

E “O ABISMO FICOU” ...: LEITURA ECOPOÉTICA DOS “ESTADOS-LIMITES” DA PAISAGEM

Y “quedó el abismo”...: lectura eco-poética de los “estados-límite” del paisaje

And “then the abyss remained”...: eco-poetic reading of landscape as “limit-state”

Mercedes Montoro Araque¹
Tradução: Vanessa D. de Moraes²

Resumo: Definida como um "estado-limite", a paisagem romântica francesa é nutrida por temas como o noturno, o devaneio, a decadência, a privação, a morte ou o fantástico. Influenciada pela estética do sublime, esta paisagem romântica torna-se sensação, emoção e experiência metafísica, na qual toda aparência é essência. A perspectiva mitoanalítica de Durand legitima, neste estudo, a atualização das matrizes simbólicas e arquetípicas do dito *locus horridus* ou paisagens caóticas e apocalípticas do imaginário francês em universos contemporâneos de ficção científica como os de *The Walking Dead* (2003-2021).

Palavras-chave: natureza, romantismo, pós-modernidade, apocalipse, ficção científica.

Abstract: The French Romantic landscape is seen as influenced by dreams, darkness, death or the fantastic; this plethora of influences has also helped define it as the « limit-state ». Influenced by the aesthetics of the sublime, this landscape becomes sensation, emotion and metaphysical experience, in which all appearance is essence. The Durand mythoanalytic perspective legitimizes, in this study, the updating of symbolic and archetypal matrices of said *locus horridus* or chaotic and apocalyptic landscapes of the French imaginary in contemporary science fiction universes such as those of *The Walking Dead* (2003-2021).

Keywords: nature, romanticism, postmodernity, apocalypse, science fiction.

Resumen: Definido como “estado-límite”, el paisaje romántico francés se nutre de temáticas como lo nocturno, la ensoñación, la decadencia, la privación, la muerte o lo fantástico. Influido por la estética de lo sublime, dicho paisaje romántico se torna sensación, emoción y experiencia metafísica, en la que toda apariencia es esencia. La perspectiva mitoanalítica durandiana legitima, en este estudio, la reactualización de matrices simbólicas y arquetípicas de dichos *locus horridus* o paisajes caóticos y apocalípticos del imaginario francés en universos ciencia-ficcionales contemporáneos como los de *The Walking Dead* (2003-2021).

Palabras clave: naturaleza, romanticismo, posmodernidad, apocalipsis, ciencia-ficción.

¹ Doctora en Investigaciones sobre el Imaginario. Profesora titular da Universidad de Granada, en la Facultad de Filosofía y Letras (UGR, Granada, España). mmontoro@ugr.es | <https://orcid.org/0000-0001-8698-7480>

² Doutora em Comunicação. Professora do Instituto Federal de Brasília (IFB), Brasília, Brasil. quantasvanessas@gmail.com | <http://orcid.org/0000-0002-2368-2337>

Introdução³

Frente à concepção clássica da paisagem – que exaltava o reino da razão através da primazia da forma e do limite – a invenção do adjetivo *romantic* permitiu traduzir uma nova dimensão da paisagem que implicava uma parte da desordem e solicitava muito mais a imaginação. A invenção de tal adjetivo fica, pois, intimamente ligada “à aparição de uma nova sensibilidade paisagística” (Collot, 2005, p. 22 -23) – devida, por sua vez, a uma “crescente importância de uma estética do sublime” – na qual a paisagem se torna tão interior como exterior, um “estado da alma” (Collot, 2005, p. 15).

Na leitura ecopoética⁴ que segue, e tomando como referência a definição de M. Collot (2005, p. 12) – segundo a qual, “a paisagem não é o país, mas uma determinada maneira de vê-lo ou de pintá-lo como ‘conjunto’ organizado perceptiva e/ou esteticamente” – abordarei a concepção estética do sublime romântico como um marco no ressurgir de uma estética paisagística apocalíptica contemporânea. Irei propor de que maneira tal estética paisagística apocalíptica pós-moderna – nutrida de cenários distópicos com consciência crítica – não só guarda ecos do “sublime sombrio” da estética romântica — centrada nesses “estados-limite da paisagem” (Le Scanff, 2007, p. 143) —, mas que pode se propor como herdeira do sublime

³ O conteúdo deste artigo, agora revisado, resumido e reformulado, foi apresentado previamente no seminário internacional “Imaginarios, Naturaleza y Arte” (19 de março de 2021), organizado pelo CRIM da UNAM (México) sob o título “Naturaleza y emociones, bajo el prisma de las cuencas semánticas” [Nota de Tradução da Língua Portuguesa.: “Natureza e emoções, sob a ótica das bacias semânticas”]. Todas as citações traduzidas pela autora do artigo a partir das referências bibliográficas em francês foram retraduzidas para o português.

⁴ Seguirei, pois, o sentido que o autor de *Ce qui a lieu* atribui à ecopoética, partindo da literatura como objeto fundamental para seu estudo: “imagina-se um lugar que não existe ou se preenche um lugar real com o imaginário, a literatura joga um papel essencial na maneira como habitamos o mundo”. Texto original de referência: “qu’elle imagine un lieu qui n’existe pas ou qu’elle charge d’imaginaire un lieu réel, la littérature joue un rôle essentiel dans la manière dont nous habitons le monde» (Schoentjes 2015, p. 273).

afetivo de Burke (cuja tradição remonta a Longin) e/ou do sublime de Kant, reconsiderado por Lyotard.

Uma estética paisagística, definitivamente, onde o sublime se concebe, agora, através das emoções, enquanto possibilidade julgadora de produzir sentido, que pode nos elevar e provocar prazer ou a falta dele diante do indeterminado e irrepresentável; e que, por conseguinte, me permitirá enriquecer esta leitura ecopoética de reflexões ecomitocríticas⁵ ou também ecosóficas (Guattari, 1989) como conclusão.

