

## O FANTASMA COLONIAL E A ATUALIZAÇÃO DAS POLÍTICAS GENOCIDAS

Carolina Sieja Bertin<sup>1</sup> 

**Resumo:** O presente trabalho se propõe a analisar a maneira por meio da qual a política colonial e seus processos genocidas ainda operam de maneira determinante na estrutura social do século XXI, criando uma atmosfera traumática constitutiva da vivência dos grupos marginalizados. Em contrapartida, através da arte, alguns autores buscam decolonizar a cultura, apropriando-se de seu passado violento, com vistas a se estabelecerem como sujeitos capazes de narrar a própria história. Nesse contexto, a ficção científica surge como um exemplo bastante ilustrativo do imaginário social, uma vez que descreve o presente de maneira metafórica, denunciando as formas de exploração ainda presentes, ao mesmo tempo em que constrói outras possibilidades de se pensar no futuro.

**Palavras-chave:** Trauma. Fantasma. Decolonialismo. Ficção científica

### THE COLONIAL GHOST AND THE UPDATE OF GENOCIDAL POLICIES

**Abstract:** The present paper aims to analyze the way in which colonial policy and its genocidal processes still operate in a decisive way in the social dynamics of the 21st century, creating a traumatic atmosphere that constitutes the experience of marginalized groups. Through art, some authors seek to decolonize culture, taking hold of their violent past to establish themselves as capable of narrating their own history. In this context, science fiction emerges as a very illustrative example of the social imaginary, since it describes the present in a metaphorically, denouncing the forms of exploration that are still present, building other possibilities for thinking about the future.

**Keywords:** Trauma. Ghost. Decolonialism. Science Fiction.

171

### EL FANTASMA COLONIAL Y LA ACTUALIZACIÓN DE LAS POLÍTICAS GENOCIDAS

**Resumen:** El presente trabajo se propone analizar la forma en que la política colonial y sus procesos genocidas aún operan de manera decisiva en la estructura social del siglo XXI, creando una atmósfera traumática que constituye la experiencia de los grupos marginados. A través del arte, algunos autores buscan descolonizar la cultura, apropiándose de su pasado violento, para erigirse en sujetos capaces de narrar su propia historia. En este contexto, la ciencia ficción surge como un ejemplo muy ilustrativo del imaginario social, ya que describe el presente de manera metafórica, denunciando las formas de exploración que aún están presentes, al mismo tiempo que construye otras posibilidades para pensar el presente. futuro.

**Palabras-clave:** Trauma. Fantasma. Decolonialismo. Ciencia ficción.

---

<sup>1</sup> É doutora em literatura do Holocausto contemporânea pelo Programa de Estudos Linguísticos e Literários do Inglês pelo Departamento de Letras Modernas da Universidade de São Paulo (DLM/USP), com parte dos estudos na Universidade de Harvard, no departamento de Estudos Judaicos. Professora visitante da Universidade Estadual de Campinas.

De acordo com a História Ocidental, os povos e territórios que foram colonizados pela expansão europeia do século XVI passaram a ser concebidos, categorizados e construídos material e simbolicamente com base na então hegemonia branca vigente, cuja fundação patriarcal e capitalista se pauta predominantemente na extração de renda e no controle político-social. Tal mentalidade colonial se baseia não apenas na conquista material e no controle de territórios, mas, também, na colonização do imaginário: ainda hoje, o Brasil se pauta grandemente no mesmo modelo econômico dos tempos coloniais, que consiste na exportação de commodities, mantendo, ao mesmo tempo, uma relação agressiva com a natureza – vista como fonte inesgotável de lucros.

Diante de tal dinâmica, o imaginário cultural configura nossas fantasias acerca do futuro sempre de maneira distópica. Tais narrativas (denominadas de *ficções científicas*) são permeadas por futuros pós-apocalípticos, impérios dominadores de pequenos povoados da galáxia, corpos de mortos-vivos rastejando pelas ruas, guerras entre mundos etc. Examinar como tais produções dialogam com o colonialismo presente no imaginário coletivo se torna essencial para entendermos as relações de poder que ainda regem nossa vivência, e de que forma o trauma colonial aparece como uma pesada herança, ainda a ser enlutada.

### O fantasma

Para o psicanalista francês Nicolas Abraham, que se utiliza do conceito de assombração fantasmagórica para formular sua tese acerca do trauma, o fantasma seria uma formação nunca antes vinda para consciência, que se instala no sujeito como resultado da passagem de um conteúdo inconsciente para outro. Advindo, portanto, de algo exterior à sua psiquê, ele se configuraria como algo estranho, que não pertence a quem o mantém:

Desde a mais remota Antiguidade e em todas as civilizações, existe, de maneira instituída ou marginal, a crença de que o espírito dos mortos pode voltar a habitar nos vivos. Não para fazer encontrar uma presença lamentada, mas, na maioria das vezes, para induzi-los em alguma malfadada armadilha, em alguma engrenagem com saída trágica (ABRAHAM, 1975/1995, p. 391)

