Mudança Climática. Além de Loyola Brandão e Dinah Silveira de Queiroz, os outros autores lidos foram Octavia Butler, Ursula K. Le Guin, Stanislaw Lem, Franz Schatzing e Jeff VanderMeer. A palestrante foi Ana Rüche.⁵¹ Além de discutir raça, classe e poder, os estudos do ambientalismo moderno em aulas como a de Dr. LeMenager argumentam sobre a distribuição injusta de bens naturais, a inexistente participação em decisões ambientais, ações promovidas por motivações políticas para favorecer certos grupos e tornar a vida de populações de baixa renda cada vez mais desfavorecida, a mudança climática e o apocalipse, entre outros tópicos. De fato, é comum encontrar romances e contos sobre apocalipses ou narrativas futuristas e distópicas que abordam questões climáticas ao mesmo tempo que debatem questões sociais, econômicas e políticas. Buell já argumentava em 1995 que o apocalipse é a mais poderosa metáfora utilizada por ambientalistas para chamar a atenção do público para o debate. Nota-se um esforço coletivo, dentro e fora da academia, para a formação de cidadãos conscientes que sejam capazes de pensar e agir de maneira crítica e responsável acerca de assuntos relacionados ao meio ambiente. Alice Curry sobre o reflexo cultural da crise climática que atinge o planeta:

Climate change is envisaged not as a general process of environmental decay and social degeneration but as an immediate and devastating shattering of cultural norms. Such a dramatic erasure of previous knowledges serves to interrogate the current epistemological frameworks

⁵¹ <https://centrodepesquisaeformacao.sescsp.org.br/atividade/ficcao-cientifica-e-mudanca-climatica>

held responsible for crisis whilst laying the groundwork for new and different modes of human-earth interaction. (18)⁵²

Essa interação homem-terra é observada na cultura a partir da preferência de leitores por livros sobre distopia e narrações apocalípticas, porém é também orientada pela predileção por filmes e seriados do mesmo tema. Tal investigação foi realizada recentemente por dois estudiosos brasileiros, um doutor em Sociologia e um doutorando em Letras, que apresentaram um panorama das tendências atuais da literatura distópica do século XXI. A metodologia escolhida para o projeto foi verificar as cem obras mais populares e mais vendidas no site da Amazon Brasil e em seguida, analisaram as três primeiras obras da lista.⁵³ Os autores atentam para o fato de que as obras que lideram o ranqueamento de preferência dos leitores são aquelas que, além do totalitarismo e do autoritarismo do Estado, também abordam a questão do colapso climático. As três primeiras obras da lista são *O conta da Aia* (1985), da canadense Margaret Atwood, *Nós* (1924) do russo Yevgeny Zamyatin (1884-1937) e *Laranja Mecânica* (1962), do inglês Anthony Burgess (1917-1993). Em adição, uma das obras brasileiras preferidas é *A fortaleza: mundo sombrio* (2016), publicado de forma independente por Day Fernandes, uma autora brasiliense. A narrativa, pós-apocalíptica, é narrada no ano de 2070. O segundo romance da lista é *Desta terra nada vai sobrar, a não ser o vento que sopra sobre ela* (2018) do romancista Ignácio de Loyola Brandão, que fala sobre angústias e debate textos de notícias reais de maneira sarcástica e exagerada. Depois de analisar o

⁵² Tradução livre: “A mudança climática é vista não como um processo geral de decadência ambiental e degeneração social, mas como uma destruição imediata e devastadora das normas culturais. Esse apagamento dramático de conhecimentos anteriores serve para interrogar os atuais quadros epistemológicos responsabilizados pela crise, ao mesmo tempos em que lança as bases para novos e diferentes modos de interação homem-terra” (18).

⁵³ As informações são baseadas no número de vendas dos livros e não nas avaliações dos consumidores.

contexto das obras, os pesquisadores observam algumas características em comum: um Estado totalitário, perda de direitos, constante vigilância, controle da linguagem, *fake news*, a questão ambiental e mulheres protagonistas que frequentemente passam por processos de transição, como por exemplo, ritos de passagem, passando da adolescência à vida adulta tendo um mundo opressor como cenário (44).

O apocalipse é, dessa maneira, o resultado mais dramático de uma crise climática, que serve para alertar sobre os efeitos dessa tensão do agora ambientado no futuro, além de mostrar como poderiam ser os relacionamentos humanos e as estruturas sociais que seguirão extremos, na maioria das vezes. A leitura dessa literatura apocalíptica, geralmente desenvolvida em distopias, serve como forma de aviso aos leitores e às futuras gerações dos perigos da crise climática atual. O apocalipse é um tema comum nas ficções climáticas, mas não é o único tema possível. A ficção climática abre espaço para que a ficção aborde temas sobre as mudanças climáticas, seja a narrativa considerada distopia, ficção científica ou não. Na introdução de *Cli-Fi: A Companion*, os pesquisadores Axel Goodbody e Adeline Johns-Putra, argumentam que as ficções *cli-fi* circundam diferentes gêneros e fornecem um termo adequado para um corpo de estudo significativo que tem como foco temático mudanças climáticas, questões políticas, sociais, psicológicas e éticas atreladas ao meio ambiente.⁵⁴ Os pesquisadores propõem a seguinte definição:

cli-fi may be best thought of as a distinctive body of cultural work which engages with anthropogenic climate change, exploring the phenomenon not just in terms of setting, but with regard to psychological and social

⁵⁴ Faz parte dos ensaios de *Cli-Fi: A Companion*, um artigo do professor Dr. Mark Anderson, no qual ele analisa o romance de Brandão, *Não verás país nenhum* (1981).

issues, combining fictional plots with meteorological facts, speculation on the future and reflection on the human-nature relationship, with an open border to the wider archive of related work on whose models it sometimes draws for the depiction of climate crisis. (2)⁵⁵

Seguindo os autores, obras no século XIX já especulavam sobre as mudanças climáticas, porém essa conversa tornou-se um campo de estudo nos últimos vinte anos. Os pesquisadores chamam a atenção para o fato das obras *cli-fi* imaginarem o futuro impacto causado por mudanças climáticas e citam como exemplo, a desertificação, a seca, a escassez de água, os alagamentos, as tempestades, as doenças, os refugiados climáticos e em muitos casos, o colapso de nossa sociedade.⁵⁶ Em contrapartida, uma característica similar é o sentimento partilhado ao extremo pelos personagens, que pode ser demonstrado por meios de traição, desespero ou tons esperançosos, onde o amor prevalece.⁵⁷ É verdade que as obras *cli-fi* estão em uma posição onde, ao mesmo tempo que pretendem captar a curiosidade do leitor e trabalhar com as emoções, também querem apresentar fatos e alertar para possíveis cenários. Alguns críticos temem que o alerta inserido na obra seja exagerado, enquanto outros pesquisadores acreditam que as obras *cli-fi* sejam o espaço ideal para que autores inovem em um misto de adotar e

⁵⁵ Tradução livre: “*Cli-fi* pode ser melhor pensado como um campo de trabalho cultural que se envolve com as mudanças climáticas antropogênicas, explorando o fenômeno não apenas em termos de cenário, mas em relação a questões psicológicas e sociais, combinando enredos fictícios com fatos meteorológicos, especulações sobre o futuro e a reflexão sobre a relação homem-natureza, com uma fronteira aberta para o arquivo mais amplo de trabalhos relacionados em cujos modelos às vezes desenha para a representação da crise climática” (2).

⁵⁶ Alguns exemplos de ficção climática citados pelos pesquisadores são *The Year of the Flood* (2009) e *MaddAddam* (2013), ambos escritos por Margaret Atwood, *The Carbullan Army* (2007), de Sarah Hall, entre muitos outros.

⁵⁷ Como exemplos onde o amor prevalece ao caos climático, temos os aclamados romances: *The Healer* (2010) do autor finlandês Antti Tuomainen e a narrativa *Bildungsroman The Swan Book* (2013), da indígena australiana Alexis Wright, que conta a história da personagem Oblivia, sobrevivente de um estupro coletivo.

adaptar gêneros já existentes e inserir conversas urgentes sobre as mudanças climáticas. Como exemplos inovadores, Goodbody e Johns-Putra citam romances de desastres, narrativas detetivescas e o *Bildungsroman*, como um sub-gênero narrativo onde a protagonista aprende sobre os perigos das mudanças climáticas como parte de um processo mais amplo de autodescoberta (12).

Ao estudar narrativas *cli-fi Bildungsroman*, Timothy Clark nos lembra que o termo antropoceno foi rapidamente utilizado nos estudos das humanidades para abordar um sentido maior que o geológico:

Its force is mainly as loose, shorthand term for all the new contexts and demands - cultural, ethical, aesthetic, philosophical and political - of environmental issues that are truly planetary in scale, notably climate change, ocean acidification, effects of overpopulation, deforestation, soil erosion, overfishing and the general and accelerating degradation of ecosystems. (2)⁵⁸

Clark está ciente de que essas questões ambientais resultam em respostas artísticas em diferentes meios usados para responder, de forma criativa, aos desafios pelos quais atravessamos. Em seu livro *Ecocriticism of the Edge* (2015), Clark propõe a seguinte pergunta em relação aos romances, poemas, letras de músicas, pinturas, esculturas, filmes e arte em geral: “Does the anthropocene form a threshold at which art and literature touch limits to the human psyche and imagination themselves?” (176)⁵⁹

⁵⁸ Tradução livre: “Sua força é principalmente como termo abreviado para todos os novos contextos e demandas – culturais, éticas, estéticas, filosóficas e políticas – de questões ambientais que são verdadeiramente planetárias em escala, notadamente mudanças climáticas, acidificação dos oceanos, efeitos da superpopulação, desmatamento, erosão do solo, excesso de pesca e degradação geral e acelerada dos ecossistemas” (2).

⁵⁹ Tradução livre: “O antropoceno forma um limiar no qual a arte e a literatura tocam os limites da psique humana e da própria imaginação? (176)

O autor exemplifica sua resposta listando algumas obras, como o sétimo romance da escritora norte-americana Barbara Kingsolver, *Flight Behavior* (2012), uma narrativa *cli-fi Bildungsroman*, que aborda o aquecimento climático e o efeito da migração de borboletas que fazem morada perto da casa de uma mulher no Tennessee.⁶⁰ Ao analisar as obras, Clark tem a impressão de que quanto mais os romances mostram cenários ambientais destruídos, mais o ambiente é fantasmagórico e como consequência mais atrai leitores.⁶¹ Ao estudar outras obras, como pinturas e música, Clark enxerga a possibilidade de ter na arte um elemento libertador ou que, em muitos momentos, pode servir para destacar armadilhas da nossa era, que tem no antropoceno um espaço ilimitado para criação e diálogo.

Consoante com o projeto de análise desta pesquisa, que busca refletir acerca da resistência da mulher frente a um desastre ambiental durante seus anos de formação, é importante mencionar o exemplo de constância feminina presente no importante romance de Brandão, mencionado frequentemente nos estudos de distopia e ecologia. A personagem feminina no romance *Não verás país nenhum* (1981) é Adelaide, esposa do protagonista Souza, uma mulher culta e que antes do desastre ambiental tomar conta da cidade de São Paulo, era uma pianista. Nessa obra temos o narrador Souza, um professor de História, forçado a aposentar-se. Ele analisa a sua vida e a estrutura de seu casamento depois que um furo aparece em sua mão. Souza começa a questionar sua existência dentro de um governo ditatorial onde a sociedade se encontra dividida em pequenos

⁶⁰ Outros exemplos de *cli-fi Bildungsroman* mencionados na antologia são: o romance de ficção científica *Earth* (1990), do escritor americano David Brin, que tem a terra como protagonista e o romance *The Bone Clocks* (2014), escrito pelo britânico David Mitchell, que entre outras narrativas, conta a história de Holly Sykes dos 15 aos 74 anos.

⁶¹ Outras obras citadas que trabalham com questões climáticas: *The Earth Party: Love and Revolution at a Time of Climate Change* (2009), de George Marshall, *The Rapture* (2009), de Liz Jensen, *Finitude*, de Hamish McDonald (2009), *Solar* (2010), de Ian McEwan e *The Windup Girl* (2010), de Paolo Bacigalupi.

guetos que tem como bases as classes sociais. O livro é narrado de forma irônica dentro de uma realidade transfigurada, assustadoramente provocativa quando lido em 2020.

Tendo em consideração a atual crise política socioambiental pela qual o Brasil atravessa, a obra de Brandão dá margem a inúmeras interpretações. Porém, para o propósito de investigação desta pesquisa, o foco da curta análise dessa obra será a maneira como Adelaide lida com os problemas socioambientais de sua realidade através da arte e do amor. Ela sustenta seu equilíbrio na música e na escolha que faz para cuidar dos pais, um ato de amor que a personagem demonstra como prioridade em meio ao caos. A história é narrada por ele e, por consequência, não há o ponto de vista da principal mulher nessa narrativa. Podemos conhecê-la através de suas formas: a partir do prisma de seu esposo, através de memórias, reflexões e alucinações, e também no decorrer de alguns diálogos entre eles. Por fim, Souza oferece uma observação sobre a esposa e a questão ambiental da cidade de São Paulo e do mundo. É nesse momento que ele faz uma comparação entre a mulher e a natureza: “Me bateu uma sensação de perda. Sem tamanho, fronteira. Tem uma palavra que meu avô usava muito, referindo-se às matas: incomensurável. Perder, para sentir que um dia se teve, é coisa injusta” (240).

São três os recursos cruciais para a resistência de Adelaide no mundo caótico em que vivia. Ela resistiu através dos cuidados dos pais (amor à família), por intermédio da igreja (essência de comunidade) e pelo amor à sua arte, a música. Ela queria ser concertista e, apesar das críticas recebidas por Souza, persistia: “Nos primeiros tempos, confesso que sofria. Por ela. Podia-se ver, era coisa que Adelaide jamais alcançaria. Tocar bem. Não como os grandes, nem talvez como os médios. Adelaide sequer seria razoável. Bastava compará-la a qualquer um daqueles discos” (161).

O romance de Brandão é comumente citado em estudos ecocríticos.⁶² Além de Brandão, algumas pesquisas de ecocrítica no Brasil dão espaço para análise da poesia de Patativa do Assaré (1909-2002).⁶³ Outro exemplo relacionado à poesia é o estudo comparativo de Cora Coralina (1889-1985) e Mary Oliver (1935-2019).⁶⁴ Nos estudos brasileiros é comum encontrar pesquisas que retomam romances consagrados e amplamente discutidos sendo desta vez analisados por um viés ecocrítico. Alguns exemplos dessas obras são: *O Quinze* (1930), de Rachel de Queiroz e *Grande Sertão Veredas* (1956), de João Guimarães Rosa.⁶⁵

Observar as atitudes da personagem Adelaide, no romance de Brandão, nos permite questionar quais outras possíveis atitudes têm as mulheres em outros romances de ficção climática ao crescerem em um contexto de caos ambiental. Diante do propósito desta pesquisa de analisar dois romances de *cli-fi Bildungsroman*, é interessante observar a fusão desses dois campos de estudo. Levando em consideração que o termo *cli-fi* é recente e híbrido, é compreensível que não haja um elevado número de estudos que usem tal nomenclatura. Ao estudar *cli-fi* e romance de formação, atentamos para o fato de que o número de estudos que relacionam a distopia e o romance de formação é muito maior, por isso nos referimos muitas vezes às teorias que analisam o crescimento das personagens em romances distópicos.

⁶² Como exemplo, o artigo *A cidade deteriorada: distopia literária e ecologia na ficção de Ignácio de Loyola Brandão*, do professor Antonio de Pádua Dias da Silva, publicada em 2016. O artigo pode ser acessado aqui: http://www.uel.br/pos/letras/terroroxa/g_pdf/vol12/TRvol12a.pdf

⁶³ Como exemplo, a dissertação de Rosani Saleti da Rosa intitulada *A poética da natureza de Patativa do Assaré: uma abordagem ecocrítica*, de 2022, pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná. O documento pode ser acessado aqui: https://tede.unioeste.br/bitstream/tede/5979/2/Rosani_Rosa_2022.pdf

⁶⁴ O estudo é a tese de doutorado de Mislainy Patricia de Andrade, publicada em 2019, pela Universidade de Brasília. Acesso disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/35417>

⁶⁵ Como exemplo, o artigo dos pesquisadores Elisângela Campos Damasceno Sarmiento e Geraldo Jorge Barbosa de Moura, que analisaram a obra de Queiroz: <https://ppgecoh.uneb.br/wp-content/uploads/2023/03/ELISANGELA-CAMPOS-DAMASCENO-SARMENTO.pdf#page=58>

A distopia, como vimos, é a escolha de muitos escritores para abordar assuntos que os preocupam e nesse contexto, observamos catástrofes ambientais e relações de afeto que se fortalecem em ambientes hostis e corrompidos. O que aconteceria então se escritores adicionassem o processo de desenvolvimento do ser humano nessa conjuntura? De fato, narrativas de romance de formação contadas em um contexto de distopia são comuns e muitas alcançaram sucesso de venda tornando-se filmes de também grande êxito. Estudos acadêmicos analisam o desenvolvimento das personagens em romances distópicos, por exemplo, Elena Sharma em sua dissertação de mestrado trabalha com dois romances de formação distópicos: *Uglies* (2005), o primeiro de uma trilogia de Scott Westerfeld e a trilogia *Divergente* (2011-2013), de Veronica Roth. As obras, caracterizadas como YA, são analisadas por Sharma a partir da formação de identidade das protagonistas e das relações que possuem já que as mesmas refletem diretamente na configuração de suas morais e de suas ídoles.⁶⁶ Diferentes de clássicos romance de formação como *David Copperfield* (1849), de Charles Dickens (1812-1870), que abarca desde a infância até a maturidade, os romances analisados por Sharma cobrem um período mais curto na vida da personagem, uma das diferenças pelo qual o romance de formação passou. De fato, o gênero *bildungsroman* é caracterizado pelas constantes mudanças que atravessa, e seria correto afirmar, portanto, que é um gênero narrativo de desenvolvimento contínuo já que a concepção de maturidade e desenvolvimento muda de acordo com a época. Acerca dos relacionamentos que se formam nos romances que analisou, Sharma observa que as relações estão atreladas às sociedades em que vivem e ambas estão inseridas em governos

⁶⁶ *Young Adult*, categoria de ficção destinada ao público jovem, geralmente entre 12 a 20 anos, porém muitos dos leitores são adultos. Geralmente, os protagonistas de narrativas YA são adolescentes ou jovens adultos.

opressivos. Mesmo em contextos autoritários, as personagens encontram relações positivas, como mentores e amigos. Por fim, a estudiosa relaciona a formação das personagens como uma metáfora da adolescência e as constantes mudanças e desafios procedentes dessa fase.

Similarmente, Michael M. Levy (1950-2017) dedicou sua vida acadêmica a analisar literatura infantil e infanto-juvenil, e traçou algumas semelhanças nas formações das personagens de romance de formação.⁶⁷ Assim como os críticos Buckley e James Hardin, Levy define o romance de formação como um processo de desenvolvimento pessoal, com acertos e atos falhos, sofre algumas dores e também sente prazeres. Porém, no final o protagonista se entende como pessoa e compreende melhor o mundo onde habita, ganhando assim conhecimento do mundo e aprimorando seu senso de moralidade. Levy reflete:

For the average young adult, therefore, it might well be argued that the *bildungsroman*, with its emphasis on escape from the confines of home, overcoming difficulties, finding a personal lifestyle, and achieving success in the adult world is not merely a literary genre but a way of life. Science fiction, with its emphasis on change, the discovery of new knowledge, and the conquest of new worlds, is a logical medium for the *bildungsroman*. Together the two forms create a powerful vehicle for the symbolic

⁶⁷ Levy, no artigo “The Young Adult Science Fiction Novel as *Bildungsroman*”, analisou entre outras obras: *Urn Burial* (1987), do inglês Robert Westall (1929-1993), *Moonwind* (1986), da inglesa Louise Lawrence (1943-2013) e *Interstellar Pig* (1984), do norte-americano William Sleator (1945-2011).

portrayal of many young readers' most cherished hopes for the future.

(117)⁶⁸

Concordamos com Levy a respeito da importância da fusão do romance de formação e da ficção climática. Notamos que o *cli-fi Bildungsroman* configura um espaço poderoso para analisar tanto temáticas pessoais quanto relações de interações entre o humano e o não-humano. O romance de formação climático permite que observemos como se dá o desenvolvimento de personagens ao lidarem com os desafios climáticos do agora. Terminada a explicação teórica sobre a ecocrítica e a ficção climática, é chegado o momento de observar diferentes teorias do romance de formação, adicionada a contextualizações histórico-sociais, e de analisar os dois romances propostos nesta pesquisa. O objetivo é estudar como as protagonistas, Elissa e Kênia, desses dois romances, *Viajantes* e *Cidades*, lidam com os desastres ambientais, da desertificação e do alagamento.

⁶⁸ Tradução livre: “Para o jovem adulto, portanto, pode-se argumentar que o romance de formação, com sua ênfase na fuga dos confins do lar, na superação de dificuldades, na busca de um estilo de vida pessoal e no sucesso no mundo adulto, não é apenas um objetivo de gênero literário e sim, um meio de vida. A ficção científica, com sua ênfase na mudança, na descoberta de novos conhecimentos e na conquista de novos mundos, é um meio lógico para o romance de formação. Juntas, as duas formas criam um veículo poderoso para o retrato simbólico das esperanças mais queridas de muitos jovens leitores para o futuro” (117).

CAPÍTULO 2

“A EDUCAÇÃO COMO PILAR DE FORMAÇÃO”

We grieve for people we care about, not for total strangers. We fear damages that threaten ourselves and those we care about, not Earthquakes on Mars. Eudaimonism is not egoism: we may hold that other people have intrinsic value. But the ones who will stir deep emotions in us are the ones to whom we are somehow connected through our imagining of a valuable life, what I shall henceforth call our “circle of concern.” If distant people and abstract principles are to get a grip on our emotions, therefore, these emotions must somehow position them within our circle of concern, creating a sense of “our” life in which these people and events matter as parts of our “us,” our own flourishing. For this movement to take place, symbols and poetry are crucial.⁶⁹
Martha Nussbaum, *Political Emotions* (2013)

2.1 Introdução a *Viajantes do abismo*

Na introdução de *Political Emotions* (2013), a filósofa Martha Nussbaum argumenta que o amor é o elemento que promove respeito à humanidade. Isso não quer dizer que devemos amar igualmente e da mesma forma, porém ela traça duas características importantes em uma sociedade baseada no amor e que almeja justiça e oportunidades

⁶⁹ Tradução livre: “Lamentamos pelas pessoas com quem nos importamos, não por estranhos. Tememos dados que ameacem a nós mesmos e àqueles com quem nos importamos, não terremotos em Marte. Eudaimonismo não é egoísmo: podemos sustentar que outras pessoas têm valor intrínseco. Mas aqueles que vão despertar emoções profundas em nós são aqueles a quem estamos de alguma forma conectados por meio de nossa imaginação de uma vida valiosa, o que chamarei daqui em diante do nosso “círculo de preocupação.” Se pessoas distantes e princípios abstratos devem dominar nossas emoções, portanto, essas emoções devem de alguma forma posicioná-las dentro de nosso círculo de preocupação, criando um senso de “nossa” vida na qual essas pessoas e ventos importam como parte de nosso “nós”, nosso próprio florescimento. Para que esse movimento aconteça, símbolos e poesias são cruciais”.

iguais para todos. Uma é o compromisso em aplicar redistribuição social, a inclusão de grupos marginalizados e excluídos, a proteção ao meio ambiente e a defesa nacional. O segundo atributo para cultivar a emoção pública é trabalhar com algo intrínseco em todas as sociedades, que é o ato de nos proteger de denegrir outros. A filósofa acredita que aversão e inveja estão presentes em todas as sociedades e muito provavelmente em todo ser humano. O que deve ser impedido, entretanto, é a consequente agressão ao outro causados por tais sentimentos. Segundo Nussbaum, caso o indivíduo e a sociedade percam a empatia mútua, há de ser implantado um método de educação que cultive características benevolentes no grupo social. Em suas palavras: “An important part of that education is performed by the public political culture, which represents the nation and its people in a particular way” (3).⁷⁰ A educação sugerida pela filósofa é um movimento de educação cultural denominado por ela de círculo da preocupação. É através do círculo, ou seja, da inclusão do outro, de ver o outro como parte do nosso próprio grupo, que a empatia floresce. Na epígrafe que abre esse capítulo, a filósofa afirma que a poesia é essencial. Ela também cita que a ópera, especificamente o teor musical, tem a formação filosófica que retém uma nova forma de cultura pública (18). Além de concordar com Nussbaum acerca da educação de amor e empatia ensinada por meio de poesia e música, na literatura também se pode encontrar exemplos de autores que por meio de suas obras tentam mostrar diferentes formas de amor, como é o caso dos dois romances analisados neste estudo.

Argumento que durante o percurso de formação de Elissa, desde sua inocência até sua maturidade no romance *Viajantes do Abismo* (2019), há exemplos de amor e empatia

⁷⁰ Tradução livre: “Uma parte importante dessa educação é realizada pela cultura política, que representa a nação e seu povo de forma particular” (3).

vivenciados por Elissa.⁷¹ Além disso, a escritora dedica espaço na obra para exaltar a importância da educação e saberes através dos estudos de Elissa, da irmã Teodora, da amiga Atília e do grupo religioso e educacional, Fraides Inventoras. O romance explora os períodos das mudanças climáticas, acompanha a maturidade de Elissa Faina Till e orienta o leitor a experimentar diferentes maneiras de amor e empatia engrandecendo o círculo de preocupação de Elissa ao mesmo tempo que tenta fazer o mesmo com o leitor. Porém, antes da análise sobre as diferentes formas de amor, há a necessidade do resumo da obra.

O romance acompanha a trajetória de Elissa enquanto enfrenta o colapso ambiental e uma conseqüente guerra civil. A doença do planeta é o fator que move os personagens do romance rumo à uma nova atitude em relação ao contexto circundante. Na obra, descobrimos que outras sociedades entraram em colapso por não terem encontrado o equilíbrio em relação ao meio ambiente, sendo essa dissociação entre humano e não-humano um fator decisivo para a aniquilação de prévias civilizações.

Em *Viajantes*, acompanhamos as diferentes respostas frente ao caos climático, ao verme que se instala, à propagação da seca e à rápida desertificação da terra. Essas repostas se dão através do desenvolvimento e amadurecimento de Elissa e também do seu relacionamento com outras mulheres, entre elas, sua irmã Teodora, sua mãe Úrsula e sua amiga, Atília.⁷² De acordo com as autoras de *The Voyage In*, que trabalham com protagonistas mulheres, geralmente as personagens mulheres compartilham sua jornada formativa com amigas, irmãs ou mães, as quais assumem papéis tão importantes quanto as protagonistas (12).

⁷¹ Doravante o título do romance será abreviado para *Viajantes*.

⁷² Antônia Atília será de agora em diante chamada de Tyla, referência ao uso durante a narrativa.

Acompanhamos as mulheres do romance de Witter e suas respostas aos desastres ambientais. Cada personagem se apega a um determinado veículo que as permite enfrentar o caos que se instala na região. Elissa representa o ofício de curandeira, sua irmã Teodora retrata a ciência em seus experimentos contra um verme que aflige o planeta e Tyla é a personificação da luta às margens da sociedade pelo bem-estar comunitário. Ao estudar as mulheres no romance de Witter, observa-se um esforço das personagens em recorrer à educação e ao amor como ferramentas de enfrentamento ao verme desconhecido que aparenta causar a desertificação da terra. Através de estudos científicos, Elissa e Teodora tentam encontrar algo para reverter o avanço dos desertos ao mesmo tempo que formam uma aliança de amizade e respeito com Tyla para colocar em prática um plano que elimine o verme. A mensagem de amizade entre as duas simboliza dois âmbitos do conhecimento, uma teórica e outra prática. Essa combinação reforça o quanto é importante valorizar os variados tipos de sabedoria, sejam eles formais ou não. No decorrer desse capítulo, analisarei os momentos formativos de Elissa e sua resistência frente à crise climática. Os tópicos discutidos no romance de Witter são temas atuais e necessários, tais como as mudanças climáticas, tema que conduz a narrativa. Porém o romance apresenta temas importantes como valorizar a educação, praticar o amor, apreciar a literatura produzida por mulheres e observar os temas abordados por elas.

Nikelen Witter arquiteta o amor e a educação como caminhos encontrados por Elissa para enfrentar o avanço dos desertos, as consequências do aquecimento global, o derretimento das geleiras, a destruição de florestas e rios e a conseguinte guerra civil. É possível afirmar que o *bildung* de Elissa se completa quando ela se reconhece como uma cidadã ativa e compreende uma nova forma de governo, baseado na ciência e que respeita

saberes ancestrais. Faz também parte do *bildung* da personagem conhecer variadas formas de amor, as quais vão acontecendo de forma natural ao longo de sua peregrinação. Porém, o amor é uma jornada percorrida por ela na forma de aprendizado. A prática do amor se inicia no tecido familiar, transita para o amor próprio, o amor da amizade, o amor romântico, para enfim concretizar no amor ao próximo que se reflete em luta, paciência, resiliência, autoconhecimento e práticas de mudanças na política e na organização da sociedade.

Elissa, no início da narrativa, é uma mulher comum prestes a casar-se com Larius Drey, um aspirante a político. A desigualdade social impera não somente na cidade Alva Drão mas em toda a República, e ajudar os mais pobres não é uma das preocupações do governo. Por sua vez, Elissa gosta da vida pacífica e privilegiada que tinha, portanto, o convívio social de sua família e o planejamento do casamento ocupam seus dias.

No começo da narrativa, a protagonista é um pouco apática e submissa e sonha com o casamento, mesmo que momentaneamente se sinta constrangida com a vida social que a espera como esposa de um futuro político. Contudo, após o rompimento do noivado, prefere isolar-se. Depois que Larius rompe o noivado, Elissa foca sua atenção nos negócios da família. Após a morte do pai, Bartolomeu, Elissa herda a administração dos negócios da botica da família. Como nova proprietária da botica, ela acaba ficando conhecida por causa de sua bondade e persistência em encontrar a cura para todos que a procuram, tanto na elaboração de remédios produzidos no modesto laboratório como também na manipulação com ervas medicinais. Não desistindo da cura, Elissa revela sua teimosia e resiliência. No casarão da família, além da mãe Úrsula e da irmã Teodora,

também moram as suas duas irmãs mais novas e seus esposos: Simoa e Vinício Trilar, um juiz delegado e Miranda e Ivo Lira, um fiscal ferroviário.

Vinício determina a prisão de Harin Solano, miliciano, um dos vilões da história, o que gera ameaças à segurança da família. A protagonista se posiciona contra as demandas e corrupções governamentais que atingem diretamente seus familiares, especialmente após o assassinato de Vinício. Depois de prontamente confrontar Solano e expulsá-lo do funeral do cunhado, que falece, ela e sua família se tornam um alvo da milícia. O medo e a vulnerabilidade fazem com que Elissa proponha uma aliança ao ex noivo, agora governador, o que lhes garante uma segurança temporária. A partir do avanço dos desertos, da seca, da dificuldade em conseguir água e alimentos, a violência nas ruas cresce e, pouco a pouco, a vida dos habitantes se torna dolorosamente penosa.

Elissa, agora curandeira experiente, inicia uma jornada para descobrir as causas do avanço da areia na cidade, entre outras questões que formam um quebra-cabeça com elementos que dizem respeito a outras comunidades além de Alva Drão. Elissa começa a entender sobre os problemas econômicos e ambientais do planeta e se concentra em sua família, dividindo seu tempo com o atendimento aos pacientes, a manipulação de remédios e as pesquisas relacionadas ao verme, a causa do acelerado avanço da areia.

A demanda por seu ofício bate à sua porta, literalmente, quando Tyla vai ao seu encontro e a convence a sair da cidade levando toda a família. As duas amigas se conhecem no momento em que Tyla vai à casa da família Faina Till para levá-los a locais seguros. Tyla informa ao grupo de que os confrontos no país estão cada vez mais frequentes. Por conta do acúmulo da violência nas ruas e da desordem social, que piorou com a libertação de Solano da cadeia, eles não estariam mais seguros em sua casa. O

receio era de que uma vingança de Solano e seus apoiadores acontecesse a qualquer momento em resposta à sua prisão.

Nesse momento, conhecemos essa personagem tão importante quanto Elissa e também acompanhamos seu *bildung* no decorrer da narrativa. Tyla é filha de Caldre Antônio, um amigo que Elissa conhece enquanto ajudava sua comunidade depois de uma tempestade de areia, ocasião na qual Elissa também conhece Seth e o ajuda com seus ferimentos. Esse personagem é de grande importância para o desenrolar da história, pois é com ele que Elissa viaja para colher amostras da areia, posteriormente entregando-as a Teodora realizar a análise do verme.

O local onde esses personagens se organizam e se refugiam é o casarão onde funciona o bordel do qual Tyla é proprietária, em uma cidade próxima a Alva Drão. Ademais, o trajeto entre a casa de Elissa até o casarão de Tyla pode ser visto como uma simbologia do laço de amizade que as une a partir dos perigos que enfrentam. Por conta da longa jornada que Elissa faz, primeiro para tentar uma negociação com o ex noivo, agora um político com influência no governo, até ativamente confrontar a milícia, muitos personagens secundários entram e saem da sua vida. Esses personagens contribuem para um objetivo principal, o de salvar o planeta de uma grande catástrofe ecológica. Muitos servem para representar grupos sociais da nossa própria realidade, como uma criança que tem uma participação ativa na guerra, além de grupos minoritários que defendem seu território contra o domínio elitista que tenta tomar a terra e ganhar o controle do país.

Ao chegar ao casarão de Tyla, Elissa tenta permanecer-se incógnita porém decide publicar os resultados da pesquisa de Teodora em artigos nos jornais locais para que a população conheça a respeito do verme encontrado na areia e os possíveis perigos que ele

representa. Conhecemos nesse momento dois partidos políticos principais, os Independentistas e os Unionistas. Elissa e Tyla, de fato, inicialmente, não se declaram contra ou a favor dos partidos, e sim concentram suas forças em um esquema de sobrevivência, recebendo refugiados no casarão, fornecendo comida e abrigo ao mesmo tempo que publicam notícias sobre as pesquisas de Teodora. Posteriormente, Elissa decide ir ao Abismo tirar fotos, recolher amostras da areia para comparações com as que já possuíam, porém enfrenta um bombardeamento e uma tentativa de estupro e assassinato por parte de Solano e seu exército. O Abismo é um local muito perigoso e inóspito localizado próximo às Cordilheiras. Esse território guarda a chave para respostas que Elissa vai conhecer. As amostras da areia que Elissa recolhe são fundamentais para as pesquisas de Teodora. A protagonista não desiste e vai ao Abismo, procura ajuda das fraires educadoras, um grupo religioso formado por sacerdotisas e sacerdotes apoiadores da tecnologia e da educação. Chegando ao centro de pesquisa, ela encontra um grupo de jovens aprendizes e, juntos, decidem mostrar aos líderes do governo os resultados da pesquisa. No final da narrativa, o país está um caos, violento, seco e centro de uma briga entre dois partidos onde a população está dividida entre crenças populares, notícias falsas e dados científicos. No final de sua formação, de seu *bildung*, Elissa se transforma em uma conselheira política para o novo governo que se instala na República. Durante esse caminho de formação de seu caráter, desde a prova de vestido de noiva até a temporada no monastério pouco antes da tomada do governo, Elissa recebe visitas esporádicas de uma criança, Aleia, uma personagem importante para a construção do seu *bildung*, e que será analisada posteriormente nesse capítulo.

O espaço no romance equivale à A Tríplice República que está dividida em três capitais: Amaranta, Memória do Mar e Ondanei. A obra não faz referência a nenhum território específico, porém para fins de análise, podemos imaginar a área da América Latina, depois que boa parte dos países ao Norte do Brasil já se encontram desertificados e os que se encontram ao Sul do Brasil, estão submersos.⁷³

⁷³ Como contexto ilustrativo, um mapa da Tríplice República está inserido nesse capítulo. Esse mapa foi desenvolvido pela própria autora Nikelen Witter e adaptado por mim.

Mapa da Trílice República

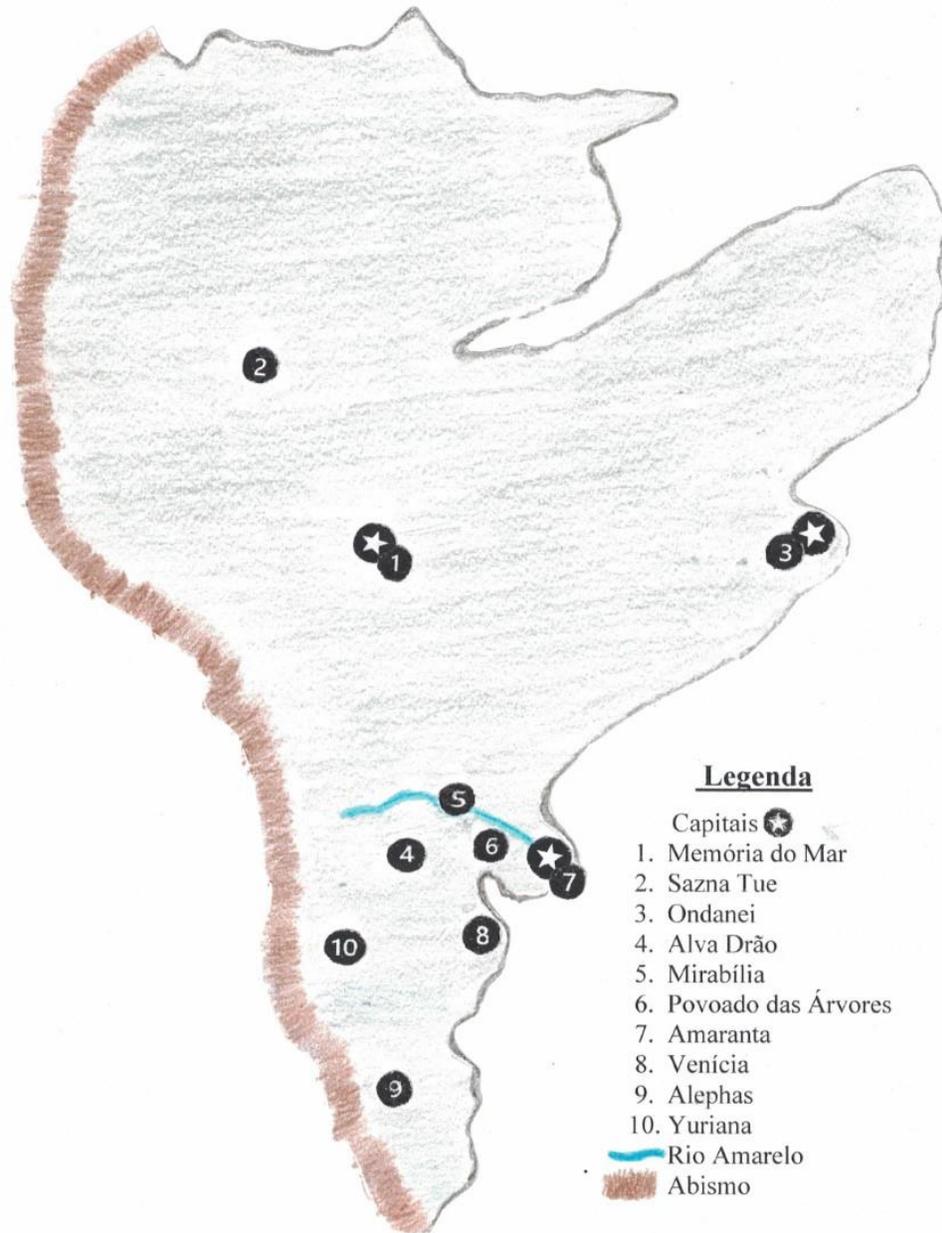


Figura 1: Mapa ampliado da Trílice República

Imaginamos que a ação, centralizada na região da Tríplice República, remete ao território do Rio Grande do Sul, especificamente no que seria em prática as cidades de Santa Maria, Porto Alegre e Uruguaiana. A narrativa começa na cidade de Alva Drão, onde Elissa mora.⁷⁴ Ela estuda em Amaranta, se refugia em Alephas, percorre um caminho árduo para o Abismo e depois segue para a região montanhosa de Yuriana. A ação é finalizada com a tomada do poder nas três capitais e alguns dos personagens centrais encerram a narrativa morando em uma região próxima ao Abismo. O território do Abismo é um buraco de imensa profundidade localizado nas proximidades da cidade de Alephas, onde fica o bordel de Tyla. É o Abismo que guarda a explicação para o término das civilizações anteriores e é lá que Elissa consegue recolher pequenas quantidades de areia, tornando possível inúmeros experimentos.⁷⁵

Uma vez elucidado o espaço, há outro elemento narrativo que necessita ser compreendido: o tempo. No âmbito da tessitura do tempo na narrativa, o narrador onisciente informa que a narrativa se passa em um futuro distante. Por sua vez, o narrador está incluído nesse futuro e acompanha a *bildung* de Elissa, dos dezessete anos aos quase noventa anos de idade. Em uma conversa com Elissa, Seth conta que já ajudou uma civilização “há dez mil anos” (193) quando a mesma teve problemas com o manuseio de usinas nucleares.⁷⁶ Seth representa uma figura ancestral, um ser de outro planeta com uma vida longa e com uma exitosa carreira de finalizador, sendo responsável por facilitar

⁷⁴ Em entrevista para o *Diário de Santa Maria*, a escritora diz que a descrição da cidade onde Elissa vive lembra muito a cidade de Santa Maria no início do século XIX. O vídeo está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-BOLumiqui4>

⁷⁵ Uma possível referência ao Abismo é a *Runit Dome*, nas Ilhas Marshall, local onde os EUA detonaram cerca de 67 bombas nucleares no período entre 1946 e 1958 deixando na ilha lixo tóxico que pode vaziar devido às mudanças climáticas. Fonte: <https://www.latimes.com/projects/marshall-islands-nuclear-testing-sea-level-rise/>

⁷⁶ As primeiras usinas nucleares foram acionadas na década de 1950 na Rússia e no Reino Unido.

o extermínio de civilizações e cooperar para a reconstrução do planeta. Seth carrega consigo uma ideia simples, porém crucial, para o entendimento dos fatores que acarretaram o extermínio de prévias civilizações: os humanos se vão, a natureza toma de conta e o território se reconstrói. Para exemplificar o quão antigo é esse ciclo de convivência entre o humano e o não-humano, o romance se centra na figura de um tigre antigo e mitológico presente em diversas gerações. O romance abre com um poema do inglês William Blake (1757-1827) chamado “O tigre” (1794) no qual descreve seu brilho e outras características dúbias como a força e a malignidade. Por sua vez, a figura do tigre aparece novamente na narrativa em forma de uma canção infantil, uma espécie de lenda que conta a história de um tigre semeando areia.⁷⁷ Essa mesma canção é recitada por Elissa durante uma conversa com Tyla no momento em que as duas discutem se devem ou não invadir uma casa para salvar uma família vítima de um grupo de homens armados. Ao ouvirem os gritos da família pedindo ajuda, Elissa e Tyla decidem ajudar e conversam sobre uma estratégia de ataque. É nessa ocasião que Elissa decide usar a lenda do tigre violento e semeador de areia para causar pânico.

A figura do tigre, destemida e violenta, carrega consigo o tempo da narrativa de duas maneiras. A primeira é apresentada pela literatura escrita por meio do poema do inglês sugerido no início do romance. A segunda forma é exposta pela presença do tigre durante toda a narrativa através da literatura oral. No enredo, Seth utiliza a força do corpo do tigre para movimentar-se e executar o seu trabalho de finalizador. É ele o causador da tempestade de areia que quase por completo destrói o vilarejo onde Caldre Antônio mora. É também Seth quem introduz o verme na areia contribuindo para a velocidade da

⁷⁷ As irmãs de Elissa, Simoa e Miranda, cantam a canção do Tigre enquanto Elissa faz a prova do vestido de noiva (16).

desertificação da terra. Entretanto, é Seth quem ajuda Elissa a colher as amostras da areia e deixa por conta dela e de seu grupo a tentativa de salvação do planeta e assim o faz movido por um ato de curiosidade, já que as civilizações anteriores não conseguiram o êxito da redenção.

O elemento fantástico inserido na descrição de Seth é uma ferramenta comum utilizada por autoras em narrativas de formação, como nos lembra a professora Maroula Joannou ao estudar romances de escritoras como Dorothy Richardson (1873-1957) e Angela Carter (1940-1992). A estudiosa traz a informação de que autoras de diferentes épocas utilizam elementos fantásticos para abordar temas reais. Nas palavras de Joannou, as autoras “have eschewed its realism using a variety of non-realist genres such as gothic and the grotesque, the utopian and the dystopian, the fantastic, the fable and the fairy tale” (200).⁷⁸ Assim como as autoras estudadas por Joannou, a escritora Nikelen Witter escolhe narrar um romance de formação com elementos fantásticos e posiciona a história de Elissa em um futuro deteriorado, onde ela enfrenta circunstâncias árduas ao mesmo tempo em que amadurece e torna-se ciente dos problemas à sua volta. Portanto, em termos de categoria do fantástico, esse romance é uma ficção científica com temática de ficção climática e estética *steampunk*.

Nas palavras do pesquisador Bruno Anselmi Matangrano, “o retrofuturismo é uma tendência estética contemporânea, cuja origem data das décadas de 1970 e 1980 do século XX, atingindo diversas áreas artísticas, desde literatura, passando pelo cinema e artes sequenciais, até moda e música” (247-248). Matangrano reflete que a proposta do retrofuturismo é “uma visão futurista (muitas vezes distópica e/ou decadente) para o

⁷⁸ Tradução livre: “Elas evitaram seu realismo usando uma variedade de gêneros não realistas, como o gótico e o grotesco, o utópico e o distópico, o fantástico, a fábula e o conto de fadas”.

passado histórico, no qual determinadas tendências tecnológicas teriam evoluído de maneira muito mais veloz do que de fato aconteceu” (248). De fato, a releitura do século XIX é relevante para a narrativa pelo teor cíclico das gerações. Cada geração representa uma convívio fracassado com o meio ambiente, assim descrito por Seth, existe uma necessidade de recomeço de cada população. Com isso, cada reinício elabora novas tecnologias que para o leitor são referências do passado, como exemplos específicos, o trem a vapor, carroças motorizadas e luzes de lampião a gás. Além dessas tecnologias do século XIX, a narrativa apresenta elementos futurísticos como as diferentes criações de Teodora, como as esferas recheadas de canos de ferro e conectadas às antenas que as permitiam levantar voo, girar e atirar.

As invenções de Teodora somadas às criações farmacológicas de Elissa chamam atenção para a criatividade e eficiências das mulheres. No romance, além do protagonismo feminino, das comunidades minoritárias, da crítica em relação à corrupção política, há um consistente diálogo sobre a atual crise ambiental. Existe uma justaposição entre a resiliência das pessoas que querem viver bem no planeta e não apenas sobreviver nele e a descrença de uma parte da sociedade que se nega a acreditar em aquecimento global, no desmatamento de florestas e na destruição de áreas de preservação.

Entre as questões propostas pelo romance estão a reflexão de como podemos trabalhar coletivamente para a preservação do planeta com negacionistas e a de como podemos prosseguir com a preservação ambiental sabendo que não é um esforço coletivo? Uma das questões centrais é refletir de que maneira podemos amar aqueles que discordam de nós mesmos. Como amar quem se recusa a ajudar na preservação da nossa moradia, do

nosso planeta? Essa é a caminhada de Elissa, mas é também a jornada dos amigos e inimigos que faz pelo caminho. É a jornada de todos nós.

O romance está dividido em um prólogo de quatro páginas, a primeira parte com setenta e quatro páginas, a segunda parte com duzentas e dezessete páginas, um epílogo com quatro páginas e um bônus com cinco páginas. O prólogo dá ao leitor uma visão de dentro da guerra civil, onde o narrador onisciente concentra o leitor no território e, aos poucos, mostra o caos climático por meio de descrições como “inverno quente” (5) e “uma tarde morna de setembro” (5). Ainda no prólogo, nota-se a desordem social ao descrever o crescente número de moradores de ruas: “Saíram das calçadas, onde ficavam mendigando por comida ou trocados, e foram transferidos para um terreno perigoso rigorosamente vigiado nas cercanias da cidade” (6). O alvoroço aumenta devido ao deslocamento dessas pessoas e também à falta de informação transparente dada através da rádio. Ao invés de promover a calma, os meios de comunicação dão informações confusas, o que deixa a população desconfiada, desprotegida e mais vulnerável.

A primeira parte do romance é destinada ao período pré-guerra civil como forma de suporte fundamental para que o leitor conheça as personagens e como elas resistiram desde o início. A segunda parte volta para o momento em que Tyla bate na porta da família da protagonista quando acompanhamos a separação de Elissa, que foi para o Sul com Tyla e o outro grupo formado por sua família, incluindo o pai de Tyla, Caldre Antônio, vai para a cidade de Amaranta. É na segunda parte que a guerra civil atinge seu pico. No epílogo, há o desfecho da narrativa e no bônus, algumas revelações finais, as quais se parecem com o pós-créditos de um filme.