Phisis, Poiesis, Μύθος

Graças aos trabalhos de grandes filósofos como Kant, na Alemanha, e Edmund Burke, na Inglaterra, o novo enfoque na Europa, ao longo do século XVIII, consiste em esmiuçar e dirigir suas reflexões à estética e à ideia do sublime para a paisagem, como tema privilegiado a partir do alvorecer do romantismo. Em seu célebre *Uma investigação filosófica sobre a origem das nossas ideias do sublime e do belo* (1756), o irlandês Burke (1990, I, 7, p. 80) definia o sublime como “a emoção mais poderosa que o ser humano pode sentir; e Kant, em sua *Crítica do juízo* (1790) como “o que não pode ser concebido sem revelar uma faculdade do espírito que excede toda medida dos sentidos” (Kant, 1876, p. 130), limitando a “sublimidade” àquilo “que não se deve buscar mais que no espírito do que julga, e não no objeto da natureza, cujo juízo ocasiona este estado” (Kant, 1876, p. 139). Excedendo assim a noção do belo, o sublime

⁵ Neologismo que permite juntar as premissas da ecopoética na análise do sublime distópico com o aparato metodológico da mitoanálise durandiana, concluindo com o ressurgir de uma nova “bacia semântica” (Durand, 1996) prometeica/dionisiaca *versus* Gaia.

adota progressivamente o significado de grandioso e de inacessível e nasce, por sua vez, da conjunção do temor – recordemos a expressão kantiana de “santo horror”⁶ (Kant, 1876, p. 161) ou o célebre oxímoro, “horror delicioso”, de Burke – e da fascinação - do “juízo estético, afetivo”⁷ – do homem frente à natureza. As paisagens românticas são, assim, graças à incorporação de tal noção do sublime, cada vez mais subjetivas e emotivas: nelas se sublinha a individualidade do artista capaz de suscitar a emoção do espectador.

Mas que emoções suscita a natureza e a paisagem romântica quando esta se nutre de *locus horridus* e não de *locus amoenus*? Em seu *Prefácio a Cromwell*, já assegurava Hugo “com exatidão que o contato com o disforme atribui algo mais puro ao sublime moderno, atribui algo maior que o belo antigo, e deve ser assim”. Hugo já não opõe o sublime ao belo, como na concepção clássica. Insiste que é “da fecunda união do tipo grotesco com o sublime” que “nasce o gênio moderno, tão complexo, tão variado em suas formas, tão inesgotável em suas criações, inteiramente oposto nisto à uniforme simplicidade do gênio antigo”. O disforme, o horrível, o grotesco deve, portanto, figurar em uma confrontação permanente e paradoxal para definir o sublime. Na ótica de Peyrache-Leborgne (1993, p. 18-19), apontarei, em primeiro lugar, que frente ao sublime romântico (de corte mais verdadeiramente kantiano⁸) o sublime hugoliano tem como primeira função a conciliação dos contrários. Funda-se em “uma retórica de

⁶ Kant (1876, p. 123) era muito preciso em como “a natureza desperta principalmente as ideias do sublime pelo espetáculo da confusão, da desordem e da devastação, posto que nisto demonstra sua grandeza e seu poder”. E mais abaixo, definia esta faculdade do espírito como (1876, p. 161): “o assombro, próximo ao terror, o estremecimento, o santo horror que se experimenta ao ver as montanhas que se elevam a uma grande altura, profundos abismos onde as águas se precipitam murmurando (...)”

⁷ Frente ao belo (Kant, 1876, p. 123), o sublime deve buscar “em nós mesmos, em uma disposição do espírito que dá à representação da natureza um caráter sublime”.

⁸ Como indica Peyrache-Leborgne (1993, p. 21), “o kantismo, divulgado por Mme. de Staël e V. Coussin, constituía o núcleo das preocupações intelectuais do momento”. No entanto, mais que “uma influência direta”, se deveria falar de um “pensamento difuso”. “Mme de Staël o compreendeu ao situar no sublime kantiano a origem teórica da mística romântica da arte”.

contrastes e do oxímoro, que concorda menos com a ideia do ‘horror delicioso’ desenvolvida por Burke do que com a de utilização shakespeariana dos registros opostos”. E, no entanto, como assegura também Peyrache-Leborgne (1993, p. 18), na realidade, a noção se manterá bastante “difusa e velada para o conjunto do período romântico”⁹.

Por conseguinte, com a finalidade de estabelecer uma passarela até o sublime distópico contemporâneo – que, como veremos, junto ao sublime romântico se demarca entre o sublime afetivo burkiano e o sublime transcendental kantiano revisitado por Lyotard – o sublime romântico, sobre o qual fundamentarei minha argumentação, será o sublime que Le Scanff (2007, p. 30) qualifica de “sublime sombrio”. Um sublime do qual se inspira, sobretudo, o gênero fantástico; que não contém nenhum resíduo de horror antigo ou pré-clássico, mas que se afirma como “epifania do sombrio” da “modernidade estética” (Le Scanff, 2007, p. 30); e que se define através de três elementos fundamentais: “o horror caótico”, “o terror” e a “privação” (Le Scanff, 2007, p. 31).

Sob um duplo processo para o estabelecimento da estética do sublime sombrio no romantismo, a superestimação do sombrio e do terrível em tal estética origina, seguindo a ideia de Le Scanff (2007, p. 31) três grandes tipos de referências paisagísticas dos quais se nutrirão os românticos. Em primeiro lugar, a “paisagem caótica” marcada pelo imaginário mitológico e bíblico reinterpretado por Dante e Milton, do qual são herdeiras imagens como os “círculos dissociáveis do inferno parisiense” evocados por Nerval (1852) ou essa “infectada espiral” gautierista (Le Scanff, 2007, p. 273) até um “último círculo do inferno nauseabundo”. Em

⁹ De fato, o sublime de Hugo pode igualmente se inscrever como “finalidade e efeito da obra de arte”, em uma poética moderna própria que não é mais que a “totalidade”. Assim “o sublime habita a fronteira irresolúvel entre trágico e utopia” (Peyrache-Leborgne, 1993, p.18, p. 26).

segundo lugar, a “paisagem ossiânica” com suas névoas e céus tormentosos que preveem o romantismo. Por último, a paisagem terrível da narrativa gótica ou de referências artísticas que lhe estão associadas (Piranesi, por exemplo).