A questão se configura de maneira mais problemática, segundo Abraham, pois a ideia de fantasma estaria ligada ao conceito de segredo, ou seja, há algo da esfera do não-dito, que não pode vir à cena por meio da linguagem. Posteriormente, Abraham e sua esposa Maria Torok desenvolveriam tais ideias por meio do conceito de cripta,

como se tal não-dito se transformasse em uma “furna intrapsíquica” (1972, pp. 248), que, uma vez que não é “confessada” ou verbalizada, não pode ser enlutada. Os autores descrevem o processo da seguinte forma:

Todas as palavras que não puderam ser ditas, todas as cenas que não puderam ser lembradas, todas as lágrimas que não puderam ser vertidas, serão engolidas, assim como, ao mesmo tempo, o traumatismo, causa da perda. Engolidos e postos em conserva. O luto indizível instala no interior do sujeito uma sepultura secreta (ABRAHAM & TOROK, 1972, p. 248-249)

Como consequência, a cripta se configuraria como uma espécie de espaço desconhecido dentro do próprio eu, que não é dono do conteúdo, mas cuja função: “[é] de guardião do cemitério.” (ABRAHAM & TOROK, 1972, p. 295). Sua função é, portanto, de proteger tal inconsciente artificial (DERRIDA, 1999, p. 271) como se fosse de sua pertença, mas que adveio de algo exterior a si. Segundo Derrida, a “cripta não é, pois, um lugar natural, mas a história marcante de um artifício, uma arquitetura, um artefato: de um lugar compreendido em um outro, mas rigorosamente separado dele, isolado do espaço geral por trabiques, muros, enclave. Para lhe subtrair a coisa.” (DERRIDA, 1999, p. 272). Trata-se de corpo estranho que é mantido dentro e ao mesmo tempo excluído do eu: quanto mais o eu “guarda o estranho como estranho nele, mais ele o exclui.” (DERRIDA, 1999, p. 276).

Os conceitos de Abraham e Torok, tão metaforicamente construídos, adquirem um novo aspecto quando compreendidos em seu contexto histórico. De acordo com Seligmann-Silva, as reflexões teóricas sobre a cripta de Abraham e Torok estão vinculadas à experiência histórica do século XX:

A escalada demográfica, tecnológica e belicosa desse período gerou um número tal de assassinatos como nunca antes poderia ter ocorrido. Essa realidade da morte é gritante na mesma medida em que é emudecida, silenciada, enterrada (ABRAHAM E TOROK, 2002, p. 145).

Diante da cripta, portanto, nos resta como alternativa buscar a reconstituição da eficácia do testemunho, uma vez que o depoimento em si seria a única forma de se aproximar do trauma deixado, e quebrar o silêncio imposto pela violência; mesmo que a busca por palavras para relatar o terror seja infrutífera, é preciso encontrar a linguagem que pelo menos se aproxime da vivência traumática. Dessa forma, de acordo com Landa (1999, p. 222), para quebrar a cripta é preciso que seja estabelecida uma espécie de acordo entre aquele que narrará sua história e aquele que a escutará. Kilomba (2018) afirma que o ato de fala em si é uma negociação entre os dois polos: é

preciso ser reconhecido e autorizado como um sujeito falante para que o fluxo narrativo seja estabelecido. Permitir que alguém fale, então, seria reconhecer sua pertença na sociedade – o que só é permitido a algumas vozes, enquanto outras são silenciadas. Nesse viés, a autora ainda enfatiza a necessidade de decolonizar o conhecimento através de uma espécie de funeral, no sentido de colher as partes conhecidas para serem enterradas, e dar um novo nome à história, por meio de narrativas que nunca foram contadas antes; apenas através desse ato cerimonial os fantasmas seriam propriamente amansados.

### **A melancolia do pós-colonialismo**

O termo “colonialismo” é um conceito proposto pelo sociólogo peruano Anibal Quixano entre o final dos anos 1980 e começo dos anos 1990 – especialmente por conta das lutas de algumas colônias da África e Ásia para se livrarem das amarras da opressão dos países europeus, após a Guerra Fria. Em linhas gerais, o colonialismo profere a lógica básica da formação e desenvolvimento da civilização ocidental, com base na proteção do capital e das diferenças entre classes econômicas. A colonização propõe não apenas a opressão das vítimas, mas o silenciamento de qualquer narrativa que contradiga a utopia racionalista oferecida pelo colonizador como benefício de ser dominado, negando a violência inerente ao seu processo, e, conseqüentemente, tornando a perda da ancestralidade inelutável.