Por conta de um desastre ambiental, Elissa se vê forçada a sair de sua cidade natal. Em seu trajeto em busca de sobrevivência, ela averigua maneiras de enfrentar o caos ambiental. A análise de *Viajantes* explicará como a educação e o amor foram os instrumentos utilizados por Elissa para vencer uma ameaça ao planeta ao passo que acompanhamos o seu crescimento psicológico e sua maturidade. Esse capítulo de análise de *Viajantes* se dará por temáticas que nos ajudam a entender o crescimento psicológico da protagonista. A porção sobre a educação terá seu alicerce na profissão de curandeira, já o conteúdo sobre amor será composto de amores não convencionais, Elissa e o Tigre Seth, um ser híbrido que decide apoiá-la com a ideia de salvar o planeta, primeiramente por curiosidade e depois pelo forte laço que os une. As seções abordarão os elementos e a estética do *steampunk*, Elissa e os seus momentos formativos atrelados ao meio ambiente e a resistência de Elissa, e também em um contexto maior, da sociedade, através da educação e do amor. Sugerimos que Witter segue o mesmo raciocínio de Nussbaum acerca da empatia, do amor, da solidariedade e da valorização da educação como atos resistentes para a construção de um mundo mais justo. É importante conhecer a autora e sua obra e, por esse motivo, a próxima seção tem como objetivo apresentar a biografia de Witter e informar acerca de suas publicações e criações.

2.2. Nikelen Witter

A autora Nikelen Witter (1973-), é uma escritora gaúcha que reside em Santa Maria, RS. Além de escritora, é historiadora e professora na Universidade Federal de Santa Maria, RS. Ela mantém uma *newsletter* onde dá dicas de escrita, tanto para ficção quanto para trabalhos acadêmicos. Também coordena dois grupos de leitura: “Conhecimento é Poder,” onde são discutidas teorias acerca de questões de gênero, classe e raça com

membros dentro e fora da academia e “Brasileiras Esquecidas” tem o propósito de ler e discutir obras de autoria feminina não incluídas no cânone brasileiro. Ambos os grupos fazem parte do GEEUM (Grupos de Estudos e Extensão Universidade das Mulheres), da UFSM.

A contribuição de Witter em pesquisa acadêmica é significativa, além de inúmeros artigos científicos, ela publicou em 2001 o livro *Dizem que foi feitiço: As práticas da cura no sul do Brasil, 1845 a 1880*. Em suas obras, é comum encontrar temas que refletem as preocupações de muitas escritoras, por exemplo no caso de Witter notamos a preocupação com o protagonismo feminino, a atenção dada aos grupos minoritários, o meio ambiente, a política atual, questões sociais e a História do Brasil. Witter é graduada em História pela Universidade Federal de Santa Maria. Concluiu seu Mestrado em História do Brasil pela Pontifícia Universal Católica do Rio Grande do Sul. Sua dissertação de Mestrado, “Dizem que foi feitiço: curadores e práticas de cura no sul do Brasil (Santa Maria, 1845-1880)”, foi defendida em 1999. Suas pesquisas de mestrado e doutorado focam no estudo histórico de doenças e práticas de curas. Um tema recorrente em suas obras é a observação que faz entre doenças e medicamentos do século XIX, presente em sua tese de doutorado e abordado na obra *Viajantes do abismo*, publicado em 2019. A protagonista Elissa, uma curandeira, conhece as mazelas e como tratá-las com medicamentos manipulados na botica de sua família. Witter é Doutora em História Social pela Universidade Federal Fluminense. Sua tese de doutorado defendida em 2007 e intitulada “Males e Epidemias: Sofredores, governantes e curadores no sul do Brasil (Rio Grande do Sul, século XIX)” faz uma investigação sobre as doenças vividas no século

XIX e aborda a resposta coletiva da sociedade frente à doença.⁷⁹ Depois de ler o romance de Witter, encontro uma conexão com seus prévios conhecimentos mostrados em sua tese porque além de abordar as mazelas, também reflete sobre a administração governamental e o posicionamento dos governantes durante a crise de saúde pública no RS.

Como acadêmica, tem sua pesquisa citada em teses e dissertações. As pesquisadoras Daiane Silveira Rossi e Beatriz Teixeira Weber publicaram um artigo em 2013 intitulado “Apontamentos historiográficos sobre a história da saúde pública,” onde contam com a tese de doutorado de Witter como suporte acadêmico. Além disso, há uma vasta contribuição de Witter como orientadora, por exemplo na dissertação de Joana Adriana Nunes Martins que tem como título “As mulheres maravilha brasileiras vão à sala de aula: história, lutas e conquistas dos direitos das mulheres no Brasil,” pela Universidade Federal de Santa Maria, em 2018. Outro exemplo é a dissertação de mestrado de Anna Carolina Torezani Ronda intitulada “Entre Marias e Joões, muitas representações: o ensino de história e a construção das masculinidades e feminilidades nas revistas femininas nas décadas de 1940, 1950 e 1960”, de 2021, também pela UFSM. Com muitos projetos em andamento, participações em entrevistas e círculos de debate sobre Literatura e História, Witter é um dos principais nomes do *steampunk* brasileiro, assim como da literatura fantástica, no cenário atual. Em maio de 2022, ela foi a patronesse da FLISM (Feira Literária de Santa Maria) no RS onde falou sobre a importância de ler e dar visibilidade às escritoras mulheres.

Na Universidade de Santa Maria, onde leciona, atua na área da História e também dos Estudos de Gênero. Ministrou cursos como “Literatura como ponte para a História,”

⁷⁹ Entre 2003 e 2007, Witter completou um período de estudos, um doutorado sanduíche, na França na École des hautes études em sciences sociales.

“*Herstory*: A História pela perspectiva da Teoria Feminista,” “Fenômenos literários contemporâneos: Harry Potter e a virada do milênio” e “Fundamentos da metodologia em pesquisa feminista.” Seus projetos de pesquisa incluem tópicos relacionados às mulheres, atuação no espaço público, estudos feministas, violência na construção dos gêneros, pandemias, curas e saúde pública.

Na escrita criativa, começou a carreira escrevendo textos em fanfics quando ainda era doutoranda no Rio de Janeiro. Começou a sua carreira literária em 2011 publicando em diversas plataformas e coletâneas, como por exemplo o conto “O Pena e o Imperador” lançado na coletânea *Steampink*, em 2011 pela Editora Estronho. Witter lançou o romance *Territórios Invisíveis* (2012) sobre um grupo de amigos que tenta desvendar mistérios sobre o sequestro do irmão de um deles. A narrativa conta com piratas e terras misteriosas. O romance foi finalista do Prêmio Argos em 2013 e ganhou reedição pela AVEC Editora em 2017. Participou de diversas antologias como por exemplo quando lançou o conto “Embornal dos olhos” presente na coletânea *Quando o Saci encontra os mestres do terror* (2013) pela Editora Estronho. Ainda em 2013, lançou o conto “Mary G”, na coleção *Autores Fantásticos*, “Não confie em ninguém quando a revolução vier” da coletânea *Sagas Revolução*, pela Editora Argonautas. No mesmo ano pela Editora Draco, publicou o conto “A devoradora de mundos.”

Participou também da antologia *Imaginários: Contos de fantasia, ficção científica e terror* (2015) com o conto “A divisão de aparecimentos” ambientado em 2078. O conto aborda a trajetória de um policial. A obra trabalha com a possibilidade de ocorrer um tsunami no Rio Grande do Norte em 2170, uma forma futurista de abordar mudanças climáticas e tecnologia. Em 2016, pela Editora Draco publicou de forma avulsa o conto

“VaporPunk: Uma missão para Miss Boite” e “A dama negra e a donzela de palha” na coletânea *Medieval: Contos de uma era fantástica*, em uma seleção organizada por Ana Lúcia Merege e Eduardo Kasse, na qual há contos de outros nomes da literatura fantástica brasileira, como Helena Gomes, Melissa de Sá, Karen Alvares e Roberto de Sousa Causo.

Em 2017, publicou o conto “Imagem Inversa” na coletânea *Crimes Fantásticos*, pela Editora Argonautas e na *Revista Trasgo* publicou o conto “Passando pelo Rincão dos Infernos em direção ao Passo das Enforcadas.” O conto “Dezessete Mortos” foi publicado na coletânea *Sussurros da Boca do Monte* pela Editora AVEC.

O romance seguinte foi *Guanabara Real e a Alcova da morte* (2017), escrito em co-autoría com A.Z. Cordenonsi e Enéias Tavares, e recebeu os prêmios Le Blanc de romance fantástico e o Prêmio AGES de romance juvenil, ambos em 2018. O romance, publicado pela Editora AVEC, aborda uma investigação policial no Rio de Janeiro em 1892. Em parceria com a mesma editora, Witter publicou *Viajantes do abismo* (2019) que ganhou o Prêmio Odisseia de Literatura Fantástica 2020 na categoria Narrativa Longa de Ficção Científica e foi finalista do Prêmio Jabuti de 2020 na categoria Romance de Entretenimento, além de ter sido finalista do Prêmio Argos em 2020. O romance também ganhou o Prêmio Bunkyo, da Sociedade Brasileira de Cultura Japonesa e de Assistência Social.

Pela Editora Draco, participou da coletânea *História Fantástica do Brasil: Guerra dos Farrapos* (2019), com o conto “O terror dos teus inimigos” de 2012, onde narra o resultado de uma batalha ocorrida em 1838. Em seguida publicou *Dezessete Mortos* (2020), uma coletânea de sete contos de terror narrados no interior do Rio Grande do Sul. O livro venceu o Prêmio Açorianos de Literatura na categoria Contos de 2021 e o Prêmio

Escritora Destaque Maria Cult. Em 2022, Witter, juntamente com A.Z. Cordenonsi e Enéias Tavares, publicou a continuação do romance *Guanabara Real: O covil do demônio*.

Em entrevista para o Canal Fantasticursos, do professor Dr. Alexander Meireles, ao ar no dia 29 de novembro de 2020, a escritora reflete sobre a literatura fantástica atual e sobre a nova categoria literária criada pelo Prêmio Jabuti:

Eu acho que a criação dessa categoria representa um marco nesse amplo espectro literário que a gente escreve porque ele está atendendo a um tamanho de mercado, a um tamanho de qualidade e a um tamanho de espectro crítico que nós conseguimos criar nos últimos dez, vinte anos. E eu falo nós porque eu acho que esse é um movimento coletivo e é assim que a gente tem que pensar. (Witter)

Em agosto de 2022, seu conto “O título é um grito” presente na antologia de horror *O novo horror*, da Editora O Grifo, ficou entre os três finalistas na categoria Narrativa Curta Horror, ao lado dos contos de Irka Barrios e Paula Febbe no Prêmio Odisseia de Literatura Fantástica.⁸⁰ Em novembro de 2022, sai o lançamento da coleção de ficção científica brasileira *Dragão mecânico*, que conta com seis autores escolhidos pela Editora Draco, lançado por meio de financiamento coletivo pela Catarse. Entre os autores, Gerson Lodi-Ribeiro com o livro *Pecados terrestres*, Akexey Dodsworth, com o livro *Paradoxo de Theséus* e o livro *Silêncios infinitos*, de Witter. Os demais são Fábio Fernandes, com o livro *Rio 60 graus*, Erick Santos Cardoso, com *Solitude* e Cirilo S.

⁸⁰ Também presentes na antologia, escritores representantes do cenário do horror brasileiro, para citar alguns nomes, Alê Garcia, Andrezza Postay, Cláudia Lemes, Isabor Quintiere, Juliana Vicente, Larissa Prado, Úrsula Antes e Vitória Vozniak, entre outros.

Lemos, com *Um milhão de mim*. Para janeiro de 2023, é esperada a publicação da antologia de horror *Terrores latinos*, da Luva Editora. O livro revisita mitos e tradições do imaginário latinoamericano.⁸¹

Em sua fortuna crítica, encontramos o artigo do Professor Alexander Meireles, publicado na *Revista Abusões*. O artigo, intitulado “Entendendo o presente pelo passado: O *steampunk* de *A alcova da morte* como resgate da tradição da ficção científica brasileira” e nos lembra que o *punk* é uma contestação e rebeldia ao sistema e que o *steam* “incorpora releituras tecnológicas e estéticas do século XX no imaginário do século XIX” (260). Meireles destaca os personagens marginais na trama, negros, indígenas e mulheres, e os compara à posição marginal da ciência brasileira. O professor conclui que “O que o *steampunk* promove, então, é uma ressignificação do lugar do saber científico em nossa sociedade, chamando a atenção de leitores e leitoras brasileiras para nosso passado na área com figuras como Santos Dumont, Padre Landell de Moura, Oswaldo Cruz e outros nomes cujos feitos fornecem matéria para narrativas fantásticas” (283). Também fazem parte da fortuna crítica da autora a entrevista para esta pesquisa e a resenha de *Viajantes do abismo*, ambas publicadas pela *Revista Jangada*, em 2022.⁸²

2.3 Os elementos e a estética do *steampunk* no romance *Viajantes do abismo*

Faz parte do imaginário literário e cultural a criação de mundos, viagens ao espaço, universos paralelos e narrativas que discutem a ciência e a tecnologia. Logo, a ficção científica, gênero amplo e de desafiadora definição, apresenta-se como um espaço privilegiado para abarcar diferentes subgêneros e modos narrativos, permitindo tais

⁸¹ Os outros autores presentes na coletânea são Carol Mancini, Julie Dorrico, Sabine Mendes, Juliana Cunha, entre outros.

⁸² O título do resenha é “O desafio é amar”.

imaginações. De tradição europeia, a ficção científica está presente na literatura, no cinema e no imaginário popular em âmbito global. Seu marco é a obra *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley (1797-1851), na qual imagina-se a criação da vida em um laboratório científico. Desde então, muito já foi discutido sobre o tema. Além disso, por ser abrangente, o gênero engloba estéticas variadas, entre elas o *steampunk*, que visa, a partir de descobertas científicas, recriar passados hipotéticos, projetar futuros, reciclar descobertas históricas e reescrever o presente. *Steampunk* é um termo cunhado nos Estados Unidos nos anos 1980. Éverly Pegoraro ao definir o *steampunk* diz que “o retrofuturismo pode ser entendido como a mistura entre elementos do passado com tecnologia futurista. Trata-se de explorar os limites e as tensões entre a racionalidade e a alienação provenientes dos avanços da tecnologia” (393). Inspiradas na estética do século XIX, as narrativas *steampunk* navegam pelo passado e pelo futuro incorporando releituras tecnológicas e estéticas do século XX. Suas características ganharam apreço popular, o que ocasionou convenções e desfiles em todo o mundo.⁸³ No Brasil, conquistou espaço entre leitores e estudiosos desde as duas décadas do século XXI. A primeira coletânea, *Steampunk: histórias de um passado extraordinário*, foi publicada em 2009. A partir daí, o *steampunk* tem servido como uma plataforma para distintas vozes como, por exemplo, coletâneas somente com autoras mulheres, narrativas eróticas, além de textos que apresentam enredos projetados no ambiente histórico-social brasileiro. Além disso, tem servido também como objeto de análise para teóricos que de maneira geral exploram a relação entre humano e máquina presente nesse tipo de narrativa. Em vista da inexistência de fortuna crítica do romance *Viajantes*, nesta seção, contribuimos para a

⁸³ Ver Steampunk Conventions: <https://steampunkcons.com/>

fortuna crítica da obra ao investigar os elementos do *steampunk* na narrativa a partir de diálogos com estudiosos do gênero. Interessa-nos investigar como os elementos tecnológicos e a estética presentes no romance contribuem para o desenvolvimento das personagens, especialmente da protagonista Elissa.

O *steampunk* apresenta um caráter híbrido como definem Rachel A. Bowser e Brian Croxall, em *Like Clockwork: Steampunk Pasts, Presents, and Futures* (2016), pois permite a conjunção entre “technology, history and ideology” (xix).⁸⁴ Essa fusão aparece fortemente marcada no romance *Viajantes*, porque Nikelen Witter usa a ficção científica para criar um presente caótico e dialogar com a História por meio da literatura. Vale destacar a formação acadêmica da autora como historiadora e estudiosa do século XIX. Ela traz para a narração sua experiência acadêmica, ao percorrer a história da civilização tratando de temas como estrutura política e educacional, a posição da mulher na sociedade e as mudanças climáticas. Um aspecto específico ao romance *Viajantes* que consideramos ser uma expansão à ideia de caráter híbrido, proposta por Bowser e Croxall, são alguns elementos físicos que apresentam a mesma característica, veja-se como exemplo as casárvores, que serviam de moradias e trabalho, a presença das religiosas fraires estudiosas da ciência, a participação do ser Seth, humano e animal, além de outros aspectos que exploraremos adiante.

Ademais da característica híbrida observada em *Viajantes*, a utilização do modo narrativo *steampunk*, que funciona como uma lente retrô projetada no futuro, permite a criação de invenções tecnológicas. Esses dispositivos tanto servem a proposta de ajudar as personagens a se adequarem ao caos climático, representado na narrativa, quanto

⁸⁴ Tradução livre: “tecnologia, História e ideologia.”

podem, em alguma medida, auxiliá-las na reversão da desertificação quase que completa do planeta narrada no romance. Como veremos mais tarde neste estudo, algumas das invenções apresentadas no romance *Viajantes* tomam de empréstimo características e objetos no século XIX. Isso está de acordo com a definição proposta por Bowser e Croxall, quando falam sobre “imagined devices” (xvii). Essas criações oferecem o suporte visual para a representação da era vitoriana, aliando-se às invenções já criadas e utilizadas no decorrer da nossa História.⁸⁵ A conjunção de um cenário vitoriano às alternativas encontradas para a solução rápida para a salvação da humanidade somente é possível dentro do universo narrativo *steampunk*. Isso ocorre devido à estética da tecnologia a vapor disponível no século XIX, inspiração de grande parte das criações retrofuturistas.

Na mesma linha, Kathe Hicks Albrecht, em *The Machine Anxieties of Steampunk: Contemporary Philosophy, Victorian Aesthetics, and the Future* (2021), acentua que o *steampunk* empresta da era vitoriana recursos como engrenagens de ferro, motores a vapor, óculos e relógios de época, além de trajes como espartilhos, laços, coletes de couro e referências a seres híbridos. Albrecht também adiciona que o *steampunk* se preocupa com o futuro da humanidade, além de ser uma resistência frente às estruturas dominantes de poder. Essa resistência é pertinente em *Viajantes* quando Witter incorpora elementos sociais e políticos presentes no contexto do Brasil como, por exemplo, o coronelismo e uma possível intervenção militar liderada por Solano e pelo Capitão Yugnov. Albrecht acredita que, por conta do futuro incerto atrelado à tecnologia avançada de inteligências artificiais, pensadores contemporâneos sentem dificuldades em definir o papel do ser

⁸⁵ Tradução livre: “dispositivos imaginados.” A era vitoriana corresponde ao período entre 1837 a 1901 do reinado da Rainha Victoria (1819-1901), no Império do Reino Unido.

humano no futuro que se aproxima. Entretanto, a autora indica que o *steampunk* “provides an avenue for that thinking and for that very struggle” (2).⁸⁶ Essa alternativa mencionada por Albrecht é uma das mensagens centrais nas entrelinhas da narrativa de *Viajantes*. Nota-se isso quando as personagens, diante de um futuro incerto vinculado à tecnologia, passam a trabalhar juntas para impedir o extermínio da era humana no planeta, tornando isso uma luta coletiva.

Além da característica híbrida e das práticas funcionais dos dispositivos imaginados por Bowser e Croxall, o estudo deles também se preocupa em entender as razões pelas quais o *steampunk* está presente no âmbito cultural e literário do agora. Os autores acreditam que o conceito de *steampunk* nos ajuda a entender a cadeia de percepções biológicas. Além de nos auxiliar a fazermos conexões entre o passado, o presente e o futuro, desde a teoria de seleção natural de Charles Darwin (1809-1882) até as homologias entre máquinas e o ser humano. Albrecht se aproxima de Bowser e Croxall ao entender a popularidade do *steampunk* como um território que, embora tenha uma estética vitoriana, incorpora os interesses e as preocupações baseadas no nosso presente. Dessa forma, o estudo de Albrecht contempla uma visão otimista do futuro, “one in which humans and machines interact in new ways, not so much as subject and object, but as participants in a new type of shared experience” (6).⁸⁷ Da mesma maneira, o romance *Viajantes* vai além da interação entre seres humanos e maquinarias porque se situa no diálogo contemporâneo acerca da condição humana e da interação com a tecnologia e divide a mesma perspectiva otimista do futuro apresentada por Albrecht.

⁸⁶ Tradução livre: “O gênero *steampunk* fornece um caminho para esse pensamento e para essa luta”.

⁸⁷ Tradução livre: “Aquele em que humanos e máquinas interagem de maneiras novas, não tanto como sujeito e objeto, mas como participantes de um novo tipo de experiência compartilhada”.

Embora ambas, Albrecht e Witter, apresentem uma perspectiva positiva, a narrativa de *Viajantes* exibe um tom mais cauteloso e passa a mensagem de que devemos usar o tempo a nosso favor. Caso contrário, seguiremos em direção a um futuro perigosamente incerto. Isso pode ser ilustrado a partir da solução encontrada no final do romance. Ainda que Witter pudesse oferecer uma esperança exagerada a partir da construção de um final sonhador e lírico, a autora nega isso e entrega ao leitor uma realidade crua, próxima à que temos. Observa-se esse movimento em uma das falas da cientista Teodora. Ao perceber certa euforia vinda de Elissa e Tyla com o descobrimento da alga-mãe, a cientista as alerta de que mesmo reconstruindo a biosfera, ainda existe um estrago irreparável feito ao meio ambiente. Além disso, ressalta que, como humanidade, ainda é necessário lidar com o rastro de destruição que nós humanos deixamos. Ao final, arremata: “mas não há como saber onde a coisa vai chegar e, principalmente, quando” (272). Teodora tenta, assim como os cientistas de nossa era, mapear os perigos da crise climática e projetar como viverão as próximas gerações. O sentido de urgência aliado ao fator tempo repetitivamente visto em *Viajantes* evidencia o que presenciamos constantemente por meio do grande número de notícias sobre os impactos das mudanças climáticas no meio ambiente.

O tempo ao qual se refere Teodora no romance é simbólico e reflete a urgência que também sentimos. Na narrativa, a civilização possui no máximo “duas gerações humanas” (272), previsão que fortalece o caráter de emergência e de expectativa que a solução encontrada realmente faça efeito. De acordo com o último relatório publicado pelo The Intergovernmental Panel on Climate Change (IPCC), das Nações Unidas, em um cenário de desigualdades que inclui poucas ou nenhuma ação governamental, a

previsão é que todos sofrerão, porém as comunidades mais carentes serão ainda mais atingidas. O relatório também destaca que, até 2030, a insegurança alimentar causada por dificuldades no plantio, colheita e desperdício de alimentos poderá atingir bilhões de pessoas em todo o mundo.⁸⁸ No entanto, esse impacto não está ligado apenas a questões físicas. Segundo a Associação Americana de Psicologia, graves problemas ambientais, por exemplo, aumento da poluição, secas, enchentes, tufões, além do lixo nos oceanos e a exploração excessiva dos recursos naturais, agravam o estado psicológico de muitos.

A constante preocupação com as futuras gerações ganhou nome, a eco-ansiedade, um medo crônico do futuro catastrófico.⁸⁹ Esse medo contínuo é representado no romance por Elissa e tem a função de alertar o leitor acerca das causas e consequências de desastres ambientais. Isso ilustra a hipótese de Bower e Croxall a respeito da popularidade do modo narrativo *steampunk* por centralizar a atualidade dessas questões. A correlação entre o passado, o presente e futuro e o paralelismo entre o indivíduo e as máquinas serve como base de análise para o romance de Witter. Isso é possível, pois a autora, além de usar o passado para discutir o agora e para questionar a interação do ser humano com as máquinas, discute ainda o desenvolvimento psicológico da protagonista em meio a um colapso ambiental. Essas características inserem o romance no diálogo sobre a crise climática, destacando, a funcionalidade do *steampunk*.

Bower e Croxall respondem que a funcionalidade do *steampunk* em nossos tempos atuais é redescobrir interações entre máquinas e o ser humano ao discutir o futuro do planeta desde uma perspectiva positiva. Já Albrecht acredita que uma das funções desse

⁸⁸ O relatório completo de 2022 está disponível gratuitamente:
https://www.ipcc.ch/report/ar6/wg2/downloads/report/IPCC_AR6_WGII_FullReport.pdf

⁸⁹ Para informações adicionais sobre a eco-ansiedade consulte a American Psychological Association:
<https://www.apa.org/monitor/2021/03/ce-climate-change>

tipo de narrativa é ajudar a lidar com os medos e receios desse futuro que nos aguarda: “Steampunk performance provides some relief from this anxious feeling, allowing us a temporary suspension from the disturbing sense of our exponentially unfolding life journey” (192).⁹⁰ Nossa hipótese acerca da funcionalidade da estética proposta por Albretch, é a de que serve para discutir o futuro do planeta, tendo a ficção como palco para repensar as ações humanas. A narração de Witter é intencionalmente arquitetada a partir do desenvolvimento da protagonista, destacando seu crescimento psicológico, social e emocional. Concentra-se, porém, na sua chegada ao quase total desespero, uma espécie de estresse que beira à loucura e a faz agir contra o bem-estar de Larius. A interação homem-máquina associada a esse estresse avassalador faz com que Elissa entre em um transe irracional.

A ocasião é fundamental para o desfecho da narrativa pois é a oportunidade de Elissa mostrar aos três ministros que há uma chance de salvar o planeta e, nessa ocasião, ela pede uma oportunidade para demonstrar a descoberta que Teodora fez. O momento que deveria ser uma amostra das evidências científicas para a reconstrução da biosfera do planeta torna-se uma vingança de Elissa. Uma vez que ela manipula a alga-mãe, a criação de laboratório de Teodora, para outros fins. Em vista disso, é possível afirmar que ela própria se transforma um ser híbrido ao usar a ciência de forma rancorosa, “seu superpoder” (289), utilizando-se dessa tecnologia para uso pessoal. Ao aceitar testemunhar a amostra da criação, Larius confia em Elissa e toca o objeto, porém, a alga rapidamente toma conta de seu corpo. Elissa tem consciência do que faz, “nunca fora sua

⁹⁰ Tradução livre: “A performance *steampunk* fornece algum alívio desse sentimento ansioso, permitindo-nos uma suspensão temporária dessa sensação perturbadora de nossa jornada de vida exponencialmente desdobrada”.

intenção parar após ter começado” (289). Ao tratar Larius como um objeto científico, ela o desumaniza. Isso destaca o momento de transformação para a personagem, como vemos no debate entre suas personalidades sobre a ação que se desdobra: “Em algum lugar dentro dela, suas altas expectativas sobre si mesma berravam tanto quanto Larius. Mas a parte dela que estava no controle dizia que ela ainda era uma boa pessoa, ou voltaria a ser. Mas depois. Só depois” (289).

É importante notar que a mudança drástica em seu comportamento e seu progresso como ser humano estão conectados ao meio em que está inserida. Elissa desfere em Larius seu estresse, sua vingança e sua curiosidade em relação à nova tecnologia que detém. Se por um lado, Elissa se torna um ser híbrido a partir do seu uso da ciência, Larius experimenta a mesma hibridez ao ter o seu corpo tomado pela alga verde. Elissa é a causadora de sua transição, uma vez que ele só se mantém vivo a partir da duplicidade de vida: a humana e a vegetal, “já não se podia diferenciar o que era homem e o que era planta” (290). Vale destacar que esse momento da narrativa enfatiza que Elissa detém o poder, pois ela não desliga a máquina, pelo contrário, toma a decisão de continuar e acelerar o procedimento: “Ela aumentou friamente a potência do acelerador enquanto o verde ia tomando conta de Larius, descendo pelo corpo em direção ao chão e se estendendo pelo pescoço e depois o rosto” (290). Quando termina seu experimento, Elissa se sente vitoriosa, como se acabasse de concluir com êxito um teste científico. Agora, ela tinha certeza que a alga-mãe crescia e progredia, culminando em vegetação, cumprindo a função pela qual havia sido criada embora sua aplicabilidade fosse para o meio ambiente e não para humanos.

Nosso interesse nessa relação humano-tecnologia é observar os princípios que regem a própria identidade de Elissa, porque a personagem, no decorrer de toda a narrativa, se apresenta como curandeira e salva muitas vidas. Entretanto, quando poderia ter salvo a vida de Larius, converte o evento em um prazer que retém duas orientações, uma científica e uma de cunho pessoal. Com isso, acreditamos que o propósito do romance não é o de responder a nenhuma questão a respeito da vida ou da morte ou sobre o poder de decidir quais vidas são dignas de salvação. Consideramos que o propósito é lançar questionamentos ao leitor: Até onde o indivíduo pode ir ao manipular a tecnologia? Qual é o valor dos nossos princípios quando se tem tamanho poder? Elissa, como curandeira respeitada que é, até o momento considerada a líder de uma grande revolução, decide não salvar Larius, porém descobre que a alga-mãe realmente tem o poder de reconfigurar a biosfera do planeta. A narrativa nos dá a possibilidade de analisar as nossas próprias interações com experimentos científicos e os riscos que nós corremos, tanto individual como coletivamente. Embora pudéssemos supor que a tomada dessa atitude drástica a faria perder sua reputação como curandeira, isso não acontece. No entanto, vê-se Elissa tendo uma crise de consciência, culpando-se e perguntando-se se a humanidade, propensa a falhar, merece o renascimento do planeta:

Durante todo esse tempo, eu quis curar o planeta, não foi? Mas você viu aqueles ministros? Viu o que eu fiz com Larius? Não somos bons, Tyla. Nenhum de nós é. Isso não a faz pensar? Enquanto formos nós, essa humanidade, que mandarmos por aqui, será que merecemos viver mesmo? Sim, temos coisas boas, mas o resto é sempre e sempre pior. (292)

Elissa reflete, arrepende-se e faz as pazes com suas imperfeições. No final da narrativa, se isola de quase todas as pessoas de seu círculo. Com o novo governo, torna-se conselheira de assuntos políticos temporariamente. O dilema de Elissa é a representação da condição humana individual do agora, do esforço de sobreviver e de vencer em um momento tão caótico. O comportamento dela ao usar a tecnologia na cena com Larius resulta em um momento de reflexão e de cautela e evidencia o tom que Witter navega em sua narrativa. Se por um lado, esse uso da ciência pode ser observado como negativo, as demais circunstâncias nas quais se evidencia o uso da tecnologia e da ciência, são para salvar o planeta, representando um uso positivo dessas tecnologias.

Visto que percorremos os motivos do uso do *steampunk* no presente, é chegada a hora de analisar os elementos tecnológicos e suas funções para imaginar o futuro por meio de uma nova alternativa contemplando um cenário positivo. Albrecht reflete favoravelmente sobre o desejo em explorar novas tecnologias como uma dicotomia dos tempos modernos que concomitantemente nos interessa e nos amedronta, auxiliando-nos em nosso próprio crescimento. De acordo com a autora: “Through its aesthetic program and its philosophical approach the steampunk movement symbolically returns subjective power, or autonomy, to the individual, while harnessing the mechanical for a bright future ahead for humanity as a whole” (172).⁹¹ Essa autonomia do indivíduo é uma das bases que possibilita o crescimento da protagonista que, por meio da ciência e dos rumos que seus experimentos tomam, se torna agente de seu destino ao mesmo tempo que ajuda a encontrar a cura para o bem-estar comunitário.

⁹¹ Tradução livre: “Através de seu programa estético e de sua abordagem filosófica, o movimento *steampunk* devolve simbolicamente o poder subjetivo, ou autonomia, ao indivíduo, enquanto aproveita a mecânica para um futuro brilhante para humanidade como um todo”.

Para compreendermos a funcionalidade dos dispositivos imaginados como sugerem Bowser e Croxall, nos atentaremos à importância deles para a continuidade e o desfecho da narrativa, haja vista que, como já mencionamos, eles servem para conectar passado e futuro. Em *Viajantes*, a estética *steampunk* parece ser mais funcional do que propriamente visual. Os elementos, entre objetos e meios de locomoção que ali aparecem, sempre se mostram úteis para a narrativa, não sendo somente um recurso estético. Isso não necessariamente reflete as preferências de leitores e participantes de desfiles e convenções que atendem aos eventos exclusivamente para assistir ou para exibir roupas e acessórios. Ao observar a ambientação do romance, nota-se que há uma preocupação, por parte da autora, em relação à locomoção dos personagens e às invenções criadas por Teodora. Esses objetos servem tanto para se adequarem ao ambiente quente e às constantes tempestades de areia quanto para serem utilizados como instrumentos de ataque e de defesa. Além disso, com relação aos meios de transporte, observa-se durante a narrativa, que vão se tornando mais efetivos, sugerindo que a tecnologia vai se tornando mais eficiente e presente na vida das pessoas gerando uma relação de dependência. Alguns dos objetos que aparecem no romance são uma carroça motorizada usada pela madrinha de Elissa, um dirigível de segunda mão utilizado para o transporte da família e, por fim, uma embarcação a qual Elissa e os jovens aprendizes manuseiam para chegar ao Palácio do Governo.

A chegada da embarcação que trazia Elissa e os jovens é descrita como uma “afrota” (264) ao governo opressor. Além disso, resulta na tomada do poder pelos jovens da caravana. Eram tantos que “escureciam os céus” (292). Esse navio de tamanha importância, meio de transporte dos futuros líderes do novo governo, remete-nos a uma

outra embarcação igualmente significativa, a Arca de Noé, que trazia, segundo o livro de Gênesis, a salvação de todos os animais do dilúvio. Embora o foco deste estudo não seja uma análise religiosa do romance, vale destacar o potencial comparativo acerca do propósito das duas grandes embarcações em vista da metáfora de recomeço depois de uma grande catástrofe, como observado no romance e na Bíblia. Ademais, o tom esperançoso ilustrado pelos jovens que começam um novo governo com o apoio de Elissa – destacando o renascimento do país que desloca definitivamente as estruturas de poder por retirarem por completo todos os partidos políticos que competiam pelo poder público – pode ser equiparado à esperança vivenciada com a não destruição da Arca de Noé.

Especificamente sobre as criações tecnológicas de Teodora, vale notar, em uma leitura mais atenta, que a evolução de suas invenções foram de mais básicas a mais sofisticadas, seguindo um percurso de adequação à insubordinação ao meio externo. A narrativa, mostra no início, ares de efervescência cultural que remetem ao progresso tecnológico e econômico da Revolução Industrial no século XIX. A produção imagética presente na urbanização da cidade de Alva Drão refere-se a um passado de novas descobertas e explorações. Um exemplo da prosperidade é a rápida urbanização em um comentário a respeito do calor e das mudanças na arquitetura do local: “Estão construindo um monte de prédios novos na cidade e não chove decentemente há meses” (16). Paralelo ao progresso e ao crescimento da cidade, os habitantes sentiram o peso de uma cidade em construção por conta do aumento da poluição, da escassez de chuva, da elevação de edificações e da construção da ferrovia que posicionam a antes pacata cidade em um rápido polo de crescimento e ascensão econômica. Junto ao progresso e à mudança nota-

se a criação de elementos que permitem melhorar a adaptação a esse período de progresso. Isso indica que há a necessidade de adequação, uma atitude de moldagem e de plena aceitação quanto às mudanças estruturais do local. Uma dessas invenções é uma tela antiareia (32), arquitetada por Teodora para preparar o quarto do bebê da irmã Simoa. A proteção da tela simboliza o esforço da família em melhorar, da melhor forma possível, a vida apesar das constantes intempéries climáticas.

A estética do cotidiano promove a ideia de que podemos nos ajustar às mudanças, porém a questão vai além de somente adaptação. Bowser e Croxall enfatizam que uma das particularidades do *steampunk* é demonstrar resiliência e habilidade de responder a ambientes hostis: “It is not only the plot of steampunk texts or the features of retrofitted objects and fabricated creatures that thematize adaptation; instead, it is the nature of the mode itself” (xxxiii).⁹² Para esses teóricos, o caráter do *steampunk*, além da adaptação a ambientes caóticos, é questionar o que vivemos. Levando em consideração que a popularidade do estética se dá na contemporaneidade, o *steampunk* reimagina o passado e inventa o futuro para debater a atualidade.

Em seu estudo, Bowser e Croxall questionam, por que o *steampunk*, por que agora? Os próprios autores respondem a essa questão utilizando-se da ideia de esperança. Segundo eles: “Perhaps steampunk appeals to so many at the moment it does because it promises to bridge gaps, to reassure us of the possibility of recovery from catastrophe” (xxxix).⁹³ Na mesma linha, Albrecht acrescenta que os elementos estéticos presentes em narrativas e arte *steampunk* são uma força criativa que “contributes to the shaping of future

⁹² Tradução livre: “Não é apenas o enredo de textos *steampunk* ou as características de objetos adaptados e criaturas manufaturadas que tematizam a adaptação; em vez disso, é a natureza do próprio modo” (xxxiii).

⁹³ Tradução livre: “Talvez o *steampunk* atraia tantos no momento porque promete preencher lacunas, para nos assegurar da possibilidade de recuperação da catástrofe” (xxxix).

relationships between humans and the technological tools they develop and use, between man and ever-more-complex machine” (10).⁹⁴ Essa relação se dá principalmente através dos objetos construídos por Teodora para ajudar Elissa a enfrentar os possíveis perigos durante a viagem para Alephas que faz com Tyla.

Na mesma viagem, as duas veem um incêndio em uma casa. Enquanto Tyla prefere ignorar o incidente e seguir caminho, Elissa se mostra preocupada e disposta a ajudar. Assim, decidem ir ao local e se deparam com o horror da violência causada por ao menos dez homens, a contar pelos cavalos parados próximos à casa, além de ouvir os suplícios das vítimas: “De dentro da casa, os berros ficavam mais nítidos; eram choros, lamentos, pedidos. A maioria femininos” (102). Cenas violentas são descritas para demonstrar que o grupo não distinguiu entre homens, mulheres e crianças, atacando toda a família. Dessa forma, todos corriam risco de morte, e já tinham sofrido algum tipo de violência física ou psicológica. A ideia da complexa relação entre humano e tecnologia apresenta-se aqui também porque os objetos que carrega consigo, as duas esferas de Teodora, são a solução para acabar com o sofrimento da família. As esferas estavam “cheias de pequenos canos de ferro, parecendo porcos-espinhos. Como sustentação, cada esfera possuía três pequenas rodinhas” (104). As esferas, carregadas com projéteis controlados por ondas de rádio, eram manipuladas por Elissa que as usou para atirar nos homens que faziam a família de refém. Com a ajuda de um cilindro que carregava, também criação de Teodora, tocou um som que imitava o rugido de um tigre para distrair e amedrontar os causadores da violência. As duas, Tyla e Elissa, utilizaram também armas comuns, mas o sucesso da

⁹⁴ Tradução: “Contribui para moldar as relações futuras entre os humanos e as ferramentas tecnológicas que eles desenvolvem e usam, entre o homem e a máquina cada vez mais complexa” (10),

operação é reflexo das invenções de Teodora, que nas mãos de Elissa fizeram justiça e ajudaram a família no casebre.

Atos heroicos, como esses de Elissa e Tyla, fundamentados em modernas invenções tecnológicas, são possíveis respostas às necessidades, preocupações e ansiedades do século XXI. Ainda em seu estudo, Albrecht reflete sobre o uso do *steampunk* como uma oportunidade para a compreensão da necessidade do indivíduo contemporâneo em expressar individualidade subjetiva dentro de um universo ainda mais tecnológico. Para a autora, o *steampunk*:

Successfully concerns itself with issues of contemporary society such as class, politics, gender, and economics, and it provides a multi-modal platform for addressing these issues through the exercise of examining and re-imagining the Victorian response of a century ago to major societal issues. Steampunk is a gentle and optimistic examination of important issues that we face today. (35)⁹⁵

A perspectiva otimista relacionada à estética do passado que mira o futuro, tem relação com o desenvolvimento do comércio e do crescimento econômico da época. As implicações do crescimento do capital que impactaram o indivíduo do século XIX também influenciam a vida contemporânea fortemente atrelada à relação volátil que temos com a tecnologia, cada vez mais recorrente por fazer parte da experiência de vida da maioria. A década de 1990, além de vivenciar o crescimento de produções *steampunk*, marcou um período de mudanças tecnológicas, especialmente com o avanço da internet

⁹⁵ Tradução livre: “Preocupa-se com sucesso com questões da sociedade contemporânea, como classe, política, gênero e economia, e fornece uma plataforma multimodal para abordar essas questões através do exercício de examinar e re-imaginar a resposta vitoriana de uma século atrás às grandes mudanças sociais. *Steampunk* é um exame gentil e otimista de questões importantes que enfrentamos hoje”.

no ambiente de trabalho. No que condiz ao uso pessoal de tecnologia, até o momento, quase tudo que consumimos é permeado por um eletrônico ou pelo acesso à internet. Em relação ao futuro tecnológico, temos grandes expectativas e inovações, assim como sentimos ansiedade pelo desconhecido. *Viajantes* nos fornece uma amostra da principal ferramenta que precisamos, como humanidade, para navegar esse futuro de incertezas e possibilidades: a coletividade. É por meio do trabalho em grupo, visando atingir o bem-comum que as personagens são perpassadas por uma atitude esperançosa e assim conseguem imaginar um recomeço.

O trabalho coletivo entre humanos e máquinas é reforçado, na narrativa de *Viajantes*, pelo ser híbrido, Seth. Esse ser não-humano, carregado da simbologia humano-máquina, envolve-se romanticamente com Elissa, vivenciando um amor erótico e forte, o segundo amor na construção do *bildung* da protagonista. Seth também pode ser visto como um representante da diversidade na narrativa, haja vista que não é igual a ninguém, pois tem um braço de metal que remete ao conceito de organismo-cibernético proposto pela pesquisadora Donna Haraway. A teórica, em seu ensaio “Manifesto Ciborgue”, aponta que o ciborgue é tanto uma matéria de ficção quanto de experiência acumulada. Portanto, seu caráter híbrido revela experiências vividas em dois mundos, naturais e fabricados. Seth, como já mencionamos, é um representante da hibridez tanto do ponto de vista físico quanto por poder caminhar entre dois mundos até que, em certo momento, tem que optar por um deles. Em decorrência do amor que Seth sente por Elissa, e por extensão, pelo planeta, ele não termina seu trabalho como finalizador e a ajuda a curar o planeta, o que era, afinal, o objetivo do grupo.⁹⁶ Essa tomada de decisão de Seth está em diálogo com os

⁹⁶ A relação entre humano e não-humano entrelaçada ao desenvolvimento da personagem será detalhada na seção de ecocrítica neste capítulo.

apontamentos de Albrecht a respeito do *steampunk* quando menciona que essa estética “would seek a solution to our anxieties by facing the machine head-on, refashioning our approach to its use, and reinstating our individual autonomy as maker of the machine, all of this done while fully acknowledging the newly networked post-human structures of the world” (38).⁹⁷

Em diálogo com os apontamentos de Albrecht acerca da relação entre humano e máquina, gostaríamos de acrescentar que Witter, em *Viajantes*, remodela essa interação e vai além do domínio e do anseio pela superioridade ao igualar sujeito e máquina na narrativa. Elissa não busca ter o domínio de todas as máquinas, dividindo com Seth a procura pelo entendimento pós-humano que ocorre a meio-termo. Não há domínio entre humano e tecnologia e, sim, um trabalho em conjunto para a salvação do meio em que habitam. Esse ser ciborgue, no início, é caracterizado como um ser mecânico e imparcial. No entanto, mais tarde, alinha-se, por meio do desenvolvimento da empatia, à busca pela salvação. Ainda que, não nos esqueçamos, tanto ele quanto Elissa são seres imperfeitos. Ele por ter sido um dos causadores do processo de aceleração da desertificação e ela por ter feito uso da tecnologia para fins pessoais. Sendo assim, é possível afirmar que a relação entre os dois serve como um gatilho para que Seth se arrependa e trabalhe para reverter o caos do processo instalado. Sua ajuda é fundamental para o deslocamento das personagens, portanto, Seth atua como um membro do grupo de maneira ativa.

Da mesma forma, Teodora também é uma importante peça para o grupo que visa salvar o planeta. Ainda que Elissa seja a que manuseia as criações de Teodora, são essas

⁹⁷ Tradução livre: “Buscaria uma solução para nossas ansiedades enfrentando a máquina de frente, reformulando nossa abordagem de seu uso e restabelecendo nossa autonomia individual como fabricante da máquina, tudo isso feito ao mesmo tempo em que reconhecemos plenamente as novas estruturas pós-humanas recém-conectadas.”

contribuições que a posicionam como um membro indispensável para a sociedade porque ela representa a mente criativa. Nesse sentido, é possível propor que Teodora e Elissa juntas também formam um sujeito híbrido, haja vista que uma cria e a outra executa. Ademais, é plausível afirmar que os conhecimentos de Teodora, tanto em invenções de objetos quanto na criação da vida em um laboratório, posicionam-na como uma promissora cientista. Teodora também representa a euforia de um passado de grandes descobertas científicas. Como nos lembra Albrecht, o século XIX simboliza uma época onde a comunicação mudou drasticamente a vida de todos os indivíduos (49) por ter sido palco de muitas invenções.⁹⁸ Teodora recicla essa era de grandes invenções e contribui com as suas. Em um momento no qual o futuro é incerto, ela trabalha para a adaptação ao clima e aos problemas climáticos, mas não apenas isso. Ela subverte os desafios e proporciona, por meio de suas criações, que as pessoas sintam esperança.

Todos os objetos citados até o momento contribuem para o sucesso da empreitada de Elissa e dos demais integrantes do grupo. Contudo, é necessário destacar o papel central representado pela alga-mãe criada em laboratório por Teodora. Pode-se afirmar que é o único objeto de toda a narrativa que foi produzido a partir de contribuições coletivas, seja por aqueles que garantiram os acessórios que Teodora necessitava para o estudo, seja por outros que se comprometeram em providenciar o isolamento e a proteção dela para que trabalhasse sem se preocupar com os atos violentos provenientes da guerra. Sem as invenções de Teodora, Elissa não teria saído vitoriosa. O trabalho de uma completa o da outra. Elissa, em sua jornada, utiliza as invenções, cresce e se desenvolve como

⁹⁸ Um exemplo é o telefone inventado em 1876 por Alexander Graham Bell (1847-1922), assim como a primeira transmissão de rádio em 1895.

indivíduo. Logo, o esforço coletivo é o fator determinante para o sucesso nessa empreitada de salvação do planeta, tendo a tecnologia como sua aliada.

Uma vez identificada a relação entre a estética *steampunk* e sua presença no romance *Viajantes*, partimos agora para a seção que se debruçará sobre o crescimento da personagem a partir de uma análise em diálogo com a ecocrítica.

2.4 Momentos formativos e o meio ambiente: a jornada de Elissa

Drão, o amor da gente é como um grão

Uma semente de ilusão

Tem que morrer pra germinar plantar n'algum lugar

Gilberto Gil, “Drão” (1982)

Missão de dar amor aos que não têm,

missão de criar guias aos abismos,

ouvir sermão de sombras, de olhos postos,

sermão de lágrimas mortas,

florindo espinhos dos passos ...

Missão de açoitar espantalhos,

de ver cadáver, a bússola,

e caminhar à sombra dos braços

do anjo de mármore,

sob chuvas de serpes

e tarântulas vivas,

com a grande túnica
de fios de pedra,
tecida por delfins e pigmeus,
no tempo também de treva.

Missão da sangrada
que sonha
o verde
no horizonte de cinzas.

Líliá A. Pereira da Silva, “Serenata do abismo” (1963)

Nikelen Witter, em seu romance *Viajantes do abismo* (2019), constrói a trajetória de várias personagens em um cenário caótico. Acreditamos que a escolha da autora em abordar o meio ambiente possa ser vista como um reflexo do recente debate sobre as mudanças climáticas que acompanhamos nos últimos anos. O discurso sobre a crise climática permeia canais de notícias, as artes e o nosso cotidiano, como as epígrafes acima ilustram. Além disso, a literatura e arte, em um sentido mais amplo, são maneiras de convidar o leitor a se engajar e interagir com temas que nos movem como sociedade, servindo como um ambiente propício para buscas de soluções e refúgio. As conversas sobre reciclagem, poluição, desmatamento, enchentes, secas e outros assuntos relacionados ao meio ambiente e à crise climática nos atingem diretamente. No caso do romance *Viajantes*, Elissa, a protagonista, vivencia o desastre, a desertificação acelerada do planeta, choca-se com o meio que a cerca e aprende a lidar com a catástrofe ambiental. Além disso, durante o processo de investigação para encontrar uma solução para o

planeta, descobre-se curandeira e aprende a amar. O romance está inserido em uma categoria literária muito específica, a *cli-fi Bildungsroman*, narrativas de formação em ficção de temáticas climáticas, haja vista que destaca o desenvolvimento humano e sua relação com o meio ambiente.⁹⁹ Dessa maneira, nesta seção, analisamos tanto o contexto da narrativa quanto os momentos-chaves referentes às fases de evolução da personagem Elissa. É também objeto desta seção observar as características do gênero tradicional *Bildungsroman*, que se adequam às temáticas modernas, e permitem que o gênero acolha novas propriedades. É a preocupação com o nosso futuro e o destino das próximas gerações que ajuda a relacionar esses dois tópicos, assim como o fato do indivíduo crescer em meio ao caos e imaginar como o planeta responderá no futuro às nossas ações do presente. Levando em consideração que ainda não há fortuna crítica do romance *Viajantes*, esperamos que esta seção contribua para o entendimento da obra já que investigamos momentos formativos da personagem e detalhamos a relação entre seu amadurecimento e o meio ambiente. Além disso, estabelecemos diálogos com estudiosos cujas pesquisas se debruçam sobre personagens que têm seu crescimento atrelado a ambientes caóticos.

