

INTERTEXTUALIDADE E UTOPISMO EM *ATLAS DE NUVENS*, DE DAVID MITCHELL¹

Intertextuality and Utopianism in David Mitchell's Cloud Atlas

Felipe Benicio de LIMA
Universidade Federal de Alagoas
felipebenicio.fb@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-5839-0994>

RESUMO: *Atlas de nuvens* (*Cloud Atlas*, 2004), de David Mitchell, é um romance que tem como traço fundamental a intertextualidade, a qual é explorada por meio de citações, alusões, e referências ao longo de toda a narrativa. Dentre os diversos intertextos presentes na obra, o diálogo com as tradições literárias da utopia e da distopia representa uma importante dimensão desse romance, tendo em vista que essa memória da literatura utópica/distópica está presente em momentos cruciais do texto. Uma vez que a forma como o romance encontra-se estruturado implica um jogo de espelhos entre cada uma das seis histórias que o compõem, e que os mecanismos da metaficção (HUTCHEON, 1980) e da autotextualidade (DALLENBACH, 1979) convidam a uma leitura concêntrica do texto, isto é, atenta às relações que a narrativa estabelece consigo mesma, é possível observar a presença de elementos utópicos e distópicos mesmo nas histórias deste romance que não estão imediatamente ligadas a essas tradições literárias. Sendo assim, com base em teorizações sobre intertextualidade (COMPAGNON, 1996; GENETTE, 2010; JENNY, 1979; KRISTEVA, 2005; SAMOYAUULT, 2008), distopia (BACCOLINI; MOYLAN, 2003; BEAUCHAMP, 1983; CLAEYS, 2017), utopia e utopismo (LEVITAS, 2001; SARGENT, 2014), o presente artigo tem como objetivo identificar e analisar as relações intertextuais que o romance de David Mitchell estabelece com a utopia e a distopia, e, partir disso, tecer uma reflexão sobre as imagens por meio das quais o utopismo, enquanto força transformadora, é explorado ao longo do texto.

PALAVRAS-CHAVE: Utopia; Distopia; Intertextualidade; *Atlas de nuvens*.

1 O presente artigo apresenta resultados e desdobramentos da minha tese de doutorado intitulada *O neodistópico: metamorfoses da distopia no século XXI*, orientada pela profa. Dra. Ildney Cavalcanti (PPGLL/Ufal).

ABSTRACT: One of the most important characteristics of David Mitchell's *Cloud Atlas* (2004) is intertextuality, which is explored through quotes, allusions, and references along the narrative. Among these intertexts, the dialogue with utopian and dystopian literary traditions represents an important dimension for the novel. Since the structure of Mitchell's narrative implies a mirror play between its six stories, and considering that the workings of metafiction (HUTCHEON, 1980) and autotextuality (DALLENBACH, 1979) invite a concentric reading of the text, that is, aware of its inner relationships, then it is possible to observe the presence of utopian and dystopian elements even in the stories of this novel that are not immediately related to these two literary traditions. Thus, based on theoretical reflections on intertextuality (COMPAGNON, 1996; GENETTE, 2010; JENNY, 1979; KRISTEVA, 2005; SAMOYAUULT, 2008), dystopia (BACCOLINI; MOYLAN, 2003; BEAUCHAMP, 1983; CLAEYS, 2017), utopia and utopianism (LEVITAS, 2001; SARGENT, 2014), the present paper aims at identifying and analysing the intertextual relations David Mitchell's novel establishes with utopia and dystopia; furthermore, it also aims at reflecting upon the images through which utopianism, understood as a force that prompts transformations, is explored throughout the text.

KEYWORDS: Utopia; Dystopia; Intertextuality; *Cloud Atlas*.

INTRODUÇÃO: FIXAR COORDENADAS EM UM TERRENO MOVEDIÇO

Toda literatura é intertextual. É o que nos informa Julia Kristeva ao afirmar que “todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (KRISTEVA, 2005, p. 68). Assim definida, a intertextualidade se apresenta não apenas como uma forma de explicar um traço fundamental da natureza do texto literário, mas se oferece como uma categoria de análise a partir da qual as obras podem ser interpretadas. Neste caso, é como se o/a autor/a indicasse “pela voz de outrem uma direção de leitura”, como afirma Laurent Jenny (1979, p. 36). É com base nessas premissas que proponho, neste artigo, investigar e refletir sobre alguns dos vestígios intertextuais fornecidos por David Mitchell em seu romance *Atlas de nuvens* (no original, *Cloud Atlas*).

Porém, como adentrar o território da ficção em busca de traços intertextuais pode levar a um percurso labiríntico, no qual as veredas vão se bifurcando a cada passo, preciso, então, delimitar quais vestígios constituem, de fato, o foco da minha investigação. Tal delimitação se mostra ainda mais necessária quando, conforme demonstrarei a seguir, está-se diante de uma obra que explora, de diferentes maneiras, as relações intertextuais, seja de forma explícita ou implícita, por meio de citações ou de alusões. Sendo assim, em minha leitura, concentro o meu olhar nas trilhas que conduzem *Atlas de nuvens* ao entrecruzamento com as utopias e as distopias literárias, e, partir desse diálogo, busco refletir também sobre algumas dimensões e imagens do utopismo como uma forma de educação do desejo, força transformadora e instrumento discursivo do pensamento crítico.

