

**THE WATER CURE, DE SOPHIE MACKINTOSH:
POÉTICA E POLÍTICA DA MULTIPERSPECTIVIDADE
NA FICÇÃO NEODISTÓPICA**

The Water Cure, by Sophie Mackintosh: poetics and politics of multiperspectivity in neodystopic fiction

Felipe Benicio de Lima
Universidade Federal de Alagoas (UFAL)
felipebenicio.fb@gmail.com

RESUMO

Se o narrador onisciente é predominante na distopia clássica, e a narração em primeira pessoa figura como um traço marcante de notáveis distopias críticas, há substanciais evidências para afirmar que o recurso das múltiplas perspectivas narrativas, ou multiperspectividade, pode ser considerado uma importante característica das narrativas neodistópicas. Nesse tipo de ficção haveria uma tendência a não apresentar qualquer perspectiva privilegiada (ainda que haja hierarquias), de modo que até mesmo as protagonistas, que sofrem as opressões e lutam contra o poder hegemônico (ou algo equivalente ao poder hegemônico), só conseguem capturar fragmentos de um sistema que nunca se revela por completo. Diante disso, com base nas teorizações de Ansgar Nünning e Vera Nünning (2000), Christoph Bode (2011) e Marcus Hartner (2014) sobre multiperspectividade, Ildney Cavalcanti (2003, 2021), Lyman Tower Sargent (2003) e Tom Moylan (2016) sobre utopismo e distopia, o presente artigo tem como objetivo analisar o romance *The Water Cure* (2018), de Sophie Mackintosh, e refletir sobre os efeitos estéticos e políticos da multiperspectividade na ficção neodistópica.

PALAVRAS-CHAVE: distopia; neodistópico; multiperspectividade; narratologia; Sophie Mackintosh.

ABSTRACT

If the omniscient narrator is predominant in classical dystopia, and the first-person narrative constitutes a relevant feature of remarkable critical dystopian texts, there is substantial evidence to claim that multiple narrative perspectives, or multiperspectivity, can be considered an important characteristic of neodystopic narratives. In this kind of fiction there is a tendency of not presenting a privileged perspective, so that even the protagonists, who suffer the oppressions and fight against the hegemonic power (or against something equivalent to a hegemonic power), can only capture fragments of a system that is never revealed in its entirety. Having said that, based on the theories developed by Ansgar Nünning and Vera Nünning (2000), Christoph Bode (2011) and Marcus Hartner (2014) about multiperspectivity, and on the ones developed by Ildney Cavalcanti (2003, 2021), Lyman Tower Sargent (2003) and Tom Moylan (2016) about utopianism and dystopia, the present paper aims at analysing the novel *The Water Cure* (2018), by Sophie Mackintosh, and reflect on the aesthetic and political effects of multiperspectivity in neodystopic fiction.

KEYWORDS: dystopia; neodystopic; multiperspectivity; narratology; Sophie Mackintosh.

Narrar é o ato fundante da ficção. É por meio da narração que ganham vida as personagens que nós, leitoras e leitores, carregamos conosco, como entes queridos/as ou como fantasmas, entidades de papel por quem nos apaixonamos e a quem podemos odiar. É por meio da narração que conseguimos experienciar virtualmente a concretude dos espaços, sentir os dedos congelando de frio na Rússia de Tchekhov, o suor escorrendo em bicas no árido sertão de Graciliano Ramos. É também a narração que nos convida a perscrutar a dimensão mais profunda e particular dos seres humanos, seus motivos e seus medos, suas memórias e esperanças. Narrar é construir mundos. E,

no entanto, tecnicamente falando, narrar também significa “diferenciar, priorizar, comprimir, resumir, omitir, dar muita ou pouca ênfase etc. [...]. Narrar significa filtrar” (BODE, 2011, p. 146).

No campo da narratologia, uma importante distinção proposta por Gérard Genette foi aquela entre *quem vê* e *quem narra* em uma obra de ficção, diferenciando assim duas instâncias que podem ou não convergir na mesma figura, como no caso de um/a protagonista narrador/a. Diante disso, se entendo que a narrativa literária é uma das formas por meio da qual o ato de narrar se concretiza; e que essa narrativa é um constructo social, simbólico e político; e que, seguindo no enalço da reflexão de Donna Haraway (2016, p. 35), é importante saber quais são os pensamentos que articulamos quando refletimos sobre os pensamentos, e “quais histórias contam as histórias”; portanto, importa saber quem narra, quem constrói o mundo e nos conta as histórias (a sua e as de outrem) nesse terreno movediço que chamo de neodistópico.

Nas distopias clássicas do século XX, em sua grande maioria, o mundo ficcional é visto pela perspectiva de seus protagonistas, os quais são geralmente homens. Lembremos de *Nós* (1924), de Yevgeny Zamyatin, *1984* (1949), de George Orwell, ou mesmo *Fahrenheit 451* (1953), de Ray Bradbury. A malha textual que dá corpo à visão de mundo desses protagonistas chega a nós, leitores e leitoras, através de um narrador onisciente, que é aquele que “evidencia um conhecimento potencialmente ilimitado” (REIS, 2018, p. 180), ainda que essa onisciência, em alguns casos, seja limitada ao próprio protagonista. Dessa forma, é no mínimo simbólico (ou sintomático) que esses protagonistas desajustados, homens que entram em descompasso com a ordem hegemônica, tenham suas trajetórias contadas por meio de um narrador cuja visão assemelha-se à de Deus, que tudo sabe. Deus, narrador onisciente, protagonista homem.