Jennifer Harrison, em seu livro *Posthumanist Readings in Dystopian Young Adult Fiction* (2019), analisa as características frequentes de algumas obras de distopia.¹⁰⁰ A pesquisadora busca compreender o que esses elementos distópicos, frequentemente encontrados em narrativas para o público jovem, representam no que diz respeito à

⁹⁹ Para informações específicas sobre a tradição do gênero *Bildungsroman* assim como o *cli-fi* (ficção climática), ver o primeiro capítulo desta pesquisa.

¹⁰⁰ A distopia é uma representação de um local ou época caracterizada por opressão, caos ou escassez de recursos. A maioria das distopias apresentam uma crítica social do nosso mundo e do nosso tempo presente.

interação do humano, em seu processo de amadurecimento e em relação ao planeta.¹⁰¹ Harrison afirma que autores de distopias YA adotam modos didáticos adequados à ética do Antropoceno: “YA dystopian texts provide models for how young people can positively negotiate between the development of individual subjectivity and collective identity; they offer new ways of considering concepts such as time, progress, evolution, and development” (3).¹⁰² Por serem populares, distopias com adolescentes protagonistas aparecem com frequência na literatura, cinema e televisão, assim como em trabalhos acadêmicos.¹⁰³ Por conta dessa popularidade, pesquisadores tendem a identificar elementos característicos que ajudam a entender o processo de desenvolvimento de uma personagem de um romance com temática de ficção climática.¹⁰⁴ De fato, muitos teóricos, como Sarah Graham e Ursula Kluwick, veem no gênero *bildungsroman* uma oportunidade para inserir na literatura novos conceitos que mostram diferentes maneiras de narrar a formação individual de pessoas.¹⁰⁵ As negociações mencionadas por Harrison também se fazem presentes de duas maneiras: nas estruturas sociais e no relacionamento entre o humano e o meio ambiente. O romance *Viajantes* se enquadra na característica

¹⁰¹ As obras analisadas são: *Forest of Hands and Teeth* (2009), de Carrie Ryan, *The Giver* (1993), de Lois Lowry, *Chaos Walking Trilogy* (2008), de Patrick Ness, *Unwind* (2007), de Neal Shusterman, *Mortal Engine Series* (2001), de Phillip Reeve e *Decelerate Blue* (2009), de Adam Rapp e Mike Cavallaro. Todas as obras citadas pertencem ao gênero da distopia e *Young Adult*, e algumas são também romances de formação.

¹⁰² Tradução livre: “Os textos distópicos de YA fornecem modelos de como os jovens podem negociar positivamente entre o desenvolvimento da subjetividade individual e a identidade coletiva; eles fornecem novas maneiras de considerar conceitos como tempo, progresso, evolução e desenvolvimento”.

¹⁰³ Como exemplo citamos o trabalho acadêmico de Nina Zargarinejad, pela Lund University, na Suécia, no qual compara as personagens de Charles Dickens (1812-1870) em *Great Expectations* (1860-1861), de Charlotte Brontë (1816-1855) em *Jane Eyre* (1847) e as personagens do século XXI, de *Jogos Vorazes* (2008) de Suzanne Collins e *Divergente* de Veronica Roth (2011). Ela se atenta para o deslocamento das personagens e como o processo de deixar suas residências contribui para seu crescimento, educação e busca identitária.

¹⁰⁴ Nos referimos ao YA (Young Adult) como uma categoria de mercado para identificar um determinado público alvo.

¹⁰⁵ Graham publicou *A History of the Bildungsroman* em 2019 e Kluwick publicou o artigo “Climate Change, the Novel, and the *Bildungsroman*: The Relation of Things in an Emergent World,” em 2015.

observada por Harrison, acerca da negociação entre o desenvolvimento individual e a identidade coletiva, porque concentra o diálogo entre o humano (Elissa), e suas constantes tentativas de se relacionar com o outro, que por vezes são representados como seres (humanos ou não) e como lugares. Em *Viajantes*, as negociações se afirmam quando a estrutura social beira o colapso e há a urgência de repensar o relacionamento entre a humanidade e o planeta.

Ellen McWilliams concorda com Harrison ao afirmar que o *Bildungsroman* se transformou em um novo conceito literário e acrescenta que o romance de formação, muitas vezes utilizado por escritoras, especialmente na segunda metade do século XX, tomou novos rumos.¹⁰⁶ Esses novos caminhos não tinham o propósito de perpetuar o gênero em sua forma tradicional, já que essa antiga forma de narrar constantemente excluía as mulheres da narrativa. Haja vista que pela tradição europeia, muitos romances estavam inclinados a observar somente a experiência do homem branco europeu. Os autores tinham, como preferência, mostrar a trajetória do homem, geralmente de classe média, que deixava a cidade interiorana para morar na cidade grande, estudava e buscava ascensão social e, como consequência, formava uma família. Em contrapartida, os novos rumos do *bildungsroman* buscavam contestar as expectativas do gênero e renegociar essas novas experiências de amadurecimento, mostrando a trajetória de mulheres. Acrescentamos que Witter contribui para os novos rumos do *bildungsroman*, sugerido por McWilliams, e traz, além do diálogo sobre o desenvolvimento da protagonista, uma preocupação com o futuro do planeta, o que ilustra uma ansiedade atual.

¹⁰⁶ McWilliams estuda algumas obras de Margaret Atwood.

Tanto Harrison quanto McWilliams concordam que a narrativa que conta a trajetória do adolescente em meio a uma crise climática é um retrato do indivíduo do agora. Para Harrison, esses romances se situam em uma posição única e retratam o desenvolvimento do indivíduo por meio de uma temática de ficção climática porque buscam dialogar com o Antropoceno. Em suas palavras, os romances trazem os problemas “to the attention of the generation that will either solve them or suffer from them, while simultaneously evoking strong emotions about those problems: emotions such as hope, fear, or anger” (10).¹⁰⁷ Witter colabora para essa discussão, pois inclui em seu romance emoções e sentimentos que buscam a empatia do leitor, ao retratar uma guerra civil desencadeada por motivações políticas e tentativas de dominação de recursos naturais. Além disso, o romance se concentra na trajetória da protagonista que demonstra falhas e acertos, que ama e comete erros ao longo do caminho e, dessa forma, se mostra mais humana e propensa a crescer enquanto aprende a conviver com suas imperfeições. Portanto, o gênero *bildungsroman* se adequa aos questionamentos do agora. Assim como Elissa, que cresce em um cenário *steampunk*, muitas das outras protagonistas de narrativas de distopias têm seu crescimento relatado em direta relação ao meio ambiente que habitam. É dessa forma que Witter, assim como outros escritores, posiciona o Antropoceno como o momento ideal para esse diálogo. O Antropoceno é definido por Harrison como uma constante batalha para controlar e dominar o meio ambiente por meio de tecnologia e violência.¹⁰⁸ Como resultado, a pesquisadora aponta para o desflorestamento, a extinção

¹⁰⁷ Tradução livre: “Os romances trazem os problemas à atenção da geração que irá resolvê-los ou sofrer com eles, enquanto simultaneamente evocam emoções fortes sobre esses problemas: emoções como esperança, medo ou raiva”.

¹⁰⁸ O ecologista norte-americano Eugene Stoermer (1934-2012) cunhou o termo nos anos 1980. Nos anos 2000, o termo foi proposto como uma nova época geológica por Stoermer e pelo meteorologista e químico holandês Paul Crutzen (1933-2021). O termo se refere ao impacto dos seres humanos nos ecossistemas globais, por exemplo as mudanças no solo, a extinção de espécies, desflorestamento e mudanças climáticas.

em massa, guerras, genocídios, modificações científicas e a desigualdade social. O Antropoceno é considerado por muitos escritores, artistas e pesquisadores como uma maneira de observar o impacto que temos no planeta, não somente no passado, mas uma forma de pensar nas implicações de nossas ações no futuro. Nas palavras de Harrison: “The Anthropocene, therefore, is fundamentally about control: control that is achieved through clear distinctions between outside and inside: the binary oppositions of human/nonhuman, civilization/wilderness, and order/chaos are the foundations of modern society” (5).¹⁰⁹ Nesse sentido, Harrison salienta a importância de narrativas que olham para um futuro desafiador porque as mesmas oferecem uma maneira única para que leitores interajam com o texto e façam uma leitura ecocrítica, assimilando as dificuldades e imaginando soluções. Há um debate contínuo sobre a eficácia das distopias para motivar leitores, em especial os jovens, a se sentirem responsáveis e a tomarem ações concretas. Muitos escritores entram na discussão para afirmar que a leitura desse gênero ajuda na conscientização dos jovens adultos.¹¹⁰ Acrescentamos que Witter, em seu romance, segue a mesma linha de pensamento de Harrison e de McWilliams, pois posiciona Elissa em busca de soluções para a crise climática ao mesmo tempo que negocia o término do noivado, profissionaliza-se como curandeira e desloca-se para outra cidade. Nota-se que Elissa, ainda jovem, negocia sua subjetividade individual e a

Stoermer e Crutzen argumentam que o Antropoceno é o momento que vivemos agora. Embora o termo seja usado em pesquisas e debates, muitos pesquisadores ainda consideram o momento atual como Holoceno, termo que designa o último quase mil anos.

¹⁰⁹ Tradução livre: “O Antropoceno, portanto, é fundamentalmente sobre controle: controle que é alcançado por meio de distinções claras entre fora e dentro: as oposições binárias de humano/não-humano, civilização/selvagem e ordem/caos são os fundamentos da sociedade moderna”.

¹¹⁰ O autor britânico Philip Reeve, em um artigo para a *School Library Journal*, afirma que jovens leitores são atraídos por distopias YA e que essas histórias os ajudam a pensar em como seria viver em ambientes caóticos. Reeve é autor e ilustrador de livros para crianças e jovens, entre eles, a distopia YA *Mortal Engines*, publicado em 2001.

identidade coletiva, teoria proposta por Harrison, enquanto procura uma solução para o avanço da desertificação, circunstância que afeta sua cidade e todo o planeta.

McWilliams chama a nossa atenção para a maneira como autoras e autores contemporâneos formam um diálogo entre as narrativas do agora e as narrativas *bildungsroman* tradicionais. A autora observa que há uma mudança de foco encontrada na narrativa *bildungsroman* contemporânea. Essa modificação é uma consequência da transformação e do reconhecimento de que o gênero comporta possibilidades para que múltiplas experiências sejam contadas. Assim, o *bildungsroman* se transformou em um sinônimo para explorar os aspectos do progresso e do desenvolvimento do ser humano. McWilliams observa ainda que ao criar novas maneiras de contar histórias sobre o progresso humano, os escritores contemporâneos desmontam um gênero que possui uma herança patriarcal enraizada e abrem caminhos para que novas perspectivas sejam contadas. Esse desmonte ocorre de duas maneiras, uma por imitação e outra por subversão (28). A imitação reproduz um enredo característico, ou seja, a trajetória de uma pessoa desde seus anos iniciais, criança ou adolescente, até os seus anos de formação podendo também contemplar a fase madura. Já a subversão ocorre quando há uma ruptura com esse modelo de narrativa tradicional. O romance *Viajantes* apresenta Elissa aos 17 anos, noiva de Larius, a quem conheceu na escola: “Haviam sido internos na mesma escola e estudado na mesma classe, disputando notas e se ridicularizando, até se descobrirem apaixonados” (13). Essa narrativa parece indicar que Elissa até poderia se encaixar ao formato tradicional e casar-se com Larius, porém ele desfez o compromisso. Em consequência, o destino de Elissa segue outro rumo. Ela se torna cuidadora de si e responsável pela família e durante toda sua vida tem impacto nas decisões da

comunidade. Assim, é possível dizer que Witter ao modificar o destino natural de mulher, apresenta uma personagem central que questiona o comportamento social e se transforma não somente fisicamente mas também intelectual e espiritualmente.¹¹¹

Em *Viajantes*, a ocasião da prova do vestido de noiva ilustra o primeiro momento de subversão conforme proposto por McWilliams. Notamos que Elissa desfruta de privilégios no sentido de ter uma estrutura familiar econômica e psicologicamente estável. Elissa é incentivada a estudar, a ler e a trabalhar nos negócios da família pela mãe. Por outro lado, o pai a incentiva ao casamento. Se, em teoria, o momento da prova do vestido é uma ocasião aparentemente feliz, quase perfeita, nos moldes de uma família de classe média que irá casar sua primogênita com um aspirante a político de uma família tradicional na região, por outro lado é também um momento simbólico para Elissa. O vestido, ao ser devidamente assentado em Elissa, é uma representação de seu ajuste à sociedade e ao contexto político do qual o futuro marido fará parte. Tanto a mãe Úrsula quanto a madrinha Cândida “apertam, espetam e moldam” a noiva (13). Elissa tenta acostumar-se a um determinado comportamento para adequar-se à família do noivo e age de acordo com o que era esperado dela, mesmo que isso a incomode. O narrador pondera que para ser aceita tanto na família do noivo quanto na sociedade como um todo, a noiva teria que se metamorfosear: “Seu pai dizia que era uma habilidade que lhe faltava: uma coisa de conviver e suportar os outros. Pelo menos Larius não se importara com isso até agora. Mas ela teria de mudar para ser sua esposa” (13). Espera-se, portanto, uma modificação em Elissa, para que ela se enquadre ao papel de esposa amável e obediente, quieta porém carismática, e que, acima de tudo, saiba navegar ambientes sociais.

¹¹¹ Simone de Beauvoir, em *O segundo sexo*, ao falar sobre o destino de mulher, menciona que “seu destino normal é o casamento que ainda as subordina praticamente ao homem” (7).

Nesse sentido, a cena da prova do vestido de noiva pode ser vista como um momento de libertação de sua identidade e de sua atitude em relação ao mundo. Ao prová-lo, Elissa sentia que estava sendo moldada como se estivesse se tornando uma outra pessoa que coubesse na vida social e política de Larius, porém se sentia uma impostora. Quando estava com Larius, competiam intelectualmente como dois seres igualmente inteligentes, porém no convívio social, Elissa deixava que Larius falasse por ela ainda que tivesse mais conhecimento do assunto sobre ele “para não dar má impressão aos tios idosos” (14). Enquanto prova o vestido e vivencia emoções conflituosas, Elissa recebe uma carta de seu noivo terminando o compromisso. Embora aconteça um rompimento, o vestido reforça-se como objeto que a sufoca. Ela despe-se furiosamente do vestido, libertando-se da imagem farsante que sentia, uma identidade que não era sua, livrando-se também do compromisso de fazer parte de um casamento de aparências. Para ela, o término do noivado é concluído quando retira de si todos os componentes de uma identidade performática: alfinetes, alinhavos, dezenas de botões, as mangas de rendas e os babados das saias. Por fim, o vestido, antes deslumbrante, torna-se apenas “pedaços de panos” (19), uma ação personificada do casamento performativo, antes imponente, e agora desfeito. Ao tratarmos de performance, fazemos alusão ao pensamento de Judith Butler, que observa que as normas de gênero são aprendidas e reproduzidas socialmente. Butler afirma que “the appearance of substance is precisely that, a constructed identity, a performative accomplishment which the mundane social audience, including the actors themselves, come to believe and to perform in the mode of belief” (192).¹¹² Até o

¹¹² Tradução livre: “A aparência de substância é precisamente isso, uma identidade construída, uma realização performativa na qual o público social mundano, incluindo os próprios atores, passa a acreditar e a representar no modo de crença.”

momento da chegada da carta, Elissa parecia acreditar na possibilidade de criar essa identidade performática. Entretanto, ao terminar de ler a carta, é como se a protagonista se libertasse dessa função. O momento é também um renascimento para Elissa como se resgatasse uma identidade falsa, permitindo que sua verdadeira personalidade viesse à tona. Elissa chega a arrancar o vestido com os dentes: “Sua vontade era de arrancar a própria pele e aquela roupa estava atrapalhando” (19). A ocasião é marcada pelo teor animalesco e violento porque a vontade de desfazer-se do vestido era tanta que sua atitude é comparável à de um animal furioso quando age em reação à sua mãe: “Sua vontade era latir para ela, morder qualquer um que pretendesse acalmá-la” (19). Por fim, desnuda, Elissa escolhe outra roupa e a nova vestimenta pela qual opta é significativa:

Num rompante, abriu as portas do guarda-roupa e tirou de lá umas calças velhas e botas de montaria. Jogou uma camisa branca por cima e prendeu o cabelo com a primeira fita que encontrou. Tinha certeza de que, se fosse obrigada a trançá-lo, cortá-lo-ia até a raiz. (20)

A escolha de uma roupa desgastada e fora do que seria considerada apropriada à futura esposa de um político mostra, por um lado, o alívio da personagem quanto à obrigação de enquadrar-se ao estilo performático que era esperado dela, porém também demonstra uma afronta a esses mesmos padrões de comportamento.

O segundo momento de subversão da personagem Elissa é a sua própria jornada pessoal. A jornada é um aspecto fundamental no romance de formação. Ao estudar narrativas relacionadas ao público juvenil, Harrison associa características especulativas ao romance de formação e alinha o conhecimento e a autonomia como elementos primordiais na construção de um “bildungsroman hero as a humanist hero, whose

subjectivity is based on mastery of the world around him” (69).¹¹³ Consequentemente, ainda segundo Harrison, o desenvolvimento da personagem durante a narrativa é social e político ao mesmo tempo que é pessoal e torna a busca pelo desenvolvimento o pilar do gênero (69). Witter trabalha com a fundação do gênero de formação ao fazer a jornada de Elissa não ser somente sobre ela, e sim, sobre a comunidade a qual ela pertence e, ainda mais além, sobre o planeta em que habita. Witter, assim, demonstra uma preocupação nossa, do coletivo, de toda uma população.

Harrison aponta algumas características do romance de formação apresentadas nas seis obras distópicas analisadas por ela. A primeira é uma realização romântica, a segunda é a perda de um parente, a terceira é a saída do seio familiar para realizar uma jornada e, por fim, o aprendizado durante essa trajetória na qual crescem e se desenvolvem moral e psicologicamente. Comumente, no final de uma narrativa *bildungsroman*, a personagem se torna independente e decide formar uma família, porém, isso nem sempre acontece. Especificamente em romances de formação nos quais as personagens lidam com crises climáticas, o meio ambiente é hostil e ameaçador e testa o protagonista. Essa é uma observação importante para a presente pesquisa porque a protagonista de *Viajantes* segue os mesmos passos citados por Harrison. Inicialmente, Elissa perde o pai e junto com a mãe Úrsula e a irmã Teodora, administra a farmácia da família. Em seguida, perde o cunhado Vinício, fator que desencadeia mais um desafio no tecido familiar, já que Vinício falece deixando a esposa grávida. Por conta disso, Elissa sai em busca de alianças políticas que garantam a proteção de sua família. O fato de não conseguir o apoio que buscava e a insegurança física de seus parentes são as razões que levam Elissa a

¹¹³ Tradução livre: “O herói *bildungsroman* como um herói humanista, cuja subjetividade é baseada no domínio do mundo ao seu redor”.

empreender. Porém, antes de adentrarmos a sua jornada, devemos nos debruçar na primeira viagem que Elissa faz em busca de apoio político.

Após a morte do pai, Elissa gerenciava a farmácia e o cunhado Vinício, juiz delegado, ajudava a garantir a proteção da família. É importante mencionar que o juiz investigava casos de violência e autoritarismo de figuras políticas como Harin Solano, um indivíduo imponente para o contexto social e político da cidade. Vinício encontra em Solano um inimigo, já que um quer impor as leis estabelecidas e o outro quer fazer as regras que favoreçam seus aliados políticos, desobedecendo as leis sociais. Em meio a essa disputa, Elissa prefere a neutralidade, o que caracteriza a sua posição privilegiada. Ela desejava “não ser arrastada a se envolver com nada daquilo” (31). Ela “optava por um tipo de solidão falante, de estar e não estar presente, de ser quem todos viam e de não ser” (31). Contudo, o assassinato do cunhado a fez responder aos confrontamentos de Solano, ocasionando assim num conflito com ele. Elissa sai da cidade para buscar o apoio de Larius, seu ex-noivo. Essa é a primeira vez em que ela sai da cidade e fica exposta à pobreza do lugar e a degradação da terra. Elissa observa a expansão das fábricas e a consequência da poluição nas lavouras: “A terra já não dava mais comida desde uns vinte quilômetros antes da capital e não produzia quase nada depois dela. Em vez de plantações, eram fábricas movidas pelo vapor que se distendiam pelo território até o mar” (47). Observa-se aqui que a neutralidade de Elissa não era somente acerca dos temas políticos, mas também sociais. Pode-se afirmar que a personagem preferia o isolamento pessoal e social e que foi a morte de um parente, ou seja, a perda de proteção, que desencadeou a saída de seu estado de indiferença. Ademais, foi o contato com o meio externo, ao ver a poluição e a decadência, e a negociação fracassada com Larius, que

provocaram nela um sentimento de inquietação. Nesta primeira viagem, ela procura a proteção política de Larius, porém tem suas expectativas frustradas. Ao término da conversa com ele, Elissa se sente “suja” (55) e sem garantias “não voltaria para casa mais segura, não tinha qualquer certeza de que teriam justiça ou paz” (56). Ao sair do gabinete de Larius, Elissa presencia uma tempestade de areia, que deixa a cidade coberta de poeira e com a “cor de uma pessoa doente” (57). É possível afirmar que as emoções sentidas por Elissa naquele momento se refletem na natureza, ou seja, uma torna se espelho da outra. Sugerimos, ainda, que esse momento no qual Elissa se vê tão desprotegida quanto o próprio planeta, indica uma relação de empatia e de comparação entre o humano e o não-humano.

O pesquisador Jerome Buckley, ao estudar narrativas inglesas de *bildungsroman*, aponta para uma sequência de eventos que determinam o desenvolvimento dos personagens.¹¹⁴ Embora não exista um padrão de características, Buckley indica que dois ou mais destes elementos ocorrem em um romance de formação: a descrição da infância ou da adolescência, a alienação, o deslocamento do seu lugar de origem, experiências amorosas, um conflito de gerações, a morte do pai, a educação do personagem e o encontro de sua vocação (18).¹¹⁵ Além desses elementos, Buckley acrescenta a jornada do personagem (20), que procura, acima de tudo, o sucesso profissional aliado ao triunfo financeiro: “Money therefore assumes a new and pervasive importance in the

¹¹⁴ Os romances analisados por Buckley são: *David Copperfield* (1849), de Charles Dickens (1812-1870), *The Ordeal of Richard Feverel: A History of Father and Son* (1859), de George Meredith (1828-1909), *The Mill on the Floss* (1860), de George Eliot (1819-1880), *The Way of All Flesh* (1903), de Samuel Butler (1835-1902), *The Renaissance* (1873), de Walter Pater (1839-1894), *Jude the Obscure* (1895), de Thomas Hardy, *Tono-Bungay* (1908), de H. G. Wells (1866-1946), *Sons and Lovers* (1903), de D. H. Lawrence (1885-1930) e *A Portrait of the Artist as a Young Man* (1916), de James Joyce (1882-1941).

¹¹⁵ Não necessariamente nessa ordem.

Bildungsroman” (21).¹¹⁶ Acreditamos que Witter se preocupa em mostrar ao leitor uma trajetória bem próxima ao que sugere a tradição do gênero descrita por Buckley. Entretanto, Witter opta por não seguir o caminho mapeado por Buckley e direciona-se a uma desobediência ao gênero, característica proposta por McWilliams. De fato, McWilliams observa um necessário rompimento entre as narrativas de formação de homens e de mulheres, mesmo que de vez em quando ocorra uma sobreposição das mesmas experiências (27).

Witter nos apresenta a jornada de Elissa, que é diferente do comportamento tido como padrão, pois a protagonista não procura dinheiro, vocação ou ascensão social. Elissa é forçada a sair de casa com a família, tanto pelo caos provocado pela guerra quanto pela busca da cura do planeta. A conexão que Witter faz com o desastre de nossos tempos é intencional. A autora situa Elissa em uma posição oposta a que foi apresentada no início da narrativa. Antes uma pessoa privilegiada, que gostava do isolamento e do conforto do núcleo familiar, é agora uma refugiada climática, assim como a maioria da população. Dessa forma, a narrativa nos mostra que o caos pode chegar para todos nós. Sugerimos que a jornada de Elissa é uma amostra das perspectivas de muitos indivíduos que sofrem com as drásticas mudanças climáticas. Mudanças bruscas no meio ambiente são as causas para o deslocamento de populações de bairros, cidades e países. Em virtude de grandes secas, aumento do nível do mar, muitos refugiados climáticos se alojam nas localidades próximas em busca de um novo lar. Alguns exemplos da atualidade são ilhas afundando como é o caso de Tuvalu, um dos quatro menores países do mundo, o qual corre o risco de desaparecer. Isso já tem acarretado o abandono do território ainda que de maneira

¹¹⁶ Tradução livre: “O dinheiro, portanto, toma uma importância nova e difundida no Bildungsroman.”

gradativa. Outro exemplo são os deslocamentos de famílias na República das Ilhas Fiji, como mostra o documentário *The Female Climate Fight for the Pacific Islands*.¹¹⁷ No filme, as ativistas, em sua grande maioria mulheres, como a estudante AnnMary Raduva, deram início a um projeto de plantação de manguezais, importante para o equilíbrio no ecossistema. Outras atividades dos jovens ativistas é a limpeza da ilha e a campanha de conscientização para colocar o lixo nos lugares apropriados. Há também países que sofrem com ameaças de inundação, Bangladesh, por exemplo, pode perder até 17% de território até 2050. Já as populações das Ilhas Marshall em 1986 tiveram permissão para emigrarem para os Estados Unidos por conta de alianças militares entre os dois países.¹¹⁸

Na mesma linha de raciocínio acerca dos imigrantes climáticos, a geógrafa Diana K. Davis, explica que culpar os habitantes locais, indígenas ou nômades, pela má administração das terras e criação de desertos e secas, serviu de justificativa para a apropriação colonial de terras, florestas e povos. A ideia de fomentar uma civilização produtiva nas terras consideradas “inativas” foi propagada por organizações internacionais como as Nações Unidas e seu programa UNESCO Arid Zone Program.¹¹⁹ Como consequência, em 1994, foi lançado o chamado Nações Unidas de Combate à Desertificação.¹²⁰ Em 2007, as NU declararam 2010-2020 como *The United Nations Decade for Deserts and the Fight Against Desertification*, com a proposta de mobilizar ações globais contra a degradação de terras e também promover o uso sustentável de

¹¹⁷ O documentário sobre a luta feminina nas Ilhas do Pacífico foi produzido pela BBC em 2021 e mostra as ações tomadas pelas nova geração de mulheres: https://www.youtube.com/watch?v=hFf9SGBv7_U

¹¹⁸ A reportagem sobre a perda de território nas Ilhas Marshall foi publicada pelo New York Times: <https://www.nytimes.com/interactive/2015/12/02/world/The-Marshall-Islands-Are-Disappearing.html>

¹¹⁹ Site oficial: <https://en.unesco.org/themes/water-security/hydrology/programmes/g-wadi>

¹²⁰ Em inglês: UNCCD (UN Convention to Combat Desertification). Dia 17 de junho foi o dia eleito para ser o Dia Mundial de Combate à Desertificação e à Seca.

recursos naturais que auxiliem no sustento de populações e animais.¹²¹ No entanto, Davis clarifica que milhões de pessoas foram atingidas por iniciativas de antidesertificação porque perderam suas propriedades. Com mais de cem diferentes definições acerca das desertificações, além de não haver um consenso científico sobre a definição do termo, não há somente um monitor para medir os avanços. O Brasil, atualmente, está entre os vinte países na lista da Global Carbon Project (GCP), que enumera os responsáveis por cerca de 70% das emissões de gases de efeito estufa. Esse número, com o desmatamento e incêndios de florestas, só cresce.¹²² A destruição dos recursos naturais, que acreditam ser fonte de lucro inesgotável, é a base de um sistema capitalista que demonstra não ser viável para as próximas gerações e que nos leva a um inevitável colapso. Como alerta o historiador Luiz Marques, da UNICAMP, “não é possível evitar o colapso ambiental se não formos capazes de superar o capitalismo, mas este não será superado se não se superarem as duas ilusões que o nutrem, naturalizam-no e mesmo o sacralizam: a ilusão de que o crescimento do excedente é ainda um bem para nossas sociedades e a ilusão antropocêntrica” (52). O historiador defende que a importância do conceito de Antropoceno é acima de tudo filosófica, já que ao nomear essa era, o ser humano modifica seu entendimento em relação à natureza e percebe que faz parte dela. A nomeação de uma era é importante para observar e traçar as atividades humanas, assim como as variações climáticas. O fenômeno da desertificação não atinge somente países pobres, contudo, são as populações em desvantagem econômica que sofrem mais. O

¹²¹ O documento divulgado pela UNCCD informa que mais de 1.5 bilhões de pessoas dependem de terras que estão em processo de desertificação e declínio. Fonte: <https://www.unccd.int/events/un-decade-deserts-and-fight-against-desertification>

¹²² Global Carbon Project (GCP) é uma plataforma online que visa divulgar e interpretar os dados de emissão de carbono a nível global. Os cinco primeiros países da lista são: China, Estados Unidos, Índia, Rússia e Japão. O Brasil se encontra na décima segunda posição na lista divulgada em 2022. Fonte: <https://www.globalcarbonproject.org/>

território da América Latina, por exemplo, corrompe-se sob os efeitos do sobrepastoreio e pela agricultura intensa. Segundo dados do INSA (Instituto Nacional do Semiárido), o solo torna-se mais vulnerável à degradação por conta também das práticas agrícolas inadequadas. Segundos dados do Instituto, 85% do semiárido brasileiro está em processo de desertificação enquanto que 9% está desertificado por completo.¹²³ Quando desertificado, o processo de reversão é quase impossível, portanto, a preservação e a conservação dos territórios são fundamentais.

A questão político-ambiental é desenvolvida na narrativa de *Viajantes* por meio de diálogos entre Vinício, o juiz delegado que representa a razão, a justiça e a lei, e Elissa, que inicialmente representa a neutralidade, o medo de criticar o governo vigente e ser penalizada e, por fim, a preferência pela imparcialidade e pela indiferença. Vinício elabora um comentário sobre a presença dos militares na cidade de Sazna Tue e a importância de uma legislação que proteja as florestas do país. Vinício adverte Elissa sobre o atual governo:

Eles colocaram o maior quartel militar do país justamente no meio de nossas maiores florestas. São os militares que controlam a quantidade de madeira que é cortada e quem será beneficiado por ela. Não me diga que acha isso correto? Nenhuma ingerência do resto da sociedade? Quando saberemos o que sai de lá? Quando não houver mais floresta alguma? (28)

Acreditamos que os questionamentos propostos por Vinício a Elissa se estendem também ao leitor. Nesse sentido, quais serão as nossas ações concretas quando não pudermos mais estar em uma posição imparcial? O romance *Viajantes* ilustra o fim dessa

¹²³ Fonte: <https://www.gov.br/insa/pt-br/semiario-brasileiro/o-semiarido-brasileiro>

neutralidade quando Elissa sai em busca de amostras de areia para que a irmã Teodora investigue e tentem, juntas, encontrar uma solução para a desertificação do planeta. Chegamos, assim, ao terceiro momento de desenvolvimento da personagem: a própria viagem que faz em busca de soluções e respostas. São dois momentos durante a viagem que fazem com que a personagem amadureça. O primeiro é uma interação com Tyla, representação do seu convívio com o outro, e o segundo, um momento solitário que simboliza seu contato com o meio ambiente. Este ocorre logo após uma conversa com dois seres não-humanos, Seth e Aleia.

McWilliams articula que ambos, a ficção científica e o *Bildungsroman*, mostram-se campos abertos para apropriações femininas e feministas por conta de um conceito amplo de narrativas de autodescoberta que cresceu por conta de políticas feministas de emancipação (32). A observação de McWilliams coincide com a narrativa de Witter, que incorpora a trajetória de uma mulher dentro do universo do *steampunk*, mas não somente isso. Acontece um despertar social e político ao mesmo tempo que ocorre o seu amadurecimento. Até sair para uma viagem com Tyla, Elissa preferia uma postura isolada e neutra, sem necessariamente escolher um partido político ou aliados. Quanto mais ela se distancia da sua realidade e adentra uma rotina desconhecida, mais ela deseja ter seu cotidiano de volta: “Queria voltar para casa, entrar debaixo de sua cama, cobrir a cabeça com as duas mãos e dormir para sempre. Queria voltar a ter sua vida sem graça, em que nada acontecia e ela só ouvia queixas de dores nas juntas e mal-estares. Queria voltar no tempo” (90). Ao estudar uma personagem como Elissa, é importante constatar que ela não tem o propósito de liderar uma revolução e, mesmo já dentro do contexto da guerra e se escondendo de Solano, ainda sim, seu objetivo é a defesa e não o ataque. O trajeto a

cavalo que faz com Tyla durou 25 dias e pode ser entendido como um processo duro de transição entre a neutralidade e o início de uma compreensão da realidade em que vivia. Como exemplo dessa transição, a narração mostra um ambiente precário: “Eram dias frios e secos num mundo de campos mortos, sem plantações, quase sem animais” (95). Os poucos pássaros, o acúmulo de areia e o cansaço da jornada impulsionaram em Elissa uma tristeza profunda e, nos momentos em que Tyla não estava tão próxima, Elissa chorava “por sua vida perdida e pelo futuro que não conseguia ver” (95). Aqui também nota-se que Elissa e a natureza são uma simbiose porque o estado mental da protagonista é observado no estado degradante da paisagem bem como a desolação do ambiente pode ser projetada pelos pensamentos de Elissa. Nesse sentido, o desejo de retorno de Elissa à sua vida perdida pode também ser visto como um desejo do planeta de retornar a uma vida pré-desertificação.

A maneira como Elissa se porta também diz muito sobre o que pensa dela. Tyla, por exemplo, a vê como “uma boneca caída da prateleira” (93) quando a aconselha a aprender a lidar com espadas, facas e armas. Entende-se que Elissa ganha agenciamento não quando sai do âmbito familiar, mas, sim, quando passa por um período de aprendizado que se inicia durante o convívio com Tyla. Adiciona-se também o período da guerra, o convívio com dois seres não-humanos, Seth e Aleia, e, por fim, o segundo momento em sua jornada, que é cruzar o país para procurar o apoio das fraires.¹²⁴ Quando interage com os dois seres, ela ganha autonomia. Ambos preferem que o planeta se rejuvenesça, mesmo que para isso, humanos tenham que morrer. Entretanto, eles a

¹²⁴ A relação de Elissa com Seth, Aleia e as fraires é abordada mais tarde neste estudo. Ver a seção “2.5 A resistência através da educação e do amor.”

ajudam com o mínimo de informação para que a resolução para a desertificação da terra seja um resultado do esforço dos humanos e não dos não-humanos.

Esse segundo momento de sua jornada é caracterizado pela solidão e sobretudo por ter sido sua a iniciativa em buscar a ajuda tecnológica que as fraires poderiam oferecer.

Assim, nota-se o contínuo caráter de defesa da personagem ao fazer o percurso correndo em campos, túneis e ruas: “Pontos de ardência pelo corpo indicavam que ela estava se ferindo. As criaturas navegavam em sua direção, sem que ela pudesse precisar se eram soldados, milicianos, homens ou mulheres. Atacavam-na, ela se defendia” (238). No momento em que Elissa encontra “folhagens verdes” (241), se emociona e chora. Ao deparar-se com uma natureza sadia, protegida e abundante, ela também se sente em paz: “Era como se encontrasse com sua mãe” (241). O fato de Elissa pensar a natureza em relação à mãe remonta à ideia de fertilidade, de casa, de origem, em suma, de essência. Esse momento sereno é um exemplo da subversão do gênero *Bildungsroman*, indicada por McWilliams, pois a realização de Elissa será projetada no processo de jornada, na cura e na preservação do planeta e não será baseada em bens monetários ou ascensão, como indica Buckley.

Assim como McWilliams observa o espaço criado pela ficção científica e pelo *Bildungsroman* como ideal para apropriações femininas, Harrison também vê nesse espaço uma maneira de mostrar a realidade de forma prática. Ela também diz que “By showing how the future might be, speculative fiction provides the blueprint for making it so in reality. It is a form of education, and a catalyst for activism, invention and legislation” (125).¹²⁵ A autora enfatiza ainda que narrações podem oferecer novas ideias e

¹²⁵ Tradução livre: “Ao mostrar como o futuro pode ser, a ficção especulativa fornece o plano para torná-lo realidade. É uma forma uma educação e um catalisador para o ativismo, invenção e legislação”.

respostas à crise climática que vivenciamos. Com base nisso, sugerimos que Witter concorda com Harrison e também oferece uma possibilidade de resolução para a crise climática. Elissa responde ao caos ao adentrar uma busca coletiva por soluções para reverter a desertificação. Apesar de seu ofício de curandeira ser uma grande contribuição, seu despertar só ocorre depois que sai de casa e começa a sua jornada. A educação da protagonista é o alicerce de seu crescimento e é um componente fundador do romance. Em vista disso, a próxima seção tem como foco o lugar da educação e do amor para ilustrar como Elissa lida com o caos climático.

2.5 A resistência por meio da educação

O romance *Viajantes*, de Nikelen Witter, posiciona a protagonista Elissa em busca de cura para um planeta doente e enfraquecido. No decorrer da narrativa, a fraqueza do planeta se projeta por meio de perdas familiares, mágoas e angústias. Durante a sua trajetória de crescimento, ela, que antes trabalhava em uma botica e manipulava medicamentos, adiciona o ofício de curandeira. Essa nova função permite que ela encontre na cura dos outros a cura para a sua própria melancolia. Dessa forma, os dois ofícios de Elissa representam a importância da cura (saberes tradicionais) e da ciência (saberes científicos). *Viajantes* tem como propósito reorientar a importância dos saberes tradicionais ao colocar como protagonista uma curandeira, cuja fonte de conhecimento não é só a tradicional, mas, também, a científica. De forma consciente, Witter situa Elissa em uma posição única, negociando maneiras diferentes de curar e mostrando ao leitor que é possível redirecionar a maneira como lidamos com os saberes tradicionais. A vida e as atitudes de Elissa são fortemente influenciadas pela educação, assim também como pelo amor e pela empatia, presentes em sua vida primeiramente em âmbito familiar e, depois,

projetados para amigos e desconhecidos. A educação e o amor que Elissa aprende a cultivar são as maneiras encontradas pela protagonista para lidar com o caos climático ao passo que cresce e se torna uma adulta. É durante sua jornada pessoal e seu processo de amadurecimento que Elissa aprende sobre o coletivo, além da importância de curar o humano e o não-humano. Em vista disso, esta seção analisa os momentos em que Elissa utiliza a educação e o amor, por meio da empatia, como formas de resistência. Para fazermos essa análise, primeiro, dialogaremos com a ideia de resistência, como explicaremos mais adiante, proposta por Stella Bolaki, em contraposição às ideias de Jerome Buckley quando define o gênero *Bildungsroman* no sentido clássico. Depois, estabeleceremos um diálogo com teóricos da educação (principalmente Edgar Morin, mas também Paulo Freire) além de apresentarmos um breve compilado de dados sobre a importância da educação formal para mulheres no Brasil a fim de situar a decisão de Witter em trazer para o centro da narrativa uma personagem mulher e detentora tanto de conhecimentos científicos quanto tradicionais.

Stella Bolaki, em *Unsettling the Bildungsroman*, propõe novas características acerca de uma obra *Bildungsroman*. Além das particularidades frequentes, que já mencionamos na seção anterior, Bolaki traz para o debate outros elementos relevantes para o crescimento pessoal, como experiências traumáticas, marginalidade, silêncios impostos e dificuldades de deslocamento. Para a pesquisadora, é um erro afirmar que essas narrativas são experiências de um *Bildungsroman* fracassado porque elas seguem seu próprio percurso.¹²⁶ Os elementos observados por ela revelam que o desenvolvimento individual

¹²⁶ Por essas narrativas, referimo-nos às analisadas por Stella Bolaki, a saber: *At the Bottom of the River* (1983) e *Lucy* (1990), de Jamaica Kincaid (1949-), *The House on Mango Street* (1983), de Sandra Cisneros (1954-), *The Woman Warrior* (1976), de Maxine Hong Kingston (1940-) e obras diversas de Audre Lorde (1934-1992).

“conflicted and plural is even more pertinent given that gender intersects with race, ethnicity, and sexual orientation” (14).¹²⁷ Bolaki diz que quando esses conceitos são abordados abrem-se caminhos para uma nova teorização de agência e autodefinição que ajudam o gênero a se desancorar de sua fundação elitista e reivindicar novas formas de resistência (19). Propomos que Witter, no romance *Viajantes*, segue o mesmo pensamento de Bolaki em relação a um novo caminho trilhado dentro do gênero de formação, haja vista que apresenta uma proposta de resistência evidente baseada na importância da educação. Isso pode ser visto a partir dos seguintes exemplos: a educação científica, simbolizada pela irmã Teodora (engenheira) e a mescla entre religião, ciência e pesquisa simbolizada pelas Fraires e pelos jovens alunos aprendizes. O romance também centraliza as sabedorias tradicionais por meio de Aleia e seus conhecimentos de ervas e de cultivo e os integrantes da comunidade de Tyla, cada um com experiências e soluções para resolver problemas diários. Finalmente, Elissa sintetiza esses saberes, pois atua nos dois campos, tradicional e científico.

Agora que já indicamos como Witter segue as proposições de Bolaki, enfocaremos no aspecto da resistência no romance. A primeira forma de resistência em *Viajantes* dá-se como um processo. Primeiro, Elissa vê-se em uma situação de estagnação e reage. Segundo, encontra satisfação em seu ofício e percebe a importância de ser um agente significativo dentro de uma luta coletiva maior do que ela. Para entendermos a relevância da escolha da autora em abordar saberes tradicionais em pleno século XXI, é preciso explorar o contexto de Elissa em relação ao seu próprio entendimento como curandeira. Por exemplo, em um primeiro momento, Elissa somente atendia na botica da família e

¹²⁷ Tradução livre: “Conflitante e plural é ainda mais pertinente, uma vez que gênero se cruza com raça, etnia e orientação sexual”.

não fazia atendimentos fora desse ambiente. Assim, nessa parte da narrativa, ela é capturada dentro de um ambiente privado. No entanto, mais tarde, a partir da sua tomada de consciência, passa a agir em ambiente público também. Em certa ocasião, passou por pessoas na rua e pensou em ajudá-las, porém se conteve “o que poderia fazer uma mulher sozinha com uma sombrinha e uma valise? Todos os que via em situação precária logo teriam alguém ao seu lado, ela imaginava” (58). Ao transferir para outro alguém a responsabilidade de ajudar essas pessoas, ainda que em pensamento, Elissa tirava de si a própria culpa por ter negligenciado o cuidado àquelas pessoas e confortava-se em pensar que alguém mais capacitado faria o trabalho. Após a visita que fez a Larius, ainda dentro do trem de volta para a sua cidade, ouviu um pedido de ajuda e, mais uma vez, ignorou. Esse clamor era importante, pois uma cidade havia sido atingida por uma grande tempestade de areia. Ao invés de empatia, Elissa demonstra um certo incômodo: “Estava cansada. Mais cansada do que se acostumara estar por todos aqueles anos. Um cansaço pesado, que ia no peito. Um cansaço que ela arrastava. Cansaço de vida” (59). Entende-se que nos momentos que exigiam sua reação, Elissa sempre encontrava uma razão para não agir, talvez por medo, insegurança ou acomodação. É somente depois que pensa em Larius, “querendo ver nele a culpa” (60), que sente a necessidade de agir e grita dentro do trem “Sou curandeira! Posso ajudar?” (60). Esse ato pode ser visto como um símbolo de resistência e resposta ao próprio sistema patriarcal e à conseqüente imagem de noiva abandonada que lhe restou depois que Larius terminou o noivado. É como se Elissa ali, ao perguntar se podia ajudar, tentasse acreditar em seu potencial e em si mesma. Até mesmo com o diploma nas mãos e com sua experiência de atendimento, ainda assim, sentia-se incapaz, como se não fosse possível ser outra coisa que a ex do futuro

governador. Embora fosse um ato impulsivo, “seu tom era de desespero” (60), simboliza uma tentativa de sair das sombras do casamento que não aconteceu, despindo a identidade de ex-noiva para assumir uma identidade própria, que não estivesse atrelada à nenhuma outra e que fosse somente sua.

Quando Elissa encontra o equilíbrio entre suas duas funções (curandeira e manipuladora de medicamentos), alcança a realização. Um exemplo dessa consciência ocorre na noite que, juntamente com outros curadores e voluntários, presta ajuda aos habitantes da cidade que sofreram com a recente tempestade de areia: “Do instante em que chegaram até o amanhecer, nenhum deles parou. Fizeram tudo que foi possível para cuidar, ajudar, salvar” (63). Elissa, ao cuidar dos pacientes, sente falta do seu material de trabalho: “Lamentou, como tantas vezes naquela noite, não ter consigo os medicamentos que costumava criar em seu laboratório: cicatrizantes, emolientes para tecidos, calmantes, anestésicos” (65). Nessa noite, ela percebe o valor que suas funções têm ao ajudar tantas pessoas. Aqui, notamos a fusão entre conhecimento científico e conhecimento tradicional porque vemos na prática como Elissa trabalha, com e sem medicamentos manipulados. É importante frisar que ela mesma produz os medicamentos. Essa informação é crucial devido ao período histórico do qual trata o romance, que é uma releitura do século XIX. *Viajantes* traz como protagonista uma mulher independente, à frente do seu tempo, mesmo que insegura às vezes, mas com acesso às disciplinas da área de ciências que não eram comumente o espaço para as estudantes e profissionais mulheres. Bolaki comenta sobre o mesmo contexto ao falar dos romances do século XIX que traziam as personagens mulheres que se desenvolviam espiritual e psicologicamente, porém com algumas limitações, já que a mobilidade para essas personagens era incomum. Nas

palavras de Bolaki: “The nineteenth-century female *Bildungsroman* can be better described as a domestic novel rather than one of development and mobility. In both real life and literature, the female journey seems predetermined and with a fixed destination” (40).¹²⁸ Notamos que Witter, assim como propõe Bolaki, se afasta do modelo do século XIX, pois apresenta, no âmbito da mobilidade, uma protagonista independente, produtora de conhecimentos, alguém que se desloca, ou seja, não fica presa em um ambiente domiciliar, como era comum nas narrativas do século XIX. Não somente isso, a contribuição de *Viajantes* é também mostrar o êxito profissional e a satisfação em curar que Elissa sente porque é por meio do estudo e da cura, de pessoas e do planeta, que a personagem encontra forças para sua própria existência. Anos depois de ajudar a cidade, em uma conversa com Tyla, ainda no começo da amizade que as duas formavam, Elissa diz que durante aquela noite se sentiu “poderosa” (96). Notamos aqui uma mudança na personagem, que parece começar a confiar mais em si e não culpar mais o ex-noivo por seu estado de inércia.

Acreditamos que a confiança em si mesma ocorre por influência de dois distintos grupos de personagens: as Fraires e os aprendizes (conhecimento científico) e Aleia (conhecimento tradicional). Em vista dessa sobreposição de conhecimentos, vamos agora nos focar nas contribuições dos estudiosos sobre educação para entender como esses dois âmbitos são complementares embora, muitas vezes, sejam vistos como opostos.

Edgar Morin, em *Seven Complex Lessons in Education for the Future* (2001), comenta que durante muito tempo, o ocidente europeu acreditou ser o detentor da racionalidade e

¹²⁸ Tradução livre: “O *Bildungsroman* feminino do século XIX pode ser melhor descrito como um romance doméstico, em vez de um romance de desenvolvimento e mobilidade. Tanto na vida real quanto na literatura, a jornada feminina parece predeterminada e com destino fixo”.

descreditou o conhecimento de outras culturas.¹²⁹ Ele diz que “we should know that every society has rationality – including archaic societies with their rationality in tool-making, hunting strategy and knowledge of plants, animals and terrain – and all societies have myth, magic and religion” (21).¹³⁰ A racionalidade apresentada por Morin é propositalmente arquitetada no romance *Viajantes* porque a protagonista se encontra no centro de uma dualidade de conhecimentos. Elissa trabalha com as duas vertentes e utiliza os dois conhecimentos, da ciência e dos saberes tradicionais, para cuidar de pessoas, seres e lugares. A busca pelo conhecimento teve o apoio da mãe, Úrsula, que tem seu momento de visionária ao apostar na educação das filhas. Elissa foi a primeira a ser enviada para estudar no Educandário Científico para Meninas e Meninos, dirigido pelas Fraires Inventoras. Essas estudiosas também estão posicionadas na narrativa de maneira distinta, pois são tanto religiosas quanto cientistas e pesquisadoras. Uma das sacerdotas apresenta Elissa a uma reconhecida curandeira da região e sob a influência dela, Elissa “se submeteu ao exame regional de Habilitação em Cuidados” (26). Por conta disso, a protagonista está em posição de conhecedora de dois tipos de saberes, um credenciado, já que adquiriu seu diploma, e outro prático, uma vez que aprendeu o ofício de curandeira ao estudar com uma curandeira experiente.