No título de seu romance, David Mitchell constrói uma imagem poética e paradoxal, que evoca ao mesmo tempo a rigidez do atlas, daquilo que demarca os limites de algo, e a fluidez das nuvens, em sua constante metamorfose. Noto, portanto, que há uma relação simbólica entre a leitura ora empreendida e a obra analisada, pois, ao restringir o meu foco para uma dimensão específica do romance de Mitchell, que é uma obra tão diversa, complexa, cheia de artifícios e diálogos artísticos, não faço senão transformar a paradoxal imagem de seu título em método de análise, ou seja, o que faço nestas páginas é fixar coordenadas em um vasto terreno movediço. Se, por um lado, reconheço que tais coordenadas não constituem as únicas vias de acesso ao romance de Mitchell, por outro, como busco demonstrar, elas representam uma dimensão crucial para o jogo de espelhos construído ao longo da narrativa.

ESTRUTURA, METAFICÇÃO E AUTOTEXTUALIDADE

Atlas de nuvens, originalmente publicado em 2004, é o terceiro livro do escritor inglês David Mitchell. Finalista de prêmios literários², o romance ganhou projeção mundial ao ser adaptado para o cinema em 2012, em filme homônimo (no Brasil, *A viagem*) dirigido pelas irmãs Lilli e Lana Wachowski em parceria com o diretor Tom Tykwer. Com um projeto tão ambicioso quanto bem executado, *Atlas de nuvens* é composto de seis narrativas que se passam em diferentes períodos — em um arco que se estende do século XIX a um futuro pós-apocalítico —, e que são construídas a partir de registros linguísticos e dentro de convenções de gêneros específicos — como o diário, a forma epistolar, as memórias, o romance de investigação, a entrevista, a ficção científica —, tendo como resultado uma obra plural, multifacetada. Para que a leitora e o leitor tenham uma dimensão da arquitetura do romance, transcrevo abaixo os títulos e a sequência de seus capítulos:

- [1] Diário de viagem ao Pacífico de Adam Ewing
- [2] Cartas de Zedelghem
- [3] Meias-vidas: o primeiro romance policial da série Luisa Rey
- [4] O pavoroso calvário de Timothy Cavendish
- [5] Uma rogativa de Sonmi~451
- [6] O vau do Sloosha e o que deu adespóis
- [5] Uma rogativa de Sonmi~451
- [4] O pavoroso calvário de Timothy Cavendish
- [3] Meias-vidas : o primeiro romance policial da série Luisa Rey
- [2] Cartas de Zedelghem
- [1] Diário de viagem ao Pacífico de Adam Ewing³

Adicionei a numeração entre colchetes apenas para fins didáticos; no livro, não há tais indicações. Como pode ser visto, as histórias estão dispostas de modo que as cinco primeiras são interrompidas, como se diz na teoria da narrativa, à beira do abismo (*cliffhanger*), sendo retomadas, em ordem inversa, na segunda metade do livro. Dessa

2 O romance foi finalista do Man Booker Prize, do Nebula Award e do Arthur C. Clarke Award, além de ter sido eleito a melhor leitura do ano pelo Richard & Judy Book Club (equivalente britânico do Oprah's Book Club).

3 Cito os títulos dos capítulos em português — bem como os excertos subsequentes — conforme traduzidos por Paulo Henriques de Britto para a edição brasileira publicada pela Companhia das Letras em 2016. No original: *The Pacific Journal of Adam Ewing*; *Letters from Zedelghem*; *Half-Lives: The First Luisa Rey Mystery*; *The Ghastly Ordeal of Timothy Cavendish*; *An Orison of Sonmi~451*; *Sloosha's Crossin' an' Ev'rythin' After*.

forma, o romance começa e termina com a mesma história que, como duas pontas que se unem, fecham-se em um círculo, o que está totalmente em par com o carácter cíclico engendrado pelo romance, com as suas histórias que se repetem, seus personagens que se interconectam, com os textos que se sobrepõem como em um palimpsesto.

Em seu romance, Mitchell busca deliberadamente realizar um pastiche de gêneros literários e não literários, e o faz como um verdadeiro virtuose, conseguindo orquestrar uma multiplicidade de formas e de vozes. De maneira indireta, sutil, Mitchell fornece ao público leitor uma espécie de *rationale* desse seu prodigioso projeto. Em uma das seis narrativas do romance, “Cartas de Zedelghem”, Robert Frobisher compõe uma peça musical intitulada “Sexteto Atlas de Nuvens”. Em uma das cartas que essa personagem escreve ao seu amigo e amante Rufus Sixsmith, ele explica da seguinte maneira a natureza de sua composição:

Passei essas duas semanas na sala de música, retrabalhando fragmentos do último ano num “sexteto para solistas sobrepostos”: piano, clarinete, violoncelo, flauta, oboé e violino, cada um com seu próprio idioma de tonalidade, escala e cor. Na primeira parte, cada solo é interrompido por seu sucessor; na segunda, cada interrupção é retomada, na ordem original. Passo revolucionário ou toque maneirista? Só vou saber quando ficar pronto, e aí já será tarde demais, mas é a primeira coisa em que penso quando acordo, e a última coisa em que penso antes de adormecer [...] (MITCHELL, 2016, pp. 7579).⁴

Ou seja, a explicação fornecida por Frobisher parece servir igualmente à descrição da estrutura do romance *Atlas de nuvens*, que poderia ser definido como um sexteto para histórias sobrepostas, em que cada narrativa teria “seu próprio idioma de tonalidade, escala, cor”, descrevendo ainda as interrupções e retomadas que se sucedem no desenrolar do texto. Dessa forma, por meio de uma personagem que é também um criador artístico, David Mitchell faz emergir no texto algo como uma planta baixa de seu projeto literário, ainda que de maneira enviesada, disfarçada, uma vez que há uma mudança de campo semântico