Não é por acaso que o caráter autorreflexivo das distopias críticas feministas tenha como alvo justamente essa tradição distópica (como também a utópica) e sua peculiar maneira de relegar as mulheres a um papel secundário, sem levar em consideração as inflexões de gênero em tais sociedades¹ (*Swastikanight*, de Burdekin, segue sendo uma emblemática exceção dentre as distopias da primeira metade do século XX²). Diante disso, um traço marcante de algumas distopias críticas, como *O conto da aia* (1985), de Margaret Atwood, e *A parábola do semeador* (1993), de Octavia E. Butler, é justamente a opção por uma narração em primeira pessoa, que descreve, de maneira poética, dolorosa e impactante, a luta pela sobrevivência travada por suas protagonistas nessas sociedades que desenham “infernos patriarcais de opressão, discriminação e violência contra mulheres” (CAVALCANTI, 2003, p. 338).

Assim, se o narrador onisciente é predominante na distopia clássica, e a narração em primeira pessoa figura como um traço marcante de notáveis distopias críticas, posso afirmar que o recurso das múltiplas perspectivas narrativas, ou multiperspectividade, pode ser considerado uma importante característica do que denomino neodistópico, isto é, um conjunto de narrativas publicadas a partir dos anos 2000 que tem como principais características a sistemática subversão das estruturas narrativas distópicas sedimentadas no século XX, lançando mão de artifícios metaficcionalis, intertextuais e, como demonstrarei neste artigo, multiperspectivos. Nesse tipo de ficção, portanto, haveria uma tendência a não apresentar qualquer perspectiva privilegiada (ainda que haja hierarquias), de modo que até mesmo as protagonistas, que sofrem as opressões e lutam contra o poder hegemônico (ou algo equivalente), só conseguem capturar *frames*, detalhes, fragmentos de um sistema que nunca se revela por completo.

Embora não seja um fenômeno recente na história das narrativas literárias, a multiperspectividade, de acordo com Ansgar Nünning e Vera Nünning (2000), tem sido um aspecto largamente negligenciado pela narratologia contemporânea, o que resulta em imprecisão histórica e

¹ Algo que, inclusive, será um dos motes de Atwood para a composição de *O conto da aia*, conforme ela explica: “A maioria das distopias – incluindo a de Orwell – foram escritas por homens, e o ponto de vista tem sido masculino. Quando as mulheres aparecem nelas, ou são autômatos assexuados ou rebeldes que desafiam as regras sexuais do regime” (ATWOOD, 2004, p. 517).

² Para uma maior reflexão acerca dessa e de outras distopias de autoria feminina do século XX, cf. Baccolini, 2019.

conceitual³. Há autores/as, como Thomas Bronwen (2016), que veem na ficção modernista o momento de profusa exploração desse procedimento narrativo, tendo em vista que as obras ligadas a esse período artístico e histórico

nos convidam a questionar o que acreditamos saber, e até mesmo o que acreditamos ver, oferecendo-nos múltiplas perspectivas sobre os eventos e desafiando a ideia de que a realidade pode nos ser apresentada (ou representada) como algo transparente. A literatura modernista parece comprazer-se em mostrar ao/à leitor/a apenas vislumbres parciais ou limitados dos eventos, seja por conta das limitações das personagens focalizadas ou porque a narrativa escolhe não nos apresentar a ‘história completa’ (BRONWEN, 2016, p. 50).

De fato, a legião de vozes e perspectivas que habitam as obras de Virginia Woolf, James Joyce e William Faulkner contribui para o entendimento da multiperspectividade como um recurso narrativo laboriosa e exemplarmente explorado por ficcionistas modernistas — algo que foi levado às últimas consequências pelos/as escritores/as pós-modernistas. E, no entanto, há quem, como Christoph Bode (2011), consiga rastrear as múltiplas perspectivas até um passado mais longínquo:

A multiperspectividade ocorre no romance europeu moderno desde o seu surgimento: estou pensando em *Love letters between a nobleman and his sister* (1684–1687), de Aphra Behn, *Lelaisons dangereuses* (1782), Choderlos de Laclos, os romances epistolares de Samuel Richardson etc. Certamente, essa não é uma inovação da literatura modernista ou pós-modernista. *Mas isso levanta a questão de até que ponto ‘um mesmo e único’ método de narração pode exercer diferentes funções em diferentes períodos* (BODE, 2011, p. 199, grifos meus).

Diante disso, salientar a presença do artifício da múltipla perspectiva narrativa na ficção neodistópica não é o mesmo que dizer que isso é uma novidade, mas apenas algo novo dentro da história do gênero literário da distopia. Ou seja, se tivemos um período em que predominou a narração em terceira pessoa, que equivaleria à distopia clássica; seguido de um momento em que havia uma maior presença de narração em primeira pessoa, pertencente à distopia crítica; atualmente, é curioso notar que há uma significativa porção de romances inseridos na tradição das distopias que trazem múltiplas perspectivas narrativas. Dessa forma, partindo da reflexão de Christoph Bode citada acima, se “o mesmo e único método de narração pode exercer diferentes funções em diferentes períodos”, seria possível dizer algo semelhante em relação às variações dentro de um mesmo gênero ou modo literário? Tendo como base as reflexões tecidas pelos estudiosos/as da narrativa acerca da multiperspectividade na literatura em geral, resta-me aqui, portanto, analisar o impacto desse artifício na ficção neodistópica.