Morin, ao relacionar crenças e ideias, diz que existe uma relação simbiótica na qual “societies domesticate individuals by myths and ideas which in turn domesticate societies and individuals, but individuals could reciprocally domesticate their ideas just as they

¹²⁹ O título do livro em Português é *Os sete saberes necessários à educação do futuro*.

¹³⁰ Tradução livre: “Devemos saber que, em qualquer sociedade, mesmo arcaica, há racionalidade na elaboração de ferramentas, na estratégia da caça, no conhecimento das plantas, dos animais, do solo, ao mesmo tempo em que há mitos, magia, religião”.

could control their society which controls them” (25).¹³¹ Esse esforço de domesticar as ideias e observar como a sociedade as influencia e vice-versa pode ser observado em *Viajantes* já que Witter coloca no centro de sua narrativa uma família de mulheres empreendedoras e independentes, propondo assim a existência de uma sociedade mais igualitária. Isso é possível porque Witter faz uma reescrita da sociedade do século XIX na qual as mulheres lutavam por direitos sociais como a educação e o voto. Morin entende que para organizar, reconhecer e entender os problemas do mundo, precisamos de uma “reforma no pensamento” (29). Em *Viajantes*, essa reforma é ilustrada pela mudança de foco. Embora Witter pudesse falar sobre o impedimento e a dificuldade que as mulheres têm para ter acesso à educação dentro do patriarcado vigente, a autora prefere posicionar as duas, Elissa e Teodora, como estudiosas e depositar nelas a importância da pesquisa para a solução do planeta enfraquecido. Atestamos o esforço da matriarca da família, Úrsula, em prover educação para as filhas e, mesmo sabendo que um casamento bom garantiria um futuro seguro, a mãe aposta na educação como ponto de segurança para elas. Elissa segue o exemplo da mãe e também assegura o futuro de Teodora, pois enquanto ela estuda, depende financeiramente de Elissa para arcar com os custos da educação. Ao financiar os estudos da irmã, Elissa provê o mesmo incentivo que a mãe deu para ela, ou seja, ter um diploma e ser independente. Esse movimento cíclico entre mãe e filhas/irmãs sugere que quando as mulheres se apoiam, elas podem alcançar mais facilmente seus objetivos. Com a ajuda da irmã, Teodora estuda Engenharia de Máquinas no Centro de Estudos Superiores de Amaranta. Uma vez formada, ela volta e então as

¹³¹ Tradução livre: “As sociedades domesticam os indivíduos, por meio de mitos e ideias, que, por sua vez, domesticam as sociedades e os indivíduos, mas os indivíduos poderiam, reciprocamente, domesticar as ideias, ao mesmo tempo em que poderiam controlar a sociedade que os controla”.

duas conseguem expandir o negócio, “aumentaram o laboratório e passaram a fornecer medicamentos para toda a região” (27). Os experimentos científicos de Teodora e as práticas de cura de Elissa são primordiais para a cura do planeta. A pesquisa conduzida por Teodora é essencial para a aniquilação da criatura encontrada na areia que era responsável pelo aceleramento da desertificação na região. Tudo isso ilustra a reescrita de Witter a partir do que Morin chama de reforma do pensamento, pois a autora traz à sua narrativa mulheres independentes, estudiosas e inteligentes que defendem informações baseadas na ciência e que, por conta disso, encontram a solução para o caos climático.

Morin, ainda, afirma que a educação é fundamental para o desenvolvimento do indivíduo: “Education is the force for the future because it is one of the most powerful instruments of change” (5) e em seguida, acrescenta “we must rethink our way of organizing knowledge” (5).¹³² Em seu raciocínio, a maneira como devemos repensar nossa organização de conhecimento é rompendo barreiras entre disciplinas e traçando novas políticas educacionais para a nossa e para futuras gerações. Essas conexões, como apresentadas por Morin, podem ser observadas, de alguma forma, a partir da presença das Fraires e os jovens aprendizes além de Aleia no romance *Viajantes*, haja vista, que funcionam como impulsionares das mudanças realizadas por Elissa. Um exemplo claro da maturidade de Elissa é a questão da neutralidade. No começo da narrativa, observamos Elissa em um combate pessoal quando tenta manter sua neutralidade até perceber que precisa sair dela para amadurecer. No final da narrativa, quando sabe que necessita do apoio das Fraires, o propósito de Elissa é tirar as estudiosas de seu estado de imparcialidade política: “Está na hora de se comprometerem com o nosso destino. Não é

¹³² Tradução livre: “A educação é a força para o futuro porque é um dos mais poderosos instrumentos de mudança”. “Devemos repensar nossa forma de organizar o conhecimento”.

mais momento para neutralidade. As Fraires têm mais tecnologia do que demonstram e vou convencê-las a lutarem ao nosso lado” (236). Assim, ao debater a neutralidade nos outros, Elissa realiza uma mudança em si mesma.

Vale lembrar que a ordem das Fraires é “uma congregação mista, das mais poderosas do mundo. A exigência era a de que homens e mulheres que nela ingressassem deveriam dedicar suas existências à pesquisa e ao ensino” (240). Tratava-se de uma estrutura firme e devota ao conhecimento científico, que era propagado pelas diversas Fraires espalhadas pelo país. Dentre os influenciadores do estudo, havia Fraire Valesko, o incentivador para que Elissa estudasse, se tornasse curandeira e tivesse êxito em conseguir o seu diploma. Sabendo da importância do conhecimento, Elissa tem a ideia de buscar ajuda no centro de pesquisas das Fraires “um dos principais espaços de pesquisa científica da Tríplice República” (248). Chegando lá, ela se depara com um cenário estranho porque as estudiosas já não estavam mais lá. Elas haviam saído do local por razões distintas, algumas tinham enlouquecido, outras desistiram e uma suicidou-se. No entanto, isso não a impediu de ter contato com a pesquisa inovadora feita por elas a qual Elissa teve acesso por meio de leituras e conversas com os jovens aprendizes. Nas investigações feitas pelas Fraires, elas já haviam conseguido traduzir mensagens de seres desconhecidos que alertavam sobre os perigos que o planeta sofria. Se por um lado esse desencontro com as Fraires pode ser visto como uma decepção e até um certo descontentamento com elas, por outro, nota-se a presença da esperança por meio da atuação dos jovens aprendizes que não abandonaram o local. Podemos até nos referir novamente ao cansaço que Elissa sentia e comparar com essa decepção das Fraires que abandonaram o centro de pesquisa. Elissa poderia também facilmente desistir, já que havia demonstrado muitas vezes sua

vontade de se isolar, porém foi ao interagir com os jovens reclusos no centro de pesquisa, que decidiu continuar e, juntos, planejaram a viagem para a demonstração da alga, a solução para a crise climática. É nesse espaço de pesquisas científicas que Elissa busca refúgio e encontra nos novos aprendizes a solução para o futuro. Podemos entender que o encontro entre Elissa e os jovens aprendizes foi essencial para o trabalho coletivo contra o governo opressor: “Fosse o que fosse, resistência era a resposta. E ali, em Felipa [uma das jovens aprendizes] e nos outros é que estava a força que Elissa precisava” (260). Os jovens sabiam de seu potencial, afinal já estavam sozinhos no centro de pesquisa há algum tempo, contudo, precisavam de apoio dos adultos para continuarem a estudar. Por meio da tecnologia que possuíam no centro, barcos e computadores, os jovens tornaram possível a viagem de Elissa até a sede do governo para que demonstrasse o uso da alga que tinha o potencial de corrigir o problema da desertificação. Além disso, a presença dessas crianças e jovens é essencial para ilustrar o direito de escuta, pois acreditavam que mereciam atenção: “Por isso, eles terão de nos ouvir” (261). Nesse contexto, Elissa serve como uma ponte de apoio entre o caótico presente e um futuro promissor. Esse elo entre Elissa e o grupo pode ser interpretado como uma necessidade do agora, ou seja, caso haja investimentos nas crianças e jovens do agora, colheremos um futuro melhor. É somente com a ajuda dos jovens aprendizes que Elissa, a representante dos dois saberes, consegue negociar com o poder político. Dessa forma, a educação, simbolizada pelos saberes complementares de Elissa, e a presença da juventude, como símbolo de ação, são dependentes entre si.

É evidente que, em *Viajantes*, Witter faz uma crítica ao sistema educacional, à falta de investimentos na juventude e ao abandono da educação. Contudo, destaca a importância

do engajamento da nova geração. Vê-se isso quando capturamos Elissa no ápice do seu amadurecimento, reconhecendo a importância do desenvolvimento de jovens e do apelo ao fortalecimento de estruturas de políticas de educação, como Morin se refere, “a properly human ethics” (87).¹³³ Para Morin, essa ética humana é uma tríade composta pelo indivíduo, pela sociedade e pela espécie humana, a base para ensinar a ética do futuro e, para isso, ele cita a importância de desenvolver uma ética de solidariedade e de respeito. Acreditamos que Witter, no contexto de *Viajantes*, dialoga com a definição proposta por Morin sobre a ética humana, haja vista que incorpora a tríade e ainda acrescenta um elemento, o planeta, como parte das reflexões sobre ética.

Como falamos anteriormente, Morin propõe o rompimento de barreiras entre disciplinas. Witter, em sua narrativa, alcança isso por meio da construção da personagem Aleia, haja vista, que ela é essa figura, humana e não-humana, ora criança desprotegida ora anciã experiente, agindo como conselheira e detentora de uma sabedoria ancestral. Aleia tem uma clara conexão com o meio ambiente, pois em quase todas as vezes em que aparece para conversar com Elissa escolhe ambientes ao ar livre. Elas se encontram em um bosque, no deserto, na entrada de uma caverna e conversam sobre a condição do planeta e sua possível cura. Também falam sobre a vida pessoal de Elissa e de seu amadurecimento durante os anos.

Aleia representa esse ser misterioso que por vezes dava conselhos bons e, em outros, nem tanto. Por conta dessa longa relação entre as duas, sugerimos que Aleia é a representação do conhecimento tradicional que Elissa conhecia e ao mesmo tempo, desconhecia, que tentava entender, mas que quanto mais convivia com ela, mais sabia

¹³³ Tradução livre: “uma correta ética humana”.

que tinha que se esforçar para compreendê-la, e por ser poderosa e sábia, tinha que respeitá-la. A presença de Aleia como representante do conhecimento tradicional pode ser vista nos três exemplos a seguir. Primeiro, quando Aleia ajuda a curar os ferimentos de Elissa depois de uma jornada para colher amostras de areia. Aleia a trata com caldos e ervas e diz modestamente: “Não é exatamente o meu ofício, como é o seu, mas eu até que sou boa nessas coisas de curar” (173) e continua ao explicar a sua função no planeta “somos plantadores que fazem crescer” (173), referindo-se à vida. Segundo, quando Aleia auxilia Teodora no laboratório acelerando os resultados da pesquisa (228) e, por fim, o terceiro momento é quando Aleia entrega para Elissa um elemento importante para a crise climática, o tempo, para que pudesse germinar o planeta (276). Os três exemplos são ilustrações da junção entre saberes tradicionais e científicos, além da importância do trabalho coletivo entre as diferentes personagens, sejam elas humanas ou não-humanas. É só quando essa mistura de saberes e seres ocorre que a revolução é possível.

Nesse sentido, pode-se dizer que Witter dialoga tanto com Morin, a respeito da integração de conhecimentos, quanto com Paulo Freire, em *Pedagogia do Oprimido* (1970), quando este propõe que se o poder for sempre ocupado pelos opressores a libertação dos oprimidos nunca será possível: “Se, porém, a prática desta educação implica o poder político e se os oprimidos não o têm, como então realizar a pedagogia do oprimido antes da revolução?” (41). Em *Viajantes*, a tomada do poder só é plausível porque Elissa e os jovens receberam de Aleia o tempo, ou seja, o trabalho coletivo e também a presença da fantasia (o tempo) tornam a revolução possível. *Viajantes*, dessa forma, nos mostra a revolução pelo incentivo à educação (os jovens aprendizes além da própria Elissa e Teodora) e pela inclusão da massa popular em cargos de autoridade.

Freire acrescenta que a educação e a cultura estão entrelaçadas e que uma modifica a outra: “Em lugar de esquemas prescritos, liderança e povo, identificados, criam juntos as pautas para sua ação. Uma e outro, na síntese, de certa forma renascem num saber e numa ação novos, que não são apenas o saber e a ação da liderança mas dela e do povo” (181). No final da narrativa, os três poderes não são mais governados pelos políticos coronelistas e os jovens líderes têm papel fundamental na tomada de decisões. Sugerimos que essa modificação e inclusão são os elementos revolucionários, e também de resistência, apresentados por Witter na narrativa, por meio de Elissa e das pessoas com as quais interage durante sua jornada.

Uma vez que exploramos a questão da resistência e educação em *Viajantes*, abrimos espaço para discutir o acesso das mulheres à educação de um modo mais geral, afinal, é importante estabelecer esse diálogo entre educação e mulher brasileira para compreender o contexto mais amplo da narrativa de Witter. Para tanto, direcionamos nosso olhar para o último censo brasileiro realizado em 2010.¹³⁴ Na última pesquisa do censo demográfico brasileiro foi averiguado que as mulheres entre 18 a 24 anos de idade, representando 57,1% do total de estudantes, frequentavam o ensino superior. Sendo assim, constatou-se que o nível escolar das mulheres era superior ao dos homens.¹³⁵ As mulheres também ultrapassaram o número no quesito término de curso, haja vista que 12,5% completaram a graduação contra 9,9% dos homens. Em dados mais recentes, o CENSO de Educação Superior de 2015 confirma que é maior a presença das mulheres em todos os níveis de ensino.¹³⁶ De acordo com essa pesquisa, o curso preferido entre as mulheres é o de

¹³⁴ O CENSO, que deveria ter ocorrido em 2020, foi cancelado por conta da pandemia. O próximo, com registros de ter começado em agosto de 2022, ainda não mostra os resultados finais.

¹³⁵ Dados coletados do CENSO 2010 na categoria estatísticas de gênero: <https://www.ibge.gov.br/>

¹³⁶ Dados coletados no site <https://www.gov.br/pt-br>

Pedagogia e o dos homens é Direito. Um estudo feito pelo Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira (INEP) e pelo Ministério da Educação (MEC) de 2018 compara as porcentagens de matriculados e de formados.¹³⁷ Os matriculados representam 57% das mulheres e 43% dos homens e os concluintes configuram que 61% são mulheres e 40% são homens. Especificamente sobre cursos nas áreas das ciências, o projeto “Open Box da Ciência,” investiga as estatísticas da presença de mulheres em áreas específicas.¹³⁸ Sua pesquisa mostra que o número de docentes em todo o ensino superior no Brasil está dividido em 40% de brancas e o restante dividido entre pretas, pardas, amarelas e indígenas.¹³⁹ Os dados são importantes para analisarmos o crescente número de mulheres na educação. Além disso, pode-se também observar um número elevado de dissertações e teses que estudam dados históricos acerca do acesso das mulheres à educação.

Um exemplo é a dissertação de mestrado de Antonia Marlene Vilaca Telles, na qual estuda a mulher como protagonista da educação no período de 1880 a 1930. Telles afirma que a virada de século permitiu uma mudança de mentalidade que consentiu a entrada de mulheres na área da educação, mesmo fazendo parte do raciocínio a ideia de que as mulheres possuíam mais talento para exercer a profissão de professoras por serem mais afetivas, sendo assim, mais capazes de formar cidadãos. Isso constitui um novo estereótipo, pois a mulher, antes considerada parte do ambiente doméstico, passa a

¹³⁷ Dados divulgados pela ABRES (Associação Brasileira de Estágios): <https://abres.org.br/estatisticas/>

¹³⁸ A pesquisa do projeto “Open Box da Ciência” está baseada na leitura de dados da Plataforma Lattes e examina as seguintes áreas: Ciências da Saúde, Engenharias, Ciências Biológicas, Ciências Sociais Aplicadas e Ciências Exatas e da Terra.

¹³⁹ O projeto Open Box da Ciência é um projeto multidisciplinar que investiga a pesquisa, a coleta de dados e o diálogo acerca dos direitos das mulheres. As informações e gráficos podem ser encontrados aqui: <https://www.openciencia.com.br/>

ocupar o ambiente público, contudo na posição de educadora. Como explica a pesquisadora Cristina Ferreira Pinto:

Exaltada em suas funções maternais e de provedora do bem-estar emocional e moral da família, a mulher instruída estaria mais preparada para cumprir seu papel de ‘anjo do lar.’ Mais precisamente, uma educação formal que fosse além do ensino básico das prendas domésticas permitiria à mulher assistir à educação dos filhos homens, contribuindo assim para o progresso da nação. Portanto, a melhora do nível do ensino oferecido às mulheres objetivava, em última análise, o benefício da família e da pátria. Instruída ou não, a mulher continuaria dentro dos limites do lar, servindo aos interesses de outros que não ela mesma. (37)

A citação nos ajuda a entender a posição da mulher frente aos recursos educacionais que a aguardavam. Mesmo educando-se, de maneira limitada, com o propósito de ajudar na formação dos filhos, a entrada das mulheres nas escolas foi um grande progresso para sua independência financeira. O ano de 1876 marcou a entrada das mulheres nas escolas públicas e, três anos depois, elas passaram a ser aceitas em instituições de ensino superior. Em 1881, foi registrada a entrada da primeira mulher em uma universidade brasileira, na cidade do Rio de Janeiro, onde se formou em Medicina. Contudo, convém destacar que a primeira brasileira a se formar em Medicina foi Maria Augusta Generoso Estrela (1860-1946), que terminou seu curso em 1879 nos Estados Unidos, validou seu diploma no Brasil e praticou seu ofício no Rio de Janeiro. A vida da médica foi retratada

na novela *Nos tempos do Imperador*, de 2021 da Rede Globo. Por conta da novela, abriu-se um diálogo sobre a educação da mulher brasileira no século XIX.¹⁴⁰

Um outro exemplo de pesquisa relacionada à educação da mulher é o artigo da pesquisadora Moema de Castro Guedes intitulado “A presença feminina nos cursos universitários e nas pós-graduações: desconstruindo a ideia da universidade como espaço masculino.” Seu estudo, baseado em quatro pesquisas do CENSO do IBGE, revela que o número de mulheres estudantes ultrapassa o número de homens.¹⁴¹ Além disso, sua pesquisa demonstra que na década de 1970 foi observado um aumento de escolarização da população e os motivos para esse crescimento são marcantes do ponto de vista cultural brasileiro. Entre as justificativas para o aumento da inserção das mulheres estão a abertura do regime ditatorial e o movimento feminista gradativo que lutava pela liberação sexual e pelo acesso a métodos anticoncepcionais. Nessa época também muitas mulheres se inseriram no mercado de trabalho, contribuindo para o interesse na formação escolar.

Com esses dois exemplos de pesquisa, vemos a relevância da educação para as mulheres.¹⁴² A pesquisadora Constância Duarte contextualiza a relação entre as mulheres e educação no Brasil do século XIX, período no qual a luta se dava não somente com o intuito de ter acesso às escolas, mas também com o objetivo de adquirir a mesma instrução dada aos homens. Duarte dá como exemplo, a educadora potiguar Nísia Floresta (1810-1885). Ela foi uma das primeiras educadoras a resistir contra as políticas

¹⁴⁰ Mais informações sobre a médica: <https://www.opovo.com.br/noticias/brasil/2021/08/22/conheca-maria-augusta-generoso-estrela-a-primeira-brasileira-a-se-formar-em-medicina.html>

¹⁴¹ A pesquisadora estudou os dados divulgados pelo IBGE de 1970 ao ano 2000.

¹⁴² Desde os primórdios, as mulheres lutaram para ter acesso à educação e aos mesmos direitos dados aos homens. É válido lembrar mulheres como Olympe de Gouges (1755-1791) que publicou a *Declaração dos direitos da mulher e da cidadã* em 1792 e Mary Wollstonecraft (1759-1797) que publicou *A reivindicação dos direitos da mulher* em 1792. Suas contribuições facilitaram o diálogo relacionado à inserção das mulheres nas escolas e nos ambientes públicos.

educacionais e a exclusão das mulheres. Em 1832, Floresta publicou uma tradução livre do *Vindications of the Rights of Woman* (1792) escrito pela filósofa inglesa Mary Wollstonecraft (1759-1797) intitulado *Direitos das mulheres e injustiça dos homens*, em 1832.¹⁴³ Duarte reflete sobre Floresta e a sua contribuição para o acesso das mulheres aos mesmos níveis de escolaridade possíveis para aos homens:

Num tempo em que a grande maioria das mulheres brasileiras vivia trancafiada em casa sem nenhum direito; quando o ditado popular dizia que “o melhor livro é a almofada e o bastidor” e tinha foros de verdade para muitos, nesse tempo Nísia Floresta dirigia colégio para moças no Rio de Janeiro e escrevia livros e mais livros para defender os direitos femininos, dos índios e dos escravos. Nísia deve ter sido uma das primeiras mulheres no Brasil a romper os limites do espaço privado e a publicar textos em jornais da chamada grande imprensa. (12)

A citação de Duarte nos remete à resistente presença das mulheres no sistema educacional brasileiro, um posicionamento evidente de Witter em *Viajantes*, haja vista que as personagens mulheres no romance têm a educação formal e também a não formal como central em suas vidas.

Finalmente, ao observarmos o processo de amadurecimento de Elissa, notamos que ela aprende a amar, adquire empatia a seres e ao planeta, conscientiza-se politicamente e ajuda aos outros a fazer o mesmo. Aqui, é importante fazer uma ponte com o estudo de Bolaki porque ela também analisa personagens em romances de *Bildungsroman* que de maneiras diferentes alcançam esse despertar e o fazem de maneira diferente ao romance

¹⁴³ É considerada livre por não ser uma tradução fiel ao original.

de formação clássica. Bolaki observa que uma das protagonistas que estuda “situates herself in a discursive territory previously occupied by others whose power of representation she contests by using her insights and voice to expose lies and redress injustice” (77).¹⁴⁴ Embora a personagem analisada por Bolaki se encontre em um deslocamento cultural e enfrente traumas por conta disso, a comparação com Elissa é válida porque as duas mulheres se encontram em posições representativas de resistência. Elissa também ocupa um território único, entre dois conhecimentos, duas disciplinas, como sugere Morin, e funda seus argumentos na educação a partir da conexão com os outros. É só quando tem esse encontro, essa junção, que alcança sucesso. Logo, a narrativa se completa como símbolo de que só se alcança a vitória por meio de uma luta baseada na educação, na empatia e na coletividade.

¹⁴⁴ Tradução livre: “Situa-se em um território discursivo anteriormente ocupado por outros cujo poder de representação ela contesta, usando suas percepções e sua voz para expor mentiras e reparar injustiças”.

CAPÍTULO 3

“A FOTOGRAFIA COMO PILAR DE FORMAÇÃO”

To promote empathy across specific social barriers, we need to turn to works of art that present these barriers and their meaning in a highly concrete way. The realist social novel is one such genre: it connects its reader to highly concrete circumstances other than her own, making her an inhabitant of both privilege and oppressed groups in these circumstances.

Martha Nussbaum, *Upheavals of Thought: The Intelligence of Emotions* (2001)

Dentro de uma caixa, outra caixa. Dentro das duas, a história de uma mulher; dentro dela, a história de outra, e de mais uma, e também daquela. Histórias de mulheres são histórias de vazios. Cheias de lacunas que só podem ser preenchidas com a imaginação.

Aline Valek, *Cidades afundam em dias normais* (2020)

3.1 Introdução a *Cidades afundam em dias normais*

É de chamar atenção quando lemos o título de uma reportagem sobre o *reaparecimento* de uma cidade. É como se um sobrevivente de um desastre finalmente se libertasse e contasse sua narrativa, sua memória, sua história, sua perspectiva. Chamadas assim aparecem frequentemente na mídia, como exemplo, recentemente uma cidade no Iraque ressurgiu em consequência da seca.¹⁴⁵ São também muitos os exemplos de cidades tomadas pelas águas, algumas por razões específicas e propositais como a criação de

¹⁴⁵ Reportagem sobre a cidade de aproximadamente 3,4 mil anos no Iraque: <https://g1.globo.com/ciencia/noticia/2022/06/15/cidade-de-34-mil-anos-reaparece-no-iraque-devido-a-seca.ghtml>

barragens e outras, por razões misteriosas.¹⁴⁶ Um dos exemplos mais famosos no território brasileiro é a cidade de Canudos que, mesmo inundada nos anos 60, voltou a exibir suas memórias e seus escombros por conta da estiagem.¹⁴⁷ Esse fio de memórias que retornam, tanto em marcas geográficas, como por exemplo o reaparecimento de uma igreja intencionalmente afundada ou como marcos sentimentais exemplificados por memórias, podem ser comparadas às cicatrizes que são marcadas na pele. Essas lembranças, particularidades que caracterizam o território, servem como o ponto de partida para a análise do romance *Cidades afundam em dias normais* (2020), de Aline Valek, cuja narrativa se centra no alagamento de toda uma cidade.¹⁴⁸ A protagonista, a fotógrafa Kênia Lopes, se reconecta com sua infância e adolescência, relembra a vida na cidade antes de ser alagada e reencontra a professora Érica, que também recupera narrativas de civilizações que ali viviam antes delas, exemplificando um contato com sua própria ancestralidade. A partir do reencontro com o passado, mostrando que para seguir em frente terá antes que olhar para a história do território e visitar memórias, a narrativa constrói o *bildung* de Kênia, de maneira não linear e com mais de um narrador construindo a narrativa sob diferentes perspectivas.

Em seus dois romances, Aline Valek sustenta a diversidade na escolha de seus personagens assim como também destaca o protagonismo feminino. Em *As águas-vivas não sabem de si* (2016) a protagonista é uma mergulhadora e na equipe em que integra,

¹⁴⁶ A cidade de Petrolândia no PE transformou-se em um destino turístico. A igreja ficou submersa por 26 anos, desde a inundação da cidade para a construção da Usina Hidrelétrica Luiz Gonzaga. Em 2014, a igreja reapareceu e desde então virou ponto de mergulho: <https://g1.globo.com/pe/caruaru-regiao/noticia/2021/10/22/igreja-submersa-e-um-dos-principais-pontos-turisticos-de-petrolandia-veja-fotos.ghtml> assim como a cidade de Itá, em SC: <https://g1.globo.com/sc/santa-catarina/noticia/cidade-alagada-do-oeste-de-sc-mantem-torres-de-igreja-no-meio-das-aguas.ghtml>

¹⁴⁷ A reportagem sobre a memória de Canudos foi publicada em 2017: https://brasil.elpais.com/brasil/2017/02/04/politica/1486239968_195098.html

¹⁴⁸ Doravante *Cidades*.

há também uma outra mulher, Susana, uma paramédica e engenheira naval, além de um mergulhador de pele parda e um cientista negro estadunidense. Os pesquisadores Ana Rüsche e Elton Furlanetto observam a escolha de personagens como uma manifestação política: “a configuração de personagens obedece ao espírito dos tempos” (274) e adicionam que “a inclusão de diversidade traz tensões à narrativa com questões próprias” (274). Essas tensões também aparecem em seu segundo romance onde questões de gênero, raça, classe social e sexualidade surgem dispersas na narrativa. Em *Cidades*, além da protagonista Kênia, os personagens que também participam da exposição fotográfica e, peças-chaves para a narrativa, são Tainara e Érica. Tainara, por sua vez, não retorna fisicamente, tendo sua participação construída através de sua escrita. A professora de História Érica reflete sobre sua identidade indígena e constrói um diálogo com a educação e a recuperação de memórias ancestrais. Por fim, Tiago, um jovem negro e antigo morador da cidade, em um debate sobre a importância da arte, participa na narrativa como um grafiteiro que havia sido colega de Kênia na adolescência e relembra quando sofre com um evento dramático, retorna à cidade para colorir as paredes com seus desenhos e traços. Além desses personagens, há também um jornalista argentino, Facundo, que acompanha Kênia para entrevistar moradores com o intuito de fazer uma reportagem sobre a cidade e montar um projeto maior, um documentário. É o projeto do documentário, proposto por Kênia, que a leva a convidar Facundo para a cidade, onde registram cenas e recolhem depoimentos.

Como nos conta a orelha do livro, o romance de Valek é uma narração de um evento catastrófico enquanto ele acontece. O livro aborda por meio de diferentes formas artísticas, a memória dos personagens, a tragédia de toda uma cidade e de seus moradores

perdendo suas casas, o turismo da desgraça, o abandono, a violência, as amizades, as primeiras relações de afeto ao mesmo tempo em que provoca uma reflexão a respeito do que faziam os moradores durante a destruição da cidade pela água. Em 2021, Valek publicou em seu blog um texto que explica seu processo de escrita do romance, e em suas ponderações, ela faz conexões com cidades que desapareceram, outros inúmeros exemplos de cidades que retornam com a memória dessas pessoas que perderam tudo mas que de certa forma, ainda estão presentes no lugar porque o livro tem como foco uma tragédia ambiental do nosso tempo.¹⁴⁹ Estudiosos, como Ana Rüsche, leem o romance como um romance de ficção climática.¹⁵⁰ O livro, publicado em 2020, em um período onde todo o mundo enfrentava uma pandemia, conta a história de um evento catastrófico, o alagamento de uma cidade, enquanto ele ocorre e narra a reação das pessoas frente a este desastre ambiental.

Antes de adentrarmos na análise do romance, devemos fazer seu resumo como forma de contextualização. É importante observar que o livro é uma exposição com as fotografias de Kênia. Essa exposição é o ponto de partida utilizado pela autora para guiar o leitor, que sente-se caminhando e explorando cada galeria da mostra fotográfica. O romance *Cidades* relata as histórias dos moradores da cidade Alto do Oeste, localizada no meio do Cerrado. Há dezesseis anos, a cidade afundou por completo. A narrativa começa com a notícia de que por conta da seca, a cidade voltou à superfície e gerou o interesse

¹⁴⁹ O texto sobre o processo criativo foi publicado por Aline Valek em seu blog: <https://www.alinevalek.com.br/blog/2021/11/cidade-perdida-reaparece-depois-de-16-anos-no-fundo-de-um-lago/>

¹⁵⁰ Além do romance de Valek, Rüsche lista narrativas fantásticas que abordam temáticas ecológicas. A pesquisadora cita os contos de *Eles herdarão a Terra* (1960), de Dinah Silveira de Queiroz, pertencente à primeira onda de FC brasileira e a antologia *SolarPunk: Histórias ecológicas e fantásticas em um mundo sustentável*, de 2012, organizado por Gerson Lodi-Ribeiro. A lista, elaborada por Ana Rüsche, foi coletada durante o curso Filamentos, lecionado pela própria Rüsche, durante a preparação do seu livro sobre ecologia e ficção científica, atualmente em fase de preparação.

dos antigos moradores, de turistas e de novos investidores. Entre os interessados está Kênia Lopes, uma antiga moradora, agora fotógrafa profissional, que vai até as ruínas registrar os lugares onde passou sua infância e parte de sua adolescência. Ela se depara com memórias, antigos moradores e registros guardados por uma professora de História, Érica. Dentre os registros, um trabalho escolar escrito por Tainara, que serve como reflexão sobre o ano em que os moradores assistiram aos poucos a cidade afundar. Esse trabalho de Tainara, uma amiga de Kênia, serve como uma voz ativa, à parte, como uma voz do passado que ainda tem muito a dizer e, aos poucos, revela segredos, observações, confidências e um registro fiel de quem ficou na cidade até quase seu fim. A leitura funciona como uma caminhada dentro da exposição. Sendo assim, o romance trabalha com a intertextualidade, seja nas fotografias, nos grafites de Tiago, nas notícias de jornal, nos e-mails entre Kênia e Facundo e obviamente, na escrita de Tainara.

O espaço é a cidade Alto do Oeste, localizada em cima de um lago artificial onde antes havia um rio, Rio dos Patos, que desaparecera há quase duzentos anos.¹⁵¹ A cidade, conhecida também por Atlântida do Cerrado, atraiu curiosos, exploradores e também os antigos moradores de volta.¹⁵² No romance, o agravamento dos períodos de seca e as frequentes mudanças climáticas eram as explicações propostas pelos estudiosos do Meio Ambiente para justificar a evaporação da água e o retorno das ruínas da cidade. Duas notícias jornalísticas aparecem no início do romance fazendo uma ponte entre a curiosidade do momento, os relatos dos antigos moradores e as possíveis explicações

¹⁵¹ O documento onde o jornalista encontrou evidências sobre a existência do lago indica que o Rio dos Patos estava localizado em Goiás ou nas proximidades.

¹⁵² Atlântida é uma ilha ficcional mencionada em obras de Platão. Sua existência é ainda discutida e não há provas se é fruto da imaginação do filósofo ou se de fato, ele foi influenciado por eventos verídicos. A cidade inspira até hoje obras literárias, filmes, entre outras formas de arte que imaginam seus resquícios no fundo do mar.

oriundas da comunidade científica. A intertextualidade mostra que tanto na ficção quanto na realidade, as causas que melhor explicam os fenômenos são de fato as mudanças climáticas.

O romance é uma exposição do trabalho de uma fotógrafa há muito tempo falecida. A narradora (ou um grupo de narradores) resgata as fotografias e os objetos antes pertencentes à fotógrafa Kênia. Contudo, para que haja uma exposição, é necessário que exista um público. No caso do romance *Cidades*, nós leitores somos o público. Somos nós que olhamos para as fotografias de Kênia em um livro onde não há imagens, portanto cada fotografia que olhamos é única e pertence aos que as olham e as interpretam. Nas duas galerias (seca e água), os transeuntes encontram as memórias, os objetos, os escritos, as fotografias, as pichações e as experiências de quatro personagens, Kênia, Tainara, Érica e Tiago. O romance se inicia com uma descrição de como são as primeiras imagens tiradas depois que a água que alagou a cidade Alto do Oeste, seca: as fotos são alaranjadas (11). A primeira imagem que o leitor observa faz parte do vídeo gravado por Facundo onde ele registra o depoimento de Kênia, que um pouco desconfortável por estar na frente da câmera, debate com o cineasta: “Essa história não é minha” (11). Ao fundo, paredes destruídas que são comparadas a uma caverna pelo narrador, onisciente, que convida o leitor a imaginar diferentes tipos de arte: escultura, caligrafia, grafites, fotografias e documentários que têm um propósito em comum: registrar as memórias.

A fotografia é a arte que reescreve o passado da cidade e serve como ferramenta de construção de registros que dá voz às paredes, às ruas e aos prédios barrentos que ressurgem. A fotografia é o artifício utilizado na narrativa para estimular a empatia e a compaixão do leitor a partir de duas características principais: imaginação e

plausibilidade. A fotografia é imaginada porque as imagens não aparecem no romance e o leitor precisa criá-las em seu imaginário ao circular pelas galerias narradas da exposição. A fotografia é plausível porque a inundação de cidades inteiras, como exemplificado, é uma possível realidade. Dois artistas, Kênia, a fotógrafa, e Tiago, o grafiteiro, são os responsáveis por registrar as memórias a partir dos relatos dos moradores ou de suas próprias lembranças. Kênia e Tiago reconstroem o ambiente quando o volume da água baixa e a cidade está novamente exposta. As imagens que ele registra nos muros e as fotografias que ela faz no decorrer do romance tendem a provocar a compaixão do leitor porque revelam a violência no ato do abandono da cidade e a esperança no retorno de alguns dos moradores.

A filósofa Martha Nussbaum devota uma parte de *Upheavals of Thought* (2001) para abordar o tema da compaixão em obras de arte e também na literatura. Entre muitos, dois exemplos citados por ela, *Native Son* (1940) de Richard Wright e *The Grapes of Wrath* (1939) de John Steinbeck, conseguiram inspirar empatia no público por contar as experiências daqueles que sofrem com violência e vulnerabilidade.¹⁵³ Na primeira epígrafe que abre essa seção, Nussbaum dialoga sobre promover empatia através de barreiras sociais específicas. De fato, a filósofa argumenta que uma cidadania compassiva depende do conhecimento que o indivíduo adquira, seja através de estudos sobre a história política, social e econômica ou através do contato com obras literárias, entre outras obras de arte. A autora enfatiza que “in fact, the compassionate spectator is always attempting to compare what she sees with her own evolving conception of the good, and

¹⁵³ Enquanto *Native Son* narra a história de um jovem negro que vive em um bairro pobre de Chicago nos anos 30, *The Grapes of Wrath* aborda a trajetória de famílias expulsas por conta da seca em Oklahoma que migram para a Califórnia para trabalhar como migrantes boias-frias.

her compassion needs always to be tethered to the best account of the good she can find” (432).¹⁵⁴ Concordando com Nussbaum, de que a imaginação empática tem valor extremo para a formação de nossos julgamentos e nossas respostas, proponho que a leitura de *Cidades* fornece ao leitor uma oportunidade de colocar-se no lugar do outro, de enxergar a si através das memórias, da arte e dos sentimentos de uma cidade inteira. O romance aborda o descaso do Estado diante de um desastre local, silencioso, despercebido e ignorado pelas autoridades. Os habitantes tiveram que resolver os problemas, como a chuva forte causadora do desabrigo da população e a relocação dos habitantes que perderam suas casas e se dispersaram como consequência. A narrativa nos mostra como Kênia tem o seu reencontro com suas lembranças e com a reconstrução da cidade ao passo que tenta também reconstruir sua própria identidade como uma forma simbólica de amadurecimento e crescimento psicológico e artístico.

A segunda epígrafe que abre essa seção se entrelaça com a necessidade de histórias particulares serem contadas. Inevitavelmente, as narrativas frequentemente silenciadas são as de pessoas comuns, de baixa renda, como as dos moradores da cidade fictícia de Alto do Oeste. Também são ignoradas as histórias de mulheres, que em *Cidades* ganham vozes e têm suas lacunas preenchidas. A epígrafe também se relaciona ao gênero narrativo romance de formação, uma vez que esse mesmo gênero é um espaço congruente para narrar experiências que há pouco em nossa história eram totalmente ignoradas. A estudiosa Susan Fraiman estuda características do gênero *Bildungsroman* em seu *Unbecoming Women* (1993). Ela comenta que escritores e escritoras perpetuam a

¹⁵⁴ Tradução livre: “Na verdade, o espectador compassivo está sempre tentando comparar o que vê com sua própria concepção em evolução do bem, e sua compaixão precisa estar sempre amarrada à melhor descrição do bem que pode encontrar”.

narrativa do texto fundador *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister* quando repetem a normativa de uma única jornada. Ao contar uma narrativa similar a da trajetória do homem europeu branco de classe média, as demais narrativas não são contadas. Assim, se propaga a construção de uma lista exaustiva de textos centrados nos homens, escritos por homens (10).

Valek não constrói uma narrativa de uma simples jornada. Ela inova ao narrar a história de uma mulher e, ao mesmo tempo, contar a histórias de várias outras mulheres, homens e pessoas comuns. O narrador (ou a narradora) nos informa que as fotografias da exposição estavam dentro de caixas e ao encontrá-las, os curadores (ou curadoras) da exibição reconstroem os eventos sequenciais registrados pela fotógrafa. A epígrafe contribui para uma informação importante, a identidade do narrador, ou narradores, *nós*, que encontramos a caixa com um amontoado de fotografias, recortes, entre outros itens que pertenceram ao arquivo pessoal da fotógrafa Kênia, “bastante produtiva, mas pouco conhecida” (250). Esse grupo de narradores (ou curadores) monta a exposição com a certeza de que em vida, a fotógrafa não teve a intenção de exibir, assim como também não organizou o material coletado. Tomando o material ao encontrá-lo, o narrador-organizador da exposição ordena o material e reconstrói as memórias: “as fotografias pertencem a quem as observa” (250), uma forma de incluir o leitor como receptor desse material e dessa exposição. O mapa da exposição mostra a organização feita pelo coletivo ao distribuir as foto-memórias em quatro salas: Kênia, Tainara, Érica e Tiago, divididas em duas galerias: Galeria 1: Seca, com trinta e cinco blocos e Galeria 2: Água, com trinta e quatro blocos, seguido do epílogo e um mapa da exposição. Os diferentes narradores, sejam em vozes vivas ou em registros de suas memórias, nos contam episódios

discrepantes mas também possíveis de ocorrer. O romance dialoga com o absurdo do cotidiano que vivemos, principalmente por nos trazer uma leitura feita no ano de 2020, ano da publicação da obra, devido a uma normalização de circunstâncias incongruentes que fazem parte da nossa atualidade.

Na galeria, na sala onde estão expostas as obras de Kênia, o narrador nos aponta para os detalhes e chama a atenção para as paredes de cor alaranjada de barro e as compara aos desenhos e pinturas deixados nas paredes de uma caverna há mil anos. Os registros que Kênia faz da caverna e da cidade são semelhantes para o narrador, que, além das cores aproximadas, nota que somente as imagens, ambas em galerias de arte, necessitam de um público que as observe: “Apenas as imagens não eram capazes de explicar o que realmente significava existir naqueles tempos” (23).¹⁵⁵

Os personagens são elaborados a partir de movimentos de entrada e saída da cidade, cada um com sua perspectiva. O padre Matias, por exemplo, chegou na cidade para uma missão temporária de treze anos, tendo sua temporada pausada por problemas de saúde que o tiraram do local. A segunda vez que retorna para Alto Oeste é com o intento de reconstrução para guiar a cidade para um caminho de fé e religiosidade. Na primeira vez, Kênia chegou com o pai, Seu Raimundo, que começou um novo emprego como motorista de ônibus e com a mãe, Dona Dinorá, que abriu uma pequena quitanda e vendia pão de queijo. Na segunda vez que retorna à cidade, já trabalha como fotógrafa e tem como projeto a realização do documentário.

É importante também situar a saída dos personagens porque a saída da cidade está relacionada ao ato de desvincular-se do território e das pessoas que permaneciam. A saída

¹⁵⁵ Cleiton, o guia turístico, apresenta para os visitantes a caverna com desenhos rupestres e aponta para as “pinturas com a cerimônia de quem apresenta uma galeria de arte” (23).

foi o desafio que todos os personagens vivenciaram. Abandonar a vida em Alto do Oeste e recomeçar foi mais fácil para os que tinham o mínimo de dinheiro para isso, então, a situação econômica dos habitantes foi um dos fatores mais relevantes, mais até que o apego emocional. A vulnerabilidade desses moradores é um elemento importante pois o descaso do governo público compromete a saúde e o bem-estar de todos eles. Indo ao encontro da teoria ecocrítica, tentarei analisar a relação entre o indivíduo e a cidade a partir do *bildung* de Kênia. O que a tomada da cidade tem a nos dizer em tempos de crises ambientais que vivemos? Em determinadas cenas, como podemos analisar as atitudes dos personagens em reação a esse dilúvio concentrado na cidade? O que essas diferentes atitudes têm a nos dizer sobre a condição humana frente à uma desgraça coletiva?

Tomando o *bildung* de Kênia como ponto de análise, pode-se afirmar que *Cidade* faz uma reestruturação da narração linear, modificando o processo no qual a personagem se desenvolve. Uma característica comum nos romances de formação é o deslocamento do personagem para uma viagem que possibilitará com que o personagem tenha experiências que permitirão seu (ou sua) maturidade. Já em *Cidades*, não é somente a saída da cidade de origem e, sim, o retorno que dará ao personagem uma oportunidade de se reconhecer no passado e avançar no futuro, mesmo que não acompanhem a descrição de um destino final e concreto.

A segunda parte do romance localiza o leitor no ápice do desastre, que começa com uma grande chuva e aos poucos, acumula água até finalmente expulsar os moradores. A décima parte do diário de Tainara retrata a noite do início dessa grande chuva e suas desastrosas consequências. A narradora Tainara relata o desespero de sua avó e de seus irmãos dentro da casa durante a noite. Sentados e na escuridão, já que a eletricidade foi a

primeira a falar, eles rezaram. Durante a noite, eles vigiaram as portas e janelas tentando proteger o quanto podiam. É provocadora a comparação que Tainara faz dos estragos da sua casa e da casa de outros moradores, também pobres, na mesma rua ou nos bairros vizinhos. Ela nota que a posição geográfica onde as casas foram construídas é um fator determinante em episódios de alagamento, enchentes e deslizamentos de terra e barro. Tainara e o irmão Graciano testemunharam os sobreviventes em abrigos improvisados no ginásio e na igreja. Os moradores das ruas de baixo tiveram suas casas engolidas pela água, o que fez com que Tainara ponderasse a respeito da própria segurança de ainda ter onde morar. Ela ouvia diferentes narrativas de pessoas que ainda tinham esperança e de outras que nada mais possuíam: “Um telhado quebrado era melhor que telhado nenhum” (126). O que de certa forma centra a preocupação do romance com o futuro, com o que acontecerá com esses personagens frente ao desastre. Essa apreensão é mais óbvia em relação à educação e ao comprometimento da professora com o desempenho e com o futuro dos alunos. Nota-se o esforço da professora Érica em forma de coleta e preservação da memória dos moradores e na persistência em educar e manter um ambiente digno e otimista para os alunos jovens do colégio de Alto do Oeste. A protagonista Kênia é aluna da professora Érica, adolescente na época da tragédia do alagamento e já adulta quando retorna para fotografar as ruínas da cidade.

A primeira seção desse capítulo observará os elementos estéticos do romance e suas características de ficção climática. A segunda seção analisará o *bildung* de Kênia ao se rever adolescente através do retorno à cidade e ter um reencontro com a professora e alguns dos antigos moradores. Kênia também reencontrará os registros de Tainara, que narra a tragédia em um caderno. A terceira seção deste capítulo investigará o papel da

fotografia como ferramenta de aprendizagem para Kênia. Esse capítulo de análise de *Cidades* nos ajudará a entender o crescimento psicológico da protagonista, portanto, dialogaremos com estudiosos do *Bildungsroman*. Antes da análise, devemos conhecer a autora e sua obra e, para isso, a próxima seção tem como objetivo apresentar a biografia de Valek e informar acerca de suas publicações e criações.

3.2 Aline Valek

A autora Aline Valek (1986-), mineira-brasiliense era moradora de São Paulo até mudar-se para a Alemanha em 2022. Aline Valek também é ilustradora e produtora de conteúdo mantendo um blog, um fanzine e um podcast, além de cuidar de sua própria loja oficial onde oferece seus escritos, adesivos, ilustrações e cursos online de escrita. Valek trabalhou como colunista da *Carta Capital* onde escreveu textos sobre cultura, política e sociedade durante o período de 2014 a 2016. Ela também tem textos publicados nas revistas *Super Interessante* e *TRIP*. Depois de trabalhar como redatora em agências de publicidade, se formou em Comunicação Social – Publicidade e Propaganda em 2011. Criou o podcast feminista *We Can Cast It!* em 2013. Começou sua carreira literária publicando textos online em um blog que mantém até os dias atuais.

Em seguida, publicou a coletânea de ficção científica feminista *Universo Desconstruído* (2013), com contos que abordam, entre outros temas, as desigualdades de gênero. A coleção tem contistas como Camila Mateus, Dana Martins, Gabriela Ventura, Lady Sybylla, Lyra Ribeiro, Tais Fantone e Tabata Borini. No texto de abertura da coletânea, Valek e Sybylla explicam o projeto: “Queremos com isso quebrar dois estigmas extremamente negativos: que mulheres não sabem escrever ficção científica e que feminismo é um movimento que quer destruir o gênero masculino. Nosso objetivo

principal é a quebra dos estereótipos negativos que recaem sobre as mulheres, englobando também gays, lésbicas, trans*, pessoas negras e homens” (7). As autoras esclarecem que “Universo desconstruído é um manifesto. Uma luta. Uma vontade de ler e de fazer algo importante. Uma coletânea que mostra não apenas literatura, mas também possibilidades. Possibilidades de mundos, de personagens, de diversidade, de representatividade, em um universo literário coalhado de ‘mais do mesmo’” (3). Para a coletânea, Valek contribuiu com o conto “Eu, incubadora.”

Em 2014, publicou e ilustrou o conto “Amada” na coletânea *Amor: pequenas histórias*, pela Confeitaria Editora. Publicou sua primeira noveleta, *Hipersonia Crônica* (2014), sobre um homem, Jonatan, que começa a ter distúrbios de sono e se vê em um conflito entre os limites da fantasia e da realidade.

Com a escritora Lady Sybylla, ainda em 2014, lançou também a tradução do conto “O sonho da sultana” (1905), escrito por Roquia Sakhawat Hussain (1880-1932), uma importante escritora e pensadora feminista nascida em Bangladesh.¹⁵⁶ A edição avulsa do conto também conta com a ilustração de Valek. Em seguida, Sybylla e Valek lançaram o *Universo Desconstruído: Ficção Científica Feminista Volume II* (2015), que conta com a participação de Jarid Arraes, Clara Madrigano, M.M. Drack, Marta Preuss, Thiago Leite, Theodore Guilherme, entre outros.¹⁵⁷ Foi ainda em 2014 que Valek deu início à *newsletter Bobagens Imperdáveis*, na qual registra opiniões, crônicas, comentários, textos de pesquisa e escrita criativa. No ano seguinte, Valek ilustrou o livro *As lendas de*

¹⁵⁶ Lady Sybylla traduziu e Valek fez a edição, revisão e capa.

¹⁵⁷ Tanto a coletânea de FC quanto o conto de Hussain estão disponíveis gratuitamente online: <http://universodesconstruido.com/>

Dandara (2015), de Jarid Arraes, publicado de forma independente e que depois, contou com o apoio da Editora Cultura.