4 Quando da citação de *e-books*, como é o caso deste, ao invés da menção à *página*, irei informar a *posição* do fragmento citado no dispositivo de leitura, no caso, o Kindle, o que virá indicado pelas letras “pp”, de modo a não se confundir com a menção à página, indicada pela abreviação “p”. No original: Spent the fortnight gone in the music room, reworking my year’s fragments into a “sextet for overlapping soloists”: piano, clarinet, ’cello, flute, oboe, and violin, each in its own language of key, scale, and color. In the 1st set, each solo is interrupted by its successor: in the 2nd, each interruption is recontinued, in order. Revolutionary or gimmicky? Shan’t know until it’s finished, and by then it’ll be too late, but it’s the first thing I think of when I wake, and the last thing I think of before I fall asleep [...]” (MITCHELL, 2004, p. 463).

advinda justamente da natureza distinta da arte praticada por Mitchell (literatura) e por sua personagem (música). O livro traz, portanto, elementos do que Linda Hutcheon chama de “metaficção”, que vem a ser uma forma de ficção que “inclui em si mesma um comentário sobre sua própria narrativa e/ou natureza linguística” (HUTCHEON, 1980, p. 1).⁵ Como será demonstrado nas páginas a seguir, há ocasiões em que a intertextualidade funciona como uma espécie de artifício metaficcional, uma vez que, por meio da referência a outras obras, uma narrativa pode evidenciar algo sobre si mesma.

Em *Atlas de nuvens*, além dos diálogos estabelecidos com outros textos, há também uma espécie de “reduplicação interna”, que é característica do que Lucien Dallenbach chama de autotextualidade e que diz respeito ao “conjunto das relações possíveis dum texto para consigo mesmo” (DALLENBACH, 1979, p. 52). Sendo assim, no romance de Mitchell, cada história é sempre incorporada de alguma forma à seguinte. Por exemplo: Frobisher lê os diários de Adam Ewing; Luisa Rey lê as cartas de Frobisher e escuta o “Sexteto Atlas de Nuvens”; Timothy Cavendish lê o romance investigativo cuja protagonista é Luisa Rey; Sonmi assiste ao filme sobre Timothy Cavendish; Zachry cultua Sonmi como uma divindade. Além disso, a última história, de Zachry, se passa no Havaí, que fica no Oceano Pacífico, justamente onde se dá a jornada de Adam Ewing.

Dentro da extensa teorização e sistematização proposta por Gérard Genette (2010), todo texto é já um hipertexto, e este sempre existe em sua relação com um hipotexto, isto é, um texto anterior que lhe serviu de base ou que se faz presente de alguma forma em sua malha textual. Tendo em mente a autotextualidade conforme definida acima, é possível afirmar que o hipotexto, no caso de *Atlas de nuvens*, é tanto um outro texto literário, que aparece no romance por meio de alguma forma de citação, como também o próprio texto do romance.

Na seção seguinte, procuro demonstrar como a intertextualidade constitui um traço fundamental do romance de Mitchell, enfatizando as relações intertextuais especificamente utópicas e distópicas.

UTOPIAS E DISTOPIAS: A INTERTEXTUALIDADE EM *ATLAS DE NUVENS*

É certo que toda literatura é intertextual, nos termos acima definidos. Porém, de acordo com Tiphaine Samoyault, há “textos [que] são mais intertextuais que outros” (SAMOYULT, 2008, p. 125). Este é certamente o caso de *Atlas de nuvens*, que é uma

5 Todas as traduções de textos teóricos e críticos em língua inglesa são de minha autoria, com exceção dos casos indicados nas referências. Por se tratar de uma análise majoritariamente literária, indicarei em notas de rodapé os trechos originais em inglês apenas da obra analisada.

obra que lança mão de inúmeros artifícios para convocar para a sua leitura aquilo que Samoyault chama de “memória da literatura” (p. 47). Pensando junto com Antoine Compagnon (1996, p. 34), até mesmo os pastiches dos gêneros podem ser lidos como indícios intertextuais, afinal, “o que são os estereótipos e os clichês senão citações”?

No que tange aos intertextos, cada uma das seis histórias do romance evoca uma memória da literatura que dialoga mais de perto com sua trama específica. Por exemplo, em “Cartas de Zedelghem”, ao referir-se ao lugar onde mora o compositor Vyvyan Ayrs, com quem passa a conviver na condição de auxiliar e aprendiz, Frobisher escreve: “O Château Zedelghem não é a labiríntica Casa de Usher que parece ser à primeira vista” (pp. 998),⁶ e, apesar dessa negativa, a descrição funciona como um *foreshadowing*, tendo em vista os conflitos que ali se dão posteriormente. Em outra passagem, agora servindo-se de uma citação e de uma alusão numa mesma sentença, Frobisher escreve: “Juro, Sixsmith, que esse unha de fome verruguento está cada vez mais repulsivo sempre que o vejo. Terá ele um retrato mágico de si próprio guardado no sótão, que vai ficando mais bonito a cada ano?” (pp. 1195).⁷ No idioma original, ao invés de “unha de fome verruguento”, a personagem faz referência à figura de Shylock, o agiota da peça *O mercador de Veneza* (1600), de William Shakespeare. Jansch, a quem Frobisher se refere, é um negociante que compra os livros que o protagonista rouba da biblioteca de Vyvyan Ayrs. Para descrever fisicamente Jansch, Robert faz ainda uma alusão a *O Retrato de Dorian Gray* (1891), de Oscar Wilde, só que, neste caso, é Jansch quem ficaria mais feio com o passar do tempo, enquanto o seu “retrato mágico guardado no sótão” ficaria cada vez mais bonito, isto é, exatamente o contrário daquilo que ocorre com o protagonista do livro de Wilde. Além dos significados que cada uma dessas referências agrega à história de Frobisher, em particular, no plano geral do romance, as menções, diretas e indiretas, a personagens de narrativas clássicas da literatura dão a ver também um pouco da erudição do jovem Robert Frobisher, que é apresentado ao público como alguém apaixonado pelas artes, que dedica a sua vida à aprendizagem e a criação artísticas.