A tese básica – no universo específico do discurso tal como foi especificado – é a seguinte: a “modernidade” é uma narrativa complexa, cujo ponto de origem foi a Europa, uma narrativa que constrói a civilização ocidental ao celebrar as suas conquistas enquanto esconde, ao mesmo tempo, o seu lado mais escuro, a “colonialidade”. A colonialidade, em outras palavras, é constitutiva da modernidade – não há modernidade sem colonialidade (MIGNOLO, 2017, p. 2)

Forma-se, então, uma espécie de buraco na história negra, imaginado e sentido como ausente, mas cuja existência é negada, ocasionando em um Estado político melancólico (FROSH, 2018) que tem como base a contínua reencenação na qual a perda da história é encoberta pela adoção dos próprios valores coloniais. Dessa forma, a cultura colonizada permanece assombrada pelo objeto perdido que não pode nomear, mas que se manteve vivo: “O elo melancólico com o objeto étnico perdido nos permite afirmar que continuamos fieis às nossas raízes enquanto participamos inteiramente do jogo capitalista global.” (ZIZEK, 2000, p. 659).

O movimento decolonial propõe, em primeiro lugar, desafiar o mito de que nada existia ali, criando um espaço de fala e escuta em que, através de testemunhos e revisões, a história colonial seja desnudada de sua fantasia de sucesso, e mostrada em toda a violência de sua estrutura que alimenta a política atual até os dias de hoje<sup>2</sup>. O extenso e complexo trabalho de Kilomba combina a psicanálise, relatos pessoais, performances artísticas e a poesia afim do que se alcançar o que a autora chama de descolonizar o conhecimento, tendo em vista que a produção cultural que habita as instituições é frequentemente violenta, colonial, discriminatória. Inspirada, então, pela fala de bell hooks, ela se volta para a escrita como um lugar de pertencimento:

I came to theory because I was hurting—the pain within me was so intense that I could not go on living. I came to theory desperate, wanting to comprehend—to grasp what was happening around and within me. Most importantly, I wanted to make the hurt go away. I saw in theory then a location for healing<sup>3</sup>. (HOOKS, 1994).

Em seu primeiro capítulo de *Memórias da Plantação*, denominado “A máscara”, Kilomba relembra que na casa de sua avó havia uma imagem da escrava Anastácia com uma máscara, que logo lhe chama a atenção, pois, para além de impedir que quem a usasse comesse, tal máscara impedia qualquer possibilidade de comunicação, sendo comum àqueles que falavam sobre emancipação. Quando a avó de Kilomba lhe diz que não se deve esquecer de Anastácia, ela entende que não é possível dissociar a memória do colonialismo: a teoria da memória é, na realidade, uma teoria do esquecimento. A imagem da máscara em si é bastante ilustrativa, já que, ao mesmo tempo em que impede o sujeito de falar, também se torna um símbolo, cuja marca se propaga até os dias de hoje.

Em seu trabalho, a autora interroga: quem pode falar e quem não pode? Por que a boca do sujeito negro deve ser silenciada? O que o sujeito branco teria que ouvir? Há um medo instaurado de que, se o colonizado falar, o colonizador terá de ouvir e, conseqüentemente, encarar o desconforto trazido pelas verdades do “Outro” – verdades

<sup>2</sup> KILOMBA, Grada. “‘O Brasil é uma história de sucesso colonial’, lamenta grada Kilomba”. Reportagem Danielle Freitas da CNN. 06 de junho de 2020. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/nacional/o-brasil-e-uma-historia-de-sucesso-colonial-lamenta-grada-kilomba/#:~:text=A%20seguir-.O%20Brasil%20%C3%A9%20uma%20hist%C3%B3ria,sucesso%20colonial%2C%20lamenta%20Grada%20Kilomba&text=Em%20entrevista%20exclusiva%20%C3%A0%20CNN,%E2%80%9CPrecisamos%20desmantelar%20o%20racismo>

<sup>3</sup> “Cheguei à teoria porque estava sofrendo — a dor dentro de mim era tão intensa que não podia continuar vivendo. Cheguei à teoria desesperada, querendo compreender — compreender o que estava acontecendo ao meu redor e dentro de mim. Mais importante, eu queria fazer a dor ir embora. Eu vi na teoria então um local para cura” (tradução minha)

estas que deveriam ter sido mantidas como segredos. No racismo, a boca se torna o órgão de repressão por excelência, já que ele impede qualquer possibilidade de enunciação e de escuta. Dessa maneira, a fala e o silêncio emergem como um processo análogo, entre o sujeito falante e seus ouvintes; um só existe na presença do outro. Isso equivale dizer que o ato de fala é uma negociação entre quem fala e quem ouve. Enquanto o sujeito falante deve ser reconhecido como tal, os outros devem decidir escutá-lo e lhe autorizar a falar.