Para Nünning e Nünning (2000), a multiperspectividade é “uma forma da mediação narrativa, na qual a mesma situação é apresentada, de maneira diversa, por dois ou mais pontos de vista ou posições individuais” (NÜNNING; NÜNNING, 2000, p. 12)⁴. Segundo Marcus Hartner

³ Nas palavras de ambos: “Comparando esta diversidade [da multiperspectividade] com o tratamento negligenciado deste tema pela narratologia, fica evidente o tamanho da discrepância entre a complexidade do fenômeno da multiperspectividade e a reflexão terminológica e teórica insatisfatória da narratologia nesta área” (NÜNNING; NÜNNING, 2000, p. 4). Algo que pode ter contribuído para isso, segundo Christoph Bode, é o fato de que, talvez, as características atribuídas à multiperspectividade tenham sido estudadas sob outras denominações, tais como “níveis da narrativa”, “estrutura narrativa”, “constelação de personagens” etc. (BODE, 2011, p. 199).

⁴ Nessa concepção mais ampla, a multiperspectividade se mostra como um desdobramento daquilo que Ansgar Nünning (2001) chama de *estrutura perspectiva*, que diz respeito às “relações entre as várias perspectivas individuais projetadas em um texto” (p. 209), isto é, o termo designa “o sistema genérico formado por todas as perspectivas de personagens e de narradores/as, bem como pelos padrões de relações entre elas” (p. 214). Uma análise da estrutura perspectiva, portanto, leva em consideração até mesmo as perspectivas das personagens secundárias.

(2014), esse artifício se apresenta de forma mais proeminente “no romance narrado por múltiplas personagens” (HARTNER, 2014, p. 356). É o caso de obras como *Deuses de pedra* (2007), de Jeanette Winterson, *História de amor real e supertriste* (2010), de Gary Shteyngart, *Os testamentos* (2019), de Margaret Atwood e *The water cure* (2018), de Sophie Mackintosh, todas obras que apresentam mais de uma personagem narradora ou personagem refletora⁵. Levando-se em consideração o breve panorama dos/as narradores/as em ficções distópicas traçado nos parágrafos anteriores, esses romances contemporâneos representam casos emblemáticos, uma vez que eles potencializam a narrativa em primeira pessoa, multiplicando-a, e, dessa forma, é como se dessem continuidade a um desdobramento de modos de narrar dentro da tradição das distopias, que parte do externo, distante, impessoal, para o interno, focado, particular.

No entanto, ainda de acordo com Nünning e Nünning, a multiperspectividade pode ser entendida como “um conceito [...] para designar *diversos processos narrativos*, pelos quais um acontecimento, uma época, uma personagem ou um tema são descritos de diferentes ângulos” (p. 12, grifos meus). Com isso, a ideia de multiperspectividade, como seu próprio nome já anuncia, não se limita apenas àqueles textos em que as personagens são narradoras — embora eles sejam os exemplos em que, de fato, esse aspecto é posto em evidência —, mas englobam aqueles em que a perspectiva propriamente dita (ou seja, *quem vê*) encontra-se dividida, recortada, fragmentada em mais de uma instância narrativa. Até mesmo o modo como o texto é estruturado pode contribuir para a construção da multiperspectividade na narrativa (como nos casos em que há, por exemplo, diferentes níveis narrativos). Sendo assim, também poderiam figurar como exemplares de narrativas multiperspectivas romances como *Atlas de nuvens* (2004), *O poder* (2017), a trilogia *MaddAddam* (entendida como um todo), de Atwood, ou ainda *Mappa mundi* (2001), de Justina Robson, *Estação Onze* (2014), de Emily St. John Mendel, *Uma guerra americana* (2017), de Omar Al Akkad, e *Nova York 2140* (2017), de Kim Stanley Robinson.

Dentre os diversos processos que enformam a multiperspectividade, aquele em que isso se mostra de maneira mais saliente é na narrativa com personagens que também são narradoras, como é o caso de *The water cure*, que é sobre refletirei nas páginas que seguem. Neste que é seu romance de estreia, Sophie Mackintosh constrói um mundo ficcional em que os homens se tornaram literalmente tóxicos. *The water cure* é uma dessas ficções neodistópicas que, assim como *A estrada*, de McCarthy, abstém-se de um relato didático⁶ que explique os motivos que fizeram com que a sociedade se transformasse em um *locus horrendus*.

Na narrativa de Mackintosh, a escolha das narradoras já delimita a quantidade e qualidade das informações que serão transmitidas: Grace, Lia e Sky são filhas de uma família cujos pais resolveram viver em reclusão em uma ilha — ou pelo menos é nisso que acreditam as protagonistas até o final do romance, quando descobrem que elas, na verdade, sempre viveram em uma península. Mas se, por um lado, a reclusão, em termos geográficos, revela-se por fim um embuste, por outro, o impacto que isso gera na visão de mundo das irmãs é algo bastante palpável: tudo o que elas sabem sobre o mundo fora transmitido exclusivamente pelo pai e pela mãe, que são pessoas, no mínimo, peculiares. Em primeiro lugar, o local onde a família mora (que aparenta ter sido um *resort* anteriormente) foi por um longo período uma espécie de clínica de recuperação para mulheres intoxicadas. “Nós não podíamos chegar perto das mulheres quando elas eram recém-chegadas de terra firme, com seu hálito e sua pele e seu cabelo tóxicos” (MACKINTOSH, 2019, p. 21)⁷, explica

⁵ Segundo Franz Stanzel, uma “personagem refletora reflete, isto é, espelha os eventos do mundo externo em sua consciência, percebe, sente, registra, mas sempre silenciosamente, porque ela nunca ‘narra’, isto é, ela não verbaliza suas percepções, pensamentos e sentimentos em uma tentativa de comunicá-los” (STANZEL apud BODE, 2011, p. 143).