Em “Meias-vidas: o primeiro romance policial da série Luisa Rey”, a protagonista da história, que é uma jornalista, afirma ter entrevistado Alfred Hitchcock. Ou seja, ela menciona uma figura-mor do suspense em uma narrativa cheia de mistérios e que

6 No original: Château Zedelghem isn't the labyrinthine House of Usher it seems at first (p. 62).

7 No original: I swear, Sixsmith, that warty old Shylock looks more repulsive every time I clap eyes on him. Has he got a magical portrait of himself stashed in his attic, getting more beautiful by the year? (p. 74).

tem uma investigação como fio condutor. Este é certamente um daqueles típicos casos em que a referência oferece uma chave de leitura, como se o texto reclamasse o seu pertencimento a uma tradição. Mas, como afirmei acima, *Atlas de nuvens* é uma obra atravessada por citações, referências, alusões, dentre as quais os diálogos com a utopia e a distopia representam uma importante dimensão de sua construção artística e política. Por isso, no momento em que está relembando a ocasião em que entrevistou Hitchcock, Luisa Rey diz:

Eu disse ao grande homem: a chave da ficção de terror é uma divisão, uma separação; desde que o Bates Motel esteja isolado do nosso mundo, a gente tem vontade de olhar lá dentro, como quem olha pra dentro de uma jaula de escorpiões. Mas se um filme mostra que o mundo é um Bates Motel, bom, aí... estamos em Buchloe, é distopia, depressão. A gente até molha os dedos dos pés num universo predatório, sem moral e sem Deus — mas só os dedos dos pés. A resposta do Hitchcock foi” — Luisa faz uma imitação bem boa — “‘Eu sou um diretor de Hollywood, minha jovem, e não o oráculo de Tebas’. Perguntei por que Buenas Yervas nunca havia aparecido em seus filmes. Ele respondeu: ‘Essa cidade tem o pior de San Francisco e o pior de Los Angeles. Buenas Yervas é um autêntico não lugar’ (pp. 1522, *itálico no original*).⁸

Na visão de Luisa Rey, portanto, um filme que mostra o terror que existe no mundo, isto é, “um universo predatório, sem moral e sem Deus”, seria uma distopia — aqui entendida não como um gênero narrativo, mas, de maneira mais ampla, como o *lugar ruim*, em oposição à ideia de *bom lugar* de que seria exemplo a utopia. Diante de tais narrativas distópicas, o público só teria coragem de molhar pés, evitando um mergulho nesse espelho invertido e exagerado dos problemas existentes na sociedade.⁹ No intrincado mosaico construído

8 I put it to the great man, the key to fictitious terror is partition or containment: so long as the Bates Motel is sealed off from our world, we want to peer in, like at a scorpion enclosure. But a film that shows the world *is* a Bates Motel, well, that’s ... the stuff of Buchloe, dystopia, depression. We’ll dip our toes in a predatory, amoral, godless universe — but only our toes. Hitchcock’s response was” —Luisa does an above-average impersonation — “‘I’m a director in Hollywood, young lady, not an Oracle at Thebes.’ I asked why Buenas Yervas had never featured in his films. Hitchcock answered, ‘This town marries the worst of San Francisco with the worst of Los Angeles. Buenas Yervas is a city of nowhere’ (p. 95).

9 É curioso notar que, em 2004, quando *Atlas de nuvens* foi publicado, a distopia estava prestes a vivenciar o seu auge no século XXI, com a publicação e adaptação para o cinema de narrativas distópicas para o público adolescente — fenômeno protagonizado pela trilogia *Jogos Vorazes*, de Suzanne Collins —, mas que, posteriormente, foi cada vez mais se espalhando para outros gêneros e públicos. *Atlas de nuvens* — juntamente com outras obras, como a trilogia *MaddAddam*, de Margaret Atwood, *Deuses de pedra*, de Jeanette Winterson, *A cidade e a cidade*,
Revista X, v. 17, n. 04, p. 1161-1183, 2022. 1168

por David Mitchell em seu romance, cada narrativa mostra uma forma de terror diferente — opressões, conflitos, violências —, mas também mostra que, diante de cada terror, há também uma forma de resistência, como será analisado adiante. Não por caso, ao explicar à Luisa Rey por que a cidade (fictícia) de Buenas Yervas, na Califórnia, nunca havia aparecido em seus filmes, Hitchcock afirma que essa cidade é “um autêntico não lugar”. Embora o sentido imediato dessa designação seja negativo, no plano geral do romance, é importante notar como o signo da utopia flutua na superfície do texto, como uma isca que nos leva, leitores e leitoras, a mergulhar em busca de seus sentidos mais profundos. O trabalho investigativo de Luisa Rey — personagem arquetípica da jornalista-heroína, amiúde explorada em narrativas de investigação — expõe os riscos da construção de um reator nuclear, livrando a cidade de uma possível catástrofe.

Em outra narrativa do romance, Timothy Cavendish, ao sair do asilo onde fora mantido contra sua vontade, traz para a sua narração o escritor russo Alexander Soljenitsin, autor de *Arquipélago Gulag* (1973), um dos mais importantes relatos sobre os campos de concentração e de trabalho forçado na União Soviética de Stálin, estabelecendo, portanto, uma relação entre as duas espacialidades — o asilo e o campo de concentração. Do ponto de vista teórico, tal paralelo é algo que encontra respaldo nas teorizações empreendidas por Gregory Claeys (2017), para quem as prisões, denominadas *carcerotopias* (p. 13), estão entre os protótipos da distopia política totalitária.¹⁰