Verdades que têm sido negadas, reprimidas, mantidas e guardadas como segredos. Eu gosto muito deste dito “mantido em silêncio como segredo”. Essa é uma expressão oriunda da diáspora africana e anuncia o momento em que alguém está prestes a revelar o que se presume ser um segredo. Segredos como a escravização. Segredos como o colonialismo. Segredos como o racismo (KILOMBA, 2008, p. 33)

O que permanece no não-dito é na essência o processo de outrização como base da violência colonial. No início de seu texto, Kilomba tece uma longa explanação sobre a constituição do sujeito negro como um outro do branco, de forma que o imaginário da branquitude se torna berço para os fantasmas. É por isso que, na sociedade colonial, o negro permanece preso em uma espécie de triangulação: além de si mesmo e do interlocutor, uma plateia branca fantasmagórica o cerca – corroborando seu isolamento. Ressignificando a constituição do sujeito freudiano, Kilomba afirma que, para o branco, a fantasia do Édipo de matar o pai e possuir a mãe se articula respectivamente através do linchamento e da posse de corpos negros, já que, ao reprimir os sentimentos ambíguos que sente pelos seus pais, o branco externaliza a raiva nos sujeitos negros, matando o homem e possuindo a mulher:

De fato, o conflito é baseado numa relação triangular. A agressão direcionada à/ao “Outra/o” racial satisfaz a pulsão destrutiva do sujeito branco direcionado aos seus próprios pais. O sujeito branco satisfaz aparentemente seu ódio reprimido pela/o mãe/pai somente através do assassinato real e simbólico da mulher negra/homem negro. Isso permite que sentimentos positivos pela família se mantenham intactos, enquanto laços afetivos ambivalentes com a mãe/pai são permitidos aparecer – como uma fantasia inconsciente da invasão racial – por meio de objetos substitutos. (KILOMBA, 2008, p. 119)

O colonialismo é, portanto, uma ferida contínua que se repete, que não pertence ao passado, mas que sangra no presente. São criadas *mise-en-scènes* para atualizar a política do racismo, com vistas a criar uma hierarquização, transformando-o constantemente a fim de continuar criando uma linguagem para quem é pertencente, e para quem é o excluído. No Brasil, por exemplo, o sucesso colonial é evidente, uma vez



que a memória pública vive em estado de absoluta negação. Nunca a estrutura imperialista foi colocada abaixo, e, para que haja uma mudança, é necessária uma construção de uma nova linguagem, que só é possível quando as estruturas de poder são transformadas – por meio da revisão da história, do vocabulário e das leis.

Diante disso, a arte é importante no sentido de que traz repertório para a mudança simbólica, para a reorganização dos símbolos já existentes, para trazer à luz aquilo que está recalcado no inconsciente. É o que propõe a obra de Kilomba intitulada “O Barco”, composta por 140 blocos, que formam a silhueta do fundo de uma nau desenhando o espaço criado para acomodar os corpos de milhões de africanos, escravizados pelos impérios europeus. A instalação, que foi inaugurada na bienal BoCA, estende-se ao longo do Rio Tejo. A obra convida o público a entrar num jardim da memória, no qual poemas descansam sobre blocos de madeira queimada, lembrando histórias e identidades esquecidas. O trabalho propõe rever a História através da perspectiva da narrativa *storytelling*, questionando quem conta, de que forma e a partir de qual lugar.

**Figura 1** – 140 blocos formando a silhueta da nau



Fonte: Página do Boca Bienal, 2021<sup>4</sup>

<sup>4</sup> Todas as imagens estão disponíveis em: <https://www.bocabienal.org/evento/o-barco-the-boat/> Acesso em 15 de julho de 2022.

**Figura 2** – A poesia queimada na madeira



*Fonte: Página do Boca Bienal, 2021*

**Figura 3** – Performance musical



*Fonte: Página do Boca Bienal, 2021*

Kilomba propõe uma releitura na imagem do barco, normalmente associado à glória, liberdade e expansão marítima no imaginário ocidental, revertendo o conceito de “descobrimento”, uma vez que a imagem da barca na simbologia africana está ligada à violência e à história da Escravidão. Em vários dos blocos, a poesia está gravada em português, inglês, árabe, crioulo, crioulo, ioruba, quimbundo e tsuana, em frases como “uma dor é uma revolução”, “uma alma uma memória”, “uma morte, uma dor”, “uma ferida, uma morte, um esquecimento”.

As imagens acima revelam a presença da negritude no núcleo da performance, tanto por meio da atuação central dos sujeitos pretos atuantes, quanto por meio dos



elementos que compõem a cena ancestral (como os instrumentos, dança e o ritmo da performance), na busca de tomar posse dos elementos originalmente traumáticos para sua história, ressignificando a narrativa exclusivamente conhecida pelo ponto de vista ocidental. Assim, a artista diz que olha para o passado de forma a criar um futuro para produzir nova memória por meio da atuação no presente.

Pensando na mesma imagem trazida por Kilomba, Glissant utiliza a imagem da barca aberta para ilustrar o que seria o ponto do trauma originário do aprisionamento/escravização que marcará a História Negra de maneira derradeira e irreparável. Para o autor, de tal evento, surgiram abismos constitutivos da identidade Negra. São eles: o desconhecimento do não-mundo, a partir do momento em que o negro é jogado no ventre da barca vazia; a ausência de destino ou de qualquer indicativo geográfico; o abandono das origens e da ancestralidade, engolidas pela massa amorfa de ondas e pelo sofrimento infringido, afastando qualquer lembrança de memória afetiva que tenha tornado aquele corpo um eu.