Esta paisagem horrível e sinistra é, muitas vezes, acompanhada de uma névoa que uma pequena lua pode intensificar. A forca de Montfaucon, ora descrita em Notre Dame de Paris (Hugo, 1831, vol. 2, p.530), ora representada no desenho de 1847¹⁰, bastava ao narrador hugoliano “para transformar tudo ao redor em lugares sinistros”. A indeterminação da iluminação paisagística e a ambiguidade apocalíptica sugerida dão um novo enfoque às paisagens de ruínas que saem, como assegura Le Scanff (2007, p. 35), “do terreno estritamente moral para alcançar o devaneio metafísico”. A célebre carta nº XXVIII de Le Rhin é eloquente nesse sentido. Hugo (1884, II, p. 112) escreve como a solidão e o vazio da montanha conduzem, sob um “profundo devaneio”, a uma experiência transcendental, a uma busca de deus. Ou, dito de outra forma, a mediação de uma filosofia panteísta junto à vigência da estética do sublime confluíu no romantismo a essa evolução da mera *physis* na *poiesis* (ou da tarefa poética na natureza). Uma teofania natural e uma estética particular que convidavam ao descobrimento de um mistério – que alude à metáfora hugoliana (1884, II, p. 112) das “árvores” como “pilares da grande catedral misteriosa” -, à adoção, na verdade, de uma atitude estética, ética e metafísica diante da natureza. Porque para o artista que “romantiza” a natureza não é “uma igreja feita de naturezas infinitas” (Novalis, 2005, fr. 793, p. 81)? Esse lugar onde “ao cavar a terra” podemos

¹⁰ [Gibet de Montfaucon]. 1847. Desenho original. Caneta, tinta marrom, sépia, lápis com realces de carvão (288 X 367 MM), sobre moldura de madeira. Referenciado em: Victor Hugo Dessinateur (Éditions du Minotaure, 1963, nº63).

“encontrar o céu” (Chateaubriand, 1951, II, p. 1032)? Esse lugar que permite questionar o indeterminado, o metafísico e a descoberta do véu de Isis (Hadot, 2004)?

Algumas linhas depois, submerso no “devaneio profundo” da paisagem de Heidelberg, o narrador hugoliano identifica “as trevas” exteriores com “as sombras” interiores (Hugo, 1884, II, p. 159 – 160). Através do oxímoro “clareza lúgubre”, o sublime hugoliano nos conduz à percepção da torre de Heidelberg como “magnífica acumulação de demolições”. Tal arquitetura decadente se transforma em anatomia em declive, em “uma enorme caveira”, cuja decrepitude é acompanhada de melancolia: “não se tem visto nunca nada tão melancólico como esta grande caveira colocada sobre esse grande vazio que se chama castelo de Palatins” (Hugo, 1884, II, p. 160). Ainda que seja “o romance negro que tenha impulsionado o tema emblemático do castelo, da fortaleza gótica inexpugnável” como lugar “fora do mundo e lugar infernal de exploração do mal” (Le Scanff, 2007, p. 45), a temática do vazio é de inspiração burkiana. O empirista irlandês (Burke, 1990, II, VI, p. 115) enumerava como privações, grandes e terríveis, “o vazio, a escuridão, a solidão e o silêncio”. Hugo (1884, II, p. 160 – 161) associa tal vazio à queda escrevendo: “nada é maior do que aquilo que cai”, e assimilando a ruína ao sinistro, ao grave, ao majestoso, à tristeza como emoção, e a esse “sentimento indefinível que os antigos chamam de horror dos bosques sagrados”. O sublime romântico – claramente aqui, de inspiração burkiana¹¹ - fica, portanto, perfeitamente definido, linhas abaixo, quando escreve: “há uma espécie de terror insuperável no sinistro misturado com o magnífico” (Hugo, 1884, II, p. 161).

¹¹ Burke promove o terror como sensação determinante e o “princípio essencial do sublime”. Um terror que provoca “esse horror delicioso que é o efeito mais autêntico e o melhor critério do sublime” (Burke. Citado por Le Scanff, 2007, p. 28).

Hugo, como tantos outros escritores românticos, formularam, através desta indefinição e devaneio da paisagem sublime sombria, a dimensão histórica de seus estados de ânimo. Como pontua Judith Lyon-Cahen (2016, p. 184), “mal do século” ou “imprecisão das paixões” são algumas das expressões recorrentes que “identificam um certo regime de emoção próprio da juventude pós-revolucionária”. Neste sentido, quando Lamartine (*Confidences*. Citado por Le Scanff, 2007, p. 38) indicava que tal imprecisão da paisagem, tal “névoa da imaginação”, eram herdeiras do “Dante setentrional” chamado Ossian ou quando Chateaubriand (1978, II, livro II, cap. X, p. 675) evocava as ruínas dos monumentos cristãos, tomando como exemplo as que se vêem “à margem desse mar no qual Ossian cantou as tempestades” não estavam ambos traduzindo, ao mesmo tempo, “a angústia de uma geração consciente de sua coesão histórica, mas incerta do futuro” (Lyon-Cahen, 2016, p. 185)? Ou então, não estavam ambos pregando os temores modernos ante o desenvolvimento vertiginoso das ciências e das técnicas que previamente haviam sido enunciados por Diderot, Rousseau, Kant e Goethe (Hadot, 2004, 198-199)? A composição plástica da paisagem hugoliana do Farol dos Casquets¹² (1866) – e sua sublime opacidade abrupta (Canadas, 2000, p. 218) de inspiração dantesca – não poderia, então, ser decifrada como inversão do mito solar titanesco? Ao mostrarmos, através de tal farol, “o lugar da desapareição”, tal e como pontua Hugo em *O homem que ri* (1869, p. 241), e oferecermos o reverso noturno do mundo (Canadas, 2000, p. 219) não nos dita, igualmente, Hugo que a ideologia do progresso pode ou deve ser recusada?