Mas os intertextos que dialogam mais diretamente com o foco do presente artigo ocorrem nas narrativas “Diário de viagem ao Pacífico de Adam Ewing” e “Uma rogativa de Sonmi~451”. Na primeira, Ewing ouve de uma personagem chamada Mr. D’Arnoq, que discorria sobre a organização pacífica dos povos Moriori, a seguinte reflexão: “Quem haverá de negar que a velha Rēkohu estava mais próxima da utopia de Tomás Morus do que os nossos estados de progresso, governados por régulos belicosos em Versalhes e

de China Miéville, *Estação Onze*, de Emily St. John Mandel, para citar apenas algumas — faz parte de um conjunto de narrativas que vão na contramão da comodificação da distopia enquanto gênero literário, questionando as suas convenções cristalizadas e explorando novos meios de fazer com que a retórica e o imaginário distópicos solidificados no século XX mantenham sua pertinência estética e política no século XXI. Tais narrativas são denominadas de neodistópicas. Para uma reflexão mais aprofundada sobre o neodistópico, cf. Lima, 2022, p. 86–98.

10 Os demais protótipos da distopia são: sociedades militarizadas; despotismo; espaços insalubres (*diseased spaces*), reservados aos/às infectados/as por doenças contagiosas; e, finalmente, a escravidão. O autor faz questão de salientar que esses espaços muitas vezes se sobrepõem uns aos outros, como bem exemplificam os campos de concentração. Cf. Claeys, 2017, p. 10–14.

Viena, Washington e Westminster?” (pp. 181).¹¹ Apesar de ser uma breve passagem, na qual o livro do humanista inglês é usado a título de comparação, conforme discuto abaixo, isso pode ter implicações profundas na leitura do romance — pelo menos, da perspectiva aqui adotada. Cabe notar, no entanto, a pertinência da comparação feita por D’Arnoq, que encontra traços de uma organização utópica não naquilo que se entende por civilização, os “estados de progresso”, mas nos povos primitivos, recuperando, assim, um sentido de utopismo que está muito ligado à ideia de comunidade intencional.¹² Adiante, retomo a reflexão sobre essa narrativa.

Das seis histórias que compõem *Atlas de nuvens*, “Uma rogativa de Sonmi~451” é aquela que mais se assemelha a uma distopia — qualquer leitor/a mais atento/a capta rapidamente a referência ao romance de Ray Bradbury. Toda essa narrativa é composta na forma de uma longa entrevista, que se dá entre a personagem referida como Arquivista e a protagonista Sonmi~451, por ocasião da prisão e condenação desta última à pena capital. Do ponto de vista formal, essa parte do romance guarda mais semelhança com a *Utopia* de More e com outros textos utópicos que, seguindo a herança deixada por Platão, usam a forma do diálogo para expor seu conteúdo. Embora haja essa explícita subversão formal em relação às distopias — o que é também fruto da proposta experimental do romance de Mitchell —, como o objetivo dessa entrevista é entender a trajetória de Sonmi, é no relato dela que os elementos distópicos são apresentados ao público leitor.

Em linhas gerais, Sonmi é uma “fabricante”, espécie de clone, criada exclusivamente para trabalhar no Papa Song’s, que é uma rede de alimentos à maneira do McDonald’s. Nessa sociedade do futuro, denominada Nea So Copros, existem grupos de fabricantes que compartilham das mesmas características físicas — como ocorre em *Admirável mundo novo*, de Aldous Huxley — e que são produzidos em série. Assim, para trabalhar no Papa Song’s, são fabricadas Sonmis, Yoonas, Ma-Leu-Das etc.; para trabalhar noutros lugares, outros tipos (ou modelos) de fabricantes. Os dígitos após o nome são certamente uma referência a um número de série, como ocorre com produtos eletrônicos, do que se depreende que a história que o/a leitor/a acompanha nessa narrativa é a da quadringentésima quinquagésima primeira Sonmi. Neste ponto, é importante ressaltar que, como destacou Gorman Beauchamp (1983), a “numenclatura”, isto é, a substituição

11 No original: Who can deny Old Rēkohu lay closer to More’s Utopia than our States of Progress governed by war-hungry princelings in Versailles & Vienna, Washington & Westminster? (p. 12).

12 Para Lyman Tower Sargent, o utopismo possui três faces: a utopia literária, a teoria social utópica e as comunidades intencionais. Cf. Sargent, 2010.

de nomes por números, acabou se tornando uma característica da ficção distópica. Dentre outras coisas, tal artifício, seguindo o princípio de uma radicalização da ideia de igualdade, teria a função de apagar as particularidades identitárias, transformando os indivíduos em uma massa homogênea.

Sonmi~451 e as demais fabricantes do Papa Song's dormem apenas 4 horas por dia e trabalham durante doze anos ininterruptos, quando, enfim, completam as doze estrelas em seus colares e podem ir para “Exultação” (*Xultation*),¹³ que seria, supostamente, o equivalente a uma aposentadoria. Ao longo desse período, o mundo das fabricantes resume-se ao Papa Song's, e o seu contato com as outras pessoas, à performance de um roteiro pré-estabelecido. Conforme explicado por Sonmi~451, a comida ingerida por elas, chamada de Sabão (*Soap*), diminui seu senso de curiosidade e de imaginação; e, ainda que uma delas, por algum motivo, ousasse fugir, “[n]enhum elevador funciona sem que aja uma Alma dentro” (pp. 313).¹⁴ A “Alma”, neste caso, é o nome dado a um *microchip* implantado nas pessoas que, além de registrar as informações, permite o acesso aos espaços e a realização de compras. Os paralelos desse regime de “trabalho” com a escravidão tornam-se ainda mais evidentes quando é revelada a informação de que os grupos ideologicamente contrários à essa situação a que são submetidos/as os/as fabricantes são chamados de “abolicionistas”.