O autor aponta para a errância como o maior ponto em comum entre as mais variadas identidades dos que foram aprisionados na barca. É pela multiplicidade de realidades simbólicas que o autor propõe o conceito de Relação, ou seja:

A Relação é o conhecer desse abismo, é o conhecimento mesmo dos rastros devastados, e é a abertura da imaginação, que mesmo através da incomunicabilidade, do silêncio e do aprisionamento traça o múltiplo da partilha de mundos unidos pela própria separação. (GLISSANT, 1990, p. 17)

A questão é que a errância, tão inerente à origem dos povos, vai na contracorrente da expansão nacionalista: muitos dos livros fundadores da civilização como a conhecemos são acerca do exílio (*Livro dos Mortos*, do Egito Antigo; *Odisséia*, de Homero; *o Antigo Testamento* etc.). Já a empreitada colonialista prioriza o que Glissant chama de nomadismo em flecha, ou seja, a projeção absoluta de clãs, cujo desejo final seria o sedentarismo forçado, com a identidade atrelada a um território ganhando força e criando círculos concêntricos.

A dualidade do pensando de si (existe o cidadão, e existe o estrangeiro) ecoa a ideia que temos do Outro (existe o visitante e o visitado; o que parte e o que fica; o conquistador e sua conquista). O pensamento do Outro só deixará de ser dual quando as diferenças forem reconhecidas. O pensamento do Outro “compreende”, a partir de então, a multiplicidade, mas de uma maneira mecânica e que ainda maneja as sutis hierarquias do universal generalidade. (GLISSANT, 1990, p. 41)

O que propõe o autor, por meio da Relação, é o estabelecimento de um caos-mundo, ou seja, uma ruptura com as estruturas tradicionais e simultaneamente, uma abertura para o universal: “as nações não teriam outro futuro linguístico ou cultural senão esse confinamento em um particular limitador ou, ao contrário, a diluição em um universo generalizante” (GLISSANT, 1990, p. 132). Porém, apesar da abertura de possibilidades de perspectivas com a Teoria da relatividade, de Einstein, a ciência cada vez mais busca propor soluções para “organizar” qualquer situação ou problemática considerada caótica, por meio de computadores, pesquisa de dados, listas, classificações etc. Como resultado, estabelecem-se o que Glissant chama de identidades-raízes (processos identificatórios pretensos à legitimidade, santificados, baseados em mitos, arraigados a territórios).

A identidade-relação: está ligada, não a uma criação do mundo, mas à vivência consciente e contraditória dos contatos entre as culturas; está dada na trama caótica da Relação e não na violência oculta da filiação; não idealiza nenhuma legitimidade como garantia de seu direito, mas circula em uma extensão nova; não representa para si uma terra como territórios, mas como um local em que “se dá com” em vez de “com-pre(e)nder”. A identidade-relação exulta-se com o pensamento da errância e da totalidade. (GLISSANT, 1990, p. 174)

Outra mudança de paradigma nas narrativas também pode ser vista no ensaio de Ursula K. Le Guin, intitulado “A teoria da bolsa de ficção” (originalmente publicado em 1986), que propõe uma transformação nas narrativas que fundaram a civilização tal qual a conhecemos. Segundo a autora, o mito do Herói – e sua disseminação em monumental escala através do próprio ato de narrar histórias – molda o imaginário sociocultural de maneira definitiva, apesar da inegável importância que os personagens “adjacentes” (como os plantadores, os pensadores e os coletores) teriam no curso da Humanidade:

Nas regiões temperadas e tropicais onde, ao que tudo indica, os hominídeos evoluíram para seres humanos, o principal alimento da espécie era vegetal. De sessenta e cinco a oitenta por cento do que os seres humanos comiam nessas regiões durante o Paleolítico, o Neolítico e o período pré-histórico era coletado; apenas no extremo Ártico a carne era o alimento-base. Os caçadores de mamutes ocupam espetacularmente as paredes das cavernas e as mentes, mas o que realmente fizemos para nos manter vivos e de barriga cheia foi coletar sementes, raízes, brotos, rebentos, folhas, nozes, bagas, frutos e grãos, além de insetos e moluscos, assim como capturar aves, peixes, ratos, coelhos e outros pequenos animais indefesos para aumentar a quantidade de proteína. (LE GUIN, 1986, p. 17)

Seu texto, que desliza entre os gêneros histórico e ficcionais, ao mesmo tempo em que se transveste de uma lenda popular, aponta para o fato de que, munidos não apenas de suas caças, mas também de suas histórias cheias de ação e agressividade, os caçadores ganharam o interesse, o olhar e os ouvidos de todos, tornando-se os protagonistas da cena histórica: “os habilidosos caçadores voltariam então cambaleantes com um monte de carne, um monte de marfim e uma estória. [...] É difícil contar um conto realmente emocionante de como tirei uma semente de aveia selvagem de sua casca.” (LE GUIN, 1986, p. 17).