¹² Ver: <https://www.parismuseecollections.paris.fr/fr/maison-de-victor-hugo/oeuvres/le-phare-des-casquets> [data da última consulta: 19/03/2022]

Novalis, por sua vez, - influenciado por Fichte e Frans Hemsterhuis – transmitiu ao romantismo, entre outras ideias, a crença na “existência de uma antiga Idade de Ouro, na qual alguma vez voltaria a humanidade”, junto ao dogma relativo à “unidade do universo que o homem percebe dissociada e atomizada” (Pau, 2012, p. 71). O diálogo *Alexis ou A idade de Ouro* (1787), na qual Hemsterhuis desenvolvia sua concepção de “órgão moral”, se adequou perfeitamente à sensibilidade romântica dado que propunha uma visão do “universo ‘enquanto que harmonioso’” (Pau, 2012, p. 72-73). Tal órgão moral ou sentimental influenciou, sem dúvida, na definição de Novalis (Citado por Pau, 2012, p. 74) da poesia como “a arte de suscitar a emoção” em oposição à razão. Ao “romantizar o mundo”, segundo Novalis (1895, fr. 105, p. 272), se recuperava “o sentido original” graças a “uma elevação das potências qualitativas”. Em tal operação, o mais baixo adquiria o nível do mais elevado. Tratava-se, definitivamente, de romantizá-lo todo dando “ao ordinário um sentido superior; ao habitual, um aspecto misterioso; ao conhecido, a dignidade do desconhecido; ao finito, o aspecto do infinito”. Ou seja, “o poeta entendia a Natureza melhor do que a ciência” porque romantizar era um caminho que se percorria para dentro” (Novalis. Citado por Pau, 2012, p. 23). Novalis propunha, por conseguinte, uma nova leitura “poética” da paisagem como revelação, como apocalipse: como caos onde encontrar um cosmos, como visível onde encontrar o invisível; como o conhecido onde encontrar o desconhecido (o divino, o metafísico).

Contemplar e recriar as paisagens do romantismo supôs, por conseguinte, acessar, esteticamente – através do sublime – à verdadeira essência da natureza. A simples aparência estética da paisagem ficou, deste modo, transfigurada. E, no entanto, tal transfiguração da realidade na visão através dos estados-limite da paisagem não conduz, paradoxalmente,

sequer, a uma descoberta total do véu de Isis¹³. A paisagem romântica, sublime e apocalíptica, através do “mistério” que estimulava Novalis foi motor de conhecimento e de acesso ao sentido do mundo, reapropriado através da emoção do sujeito. A atitude frente à Natureza evoluiu seguindo P. Hadot (2004, p. 338) desde “a curiosidade, o desejo de conhecer, de resolver um problema” até “a admiração, a veneração e talvez a angústia diante do mistério insondável da existência”. O diário de viagem de Hugo, citado mais acima, também pode ser lido no tom do anterior, como uma “elegia”, como um lamento fúnebre, cantado sobre um mundo em ruínas daquilo que tão somente tratava de perpetuar a recordação (Leuilliot, 1985, p. 118). O presente – como “espetáculo de guerra”, como “cópia horrível da devastação [...] feita pela indústria” (Hugo, 1875, I, p. 98 – 99) – tem, talvez, um futuro, através da “atitude órfica” (Hador, 2004) do poeta, que é capaz de transformar a indústria em uma paisagem sublime de inspiração dantesca, evocada pela descrição da empresa Cockerill na entrada de Liège.

Esta não seria uma maneira de criticar a atitude prometeica diante da Natureza e apelar a uma atitude órfica – a uma atitude estética do “sublime sombrio”, se assim se prefere dizer, ou, então, ecopoética, como se denominaria hoje – diante da proliferação de chaminés e “triste[s] obelisco[s] da nossa civilização industrial” (Hugo, 1875, I, p. 97)? Uma atitude – continuando com a dinâmica impulsionada desde a Antiguidade e a retomada desde o século XVIII, frente ao avanço da ciência experimental (Hadot, 2004, p. 189 – 205) – que consistiu no descobrimento dos “segredos da natureza” recorrendo à “percepção e à descrição estética da percepção” (Goethe. Citado por Hador, 2004, p. 203). Tais ideias de reprovação – se não total,

¹³ Tal tema não somente colocou um papel essencial na ilustração dos livros científicos ao longo dos séculos XVII e XVIII, mas se transformou num tema literário desde o final do século XVIII, o qual “traduz uma transformação significativa da atitude dos filósofos e poetas em relação à natureza” (Hadot, 2004, p. 316-17).

ao menos parcial frente à ciência – se forjaram, sem dúvida, com a ajuda do auge da estética do sublime sombrio que caracteriza o romantismo e conduziram, a partir de tal percepção estética da paisagem, à sua percepção filosófica (ética, metafísica).

O trecho seguinte é uma indagação sobre a vigência que ostenta ainda na pós-modernidade este sublime sombrio romântico (de corte kantiano-burkiano), partindo dos pressupostos de Lyotard, para quem as emoções participam de uma classe específica de juízo (o estético do sublime) que pode implicar em uma disposição moral, ética ou metafísica, e na revelação coletiva do sentido. Neste sentido, a pós-modernidade e o sublime distópico não estariam traduzindo igualmente este “defeito do presente” ou nos incitando, ao menos, a escutar “o que [dizia] a boca de sombra” (Hugo, 1875, VI, p. 347-384) através da ecoficção (Chelebourg)?