⁶ De acordo com Moylan (2016), “[a] pesar da falta de uma trama eutópica de deslocamento, educação e retorno do/a visitante, a distopia gera seu próprio relato didático no encontro crítico que ocorre quando o/a cidadã/o confronta, ou é confrontado/a, pelas contradições da sociedade que é apresentada desde a primeira página” (MOYLAN, 2016, p. 81).

⁷ Todas as traduções deste romance, bem como de outros textos em língua inglesa citados neste artigo, são de minha autoria, com exceção dos casos indicados nas referências. Por se tratar de uma análise majoritariamente literária,

Grace. Também é Grace quem conta que todas as mulheres que vinham à clínica “escreviam seus nomes e as razões por que vieram no Livro de Boas-Vindas” (p. 21)⁸. Esses relatos são lidos às escondidas pelas filhas e, na parte 2 do romance, os capítulos são intercalados por trechos dessas mensagens escritas pelas mulheres:

Eu me tornei alérgica ao meu marido. Ele se recusava a reconhecer o quanto eu estava doente. Ele me disse que eu estava inventando, que isso não era possível, mesmo quando eu tossia sangue, quando meu cabelo entupia o ralo. À noite, ele me abraçava, e, pela manhã, minha pele estava ressecada e vermelha onde ele havia me tocado (p. 85, itálicos no original)⁹.

Além desses relatos envolvendo essa misteriosa (e jamais explicada durante a narrativa) toxicidade masculina, há outros, sobre violências psicológicas e físicas sofridas pelas mulheres. Ao contrário de *O poder*, de Naomi Alderman, e sua premissa algo fantástica em que as mulheres desenvolvem um órgão, chamado “trama” (*skein*), que é capaz de emitir descargas elétricas, e a introdução desse elemento e apresenta como algo capaz de promover uma equidade entre os gêneros, sobretudo, do ponto de vista físico (as descargas elétricas emitidas pelas mulheres realmente podem matar), em *The water cure*, as reações à toxicidade masculina impingem uma nova camada de violência ao já demasiadamente terrível circo de horrores perpetrado contra as mulheres em sociedades patriarcais e machistas. Com esse dispositivo ficcional, portanto, ao invés de uma força, ganha-se uma fraqueza (mas essa história não é apenas sobre isso, como será visto adiante).

Mas a peculiaridade da família não está em fazer de sua casa uma clínica, e sim no tipo de tratamento oferecido. Dentre as “terapias” a que as mulheres eram submetidas, estavam, por exemplo, a ingestão de água salgada, o que fazia com que elas vomitassem, para logo em seguida ingerirem água limpa e filtrada; e “a cura da água” a que o título do romance alude, a qual consistia em submergir a cabeça das mulheres em uma bacia com água e sal, rito este performado pela mãe, que era responsável por segurar a cabeça das mulheres sob a água até quase o afogamento. Também as filhas são submetidas às terapias. Outras, mas igualmente estranhas. A certa altura, Lia diz que “[i]nventar terapias sempre o deixava [o pai] com o humor efusivo e alegre” (p. 12)¹⁰. E a própria escolha desse verbo (inventar), que segue na contramão de um maior rigor científico, é já uma maneira de colocar em xeque a eficácia ou a função de coisas como a “terapia grito”, que consiste em fazer com que as filhas gritem o mais alto que puderem; ou o “saco do desmaio”, em que elas ficam em uma sauna, vestidas com roupas pesadas, confeccionadas a partir de sacos anteriormente usados para armazenar comida, tendo direito, cada uma, a um copo com água, o que não impede que elas acabem desmaiando em decorrência da desidratação. Dessa forma, o que parece ser, a princípio, uma espacialidade eutópica, um refúgio para as mulheres, um espaço de resistência contra a violência e a toxicidade do mundo fora da ilha, acaba ganhando contornos que mais se assemelham a uma espécie de seita reclusa e bizarra.

Não bastasse isso, a família desenvolve algumas mitologias — as filhas são proibidas de cortar o cabelo (o que ecoa práticas de religiões fundamentalistas), ou mesmo de chorar, sob a desculpa de que isso as deixaria mais fracas e, por conseguinte, expostas às toxinas do mundo. O absurdo chega mesmo a se insinuar nas páginas do romance quando a filha mais nova, Sky, pergunta por que Grace, a filha mais velha, está grávida, ao que a mãe responde: “Grace pediu um

indicarei em notas de rodapé os trechos originais em inglês apenas da obra analisada. No original: “*We weren't supposed to go near the women when they were newly arrived from the mainland with their toxic breath and skin and hair*”.

⁸ No original: “[the women] wrote their names and reasons for coming in the Welcome Book”.

⁹ No original: “*I became allergic to my husband. He refused to acknowledge how sick he was making me. He told me I was making it up, that it wasn't possible, even when I coughed up blood, when my hair stopped up the plughole. He held me through the night and by dawn my skin was hard and red where he had touched me*”.