A problemática do estabelecimento do Herói como cena original da sociedade não se dá apenas pelo fato de que a civilização moderna seria fruto de um movimento agressivo do homem vs natureza, mas também no abandono total das outras vivências que fazem a vida prosperar, tal como a própria catadora de aveia selvagem. Dessa forma, tal mito, segundo Le Guin, apesar de almejado, é incapaz de representar o fato humano em sua totalidade: “É a estória que faz a diferença. É a estória que escondeu de mim minha humanidade, a estória que os caçadores de mamute contaram sobre esmagar, empurrar, esturpar, matar, sobre o Herói.” (LE GUIN, 1986, p. 21)

O mesmo ocorre com o romance, segundo a autora. A história narrativa, que constantemente é associada à trajetória de algum herói específico, seria o equivalente a uma caixa de remédios, “guardando as coisas em uma particular e poderosa relação entre si e conosco.” (LE GUIN, 1986, p. 22). Ao invés disso, romances ainda são vistos como campo de batalhas, com lanças e flechas em primeiro plano, no palco: “é claro que o Herói não fica bem nessa bolsa.” (LE GUIN, 1986, p. 22).

Ao final, Le Guin amarra a sua escrita de ficção científica à reestruturação das relações de protagonismo. Para a autora, o modo tecno-linear, cuja ilustração primordial é a flecha (assassina e/ou violenta em sua essência) não tem tanto espaço na flexibilidade proposta pela ficção científica, que “pode ser vista como um campo muito menos rígido e estreito, [...] menos mitológico do que realista.” (LE GUIN, 1986, p. 23). Através dela, e da reestruturação que propõe, é possível parar o tempo para que a aveia selvagem seja coletada. Mais do que apontar para o futuro, a ficção científica descreve o presente e os possíveis caminhos para o além do trauma. Então, para observar de que maneira a literatura se articula, exploraremos o livro *The Left Hand of Darkness* (1969), também de Le Guin.

***The Left Hand of Darkness (1969)***

Escrito em 1969, a ficção científica *The Left Hand of Darkness* (traduzido como *A Mão Esquerda da Escuridão*) consagrou Ursula K. Le Guin como uma grande autora do gênero. A história se passa em torno da missão intergaláctica do enviado Genly Ai, um humano que busca persuadir os governantes do planeta Gethen a se unirem a uma comunidade universal. A questão central do livro é a comunicação, já que, mesmo depois de anos de estudo, ao entrar em contato com uma cultura, cuja abordagem na identificação de gêneros é bastante distinta do referencial terráqueo<sup>5</sup>, Genly perde o controle da situação. Sua mentalidade humana o impede de repensar suas concepções de feminino e masculino, correndo o risco de destruir tanto a missão quanto a si mesmo.

Fadado a existir em uma sociedade que fundamentalmente não entende, Genly se percebe em meio ao desconforto e à sensação constante de não pertencer a lugar nenhum. Na cerimônia que aparece na primeira cena do livro, por exemplo, incomoda-se com quase todos os aspectos da dinâmica, desde o excessivo calor que sente (enquanto todos estão com vestes pesadas), até a lentidão da inauguração (já que a plateia assiste os movimentos vagarosos do rei de maneira natural). Tudo parece refletir na principal problemática: a dificuldade de se comunicar com os habitantes do planeta, principalmente por não conseguir identificar seu gênero – o que o impossibilita de estabelecer qualquer relação de confiança. Por essa mesma razão, o olhar de Ali é inteiramente contaminado pela preconceção da estrutura de gênero de seu planeta, percebendo traços femininos quando desconfia de seus interlocutores, e retomando a confiança quando reconhece a masculinidade nos rostos que vê.

Durante boa parte da história, Ali confere decididamente o papel de seu antagonista a Therem Harth rem ir Estraven, um dos homens<sup>6</sup> mais poderosos de seu país, especialmente após descobrir que o então Ouvido do Rei, o principal apoiador de sua missão, foi acusado de traição. Acreditado que seus planos foram prejudicados intencionalmente por Estraven, Ali desenvolve então uma contínua animosidade, evitando qualquer contato com essa figura tão misteriosa. Quão grande é sua surpresa quando, ao ser preso em condições extremamente precárias, próximo de perder a vida, o terráqueo é salvo exatamente por Estraven, que promete levar-lhe de volta ao rei, atravessando o gelo de Gerthen – coisa que apenas um nativo do planeta conseguiria fazer, em face do rigor do inverno.

<sup>5</sup> Os habitantes do planeta são andróginos, exibindo um gênero específico por apenas alguns dias do mês

<sup>6</sup> Há muitas críticas que apontam para a escolha da masculinidade como neutro.