Ainda em 2015 publicou de forma independente o livro *Pequenas tiranias* (2015), com cinco contos fantásticos-realistas. Em suma, abordam o cotidiano, como a de uma dona de casa que vai ao supermercado comprar carne moída enquanto o narrador deixa a entender que ela guarda um segredo em relação à quantidade de carne adquirida.¹⁵⁸

Em 2016, publicou o conto “O que sonham as pílulas” na *Revista Trásgo* e o conto “O signo do ácaro” na *Revista Traços*. No mesmo ano, fez sua estreia como romancista com *As águas-vivas não sabem de si*, pela Editora Rocco. A narrativa começa com Corina, uma mergulhadora com pouco mais de quarenta anos, contratada por uma expedição para testar trajes de mergulho depois que o mergulhador contratado desde o início do projeto, teve que abandoná-lo pela metade. A equipe, além de Corina, é formada por Susana, paramédica e engenheira naval, Arraia, mergulhador, Dr. Martin Davenport, cientista e líder do projeto e Maurício, assistente de Dr. Martin. Para Arraia, Corina revela ter sido diagnosticada com esclerose múltipla e o convence a não contar seu segredo para o restante da equipe. Enquanto Dr. Martin diz que o objetivo da expedição é testar os trajes, Corina começa a duvidar a respeito da verdadeira finalidade do projeto e descobre que Susana também desconfia que o cientista esconde o intuito da operação. O romance, suspense e ficção científica, aprofunda a potencialidade do contato humano com os habitantes dos oceanos e aborda a linguagem de outras civilizações. A relação entre os seres humanos e o meio ambiente é o ponto de partida da obra de Valek, que ao apresentar a população de Azúlis, faz possível uma interpretação sobre a aniquilação da

¹⁵⁸ Os contos dessa coletânea são: “Ossadas no quintal,” “O dia em que o workaholic parou,” “Segunda,” “Você ainda está aí” e “Euzinha.”

comunidade aquática a fim de pensarmos sobre o fim da própria humanidade. Em 2022, o romance entrou para o catálogo do PNLD (Programa Nacional do Livro e do Material Didático).¹⁵⁹

Em 2017, seu projeto *Bobagens imperdíveis* virou uma zine com publicação mensal vendendo mais de quatro mil exemplares no primeiro ano. No mesmo ano, começou a publicação de uma *newsletter* chamada *Uma Newsletter*, que em 2020 passou a se chamar *Uma Palavra e* completou a centésima edição em 2022. A cada edição da *newsletter*, Valek divulga suas pesquisas, seu processo de escrita, seu cotidiano e observações sobre o mundo. Algumas edições são temáticas, como por exemplo, as observações que faz a partir de sua vivência e dos fatos que descobre e estuda em Munique, na Alemanha. Algumas das temáticas publicadas fazem parte de uma série de crônicas alemãs, tais como uma peça de teatro baseada em um texto de Kafka e as esculturas de leões espalhadas pela cidade. Em suas crônicas, Valek mescla literatura, música, história, arte, arquitetura e adiciona informações e estudos de acordo com o tema que aborda.

Em 2018, de forma independente, lançou o livro *Bobagens imperdíveis para ler numa manhã de sábado* com uma seleção de crônicas publicadas nas *newsletters* dos últimos três anos. Os textos foram organizados em quatro blocos: solidão, realidade, ficção e conexão, além de um bônus sobre passatempos. Os textos são também retratos das reflexões da autora sobre livros, filmes, seriados e artigos onde ela busca fazer conexões entre os temas e aprofundar-se neles.

¹⁵⁹ A lista completa está no site do PNLD:
https://pnld.nees.ufal.br/pnld_2021_literario_ensino_medio/pnld_2021_literario_ensino_medio_codigo_obras

Ainda em 2018, publicou o conto “Quando existiam as tartarugas” na seção “Realidade Alternativa,” da *Revista Super Interessante*. No mesmo ano, a Editora Abril selecionou 22 autores e publicou seus contos no livro *Realidade Alternativa: 24 contos além da imaginação*, que conta, além de Valek, com a participação de autores como Carola Saavedra, Ana Paula Maia, Karin Hueck, Felipe Sali, entre outros. Publicou no mesmo ano o conto “Devolva meus heróis” na *Revista Dragão Brasil* e os zines *Mulheres do Mar*, sobre a história de mergulhadoras japonesas e *Invisível*, na qual ilustra e escreve a trilogia “Abandono”, “Invisível” e “Juntos.” Em seguida, o conto “Última parada” foi lançado de forma independente na coletânea *Terra Suspensa*, organizada por Filipe Henz e Frederico Tales e que conta com a presença dos autores Adnelson Campos, Patrícia Baikal e Douglas Verden.

Em 2019, o seu projeto *Bobagens imperdíveis* virou um podcast, espaço para a leitura dos textos da fanzine e também escolheu temas diversos, como por exemplo, sobre seu processo de pesquisa. Dentre os assuntos do podcast estão “Relatos de um professor ribeirinho,” “Fotógrafo de tubarões,” “Na Amazônia com ex-guerrilheiros,” e “O poder da palavra,” entre outros temas.¹⁶⁰ Em 2020, o podcast ganhou a sua segunda temporada com o mesmo formato da primeira e com pesquisas de assuntos variados, tais como “Viagem no grão de poeira,” “Teoria Belchior,” “Reencarnações da manga,” “Turismo de catar imagens,” entre outros.¹⁶¹ A terceira temporada do podcast começou em 2022 e abordou temas como “Fofoqueira ou romancista,” “O gozo da sereia,” “Escritores que imaginaram Enciclopédias,” “As previsões de Lovelock, o profeta de Gaia,” “A fama é

¹⁶⁰ A primeira temporada do podcast *Bobagens Imperdíveis* contém 20 episódios organizados tanto no site da autora quanto no site da Spotify: <https://open.spotify.com/show/0hbtVWavGREYUTXIHE2qX5>

¹⁶¹ A segunda temporada do podcast *Bobagens Imperdíveis* contém 12 episódios disponíveis nos sites mencionados.

uma ilusão mórbida feita de cera,” “A confusão que desfez a Torre de Babel,” “Entre cigarras e formigas,” “Do caju provamos o conhecimento,” entre outros.¹⁶²

Ainda em 2020, Valek lançou o livro *Bobagens Imperdíveis para atravessar o isolamento*, de forma independente. O livro contém uma seleção de contos publicados nas *newsletters* e nas zines entre 2014 e 2017 e refletem, além de outros temas, a solidão. A divisão dos textos tem formato idêntico ao primeiro livro de *Bobagens*: solidão, realidade, ficção e conexão e um bônus sobre passatempos. Seu segundo romance, *Cidades afundam em dias normais* (2020), foi lançado na sequência.

Em 2021, Valek lançou *Neuroses a varejo*, um livro com quatro contos que falam sobre a solidão, sobre pessoas que vão e vem, sobre saudades. Eles contam as experiências de mulheres protagonistas, uma advogada, uma taxista, uma professora e uma garçonete.¹⁶³ Essas mulheres são descritas em momentos específicos com um formato característico de textos insólitos misturados com realismo mágico e humor. Em 2021, Valek lançou o curso *Técnicas criativas para transformar ideias em textos*, pela plataforma Domestika. O curso tem como foco a rotina de escrita e publicações independentes.

Também em 2021, lançou o conto “Irmãs Aranha,” que fala sobre a relação entre irmãs e o turismo na Chapada, onde uma mulher fica presa em uma mesma tragédia. O conto faz parte da edição especial do livro *A máquina do tempo*, de H. G. Wells. O livro, publicado pela primeira vez em 1895, é considerado uma obra prima da ficção científica mundial e foi republicado pela Editora Darkside Books no Brasil. Em 2022, lançou o

¹⁶² A terceira temporada do podcast *Bobagens Imperdíveis* contém 10 episódios disponíveis nos sites mencionados.

¹⁶³ Os contos são: “Desaparecida,” “Gravidite encefálica,” “O que sonham as pílulas” e “Nome sujo.”

conto “Carranca” na antologia *Meteotopia: Future of Climate (In)Justices*, da editora italiana Future Fiction. Também participam autores da Nigéria, Botswana, Senegal, México, Filipinas e Índia. Toda a sua trajetória da autora demonstra sua habilidade em abordar diferentes temas, navegar por variados gêneros e adaptar seu trabalho em distintas plataformas. Valek é uma autora versátil e trabalha tanto de maneira independente como também em parcerias com editoras e autores.¹⁶⁴ Sua próxima publicação, prevista para 2023, será um conto na coletânea de ficção científica feminista *Irmãs da Revolução*, da Editora Aleph.¹⁶⁵

A escritora não gosta de rotular o gênero em que escreve e, por isso mesmo, às vezes é tão difícil determinar em qual gênero suas obras se encaixam. Talvez essa dificuldade que sentimos ao posicionar obras e escritores em caixinhas seja uma oportunidade para refletirmos que muitas vezes escritoras como Aline Valek escapam de rótulos porque têm a habilidade de escrever em tons distintos e transitar por variadas vertentes literárias. Por conta disso, um dos objetivos deste capítulo será mencionar e explicar alguns das diferentes vertentes pelas quais ela trafega sem enquadrá-la em algum bloco específico. Em seu blog, ela pondera:

As histórias que escrevo passeiam pelo absurdo e pelo fantástico, mas não só. Tento contar sempre a verdade, mesmo quando invento. Na ficção ou fora dela, me interessa demais por comunicação: como as pessoas conversam, de que forma usamos as palavras para nos conectar, o que acontece a partir dos nossos desentendimentos. Fazer literatura parte dessa

¹⁶⁴ Valek escreveu os prefácios das obras: *Outrofobia* (2015) de Alex Castro, *Todas as cores* (2016) de Bruno Leo Ribeiro e *Valquírias* (2017), uma publicação independente e organizada por Fernanda Castro e Márcia Dantas.

¹⁶⁵ A coletânea também terá contos de Octavia Butler e Ursula K. Le Guin.

minha obsessão pela linguagem e da minha compreensão de que faço parte de uma conversa maior. (Valek)

Entre os temas de suas obras prevalecem as relações entre as pessoas, o cotidiano, a memória, o protagonismo feminino, questões políticas e sociais, a diversidade na escolha de personagens e principalmente a liberdade de passear entre temáticas sem necessariamente ficar presa a elas. Aline Valek trabalha com experimentação de assuntos e de gêneros literários. Como ilustradora, além de desenhar para as suas próprias publicações, faz parte de seu portfólio os trabalhos que fez para a *Folha de São Paulo* e Companhia das Letras.

Em sua fortuna crítica há entrevistas e artigos acadêmicos. Um exemplo é um artigo escrito pelos pesquisadores Ana Rüsche e Elton Furlanetto, na qual analisam a cultura e a política dos anos 2010 e comparam o primeiro romance de Valek, *As águas-vivas não sabem de si* e a novela *Deixe as estrelas falarem* (2017), de Lady Sybylla.¹⁶⁶ Os estudiosos analisam o cenário sociopolítico brasileiro e encontram respostas nas obras das autoras. Especificamente no primeiro romance de Valek, Rüsche e Furlanetto observam a escolha dos personagens como uma manifestação política: “a configuração de personagens obedece ao espírito dos tempos” (274) e adicionam que “a inclusão de diversidade traz tensões à narrativa com questões próprias” (274). Essas tensões também aparecem em seu segundo romance onde questões de gênero, raça, classe social e sexualidade surgem com força na narrativa.

Como mencionado, não é revelado no romance *Águas-vivas* quem paga pela missão de testes dos trajes de mergulho e não se conhece, a princípio, o motivo que leva o

¹⁶⁶ Artigo publicado pela *Revista Abusões*: “Cultura e política nos anos 2010: Anseios e impasses na ficção científica de Aline Valek e Lady Sybylla.”

pesquisador ao fundo do mar. É somente no decorrer do romance que descobrimos que ele busca uma civilização específica. Rüsche e Elton Furlanetto observam o segredo presente na obra como um ato político visando à exploração-colonização do oceano:

Mesmo diante da maravilha de segredos oceânicos e cânticos de baleias, é interessante, porém, observar que não se sabe muito bem quem são os verdadeiros empreendedores da missão, ou seja, não se acrescentam detalhes a respeito dos donos dos trajés TEMPA. Arraia e Corina, mergulhadores de país em desenvolvimento, não passam de cobaias ao experimento. (276)

Os pesquisadores observam a importância do deslocamento nas duas narrativas, tanto na de Valek, onde a protagonista vai ao fundo do mar, quanto na de Sybylla, onde a personagem vai ao espaço. São territórios não dominados pelo homem e são objetos de desejo e conquista, em uma luta capitalista e conquistadora desenfreada. A missão é uma amostra de exploração do oceano, seja ela da empresa que patrocina os testes como também do próprio cientista que busca conquistar sua fama e glória. Se em *Águas-vivas* Valek trabalha com a temática do som, em *Cidades* ela trabalha com a temática do visual. O livro aborda, além de diferentes formas artísticas, a memória dos personagens, a tragédia de toda uma cidade e seus moradores perdendo suas casas, o turismo da desgraça, o abandono, a violência, as amizades, as primeiras relações de amizade e afeto, e principalmente provoca uma reflexão a respeito do que faziam os moradores durante a destruição da cidade pela água.

Ainda parte da fortuna crítica, um artigo das pesquisadoras Erica Soares e Emile Cardoso Andrade, intitulado “Autoras ciborgues: uma viagem entre céu e mar pelo *sci-fi* de Ursula K. Le Guin e Aline Valek” (2020).¹⁶⁷

Indo ao encontro do tema proposto para este estudo, analisarei os momentos formativos da protagonista, assim também como o seu processo de amadurecimento. O que a tomada da cidade tem a nos dizer em tempos de crises ambientais que vivemos? Em determinadas cenas, como podemos analisar as atitudes das personagens em reação a esse dilúvio concentrado na cidade? Quais são as relações que se fortalecem e quais as que se desconstroem? O que essas diferentes atitudes têm a nos dizer sobre a condição humana frente a uma desgraça coletiva?

A seguir, desenvolveremos uma seção que observa o gênero do romance assim como a importância de diálogos sobre desastres ambientais e o fortalecimento da temática de ficção climática. Em seguida, teremos duas seções de análise, a primeira sobre os momentos formativos de Kênia e a seguinte, sobre a fotografia como ferramenta de aprendizagem.

3.3 Ficção climática como temática em *Cidades afundam em dias normais*

Andre Milner e J. R. Burgmann, autores de *Science Fiction and Climate Change: A Sociological Approach* (2020), argumentam que a ficção climática é um sub-gênero da ficção científica e não um gênero distinto e explicam esse raciocínio através de duas razões. A primeira é que tanto os textos produzidos quanto os autores baseiam suas narrativas dentro de uma tradição de ficção científica.¹⁶⁸ A segunda razão é

¹⁶⁷ O artigo foi publicado no Simpósio Internacional de Ensino de Língua, Literatura e Interculturalidade e pode ser acessado em: <file:///E:/Downloads/14293-Texto%20do%20artigo-43511-1-10-20210529.pdf>

¹⁶⁸ Como exemplos os autores citam Kim Stanley Robinson, Jean-Marc Ligny e Dirk C. Fleck.

fundamentada em uma estrutura de sentimento que, segundo eles, é centralizada na ciência e na tecnologia. Os autores abrem espaço para mudanças futuras dentro da temática de ficção climática. Em suas palavras: “Neither of these conditions – those established by the selective tradition and those by the structure of feeling – are set in stone. It is, of course, possible that cli-fi will, at some time in the future, evolve into a comparatively autonomous genre, with its own selective tradition and its own structure of feeling: but this has not occurred as yet” (26).¹⁶⁹ Argumentamos, contudo, que nem todas as narrativas de ficção climática têm as propriedades citadas e que esse futuro mencionado pelos autores já chegou. Reconhecemos que muitas narrativas de ficção climática possuem elementos de ficção científica e que, além disso, centralizam suas narrativas na ciência e na tecnologia. Embora inicialmente atrelada à ficção científica, a temática de ficção climática se expandiu. Podemos observá-la em distintas narrativas, mesmo em obras que não trazem nenhum elementos insólito ou fantástico, uma vez que traduz preocupações advindas de um real problema climático, cada vez mais presente no cotidiano. Citemos, como exemplo, os dois romances estudados nesta pesquisa, já que ambos trazem a temática de ficção climática. O romance de Nikelen Witter, *Viajantes do abismo* (2019), é uma ficção distópica com uma estética *steampunk*, incorporando vários elementos da ficção científica. Por sua vez, o livro de Aline Valek faz uma abordagem experimental em sua forma, mas mimética do ponto de vista modal, sem incorporar características de ficção científica ou mesmo quaisquer outros elementos insólitos.

¹⁶⁹ Tradução livre: “Nenhuma dessas condições – aquelas estabelecidas pela tradição seletiva e aquelas pela estrutura do sentimento – são imutáveis. É claro que é possível que o clif-fi, em algum momento no futuro, evolua para um gênero autônomo, com sua própria tradição seletiva e sua própria estrutura de sentimento: mas isso ainda não ocorreu”.

Aproximam-se, no entanto, na medida em que a contribuição de ambas se revela importante para debater questões climáticas. Witter e Valek estão preocupadas em abordar, através da literatura, o futuro que nos aguarda e cujas mudanças já se fazem sentir. Pesquisadores, como Antonia Mehnert, acreditam na importância da contribuição da literatura para o nosso entendimento sobre as mudanças climáticas porque através da literatura, do cinema e das artes em geral nós podemos imaginar possíveis adaptações de futuras gerações.¹⁷⁰ Mehnert, entre outros pesquisadores, inclina-se para essa temática que permite o diálogo acerca das mudanças climáticas.¹⁷¹ É uma literatura do agora que dialoga com os problemas que nossa geração já enfrenta. É também um olhar preocupado em relação ao que será dos humanos e não-humanos nas próximas gerações. Obviamente ficções anteriores já abordaram caos climáticos e muitas narrativas foram desenvolvidas tendo como foco principal algum desastre ambiental. A diferença agora é que casos extremos, como territórios inabitáveis, secas intensas, alagamentos, consequências de mudanças climáticas, fazem cada vez mais parte do cotidiano de comunidades inteiras e essa urgência se reflete em outras inúmeras obras de ficção, seja se valendo de recursos de ordem insólita, seja representando a realidade circundante mimeticamente. Como aponta Mehnert, “literature is particularly well suited to address some of the

¹⁷⁰ A pesquisadora Antonia Mehnert analisa, entre outras ficções climáticas, a trilogia de Kim Stanley Robinson.

¹⁷¹ Uma reportagem do jornal *O Globo* investiga o gênero *climate-fiction*, utilizado por escritores para criar suas histórias em um misto de ficção científica e episódios reais que já ouvimos falar. O título da reportagem, “Pesquisadores e autores dizem que ‘ficção séria’ não dá conta de retratar tragédias climáticas” faz referência aos textos que exploram possíveis catástrofes ambientais que podem acontecer ou que já ocorreram. A reportagem, de 24 de setembro de 2022, pode ser lida em: <https://12ft.io/proxy?q=https%3A%2F%2Foglobo.globo.com%2Fcultura%2Flivros%2Fnoticia%2F2022%2F09%2Fpesquisadores-e-autores-dizem-que-ficcao-seria-nao-da-conta-de-retratar-tragedias-climaticas.ghtml>

representational challenges global warming poses” (9).¹⁷² Ela acrescenta que a ficção climática serve para reavaliar criticamente algumas das ideias discutidas constantemente na ecocrítica, como por exemplo a importância do debate acerca da crise climática.

Por isso, sugerimos que os dois romances são as maneiras encontradas pelas autoras para debater através dessa abordagem a questão da tragédia ambiental, a negligência das autoridades, a violência e a esperança mesmo diante das ruínas das cidades. Os dois livros abordam a decadência das cidades através de desastres ambientais, um trata da seca e da desertificação e o outro, do alagamento completo de uma cidade. Como já observado, em *Viajantes*, encontramos características de distopia, e em *Cidades*, notamos uma narrativa fragmentada e mimética que recupera nossa realidade. Interessa-nos investigar agora os como os elementos e a estética presentes no romance contribuem para o seu valor inovador e abrem espaço para diálogos sobre as questões ambientais do nosso tempo.

Discutiremos brevemente nesta seção a definição e a popularidade da ficção climática, observaremos uma das provocações desta temática, de modo a gerar interesse no leitor para discutir a urgência das mudanças climáticas e, por fim, analisaremos a ideia particular de fim do mundo presente em *Cidades* através da visão da personagem Érica. Vale destacar que o fim do mundo é retratado de maneira distinta nos dois romances. Em *Viajantes*, o fim é literal e atinge todo o planeta, já em *Cidades*, o fim do mundo faz referência ao genocídio de indígenas e a consequência dessa violência para as futuras gerações de muitos povos.

¹⁷² Tradução livre: “A Literatura é particularmente adequada para abordar alguns dos desafios representacionais que o aquecimento global representa”.

Milner e Burgmann argumentam que autores de ficção climática “relate primarily to the SF selective tradition” (25). De fato, Valek, em trabalhos anteriores (romance e contos) explora narrativas de ficção científica. Em seu primeiro romance, *As Águas-vivas não sabem de si*, a autora narra uma história de ficção científica oceânica, entretanto, em *Cidades*, a autora não utiliza elementos tecnológicos ou científicos. Essa é, talvez, uma das características da obra com maior relevância para argumentarmos em direção contrária ao que dizem Milner e Burgmann. Haja vista que *Cidades* não propõe uma história de ficção científica, o leitor pode se espantar ao se deparar com algo quase inimaginável, uma cidade inteira submersa sem uma causa aparente. Ainda assim, a narrativa trata da questão climática em um caso extremo de alagamento, como infelizmente já aconteceu em diversas partes do mundo, permitindo com que a história seja possível de acontecer, afastando-se assim do gênero ficção científica.

Astrid Bracke, no capítulo intitulado “Worldmaking Environmental Crisis: Climate Fiction, Econarratology, and Genre” (2020) prefere uma nomenclatura distinta, porém bem próxima do *cli-fi* em termos de significado. A pesquisadora, ainda considerando-a como um gênero, o que se mostra difícil de sustentar ante a falta de uma estrutura comum e recorrente nas diversas obras que podem ser assim classificadas, explica: “An econarratological approach to genre provides a useful starting point for exploring which forms, registers, structures, and tropes tend to feature in narratives of environmental crisis” (165).¹⁷³ Ela observa que a ficção climática cria um senso de proximidade à nossa realidade que chega a ser desconfortável para os leitores, já que o perigo de uma crise

¹⁷³ Tradução livre: “Uma abordagem econarratológica do gênero fornece um ponto de partida útil para explorar quais formas, registros, estruturas e tropos tendem a aparecer em narrativas de crise ambiental”.

climática não é mostrada em um futuro distante.¹⁷⁴ Ela argumenta que as obras de ficção climática não retratam apenas uma crise climática. Segundo a autora, as narrativas vão além disso, fornecem uma experiência de viver os desafios propostos por uma crise ambiental que coloca a existência humana em risco. Concordamos com a definição proposta por Bracke, enquanto abordagem, mesmo sem considerar o conceito como gênero, e acreditamos que a estética do romance *Cidades*, a questão traumática do alagamento, e o conseqüente abandono forçado dos moradores, oferece exatamente o que Brake sustenta. É como se ao lermos *Cidades*, também vivenciássemos a rotina de morar em uma cidade absolutamente comum e viver como qualquer indivíduo, que trabalha, estuda e faz planos diários para, lentamente, ser forçado a escolher entre sair do local ou esperar que a possibilidade incerta de a água evaporar. Em geral, *Cidades*, entre outros romances de ficção climática, ajuda-nos a entender o mundo à nossa volta. As mudanças ambientais que acontecem, em tempo lento, ao nosso redor completam a experiência de leituras de obras como essa.

Observamos que, mesmo quando estudada (ou mencionada) por nomes variados, a ficção climática tem essencialmente objetivos similares: gerar a atenção do leitor e provocar o diálogo sobre as questões climáticas. Este assunto é popular e diferentes formas culturais e artísticas são adicionadas aos catálogos de filmes e livros a todo momento. Como exemplo, em 2015, Dr. Michael Svoboda, observou alguns padrões nas representações das mudanças climáticas em filmes e publicou uma lista com 61 títulos, conhecidos ou não, feitos para o cinema ou TV.¹⁷⁵ A lista começou a ser feita por conta

¹⁷⁴ Econarratologia é uma nomenclatura proposta por Erin James (2020).

¹⁷⁵ A lista faz parte de um projeto maior, a escrita do livro *Climate Change in American Popular Culture*, a ser publicado.

do aumento do interesse de leitores e espectadores que procuravam romances e filmes sobre as mudanças climáticas e conta com obras produzidas desde a década de 80 até os dias atuais. As categorias apresentadas são: alagamentos, clima extremo, derretimento dos polos, era do gelo, seca, desertificação e estresse relacionado ao clima, entre outros. Observando o crescente número de filmes sobre mudanças climáticas produzidos nos últimos trinta anos, Svoboda detalha algumas características encontradas nas produções cinematográficas: a mensagem passada tenta captar a empatia do público, assim como também enfatiza a busca por soluções e engajamento e tenta informar e dialogar com o público usando conceitos familiares que facilitem a comunicação.

Indicando a popularidade e o interesse pelo assunto, publicações sobre arte, literatura e cinema que abordam as mudanças climáticas são atualizadas constantemente. Outro exemplo de publicação sobre o tópico é o recente estudo de James Craig Holte, *Climate Change in Popular Culture: A Warming World in the American Imagination* (2022). O autor faz um balanço de obras de ficção climática, literatura e filmes, e explica como as mudanças climáticas são retratadas em uma vasta lista de trabalhos analisados.

Coletâneas de ensaios sobre literatura e ecologia são cada vez mais comuns e reúnem reflexões como mote para aproximar a ficção de nossa possível realidade. Recentemente publicado, *Diante do fim: conversas sobre literatura e antropoceno* (2022) propõe perspectivas sobre um novo recomeço no qual haja harmonia entre todas as espécies.¹⁷⁶

Dentre os ensaios, o da psiquiatra e escritora Natalia Timerman nos sugere o questionamento:

¹⁷⁶ O livro também traz ensaios de Daniel Munduruku, Micheline Verunschik, Itamar Vieira Junior, entre outros.

O fim, então imanente, pode ser que esteja mais uma vez iminente, seria mais uma das ficções apocalípticas que, ao longo da história da humanidade, inventamos à guisa de sentido? Se a resposta a essa pergunta for negativa, como tem se provado ser, se as previsões científicas estiverem corretas, como parecem estar, estamos, de fato, a caminho de um planeta inabitável pelo ser humano; e aí a verdadeira iminência do fim nos faz questionar o fundamento da ficção: a humanidade posta como o próprio centro. (128)

Timerman indica que um dos caminhos para lidarmos com a crise climática é, através da literatura, como agente de mudança, gerar sensibilidade e responsabilidade. Esse sentimento de empatia, uma estratégia usada em narrativas ecológicas, é estudado por Alexa Weik von Mossner. O foco de seu livro *Affective Ecologies* (2017), se concentra nas nossas percepções e cognições em respostas às narrativas sobre desastres ambientais e sofrimento humano. Ela diz que as narrativas que lidam com justiça ambiental são um convite para os leitores empatizarem e simpatizarem com grupos de risco. Segundo a estudiosa, há pelo menos duas estratégias narrativas aplicadas por autores para direcionar os leitores a vivenciar uma situação imaginativa como vítimas de injustiças: “They can align them with the victim himself – what I have called the *insider perspective* – or with someone who isn’t directly affected but learns to care for the victim and his situation – this I have called the *outsider perspective*” (83).¹⁷⁷ Esse alinhamento se dá durante o processo de leitura quando o leitor tem acesso aos sentimentos do personagem e se

¹⁷⁷ Tradução livre: “Eles podem alinhá-los com a própria vítima – o que chamei de perspectiva interna – ou com alguém que não é diretamente afetado, mas aprende a cuidar da vítima e de sua situação – isso eu chamei de perspectiva externa” (83).

identifica com as ações tomadas por ele. A empatia do leitor pelo personagem está intrincada pelas crenças e pela moralidade do leitor.

Sugerimos que Valek corresponde à narrativa proposta por Bracke e percebemos que a vida de Érica é um exemplo adequado pois cabe a essa personagem o peso de explicar a questão do fim do mundo. Os Xavantes também preocupavam-se com o fim do mundo, faziam rituais de purificação e aprenderam a cuidar do rio para que mesmo depois de períodos de estiagem, voltasse cheio de água na época de chuva. Nota-se que os dois povos Érica, os Xavantes e os Astecas, foram citados pela professora por aprenderam a conservar um relacionamento com o meio ambiente e mantiveram, através de calendários ou percepções da lua e do sol, sabedoria a respeito de como retirar suas sobrevivências do meio ambiente sem danificá-lo. Os dois povos sofreram com o fim do mundo de forma avassaladora através da colonização europeia. O final das civilizações dos dois povos é comparado ao trágico final dos alto-ocetinos em caráter imprevisível. Portanto, os três povos foram surpreendidos por uma invasão superior e invencível, cada um de uma maneira distinta porém similar na maneira surpreendente como cada tragédia ocorreu.

As autoras Eleonora Rohland e Virginia García-Acosta atentam que os termos “desastre” e “catástrofe” foram levados para as Américas pelos colonizadores europeus. Segundo as autoras, até a metade do século XIX, o termo catástrofe transformou-se em sinônimo de “dano” e foi vinculado aos desastres naturais.¹⁷⁸ Contudo, desastres e redução de riscos de desastres não são necessariamente relacionados e, em sua grande

¹⁷⁸ As autoras Rohland e García-Acosta também mencionam que colonizadores europeus compreendiam eventos extremos da natureza (tempestades, secas, inundações, incêndios e trovoadas) como comunicação divina, como um sinal de punição pelos pecados cometidos. Por sua vez, a população indígena possuía conhecimento da força da natureza e baseava-se em cálculos para plantar e colher, evitar os efeitos dos furacões.

maioria, as populações carentes são geralmente as mais atingidas. Nas palavras das autoras:

Although great progress has been made in studies on disasters in Latin America, there is no concomitant advance in managing disaster risk reduction. This is largely due to the fact that governmental agencies, at a national and international level, do not recognize that the challenge for disaster risk reduction in the region is to understand and include the root causes and identifying the risk drivers related to territorial planning, environmental management, poverty, public investment and bad governance. This is one of the main reasons why the notion of “natural disasters” in the sense of “Acts of God”, excluding the human socio-natural entanglement, is so pervasive in some scientific and political discourses in the region and beyond.¹⁷⁹

O abandono total do poder público na cidade Alto do Oeste evidencia a situação vulnerável relatada por Rohland e García-Acosta. Como mencionamos nesta seção, a questão do desastre ambiental em *Cidades* mostra a preocupação de escritores como Valek em trazer ao público um debate recorrente. Uma vez identificada a característica da ficção climática, abordar questões climáticas e provocar discussões, partimos agora para

¹⁷⁹ Tradução livre: Embora tenha havido grande progresso nos estudos sobre desastres na América Latina, não há nenhum avanço concomitante na gestão da redução do risco de desastres. Isso se deve em grande parte ao fato de que as agências governamentais, em nível nacional e internacional, não reconhecem que o desafio para a redução do risco de desastres na região é compreender e incluir as causas raízes e identificar os fatores de risco relacionados ao planejamento territorial, gestão ambiental, pobreza, investimento público e má governação. Esta é uma das principais razões pelas quais a noção de “desastres naturais” no sentido de “Atos de Deus”, excluindo o emaranhado sócio-natural humano, é tão difundida em alguns discursos científicos e políticos na região e além.

as seções de análise que se debruçarão sobre o crescimento da protagonista Kênia em diálogo com estudiosos do romance de formação e da fotografia.

3.4 Os reencontros com o passado como momentos formativos de Kênia

Aline Valek, em seu romance *Cidades afundam em dias normais* (2020), imagina uma cidade, Alto do Oeste, que lentamente afunda. Esse fenômeno faz com que todos os seus moradores aprendam a conviver com a água, que invade cada vez mais o lugar, até tomar a cidade por completo. Todos os moradores têm que sair do local, que fica submerso por dezesseis anos. Depois de um período de estiagem, as ruínas da cidade emergem e isso gera a curiosidade de alguns dos antigos moradores, que querem recuperar suas casas, e de entusiasmados que veem no local uma possibilidade de negócio. Embora apresente a protagonista Kênia e sua formação em dois períodos diferentes, que se complementam, a adolescência e a vida adulta, em uma narração não-linear, o romance não aborda somente a história de um indivíduo, e sim, de um coletivo, em sua maioria de mulheres, também em processo de desenvolvimento, em distintos momentos de suas vidas. Na narrativa, vê-se diferentes pontos de vista de uma mesma tragédia, assim como a relação das personagens com o meio ambiente. Dessa maneira, acompanhamos o processo de confronto com uma tragédia socioambiental que não trata somente de Kênia, mas também da própria terra e da relação de descaso com os indígenas de nosso país. Ao ler sobre os relatos dos moradores, nos deparamos com injustiças e violências, assim como também encontramos vestígios de esperança ao longo das informações históricas relatadas. O romance nos convida a mergulhar em narrativas alternativas, que abordam registros deixados em cavernas, povos originários e a maneira como lidamos com nossas memórias e com nosso passado.

A fusão do romance de formação e da temática de ficção climática, presente em *Cidades*, situa o romance como um *clif-fi Bildungsroman* contemporâneo, que, de maneira inovadora, posiciona as histórias dos moradores frente a uma catástrofe ambiental.¹⁸⁰ É nosso objetivo analisar, nesta seção, tanto o contexto da narrativa quanto os momentos-chaves referentes às fases de evolução da personagem Kênia. Para isso, analisaremos três momentos formativos de Kênia: quando ela se reconhece na cidade, quando ela se reencontra com a professora Érica e quando ela lê o caderno com as memórias de Tainara. É também objetivo desta seção observar as características do gênero *Bildungsroman* contemporâneo, que abarca as temáticas atuais. Por este motivo, estabelecemos diálogos com estudiosas do gênero e observamos relevantes características que facilitam a análise do romance *Cidades*. Levando em consideração que ainda não há fortuna crítica do romance, esperamos que esta seção colabore para a compreensão da obra.

Julia A. Kushigian, em seu livro *Reconstructing Childhood: Strategies of Reading for Culture and Gender in the Spanish American Bildungsroman* (2003), argumenta que um dos objetivos do gênero é praticar um processo que intensifica o crescimento e o desenvolvimento humano.¹⁸¹ Ela afirma que, mesmo sendo um estilo enraizado na figura do homem branco europeu, o gênero ganha outro significado quando a experiência de autorrealização, identidade e desenvolvimento é contada sob a perspectiva de uma mulher ou de uma figura marginalizada (15). *Cidades* ilustra a observação de Kushigian, pois é um romance de formação contemporâneo que traz para o centro da narrativa personagens

¹⁸⁰ Para informações específicas sobre a tradição do gênero *Bildungsroman* assim como o *cli-fi* (ficção climática), ver o capítulo 1 desta pesquisa.

¹⁸¹ A autora examina diversas obras, por exemplo, *Teresa la limeña* (1869), da colombiana Soledad Acosta de Samper, *Oficio de ángel* (1988) do cubano Miguel Barnet, entre outras.

marginalizadas, as quais moram em uma cidade interiorana e sofrem com a pobreza e a violência. No romance, acompanhamos experiências de anos de exclusão. Segundo Kushigian, que analisa narrativas hispano-americanas, o espaço dado dentro das narrativas para essas personagens contribui para a visibilidade desses sujeitos sociais: “giving voice to these protagonists at the literary level lends an air of objective reality to their personal stories, which redeems the collective marginalized through the telling of truth.” (20)¹⁸² Esse processo é visto na escrita de Valek ao fornecer espaço para que a história de personagens comuns e desprivilegiadas apareçam no mesmo nível da história principal, haja vista que a autora posiciona Érica e Tainara na mesma galeria onde estão as memórias da protagonista, a fotógrafa Kênia.¹⁸³ Esse espaço na galeria é também simbólico porque reverbera o espaço dentro do romance. As histórias de Kênia, Érica e Tainara ocupam as três maiores seções do romance. Dessa maneira, sabemos da origem das personagens e conhecemos pormenores sobre suas famílias. Além disso, a narrativa nos dá detalhes sobre seus anseios e preocupações. Vale notar aqui que sabemos o desfecho das histórias de duas personagens, Kênia e Érica, e não somos informados da conclusão da história de Tainara. A autora opta por Tainara participar da narração apenas de forma escrita, por meio do seu caderno, portanto temos sua perspectiva durante o alagamento da cidade, mas não do período pós-tragédia. É por conta dessas histórias paralelas, somadas à de Kênia, que percebemos que o empenho de dar visibilidade é uma característica que posiciona Valek em diálogo com outras escritoras contemporâneas de

¹⁸² Tradução livre: “Dar voz a essas protagonistas no nível literário dá um ar de realidade objetiva às suas histórias pessoais, que resgata o coletivo marginalizado por meio da narração da verdade”.

¹⁸³ Kushigian informa que o *Bildungsroman* hispano-americano dos desprivilegiados retrata a autoidentidade de mulheres, indígenas, negras, mestiças, gays, lésbicas, travestis, pobres, indigentes, socialistas, comunistas, entre outros (20).

diferentes nacionalidades, que também se esforçam para incluir, de maneira respeitosa, essas personagens em suas narrativas.¹⁸⁴ Kushigian argumenta que a inclusão de personagens marginalizados provoca uma leitura empática, pois, dessa forma, ambos, leitor e personagem, passam por uma experiência de jornada de autoconsciência.

Acreditamos que Valek faz o mesmo, porém dá um passo além ao trazer, além da história das pessoas, a história do território, construindo assim uma alegoria da história do Brasil e seus habitantes originários.

Šárka Bubíková, no capítulo intitulado “‘Everywhere Else Is America, But In This House It’s China!’: The Role of House and Street in American Female Ethic Bildungsroman” (2015) dialoga com Kushigian ao afirmar que o gênero *Bildungsroman*, que retrata a transição entre infância e adolescência, mudou de acordo com o tempo.¹⁸⁵ Ela dá como exemplo a transformação que ocorreu entre os séculos XVIII e XIX quando a industrialização e o processo de urbanização alteraram o mundo: “it was no longer possible to grow up simply by replicating the norms, roles and other modes of behavior of the previous generation” (179).¹⁸⁶ Ela acrescenta que o significado sobre o espaço onde essas histórias são contadas ajuda a entender o processo de amadurecimento, especialmente quando as personagens são de etnias variadas, porque o conceito de espaço difere de acordo com a narração ou a cultura abordada na narrativa. O espaço inclui o privado, por exemplo, a casa ou o local onde essas personagens passam a

¹⁸⁴ Esta seção almeja analisar os momentos formativos de Kênia, logo analisaremos as interações dela com as perspectivas de Érica e Tainara. Esperamos que, no futuro, outros pesquisadores trabalhem com os pontos de vista de Tiago (o artista), Padre Matias (o religioso), Facundo (o jornalista), entre outros personagens.

¹⁸⁵ O capítulo faz parte do livro *Growing Up A Woman: The Private/Public Divide in the Narratives of Female Development* (2015), editado por Soňa Šnircová e Milena Kostić.

¹⁸⁶ Tradução livre: “Não era mais possível crescer simplesmente reproduzindo as normas, papéis e outros modos de comportamento da geração anterior.”

infância e a adolescência, e o espaço público, como a rua ou o bairro.¹⁸⁷ Como exemplo, Bubíková menciona que a casa para a personagem Esperanza, em *The House on Mango Street*, significa, além do espaço privado, um local que a ajuda a se situar no mundo. Ela diz que a personagem “is made aware of her social inferiority when she is confronted with the reaction of a nun from her school” (183).¹⁸⁸ A freira reage com surpresa ao ver de longe onde era a casa de Esperanza. Foi através do olhar do outro que Esperanza percebeu a casa velha, a janela quebrada e a má aparência do prédio que denunciava a falta de recursos de sua família. Esse exemplo ilustra a importância do espaço para o desenvolvimento de Esperanza e o mesmo processo pode ser observado em Kênia porque há um movimento da protagonista em forma de saída e retorno à cidade. Entretanto, adicionamos que, por conta da catástrofe ambiental, Valek vai além do espaço privado (casa) e público (rua e bairro), como aponta Bubíková. De fato, Valek adiciona a cidade inteira como parte do sistema de crescimento dos moradores e, especialmente, da protagonista. Vemos, dessa maneira, a cidade como representação de casa para Kênia, onde as duas, cidade e Kênia, passam por processos formativos.

Aproximamo-nos, neste ponto, do primeiro momento formativo para Kênia, relacionado ao seu retorno e à reaproximação com a cidade/casa. Trata-se de uma etapa de desenvolvimento porque é durante seu retorno para fotografar o local que compreende a sua própria existência. A narrativa se desloca entre passado e presente, a partir da perspectiva dela, em relação ao local, o que sugere que, para compreensão de sua

¹⁸⁷ Bubíková analisa as obras: *Maud Martha* (1953), de Gwendolyn Brooks, *Brown Girl, Brownstones* (1959), de Paule Marshall, *The House on Mango Street* (1983), de Sandra Cisneros, *The Last of the Menu Girls* (1986), de Denise Chávez e *Mona in the Promised Land* (1996), de Gish Jen.

¹⁸⁸ Tradução livre: “Ela percebe sua inferioridade social ao se deparar com a reação de uma freira de sua escola.”

trajetória, tanto o leitor quanto ela própria precisam observar o todo: “Não sabia também que chegava ao mesmo lugar onde um dia estaria sentada no chão, suas fotografias espalhadas como um baralho aberto, de repente entendendo que aquelas imagens só faziam sentido quando fora de ordem” (27). O movimento entre passado e presente, memórias e fotografias, é essencial para que Kênia se entenda como profissional e como parte daquela cidade, mesmo quando se muda definitivamente de lá. Como já mencionamos, Kênia tem uma relação com a existência da própria cidade que se concretiza por meio das fotografias. É essa justaposição entre Kênia e Alto do Oeste que nos remete à ideia de recomeço.

Bubíková argumenta que a casa é o típico espaço central para o processo de amadurecimento de uma protagonista de um romance de formação. Ela nota, nos romances que analisa, que a casa tem um significado de estabilidade, segurança e privacidade. Esse conceito pode ser visto também em Valek, pois Kênia tem a segurança familiar, na qual passa a infância e parte da adolescência. Para a família de Kênia, a casa é também uma extensão da renda familiar que demonstra uma preocupação da mãe em obter independência financeira: “Dinorá abriria sua vendinha de quitutes caseiros” (31). Foi nesse espaço domiciliar híbrido, tanto um local que abriga um sentimento pessoal quanto uma finalidade profissional, que Kênia teve sua primeira experiência de trabalho: “Vez por outra, Kênia precisava cuidar da vendinha, quando a mãe tinha que sair. Detestava. Foi assim que passou a ser conhecida no colégio como ‘menina do pão de queijo’, porque aparentemente os colegas não conseguiam pensar em nada mais criativo” (109). No entanto, sugerimos, como já mencionamos, que o sentido de casa para Kênia vai além desse local (casa e comércio) e abrange toda a cidade (colégio, ruas, casas e

outros locais que fotografa). A casa de Kênia, em um sentido alegórico, é a cidade Alto do Oeste e as duas personagens (a protagonista e a cidade) passam por processos de formação. É o reencontro das duas que permite que Kênia avalie o seu passado e sua experiência durante a inundação da cidade.

Tanto Kênia quanto Alto do Oeste vivenciam a ideia de deslocamento e de recomeço. Kênia, como um indivíduo, muda-se involuntariamente para a cidade, depois, sai do local quando adolescente, de maneira forçada e traumática. Por fim, quando retorna, por curiosidade, sente uma conexão com as pessoas e com o local, o que a leva a produzir material – fotografias – e guardá-lo em muitas caixas, como se guardasse dentro delas sua própria infância. Sabemos também que ela não está mais presente na narrativa: “Em vida, deixou alguns trabalhos expostos, outros publicados num livro” (250). Essa informação nos convida, como leitores, a fazer mais uma excursão pela cidade, agora sem a presença de Kênia. Entendemos, dessa forma, que o laço entre ela e a cidade nunca vai acabar porque sempre haverá a presença de um leitor para observar e visitar a cidade.

Em Alto do Oeste, a característica de deslocamento e recomeço aparece por conta da história do local. Construída no meio do Cerrado, a cidade vivia às sombras da memória de um rio “desaparecido fazia quase duzentos anos” (13).¹⁸⁹ Sabemos que a região era antigamente o lar do povo Xavante.¹⁹⁰ Depois, o local foi transformado na cidade Alto do

¹⁸⁹ O Cerrado é um dos seis biomas brasileiros. Os biomas são conjuntos de ecossistemas associados pelas mesmas características geográficas, físicas, biológicas e climáticas. Portanto, é importante para espécies de plantas e animais que se adequam a determinados espaços. Além do Cerrado, o Brasil possui: a Amazônia, a Caatinga, a Mata Atlântica, o Pampa e o Pantanal. O Cerrado abrange, além do Brasil, o Paraguai e a Bolívia. No território brasileiro, o Cerrado se estende por áreas de doze estados, além do Distrito Federal. É correto afirmar que dentro do Cerrado, encontram-se diferentes biomas que amparam comunidades de flora (plantas) e fauna (animais) (Marques, 2015).

¹⁹⁰ Segundo a iniciativa de pesquisa e registro sobre os povos originários brasileiros, *Povos Indígenas no Brasil*, a população Xavante está espalhada por diferentes territórios, em sua grande maioria no estado do Mato Grosso, na região Oeste do Brasil: <https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Xavante>

Oeste e possuía um lago artificial ao lado, já que o rio original não existia mais. O local, espaço de tantas mudanças e uma constante troca de moradores, parece isolado, porém habitável: “Cerrado e BR por todos os lados, localização geográfica perfeita para continuar no esquecimento” (13). Parece-nos que a cidade desejava retornar e que havia algo mais a contar ou a fazer parte da vida das pessoas. A cidade Alto do Oeste possui sua própria maneira de interagir com os moradores, seja através da água, seja por meio da seca. Observamos a trajetória de Kênia em um constante paralelo entre sua infância, adolescência e vida adulta. Kênia, assim como a cidade, também possuía uma necessidade de retorno. Assim, vemos a trajetória da cidade em alinhamento com a de Kênia, pois ambas estão em momentos formativos. Como exemplo, quanto mais a cidade alagava mais Kênia sentia tristeza e solidão. Parece que o abandono gradual, tanto para Kênia quanto para a cidade, acontece ao mesmo tempo. Especificamente quando uma linha de contato foi instalada para facilitar o trânsito dos moradores entre Alto do Oeste e a cidade mais próxima: “o ônibus-balsa marcava a divisão, de quando nada ali voltaria a ser como antes” (163). É na mesma época dessa instalação que descobrimos que o pai de Kênia, Seu Raimundo, tinha uma outra família em uma cidade próxima. O divórcio dos pais é para Kênia um símbolo de abandono. A comparação dessas duas personagens, Kênia, humana, e Alto do Oeste, não-humana, é observada por meio de episódios de tristeza e negligência: “Abandono não se apagava com palavras bonitas. Abandono abria fissuras, e Kênia desconfiava que suas paredes internas desabariam como as das casas de onde a terra cedeu. Foi deixada ali para afundar” (166). Kênia se compara à cidade porque se sensibiliza com a tragédia que abalou a vida dos moradores. Ao mesmo, ela sentia rejeição por causa do divórcio dos pais e isolamento já que o pai preferiu sair da

cidade e formar uma nova família. Ela sofreu com o medo do abandono e com o desespero de não mais possuir um local que, para ela, garantia segurança. Além disso, existe um encontro entre as memórias da cidade e as de Kênia que indica mudança e desenvolvimento pessoal:

Voltar para cá tem sido uma experiência de não saber mais. Cheguei achando que ia fotografar um lugar exótico, em ruínas, abandonado. Beleza, tem isso. Mas também tem pessoas aqui. Pessoas que voltaram para construir coisas. Pessoas que tiveram outra relação com esse lugar. Aí descubro que era isso que eu precisava fotografar. Não um cenário, mas as pessoas nele. Essa mudança de foco mudou tudo. (161)

Temos, com essa citação, um exemplo de resiliência, tanto de Kênia quanto da cidade. Por um lado, Kênia fica em casa com a mãe até perceber que precisava de ajuda para sair para o outro lado. Durante o seu retorno à cidade, Kênia se reconecta com o local e com a sua própria formação. Lembramos que são três os momentos formativos analisados nesta seção (o contato com as ruínas da cidade, o reencontro com a professora e a leitura do trabalho de Tainara), porém devemos mencionar sua importante decisão de sair da cidade e aliar-se novamente ao pai, mesmo magoada com o divórcio e com o desfecho de sua família. Teve que pedir ao pai para ir morar com ele e a nova família dele, pois ainda não tinha emprego, carreira e independência financeira. O ato de pedir refúgio ao pai, que já tinha outra família, é importante no escopo do processo formativo de Kênia porque para resistir e sair da cidade, teve que se afastar da mãe, que adiava a partida do lugar. Kênia teve que executar seu plano: “Engolir a raiva, exagerar no drama, fingir que preferia morar com pai, quando, na verdade, tinha entendido que suas chances de ir mais longe

seriam maiores se fosse com ele” (226). Quando comparamos a cidade à Kênia, em termos de resistência, notamos que o local também tinha seus planos, afinal quando a água do lago o cobriu por dezesseis anos, ocorreu um afastamento forçado entre cidade e os moradores, ou seja, a representação do mesmo abandono sofrido por Kênia. Da mesma forma, quando a seca propicia a reinvenção da cidade, haja vista que é dada uma chance para os moradores retornarem e tomarem suas casas de volta, temos também a reinvenção de Kênia, pois ela também se dá uma nova chance e se reinventa depois desse retorno ao criar novos planos para a sua carreira como fotógrafa profissional.