¹⁰ No original: “*Inventing a new therapy always put him in an expansive, joyful mood*”.

[filho] ao mar” (p. 35)¹¹ — sendo que, na verdade, ela espera um filho de King, o pai delas. (Um parêntese para o registro de um fato que não visa minimizar a violência incestuosa sofrida por Grace: por meio de um breve diálogo entre Grace e sua mãe, sabemos que King não é seu pai biológico). Desta feita, a maneira como o mundo é descrito para as filhas é bastante deturpada, algo semelhante ao que acontece no filme *Dente canino* (2009), de Yórgos Lánthimos, em que até mesmo o significado de algumas palavras é modificado: “Trauma é uma toxina que se agarra ao seu cabelo e órgãos e sangue e se torna parte de você, da mesma forma que acontece com os metais pesados, nossos corpos nada mais do que uma sobreposição de carne ao redor de tudo que é ingerido e vivenciado” (p. 44)¹². Algo que acaba se tornando bastante simbólico é o modo como, em sua *naïveté*, as narradoras, ao explicar a maneira como entendem o mundo, acabam recorrendo a metáforas potentes, poéticas até. E, neste romance, a metáfora é algo que se torna tangível, ganha concretude, se torna palpável (e dolorosa), como a toxicidade masculina.

Ao exercer um controle sobre os sentidos da língua¹³, os pais moldam a visão de mundo das filhas. Dessa forma, é como se tivéssemos um microcosmo distópico dentro do espaço doméstico, o qual, por sua vez, representa um espaço de proteção contra um mundo distópico maior, para além dos limites da ilha. Aqui, há uma sobreposição das coerções internas e externas que caracterizam os diferentes tipos de distopia coletivista, conforme definida por Claeys (2017, p. 8), o que insere essa ilha de Mackintosh na tradição das insularidades distópicas¹⁴, que têm por princípio a subversão da ideia de utopia como um bom lugar. A ínsula distópica torna-se, então, o espaço para a projeção de desejos sombrios, para a construção de ideias nefastas, e, ainda assim, funciona como uma condensação (porque diminuta) da sociedade histórica que a gerou.

Mas Mackintosh sabe conduzir sua narrativa pelas vias da ambiguidade, sem deixar que ela sucumba à negatividade antiutópica, introduzindo os lampejos (auto)críticos que o neodistópico herda de sua imediata predecessora histórica, a distopia crítica. Assim, é a mãe quem admite: “Mesmo que esta seja uma utopia falida, pelo menos, nós tentamos” (p. 222)¹⁵. E não haveria melhor forma de descrever esse experimento, tendo em vista que, para Sargent (2003), as utopias falidas (ou utopias falhas) “apresentam o que aparenta ser uma boa sociedade, até que o/a leitor/a descobre alguma falha que levanta dúvidas acerca daquilo em que se baseia essa sociedade para afirmar-se boa” (SARGENT, 2003, p. 225). Porque desenvolve a sua história de forma sutil, Mackintosh vai pouco a pouco revelando essas falhas, e a escolha de suas narradoras acaba exercendo um papel de suma importância para isso: elas sequer se dão conta da estranheza e da gravidade daquilo que, para elas, é rotineiro, e por isso relatam com naturalidade as terapias e a obsessiva necessidade de colocar sal em tudo o que vem de fora da ilha e todas as crenças que lhe foram inculcadas por seus pais. É por conta disso que Laura Miller (2019) afirma que “o/a leitor/a [desse romance] não consegue dizer se as irmãs são, de fato, refugiadas de um futuro apocalíptico intoxicante” ou simplesmente prisioneiras (que não se sabem como tais) de um “culto separatista”. Essa história, ainda segundo Miller, tendo em vista as poucas informações fornecidas sobre o mundo exterior à ilha, poderia muito bem se passar cinquenta anos no passado ou cinquenta anos no futuro.

Se Sargent define a utopia falha com base no conteúdo que ela apresenta, creio ser possível falar do neodistópico, no caso do romance de Mackintosh, como uma distopia falha em termos de

¹¹ No original: “Grace asked the sea for one”.

¹² No original: “Trauma is a toxin that hooks into our hair and organs and blood and becomes part of us, the way heavy metals do, our bodies nothing more than a layering of flesh around everything ingested and experienced”.

¹³ O controle da língua e da linguagem é, para Raffaella Baccolini (1995), um dos traços fundamentais da distopia.

¹⁴ Tradição que remonta a H. G. Wells em *A ilha do Dr. Moreau*, passando por William Golding em *O senhor das moscas* (*Lord of the flies*, 1954), e chegando à contemporaneidade em romances como *A praia* (*The beach*, 1996), de Alex Garland — adaptado para o cinema por Danny Boyle (2000) — e filmes como *A ilha* (*The island*, 2005), de Michael Bay. Para um estudo sobre a insularidade das/nas utopias literárias, em suas dimensões tanto utópicas quanto distópicas, cf. Martins, 2007.

¹⁵ No original: “Even if it is a failed utopia, at least we tried”.

estrutura. Em uma narrativa em que se espera a descrição da sociedade (descrição minuciosa, de acordo com o próprio Sargent), o que se tem em *The water cure* é uma narrativa cheia de lacunas, que traz mais dúvidas do que respostas. As informações que se têm sobre a sociedade são todas comprometidas pelo prisma deturpado das irmãs que, apesar de genuínas, verdadeiras, tornam-se narradoras não confiáveis quando a matéria em questão não é algo relacionado ao espaço insular ou ao seu mundo particular, o que faz com que elas sejam inevitavelmente solipsistas, incapazes de exercer o papel das personagens desajustadas das distopias.