São exatamente tais condições tão insalubres e nocivas que aproximam a vida de ambos, forçando-os a se verem longe (tanto especial quando literalmente) de tudo o que pertencia ao antigo mundo de ambos; presos na nevasca, obrigados a se esconderem de todos por serem fugitivos, a concepção de ambos sobre o outro proporcionam uma visão para além de seus próprios conceitos de gênero e identificação:

Pois a mim pareceu, e acho que a ele também, que foi dessa tensão sexual entre nós, admitida agora e compreendida, mas não aplacada, que surgiu entre nós a certeza, grande e súbita, da amizade: uma amizade tão necessária a ambos no exílio e já tão confirmada nos dias e noites de nossa rigorosa jornada, que é melhor que se chame esta amizade, agora e depois, de amor. Mas foi da diferença entre nós, não das afinidades e semelhanças, mas da diferença, que este amor nasceu: e ele foi a ponte, a única ponte unindo tudo o que nos separava. Para nós, um contato sexual seria mais um contato como alienígenas. Havíamos nos tocado da única maneira que poderíamos nos tocar. Deixamos ficar assim. Não sei se estávamos certos. (LE GUIN, 1969, p. 247)

Ao criarem uma relação diferente a partir do isolamento forçado do gelo, Ai estabelece laços bastante significativos, permitindo-se abandonar o jogo de poder na relação com o Estraven, ao mesmo tempo em que deixava aflorar sua vulnerabilidade frente o estranho – que cada vez mais lhe era familiar. Aliás, quando mais os laços se estreitavam, mais as certezas de Ai eram abandonadas, até mesmo com relação ao vocabulário utilizado para expressar seus sentimentos: “é melhor que se chame esta amizade, agora e depois, de amor” (LE GUIN, 1969, p. 247), como forma a ceder espaço para o caos, cada vez mais presente no livro. É a partir deste mesmo caos que, não apenas as estruturas linguísticas de Ai são desconstruídas, mas também sua própria missão, uma vez que, ao retornar ao seu ponto de origem, e ter finalmente o consentimento do rei para que o planeta se juntasse à confederação, percebe que tudo ocorreu em decorrência da morte intencional de Estraven, que se sacrifica por Ai. Assim, buscando dar um fechamento que vá além do estigma de traidor do reino que carregava o Ouvido do Rei, Ai encontra o pai, já bastante idoso, e o filho de seu amigo, nascido de sua própria carne. Suas aventuras, que já precederam sua chegada, enchem os olhos do jovem:

– Vocês atravessaram o Gelo Gobrin juntos, você e ele? – interpelou o jovem.  
 – Atravessamos.  
 – Gostaria de ouvir essa história, Senhor Enviado – disse o velho Esvans, muito calmo. Mas o rapaz, filho de Therem, balbuciou:  
 – Você vai nos falar de como ele morreu? Vai nos falar dos outros mundos entre as estrelas, das outras espécies de homens, das outras vidas? (LE GUIN, 1969, p. 295)



A narrativa termina então nesse momento, a partir dos questionamentos sem respostas levantados pelo filho de Estraven a Ai, que, nesse ponto, já havia abdicado de seu papel de “missionário” para se tornar uma espécie de narrador benjaminiano, escovando a história de Gethen a contrapelo (BENJAMIN, 1986) da narrativa oficial do reino, buscando tornar vivo seu relato por meio da concatenação de experiências.

**Figura 13 – Both and one**



*Fonte: Página Vanessa Lemen Art, 2018*

O livro também é composto por narrativas que fundaram o imaginário de Gerthen. Em uma delas, denominada “Estraven, o traidor”, lê-se logo após o título: “a história é conhecida em várias versões, e uma peça baseada nela faz parte do repertório das trupes itinerantes do leste do Kargav.” (LE GUIN, 1969, p. 133), enfatizando o caráter de “narrativa compartilhada”. A primeira cena é a de uma guerra entre dois domínios de Stok e Estre, determinante para a compreensão de como as relações se estabelecem ao longo da história, mas tal conflito não consegue um espaço maior na cena atuante, uma vez que as relações interpessoais tomam o primeiro plano. Quando o herdeiro carnal do Senhor de Estre, Arek, acidenta-se em um passeio pelo gelo e pede

ajuda em uma casa isolada, quem o encontra, ironicamente, o herdeiro carnal do Senhor de Stok, Therem. Os dois jovens percebem, através do toque da palma de suas mãos, que ambas são iguais, o que os leva a uma reflexão sobre sua própria condição, frente ao outro. Diante do impasse entre jurar o *kremmer* e a guerra, decidem pelo amor.

**Figura 14 – They are the same**



Fonte: Página Vanessa Lemen Art, 2018

Em um determinado dia, o herdeiro de Estre é morto após ser encontrado por um grupo de Strok, a mando do próprio Therem. Apesar da traição, o herdeiro de Strok sente a necessidade de viver seu luto em um retiro, retornando um ano depois, com um bebê: “O filho do filho de Estre”. A criança, surpreendentemente denominada de Therem, é deixada então secretamente no reino de Estre, torna-se o filho preferido do rei, mas, apesar da beleza e força, ainda tinha uma aura sombria e calada, como se a sombra da traição o acompanhasse. A preferência nutrida pelo rei ocasionou em uma inveja extrema por parte de seus outros filhos (não-carnais), que viram como única saída planejar uma emboscada e matar Therem.