Ecomitocrítica do sublime distópico: o que nos diz hoje “a boca de sombra”?

Definida como “ficção projetiva”, a ficção-científica é um relato com muitos pontos em comum com o *sermo mythicus*. Ainda que eu não entre em classificações e definições do gênero que outros autores têm realizado a partir da narratologia ou da semântica ficcional, posso dizer com Ariza Trinidad (2020, p. 7) que se estabelecem, em geral, “dois subtipos de ficção científica: a ‘dura’, termo correspondente a ‘hard’, com que se costuma caracterizar a ficção científica fundamentada no desenvolvimento rigoroso de uma tecnologia (Samuelson. Citado por Ariza Trinidad, 2020, p. 7) que resolverá alguns problemas de humanidade” e, por outra parte, “a ficção científica prospectiva” – na qual se enquadra a série e o quadrinho no

qual se inspira, *The Walking Dead* – que é “aquele que propõe um mundo futuro possível, que busca transmitir uma sensação de desassossego ante a humanidade ou ante seu destino. Assim, a literatura prospectiva propõe uma realidade alternativa plausível que implica uma forte crítica cultural” (Moreno. Citado por Ariza Trinidad, 2020, p. 7). Nesta segunda parte do meu estudo, abordarei de que maneira se conjugam no cinema de catástrofe natureza, paisagem do caos e apocalipse, ou seja, *locus horridis*, tentando responder às seguintes questões: como se constroem as tipologias dos mundos se não for através de esquemas, diagramas ou relatos organizadores da realidade contingente ou metafísica (Braga, 2019, p. 49)? De que representação do mundo, de que imagem coletiva se alimenta, em nossos dias, a ideia de Natureza? Repetem os universos ficcionais contemporâneos os cenários míticos, arquetípicos, como sugeria Durand (1989, p. 266) quando escrevia: “a história de um grupo social, de uma cultura se apresenta como reconfortante ‘eterno retorno’ das ‘bacias semânticas’ bem tipificadas”?

Para responder estas perguntas, começarei definindo o termo antiutopia no sentido que Corin Braga (2018, p. 621) defende. As antiutopias precisamente:

Se diferenciam das distopias por sua negatividade acentuada [...]. Acumulam tantos atributos ruins que se tornam pesadelos sociais, verdadeiros infernos terrenos. Com efeito, abandonam o registro da mimesis e o pacto de veracidade e adotam um registro fantástico, mítico, maravilhoso, ficção científica ou “fantasy”.

Com registro fantástico e de ficção científica, *The Walking Dead* se apresenta, assim, como “uma topia negativa fantástica, impossível, absurda” (Braga, 2018, p. 621) que se nutre, sobretudo, de cenários míticos e arquetípicos, reatualizando, assim, cenários passados. Mas de que maneira estabelece agora o escritor de universos antiutópicos contemporâneos, através de uma história em quadrinho – que não abordarei, por falta de espaço/papel - e uma série de plataforma digital como *The Walking Dead* essa fé em uma salvação futura fora da História sobre a qual se fundamenta o Apocalipse?

Em primeiro lugar, se há um mito que constitui, à primeira vista, o fio condutor do relato fílmico – inspirado no quadrinho de Robert Kirkman, Charlie Adlard e Tony Moore desde seus inícios, em 2003 – através de seu personagem principal Rick, tal mito poderia ser o de Némesis¹⁴. Normalmente um mito, associado ao fim de Satã (caro ao imaginário romântico); bem como “perenidade” do mito do advento de um novo Cristo ou profeta, com pretensões milenares; bem como “derivação” – se não for como “rendimentos”¹⁵ – do mito da Idade de Ouro¹⁶, intimamente relacionado com o mito do Apocalipse. Derivado do verbo grego νέμω, cujo significado é “distribuir, repartir segundo convém”, νέμεσις se define como “o fato de atribuir por autoridade legal” (Benveniste, 1948, p. 79-80). Némesis resume, nesse sentido, o profundo valor de justiça no qual os autores concedem ao antigo xerife de uma cidade de Kentucky. Ao despertar do coma, seu objetivo principal será encontrar sua família, criar uma

¹⁴ Corin Braga (2020, p. 338) afirma que nas antiutopias ecologistas “a ecocatástrofe é a justa Némesis”. Ainda que Némesis não seja aqui a ecocatástrofe, sua presença revela a estreita relação da ideia de Justiça com o mito da Idade de Ouro.

¹⁵ “Acredito efetivamente”, conclui Durand (1996a, p. 101), “que um mito não desaparece nunca; põe-se a dormir, atrofia-se, mas espera um eterno retorno, espera uma patogenia”.

¹⁶ Atendendo a Bénéjam-Bontems (1988, p. 53), “através das variantes orientais e greco-romanas do mito da Idade de Ouro prevalecem algumas imagens que ilustram a tríade Paz-abundância-Justiça que pertencem ao núcleo do mito fundamental”. Imagens como a Justiça, que “guardam normalmente a coloração do relato arquetipal, fonte de outras versões literárias, inclusive mudando de contexto cultural”.