Ao observarmos a interação de Kênia com a cidade, notamos que a personagem, durante sua infância e adolescência, sempre foi observadora, curiosa e determinada. Ela encontrou-se na cidade e, mesmo não tendo nascido em Alto do Oeste, era uma alto-oestina. Sua infância e adolescência foram marcadas pelas vivências com as pessoas e com o local. Estudou nas escolas da cidade, socializou-se com os demais alunos, formou amizades e interagiu com moradores ao trabalhar na quitanda da mãe. Ela também conhecia a geografia local, caminhava pelos bairros e sentia que perdia a cidade quando a água avançava e tomava as ruas e os bairros. Teve seus primeiros relacionamentos também na cidade e descobriu sua sexualidade durante a sua adolescência. Durante esse processo de autoconhecimento, houve uma ruptura nesses relacionamentos que tinha com e na cidade, pois teve que sair e afastar-se do local, ocorrendo uma pausa que marcaria a sua vida adulta.

Uma vez apresentado o primeiro episódio formativo de Kênia, nos debruçamos no segundo momento de desenvolvimento da protagonista: o seu encontro com a professora Érica. Para isso, utilizaremos a mudança da definição do *Bildungsroman*, conforme

proposta por Kushigian, no que diz respeito ao processo de crescimento da personagem. Antes, era comum observar nos romances de formação uma trajetória linear e na maioria das vezes com finais felizes. Agora, as narrativas de formação têm trajetórias complexas e não focam no final como um lugar no qual a personagem irá alcançar um desenvolvimento pleno.¹⁹¹ Kushigian indica que o processo de aprendizado não deve ser baseado no final e, sim, durante todo o caminho pelo qual a personagem segue: “Bildung cannot be ‘achieved’ as one would acquire practical knowledge through lessons in a process of lifelong learning” (23).¹⁹² Apesar de notar essa característica de aprendizado contínuo em Kênia, Érica e Tainara, interessa-nos, neste momento, observar isso especificamente nas duas primeiras. Em Kênia, esse processo se dá tanto em relação ao seu retorno à cidade (em um processo de reflexão acerca do passado) quanto no impacto das memórias e fotografias que registrou e guardou (como uma indicação do futuro, quando não estava mais presente na narração). Em Érica, notamos esse processo de aprendizado no passado, quando há uma narração de como os alunos a viam, e no presente, quando se reencontra com Kênia e participa do documentário com seu cômico testemunho. A partir da fala de Érica, percebemos que há uma preocupação de Valek em dar espaço às experiências dos ancestrais da professora, vivenciadas naquele local, por isso evoca a experiência do pai de Érica, Vicente, e todo o povo Xavante. Vicente nasceu em uma aldeia e foi retirado de lá por uma pastora para fazer uma consulta de rotina. Propositalmente, ele não foi devolvido à mãe. Ao invés disso, foi levado a um abrigo da

¹⁹¹ Kushigian cita o estudo do historiador Wilhelm Dilthey que reforça o conceito de *Bildungsroman*. Segundo ele, este é caracterizado por uma progressão linear que se direciona a um final harmônico.

¹⁹² Tradução livre: “O *Building* não pode ser ‘alcançado’ uma vez que se adquire conhecimento prático por meio de lições em um processo de aprendizagem ao longo da vida.”

igreja, recebeu outro nome e, quando adolescente, não sabia mais o caminho para casa.¹⁹³ Em *Cidades*, há uma necessidade de incluir a história da família de Érica para indicar que ela passou por diversas fases ao aprender sobre sua família, teve seus estudos influenciados por essa curiosidade de pesquisar informações sobre seus ancestrais e que, agora, coloca em prática o sonho de montar o museu, na esperança de não deixar a história sobre os moradores ser perdida, assim como foi a de seu pai.¹⁹⁴

Kushigian acrescenta que o romance de formação tem laços com a cultura, o que fundamenta o processo de desenvolvimento do ser humano: “Through culture and the acquisition of language, customs, and institutions, one has a given body of material with which to make his/her own place in the world.” (23)¹⁹⁵ Acreditamos que o encontro com Érica proporciona a Kênia uma reaproximação com sua cultura. Além disso, promove uma mudança em como enxergar o outro, o que é para Kênia uma lição que talvez naquele momento precisasse aprender. Érica lamenta para Kênia e Facundo: “sempre acham que indígena é esse ser que só existe no passado” (45). Essa fala de Érica é uma provocação feita por Valek para que nós, leitores, também analisemos nossa própria maneira de olhar o indígena.

Vê-se, portanto, que a presença da personagem Érica, que reconta as memórias do pai, possui duas funções: a de instigar reflexões acerca de como enxergamos os indígenas e a

¹⁹³ Essa ação de religiosos tirarem as crianças das mães indígenas com o intuito de “salvá-las” foi uma prática comum em todo o mundo. No Brasil, a evangelização de povos indígenas é um assunto atual e recorrente e teve um impacto acelerado nos últimos anos, especialmente no governo de Jair Bolsonaro. Outro exemplo, nos Estados Unidos, as escolas, estilo internatos, tinham como objetivo a assimilação da cultura americana, invalidando as culturas, línguas e espiritualidades dos povos nativos. Um exemplo é narrado pela jornalista Mary Annette Pember, que conta a história da mãe, que teve a infância marcada pelo tempo vivido em uma dessas escolas, no estado de Wisconsin: <https://www.theatlantic.com/education/archive/2019/03/traumatic-legacy-indian-boarding-schools/584293/>

¹⁹⁴ A história dos Xavantes foi tema do mestrado de Érica (231).

¹⁹⁵ Tradução livre: “Através da cultura e da aquisição de linguagem, costumes e instituições, uma pessoa tem um determinado corpo de material com o qual pode construir seu próprio lugar no mundo.”

de informar sobre a constante violência sofrida por eles. Como exemplo dessa primeira observação, nos valemos da percepção dos alunos em relação à professora Érica, que era conhecida por ter uma excelente memória e por ser considerada por eles como um ser imortal. Kênia é testemunha dessa crença e contribui para a teoria “ela nunca se esquecia” (41). Rebeca, uma aluna do colégio, também acreditava na especulação sobre a professora, “Ela é mais velha que o colégio. Mais velha até que a cidade” (42). A lenda da Érica-imortal se confunde com a história do Brasil, “diziam que ela viu os brancos chegarem” (42). Érica é a representação da resistência de todos os povos indígenas, assim como também é ela quem ensina futuras gerações sobre a violenta colonização imposta pelos europeus e o consequente genocídio indígena.

O encontro entre a professora e Kênia representa uma conversa com o passado. É por conta desse resgate de lembranças que Kênia examina a professora como uma figura de respeito que tinha nos tempos do colégio. O reencontro tem especial importância para o processo de formação dela porque é o embate com a professora que faz com que Kênia considere seu ponto de vista e sua resiliência em preservar as histórias dos moradores. Há um senso de empatia entre Kênia e Érica, que estava “cansada de ter sua história e suas origens vistas como uma narrativa exótica que só valeria alguma coisa quando contada por esse olhar de fora” (47). Se por um lado Kênia sente empatia pela professora e por todo o percurso de resiliência que ela representa, “havia algo de cansaço naquela paciência” (47), por outro, Érica e Kênia compartilhavam um sentimento em comum, de perda e de trauma “olhava para os fundos da lente de Kênia. Era também uma alto-ostina, e para Érica isso significava que ao menos ela entenderia” (48). Sugerimos que uma se vê na outra, contudo, em Kênia, esse impacto é maior, talvez porque tenha visto a

professora anos depois e tenha se reconhecido nela, talvez pelo modo como ainda a veja como esse ser detentor de inteligência e merecedor de respeito. O modo como Kênia vê Érica faz analogia a como deveríamos respeitar as tradições e culturas indígenas, em um ato de pararmos para ouvi-las e honrá-las. A relação entre Kênia e Érica é retratada como um vínculo no qual ambas respeitam a cidade. Kênia, por se redescobrir em Alto do Oeste, reatando lanços que ficaram pausados em um passado que faz parte de sua infância e adolescência, e Érica, por sentir sua ancestralidade naquele território e assim, sentir-se enraizada ali.

A interação entre Kênia e Érica no pátio do colégio abandonado foi um evento surpreendente para ambas. Érica é a primeira a mudar-se de volta para Alto do Oeste e tem o ambicioso objetivo de recuperar a memória da cidade e de seus habitantes por meio de objetos recolhidos por ela antes da inundação: placas de trânsito, avisos de comércios e promoções, um olho mágico, bilhetes, fitas cassete, livros, cadernos, fotografias. Seria possível fazer um rico estudo sobre a personagem Érica e sobre os povos indígenas, porém aqui nos abstermos porque nosso foco é o desenvolvimento pessoal da protagonista Kênia. É crucial observar que Érica repassa sua sabedoria de diferentes maneiras, além da sala de aula, Érica reage à catástrofe ambiental ao interagir com os alunos, reforçando a importância de completar o ano letivo. Ela também se preocupa em coletar livros, entre outros itens, e implementar o plano do museu, mencionado anteriormente. O museu é o seu projeto maior, uma das grandes razões de seu retorno à cidade e é nele que Érica investe seu esforço e atenção e será nesse espaço que a cidade terá sua memória organizada pela professora.

Esse reencontro propicia que Kênia desmistifique a imagem da professora que ela tinha antes, espantando-se ao vê-la recém-aposentada e envelhecida com seus cabelos longos e grisalhos. Contudo, não é uma percepção negativa, é, antes uma situação de nivelamento na qual Érica não é mais vista como um ser superior e sim, como sua igual. Sem hierarquias, Kênia aprende a enxergar o significado de fim do mundo através do olhar de Érica, uma maneira simbólica de desenvolver-se como ser humano a partir da dor sentida pelo outro. O fim do mundo é um tópico frequentemente visitado no romance de Valek, sob os olhos de diferentes civilizações, a começar pelos povos originários. A narrativa sugere que as colonizações nas Américas trouxeram, de certa forma, o fim do mundo, o declínio de culturas, línguas e costumes. O questionamento sobre o fim do mundo posiciona a obra como um romance de formação dos nossos tempos e de nossa relação com o mundo. São vários fins de mundo: o dos Indígenas, o do povo da cidade e o pessoal de Kênia (e dos demais personagens, cada um de maneira particular). Para entendermos a configuração do romance, nos valem da definição de Kushigian sobre o que é o *Bildung*:

In theory, Bildung affects the entire human being – mind, body, and spirit – to “become” what he/she will be. Bildung moves from the outward self out to interiority, and from the inward self out to the public sphere. It connotes a shaping and molding of the self, both of the body, as the individual passes through adolescence, reaches adulthood and ages, and of the mind, the ideas are explored, modified, and adopted. The complexity

of Bildung is that it can be conceived of as being both static and fluid at the same time.¹⁹⁶

Essa definição ajuda a situar o romance *Cidades* como uma corrente de ideias e valores culturais e histórias que foram passadas para além do conceito individual. As duas personagens conheciam a mesma tragédia ambiental, porém sob olhares distintos. Há o genocídio dos indígenas, a tragédia ambiental e a tragédia pessoal na vida das pessoas. Valek busca, no decorrer da narrativa mostrar que o fim do mundo para os indígenas, já ocorreu. Os diferentes povos são afetados diariamente desde a chegada dos europeus. O romance propõe a escuta e o respeito desses povos e não, seu constante abandono. Por um lado, Érica, a professora de História, tem como objetivo recuperar a memória. Por outro, Kênia precisa conhecer os costumes e a história da terra e respeitá-los. São processos distintos que fundamentalmente se relacionam. As duas veem o retorno da cidade como um movimento de reconstrução, porém Érica decide ficar e Kênia, seguir para outras cidades, outras experiências. Com o ressurgimento da cidade, Érica enxerga a situação como uma oportunidade de se reconectar com o passado, “porque tem algo do meu pai aqui” (236). Para Kênia, a ocasião gerou compreensão e respeito, virtudes que levaria para sua própria vida.

É chegado o ponto do terceiro momento de formação de Kênia: o reencontro com a memória de Tainara e de si mesma. O registro dos eventos que aconteciam enquanto a cidade afundava foi feito por ela, por meio do caderno, trabalho final da escola sobre

¹⁹⁶ Tradução livre: Em teoria, o Bildung afeta todo o ser humano – mente, corpo e espírito – para “tornar-se” o que ele/ela será. Bildung se move do eu exterior para a interioridade, e dela para a esfera pública. Conota uma formação e moldagem do eu, tanto do corpo, à medida que o indivíduo passa pela adolescência, atinge a idade adulta e envelhece, quanto da mente, as ideias são exploradas, modificadas e adotadas. A complexibilidade do Bildung é que ela pode ser concebida como estática e fluída ao mesmo tempo.

memórias, “que precisava ter no mínimo quarenta páginas” (51). Em seus relatos, Tainara escreveu tanto sobre os fatos que vivenciou quanto sobre sua família, a ausência dos pais, o convívio com a avó e os dois irmãos e, por fim, a amizade com Kênia e o namoro com Tiago. Érica se tornou a guardiã desse caderno.

O caderno de Tainara, que tanto é um registro memorialístico da catástrofe ambiental quanto um diário sobre suas vivências, tem entre os seus primeiros relatos a descrição de como Kênia e ela se tornaram amigas. No caderno, Tainara descreve a amizade com Kênia e sua admiração por ela. É interessante observar que a amizade entre elas se fortaleceu depois que Tainara a levou para almoçar em sua casa. A visita não foi um convite feito por Tainara e, sim, um pedido de Kênia: “Eu não estava preparada para levar uma amiga para casa. Eu tinha vergonha de descobrirem que moro aqui. Mesmo assim, não soube como negar quando a Kênia quis ir comigo” (59). Podemos perceber que apesar da resistência inicial em levar a nova amiga à sua casa, Tainara abre sua intimidade, o que conseqüentemente resultará no fortalecimento dos laços de afinidade e confiança entre as duas. Na ocasião, elas compararam as vidas que tinham. Por um lado, Kênia, filha única, gostava da ideia de irmãos, já Tainara não apreciava a falta de privacidade e de ter que dividir o quarto com os irmãos, Lúcio e Graciano. Essa primeira visita marca o início da amizade delas, a qual foi preservada por meio da escrita, mesmo com anos de distância do presente e do relato deixado em um passado, agora revisitado.

Como nos lembra Bubíková, apesar do *Bildungsroman* focar no tempo e nas mudanças que ocorrem no processo de maturidade da protagonista, a casa é um local importante que retém um significado para o desenvolvimento. A autora afirma que “houses very often stand as natural sites of the beginning of the maturation process as well as symbols of

particular goals” (198).¹⁹⁷ Como se sentia sozinha, por não saber onde estavam os pais, a amizade com Kênia, fortificada pelas visitas nas casas de ambas, foi para Tainara um laço que ia além de amizade.¹⁹⁸ Em Kênia, Tainara encontrava proteção, confiança e afeto. Valek vale-se da simbologia associada à ideia de casa, apresentando este conceito como o elemento que as conecta: “Ela se sentia em casa ali, do mesmo jeito que eu me sentia à vontade na casa dela. Ou talvez a gente se sentisse em casa uma com a outra” (61). No dia da primeira visita de Kênia à Tainara, as duas tinham “uns doze anos” (61), o que indica que o desenvolvimento durante a adolescência acontecia para ambas ao mesmo tempo. Segundo o relato do caderno de Tainara, quanto mais se visitavam e mais se encontravam na escola, mais unidas ficavam. As duas se encontravam e se completavam nesses dois importantes espaços, casa e escola.

Tainara e Kênia se aproximaram em sala de aula. É pertinente afirmar que embora as versões das duas em recontar o mesmo episódio sejam diferentes, a ocasião revela para ambas um vínculo afetivo que se construiu a partir de então. Pascal Boyer, em *Memory in Mind and Culture* (2009), sintetiza que as memórias do indivíduo são formadas de maneiras variadas, tais como recordações de maneiras abstratas ou através de associações relacionadas a eventos específicos. Podemos notar essas lembranças em um caso particular no qual ambas, Tainara e Kênia, guardaram na memória descrições distintas. Kênia conta a sua versão de forma oral para as lentes de Facundo e Tainara deixa a sua versão por escrito. Na gravação para o documentário, Facundo escuta Kênia lembrar que a primeira vez que conversou com Tainara foi para comentar sobre uma nova aluna,

¹⁹⁷ Tradução livre: “As casas muitas vezes representam locais naturais do processo de amadurecimento, bem como símbolos de objetivos particulares.”

¹⁹⁸ Sabemos que Lúcio, Graciano e Tainara foram criados pela avó. A mãe deles não retornou como planejado e seu destino é desconhecido.

Clarissa. Kênia diz que explicou para ela o motivo da inicial popularidade da aluna: “Só gostam da novata porque ainda não está empoeirada igual ao resto de nós. Espera só até ela ficar encardida dessa cidade. Vão enjoar fácil dela” (57). Entretanto, anos depois, Kênia lê no trabalho de Tainara que a primeira impressão que ela teve de Kênia foi em relação ao seu ato de coragem por não obedecer Rebeca, quando esta tentou convencer Kênia a sentar-se no fundo da sala com o restante do grupo.

Na descrição de Tainara, observa-se uma Kênia corajosa, imponente e disposta a enfrentar Rebeca, a aluna que todos pareciam temer no colégio. Para Tainara, a imposição de Kênia à autoridade de Rebeca indicava que aquela tinha a sua própria agência, era emancipada do grupo (e de Rebeca) e mostrava ter liberdade para fazer suas próprias escolhas. Ao descrever o episódio, a autora do caderno menciona “a queda de um império” (57), referindo-se ao fato de Kênia não ter obedecido à Rebeca, como faziam as outras garotas. Para Tainara, esse foi um momento de admiração. Kênia não lembrava da situação da mesma maneira que ela. Para a fotógrafa, isso não era lembrado como algo importante, já para a outra, como vemos em seu relato, o momento havia sido marcante. Tainara escreve: “naquele momento, quis muito ser amiga da menina na cadeira da frente” (56). Existe, por parte dela, uma admiração por Kênia, talvez porque quisesse ter as mesmas coisas que ela, um núcleo familiar tradicional, atenção e privacidade. Aliado a isso, também estimava sua autoconfiança e popularidade, por ser aceita no grupo e não se sentir isolada, como ela se sentia. Ela chega a descrever a quinta série como um local solitário para todos os alunos, “só andava de grupinho quem já tinha estudado na mesma turma antes. Alguns grupinhos e várias pequenas ilhas. Eu, uma delas” (55). Kênia fazia parte desse grupo fixo enquanto Tainara não se encaixava em

nenhum grupo embora fosse querida. Esse sentimento de não-pertencimento foi desfeito quando se tornaram amigas.

De fato, ao lermos as páginas do caderno de Tainara, notamos que o conceito de *bildung* também se aplica à ela. Ela também cresceu em Alto do Oeste, assim como Kênia, Tainara foi levada ainda criança para a cidade para morar com a avó. Ela também fez amizades na escola, iniciou relacionamentos afetivos, formou laços de amizade e confiança com a professora, perdeu o irmão e no final, saiu da cidade com o irmão mais velho, que insistiu para que ela saísse à procura de uma vida melhor. É possível imaginar que, a partir de seus gostos quando adolescente, tais como o hábito da leitura e o prazer da escrita, possam ter sido caminhos que Tainara tenha seguido ao longo de sua vida adulta. Cabe ao leitor fazer suposições e elaborar o destino dela a partir do que conhecemos sobre ela e de como podemos pressupor sua personalidade através de sua escrita e vivência.

Boyer explica que mesmo sendo difícil esclarecer as razões pelas quais nos lembramos de alguns eventos do passado, e não de outros, é certo afirmar que aprendemos algo quando lembramos de eventos específicos. Segundo o pesquisador, quando recordamos eventos passados estamos também revisitando as memórias e ao mesmo tempo revivendo os episódios. Dessa forma, é possível relacionar a leitura do caderno com o ato de experienciar o passado. Notamos que ao ler sobre os eventos sob o olhar de Tainara, Kênia revive os momentos e aprende algo com essa experiência. Sugerimos que ler o registro de Tainara funciona para Kênia como uma abertura para conhecer a si própria e ter, dessa forma, um diálogo com sua versão adolescente. O processo de crescimento e desenvolvimento humano, ao qual nos referimos aqui para falar das experiências que

Kênia teve durante a sua viagem de volta a Alto do Oeste, é um movimento silencioso e introvertido que apesar de ter iniciado a partir da leitura do relato, acompanhou Kênia nos anos a seguir. Nas palavras de Kushigian, o *bildung* é mais que um rito de passagem e, sim, um processo que perdura durante a vida do indivíduo. A autora afirma ainda que: “As human development cannot be ordered uniformly, Bildung may begin in adolescence or well into adulthood. Moreover, it may end with the passage into adulthood, or it may not end at all. Significantly, because full potential in some many not be reached until death, Bildung remaps childhood as a metaphor for development through life” (26).¹⁹⁹ Isso é reforçado no romance *Cidades* por meio de Kênia, cujo crescimento não alcança seu potencial completo ao terminar de fazer a leitura dos relatos de Tainara, antes, marca uma etapa.

O laço afetivo entre as duas era também uma lembrança boa para Kênia, que a cada gravação para Facundo parecia lembrar-se mais de Tainara e do que viveram juntas. Era como se as memórias dela estivessem junto às de Kênia, mas só agora estivessem sendo revisitadas. Dessa maneira, percebemos que aquela versão adolescente de Kênia poderia ter ficado no passado, como geralmente deixamos algumas de nossas memórias. No entanto, a visita dela aos escritos de Tainara foi o gatilho que ela precisava para relembrar de detalhes a respeito de si mesma a partir de suas interações e memórias com/da amiga. Kênia lembrava de uma Tainara “muito boazinha” (63), doce, sorridente e de bom relacionamento com todos na escola, porém sofrida e angustiada, “Tinha muito

¹⁹⁹ Tradução livre: “Como o desenvolvimento humano não pode ser ordenado uniformemente, o Bildung pode começar na adolescência ou na fase adulta. Além disso, pode terminar com a passagem para a idade adulta ou pode não terminar. Significativamente, porque o pleno potencial em alguns não pode ser alcançado até a morte, o Bildung remapeia a infância como uma metáfora para o desenvolvimento ao longo da vida.”

sofrimento ali. Mas ela escondia muito bem” (63). Kênia chama a atenção para a perfeição da caligrafia dela ao escrever o trabalho de forma organizada e legível, com muito cuidado, o que faz Kênia e Facundo concluírem: “Ela queria ser lida” (63), tendo assim uma justificativa satisfatória para incluir o trabalho da garota em sua íntegra no documentário sobre Alto do Oeste. O trabalho escrito por Tainara proporciona uma visão acurada de sua experiência frente à tragédia enquanto ela acontece. Além disso, seu registro também evidencia sua personalidade, seu humor e suas aspirações refletidas em sua vida numa cidade sem muitos recursos financeiros.

O caderno de Tainara, dentre os objetos guardados por Érica, é um dos mais importantes porque é o único testemunho escrito sobre o desastre. Em suas descrições, ela relata as suas perdas, tanto materiais quanto pessoais. Essas perdas são lentas, e Tainara parece entender mais sobre esse processo do que Kênia, pois somente depois de ler o caderno, já adulta, compreende o quão devastador foi todo o evento de inundação para Tainara. Como exemplo da compreensão das perdas sofridas por ela com o desastre, Tainara registra que os animais somem a passos lentos, “aos poucos, os gatos de rua foram sumindo” (97). Tainara perde o cachorro Xamã, “antes da grande chuva” (95). Ela observa também que capivaras e sapos são frequentes na cidade na mesma velocidade que a água subia. Suas perdas acontecem ao mesmo tempo que a cidade afunda. É verdade que todos na cidade perdem algo ou alguém, porém, para Tainara, a perda, além de ser sempre maior, é também definitiva, haja vista que não temos acesso sequer ao paradeiro dela.

Para exemplificar a dimensão das perdas sofridas por Tainara, vemos que depois que perde o cachorro, acontece um temporal e ela observa a aproximação da água e o perigo

que o alagamento representa para sua família: “perto da praça, vimos o tamanho da tragédia. Não dava mais para ver, mas tinha casas debaixo d’água” (126). Para Tainara, que morava em um morro, o fato de a água ter chegado até lá era sinal de que não havia outra solução possível se não abandonar o pouco que tinham: “Na cozinha, onde não tinha laje, começou a escorrer uma cachoeira. Tivemos que fechar a porta para a água não encharcar o restante da casa” (125). É importante observar que Kênia teve uma alternativa, perdoar o pai e pedir ajuda, já Tainara não. Pelo contrário, com Kênia havia elaborado um plano: “Fizemos uma promessa aquele dia. Prometemos sair de Alto do Oeste. Nós duas. Juntas” (170), ou seja, Kênia representava uma saída possível para Tainara. Contudo, esta nunca se realizou porque Kênia abandonou a cidade e com ela, também a promessa e a amiga. Como podemos ver, a relação de ambas se deteriora na mesma medida em que o lago avança, inundando a cidade. É como se, a partir do momento em que estavam perdendo espaço territorial se perdessem também uma da outra. A convivência entre as duas foi de fraternal a uma relação entre estranhas. Como exemplo, “a gente podia ser irmãs” (173) em um momento de união entre as duas até o rompimento da amizade em uma festa na qual as duas brigam e se magoam mutuamente. Tainara relembra em seu caderno: “Eu só queria que ela se acalmasse, mas ela continuava gritando, xingando e chamando toda a atenção da festa para fora da casa” (221).

A ilustração do rompimento da relação de afeto das duas dá-se através de um olho mágico que as duas encontraram enquanto nadavam pela água que cobria casas e parte da cidade. Tainara relembra que “amarrou o olho mágico num cordão e deu para Kênia usar como um colar. Um presente para que se lembrassem do dia em que viraram irmãs” (174). Na festa, Tainara estava com Tiago e Kênia com Clarissa. Durante a briga,

acontece o rompimento da amizade de Tainara e Kênia. A cena é descrita por Tainara: “Kênia arrancou do pescoço o olho mágico, jogou no chão, na minha frente, Ela deu as costas e subiu a rua sozinha, para nunca mais me olhar na cara” (222). Para Tainara, esse foi mais um momento de perda, foi o desfecho de uma amizade, de uma irmandade e essa decepção para ela, é mais um episódio de algo que se finaliza em sua vida. Sabemos, durante a narrativa, que Érica encontrou o olho mágico, entre outros pertences de Tainara e guardou tudo que era da aluna em uma caixa. Esse material foi entregue pela professora para Kênia quando se reencontraram. Nesse momento, Kênia vê e reconhece o olho mágico dentro da caixa (48). Sabemos, com isso, que Tainara, apesar de ter recolhido o olho mágico do chão (quando Kênia se desfez do objeto) e tê-lo guardado, preferiu abandoná-lo na cidade antes da inundação completa. Podemos entender que Tainara preferiu não levar recordações de Kênia quando saiu de Alto do Oeste, o que sinaliza o rompimento total da amizade entre as duas.

Tainara encerra o estudo sobre a cidade fazendo uma comparação com a perda que ela sentia e com o a explicação do que significa o fim do mundo para ela: “O fim não vem de repente, ele vem aos poucos. Do mesmo jeito que tudo que perdi: meu pai, minha mãe, meu irmão, minha melhor amiga, meu namorado, até meu cachorro. Do mesmo jeito que vou perder essa casa, essa cidade, essa época” (241). Ao escrever sobre o impacto do desastre no coletivo enquanto trata de suas perdas pessoais, Tainara percebe seu potencial de contar histórias e afirma: “Um dia ainda vou escrever esse livro” (93), um livro de investigação sobre uma garota que pesquisava o destino da mãe desaparecida. A escrita, assim, funciona como um mecanismo de autoconhecimento que possibilita que reflita sobre si mesma e sobre a cidade. O mesmo processo é observado quando Kênia lê o

relato, encontra-se consigo mesma e com a amiga em suas versões adolescentes, e decide que o foco de seu trabalho como fotógrafa seria agora capturar paisagens e, indiretamente, propiciar a construção de relatos a partir de artefatos visuais. A escrita e a fotografia são duas linguagens artísticas que se complementam. Kênia precisava passar por esse processo através de duas linguagens para entender o sofrimento de Tainara. Para se encontrar como adulta e perceber como o trauma da cidade a marcou e fazer as pazes com seu passado, Kênia precisava não só ver como Tainara havia passado pelo processo, mas também solidarizar-se com as vivências da outra.

Como vimos nesta seção, a jornada de Kênia tem momentos formativos que se apresentam em diferentes e concomitantes passagens do romance. Primeiro, em seu retorno à cidade, depois na recuperação da história que ela resgata com sua volta ao local e, finalmente, no acesso a versões passadas de si mesma. Assim, Kênia se apresenta em constante processo de evolução que a guiará também em sua vida adulta. Sua prolífera produção como criadora de arquivos fotográficos será analisada, em diálogo com estudiosos da área, na seção a seguir.

3.5 A fotografia como ferramenta de aprendizagem para Kênia

No epílogo do livro encontramos a reflexão feita pelas organizadoras (ou organizadores) da exposição do material de Kênia. A observação é de que esse material, vasto e desorganizado, conta a história de uma cidade inteira e não somente da fotógrafa, que guardou e conservou os objetos. É a importância da vida dessas pessoas que move essa exposição, porém não somente isso. A cidade também tem relevância e sua história se entrelaça com as das pessoas. Esse encontro de vidas e experiências é registrado por Kênia no momento em que ela própria passa por um momento formativo: “O que temos

são apenas estas imagens, estáticas ou em movimento, escritas com luz ou com letras, que nos lançam um olhar enigmático de quem sabe a resposta” (251). Essa citação nos remete aos registros feitos pela fotógrafa Kênia e à relevância de ouvirmos e observarmos através de sua lente a história da cidade e das pessoas que passaram por um trauma ambiental.

Kênia Lopes retorna para fotografar as ruínas e produzir, junto ao seu amigo e jornalista argentino, Facundo Mercuri, uma série de entrevistas. O plano era agrupar as fotografias de Kênia, os textos jornalísticos de Facundo e os depoimentos dos moradores para montar um documentário sobre a cidade e seus antigos habitantes. Acompanhamos, como leitores, o processo de produção desse documentário, que, no final, não se conclui. Observamos, na narrativa, o retorno de Kênia e seu encontro com suas memórias e com outros personagens que, assim como ela, também voltam aos escombros do local.

Em *Cidades*, além dos depoimentos e das fotografias de Kênia, há a presença de muitos objetos coletados antes da cidade afundar. No final da narrativa, descobrimos que esses objetos estão expostos em uma galeria e que, nós, leitores, somos também visitantes desse espaço de objetos, memórias e histórias, que foram guardados e resgatados pela fotógrafa Kênia, porém nunca mostrados antes. Dessa forma, somos testemunhas de algo inédito, uma exposição sobre uma catástrofe que afligiu uma cidade e seus moradores. Dentro da exposição podemos visitar duas galerias: Seca e Água. Os materiais são organizados em quatro salas e contam as perspectivas de quatro personagens: Kênia (a fotógrafa), Tainara (amiga de Kênia, que deixa um caderno contando detalhes do período de inundação da cidade), Érica (a professora de História) e Tiago (ex-aluno de Érica, artista que desenha murais). Durante a nossa visita pela galeria de histórias dessas

pessoas, conhecemos como se deu o processo de perda da cidade para cada uma delas. Como estamos em uma galeria dentro do romance, somos convidados a imaginar todos os objetos, entre eles um olho mágico de uma porta, placas de rua, livros e, principalmente, as fotografias feitas por Kênia. Nossa função, como leitores e visitantes dessas galerias, é “ler a história que as fotografias contam” (*Cidades* 123). No entanto, essa leitura de cada fotografia revela o imaginário único de cada leitor, ou seja, cada leitor as imaginará de maneira distinta. O narrador (possivelmente um dos organizadores da exposição) descreve o inventário de Kênia: “uma bagunça de fotografias, anotações, recortes de jornais, objetos, discos com arquivos de vídeo, mais fotografias” (250). Descobrimos que Kênia guardou os materiais dentro das caixas sem nenhuma sequência específica, representação de um possível paralelo entre fotografias e memórias, porque talvez seja dessa maneira, desorganizada e confusa, que suas memórias também tenham sido guardadas. O ato de leitura do romance *Cidades* nos posiciona em um lugar de função dupla, pois somos ao mesmo tempo leitores e visitantes da exposição.

Uma vez feito o resumo do romance *Cidades*, informamos que nosso olhar nesta seção terá como foco a análise da fotografia, portanto, dialogaremos com estudiosos desse tipo de mídia. Esperamos contribuir para a inexistente fortuna crítica do romance *Cidades*, com a nossa investigação da importância da fotografia para o desenvolvimento da personagem Kênia enquanto fotografa o cenário catastrófico de uma cidade em ruínas. Para isso, escolhemos analisar três momentos relacionados ao desenvolvimento de Kênia que se conectam diretamente à fotografia. Os três momentos simbolizam um encontro com o passado, uma reflexão sobre o futuro e o encerramento de um ciclo.

Roland Barthes, em *Camera Lucida: Reflections on Photography* (1980) examina os efeitos da fotografia no espectador, além de outras considerações acerca desta arte. O filósofo pondera que a fotografia pode ser considerada um “object of three practices (or of three emotions, or of three intentions): to do, to undergo, to look” (9).²⁰⁰ Nessa tripla configuração de Barthes, há o operador (o fotógrafo), o espectador (quem observa as fotografias) e o “spectrum” (9), que se refere ao objeto ou à pessoa fotografada. Encontramos no romance *Cidades* uma configuração similar a essa composta por Barthes, ou seja, a fotógrafa (Kênia), o espectador (leitor/personagens) e o objeto fotografado (a descrição das fotografias). Entretanto, por se tratar de um romance, devemos mencionar que existe uma diferença na configuração feita por Valek, que difere da construída por Barthes, já que o filósofo analisou fotografias reais. Se por um lado, Barthes investiga a fotografia impressa e a compreende como uma composição de três elementos, Valek propõe a fotografia imaginativa, porém também com os mesmos elementos (fotógrafo, observador e objeto). Utilizando essa configuração, a narrativa de Valek requer uma participação ativa do leitor que é responsável por, a partir das descrições das fotografias, montar a composição da imagem em diálogo com a própria imaginação. Barthes está interessado nas emoções causadas pela fotografia em quem as observa. Sugerimos que Valek também está interessada no mesmo processo já que situa como protagonista uma fotógrafa que possui conexões emotivas com os objetos e seres que fotografa, incluindo pessoas, animais e o meio ambiente. O romance dá como exemplo as fotografias feitas por Kênia. Essas imagens são imaginativas porque aparecem na narrativa apenas através de forma descritiva e que necessitam do leitor (e do

²⁰⁰ Tradução livre: “objeto de três práticas (ou de três emoções, ou de três intenções): fazer, experimentar, olhar”.

observador da exposição) para que essas imagens existam. Como exemplos, além das fotografias analisadas nesta seção, temos outras imagens significativas para que conheçamos a própria Kênia. Como ilustração, fornecemos aqui três exemplos: O primeiro, a série de fotografias de Érica habitando a escola demonstra o respeito de Kênia em relação à professora e seu esforço em recuperar a memória da cidade e das pessoas que viveram nela: “Quando chegou, foi morar no colégio. Improvisou um acampamento na aula dos professores, ocupou os armários com suas roupas e alguns aparelhos movidos a pilha. Tinha um plano e não fazia questão de esconder sua ideia: transformar o lugar em um museu” (46). O segundo exemplo, a série de fotos tiradas no alto do morro, próximo à capela, que fazem um registro do caos representado pelas ruas vazias: “As lentes de Kênia mostravam uma vista panorâmica das ruínas da cidade, das ruas vazias; em outra época, muito antes de a capela existir, dali dava para ver as motos e os ônibus passando na avenida principal, os telhados das casas, os adolescentes subindo e descendo ladeiras, as senhoras carregando sacolas” (65). E, por fim, o terceiro exemplo é a fotografia do lobo-guará, que nos mostra a paciência e determinação de Kênia em esperar e sua destreza com a câmera para agir no momento certo: “Bastaram poucos minutos para imortalizar aquele encontro. O lobo-guará passou por eles como uma aparição alaranjada e desapareceu no Cerrado com a mesma tranquilidade, deixando um vestígio de memórias que aquelas fotografias se esforçariam para traduzir” (100).

Susan Sontag, em *On Photography* (1973), assim como Barthes, interessa-se pela interação entre o fotógrafo e a fotografia. Sontag diz que as fotografias são experiências capturadas (4) e que “to photograph is to appropriate the thing photographed. It means putting oneself into a certain relation to the world that feels like knowledge – and,

therefore, like power” (4).²⁰¹ A personagem Kênia, ao fotografar um lugar familiar para ela, busca esse reencontro com o local, como uma maneira de se reconciliar com uma relação que existia antes. Através da fotografia, Kênia faz uso do poder, mencionado por Sontag, ao captar as imagens, criar uma narrativa e narrar o seu passado. Como ilustração, o momento em que Kênia volta para sua casa e registra as ruínas de seu quarto: “Ao seu redor, realmente nada, quarto vazio, janelas quebradas. Será que a casa se lembrava? Por baixo das camadas de lodo ressecado, das paredes a menos, dos anos que passou afogada, será que se lembrava de ter sido dela?” (29). Através do contato de Kênia com seu antigo quarto e de sua versão adolescente, ela confronta sua relação com o local, com as memórias que aparecem para ela por causa desse momento. É também uma relação de pertencimento ao lembrar do passado e recontar suas memórias presas à ele. É como se Kênia estivesse em um local onde pudesse reconstruir seu passado e narrá-lo através das fotografias que contam como foi esse desastre e como está sendo o processo de reconstruir as ruínas que sobraram da cidade.

De maneira similar à Sontag, Kênia também entende a importância da relação entre indivíduo e mundo, colocando-se, agora adulta, no mesmo cenário, simbolizando assim uma relação de reaproximação com o espaço. Da mesma forma como Barthes, Sontag também se interessa pelo objeto fotografado. Para ela, as fotografias não são declarações sobre o mundo e, sim, pedaços dele, e, por conta disso, podem ser registrados por qualquer indivíduo. Sabemos que o romance *Cidades* faz uma menção direta ao estudo de Sontag, pois Valek coloca na epígrafe do livro uma citação da autora acerca da fotografia: “Photographs, which cannot themselves explain anything, are inexhaustible

²⁰¹ Tradução livre: “Fotografar é apropriar-se da coisa fotografada. Significa colocar-se em uma certa relação com o mundo que se sente como conhecimento – e, portanto, como poder.”

invitations to deduction, speculation, and fantasy” (23).²⁰² Acreditamos que, além das diferentes emoções causadas pela fotografia, Valek convida o leitor a uma imersão não somente no trabalho de Kênia e no material exposto nas duas galerias, mas também nos chama para participar de algo mais íntimo, na vida desses personagens, pessoas comuns, que revivem a perda da cidade e tentam reencontrar nos escombros pedaços de sua própria identidade. O leitor que embarcar na leitura de *Cidades* é chamado a desvendar o que não pode ser explicado sozinho, como Sontag propõe sobre as fotografias, ou seja, é convocado a imaginar, especular e preencher os hiatos deixados pela narrativa. Algumas dessas lacunas podem ser vistas na passagem entre presente (Kênia adulta e fotógrafa profissional) e passado (Kênia criança e adolescente), além de sua interação com o meio. Um exemplo do preenchimento de hiatos é o relacionamento de Kênia com a mãe. Ao longo da narrativa vemos conflitos e companheirismo entre as duas. Os detalhes da relação delas são dados aos poucos e é somente no final que sabemos que Kênia decide se reaproximar do pai porque prefere sair a continuar com a mãe, que decide ficar na cidade: “Estava disposta a pagar o preço de deixar algo para trás” (226). A interação entre a narrativa (o livro contado) e as fotos (descrições de imagens) ocorre de maneira simultânea, por exemplo durante a leitura do caderno de Tainara feita por Kênia e por nós, leitores, ao mesmo tempo em que ela registra as fotos das pessoas e do local.

Quando fala sobre a característica de apropriação que a fotografia implica, Sontag argumenta que o indivíduo, ao apossar-se da fotografia, pode, entre outras coisas, manipulá-las: “They become valuable, and get bought and sold; They are reproduced”

²⁰² Tradução livre: “Fotos, que em si mesmas nada podem explicar, são convites inesgotáveis à dedução, à especulação e à fantasia.”

(4).²⁰³ Sontag nota que a fotografia tem esse valor comercial, mas também tem um valor sentimental que convida o indivíduo a guardá-las, como um ato de conservar as imagens em razão de um impacto emocional causado por elas (5). É interessante analisar as fotografias de Kênia a partir da perspectiva monetária comentada por Sontag e constatar o significado de valor tanto para Kênia quanto para Facundo. O jornalista tem como objetivo uma oportunidade econômica, “que rendeu a Facundo duas matérias vendidas, uma delas para um canal de TV argentino, num programa vespertino de variedades” (247). Entretanto, o objetivo maior dele é a conclusão do documentário. Facundo mostra-se chateado quando Kênia conta que o material foi perdido no dia em que teve seu computador roubado. Ele reage com tristeza e ressentimento em relação à Kênia: “Inacreditável. Você desaparece, não dá notícias, perde o material, agora quer adiar o projeto?” (246). De fato, Facundo e Kênia não possuíam a mesma intenção para a viagem a Alto do Oeste. Se por um lado, Facundo se interessa pelo material apenas como fonte monetária, por outro, Kênia compreende o projeto como um processo introspectivo e de descobertas: “Estou tentando encarar isso como um estudo. Explorar uma linguagem diferente, ver o que consigo fazer. Ainda não sei aonde isso vai levar, só quero entender os caminhos possíveis. Depois penso em vender” (182). Notamos que os motivos de Kênia para o retorno à cidade são, a princípio, guiados por curiosidade. Porém, depois, ela indica que o desejo de voltar sempre esteve presente em seus planos: “sonhei muito tempo com essa cidade” (226). Portanto, o objetivo dela nunca foi econômico. De fato, a única publicação das fotos que fez foi para dar visibilidade aos grafites coloridos de Tiago, quando registrou o trabalho dele nos muros da cidade: “Kênia não tinha ambição;

²⁰³ Tradução livre: “Elas se tornam valiosas e são compradas e vendidas; elas são reproduzidas”.

achava de bom tamanho ter conseguido vender algumas fotos para uma revista artística de Berlim, mais interessada no registro do trabalho de Tiago MDC do que no trabalho da fotógrafa” (248). Kênia, quando decide publicar apenas as fotos dos grafites de Tiago, toma controle de sua criação artística e, apesar de ter mais fotos, é a sua escolha não publicá-las. Essa também é uma forma de poder. Kênia demonstra-se fiel ao seus princípios e mesmo sendo uma fotógrafa *freelancer*, faz sua escolha sobre o que publicar e o que guardar.

No final da narrativa, não fica claro se ela realmente perde o computador, como diz a Facundo. Porém fica evidente que ainda tem um vasto material, incluindo “arquivos de vídeo” (250), que era exatamente o tipo de material que Facundo precisava para montar o documentário. Ele diz sentir falta “dos depoimentos mais longos. Os seus [da Kênia], da Érica, do Tiago, da Rebeca. Não consigo encontrar os arquivos” (244). Por fim, descobrimos que esses materiais são os que estão expostos na galeria, o que nos sugere que Kênia os possuía e escolheu não entregá-los para Facundo. Como exemplo, a primeira cena de vídeo exposta na galeria é da própria Kênia: “As imagens começam assim: Kênia acendendo um cigarro, porque era muito desconfortável ficar diante da câmera quando o seu lugar, de verdade, era atrás dela” (11). A quantidade de material parece ser abundante: “Dentro da caixa, outra caixa. Esta, com objetos ainda mais antigos, fitas cassete, um caderno” (250). Sugerimos que Kênia manteve o material para si porque o reencontro com o passado, durante a sua estadia no local, foi o suficiente para preencher o vazio que sentia, de um passado incompleto que antes a incomodava. Acreditamos que Kênia não sentia a necessidade de fazer do seu encontro com o território

algo que rendesse a ela algum valor econômico, e, portanto, guardou o material por muitos anos, validando o valor emotivo que sentia pelos objetos e pelas fotografias.

Nossa interpretação das fotografias de Kênia vai ao encontro do estudo de James A. W. Heffernan (2013) acerca dos estudos efrásticos. Heffernan diz que “ekphrasis is the verbal representation of visual representation” (3).²⁰⁴ O estudioso indica que a éfrase significa mais do que apenas falar sobre arte e denota que é uma interação entre linguagens escritas e visuais. A descrição do objeto é essencial, quase que uma obra de arte por si só. Heffernan completa que “to see the difference between a passage about an imaginary work of art and a poem about a real one is to learn something of what happened to ekphrasis in our time” (7).²⁰⁵ Como exemplo, Heffernan explica não haver diferença entre uma descrição, em forma de poema, de uma pintura que de fato existe em comparação a uma descrição de uma obra de arte imaginada pelo autor. O motivo de não haver diferença, segundo o autor, é porque a descrição é feita através de palavras e essas palavras têm o poder de reconstruir a imagem. Ainda sobre o nosso tempo, como reflete Heffernan, afirmamos que Valek inclui uma nova representação artística, a interação entre a fotografia (Kênia) e o grafite (Tiago). O encontro entre os dois artistas se dá através de admiração mútua e uma maneira próxima de entender arte: “Tiago gostava de brincar com perspectivas, e com isso Kênia se identificava” (88). Os dois conversaram sobre câmeras fotográficas e descobriram gostos em comum. No futuro, sabemos que Kênia tirou fotos do trabalho de Tiago nas paredes da cidade e divulgou o trabalho dele quando teve oportunidade.

²⁰⁴ Tradução livre: “Éfrase é a representação verbal da representação visual”.

²⁰⁵ Tradução livre: “Ver a diferença entre uma passagem sobre uma obra de arte imaginária e um poema sobre uma real é aprender algo do que aconteceu com a éfrase em nosso tempo”.

Seguiremos com as análises das fotografias de Kênia, a partir do conceito de éfrase de Heffernan, pois nos baseamos, como leitores, somente na descrição literária de Valek para a montagem dessas imagens. Heffernan define a éfrase poética presente em seu livro como uma galeria de arte construída por meio da linguagem (8).²⁰⁶ Valek alcança o mesmo efeito ao descrever as fotografias de Kênia, ou seja, cria uma galeria de arte construída puramente pela linguagem. É a narrativa da escritora que nos guia através de uma caminhada pelas duas galerias compostas de fotografias, objetos e memórias pertencentes aos moradores da cidade Alto do Oeste. Ao caminhar pelas galerias, testemunhamos o relato de dois resgates, um histórico, pela preservação e recuperação das narrativas sobre o lugar, incluindo o registro de povos originários exterminados do local, e um resgate identitário, de Kênia, feito a partir do reencontro com o local e com as fotografias que registra. De fato, é interessante observar a escolha de Valek por uma exposição em uma galeria, que nos remete ao movimento interativo do visitante que fisicamente tem que deslocar-se pelas salas olhando as imagens e os objetos. Outras escolhas poderiam ter sido feitas, como um filme, um álbum de música, um documentário sobre o ato de documentar ou até mesmo um podcast, porém a escolha da autora por algo visual demonstra que Valek trabalha com as percepções do leitor de forma ativa fazendo com que a leitura seja algo que também necessite de interação.

Antes de analisarmos alguns dos momentos importantes relacionados à fotografia e ao desenvolvimento da protagonista, vale comentar sobre as duas introduções nas entradas das galerias. A Galeria Seca é exposta como “um retrato de ruínas impossíveis de reconstruir: uma cidade aos pedaços, relações que se romperam, pessoas que partiram”

²⁰⁶ A saber, Heffernan estuda a poesia de Homer, Virgil e Dante, entre outros.

(9). Sobre as fotografias, o texto de abertura da galeria diz que “fotografias são imagens incapazes de se mover. Quem as põe em movimento é quem observa” (9). Por sua vez, a Galeria Água tem como propósito recontar a memória: “A cidade afundou, afinal, e ninguém parecia olhar para o lugar certo. Já estavam todos perdendo tudo, devagar, por tanto tempo, que não viram que perderiam também aquele lugar, aquele momento. Como fotografar o que se perdeu?” (123). Esses textos introdutórios das galerias sugerem que observar o spectrum é um exercício ativo, dinâmico e dependente da interpretação do espectador. Esse passeio pelas galerias é também um momento de reviver o caos novamente por meio de um processo visual e emotivo. Esse exercício é essencial para a questão dos desastres porque reconta o episódio, respeita a memória e o luto das pessoas e clama por justiça.