Como geralmente ocorre nas narrativas distópicas, há sempre um momento decisivo, que representa uma ruptura no modo como as protagonistas enxergam e se relacionam com a sociedade em que vivem. Tal ruptura é o que desencadeia aquilo que Tom Moylan e Raffaella Baccolini denominam “contranarrativa”, que se opõe à narrativa do poder hegemônico e que se “desenvolve à medida que o cidadão ou cidadã distópico/a muda de um aparente contentamento para uma experiência de alienação e resistência” (BACCOLINI; MOYLAN, 2003, p. 5). No caso de Sonmi, esse processo é referido como “ascensão”, e diz respeito ao desenvolvimento de uma maior consciência de si e do mundo. Isso acontece porque — o/a leitor/a só sabe posteriormente — Sonmi é

13 Em termos de estilo, um aspecto dessa narrativa que é importante mencionar são as leves modificações que a língua inglesa sofre na grafia de algumas palavras. Por exemplo, quando a sílaba *ex* aparece no início de uma palavra, a primeira letra é omitida, o que resulta em construções como *xplanation*, *xperiment*, *xpression*, *for xample*, transpondo para o nível da escrita uma elisão que já ocorre na prosódia. Na edição brasileira, traduzida por Paulo Henriques Britto, essas modificações na grafia das palavras também foram recuperadas, por meio do que, nos estudos de tradução, é chamado de compensação: por exemplo, em palavras iniciadas com a letra “H”, esta é suprimida, resultando em palavras como em *istória*, *umano*, *aver*.

14 No original: No elevator functions without a Soul aboard (p. 189).

submetida a um experimento organizado por uma célula (considerada pelo sistema como) terrorista, alinhada à causa abolicionista, que, por meio de uma substância colocada em sua alimentação, faz com que ela, Sonmi, aumente suas capacidades cognitivas. Com a ajuda das pessoas que supostamente querem derrubar o sistema plutocrático, a personagem, então, consegue escapar do Papa Song's. No período em que fica escondida na Universidade de Taemosan, Sonmi, com o auxílio do fabricante Wing~027, aprende a ler, e, sob a tutela do professor Mephi,¹⁵ amplia o seu desenvolvimento cognitivo e aprofunda o seu conhecimento sobre o mundo.

Durante a sua entrevista com o Arquivista, enquanto rememora o seu processo de ascensão, Sonmi afirma:

Minha mente viajou por toda a extensão e profundidade da nossa cultura durante aqueles cinquenta dias [...]. Os índices de uma versão não censurada dos *Comentários* me levaram a pensadores anteriores às Escaramuças. A biblioteca recusou muitos pedidos, é claro, mas consegui dois Otimistas traduzidos do inglês tardio, Orwell e Huxley (pp. 3659).¹⁶

Esse é um curioso caso em que uma citação pode ser mais ambígua do que uma referência ou uma alusão, que seriam formas mais sutis de intertextualidade. Ora, em uma narrativa que apresenta tantas similaridades com a distopia, os nomes de Orwell e Huxley serviriam apenas para reforçar o vínculo entre o texto que cita e o texto citado. No entanto, aqui, os dois escritores são categorizados como “Otimistas”, um rótulo que, tendo em mente *Admirável mundo novo* e *1984*, muitos/as críticos/as negariam a ambos. O que acontece é que, por eles serem citados justamente no texto que mais guarda semelhanças diretas com a distopia, automaticamente vem à mente os romances supracitados. No entanto, qualquer tentativa de estabelecer um elo mais concreto entre a história de Sonmi e esses dois romances conduziria a leitura inevitavelmente a uma superinterpretação, por duas

15 O nome escolhido para o professor, que também é membro da célula terrorista, é duplamente significativo para a leitura aqui empreendida. “Mephi” é o nome do grupo que tenta derrubar o Estado Único em *Nós*, de Yevgeny Zamyatin. No texto russo, como no de Mitchell, a referência a Mefistófeles faz lembrar que desde sempre a figura de Satã e seus congêneres esgueira-se pelos interstícios da história da distopia, como demonstrou Gregory Claeys (2017, p. 79–104).

16 No original: My mind traveled the length, breadth, and depth of our culture [...]. Indices in an uncensored *Commentaries* led me to pre-Skirmish thinkers. The library refused many requests, of course, but I succeeded with two Optimists translated from the Late English, Orwell and Huxley (p. 220).

razões: 1) a citação refere-se diretamente aos autores, e não às obras, as quais até poderiam estar implicadas metonimicamente, como em outros casos, mas acontece que 2) os autores são definidos como “Otimistas”, o que automaticamente invalidaria a ideia de implicar nessa referência *Admirável mundo novo* e 1984. Resulta disso que duas leituras são possíveis: não se pode esquecer que ambos os autores, apesar de comporem o cânone distópico, deixaram uma obra relativamente vasta, incluindo textos literários e não literários, nos quais, por exemplo, Orwell continua defendendo o socialismo e a necessidade da construção de um mundo mais igualitário, além de atacar fortemente qualquer forma de totalitarismo, e Huxley, sobretudo em seu ensaio *Admirável mundo novo revisitado* (*Brave new world revisited*, 1958), e em seu último romance publicado em vida, *A ilha* (*Island*, 1962), incorpora uma postura mais explicitamente utópica e tenta apontar caminhos para que a humanidade não se transforme numa sociedade semelhante a que descrevera nos anos 1930. Nessa perspectiva, sim, ambos poderiam ser considerados “otimistas”. Um corolário dessa interpretação seria a impossibilidade de ler a referência a Orwell e Huxley como uma ironia, pois, para isso, seria necessário afirmar que esses escritores foram, de fato, pessimistas. Uma outra leitura seria esta: o futuro imaginado por esses autores em suas distopias poderia ser considerado como melhor em comparação à plutocracia neoescravagista da Nea So Copros.