nova sociedade de sobreviventes ou simplesmente sobreviver dignamente... Cada ação vem acompanhada de uma reflexão sobre a justiça e o dever, cujo peso recai sobre os personagens e, indiretamente, sobre o leitor/espectador. Rick avança, entre a justiça e a vingança, no marco de uma paisagem desoladora e terrível, em um mundo devastado por uma epidemia de proporções apocalípticas. Não se assemelha este *locus horridus* à idade e ferro que nos fala Hesíodo (2000, p. 176-179), que constitui um mitema essencial do mito apocalíptico? Tal decadência se expressa dramaticamente na série em uma temática constante de violência e de morte. As cidades se convertem em cemitérios a céu aberto tomadas por zumbis que se alimentam dos vivos e cuja única saída é a aniquilação cerebral. A série, que tem cultivado milhares de assinantes nas plataformas digitais, introduz paisagens que muito se distanciam de ser *locus amoenus*. O amargo e lento despertar do protagonista diante de uma cidade infectada e que sucumbiu a um vírus desconhecido – e pandêmico – apresenta paisagens e cenários antiutópicos onde a paisagem se constrói, em grande medida, retomando as marcas de identidade estabelecidas na paisagem romântica e apocalíptica: decadência, decrepitude, desolação, caos, tenebrosidade, privacidade, no qual se põe em evidência esse “revés noturno do mundo” ao qual recorria Hugo. Não vemos, pois, aqui também, um certo interesse pelos “estados limite da paisagem” (Le Scanff, 2007, p. 143) que deveria, ao menos, nos incitar à reflexão? Segundo Corin Braga (2014, p. 42), com a idade moderna, as utopias “mudaram de aparência”:

Se as utopias narrativas “clássicas” utilizavam a grande bacia semântica das “maravilhas” medievais, as “modernas” devem se adaptar ao horizonte de expectativas dos

leitores e criar uma nova bacia semântica, a da ficção científica, mais verossímil no marco do novo Zeitgeist.

A trama ficcional desta série parte de uma antiutopia apocalíptica, tateando o terreno de diferentes utopias sociais, que abrem uma via de saída e de redenção, com uma finalidade crítica indiscutível¹⁷. Frente a elas, sociedades inverossímeis com pulsões agressivas e destrutíveis de seus habitantes como a sociedade antropófaga e canibal do episódio 1 da 5ª temporada; ou sociedades ditatoriais, exterminadoras e hierárquicas como a estabelecida por Negan; ou sociedades sussurradoras capitaneadas por Alpha e Ômega (temporada 10). Acaso não pressentimos aqui, que este cenário apocalíptico é o nosso, para o qual fomos levados por uma sede insaciável prometeica? O autor escreve na introdução de seu quadrinho como sua intenção principal é “nos questionar sobre nosso papel na sociedade... e o papel de nossa sociedade no mundo”, qualificando sua obra de “aventura de sobrevivência apocalíptica” (Kirkman e Moore, 2013, p. 3-4).

Em suma, a lenta e progressiva desapareição do mundo real e das paisagens naturais que conhecemos até agora evoca nesta “eco-ficção” (Chelebourg, 2012) apocalíptica um retorno ao caos do pensamento mítico: monstros idênticos aos que devemos enfrentar; violências idênticas, rituais e sacrifícios humanos derivados de mitos milenares; idêntica figura do Anticristo ou anjo caído (Negan)... Tudo parece conduzir o espectador até a aceitação do Salvador Rick, como único profeta da História, como novo “Advento de Cristo”. A visão apocalíptica da história evolui ao longo das temporadas até a busca de sociedades utópicas

¹⁷ “O que separa, no entanto, estas ficções contemporâneas das antiutopias do século XX”, pontua Braga (2018, p. 618), “é seu otimismo subjacente, que as transforma precisamente em ‘antiutopias críticas’”.

ancoradas no Kairós e no lento amadurecimento do fruto; na volta de uma nova Idade de Ouro, *conditio sine qua non*, para que esta nova sociedade pós-apocalíptica, surgida do caos, possa viver e sobreviver em paz e harmonia.

Até um sublime afetivo ou empático como ecosofia...

Jean-Jacques Wunenburger (2020, p. 373) assegura que existem ainda hoje – graças a uma espécie de plasticidade simbólica que permite aos mitemas se sobrepor – “dois modelos de legitimação da ação humana em sua relação com o natural”. Por um lado, “uma visão do mundo fundado sobre o controle, a dominação e a exploração da terra para acabar com o processo da criação divina” – do qual derivaria o mito prometeico –. E, por outro, “um modelo mais pacífico centrado em uma inserção espontânea da humanidade em um mundo inocente e harmonioso (a idade de ouro), que não podia ser posta em perigo mais do que por uma desobediência à vontade divina e uma transgressão de uma ordem cosmológica”. Ambos modelos de legitimação estão, sem dúvida, presentes na série analisada. Por um lado, a paisagem apocalíptica denuncia a atitude prometeica e antropocêntrica incitando a superar “a figura de um sujeito, ativo (o homem), atuando sobre um objeto, passivo (a natureza)” (Maffesoli, 1985, p. 93). E por outro, a paisagem apocalíptica nos convida a conceber o homem da futura Idade de Ouro como o pretendia Frans Hemsterhuis (citado por Pérez Cornejo, 1996, p. 41), ou seja, como “homem estético”, cuja “alma deve se esforçar para renascer, se desprendendo das envolturas que o impedem de ver a autêntica profundidade (moral ou sentimental) do universo”. E é aqui, no meu entender, onde a ecoficção apocalíptica apela para uma “ecosofia” (Guattari, 1989) na qual as subjetividades individuais podem se recompor aproximando das coletivas.

Com relação ao sublime afetivo ou empático, lembrarei, com Denis Viennet (2011, p. 6) que o pathos do sublime é também “esse transtorno da alma, que sublinha Longin em várias ocasiões, uma comoção (commovere) que força a cada um a sair fora de si para se tornar outro, forasteiro de si mesmo: l’ek-stasis”. Lembremos igualmente, com Lyotard (1988, p. 95) que pensar uma estética do sublime significa, na pós-modernidade, pensar em uma arte capaz de suscitar uma ambivalência sentimental, como esperança de que frente a “esta iminência do vazio, algo tem lugar, apesar de tudo” (Lyotard, 1988, p. 95). O que aterroriza no denominado cinema de catástrofes é, precisamente, a desmistificação do mito da Idade de Ouro – inscrito em uma visão cíclica do mundo – em benefício de uma visão progressista, linear do tempo histórico, no qual também não há projeção de futuro; e na qual diante da perda de todo “metarrelato” não se vislumbra esse “pelo menos” de Lyotard; e no qual tão somente fica “o abismo” como propunha Hugo (1869, p. 250) ou o declive, como pontua Chelebourg (2012, p. 229).