Mas para o neodistópico são justamente essas falhas que têm o potencial de revigorar o poder crítico da retórica das distopias. Melhor dizendo, não necessariamente as falhas em si, mas o exercício de leitura que elas nos obrigam a fazer: uma mudança de postura diante de obras que não apresentam aquilo que se espera de determinado gênero literário. É por isso que a ideia de um gênero pulverizado, diluído, enquanto modo narrativo é o que melhor condiz com o neodistópico.

A ilha, como já dito, evoca uma ideia de condensação. Em *The water cure*, isso parece converter-se em um princípio estruturante da obra, pois nelahá uma sobreposição de *loci horrendi*: o espaço doméstico e insular como um microcosmo distópico dentro do mundo terrível. Nessa neodistópica matriosca, em que um mau lugar contém um mau lugar de proporções menores, o corpo, então, seria o espaço último de lutas e resistências e esperanças. Embora esse seja um aspecto que atravesse as protagonistas do romance, isso se mostra muito claramente na personagem Lia — cujo nome, simbolicamente, já se encontra contido na palavra *island* (ilha). É de Lia a voz que conduz a segunda e maior parte do romance, intitulada *Homens (Men)*, o que reforça a centralidade dessa personagem para a narrativa. Uma vez que a sua perspectiva ocupa uma parte substancial do romance, o público leitor acompanha o processo de transformação, de amadurecimento, da personagem no decorrer da história, de tal modo que Laura Miller (2018) caracterizou a obra como um romance de formação distópico.

É nessa segunda parte da narrativa, contada pelo ponto de vista de Lia, em que, após o sumiço repentino de King, o pai (que não retorna à ilha após sair para conseguir suprimentos, e é dado como morto), é narrada a chegada de um pequeno grupo de forasteiros (uma criança, um jovem e um velho) à ilha. Numa luta contra o seu corpo e contra tudo que lhe fora ensinado, Lia, movida pelo desejo, entrega-se a um relacionamento amoroso com um dos homens, Llew. É então que a mãe some, deixando as filhas sozinhas com os forasteiros. No desenlace da narrativa, na parte 3 do romance, intitulada *Irmãs (Sisters)*, narrada agora pela perspectiva de Grace, descobre-se que os homens não foram parar na ilha por acaso, mas enviados por King para retirar as filhas da ilha e matar a mãe delas (esta, a única parte do plano que se efetiva). Para se livrar da trama macabra arquitetada por King, as irmãs, unidas, enfrentam e matam os homens — Lia sendo a responsável por desferir o tiro que mata Llew.

Grace, na última parte do romance, como se falasse diretamente a King, reflete: “Sempre fomos o que você nos fez ser, o que faz de nossa sobrevivência uma tácita ratificação de você, por mais que odiemos isso. Mas nossas vidas são nossas vidas” (p. 243)¹⁶. Há, então, um amargo reconhecimento de que, por mais odiosa que a figura do pai tenha se revelado, seus ensinamentos serviram para ajudar as filhas a enfrentar o perigo que invadiu os limites da ilha. Nesse sentido, vê-se algo de semelhante ao que ocorre no futuro distópico descrito em *Parábola do semeador*, de Butler, em que alguns pais se sentem no dever de ensinar seus filhos e suas filhas a manejar armas de fogo, como uma forma de proteção. No caso de *The water cure*, apesar do abuso, das tramas traiçoeiras e das técnicas bizarras (este último traço captado apenas por nós, leitoras e leitores), é o conhecimento fornecido por King que, além de garantir a sobrevivência das filhas, permite que elas, ao constatar que a ilha já não é mais um espaço seguro (se é que um dia já fora), resolvam desbravar o mundo tóxico para além dos limites insulares, partindo, de certa forma, em busca do desconhecido — metáfora da utopia tão belamente eternizada por Saramago —, mas agora conscientes de que

¹⁶ No original: “It has always been that we are what you made us, and so our survival is a tacit endorsement of you, however much we might hate that. But our lives are our lives”.

suas vidas são suas vidas, como reflete Grace.

No final do romance, portanto, o senso de coletividade é reforçado através desse laço entre as irmãs, que se unem para enfrentar os perigos e garantir a sobrevivência, algo que ecoa o *slogan* feminista dos anos 1970 que dizia que “irmandade é poder”. Importante ressaltar que esse senso de coletividade também é colocado em evidência por meio de aspectos formais da obra. Nela, há os capítulos que são narrados por Grace e há os que são narrados por Lia (algo que é indicado por meio dos títulos desses capítulos). Há, porém, os capítulos que são narrados pelas três irmãs, numa narração na primeira pessoa do plural (nós), experimento semelhante ao empreendido por Monique Wittig em *As guerrilheiras* (2019 [1969]). A existência dessa narração no plural dá ênfase ao fato de que as irmãs têm uma visão de mundo similar, oriunda dessa educação deturpada fornecida pelos pais. Nesse caso, essa narrativa apresenta o que Marcus Hartner, com bases nas teorizações de Manfred Pfister, chama de multiperspectividade fechada, a qual, diferentemente da multiperspectividade aberta, caracteriza-se por “apresentar a natureza limitada ou relativa dos pontos de vista individuais”, reforçando, dessa forma, “noções filosóficas tradicionais de verdade, realidade e conhecimento intersubjetivos” (HARTNER, 2014, p. 355). E, no entanto, mais do que reforçar que as irmãs compartilham dos mesmos valores, essa forma de multiperspectividade é o que acentua o senso de coletividade. E, pode-se dizer, isso não seria verdade apenas em se tratando do romance de Sophie Mackintosh. Raffaella Baccolini, ao comentar sobre as ficções distópicas contemporâneas, afirma que “por conta dos múltiplos pontos de vista, por conta da interdependência, há também um tipo de sentimento mais coletivo” (BACCOLINI; MOYLAN, no prelo). Ou seja, nos seus próprios termos, Baccolini também reconhece a implicação política coletivista desse recurso narrativo.