O então jovem consegue, devido a sua grande habilidade, luta contra todos seus irmãos, e os mata em uma dura batalha, saindo para vagar na floresta em busca de ajuda

praticamente sem vida. Curiosamente, perde a consciência em frente a uma casa, e, quando percebe, está nos domínios de Thorem, de Stok. A repetição de uma cena tão profunda na história de ambos os domínios faz com que ambos jurem a paz, unindo as duas regiões de uma vez por todas, e consagrando o jovem como o senhor de Estre, muito respeitado por todos. O assassinato de seus irmãos, porém, levou-o a ser conhecido como Estraven, o traidor.

Le Guin constrói, por meio de tais mitos, uma base imagética distinta da usual trajetória do herói, pautada quase que exclusivamente pela conquista, e pela violência do triunfo. Ao invés disso, deparamo-nos com personagens dúbios, com narrativas cíclicas, com traições, com filhos etc, que elege como protagonista, não uma figura fálica específica, mas sim as relações, que fundamentam a fantasia em *The Left Hand of Darkness*.

### Conclusão

A violência colonial atua na sociedade de maneira persistente, cabendo a arte encontrar formas de ilustrá-la. No presente trabalho, a ficção científica aponta para caminhos bastante ilustrativas, uma vez que, ao encenar o imaginário do futuro, a narrativa futurista fala, paradoxalmente, do presente, o qual, por sua vez, ainda está povoado pela presença iminente da conquista colonial. Na introdução de seu livro *A Mão Esquerda da Escuridão* (1969), Le Guin declara que, ao contrário do que pensa a opinião popular, a ficção científica não representa uma profecia ou uma hipótese de como será o futuro, mas sim o próprio presente: “A ficção científica não prevê; descreve” (LE GUIN, 1969, p. 14). E assim o faz por meio de “mentiras” (ou metáforas), inventando mundos e seres alienígenas:

Toda ficção é metáfora. Ficção científica é metáfora. O que a separa de formas mais antigas de ficção parece ser o uso de novas metáforas, tiradas de alguns grandes dominantes de nossa vida contemporânea – ciência, todas as ciências, entre elas a tecnologia e as perspectivas relativista e histórica. A viagem espacial é uma dessas metáforas; assim como a sociedade alternativa, a biologia alternativa; o futuro também. O futuro, em ficção, é uma metáfora. (LE GUIN, 1969, p. 17)

Metáfora de que, especificamente? Le Guin não responde, uma vez que não pode apontar algo único que está sendo representado. Para a autora, o conceito de “verdade hegemônica” é uma questão de imaginação, e não está livre de interpretações e simbologias – tanto por parte do autor, quanto por parte do público leitor. Margaret

Atwood chegou a observar, em *The New York Review of Books* de 2002: “Todas as suas histórias são, como ela disse, metáforas para uma única história humana; todos os seus planetas fantásticos são este, por mais disfarçados que sejam<sup>7</sup>”. Encarar o desafio de se criar metáforas é, para retomar os conceitos de Abraham e Torok, dar um corpo ao fantasma invisível que circula entre nós, e nos assombra com o passado colonial. A busca por uma (tentativa de) simbologia que aponte para o trauma estrutural só pode ocorrer por meio de um trabalho de luto, que desenterre vozes que foram esquecidas ou silenciadas, como as da máscara de Anastácia.

### Referências

- ABRAHAM, N. *A casca e o núcleo*. São Paulo: Escuta, 1975/1995.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet, 8a edição. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- DERRIDA, J. “Freud e a cena da escritura”. In: *A escritura e a Diferença*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.
- FROSH, Stephen. *Assombrações - Psicanálise e Transmissões Fantasmagóricas* (trad. NAKAWAGA, C.). São Paulo: Benjamin Editorial, 2018.
- GLISSANT, É (1990). *Poéticas da Relação*. São Paulo: Bazar do Tempo, 2021.
- hooks, bell (1994). *Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade*. São Paulo: Martins Fontes, 2017.
- KILOMBA, G. *Memórias da Plantação*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- LANDA, F. “A poesia e a clínica propriamente psicanalítica”. In: *Psicologia UsP*, São Paulo, julho/setembro, 2010, 21(3), 557-565. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/pusp/a/RJdctD3jzjQsXjT9mhs4GsQ/?format=pdf&lang=pt>
- LE GUIN, Ursula K (1969). *A Mão Esquerda da Escuridão*. Editora Aleph: São Paulo, 2019.
- MIGNOLO, W. D. “Colonialidade: o lado mais escuro da modernidade”. In: *REVISTA BRASILEIRA DE CIÊNCIAS SOCIAIS* - v. 32, n. 94, São Paulo, p. 2-18, 2017.
- SELIGMANN-SILVA, M. *O local da Diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Editora 34, 2005.

*Artigo recebido em 05 de setembro de 2022. Aprovado em 04 de janeiro de 2022.*

<sup>7</sup> All her stories are, as she has said, metaphors for the one human story; all her fantastic planets are this one, however disguised”.