Recordemos, por último, junto a Durand (1992, p. 243-244) e suas célebres bacias semânticas – segundo as quais há determinados mitos que sublinham uma determinada época da cultura e que se repetem ao longo de umas três gerações que “as sociedades, as relações e as culturas não vivem mais de sua constante transformação”; de sua “palingenesia”, como diziam os românticos, da “volta compensadora, que permite que o homem siga sendo homem no seio da permanente revolução da história”. Dado que, de um lado, o romantismo se caracterizou pela existência de duas séries de mitemas (às vezes diferenciado; às vezes, inclusive, misturados): o “fim de Satã”, da queda seguida necessariamente da Assunção; em uma palavra, do Mito da Redenção. Um mito “que se obscurece com as aspirações humanistas do século e se instala, na maioria dos casos, como Mito titanESCO: o de Prometeu”; e o segundo,

o mito da “religião da mulher” e todo seu “cenário mítico da intimidade” (Durand, 1992, p. 249-252), que trata da mulher fatal como “Pandora e Lilith” ou do “mito de Deméter, a Terra-mãe refúgio, abastecedora” (Durand, 1992, p. 253). E, dado que, do outro lado, a bacia semântica prometeica-dionisíaca versus Gaia não foi, em absoluto, alheia à estética romântica¹⁸, concluirei dizendo que se trata agora, através desta nova forma do “sublime” sombrio no cinema de catástrofe, da utilização de tais mitemas apocalípticos para transmitir uma sugestão dolorosa da brutalidade. Uma sugestão tão dolorosa de brutalidade e barbárie que o espectador sinta, quase de modo físico e pessoal, uma universalidade em suspensão: a asfixiante atmosfera do estado de nossa sociedade e nosso meio ambiente. O sublime como “testemunho do indeterminado, do que desestabiliza, desconcerta, desequilibra, perturba” (Lyotard, 1988, p. 106) poderia ser então revelado coletivamente: por sua atividade civilizadora, o homem destruiu definitivamente o jardim divino que é nosso planeta (Braga, 2020, 394).

Prometeu¹⁹ segue, então, ainda “latente” – como esse farol de Casquets que iluminava o “sepulcro” (Hugo, 1869, p. 241) – sob a “sombra de Dionísio” (Maffesoli, 1985). O caos hermenêutico e relacional no qual adentramos no século XXI prevê, sem dúvida, a aparição de alguma outra grande deusa: seja bacanal, em seu componente dionisíaco (Durand, 1992, p.

¹⁸ Nela, partindo de símbolos e mitos associados ao “drama agrolunar” se chegou a dominar o tempo por repetição (Dionísio, Deméter) ou pelo progresso (Prometeu) (Durand, 1984, p. 339-341); ou, inclusive, como asseguram Durand e Maffesoli, Dionísio pode adotar a aparência da “mãe-natureza, da religião matriarcal”, posto que “o culto da Grande Mãe telúrica” tem como “modelo acabado” o dionisíaco (Maffesoli, 1985, p. 178).

¹⁹ Na era do mito de Narciso (Lipovestsky, 1983), de Hermes (Serres, 2014; Durand, 1996) ou de Dionísio (Maffesoli, 1985), a sociedade contemporânea pode ser igualmente definida pelo mito latente do Prometeu solar de conquista tecnológica constante (Delibes, 1979). Talvez se trate, na realidade, em nossos dias, um deslocamento do sentido original do termo *sublimis* (segundo A. Ernout e A. Meillet, “que vai se elevando, que se mantém no ar”) até seu sentido derivado, isto é: “colocado em alto, elevado, sublime”. Enquanto no Romantismo prevalecia o sentido original, ativo que remete a “um observador que, desde baixo, vê algo que se eleva”, em nossa época se impõe o sentido mais “estático, que situa o observador, por assim dizer, à altura do objeto observado” (Martin, 2019). Última afronta da atitude prometeica do gênero humano frente à natureza!

258); ou então preferimos chamá-la Isis-Artémis (Hadot, 2004, p. 321); Deméter; ou simplesmente, a mãe natureza, Gaia. Ainda que nos encontremos, como evoca o sociólogo Bruno Latour, não apenas junto da Natureza como tela de fundo, mas, cara a cara e Frente a Gaia” (Latour, 2021)... por fim, como insistia Durand (1992, p. 358), as estruturas e as figuras míticas não são “o último espelho, o referente supremo no qual seja possível olhar no rosto das obras do homem e decifrar a lenda ‘que está por ler’ da condição humana e de seu destino”?

REFERÊNCIAS

- Ariza Trinidad, E. (2020). Mito y ciencia ficción desde la semántica ficcional, in *Amaltea*. Revista de mitocrítica nº 12, pp. 5-12.
- Bénéjam-Bontems, M.J. (1988). Age d’Or, in Brunel, P. *Dictionnaire des mythes littéraires*. Editions du Rocher, pp. 52-55.
- Benveniste, E. (1948). *Noms d’agent et noms d’action en Indo-européen*. Adrian-Maisonneuve.
- Braga, C. (2019). *Archétypologie postmoderne*. D’Œdipe à Umberto Eco. Honoré champion.
- Braga, C. (2020). Du jardin divin au jardin perdu: anti-utopies écologistes, in Caiozzo A. y Montoro Araque, M. *Le jardin entre spiritualités, poésie et projections sociétales: approches comparatives*. PUV, pp. 385-394.
- Braga, C. (2014). Mondes fictionnels: utopie, science-fiction, ‘fantasy’, in *Caietele Echinox*, nº 26, pp. 38-48.
- Braga, C. (2018). *Pour une morphologie du genre utopique*. Classiques Garnier.
- Burke, E. (1990). *Recherche philosophique sur l’origine de nos idées du sublime et du beau* (trad. Baldine Saint-Girons). Vrin.
- Canadas, S. (2000). Paysage et visage, in Eidôlon. *Cahiers du LAPRIL*, nº 54, pp. 203-221.
- Chateaubriand, F. R. de (1978). *Génie du Christianisme, ou beautés de la religion chrétienne*. éd. Maurice Regard/Gallimard, Pléiade.