A bem da verdade, poucos são os romances neodistópicos que trazem uma multiperspectividade verdadeiramente aberta, “marcada por uma qualidade geral de dissonância, contradição e dialogismo”, apresentando “arranjos discordantes, às vezes caleidoscópicos, de perspectivas conflituosas que não se resolvem” (HARTNER, 2014, p. 355). Em muitos casos, por mais distintas que se mostrem as personagens refletoras ou narradoras, a sensação geral que se tem é que essa multiplicidade perspectivica visa, em última instância, reforçar um ponto de vista, uma visão de mundo. Ou seja, no fim, é como se essas perspectivas fossem equacionadas, como se confluíssem para uma totalidade, o que converte a multiperspectividade, paradoxalmente, em um instrumento de unissonância. É o que pode ser observado em *The water cure*, mas também em *Mappa mundi*, *Atlas de nuvens* e na trilogia *MaddAddam*, em que as perspectivas apresentadas na narrativa, apesar de suas idiosincrasias, acabam por formar um todo politicamente coeso.

Apenas a título de exemplo, para demonstrar que esta característica observada em *The water cure* é algo que também pode ser encontrado em outras narrativas neodistópicas, gostaria de finalizar estas minhas reflexões, estabelecendo um diálogo com a já referida trilogia de autoria de Atwood. Ao longo dos três romances – *Oryx e Crake* (2003), *O ano do dilúvio* (2009) e *MaddAddam* (2013) – a autora canadense apresenta pelo menos cinco pontos de vista diferentes, mas nenhum deles é o de Crake, o cientista que criou o vírus responsável por dizimar praticamente toda humanidade. Há algo de simbólico nessa ausência, uma vez que Crake está presente ao longo de toda a narrativa, e que a terra devastada que ele lega à futuridade é em grande medida fruto dos seus pensamentos e ações, aos quais temos acesso apenas indiretamente. Como afirma a voz narrativa no terceiro volume da trilogia, *MaddAddam*: “Há a história, e então há a história real, e então há a história de como a história veio a ser contada. Então há o que você deixa fora da história. Que é parte da história também” (ATWOOD, 2014, p. 56)¹⁷. Neste ponto, é salutar retomar o pensamento de Haraway apresentado no início desta seção e perguntar: que histórias contam as histórias? Mais do que uma ausência em termos de falta, há que se atentar à carga política do ato de Atwood: ela *escolhe* não dar voz a Crake. As perspectivas enfocadas na trilogia *Maddaddam* são as

¹⁷ No original: “There’s the story, then there’s the real story, then there’s the story of how the story came to be told. Then there’s what you leave out of the story. Which is part of the story too”.

das personagens que precisam criar os laços (no sentido harawayniano de fazer parentesco, inclusive, multiespécie) necessários para sobreviver no mundo pós-dilúvio seco¹⁸. Essa atitude, de dar voz a quem resiste, a quem luta, e não a seus/suas antagonistas, é algo que perpassa praticamente todas as narrativas multiperspectílicas neodistópicas que compõem o *corpus* da presente tese. Embora os textos demonstrem que há, sim, uma multiplicidade de formas de resistência, eles também deixam claro que há também uma interdependência, para recuperar a reflexão de Baccolini, que amalgama e que direciona as agendas particulares em prol de um bem comum.

Em um momento em que a esfera política vivencia uma fragmentação cada vez maior de suas lutas, essa porção das ficções neodistópicas de multiperspectividade fechada parece apontar, ainda que de forma oblíqua, para a necessidade do surgimento, ou melhor, da construção de pautas amplas que possam mobilizar a “massa crítica”, para usar a expressão de Moylan (2014)¹⁹. Essa unissonância em termos narrativos, portanto, pode funcionar ao mesmo tempo como uma compensação e uma provocação em face à necessidade de uma coletividade em termos políticos.