Os registros dos escombros da cidade são elementos chave para a interpretação, não só da primeira fotografia, mas também do primeiro momento de desenvolvimento de Kênia, pois ilustra que, para Kênia, é um momento de reencontro consigo mesma, haja vista que a cidade é a representação da casa, tanto como um local que se abandona como um local para o qual se retorna. Os primeiros registros de Kênia são feitos assim que ela chega às ruínas do local: “as primeiras fotos, no entanto, são alaranjadas” (11), uma referência à terra ainda molhada. Com Facundo, faz uma caminhada guiada com Cleiton, o novo guia turístico, para ouvir as histórias e talvez, adicioná-las ao documentário.²⁰⁷ Para Kênia, voltar a caminhar pelo centro da cidade era como um reencontro com algo familiar:

“Kênia não precisava de guia para saber o que fotografava. Conhecia bem aquele pedaço”

(20). Os lugares que escolhe para fazer seus primeiros registros são a praça, a igreja, o

²⁰⁷ Cleiton, assim como Kênia, é também um antigo morador de Alto do Oeste, e afirma “Eu era daqui. Sou daqui” (17).

posto de gasolina e as lojas do comércio local. “Sua lente procurava os pontos principais em volta da praça, e os registrou em sequência” (20). Cleiton começa o passeio pela praça: “ali era o coração da cidade” (20). É simbólica a escolha de Kênia para registrar o centro da cidade, pois essa área é considerada o núcleo de cidades interioranas, como Alto do Oeste. A praça, entre esses lugares, é um local que representa encontros sociais, portanto é válido imaginar que o retorno temporário de Kênia à cidade, a essa praça, é como um retorno a si mesma, sua versão adulta reencontrado a sua versão juvenil. Ela procura por seu centro, sua identidade ou algo que falta nela, por ela ter saído da cidade quando adolescente e, por causa disso, ter tido a sua adolescência interrompida. Aqui notamos um alinhamento entre a personagem humana, Kênia, e a personagem não humana, Alto do Oeste. Ambas têm suas histórias interrompidas por um desastre e as duas esperavam por uma oportunidade de recomeço. Notamos que as duas possuem jornadas similares pois estão aprendendo a lidar com traumas do passado e buscam reconstrução de si mesmas. Em certa ocasião, quando conversa com Cleiton sobre a razão de estar de volta ao local, Kênia responde que “estava de passagem,” deixando claro que “trabalho” (18), como ela diz, é o único motivo de estar de volta. Posteriormente, em uma conversa com Facundo, Kênia revela ter sonhado muitas vezes com a cidade e, por conta da repetição de sonhos, lembrava dos detalhes do local: “sua mente tinha gravado toda a arquitetura de Alto do Oeste num nível profundo” (226). Dessa maneira, é possível dizer que Valek vai ao encontro do pensamento de Sontag, “photographs actively promote nostalgia” (15), ao trazer a praça, representação de um ambiente social, como o objeto descrito nas primeiras fotografias de Kênia.²⁰⁸

²⁰⁸ Tradução livre: “Fotografias promovem ativamente nostalgia.”

Sugerimos que as galerias pelas quais o leitor trafega não são apenas feitas de memórias e momentos nostálgicos, elas são também uma forma de ativismo político que tem como objetivo provocar a reflexão acerca de uma cidade comum, sem ajuda significativa dos poderes públicos, e que sofre com desastres ambientais. São muitos os exemplos de catástrofes ambientais no território brasileiro. Em vista disso, a partir desse momento, vamos fazer uma breve compilação dos principais, além de trazer um exemplo específico que servirá de diálogo com o romance *Cidades*.

Nos últimos vinte anos, o Brasil registrou vazamentos de óleo na Baía de Guanabara em janeiro de 2000, vazamento de óleo nos Rios Barigui e Iguacú no Paraná, em julho de 2000, o naufrágio da plataforma P-36 na Bacia de Campos, no Rio de Janeiro, em março de 2001, o rompimento da barragem em Cataguases, em Minas Gerais, em 2003, o rompimento da barragem em Bom Jardim em Miaráú, em Minas Gerais, em janeiro de 2007, o vazamento de óleo na Bacia de Campos, no Rio de Janeiro, em novembro de 2011, o rompimento da barragem do Fundão em Mariana, em Minas Gerais, em novembro de 2015, e o mais recente, o rompimento da barragem Mina do Feijão em Brumadinho, em Minas Gerais, em janeiro de 2019. Em seu livro-reportagem, *Arrastados* (2022), Daniela Arbex informa que o rompimento causou a deterioração de 269 hectares de terra e que os mais de 10 milhões de metros cúbicos de rejeitos de mineração continuarão a causar a contaminação do solo ao longo dos anos. O rompimento que provocou 265 mortes, além de vários desaparecidos, é, ainda, um desastre em curso.

Outro desastre, também em curso, é o colapso de alguns bairros na cidade de Maceió. Tal como em Brumadinho, e também como em outras cidades próximas aos vazamentos e aos rompimentos, os moradores de Maceió se veem obrigados a abandonar suas casas.

Após uma chuva em março de 2018, os moradores do local sentiram a terra tremer por três ou quatro segundos e os habitantes de bairros próximos à Lagoa Mundaú ouviram um estrondo. Depois do tremor, as populações dos bairros Mutange, Pinheiro, Bebedouro e Bom Parto tiveram casas e edifícios rachados. O afundamento do solo na capital alagoana fez com que as pessoas abandonassem os bairros criando um êxodo urbano que abalou o mercado imobiliário, o fluxo do transporte, a economia da cidade e, principalmente, as vidas dos habitantes que tiveram que desertar suas residências deixando para trás também suas raízes culturais.

O Serviço Geológico do Brasil, CPRM, concluiu que o chão em determinadas áreas de Maceió mostrava rachaduras antes da chuva e do tremor.²⁰⁹ O estudo também mostra que as rachaduras das ruas são consequência do colapso de cavernas subterrâneas das minas de sal-gema que a empresa petroquímica Braskem explora desde os anos 1970. O documentário *A Braskem passou por aqui: A catástrofe de Maceió* (2021), do cineasta e escritor argentino Carlos Pronzato denuncia o crime ambiental causado pela empresa e apresenta as consequências da tragédia na vida dos moradores dos bairros de Maceió.²¹⁰ O descaso dos órgãos públicos somados à impunidade que protege a Braskem, entre outros responsáveis pela extração exacerbada e a falta de fiscalização, são expostos em detalhes no documentário de Pronzato.²¹¹ O real desastre ambiental dos bairros de

²⁰⁹ Companhia de Pesquisa e Recursos Minerais.

²¹⁰ No documentário, o jornalista Joaldo Cavalcante, comenta que os problemas começaram desde as instalações com registros de vazamento de cloro, por exemplo. A professora Maria do Carmo Vieira publicou o livro *Daqui só sai o pó: Conflitos urbanos e mobilização popular. A Salgema e o Pontal da Barra* (1997) que relata os problemas estruturais da mineradora e o receio dos moradores acerca de uma explosão. A Salgema Indústria Químicas S.A. foi instalada estrategicamente no sul da cidade de Maceió, em pleno período ditatorial, um local considerado santuário ecológico próximo ao mar e à Lagoa Mundaú.

²¹¹ Além do documentário *A Braskem passou por aqui*, existe outro documentário, chamado *Histórias do Subsolo* (2021), que conta as narrativas dos moradores e o forçado êxodo urbano, incluindo suas manifestações contra as empresas responsáveis. O processo de produção do documentário pode ser acompanhado no site <https://cactofacto.com/historiasdosubsolo/>

Maceió e a inundação da cidade fictícia de Alto do Oeste se conectam por meio do uso da fotografia como registro da catástrofe. Em ambas as cidades, essa mídia foi o modo artístico encontrado para registrar e lidar com o caos. Da tragédia de Maceió, nasceu o Projeto Ruptura, que tem como objetivo um trabalho de documentação da tragédia e expansão de informações sobre o crime da mineradora, buscando uma solução humana para as vítimas que perderam suas moradias.²¹² Dessa maneira, a fotografia como manifestação artística foi uma das respostas encontradas para registrar a crise que se alastra na cidade de Maceió. Um grupo de fotógrafos profissionais, moradores do local, Arthur Celso, Jorge Vieira e João Facchinetti, se reuniu em fevereiro de 2019 inicialmente registrando o bairro de Pinheiros. As fotos resultaram em uma exibição itinerante no centro de Maceió.²¹³ A partir da exibição das fotografias, os fotógrafos mostram a realidade dos bairros para o mundo e retratam a experiência dos moradores, além do seu longo processo de abandono e perda da cidade e do sentido de comunidade que possuíam. Notamos aqui as três práticas comentadas por Barthes, fazer, experimentar e olhar. É intuito dessa exposição provocar as emoções do público em geral, assim também como trabalhar com os sentimentos dos fotógrafos. A relação entre a arte e o desastre ambiental vai além do registro. A arte é um sistema de suporte tanto para as pessoas que registram como para as pessoas que observam. É na arte que as pessoas encontram conforto. Assim como os fotógrafos do Projeto Rupturas lidam com suas memórias, Kênia também o faz através de seus registros que ao mesmo tempo a ajudam a

²¹² Informações sobre o Projeto Ruptura: <https://projektorupturamcz.wixsite.com/fotografia/inicio>

²¹³ As consequências da catástrofe estão registradas no Projeto Ruptura, que conta com o trabalho de outros moradores da região, também fotógrafos, embora amadores, como Ana Paula Silva, Andréa Guido, Carlos dos Anjos, Deth Nascimento, Dilma de Carvalho Ducy Lima, Francisco Oiticica, Itawi Albuquerque, Jorge Vieira, Josian Paulino, Rafael Duarte e Dilma Marinho.

passar por seu processo de desenvolvimento.

Como sugerimos, o primeiro momento de reflexão e desenvolvimento de Kênia é quando ela retorna à praça da cidade (ao seu próprio centro). O segundo momento ocorre quando visita os escombros da cidade, haja vista que, assim como a cidade ressurgiu anos depois do alagamento, as experiências vividas por Kênia, a partir dessa visita curta e intensa, de duas semanas, podem ser vistas como um renascimento de si mesma. O ápice desse momento se dá quando ela, Cleiton e Facundo visitam uma caverna e observam pinturas rupestres. Essas pinturas, manifestações artísticas antigas, são representações de experiências distantes. Juntas formam uma galeria pela qual ela circula e observa os desenhos deixados por artistas do passado. Enquanto ela observa o tamanho, o formato e a estética dos desenhos, ouve Facundo dizer que o desenhista era homem, mas o corrige, “Você disse que eram de um cara, mas olha bem. Eram de uma mulher” (120). Essa passagem ilustra um (pré)conceito, pois Facundo parece partir do pressuposto de que a arte só pode ser produzida por homens. Essa suposição é, no entanto, quebrada por Kênia que chama a atenção dele, pedindo para que ele observe com atenção o formato da mão que indica ser de uma mulher. Facundo repara “É como uma assinatura” (120). Nesse quesito, o jornalista estava correto, as marcas das mãos pareciam ser de uma mesma pessoa: “Veja, o tamanho do mão, a abertura dos dedos. Igual à marca naquela outra parede” (120). Kênia propõe que Facundo observe o padrão das mãos e reflita sobre os papéis exercidos por cada um naquela sociedade e que o trabalho exercido por essa pessoa, essa mulher, era observar e registrar os momentos. Facundo demonstra falta de interesse em observar a história por esse ângulo e não discute, “Hum, faz sentido” (120) e Kênia encontra empatia e afirmação de que sim, era uma mulher artista: “Kênia

continuou ali, porque de alguma forma aquela lasca de informação fazia diferença, sim. Quase podia sentir a solidão daquela artista durante as horas em que passava pintando, talvez em transe, as cenas que havia assistido em seus sonhos” (120).

Ainda na cena da caverna, observa-se a ocorrência de uma dupla experiência corporal e multissensorial entre Kênia, a artista da caverna e nós leitores. Ao caminharmos pela galeria, tentamos preencher as lacunas deixadas por Kênia, da mesma maneira que ela tenta preencher os vazios sobre a história da artista da caverna. Esse processo é uma tentativa de recontagem de histórias, sobrepostas umas às outras. O encontro de artistas, Kênia e a desenhista da caverna, sucede de forma impulsiva e de forte conexão, a ponto das duas parecerem uma só pessoa:

Facundo muito ocupado em falar, Kênia mais interessada em olhar. De repente, estendeu o braço e sobrepôs a mão estampada na caverna com a sua própria; eram do mesmo tamanho. Encaixavam, e até poderiam ser as suas mãos, mas Kênia não se lembrava de ter pichado caverna alguma – e havia uns milhares de anos entre a sua mão e aquela na parede. (120)

Quando Kênia toca as paredes e sobrepõe a sua mão à mão da artista, sente-se, de maneira sensível, conectada a ela: “Quase podia sentir a solidão daquela artista durante as horas que passava pintando, talvez em transe, as cenas a que havia assistido em seus sonhos” (120). Há uma troca de experiências marcante, pois, por um lado, Kênia, ao imaginar o que a artista, cuja arte ela observa, tinha como intenção na hora de produzir aquele artefato, sente-se como a artista, devolvendo para si mesma o questionamento: “*Qual história vou contar?*” (121). Por outro lado, é possível dizer que acontece uma simbiose. Quando Kênia percebe que “aquelas mãos na caverna também eram as suas”

(121), nós leitores somos convocados a fazer o preenchimento das lacunas da história de Kênia, que por sua vez, faz o mesmo trabalho com relação à história da artista. Ao observar as gravuras, Kênia tenta descrever a história da artista com o mínimo de informação que possui sobre ela. O processo de recontar a narrativa de alguém, tão distante de nós e de quem tão pouco conhecemos, acontece conosco, leitores, quando tentamos conhecer a vida de Kênia a partir do material deixado por ela; ao invés de gravuras, temos as fotografias e os materiais montados pelas galerias.

As pinturas, assim como as fotografias de Kênia, também contam as histórias de moradores de um local e suas experiências de convívio social. Kênia, Cleiton e Facundo observam a arte exposta no interior das cavernas, entre os desenhos, representações de animais e pessoas, rituais de morte, eventos sociais de celebração, caças e momentos nos quais dividiam comida e esperança em um tempo no qual a sobrevivência era algo a ser exaltado. Ao visitar a caverna, Kênia se encontra como artista e compara a sua arte de fotografar à arte desenhada pela artista nas paredes da caverna.²¹⁴ O tamanho e o formato da mão impressa na parede fizeram com que Kênia se espelhasse na artista e refletisse na configuração de suas obras. Ambas as artistas, Kênia e a desenhista da arte rupestre, são observadoras; Kênia estuda a imagem para captar a foto e a desenhista observa o cotidiano em seu grupo e retrata o convívio coletivo em imagens simbólicas. Ambas eram também caçadoras, cada uma a partir do meio em que viviam, seja por meio de uma caça por imagens, seja por meio de captação de memórias. As duas trabalham com a estética

²¹⁴ Diferentes estudos sugerem que muitas pinturas rupestres são de autoria feminina. Um estudo da Universidade do Estado da Pensilvânia mostra que os exames dos moldes das mãos, entre outros fatores, sugerem que as paredes foram pintadas por mulheres. O estudioso Dean Snow pesquisa atualmente as pinturas deixadas em cavernas na Espanha e na França. Para informações adicionais, visite o site: https://www.bbc.com/portuguese/videos_e_fotos/2013/10/131018_pintura_cavernas_mulheres_fn

do movimento ao ter a sensibilidade artística de apanhar o momento exato de uma ação. Esse momento de capturar imagens é definido por Roland Barthes como um tipo de teatro primitivo. A relação do teatro primitivo de Barthes e a contemplação de Kênia sugerem um momento artístico repetitivo. Kênia observa o trabalho da artista e se identifica com ela e, por isso, há uma superposição por parte de Kênia, que enxerga o trabalho da outra com um olhar sensível. A artista transfigura para a parede ações em movimento e as deixa registradas para que outros, como Kênia a observem e se inspirem. Ao registrar os entrevistados para o documentário, a fotógrafa repete o ato e converte os movimentos desses sobreviventes e testemunhas em fotografias as quais são vistas e imaginadas por nós leitores ao visitarmos as galerias de exposição dessas fotografias. O leitor se torna presente nesse teatro vivo, interativo e em movimento ao entrar em contato com a caverna, com as fotos e com a exposição. É o leitor que dá movimento às imagens e às narrativas. No epílogo, a narradora-organizadora (ou narrador, já que não sabemos quem organiza) da exposição reflete sobre a característica de movimento das fotografias: “As fotografias, afinal, jamais pertenceram à fotógrafa. Ou às pessoas fotografadas. As fotografias pertencem a quem as observa, do futuro. São nossas, portanto, para preenchermos com o que quisermos” (250). Assim como as fotografias, os desenhos das cavernas também pertencem a quem os observa. As duas interações que promovem uma transformação em Kênia são experiências corporificadas, ou seja, ela teve que ocupar de forma presente esses lugares e assim o fez, tanto na praça quanto na caverna. Contudo, na caverna a sua interação com o meio tem um teor mais forte, mais emblemático, porque, de fato, usa o seu corpo, através do contato com suas mãos na parede, para entrar em contato com a arte exposta na caverna.

Por fim, o terceiro e último momento de interação entre fotografia e o desenvolvimento da protagonista transcorre quando Kênia tem de partir. Pensamos nesse momento como o encerramento de um ciclo, haja vista que ela passou por duas etapas anteriores nas quais simbolicamente teve um reencontro com seu passado e sentiu inspiração para as possibilidades de seu futuro. É portanto natural que o próximo momento seja o de uma despedida que represente o encerramento de um ciclo e o início de uma nova etapa. Sugerimos que o desfecho da jornada de aprendizagem de Kênia, por meio das fotografias, ocorre em duas etapas. A primeira é ilustrada no retorno da cidade, antes alagada e agora exposta, em comparação à própria Kênia. A segunda refere-se a quando ela vai embora e registra sua última foto do local. A cidade retorna de uma temporada inundada e ausente territorialmente, Kênia também retorna, quando simbolicamente se liberta de um passado de memórias e consegue indagar quais histórias irá contar depois dessa, dando a entender que outras histórias virão e que irá abordar diferentes contextos e temáticas. É um processo de rejuvenescimento, no qual ambas, cidade e personagem, terminam a narrativa esperançosas de que novas experiências poderão acontecer. De fato, sabemos que Kênia tem uma carreira promissora, por exemplo, temos a informação de que ela passa em um edital para um projeto longo e competitivo. Sabemos também, por meios dos e-mails que troca com Facundo, que possui uma agenda extensa de compromissos profissionais, razão pela qual demora para retornar suas mensagens. A descrição sobre Kênia e sobre o material encontrado nos diz: “Na etiqueta, apenas o nome: Kênia Lopes. Uma fotógrafa bastante produtiva, mas pouco conhecida. Em vida, deixou alguns trabalhos expostos, outros publicados num livro. No entanto, nada que estivesse dentro desta caixa” (250). Não sabemos ao certo quem

encontrou o material mas temos uma informação de que faz um certo tempo entre a viagem de Kênia quando fotografou as ruínas da cidade e o momento em que encontraram seu material: “A luz amarelada do fim da tarde coloria por inteiro o pedaço da cidade que era possível enxergar dali, de uma forma que a fotografia até parecia antiga. De fato, era. Fazia muitos, muitos anos que havia sido tirada” (249).

A segunda etapa é quando analisamos as duas últimas fotografias registradas por Kênia, e para essa análise, retornamos para a maneira como Barthes olha para as fotografias que estuda. Usamos essa análise especificamente, porque Barthes chama a atenção para o foco do nosso olhar quando observamos fotografias e o que nos chama atenção nelas. O teórico acredita que o objeto fotografado é diferente para cada observador, porque a experiência do observador interfere na percepção das fotografias. Além disso, para ele, além do objeto fotografado, existe em toda fotografia diferentes elementos os quais têm mais ou menos destaque de acordo com as pessoas que os observam. Para ele, esse elemento, que chama sua atenção “it is the element which rises from the scene, shoots out of it like an arrow, and pierces me” (26).²¹⁵ Barthes denomina esse elemento de *punctum*, e, complementa que, em uma fotografia, cada observador reconhece um *punctum* diferente, ou seja, em uma fotografia, cada observador pode ser atraído ou ‘perfurado’ por diferentes elementos de *punctum*. O autor também chama esse elemento de “detalhe” que provoca a atenção do observador (42). Em um dos exemplos dados por Barthes, há uma fotografia do fotógrafo William Klein chamada *Little Italy, New York*, de 1954. Na fotografia, há um garoto sorrindo, um homem com uma arma apontada para a cabeça de um outro garoto, e ao seu lado, uma garota também sorrindo

²¹⁵ Tradução livre: “É o elemento que se evidencia na cena, dispara como uma flecha e me perfura”.

para o fotógrafo. Barthes diz que o *punctum* para ele, nesse exemplo especificamente, é o dente cariado do garoto. Outras opções são a arma, que não sabemos se é verdadeira ou falsa, apontada para a cabeça de um dos garotos, a estranha maneira como o homem aperta sua mão ou até mesmo a estampa da sua blusa. Em uma simples fotografia como essa, diferentes detalhes ficam evidentes de acordo com as vivências e a maneira como cada pessoa observa a fotografia. A partir disso, analisamos as últimas duas fotografias de Kênia, uma de um grupo de pessoas e outra de Cleiton, o guia turístico. A foto do grupo, feita em um “boteco perto da praça” (248), ilustra uma confraternização entre amigos, formando um conjunto coletivo de memórias que os une: “As fotos que tirou naquele dia no almoço de despedida foram descontraídas, com risos, gente meio bêbada, pratos ainda com batata frita e restos de arroz, que saíram sem querer nas imagens por culpa do ângulo mais aberto usado para pegar todos que estavam na mesa” (248). A foto representa diferentes perspectivas sobre o retorno da cidade, quase todas otimistas. Nela, aparecem Érica, a professora de História, Cleiton, o guia turístico, Tiago, o artista, o dono do bar, Rebeca, (antiga moradora), e a filha Jéssica, Padre Matias, Xamã, o cachorro viralata caramelo que circulava pela cidade e Facundo, o amigo jornalista. A foto do grupo representa o reinício da cidade, como se o local estivesse dando novamente uma chance de recomeço para os moradores. Nesse tipo de foto, com várias camadas, cada leitor-observador pode encontrar um *punctum* diferente, a partir da sua experiência de vida e do elemento que chamar a sua atenção desde sua primeira olhada. A última foto de Kênia, quando já está no ônibus-balsa, é o registro de Cleiton, à distância. A fotografia “mostrou acenando um adeus da margem do lago, com Xamã parado atrás, como se tentasse agradecer, do seu jeito mais canino e tranquilo, pela companhia temporária oferecida”

(249). Para fins de análise do *punctum*, seguindo o pensamento de Barthes, escolhemos como detalhe das duas fotografias o próprio Cleiton. Em ambas, ele aparece “com os braços erguidos” (248). Na primeira, como se chamasse a atenção para si, para sua personalidade espontânea. Na segunda, dando adeus à Kênia. Cleiton é o elemento do detalhe na fotografia porque representa o ciclo da visita de Kênia e, de certa forma, um contraste de experiências em relação a ela. Cleiton foi a primeira pessoa que Kênia encontrou ao chegar à cidade e a última a ver antes de sair. Os dois retornaram para a cidade em busca de uma resolução com o passado. Para Cleiton, o começo de “algo novo” (17), e para Kênia, algo “libertador” (227). Cleiton foi para ficar e montar a sua agência de turismo. Já Kênia foi por um período temporário e saiu de lá inspirada com a cidade e com as fotografias.

As fotografias são para Kênia uma maneira de lidar com o desastre ambiental que interrompeu sua adolescência e que a fez escolher entre o pai e a mãe e que, eventualmente, a fez sair da casa do pai e da madrasta e seguir sua própria trajetória. O desastre da inundação também impôs outras escolhas, por exemplo, sair sem Tainara, como haviam prometido uma à outra. É o retorno às ruínas que permite o reencontro entre Kênia adulta e Kênia adolescente, parte essencial para seu processo formativo. Nesta seção, trabalhamos com os estudos sobre fotografias de Barthes e Sontag para analisar três momentos formativos de Kênia durante o seu retorno às ruínas da cidade Alto do Oeste e sua interação com os lugares e as pessoas. A próxima seção compara as jornadas de mulheres frente aos desastres ambientais e conclui este estudo.

CAPÍTULO 4

CONCLUSÃO

4.1 Tempos de transformação

No livro *A vida não é útil* (2020), o pensador indígena Ailton Krenak reflete sobre a relação entre os habitantes do planeta, incluindo, além das pessoas, os animais e toda a biodiversidade.²¹⁶ Para ele, nós humanos, somos a pior praga do planeta, estamos vivendo uma tragédia global e não somos superiores a qualquer espécie: “Destruir a floresta, o rio, destruir as paisagens, assim como ignorar as mortes das pessoas, mostra que não há parâmetros de qualidade nenhum na humanidade, que isso não passa de uma construção histórica não confirmada pela realidade” (43). Por conta da atuação da humanidade em relação ao meio ambiente, o intelectual avalia que seríamos capazes de destruir o planeta várias vezes se tivéssemos essa chance. Seu pensamento ancestral nos sugere uma solução: enxergar “que estamos passando por uma transformação” (44) e que precisamos habitar este planeta de maneira diferente. Ailton reflete: “Alguns povos têm um entendimento de que nossos corpos estão relacionados com tudo o que é vida, que os ciclos da Terra são também os ciclos dos nossos corpos. Observamos a terra, o céu e sentimos que não estamos dissociados dos outros seres” (45). Esse entendimento remete a um mundo onde há equilíbrio entre os seres que habitam o planeta. Esse equilíbrio se dá, no exemplo exposto por ele, pelo ato de dançar, cantar e sonhar:

²¹⁶ Ailton Alves Lacerda Krenak será citado ao longo do presente capítulo como Ailton ou Ailton Krenak para enfatizar que as opiniões mencionadas foram feitas pelo indivíduo Ailton Krenak e não em nome do povo Krenak.

Quando pensamos na possibilidade de um tempo além deste, estamos sonhando com um mundo onde nós, humanos, teremos que estar reconfigurados para podermos circular. Vamos ter que produzir outros corpos, outros afetos, sonhar outros sonhos para sermos acolhidos por esse mundo e nele podermos habitar. Se encararmos as coisas dessa forma, isso que estamos vivendo hoje não será apenas uma crise, mas uma experiência fantástica, promissora. (47)

O raciocínio de Ailton Krenak aponta, como já dissemos, para um tempo de transformação e, para que isso ocorra é preciso que haja diálogo, respeito e novas maneiras de interação entre humanos e meio ambiente. Transformação, aliás, que se faz urgente, haja vista a constância com que desastres naturais têm sido vivenciados e como o tema tem sido motivo de reflexão em várias artes, inclusive dentro do escopo da literatura, nosso objeto de estudo nesta pesquisa.²¹⁷ Neste estudo, especificamente, analisamos o romance de formação e a temática de ficção climática que, geralmente, tem como enredo uma catástrofe ambiental (ou uma questão climática) e o romance de formação, que observa o desenvolvimento do personagem em seus anos (e momentos) formativos. A fusão do romance de formação com a ficção climática deu espaço para o *cli-fi Bildungsroman*, que contempla a infância ou a adolescência de um ou mais personagens que lidam com desastres ambientais. Embora não seja possível afirmar que essas narrativas são apenas uma resposta às ansiedades do presente, não podemos deixar de notar que há uma emergência maior neste momento histórico para a existência delas.

²¹⁷ Enquanto esta tese era escrita aconteceram vários, apenas para ilustração, o terremoto na Turquia e na Síria que deixou 50 mil mortos. Um resumo sobre a tragédia pode ser lido aqui: <https://g1.globo.com/mundo/noticia/2023/03/06/terremoto-na-turquia-e-na-siria-um-mes-depois-um-balanco-da-catastrofe.ghtml>

Isso, de certa forma, conecta-se à ideia de transformação, retomando as palavras de Ailton Krenak. Do mesmo modo, os personagens dos romances *cli-fi Bildungsroman*, que analisamos, passaram por momentos essenciais de transformação também. Nossa análise desses momentos evidencia que é necessária atenção a essas narrativas, pois propõem possibilidades de observação de como seria viver em tempos catastróficos.

Nos romances que compõem o *corpus* deste estudo, as autoras, Witter e Valek, demonstram uma profunda apreensão em relação às questões ambientais e isso as coloca em diálogo com uma preocupação global que acarreta inúmeros debates acirrados, tamanha é a resistência de alguns grupos para acreditar (e insistência em ignorar) que exista uma crise global ambientalista. Vale ressaltar, porém, que no caso das duas autoras, ao posicionarem uma protagonista jovem e mulher em um contexto de desastre, parecem dialogar com algumas das figuras mais importantes da contemporaneidade no ativismo climático, veja-se, como exemplo, Greta Thunberg e Anuna de Wever. Assim, sugerimos que as autoras Witter e Valek fortalecem o debate ao incluir protagonistas mulheres que se deslocam e percorrem cenários catastróficos ao passo que lidam com problemas sociais e pessoais ao aprenderem sobre si e sobre o mundo, relacionando-se com humanos e não-humanos.

Tentamos demonstrar, aqui, como os romances *Viajantes do abismo* (2019), de Nikelen Witter, e *Cidades afundam em dias normais* (2020), de Aline Valek, se enquadram no *cli-fi Bildungsroman*, e como ao mesmo tempo, as autoras trazem para o debate os desastres ambientais e o protagonismo de mulheres. Os dois romances abordam tragédias ambientais e demonstram como é viver e crescer em ambientes caóticos. Em *Viajantes*, Elissa se preocupa com a desertificação do planeta e lida com o desastre

através da educação e da cura ao usar sabedorias ancestrais e farmacêuticas com o intuito de curar o planeta. Em *Cidades*, Kênia, adolescente, enfrenta o alagamento completo da cidade e, adulta, retorna às ruínas e reconfigura suas memórias e entendimento sobre o evento catastrófico através da fotografia e do reencontro com a cidade, com a professora de História e com o caderno escrito por Tainara.

O signo de transformação, com o qual abrimos esta conclusão por meio das considerações de Aílton Krenak, pode também ser ampliado para o gênero que analisamos, o *Bildungsroman*, pois este passou por mudanças para dar espaço para que relatos de pessoas diversas fossem contados. As narrativas do romance de formação contemporâneo abarcam histórias de mulheres de diferentes classes sociais, sexualidades e raças. Ilustramos esse movimento de transformação do gênero nos capítulos de análise nos quais percorremos teorias e considerações de estudiosos acerca do *Bildungsroman* escrito por homens com protagonistas homens e comparamos com os dois romances analisados nesta pesquisa, narrativas contemporâneas que exploram o desenvolvimento de protagonistas mulheres.

Notamos que as escritoras Witter e Valek oferecem novos elementos para a narrativa do romance de formação contemporâneo, tais como uma narrativa não-linear, em *Viajantes*, em *media-res* e em *Cidades*, um passado recontado, ou seja, toda a narrativa foi construída há muito tempo, tanto o alagamento da cidade quanto o retorno da protagonista às ruínas, dando sequência à exposição fotográfica que exhibe o trabalho e os objetos guardados por Kênia.

Outro elemento importante para o romance de formação contemporâneo é a narração de eventos de uma personagem mulher, narrativa antes muitas vezes ignorada. Como nos

diz Pinto: “O *Bildungsroman* feminino é uma forma de realizar essa dupla revisão literária e histórica, pois utiliza um gênero tradicionalmente masculino para registrar uma determinada perspectiva, normalmente não levada em consideração, da realidade” (27). Observamos que as autoras trazem a questão do protagonismo da mulher como contadora de sua própria história e que toma suas próprias decisões, muitas vezes baseadas no contexto social e não em si próprias. Ambas, Elissa e Kênia, são independentes financeiramente, vivem relacionamentos de afeto, e são preocupadas com questões amplas de desenvolvimento pessoal. As protagonistas também são engajadas com os problemas sociais e lidam de diferentes maneiras com o desastre climático que as atinge.

Ainda em diálogo com as observações de Pinto acerca do *bildungsroman*, a autora chama a atenção para o fato de que há uma diferença crucial entre as narrativas de formação de personagens homens e de personagens mulheres: “Enquanto em *Bildungsromane* masculinos – mesmo em exemplos modernos – o protagonista alcança integração social e um certo nível de coerência, o final da narrativa feminina resulta sempre ou no fracasso ou, quando muito, em um sentido de coerência pessoal que se torna possível apenas com a *não* integração da personagem em seu grupo social” (27). Em muitos casos, a integração social acontece nos romances de formação masculinos mas não acontece nos femininos. Particularmente nos romances analisados, o desfecho dos dois romances é aberto. Após os momentos formativos de Elissa e de Kênia, somos informados que ambas chegaram à velhice, mesmo que a idade exata não tenha sido informada, e que ambas faleceram antes mesmo da narrativa encerrar. A longa vida de ambas pode ser lida como resultante de uma superação das vivências em contextos caóticos.

Ainda sobre a integração social, sabemos que esta é importante, no contexto do romance de formação para o personagem homem, contudo, não é uma preocupação para a personagem mulher. Assim, as duas personagens, analisadas nesta pesquisa, poderiam, se quisessem, integrar um grupo social, mas o foco dos romances não era retratar esse momento na vida delas. Elissa, por exemplo, rejeita um cargo de conselheira do novo governo, e Kênia faz escolhas de trabalhos baseadas em satisfação pessoal e não monetárias. As duas personagens, por meio de suas escolhas, buscavam contentamento pessoal e não popularidade e ascendência monetária, como geralmente é o objetivo do personagem homem. Além disso, as personagens mulheres não procuram por um matrimônio, como exemplo, nem Elissa nem Kênia se casam, e não atrelam o casamento ao fato de ser adulto, como geralmente acontece com os personagens homens.

Até agora falamos sobre pontos comuns entre os romances, porém, é também importante mencionar as diferenças entre eles com o intuito de mostrar que mesmo diferentes, conseguem dialogar acerca da temática proposta. Embora os dois romances possuam uma história sobre cidades decadentes, o fim do mundo para Alva Drão, a cidade de *Viajantes*, é literal e representa o caráter de emergência ao retratar o fim da humanidade. Para Alto do Oeste, a cidade de *Cidades*, o fim é a realidade das comunidades indígenas e representa o declínio de culturas, línguas e costumes. Os dois romances também mostram o deslocamento forçado das protagonistas. Em *Viajantes*, Elissa não retorna à sua cidade natal, ao invés disso, ela encontra outro lar. Em *Cidades*, há o retorno temporário de Kênia, essencial para o seu desenvolvimento pessoal e profissional. Vale destacar também que *Viajantes* é um romance *steampunk* e, por conta disso, utiliza elementos próprios, como os dispositivos eletrônicos que ajudam Elissa em

sua trajetória. Já *Cidades* é um romance de ficção mimético que convida os leitores a uma interação, pois cada leitor precisa, a partir da descrição das fotografias de Kênia, imaginá-las.

Uma vez percorridas as transformações abordadas nos romances, tanto do ponto de vista de uma proposta para uma possível existência em um mundo em constante mudança quanto do ponto de vista das alterações pelas quais o romance de formação passou e ainda tem passado, aproximamo-nos do fim, ressaltando que o gênero em questão é a plataforma utilizada pelas autoras para mesclar diversos temas que clamam por nossa atenção, tais como os desastres ambientais, o nosso futuro e o futuro das próximas gerações. Assim, as duas autoras nos mostram que o processo de amadurecimento do personagem é contínuo e que, de fato, estamos sempre lidando com desafios e aprendendo a superá-los. Isso é o que vemos no exemplo a seguir, “Kênia ainda descobriria o que significava ser adulta; da segunda vez, sabia que ser adulto era continuar sem saber, e apenas fingir muito bem que estava no controle da situação num mundo em que ninguém, ninguém mesmo, sabia o que estava fazendo” (247). Diante disso, concluímos, ecoando, ainda mais forte, as considerações de Ailton Krenak de que para que ocorra uma transformação verdadeira é preciso que entendamos que nossos corpos estão relacionados a tudo que é vivo neste planeta. Deixamos aqui a jornada de Kênia e Elissa como uma ilustração de que há formas alternativas de lidar com conflitos e situações-limite, contudo, para que possamos desenvolvê-las, precisamos, antes, conceber novas formas de ser, agir e interagir com o mundo e todos que nele habitam.

BIBLIOGRAFIA

- Abel, Elizabeth, et al. *The Voyage In. Fictions of Female Development*. UP of New England, 1983.
- Adams, Carol J. and Lori Gruen, editor. *Ecofeminism. Feminist Intersections with Other Animals and the Earth*. Bloomsbury Publishing, 2014.
- Albrecht, Kathe Hicks. *The Machine Anxieties of Steampunk: Contemporary Philosophy, Victorian Aesthetics, and the Future*. Bloomsbury Visual Arts, 2021.
- Alves, Aline Arruda. *Ponciá Vicêncio, de Conceição Evaristo: um Bildungsroman feminino e negro*. 2007. Universidade Federal de Minas Gerais. Dissertação de mestrado.
- Andersen, Gregers. *Climate Fiction and Cultural Analysis. A new perspective on Life in the Anthropocene*. Routledge, 2020.
- Anderson, Mark D. *Disaster Writing: The Cultural Politics of Catastrophe in Latin America*. U of Virginia P, 2011.
- Adichie, Chimamanda Ngozi. “The Danger of a Single Story.” TED, 2009, www.youtube.com/watch?v=D9Ihs241zeg.
- Arbex, Daniela. *Arrastados: Os bastidores do rompimento da barragem de Brumadinho, o maior desastre humanitário do Brasil*. Editora Intrínseca, 2022.
- Armbruster, Karla and Kathleen R. Wallace. *Beyond Nature Writing: Expanding the Boundaries of Ecocriticism*. UP of Virginia, 2001.

- Armitt, Lucie. *Contemporary Women's Fiction and the Fantastic*. Macmillan Press, 2000.
- . *El espacio crítico en el discurso literario*. Editorial Kapeluz, 1985.
- . "Ensayo de una tipología de la literatura fantástica". *Revista Iberoamericana*, XXXVIII, jul.-set. 1972.
- Arruzza, Cinzia, et al. *Feminism for the 99 Percent : a Manifesto / Cinzia Arruzza, Tithi Bhattacharya, Nancy Fraser*. Verso, 2019.
- Bahng, Aimee. *Migrant Futures. Decolonizing in Financial Times*. Duke UP, 2018.
- Barash, Jeffrey Andrew. *Collective Memory and the Historical Past*. The U of Chicago P, 2016.
- Barthes, Roland. *Camera Lucida. Reflection of Photography*. The Noonday Press, 1980.
- Bakhtin, Michail. *Speech Genres and Other Late Essays*. Edited by Michael Holquist and Caryl Emerson, translated by Vern McGee. U of Texas P, 1986.
- Beard, Mary. *Women & Power: A Manifesto*. Liveright Publishing Corporation, 2017.
- Beauvoir, Simone de. *O segundo sexo*. Difusão Européia do Livro, 1967.
- Beisiegel, Celso de Rui. *Política e Educação Popular. A Teoria e a Prática de Paulo Freire no Brasil*. Editora Ática, 1982.
- Benjamin, Walter. *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility and Other Writings on Media*. The Belknap Press of Harvard University Press, 2008.
- Bennett, Jane. *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*. Duke UP, 2010.
- Bernd, Zilá. *Literatura e identidade nacional*. UFRGS Editora, 2011.

- Bertucci, Jonas de Oliveira and Nathan Vieira. “A procura por distopias no século XXI: uma análise do ranking de obras mais populares do portal Amazon Brasil.” *Revista Abusões*, 2022, pp.10-47.
- Bolaki, Stella. *Unsettling the Bildungsroman: Reading Contemporary Ethnic American Women’s Fiction*. Rodopi, 2011.
- Bonnici, Thomas. *Teoria e crítica literária feminista*. Editora da U Estadual de Maringá, 2007.
- Borges, Adriana Emerim. *A representação de duas marginais: uma leitura gendrada de A ‘Rainha do Ignoto’, de Emília Freitas, e de ‘Videiras de Cristal’, de Luiz Antonio de Assis Brasil*. 2010. PUCRS. Dissertação de mestrado.
- Bosi, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. Cultrix, 1997.
- Brandão, Ignácio de Loyola. *Não verás país nenhum*. Editora Codecri, 1981.
- Breidlid, Anders. *Education, Indigenous Knowledges, and Development in the Global South*. Routledge, 2013.
- Browdy, Jennifer de Hernandez. *Women Writing Resistance. Essays on Latin America and the Caribbean*. South End Press, 2003.
- Brum, Eliane. *Brasil, construtor de ruínas: Um olhar sobre o país, de Lula a Bolsonaro*. Arquipélago Editorial, 2019.
- Brum, Eliane. *Banzeiro Òkòtó: Uma viagem à Amazônia centro do mundo*. Editora Schwarcz, 2021.
- Bowser, Rachel A. and Croxall, Brian. *Like Clockwork. Steampunk Pasts, Presents, and Futures*. University of Minnesota Press, 2016.

- Boyer, Pasca, and James V. Wertsch. *Memory in Mind and Culture*. Edited by Pascal Boyer and James V. Wertsch, Cambridge U P, 2009.
- Bubíková, Šárka. “Everywhere else is America, but in this house it’s China!: The Role of House and Street in American Female Ethnic Bildungsromane”. *Growing Up a Woman: The Private/Public Divide in the Narratives of Female Development*. Cambridge Scholars Publishing, 2015.
- Budny, Alexandra Christian. *The Refugee and Forced Migration Bildungsroman: Coming of Age into Form through Fictions of Home and Exile*. 2017. University of California, Berkeley. Tese de doutorado.
<https://escholarship.org/uc/item/80x1z866>.
- Buell, Lawrence. *The Future of Environmental Criticism. Environmental Crisis and Literary Imagination*. Blackwell Publishing, 2005.
- Bulla, Vera. “Entrevista com Nikelen Witter.” *Revista Jangada*, vol. 2, n.18, 2021, pp.352-57.
- . “O Desafio E Amar”. *Revista Jangada*, vol. 2, n. 18, jul./dez. 2021, pp.358-60.
- Butler, Judith. *Gender Trouble: feminism and the subversion of identity*. Routledge, 2006.
- . *Notes Toward a Performative Theory of Assembly*. Harvard UP, 2015.
- . *Undoing Gender*. Routledge, 2015.
- Butterfield, Jody et al. *Holistic Management Handbook: Regenerating Your Land and Growing Your Profits*. Island Press, 2019.
- Candido, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. São Paulo Martins, 1971.
- Carson, Rachel. *Silent Spring*. Houghton Mifflin Company, 1962.
- Castree, Noel, et al., editors. *Companion to Environmental Studies*. Routledge, 2018.

- Castro-Kláren, Sara. *Narrativa Femenina em América Latina. Prácticas y Perspectivas Teóricas*. Iberoamericana, 2003.
- Causo, Roberto de S. *Ficção científica, fantasia e horror no Brasil, 1875 a 1950*. Editora UFMG, 2003.
- Clark, Timothy. *Ecocriticism on the Edge. The Anthropocene as a Threshold Concept*. Bloomsbury Publishing, 2015.
- Clayton, Owen. *Literature and Photography in Transition, 1850-1915*. Palgrave Macmillan, 2015.
- Costa, Alyne de Castro e Ádamo Bouças Escossia da Veiga. “O acontecimento da terra.” *O que nos faz pensar*, jun. 2022, pp.277-303.
- Costa, Andréa Moraes da. “O Bildungsroman feminino em As Três Marias de Raquel de Queiroz”. *Signótica*, 2020, v.32.
- Costa, Maria da. “Agroecologia, ecofeminismos e bem viver: emergências decoloniais no movimento ambientalista brasileiro”. *Pensamento Feminista Hoje: Perspectivas decoloniais*. Bazar do Tempo, 2020
- Cuomo, Chris J. *Feminism and Ecological Communities. An Ethic of Flourishing*. Routledge, 1998.
- Curry, Alice. *Environmental Crisis in Young Adult Fiction. A Poetics of Earth*. Palgrave Macmillan, 2013.
- Dalcastagnè, Regina, organização. *Espaço e gênero na literatura brasileira contemporânea*. Zouk Editora, 2015.
- . *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Horizonte, 2018.

- Davies, Matthew I. J. and Freda Nkirote M'Mbogori, editors. *Humans and the Environment. New Archaeological Perspectives for the Twenty-First Century*. Oxford UP, 2013.
- Davis, Diana K. *The Arid Lands. History, Power, Knowledge*. MIT P, 2016.
- DeLoughrey, E. Didur, J. and A Carrigan, editors. "Towards a Postcolonial Disaster Studies." *Global Ecologies and the Environmental Humanities: Postcolonial Approaches*. Routledge, 2015.
- Diamond, Jared. *Collapse: How Societies Choose to Fail or Succeed*. Penguin Books, 2006.
- Dias, Anne Louise. "O *bildungsroman* como reparação: um estudo de *Com armas sonolentas* de Carola Saavedra". *Veredas: Revista da Associação Internacional de Lusitanistas*. Jan.-jun, 2022, n.37, p.176-186.
- Douglas, Carol Anne. *Love and Politics. Radical Feminist and Lesbian Theories*. ISM Press, 1990.
- Duarte, Eduardo de Assis. "O Bildungsroman proletário de Jorge Amado". *Literatura e Sociedade*. 2018, n.23(27), p. 175-195.
- Duarte, Constância Lima. *Nísia Floresta*. Editora Massangana, 2010.
- Erro-Peralta, Nora and Caridad Silva, editors. *Beyond the Border*. UP of Florida, 2000.
- Evancie, Angela. "So Hot Right Now: Has Climate Created a New Literary Genre?" NPR, 20 abril 2013. <https://www.npr.org/2013/04/20/176713022/so-hot-right-now-has-climate-change-created-a-new-literary-genre>
- Feder, Helena. *Ecocriticism and the Idea of Culture. Biology and the Bildungsroman*. Ashgate, 2014.

- Feng, Phin-chia. *The Female Bildungsroman by Toni Morrison and Maxine Hing Kingston*. Peter Lang, 1997.
- Fernandes, Estevão Rafael. *Do Tsihuri ao Waradzu: o que as ideologias xavante de concepção, substância e formação da pessoa nos dizem sobre o estatuto ontológico do outro?*. Horizontes Antropológicos, 2010, vol.16, n. 34, pp. 453-77. <<https://doi.org/10.1590/S0104-71832010000200019>>. Epub 12 Nov 2010. ISSN 1806-9983. <https://doi.org/10.1590/S0104-71832010000200019>. Acessado 17 Mar. 2022.
- Ferreira, Mariana Kawall Leal. *Mapping time, Space and the Body. Indigenous Knowledge and Mathematical Thinking in Brazil*. Sense Publishers, 2015.
- Florence, Namulundah. *bell hooks' Engaged Pedagogy. A Transgressive Education for Critical Consciousness*. Bergin & Garvey, 1998.
- Fraiman, Susan. *Unbecoming Women. British Women Writers and the Novel of Development*. Columbia UP, 1993.
- Freire, Paulo. *Pedagogia do oprimido*. Editora Paz e Terra, 1970.
- Freire, Paulo. *Pedagogia da autonomia. Saberes necessários à prática educativa*. Editora Paz e Terra, 2003.
- Freitas, Emília. *A rainha do ignoto - Romance psicológico*. Editora Mulheres, 2003.
- Freud, Sigmund. *The Uncanny*. Imago, 1919.
- Fuderer, Laura Sue. *The Female Bildungsroman in English. An Annotated Bibliography of Criticism*. The Modern Association of America, 1990.
- Gaard, Greta. *Critical Ecofeminism*. Lexington Books, 2017.

- . "Women, Water, Energy. An Ecofeminist Approach." Sage Publications, vol. 14, no. 2, 2001, pp.157-72.
- Gaard, Greta, et al. *International Perspectives in Feminist Ecocriticism*. Routledge, 2013.
- García, Flavio, org. "O "insólito" na narrativa ficcional: a questão e os conceitos na teoria dos gêneros literários." *A banalização do insólito: questões de gênero literário*. Dialogarts Publicações, 2007.
- García, Flavio, et al. *(Re) Visões do Fantástico: do centro às margens; caminhos cruzados*. Dialogarts Publicações, 2014.
- . *Vertentes do fantástico no Brasil: tendências da ficção e da crítica*. Dialogarts Publicações, 2015.
- Garrard, Gred. *Ecocrítica*. Editora Universidade de Brasília, 2006.
- Garrard, Greg, editor. *The Exford Handbook of Ecocriticism*. Oxford UP, 2014.
- Gil, Gilberto. "Drão." Um Banda Um, Warner Music Brasil, 1982.
- Ginway, Elizabeth. *Brazilian Science Fiction. Cultural Myths and Nationhood in the Land of the Future*. Lewisburg Bucknell UP, 2004.
- Glotfelty, Cheryl and Harold Fromm. *The Ecocriticism Reader. Landmarks in Literary Ecology*. U of Georgia P, 1996.
- Glotfelty, Cheryl. "Literary Studies in an Age of Environmental Crisis." *Ecocriticism The Essential Reader*, edited by Ken Hiltner, Routledge, 2015.
- Goodbody, Axel and Adeline Johns-Putra. *Cli-Fi: A Companion*. Peter Lang, International Academic Publishers, 2019.
- Graffigny, Françoise de. *Letters from a Peruvian Woman*. The Modern Language Association of America, 1993.