- Chateaubriand, F. R. de (1951 [1848]) *Mémoires d'Outre-Tombe*. Gallimard/Pléiade.
- Chelebourg, Ch. (2012). *Les écofictions*. Mythologies de la fin du monde. Impressions nouvelles.
- Collot, M. (2005). *Paysage et poésie du romantisme à nos jours*. José Corti.
- Delibes, M. (1979). *Un mundo que agoniza*. Editorial Plaza & Janes.
- Durand, G. (1989). *Beaux-arts et archétypes*. PUF.
- Durand, G. (1992). *Figures mythiques et visages de l'œuvre*. De la mythocritique à la mythanalyse. Dunod.
- Durand, G. (1996). *Introduction à la mythologie*. Mythes et sociétés. Albin Michel.
- Durand, G. (1996a). Pérennité, dérivations et usure du mythe, in Chauvin, D. *Champs de l'imaginaire*. Ellug, pp. 81-107.
- Durand, G. (1984) *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*. Dunod/Bordas.
- Gautier, Th. (1852). Voyage hors barrières, in *Caprices et Zigzags*. Victor Lecou ed., pp. 272-281.
- Guattari, F. (1989). *Les trois écologies*. Galilée.
- Hadot, P. (2004). *Le voile d'Isis*. Essai sur l'histoire de l'idée de nature. Gallimard/Folio Essais.
- Hesíodo (2000). *Los Trabajos y los días* (trad. A. Pérez Jiménez). Gredos.
- Hugo, V. (1875). Contemplations II (Aujourd'hui, 1843-1856), en Œuvres de V. Hugo, *Poésie*. Houssiaux éd., t. VI.
- Hugo, V. (1999). *Cromwell* [traducción, editorial Lorenzana]- Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes; <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmconv9d4>
- Hugo, V. (1869). *L'Homme qui rit*. Librairie internationale.
- Hugo, V. (1831). *Notre Dame de Paris*. C. Gosselin.
- Hugo, V. (1884). Le Rhin I et II, en *Œuvres Complètes*. Hetzel/Quantin.
- Kant, I. (1876). *Crítica del juicio seguida de las observaciones sobre el asentimiento de lo bello y lo sublime* (trad. Alejo García Moreno y Juan Ruvira). Librerías de Fco Iravedra/Antonio Novo.
- Kirkman, R. y Moore, T. (2013). *Los muertos vivientes* (trad. Nacho Bentz). Planeta Comic.
- Le Scanff, Y. (2007). *Le paysage romantique et l'expérience du sublime*. Edit. Champ Vallon.

- Leuilliot B. (1985). V. Hugo, Le Rhin, éd. p. J. Gaudon. *Romantisme* [En línea]. N. 49, pp. 115-118, disponible en: https://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1985_num_15_49_4741 [último acceso el 15/10/2021]
- Lyon-Cahen, J. (2016). Le "je" et le baromètre de l'âme, in Corbin, A., Courtine J.-J. et Vigarello, G. *Histoire des émotions*. Vol. 2. Des Lumières à la fin du XIX^e siècle. Seuil, pp. 169-188.
- Lyotard, J. F. (1988). Le sublime et l'avant-garde, in J.F. Lyotard. *L'Inhumain, causeries sur le temps*. Galilée.
- Maffesoli, M. (1985). *L'Ombre de Dionysos*. Contribution à une sociologie de l'orgie. Librairie des méridiens/Le livre de Poche.
- Maffesoli, M. (2014). *L'ordre des choses*. Penser la postmodernité. CNRS éditions.
- Martin, P. M. (2019). Archéologie du mot sublimis. *Cahiers des études anciennes*. [En línea]. LVI | 2019, disponible en: <http://journals.openedition.org/etudesanciennes/1205> [último acceso el 10/03/2022]
- Nerval, G. de (1852). Les nuits d'octobre, in *La Bohème galante*. Michel Lévy Frères.
- Novalis (2005). Werke, Tagebücher und Briefe, Bd. II, München/Wien, Carl Hanser Verlag. Trad. francesa de Olivier Schefer, en *Novalis, Art et utopie*. Les derniers fragments (1799-1800). Presses de l'École Normale Supérieure.
- Novalis (1895 [1798]). *Les disciples à Saïs et les fragments de Novalis* (3^e édit. trad. francesa de M. Maeterlinck). Paul Lacomblez ed.
- Pau, A. (2012). *Novalis: la nostalgia de lo invisible*. Editorial Trotta.
- Pérez Cornejo, M. (1996). *Frans Hemsterhuis. Escritos sobre estética*. Carta sobre la Escultura. Simón, o de las facultades del alma (traductor, autor de introducción y notas). PUV.
- Peyrache-Leborgne, D. (1993). Victor Hugo et le sublime: entre tragique et utopie. *Romantisme*. Vol. 23, n°82, pp. 17-29
- Schoentjes, P. (2015). *Ce qui a lieu*. Essai d'écopoétique. Wildproject.
- Viennet, D. (2011). Il y a "quand même". À propos du sublime aujourd'hui. *Philosophique*, [En línea]. N. 14, disponible en: <https://doi.org/10.4000/philosophique.171> [último acceso el 15/03/2022]
- Wunenburger, J.-J. (2020). Imaginaires écologiques et traditions monothéistes, in Caiozzo, A. et Montoro Araque, M. *Le jardin entre spiritualités, poésie et projections sociétales*: approches comparatives. PUV, pp. 369-382.