Referências

- ATWOOD, Margaret. *The Handmaid's Tale* and *Oryx and Crake* “In Context”. *PMLA*, v. 119, n. 6, p. 513–517, May 2004. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/25486066>. Acesso em: 5 jul. 2020.
- BACCOLINI, Raffaella. “It’s not in the womb the damage is done”: memory, desire and the construction of gender in Katharine Burdekin’s *Swastika night*. In: CECERE, Angela et al. (Ed.). *Le trasformazioni del narrare*. Fasano: Schena, 1995. p. 293–309.
- BACCOLINI, Raffaella. At the root of totalitarianism: misogyny and violence in women’s dystopias. In: CAVALCANTI, Ildney; DEPLAGNE, Luciana Calado (Org.). *Utopias sonhadas / Distopias anunciadas: feminismo, gênero e cultura queer na literatura*. João Pessoa: Editora UFPB, 2019. p. 45–59.
- BACCOLINI, Raffaella; MOYLAN, Tom. Ficção distópica, esperança utópica: uma entrevista com Raffaella Baccolini e Tom Moylan. Entrevista concedida a Felipe Benicio, Elton Furlanetto e Ildney Cavalcanti. Tradução de Thayrone Ibsen. *Alêre*, n. 24. No prelo.
- BODE, Christoph. *The novel: an introduction*. Tradução JamesVigus. West Sussex: Wiley-Blackwell, 2011.
- BRONWEN, Thomas. *Narrative: the basics*. Oxon: Routledge, 2016.
- CAVALCANTI, Ildney. A distopia feminista contemporânea: um mito e uma figura. In: BRANDÃO, Izabel; MUZART, Zahidé (org.). *Refazendo nós: ensaios sobre mulher e literatura*. Florianópolis: Editora Mulheres; Santa Cruz do Sul: Edunisc, 2003. p. 337–360.
- CAVALCANTI, Ildney. Utopia/Distopia e Antropoceno, ou, Utopias do/no Cthuluceno. In: PEREIRA, Marina; TORRES, Sonia (org.). *Literatura e arte no antropoceno: conceitos e representações*. Rio de Janeiro: Makunaima, 2021. p. 120–138.
- CLAEYS, Gregory. *Dystopia: a natural history*. OUP: Oxford, 2017.
- HARAWAY, Donna. Tentacular thinking: Anthropece, Capitalocene, Chthulucene. In: HARAWAY, Donna. *Staying with the trouble: making kin in the Chthulucene*. London: Duke University Press, 2016. p. 30-57.
- HARTNER, Marcus. Multiperspectivity. In: HÜHN, Peter et al. (ed.). *Handbook of narratology*. 2. ed. Berlin: De Gruyter, 2014. p. 353–363. v. 1.
- MACKINTOSH, Sophie. *The water cure*. London: Penguin Books, 2019.

¹⁸ Nesse ponto, é importante ressaltar que, para Ildney Cavalcanti (2021, p. 133–134)), o multiespecismo seria “um traço utópico do Chthuluceno”, o qual a autora enxerga de maneira exemplar ao final da trilogia *Maddaddam*, mais especificamente na “coalizão entre os seres sobreviventes ao apocalipse, composta por humanos; pelos seres humanóides geneticamente modificados [...]; pelos animais não humanos ‘naturais’ [...]; e também pelos geneticamente modificados [...]”. Ao final da trilogia, a experiência da comunidade híbrida, cujas/os integrantes encontram-se unidas/os em sobrevivência, resistência e prospecção vetorizada para uma futuridade pacifista, aproxima-se em muito à noção da prole *queer* (*queerlitter*) ensaiada por Haraway em seu *Manifesto às Espécies Companheiras* (2003)”.

¹⁹ Para um comentário sobre esses tempos de fragmentação das lutas políticas, ver o artigo, não muito esperançoso, porém incisivamente crítico, de Maria da Conceição Tavares (2014), intitulado “A era das distopias”.

- MARTINS, Ana Cláudia Aymoré. *Morus, Moreau, Morel: a ilha como espaço da utopia*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2007.
- MILLER, Laura. Atwisted fairy tale about toxic masculinity. *New Yorker*, 7 Jan. 2019. Disponível em: <https://www.newyorker.com/magazine/2019/01/07/a-twisted-fairy-tale-about-toxic-masculinity>. Acesso em: 16 set. 2021.
- MOYLAN, Tom. *Demand the impossible: science fiction and the utopian imagination*. Edição de Raffaella Baccolini. Oxford: Peter Lang, 2014. (Ralahine Utopian Studies, v. 14).
- MOYLAN, Tom. *Distopia: fragmentos de um céu límpido*. Edição de Ildney Cavalcanti e Felipe Benicio. Tradução de Felipe Benicio, Pedro Fortunato e Thayrone Ibsen. Maceió: Edufal, 2016. (Série Modus Utopicos, v. 1).
- NÜNNING, Ansgar. On the perspective structure of narrative texts: steps toward a constructivist narratology. In: CHATMAN, Seymour; VAN PEER, Willie (ed.). *New Perspectives on Narrative Perspective*. Albany: State University of New York Press, 2001. p. 207–223.
- NÜNNING, Ansgar; NÜNNING, Vera. Von der Erzählperspektive zur Perspektiven struktur narrative Texte. In: NÜNNING, Ansgar; NÜNNING, Vera (Ed.). *Multiperspektivisches Erzählen: zur Theorie und Geschichte der Perspektiven struktur imenglischen Roman des 18. bis 20 Jahrhunderts*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2000. p. 3–38.
- REIS, Carlos. *Dicionário de estudos narrativos*. Coimbra: Almedina, 2018.
- SARGENT, Lyman Tower. The problem of the “flawed utopia”: a note on the costs of eutopia. In: BACCOLINI, Raffaella; MOYLAN, Tom (ed.). *Dark horizons: science fiction and the dystopian imagination*. New York: Routledge, 2003. p. 225–231.
- TAVARES, Maria da Conceição. A era das distopias. *Inteligência*, n. 64, p. 21–28, jan./fev./mar. 2014.
- WITTIG, Monique. *As guerrilheiras*. Tradução Jamille Pinheiro Dias e Raquel Camargo. São Paulo: Ubu, 2019.