- Graham, Sarah, editor. *A History of the Bildungsroman*. Cambridge UP, 2019.
- Guedes, Moema de Castro. “A presença nos cursos universitários e nas pós-graduações: desconstruindo a ideia da universidade como espaço masculino.” *História, Ciências, Saúde-Manguinhos*, vol.15, 2008, pp.247-80.
- Haase, Ronald, editor. *Fairy Tales and Feminism: New approaches*. Wayne UP, 2004.
- Hansen, Kathryn Strong. “The Metamorphosis of Katniss Everdeen: The Hunger Games, Myth, and Femininity.” *Children’s Literature Association*, 2015, pp.161-78.
- Haraway, Donna. Antropoceno, “Capitaloceno, Plantationoceno, Chthuluceno: fazendo parentes.” *ClimaCom Cultura Científica*, no. 5, 2016, pp.139-46.
- Hardin, James, editor. *Reflection and Action: Essays on the Bildungsroman*. U of South Carolina P, 1991.
- Harrison, Jennifer. *Posthumanist Readings in Dystopian Young Adult Fiction*. Lexington Books, 2019.
- Hawley, Jenny. *Why Women Will Save the Planet. A Collection of Articles for Friends of the Earth*. Zed Books, 2015.
- Heffernan, James A. W. *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. The University of Chicago Press, 2013.
- Heloisa, Marcia, org. *Vitorianas macabras*. Darkside Books, 2020.
- Heise, Ursula K. *Sense of Place and Sense of Planet: The Environmental Imagination of the Global*. Oxford UP, 2008.
- . “Science Fiction and the Time Scales of the Anthropocene.” *English Literary History*, 2019, pp.275-304.

- Herd, Jennifer A. *Forming Humanity. Redeeming the German Bildung Tradition*. U of Chicago, 2019.
- Hiltner, Ken, editor. *Ecocriticism: The Essential Reader*. Routledge, 2015.
- Hintz, Carrie and Elaine Ostry, editors. *Utopian and Dystopian. Writing for Children and Young Adults*. Routledge, 2003.
- Hollanda, Heloisa Buarque de. *Tendências e impasses*. Rocco, 1994.
- . *Pensamento Feminista Hoje: Perspectivas decoloniais*. Bazar do Tempo, 2020.
- Hochstetler, Kathryn and Margaret E. Keck. *Greening Brazil. Environmental Activism in State and Society*. Duke UP, 2007.
- Holte, James Craig. *Climate Change in Popular Culture: A Warming World in the American Imagination*. Greenwood, 2022.
- hooks, bell. *Art on My Mind. Visual Politics*. The New Press, 1995.
- . *All about love: new visions*. Harper Perennial, 2000.
- . *When Angels Speak of Love. Poems by bell hooks*. Atria Books, 2007.
- . "Living to Love." *Gendered Lives: Intersectional Perspectives*. Oxford UP, 2020, pp.239-44.
- . *Tudo sobre o amor: novas perspectivas*. Editora Elefante, 2021.
- Howe, Susanne. *Wilhelm Meister and His English Kinsmen: Apprentices to Life*. Columbia UP, 1930.
- Iovino, Serenella and Serpil Oppermann, editors. *Material Ecocriticism*. Indiana UP, 2014.
- Jackson, Rosemary. *Fantasy: The Literature of Subversion*. New Accents, 1981.

- James, Erin and Eric Morel, editors. *Environment and Narrative: New Directions in Econarratology*. The Ohio UP, 2020.
- Jobim, José Luís. *Literatura e identidades*. FUPERJ, 1999.
- Johns-Putra, Adeline and Sultzbach, Kelly, editors. *The Cambridge Companion to Literature and Climate*. Cambridge UP, 2022.
- Kiss the Ground*. Directed by Josh Tickell and Rebecca Harrell Tickell, narrated by Woody Harrelson, Benenson Productions, 2020.
- Keightley, Emily, editor. *Time, Media and Modernity*. Palgrave Macmillan, 2012.
- Kelman, Ilan. *Disaster by Choice. How Our Actions Turn Natural Hazards Into Catastrophes*. Oxford UP, 2020.
- Kilbourn, Russell J.A. and Ty, Eleanor. editors. *The Memory Effect. The Remediation of Memory in Literature and Film*. Wilfrid Laurier UP, 2013.
- Klein, Naomi. *The rise of disaster capitalism*. Metropolitan Books, 2007.
- . *This changes everything. Capitalism vs. The Climate*. Simon & Schuster, 2014.
- Klingenberg, Patricia Nisbet. *Fantasies of the feminine. The Short Stories of Silvina Ocampo*. Bucknell UP, 1999.
- Kluwick, Ursula. “Climate Change, the Novel, and the *Bildungsroman*: The Relation of Things in an Emergent World.” *Anglistentag 2014 Hannover: Proceedings*, edited by Rainer Emig and Jana Gohrisch, 2015, pp.329-40.
- Krenak, Ailton. *A vida não é útil*. Companhia das Letras, 2020.
- . *Ideias para adiar o fim do mundo*. Companhia das Letras, 2019.
- . *O amanhã não está à venda*. Companhia das Letras, 2020.

- Kristeva, Julia and Leon S. Roudiez. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*.
Columbia UP, 1982.
- Kushigian, Julia A. *Reconstructing Childhood. Strategies of Reading for Culture and Gender in the Spanish American Bildungsroman*. Rosemont Publishing & Printing Corp, 2003.
- Labovitz, Esther Kleinbord. *The Myth of the Heroine: The Female Bildungsroman in the Twentieth Century: Dorothy Richardson, Simone de Beauvoir, Doris Lessing, Christa Wolf*. Peter Lang Publishing, 1986.
- Lagos, María Inés. *Escritura y subjetividad en narraciones de mujeres latinoamericano*. Editorial Cuarto Propio, 2009.
- Latour, Bruno. “Para distinguir amigos e inimigos no tempo do Antropoceno”. *Revista de Antropologia*, v. 57, n.1, 2014, pp.11-31.
- Lugones, María. “Rumo a um feminismo descolonial.” *Revista Estudos Feministas*, 2014, pp. 935-52.
- Maas, Wilma Patricia Marzari Dinardo. *O cânone mínimo: O Bildungsroman na história da literatura*. Editora UNESP, 1999.
- Machado, Luís Eduardo Wexell. *Vertentes do fantástico - Do gótico à álgebra mágica*. KBR Editora, 2013.
- Marks, Elaine, and Isabelle de Courtivron, editors. *New French Feminisms. An Anthology*. Schocken Books, 1981.
- Marques, Luiz. *Capitalismo e Colapso Ambiental*. Editora UNICAMP, 2015.
- Marques, Teresa Cristina de Novaes. *O voto feminino no Brasil*. Edições Câmara, 2018.

- Martins, Ana Paula dos Santos. *O fantástico e suas vertentes na literatura de autoria feminina no Brasil e em Portugal*. EDUSP, 2021.
- Matangrano, Bruno Anselmi. “O olhar contemporâneo na releitura do moderno: A lição de anatomia do temível Dr. Louison.” *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 49, mai./ago 2016, pp.247-80.
- Matangrano, Bruno Anselmi, e Enéias Tavares. *Fantástico brasileiro – O insólito literário do Romantismo ao Fantasismo*. Arte e Letra, 2018.
- Matangrano, Bruno Anselmi. “No país dos Vaporistas: O conceito de ‘reciclagem’ de Girardot e Méreste e o *Steampunk* à francesa”. *Revista Abusões*. Ano 06, n.11, v.11, 2020.
- Mazzari, Marcus Vinicius and Marks, Maria Cecilia. *Romance de Formação. Caminhos e descaminhos do herói*. Ateliê Editorial, 2020.
- McCaffery, Larry. "An Interview with Ursula Le Guin." *The Missouri Review*, 1984, pp. 64-85.
- McWilliams, Ellen. *Margaret Atwood and the Female Bildungsroman*. Ashgate, 2009.
- Mehnert, Antonia. *Climate Change Fiction: Representations of Global Warming in American Literature*. Palgrave Macmillan, 2016.
- Meyer, Bruce, editor. *CLI-FI: Canadian Tales of Climate Change: The Exile Book of Anthology Series*. Exile Editions, 2017.
- Mies, Maria and Vandana Shiva. *Ecofeminism*. Fernwood Publications, 1993.
- Miéville, China. “Marxismo e fantasia.” *Margem esquerda*, 2014, pp. 107-17. Disponível em <http://bit.ly/34ws8k7>.

- Miller, Andrew. *Poetry, Photography, Ekphrasis: Lyrical Representations of Photographs from the 19th Century to the Present*. Liverpool UP, 2015.
- Miller, Meredith. “Lesbian, Gay and Trans Bildungsromane.” *A History of the Bildungsroman*. Cambridge UP, 2019.
- Milner, Andrew and J.R. Burgmann. *Science Fiction & Climate Change. A Sociological Approach*. Liverpool UP, 2020.
- Mitchell, W. J. T. *Iconology. Image, Text, Ideology*. The University of Chicago Press, 1986.
- Mohanty, Chandra Talpade. *Feminism Without Borders. Decolonizing Theory, Practicing Solidarity*. Duke UP, 2003.
- . “‘Under Western Eyes’ Revisited: Feminist Solidarity Through Anticapitalist Struggles.” *Signs*, vol. 28, no. 2, The U of Chicago P, 2003, pp. 499–535, <https://doi.org/10.1086/342914>.
- Moisés, Massaud. *A análise literária*. Cultrix, 2007.
- Mora, Leonardo Chinchilla. *Reformed Capitalism Through Radical Ecology in New York 2140 by Kim Stanley Robinson*, 2021. U of Helsinki. Dissertação de mestrado.
- Moretti, Franco. *The Way of the World. The Bildungsroman in European Culture*. Verso, 1987.
- Morin, Edgar. *Seven Complex Lessons in Education for the Future*. UNESCO Publishing, 2001.
- Morris, Pam. *Literature and Feminism*. Wiley-Blackwell, 1993.
- Morton, Lisa and Leslie Klinger, editors. *Weird Women: Classic Supernatural Fiction by Groundbreaking Female Writers: 1852-1923*. Pegasus Books, 2020.

- Mossner, Alexa Weik von. *Affective Ecologies. Empathy, Emotion, and Environmental Narrative*. The Ohio State UP, 2017.
- Moulin, Gabriela, org. *Habitar o antropoceno*. BDMG Cultural/Cosmópolis, 2022.
- Mounk, Yascha. *O povo contra a democracia*. Companhia das Letras, 2018.
- Nussbaum, Martha C. *Love's Knowledge. Essays on Philosophy and Literature*. Oxford UP, 1990.
- . *The Monarchy of Fear: A Philosopher Looks at Our Political Crisis*. Simon & Schuster, 2018.
- . *Political Emotions: Why Love Matters for Justice*. Harvard UP, 2013.
- Oliveira, Alcilene Cavalcante de. *Uma escritora na periferia do Império: vida e obra de Emília Freitas (1855-1908)*. U Federal de Minas Gerais, 2007. Tese de doutorado.
- “O fenômeno das notícias falsas.” *Revista PUC Minas*, Accessed 10 May, 2021, <http://www.revista.pucminas.br/materia/fenomeno-noticias-falsas/>.
- Otto, Eric C. *Green Speculations. Science Fiction and Transformative Environmentalism*. Ohio UP, 2012.
- Paula Jr., Francisco Vicente. *O Fantástico feminino nos contos de três escritoras brasileiras*, U Federal da Paraíba, 2011, tese de doutorado.
- . “A condição da mulher na literatura fantástica.” *Revista Letr@ Vi@*, 2012, pp. 73-81.
- Pegoraro, Éverly. “Steampunk: as transgressões temporais negociadas de uma cultura retrofuturista.” *Cadernos de Comunicação*, 2012, v.16, pp.389-400.
- Pimentel, Vânia. *Narrativas do além-real*. Editora Valer, 2012.
- Piñeiro, Anabel Enríquez. “Mujeres y literatura fantástica: Los caminos de(l) género.” *Revista QUBIT*, Mar. 2010, pp. 5-11.

- Pinto, Cristina Ferreira. *O Bildungsroman Feminino: Quatro exemplos brasileiros*. Editora Perspectiva, 1990.
- Plumwood, Val. *Environmental Culture. The Ecological Crisis of Reason*. Routledge, 2002.
- . *Feminism and the Mastery of Nature*. Routledge, 1993.
- Queiroz, Dinah Silveira de. *Eles herdarão a terra*. Editora Plutão Livros, 2019.
- Rabaté, Jean-Michel, editor. *Writing the Image After Roland Barthes*. U of Pennsylvania P, 1997.
- Reeve, Philip. "The Worst is Yet to Come: Dystopias are Grim, Humorless, and Hopeless – and Incredibly Appealing to Today's Teen." *School Library Journal*, 2011, www.slj.com/story/the-worst-is-yet-to-come-dystopias-are-grim-humorless-and-hopeless-and-incredibly-appealing-to-todays-teens.
- Reis, Maria Firmina dos. *Úrsula e outras obras*. Edições Câmara, 2018.
- Remes, Jacob A. C. and Andy Horowitz, editors. *Critical Disaster Studies*. U of Pennsylvania P, 2021.
- Ress, Mary Judith. *Ecofeminism in Latin America. Women from the Margins*. Orbis Books, 2006.
- Ribeiro, Darcy. *O processo civilizatório*. Editora Civilização Brasileira, 1972.
- Richter, Anne. *Le Fantastique féminin, un art sauvage*. La Renaissance du Livre, 2002.
- Roas, David. *Behind the Frontiers of the Real. A Definition of the Fantastic*. Palgrave Macmillan, 2018.

- Rohland, Eleonora and Virginia García-Acosta. "Disaster." *The Routledge Handbook to the Political Economy and Governance of the Americas*, Taylor & Francis Group, 2020.
- Rosemberg, Fúlvia, et al. *A educação da mulher no Brasil*. Global Editora, 1982.
- Roso, Bianca. *Mulheres nos desastres ambientais. Novos paradigmas para pensar o direito dos desastres*. Editora Meraki, 2022.
- Rudaitytė, Regina, editor. *Postmodernism and After: Visions and Revisions*. Cambridge Scholars, 2008.
- Rüsche, Ana. "Para ter um gosto do deserto do real." *Revista Suplemento Pernambuco*, nov. 2021, n. 189, pp. 50-64.
- . *Utopia, feminism e resignação em The Left Hand of Darkness e The Handmaid's Tale*, 2015. U de São Paulo, tese de doutorado.
- Rüsche, Ana, et al. "Cultura e política nos anos 2010: Anseios e impasses na ficção científica de Aline Valek e Lady Sybylla." *Revista Abusões*, ago. 2018, pp.253-91.
- Sadlier, Darlene J. *One Hundred Years After Tomorrow. Brazilian Women Fiction in the 20th Century*. Indiana UP, 1992.
- Salleh, Ariel. *Ecofeminism as Politics. Nature, Marx and the Postmodern*. Sed Books, 2017.
- Sandilands, Catriona. *The Good-Natured Feminist. Ecofeminism and the Quest for Democracy*. U of Minnesota P, 1999.
- Sandner, David. *Fantastic Literature: A Critical Reader*. Praeger, 2004.
- Santiago, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. Cepe Editora, 2019.

- Santos, Ana Paula A. dos. “A vertente feminina do gótico na literatura brasileira oitocentista.” *ABRALIC*, 2017, pp.1847-56.
- Santos, Boaventura de Sousa. *Another Production is Possible. Beyond the Capitalist Canon*. Verso, 2006.
- Schwantes, Cíntia. “Narrativas de formação contemporânea: uma questão de gênero.” *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 30, 2007, pp. 53-62.
- Schwarz, Roberto. *Que horas são?*. Companhia das Letras, 1987.
- Schwarcz, Lilia M. and Heloisa M. Starling. *Brasil: Uma biografia*. Companhia das Letras, 2015.
- Secches, Fabiane, org. *Depois do fim. Conversas sobre literatura e antropoceno*. Editora Instante, 2022.
- Silva, Alexander Meireles da. “Literatura Fantástica: Dicas de uma escritora fantástica (com Nikelen Witter).” *Canal Fantasticursos, Youtube*, 29 Nov. 2020, www.youtube.com/watch?v=n6RsqqaynfQ&t=23s.
- Silva, Alexander Meireles da. “Entendendo o presente pelo passado: O *steampunk* de *A alcova da morte* como resgate da tradição da ficção científica brasileira”. *Revista Abusões*. Ano 06, n.11, v.11, 2020.
- Silva, Camila Vieira da Silva. “Magia e feitiçaria na Colônia: a originalidade das práticas sincréticas.” *Revista Historiador*. Ano 4, n.4, dez. 2011, pp.77-86.
- Silva, Suênio Stevenson Tomaz da. *Apocalipse, sobrevivência e pós-humano: uma narrativa ecocrítica da trilogia Maddaddam, de Margaret Atwood*. U Estadual da Paraíba, 2019. Tese de doutorado.

- Sharma, Elena. *The Young Adult Dystopia as Bildungsroman: Formational Rebellions Against Simplicity in Westerfeld's Uglies and Roth's Divergent*, Scripps College, 2014. Dissertação de mestrado.
- Shiva, Vandana. *Staying Alive. Women, Ecology and Development*. Zed Books, 1988.
- . *The Violence of the Green Revolution*. Zed Books, 1991.
- . *Seed Sovereignty, Food Security. Women in the Vanguard*. Spinifex, 2015.
- . *Staying Alive. Women, Ecology and Development*. Zed Books, 1988.
- Showalter, Elaine. editor. *The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature, and Theory*. Pantheon Books, 1985.
- Silva, Alexander Meireles da. “Entendendo o presente pelo passado: O steampunk de A alcova da morte como resgate da tradição da ficção científica brasileira.” *Revista Abusões*, vol.11, n.11, mai. 2020, pp. 256-87.
- Silva, Lilia A. Pereira da. *Serenata do abismo*. Edições Alarico, 1963.
- Šnircová, Soňa and Kostić, editors. *Growing Up a Woman: The Private/Public Divide in the Narratives of Female Development*. Cambridge Publishing, 2015.
- Sontag, Susan. *On Photography*. Farrar, Straus and Giroux, 1973.
- Stević, Aleksandar. *Falling Short: The Bildungsroman and the Crisis of Self-Fashioning*. University of Virginia Press, 2020.
- Soustelle, Jacques. *A civilização Asteca*. Editora Zahar, 1987.
- Sullivan, C. W. editor. *Young Adult Science Fiction*. Greenwood Press, 1999.
- Svoboda, Michael. “Cli-fi on the screen(s): patterns in the representations of climate change in fictional films.” *WIREs Climate Change*, 16 Dec. 2016, pp. 43-64.

- Telles, Antonia Marlene Vilaca. *História da Educação Brasileira: A mulher como Protagonista da Educação no Ideário Positivista 1880-1930*. U Estadual do Oeste do Paraná, 2015. Dissertação de mestrado.
- Telles, Lygia Fagundes. *Mistérios*. Editora Nova Fronteira, 1981.
- Teles, Maria Amélia de Almeida. *Breve história do feminismo no Brasil e outros ensaios*. Alameda Casa Editorial, 2017.
- Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. Ediciones, 1982.
- Valek, Aline. *As águas vivas não sabem de si*. Fantástica Rocco, 2016.
- . *Cidades afundam em dias normais*. Editora Rocco, 2020.
- . Blog da Escritora. www.alinevalek.com.br/blog/. Accessed 9 Jan. 2023.
- Vakoch, Douglas A., editor. *Dystopias and Utopias on Earth and Beyond: Feminist Ecocriticism of Science Fiction*. Routledge, 2021.
- <https://doi.org/10.4324/9781003152989>.
- Wald, Sarah, et al. *Latinx Environmentalism. Place, Justice, and the Decolonial*. Temple UP, 2019.
- Walsh, William, and Ursula Le Guin. "I Am a Woman Writer; I Am a Western Writer: An Interview with Ursula Le Guin." *The Kenyon Review*, vol. 17, no. 3/4, 1995, pp. 192–205, www.jstor.org/stable/4337281. Acessado 7 Mai. 2022.
- Witter, Nikelen. "Curar como Arte e Ofício: contribuições para um debate historiográfico sobre saúde, doença e cura." *Revista Tempo*, vol. 10, n.19, dez. 2005, pp. 13-25.
- . *Dizem que foi feitiço: As práticas de cura no sul do Brasil, 1845-1880 (1845-1880)*. Edição da autora, ed. 2, 2020.

---. *Males e Epidemias: Sofredores, governantes e curadores no sul do Brasil (Rio do Grande do Sul, século XIX)*. Universidade Federal Fluminense, 2007. Tese de doutorado.

---. *Viajantes do abismo*. AVEC Editora, 2019.

Witter, Nikelen e Luís Augusto Ebling Farinatti. “Curandeirismo no século XIX: as escolhas do povo.” *Educação Revista*, vol. 25, n.1, fev. 2012, pp. 33-42.

Wojcik-Andrews, Ian. *Margaret Drabble’s Female Bildungsromane: Theory, Genre, and Gender*. Peter Lang Publishing, 1995.

Wollstonecraft, Mary. *Reivindicação dos direitos da mulher*. Editora Boitempo, 2016.

Young, Rebecca L. editor. *Literature as a Lens for Climate Change: Using Narratives to Prepare the Next Generation*. Lexington Books, 2022.

Xavier, Elódia. “Narrativa de Autoria Feminina na Literatura Brasileira: As Marcas da Trajetória.” *Revista Mulheres e Literatura*, vol. 3, 1999.

Zapata, Celia Correias de, editor. *Short Stories by Latin American Women: The Magic and the Real*. Arte Público Press, 1990.

Zargarinejad, Nina. *Finding the Bildungsroman in Contemporary Dystopian Fiction: A Comparison Between Great Expectations, Jane Eyre & 21st Century Young Adult Fiction*. Lund U, 2015. Dissertação de mestrado.

ANEXOS

A: Lista de personagens de *Viajantes do abismo*²¹⁸

Elissa (p.6)	Dona Fiuzza (p.38)	Mayu (p.121)
Teodora (p.6)	Vito Mariante (p.50)	Gisa (p.121)
Miranda (p.6)	Tirso (p.61)	Okasan (p.121)
Úrsula (p.6)	Nil Adermo (p.61)	Diegou (p.121)
Simoa (p.7)	Carmela Moreno (p.61)	Clécio Tanda (p.129)
Vinício (p.7)	Judio Felicião (p.62)	Ravi (p.220)
Ino (p.7)	Seth (p.64)	Camron (p.220)
Tyla (p.7)	Cabo Eleno (p.88)	Capitão Yugnov (p.229)
Caldre Antônio (p.7)	Rosauro (p.111)	Damiana Ferrazo (p.233)
Harin Solano (p.7)	Edília (p.111)	Fraire Jana (p.244)
Cândida (p.10)	Tito (p.111)	Fraire Lívio (p.244)
Bartolomeu (p.10)	Jandira (p.111)	Fraire Adami (p.244)
Aleia (p.12)	Meridiana (p.111)	Felipa (p.245)
Larius (p.13)	Marcuso (p.120)	Nadan (p.245)
Gerônima (p.14)	Enas (p.120)	Andres (p.245)
Alciona (p.14)	Roban (p.120)	Zenira (p.245)
Fraire Valesko (p.25)	Kandra (p.121)	Fraire Murata (p.246)
Amanita Valho (p.26)	Bogol (p.121)	Cosé Jacopo (p.282)

²¹⁸ Listadas na ordem em que aparecem na narrativa.

Fraire Fernão (p.29)	Suonio (p.121)	Donazze Ágo (p.283)
Ivaneo Gusmano (p.33)	Sorya (p.121)	
Aurélio Custóbal (p.38)	Altidone (p.121)	

B: Entrevista com **Nikelen Witter**

Autora de Viajantes do abismo

09 de abril de 2020

Vera Bulla: Em seu livro *Buscas curiosas* (2009), Margaret Atwood diz que escritores escrevem sobre o que os preocupam. O que preocupa Nikelen Witter e como podemos observar suas preocupações na sua ficção?

Nikelen Witter: Eu sempre brinco que *Viajantes do abismo* é um exorcismo. Eu escrevi esse livro praticamente todo em 2013 e havia uma série de coisas acontecendo. Eu tinha um filho entrando na escola em 2013. Nesse ano também havia acontecido o desastre da KISS, em Santa Maria. Naquela época eu estava lendo investigações científicas e li muito sobre o acidente em Fukushima em 2011, também sobre o derretimento do *Permafrost* e sobre as questões acerca do movimento do pré-sal. Então eu estava pensando sobre o futuro do meu filho, sobre esse planeta em colapso e nessa época começa a polarização política no Brasil. E eu fiquei pensando que com tanta coisa importante pra gente pensar, as pessoas resolvem brigar entre si. Eu comecei a ler sobre diversos lugares que estavam em guerra civil e como eu sou historiadora e trabalho com o momento contemporâneo, eu fiquei analisando o mundo em colapso e as pessoas em guerra por coisas que não terão sentido após o colapso do mundo. Na hora de construir a história, eu fiquei pensando

nessa mulher que antes de tudo era uma curandeira. No meu mestrado e doutorado, eu trabalhei com práticas de cura. O curandeirismo tem uma diferença crucial em relação à medicina porque a medicina entende que no prognóstico de uma doença, ela pode te dizer onde aquilo vai dar, por exemplo “essa pessoa vai se curar” ou “essa pessoa vai morrer”, mas o curandeiro, não. O curandeiro é um teimoso. Não existe o incurável para o curandeiro. Então eu queria essa mulher que não aceitava esse incurável. Eu também tenho uma influência do James Lovelock, autor da hipótese Gaia, e ele fala que existe a terra (rocha) e que sobre essa rocha tem um único sistema vivo e esse sistema vivo é todo a mesma criatura que se especializou em tentar sobreviver. Então o que tem sobre a terra é um ser. Essa ideia estava na minha cabeça porque esse ser está doente e algumas parcelas dele pensam em auto cura e outras, que são células cancerosas trabalham para acabar com tudo. Então eu tentei amarrar tudo isso a medida que eu fui contando a história. A construção da história é caótica e outro dia, eu estava criando um conto e eu disse para o meu marido: “eu estou entre o turbilhão e o silêncio da criação“ porque a minha cabeça está explodindo em mil vozes e eu preciso do silêncio para organizar essas vozes.

Bulla: Podemos falar um pouco sobre a importância do feminismo na sua trajetória e sua representação dentro do romance?

Witter: Eu tive uma trajetória *young adult* com o sagrado feminino e estudei muito sobre isso. O feminismo é muito importante para mim mas eu te confesso que realmente foi em 2013 que muitas coisas do meu feminismo entraram em ebulição. Em 2011, nós tivemos o Movimento da Marcha das Vadias e que hoje, nós celebramos a marcha como o marco

da quarta onda. Por volta da mesma época, tivemos o rapto das meninas pelo grupo Boko Haram, na Nigéria, com mais de duzentas adolescentes sequestradas e isso se tornou um movimento internacional. Tivemos o assassinato da moça indiana, estudante de Medicina, que ao sair do cinema, já dentro do ônibus, foi violentada e assassinada. Então essas notícias estavam doendo muito. Eu queria ter uma protagonista mulher se que se bastasse, que não precisasse ter apêndices, que não pertencesse mas que precisasse ter laços de pertencimentos. Não é uma dependência, não é um pertencimento dependente e sim um pertencimento colaborativo. Eu queria essa heroína. Então falando sobre o planeta doente, o patriarcado é parte dessa doença, é parte da constituição dessa doença, então o protagonista não podia ser um curandeiro homem. Tinha que ser uma curandeira mulher. Eu uma vez ouvi uma crítica que dizia que a Elissa era um homem, que ela é muito masculina, que ela não faz as coisas normais do feminino, como filhos, não fala sobre a maternidade, ela se move no mundo como um homem. E por outro lado, eu queria escrever um livro em que eu conseguisse ser equitativa em termos de gênero. Eu não queria uma narrativa onde o feminino fosse superior, perfeito porque eu acho que nós temos a nossa culpa no patriarcado também. Quando eu estava no meio do livro, eu inverti na minha cabeça o gênero de todas as personagens e me perguntei se a história mudaria significativamente se eu invertesse o gênero. Não! Então eu estou conseguindo fazer uma coisa equilibrada. Eu queria esse equilíbrio, mas do que ressaltar o feminino e embarcar no sagrado feminino, eu queria escrever algo equitativo em termos de gênero. Eu tenho vários leitores homens que se sentem extremamente identificados com a Elissa e isso também era algo que eu queria porque a gente como leitor já se identificou com tantas heróis literários, então por que os homens não podem se identificar com uma

heroína literária? Eu não queria que eles embarcassem na história desejando, se encantando, se apaixonando por ela, mas se sentissem como ela e muitos leitores homens me disseram isso. Eu não vejo o feminismo como uma bandeira de mulheres. Eu acho que é uma bandeira para todo mundo.

Bulla: Eu li um artigo sobre a masculinidades da Katniss Everdeen, de *Jogos Vorazes*, criticando as ações da personagens por serem muito masculinizadas e isso gerou um grande debate sobre a personagem ser forte e corajosa sem precisar sem um personagem homem.

Witter: Eu li isso sobre a Katniss também. Eu li a trilogia e acho que a Suzanne Collins consegue dar esse equilíbrio ao ter personagens homens que não são excessivamente masculinos e mulheres que não são excessivamente femininas. Ela tem homens e mulheres que circulam dentro desse contínuo de gênero. Ela é a caçadora e a provedora da família. Tem um rapaz na narrativa bom em maquiagem, ele faz uma camuflagem e se funde no ambiente. Ele também faz bolos e pães. A autora conscientemente separou isso. Ela coloca o personagem muitas vezes em posição de fragilidade e a Katniss o salvando. Isso tanto mexe com as pessoas que faz com que algumas digam que ela é um homem. Não, não é. Ela só está deslocada do que as pessoas confortavelmente veem como masculino e feminino. Eu sou fã da trilogia. O último livro da trilogia é excelente.

Bulla: Vejo uma preocupação em *Viajantes do abismo* (2019) com relação à representatividade de personagens. Você pode comentar a importância nas suas escolhas de personagens e as motivações deles na narrativa?

Witter: Eu tinha uma decisão de que eu seria o mais representativa possível. Uma das certezas era que a Elissa só teria irmãs. Ela não teria irmãos. Será que se ela tivesse um irmão, ele disputaria com ela o controle da família? Não sei. Na verdade, isso nunca me passou pela cabeça. A Aleia, eu sabia que ela seria uma grande manipuladora e uma criança. Eu tinha certeza que ela seria uma menina. Eu já escrevi um menino manipulador no meu primeiro romance, “Territórios Invisíveis”, que nele tem os gêmeos, o Hector e a Ariadne. A Ariadne é braba, furiosa mas não mente nunca. E o irmão dela é o manipulador. Já a Aleia tinha que ser uma menina invisível. Invisível no sentido de que ninguém ia pará-la na rua e perguntar se ela precisava de alguma coisa, se ela estava sendo cuidada. Eu tinha que mostrar que esse é um mundo racista, então ela tinha que ser negra porque se ela fosse branca de olhinhos azuis, ela não seria invisível. A invisibilidade da Aleia é sutil e não salta do livro toda hora, só aparece em uma determinada conversa com o Seth quando ele diz que ela tem essa forma porque assim ela manipula as pessoas e ela fala que se ele andou naquele mundo, ele sabe que a aparência dela atrai mais violência do que proteção. Eu li um livro de contos africanos para o meu guri que fala sobre os Mestres do Destino e que todas essas histórias já foram vividas de alguma forma e que os Mestres sabem dessas histórias. Essas histórias já aconteceram, então às vezes, os Mestres te contam as tuas histórias. Então quando eu comecei a criar as religiões daquele mundo, eu sabia que queria alguma coisa dos Mestres do Destino e, obviamente o sacerdote tinha que ser negro (Caldre Antônio) com uma filha rebelde (Tyla). E sobre o Seth não ter um braço, eu estava montando o mundo *steampunk* já que é comum o braço virar uma arma. Tem até uma hora que perguntam pra ele se nesse braço mecânico não tinha uma arma e ele diz que não, era realmente só um braço. Mas ele tinha

outros poderes, então eu estava brincando com o mundo *steampunk*. Pode perceber que no monastério, tem uma menina cega e ela é uma das líderes. Não são os impedimentos físicos que te incapacitam de liderar. Eu queria brincar com os deslocamentos dos lugares onde reconhecemos o poder. Nós reconhecemos o poder nos adultos, eu ponho o poder nas crianças. Nós reconhecemos o poder nos homens, então vamos colocar o poder nas mãos das mulheres. Nós reconhecemos o poder nas mãos dos brancos, então vamos colocar nas mãos dos negros. Eu queria fazer esses deslocamentos, então eu comecei a escrever e eles vieram naturalmente.

Bulla: E na Aleia, a gente pode confiar?

Witter: A chave para entender a Aleia é não confiar nela. Ela tem um lugar de mãe terra eu acho que aparece muito nos mitos. A mãe terra não é uma figura confiável. Ela é a senhora da vida e da morte, é senhora da transformação. Ela não vai ter um comportamento etnicamente retilíneo. Não podemos ser dependentes dela.

Bulla: Na minha opinião, a mensagem principal do livro é uma mensagem de amor e cuidado uns com os outros e também com o meio ambiente. Estou certa?

Witter: A Elissa é uma adolescente superficial que está seguindo na onda do que foi projetado pra ela e aquilo não acontece. Ela encaramuja e decide não ter uma relação profunda com ninguém. Até mesmo a profissão de curandeira é uma forma dela não manter relações profundas com ninguém. Ela é útil e as pessoas vão procurá-la para falarem de si. Ninguém vai exigir que ela fale dela. Então ela consegue se fechar, não se conhecer. Ela não se conhece e se recusa a mergulhar nela mesma. Sempre! Ela é muito resiliente. Ela sempre é auto protetora. Ela é a noiva do Larius e depois ela é a curandeira. A primeira grande história de amor dela é com a Tyla porque elas têm um caminho de

amor e amizade. Elas se amam, não romanticamente. Com o Seth, ela começa com o desejo. A Aleia diz pra Elissa que amor não é uma coisa que acontece. Amor é um desafio. O grande desafio dela é amar todas aquelas pessoas que destruíram o planeta, que fizeram guerra quando não tinha que ter feita, que matavam pessoas que ela amava. E isso é muito difícil. É sobre o amor pela humanidade. Esse também era o meu desafio lá em 2013 porque eu estava com muita raiva, mas eu tinha um filho de quatro anos, então eu tinha que recuperar a minha crença e a minha fé pelo ser humano. O grande desafio não é amar uma pessoa que você naturalmente amaria. O desafio é amar uma pessoa “apesar de”. O desafio é amar negacionistas, pessoas que rompem com a realidade, pessoas que você confia e que depois você descobre as atitudes horrendas que elas cometeram. A pergunta é até quando você pode manter a ética de ser uma pessoa quando se está em guerra. É um desafio também para o leitor amar essas personagens que têm todos esses defeitos e dúvidas. Eu precisava fazer esse exorcismo. Eu precisava me lembrar de que tinha muita coisa para amar na humanidade e eu joguei esses desafios na Elissa. Se a gente não ama, por que vamos manter as coisas vivas? Por que vamos lutar pelo planeta? A verdade é que o grande bicho ameaçado é a gente. Nossa estrutura, nossa vida, nosso modelo mas muitas pessoas não se dão conta disso. Eu precisava de uma personagem superficial que tem que se conhecer e tem que aprender como o mundo se organiza. Ela se reconhece ao reconhecer o mundo e ao reconhecer seu semelhante.

C: Lista de personagens de Cidades afundam em dias normais (2020)²¹⁹

²¹⁹ Listadas na ordem em que aparecem na narrativa e em parênteses, o número da página.

Kênia (p.11)	Cachorro Filé (p.59)
Facundo Mercuri (p.11)	Cachorro Xamã (p.59)
Cleiton (p.17)	Lúcio (p.60)
Padre Matias (p.25)	Leninha (p.70)
Jéssica (p.25)	Tiago “branco” (p.73)
Rebeca (p.25)	Elias (p.101)
Padastro de Jéssica (p.25)	Robson (p.102)
Tiago MDC (p.26)	Marlon (p.104)
Érica Xavante (p.26)	Mosquito (p.126)
Tainara (p.26)	Conceição (p.133)
Seu Raimundo (p.26)	Cabelo (p.135)
Dona Dinorá (p.26)	Gislaine (p.147)
Dona Hilda (p.26)	Ales (p.150)
Graciano (p.52)	Vicente Xavante (p.233)
Clarissa (p.57)	Fátima (p.234)

D: Entrevista com **Aline Valek**

Autora de *Cidades afundam em dias normais*

29 de novembro de 2022

Vera Bulla: No romance, Kênia tem um encontro simbólico com a artista da caverna que permite com que ela se encontre, de certa maneira, profissionalmente. Como foi para você, como escritora, essa experiência de descrever as fotografias que Kênia tirou e como você enxerga a importância da fotografia para o desenvolvimento da personagem?

Aline Valek: A escolha de contar uma história através de imagens é simbólica porque uma das primeiras formas para contar uma história não foi através da escrita, não foi um registro verbal, foi um registro de imagens. Essa cena da Kênia na caverna foi muito inspirada em um documentário do Werner Herzog, *Cavernas dos Sonhos Esquecidos* (2010), onde ele visita cavernas na França. Nesse documentário, ele vai mostrando as pinturas rupestres e essas cenas estimulam o nosso senso especulativo porque a gente não tem como saber quem foram aquelas pessoas que pintaram porque não existia esse senso de autoria quem a gente tem hoje. Quem foram aquelas pessoas que deixaram registros? O que elas estavam contando ali? Só dá pra imaginar e especular. Eu escolhi falar sobre imagens porque eu sou escritora e ilustradora e eu estou ilustrando mesmo quando não estou desenhando. Eu trabalhei em *Águas-Vivas* de uma outra forma porque o som conduz a história em *Águas-Vivas* assim como todas as coisas que vão sendo ouvidas e em *Cidades*, eu queria trabalhar com algo visual, então esse foi o ponto de partida do romance. Então, eu pensei “A protagonista vai ser uma fotógrafa”. A partir daí, a fotografia não estava tão entranhada na forma do livro, eu tinha uma protagonista fotógrafa, o que era muito conveniente porque ela estava viajando para lugares e investigando coisas, mas a fotografia foi muito além da construção da personagem como observadora e como investigadora. A fotografia entrou na construção da narrativa. A partir do momento em que eu entendi que eu ia contar a narrativa a partir de fotos, sem

usar imagens, foi quando de fato eu comecei a escrever. Comecei a partir desse sentimento das cavernas, de você estar ali entrando em contato com umas imagens que contam uma história e você não sabe o que é real nessa história, o que é uma montagem de imagens, enfim desse sentimento de especulação de imagens. É como se o leitor, e eu como narradora, tivéssemos acesso a uma caixa cheia de fotos, aos arquivos dessa fotógrafa há muito tempo esquecida, e nada dentro dessa caixa se conecta exatamente. Tudo está fora de ordem porque ela era meio caótica. Temos depoimentos de pessoas, temos fotos da cidade que nos ajudam a entender o que estava acontecendo mas há muitas lacunas no meio, o que eu acho que é uma característica que a imagem traz. O leitor precisa preencher a sequência do movimento, ele precisa ter uma participação ativa para ver essas imagens se moverem. Eu quis fazer um jogo usando essas imagens para chamar a participação do olhar do leitor. O leitor vai ajustando a lente, ajustando o que ele vai ou não tirar de foco porque essa é uma atividade que acontece na leitura. A fotografia é uma forma de explorar como nós captamos a história e como criamos histórias partir das fotografias. Kênia queria ser imparcial, mas é impossível. Ela não queria dar a visão dela mas acaba dando ao escolher as coisas que vai registrar. Não é à toa que ela vai focando muito nos personagens que estão em torno desse crescimento dela na cidade. Ela poderia ter feito uma outra abordagem, por exemplo, uma mais política e ter tentado entrevistar os políticos da época e saber porque eles sumiram, mas ela não estava focada nisso. Ela estava focada na professora dela de História e nas pessoas que conheciam a Tainara. Ela vai construindo essa história em torno dessa ausência, desse momento da vida dela em que ela estava deixando alguma coisa para trás e isso foi muito incômodo para ela.

Bulla: E sobre a construção da memória da Kênia, é interessante observar que no começo Kênia não lembrava muito bem dos eventos que aconteceram durante a sua adolescência, mas ao ler as páginas do caderno da Tainara, Kênia não somente lembra de momentos como também recupera detalhes guardados em sua memória.

Valek: A Kênia foi se acostumando muito a criar as memórias dela a partir das coisas que ela fotografa. A memória dela está impregnada de trauma e dos afetos dela que não foram os mais suaves. Os pais dela se separaram, ela perdeu tudo naquela cidade, ela perdeu a amiga dela. Ela também estava descobrindo a sexualidade dela. Ela teve um momento de conflito com a amiga. Ela estava se fechando à essas memórias e talvez querendo criar outras, querendo sobrescrever essas memórias com aquelas que ela estava ali para tirar fotos das ruínas e das pessoas que retornaram. Ela estava tirando fotos da Rebeca, da Érica e do Tiago. Esse é também um movimento que o Tiago também faz, de reescrever a história dele usando aquelas ruínas. Ele volta ao lugar onde ele começou, onde ele tinha desenhos mas todos já tinham sido apagados pelo tempo, então ele retorna para reescrever. Essa é a chance da Kênia reescrever as memórias dela também, de buscar os depoimentos dessas pessoas como forma de tentar enxergar outra coisa. Ela chega a elaborar sobre isso quando ela observa as próprias memórias, esses registros afetivos. O cachorro, por exemplo, vira uma forma de registro afetivo. Não temos como provar que esse cachorro é o mesmo que sumiu, isso seria fantástico, mas a Kênia vê naquele cachorro o mesmo cachorro perdido da Tainara. Ela está ali naquele cenário onde tudo aconteceu e onde nada pode ser recuperado.

Bulla: E já que estamos falando sobre a Tainara, é tão difícil imaginar que não sabemos o que aconteceu com ela porquê de certa forma, ela foi uma pessoa que perdeu tudo na

cidade, assim como os outros moradores, mas ela foi a pessoa que mais perdeu. Ela perdeu o irmão ainda enquanto a cidade afundava. E no final, nós a perdemos porque não sabemos onde ela está.

Valek: Algumas pessoas me perguntam onde ela está. Não é porque ela não retorna naquele momento que ela não retorna em algum outro momento. Não significa que ela morreu. Pode ser que ela esteja melhor que a Kênia, melhor de vida, melhor resolvida. Eu acho que ela entendeu antes que a Kênia certas coisas que a Kênia só entende quando ela volta para a cidade, mais velha. A Tainara entendeu antes porque ela passou por um processo muito mais doloroso e a dor a ensinou muito. Cada uma teve seu tempo. Eu queria muito explorar esses momentos que se perdem e eu tentei triangular um pouco para ter vários representantes de registros. Temos uma fotógrafa, uma historiadora, tem uma menina que escreve (a escritora), temos o artista e temos o jornalista. Cada um está tentando deixar uma marca, eles estão tentando registrar aquilo que estão vendo. Todos estão tentando se agarrar ao tempo antes que ele escape pelos dedos. Esses personagens são observadores e criam registros.

Bulla: Uma personagem muito importante é a professora Érica. Eu acho muito bonito e muito importante o espaço que você dá no romance para que diferentes vozes apareçam para contar suas próprias histórias, sem que essas narrativas tenham um teor exótico.

Valek: Eu acho que é por isso que ela aceita ser entrevistada porque é um gringo, o Facundo, tentando explorar aquela história. É somente quando ela vê que a fotógrafa já morou ali que ela entende que a história vai ser abordada dentro do ponto de vista de alguém que viveu aquilo e por isso ela concorda. Eu achei que essas histórias precisavam ser contadas porque não são histórias que vejo ou que leio. Eu encontrei uma

pesquisadora, Ariella Azoulay, que escreveu o artigo “Desaprendendo as origens da fotografia”. Ela estuda e entende que a fotografia é uma atividade fruto da exploração colonial. Os navios que vieram para as Américas trouxeram, além de exploradores, artistas com o intuito de extrair riqueza visual. Eles vinham fazer as suas aquarelas, pintar frutas e os indígenas, registrar o que eles estava vendo no Novo Mundo e levar para a Europa. Essas pinturas por mais que fossem um estudo científico, também tinha um ponto de vista comercial. Essas fotografias antropológica exploram o sofrimento humano e extraem riquezas visuais. Quando eu coloco a câmera na mão de uma pessoa que é dali, eu mudo um pouco a perspectiva porque essa não é uma fotografia colonizadora que estaria ali para fotografar um recurso. É uma fotografia de alguém que viveu aquele contexto e tem uma relação afetiva com aquele local e que está contando a própria história nesse processo.

Bulla: E Kênia, quando reencontra Érica, consegue enxergá-la como um ser humano normal, não imortal e que também esquece, como qualquer pessoa. Kênia vê Érica como um ser não fantástico, que era como a via quando adolescente, então esse reencontro faz com que sua perspectiva mude.

Valek: Exatamente. No começo, eu queria colocar como elemento fantástico a questão da cidade alagada, porém eu fui percebendo que alagamentos eram coisas que aconteciam muito. Eu acredito que o Brasil por si só é fantástico. O Brasil é uma terra fantástica. As coisas que a gente vive e a gente tenta explicar para alguém de fora, parece que a gente está até inventando. A nossa cultura mística e tão ligada ao sobrenatural favorece para que as pessoas tenham superstições. O nosso jeito de olhar para as coisas já traz um pouco de fantástico. Quando eu tive a ideia de contar a história de uma cidade afundando,

eu pensei em não explicar o motivo do alagamento e eu fui descobrindo histórias reais de cidades que já tinham afundado ou estavam afundando. Foi a partir de uma conversa que eu tive com um amigo sobre o livro que eu estava escrevendo e ele mencionou a Vila Amaury, em Brasília. Havia um assentamento onde moravam as pessoas que trabalhavam na construção de Brasília. Eles moraram lá durante anos em estruturas precárias feitas de madeira. Era um lugar bem simples. O assentamento ficava muito perto da Praça dos Três Poderes e então resolveram encher um lago artificial no assentamento. Eles avisaram os moradores e disseram que eles seriam realojados, ou seja, seriam enviados para bem longe. O lago foi enchendo em um processo lento enquanto que os moradores resistiam. Eles não queriam sair dali. Essa vila hoje está submersa. As estruturas estão debaixo da água e hoje em dia é um ponto de mergulho. Essa é uma história muito louca. É a história de uma capital sendo construída e que precisa alagar um lugar porque essas pessoas não podem viver tão próximas ao centro do poder. Elas têm que ser afastadas. É bastante simbólico de como as coisas acontecem em Brasília. Há também uma história bem próxima a mim, que é a da cidade de São Simão, a cidade do meu sogro. Essa é uma cidade que foi alagada durante a ditadura para a construção de uma barragem. Era um lugar incrível, que vivia de turismo. Alagaram tudo, destruíram a cidade e também esse monumento natural. Essa é outra história maluca! Alugaram um lugar lindo que a natureza demorou milhões de anos para fazer. Eu fui vendo que algo sempre se perdia, a relação das pessoas com os lugares e esse processo, na maioria das vezes, acontecia lentamente. Não acontece de uma vez e quando acontece, as pessoas nem sempre percebem porque geralmente elas estão tão imersas nos problemas delas que de repente, elas reparam que a água está entrando no colégio, de repente as pessoas têm que viver de

catar rã do pântano, de repente o ônibus que saía e entrava da cidade virou uma balsa. Interessante também foi o momento do lançamento do livro, no começo da pandemia porque estávamos passando por um processo de isolamento lento, não sabíamos até quando tínhamos que ficar em isolamento. De repente, tudo mudou. Muita gente não acreditou e continuou vivendo normalmente. Estávamos vivendo um tipo de apocalipse e muitas pessoas não estavam fazendo nada. Isso é absurdo, é fantástico de uma certa forma.

Bulla: Uma outra característica de *Cidades*, é que esse é romance *cli-fi Bildungsroman*, que é um produto do nosso tempo. Você escolheu fazer uma narrativa não-linear e que no final, nós leitores descobrimos que estamos caminhando pelas galerias da exposição das fotografias de Kênia. Essa é uma característica original e criativa do romance porque nos coloca como leitores e como testemunhas dessa história sendo contada.

Valek: O romance começa com a Kênia participando do documentário e parece que vai ser uma narrativa com presente e passado, mas na verdade, tudo é passado. Tudo passou há muito tempo. Essas fotos estão sendo observadas depois de muito tempo que a Kênia já morreu. O ponto de observação é o presente mas tudo isso já passou. O tema do caos climático, eu acho que talvez eu volte muito pra ele especificamente o tema do apocalipse porque nesse romance eu narro alguns apocalipses, o dos alto-océanos, o apocalipse pessoal e também tem um momento em que a Érica dá aula sobre os Astecas. Então falamos sobre civilizações que já acabaram e abordamos como a ansiedade climática coloca muito a gente nessa questão de não sabermos pra onde vamos e como vamos conseguir viver nesse lugar. Por exemplo, em *Águas-Vivas*, nós temos a narração de um grande processo de extinção em massa de uma forma de vida inteligente. Foi um período

no qual 96% da vida na terra desapareceu porque o planeta se tornou insustentável para manter toda aquela vida. E nós estamos nos encaminhando para um grande processo de extinção em massa, se é que já não estamos vivendo nele. O planeta vai continuar, nós é que não vamos. A questão é quando. Vai demorar quanto tempo para isso acontecer? Não sabemos. A experiência do apocalipse vai ser mais democrática e vai atingir todo mundo. Outras sociedades já passaram por essa mesma situação, por exemplo, quantas comunidades indígenas já deixaram de existir nesse processo de colonização? Foi um apocalipse para eles.