Ambas as leituras até são possíveis, mas isso pressupõe um certo malabarismo hermenêutico em que as dimensões biográfica e a literária precisam ter suas especificidades preservadas (os autores eram otimistas, mas escreveram obras pessimistas), ao mesmo tempo em que se reconheçam as contaminações que existem entre essas dimensões (os autores eram otimistas, escreveram obras pessimistas, as quais podem ser consideradas otimistas em face do que é apresentado na narrativa de Sonmi). Dessa forma, o caminho percorrido por Mitchell para acessar a biblioteca da distopia, isto é, a memória da literatura, não é uma linha reta que parte de um ponto A para um ponto B, mas cria entre estes uma zona de tensão, de instabilidade de sentidos — que é, inclusive, bastante distinta da alusão invertida, por assim dizer, feita ao romance de Oscar Wilde nas cartas de Frobisher. Sendo assim, como afirma Jenny (1979, p. 22), “o texto aproveitado denota e renuncia a denotar, é transitivo e intransitivo, tem o valor de significado a cem por cento e de significante a cem por cento”. No fragmento supracitado, Orwell e Huxley são convocados ao mesmo tempo em que são esvaziados de suas conotações mais explicitamente distópicas. Isso, a meu ver, possui relação direta com a maneira como Mitchell dialoga com as tradições da utopia e da distopia, em um movimento de distanciamento e aproximação.¹⁷

17 Tal movimento, acredito, também é um traço marcante das ficções neodistópicas. Cf nota 9, neste artigo.

O processo de aprendizagem de Sonmi não se resume à leitura — embora este seja um aspecto importante na sua trajetória, uma vez que, tal como o Calibã de Shakespeare, ela é a personagem que aprende a ler, passa a dominar o código dos seus opressores para, então, usá-lo como uma arma contra eles mesmos. Para Sonmi~451, a descoberta do mundo, o desvelamento das camadas do poder hegemônico, também representa uma experiência profundamente dolorosa. A protagonista é levada por Hae-Joo Im, membro do grupo de resistência denominado União (*Union*), ao local para onde vão as fabricantes depois de completarem seus doze anos de trabalho escravo, e lá fica sabendo que a Exultação não era nada do que imaginava. Ao completar as dozes estrelas, as fabricantes são mortas e transformadas em “Sabão”, isto é, alimento para as outras fabricantes (mas não só):

Mas... por que esse — qual o objetivo dessa... carnificina?¹⁸

A indústria genômica exige grandes quantidades de biomassa liquefeita para os tanques-úteros, e mais ainda para fazer Sabão. Averia um método mais econômico de obter essa proteína do que reciclar fabricantes que tinham chegado ao final de sua vida útil? Além disso, as sobras de “proteína reciclada” são usadas para produzir a comida vendida no Papa Song’s, ingerida por consumidores [e consumidoras] em toda Nea So Copros (pp. 5945).¹⁹

Com o auxílio da União, e a partir de todas as experiências vividas ao longo de sua trajetória, Sonmi escreve as suas *Declarações*, espécie de manifesto no qual denuncia as injustiças vividas pelos/as fabricantes da Nea So Copros. No final da entrevista, o/a leitor/a fica sabendo que toda a experiência por qual Sonmi passou foi de certa forma premeditada pela Unanimidade, que é como é denominado o governo da Nea So Copros. Assim sendo, entre a Unanimidade (que, dentro da poética da ficção distópica, seria a

18 No livro, as falas do Arquivista não apenas são em negrito, como são escritas em uma família tipográfica distinta. Na edição consultada para este trabalho, da Sceptre, trata-se de uma fonte sem serifas. Além da óbvia função de diferenciar as falas das personagens (uma vez que Mitchell não utiliza travessões ou aspas), acredito que esse destaque dado ao texto do Arquivista serve não para enfatizar o seu discurso, mas para salientar a conexão entre o texto de Sonmi e o das demais narrativas.

19 No original: **But... why would — what would the purpose be of such... carnage?** / The genomics industry demands huge quantities of liquefied biomatter, for wombtanks, but most of all, for Soap. What more economic way to supply this protein than by recycling fabricants who have reached the end of their working lives? Additionally, leftover “reclaimed proteins” are used to produce Papa Song food products, eaten by consumers in the corp’s dineries all over Nea So Copros. It is a perfect food cycle (p. 359).

representação do poder hegemônico) e a União (responsável pela contranarrativa de resistência) há uma ligação que não se limita apenas à paronímia. A própria semelhança entre as palavras, à luz dessa informação, torna até óbvia demais a relação entre essas duas instâncias supostamente opostas. Segue o trecho do diálogo entre o Arquivista e Sonmi em que essa dupla face do poder é revelada:

Mas... e a União? Você está dizendo que até mesmo a União foi ficcionada para o roteiro?

Não: a União pré-existe a mim, mas sua função não é fomentar a revolução. Primeiro, ela atrai descontentes sociais como Xi-Li e os mantém num lugar onde possam ser observados pela Unanimidade; ela fornece à Nea So Copros o inimigo que se torna necessário em qualquer Estado ierárquico para manter a coesão social (pp. 6025).²⁰

A Unanimidade, portanto, cria os seus próprios inimigos que, neste caso específico, são usados como uma forma de desacreditizar a causa abolicionista perante o público, considerando-a uma forma de terrorismo. Como geralmente ocorre nas narrativas distópicas, é o sistema hegemônico que define o que é o mal, e que, portanto, deve ser combatido, eliminado. Ao fazer isso, a Unanimidade ratifica a manutenção do sistema escravagista, bem como reforça a necessidade de aumentar o controle exercido sobre os/as fabricantes, usando Sonmi como exemplo de como eles/as podem ser perigosos/as se não forem estritamente regulados/as. Dessa forma, assim como em *1984* e noutras distopias clássicas, de final fechado — isto é, que terminam sem oferecer a esperança de que o sistema opressor possa ser derrotado —, o indivíduo é vencido pelo Estado.²¹ Mas, diferentemente daquele grupo de obras, o fato de o texto ser escrito em formato de entrevista permite que o/a leitor/a tenha acesso direto ao pensamento da protagonista. Assim, o público leitor fica sabendo que não só Sonmi tinha conhecimento do esquema de teatralização da sua prisão e de seu julgamento público, como também aceitou continuar com o plano armado para ela:

20 No original: **But... Union? Are you saying even Union was fictioned for your script?** / No. Union preexists me, but its *raisons-d'être* are not to foment revolution. First, it attracts social malcontents like Xi-Li and keeps them where Unanimity can watch them; second, it provides Nea So Copros with the enemy required by any hierarchical state for social cohesion (p. 364).

21 Para uma distinção entre as distopias clássicas, de final fechado, e as distopias críticas, de final aberto, cf. Baccolini e Moylan, 2003, p. 7.

Mas se você sabia que era uma conspiração, por que colaborou?

Por que é que todos os mártires colaboram com seus judas? Eles veem uma meta ulterior.

Qual é sua meta?

As *Declarações*. A Mídia inundou a Nea So Copros com meus Catecismos. Todas as crianças em todas as escolas da Nea So Copros agora conhecem minhas doze “blasfêmias”. Meus carcereiros me disseram que se está falando de um “Dia de Vigilância” em todo o Estado contra os[/as] fabricantes que dão sinais das *Declarações*. Minhas ideias se multiplicaram em bilhões de exemplares.

Mas qual é o objetivo? Alguma... revolução futura?

Para a Corpocracia, a Unanimidade, o Ministério dos Testamentos e o Líder, eu cito o alerta dado por Sêneca a Nero: você pode matar muitos de nós, mas nunca poderá matar seu sucessor (pp. 6030).²²

Movida por um desejo prospectivo, que é também uma outra forma de enunciar a esperança, Sonmi~451 acredita que as suas ações terão reverberações, causarão algum impacto no presente ou no futuro. Sua citação de Sêneca atesta justamente a impossibilidade de se prever o futuro. O reconhecimento dessa impossibilidade nos lança em um grande mar de incertezas, o que, conforme explicitado por Zygmunt Bauman (2001), é um traço tão característico da sociedade contemporânea. No entanto, é preciso enxergar isso como uma dádiva para o utopismo, e, parafraseando Guimarães Rosa, entender que a impossibilidade é só uma questão de prefixo, que oculta, mas que jamais poderá apagar as possibilidades latentes. Sonmi parece agarrar-se justamente a essas possibilidades. Como ela mesma diz: “Todas as revoluções são apenas fantasias absurdas até o momento em que ocorrem; a partir daí passam a ser inevitabilidades históricas” (pp. 5638).²³

Para Sonmi~451, as palavras são, portanto, uma ferramenta de resistência. Lançadas ao futuro, essas palavras transformam-se em um genuíno gesto de esperança. Na seção seguinte, analiso como as ações dessa personagem funcionam como reverberações da utopia, as quais são potencializadas pela estrutura do romance de Mitchell.

22 No original: **But if you knew about this... conspiracy, why did you cooperate with it?** / Why does any martyr cooperate with his judases? He sees a further endgame. / **What is yours?** / The *Declarations*. Media have flooded Nea So Copros with my Catechisms. Every schoolchild in corpocracy knows my twelve “blasphemies” now. My guards tell me there is even talk of a statewide “Vigilance Day” against fabricants who show signs of the *Declarations*. My ideas have been reproduced a billionfold. / **But to what end? Some... future revolution?** / To Corpocracy, to Unanimity, to the Ministry of Testaments, to the Juche and the Chairman, I quote Seneca’s warning to Nero: No matter how many of us you kill, you will never kill your successor (p. 354-365).

23 No original: All revolutions are the sheerest fantasy until they happen; then they become historical inevitabilities (p. 342).

REVERBERAÇÕES E IMAGENS DO UTOPISMO

“O vau do Sloosha e o que deu adespois” é a sexta e última narrativa de *Atlas de nuvens*, e a única que não é interrompida, como as demais. No plano diegético, os acontecimentos descritos em “O vau do Sloosha...” ocorrem em momento um ulterior à história de Sonmi~451, ou seja, trata-se de um futuro do futuro, posterior a um evento referido como a Queda, que remete a uma catástrofe global à qual uma pequena parte da humanidade conseguiu sobreviver. De certa maneira, essa narrativa condensa o carácter cíclico, metaficcional e utópico do romance como um todo.

Zachry, o protagonista dessa história, é membro da tribo da “gente do Vale” (*Valleymen*), que são pacifistas e monoteístas: “A gente do Vale só tinha uma deusa e o nome dela era Sonmi” (pp. 4200).²⁴ Nesse futuro do futuro, a fabricante passa a ser cultuada como uma divindade. A gente do Vale, distante que está temporal e culturalmente do período da Nea So Copros, e por ser uma tribo cuja transmissão de conhecimento se dá oralmente, pouco sabe sobre a vida de Sonmi. Quando a personagem Meronym — que é membra dos/as Prescientes, uma sociedade que conseguiu dominar e desenvolver a tecnologia anterior à Queda, e que visita, duas vezes por ano, as tribos da “ilha Grande” (*Big I*)²⁵ — tenta explicar a Zachry quem foi Sonmi, ele pensa: “Sonmi era uma gente que nem eu e cê? Nunca que eu pensei, nem a Badessa nunca que falou, uma maluqueza dessa. Sonmi foi parida por um deus da Ciença chamado Darwin, era o que nós creditava” (pp. 4820).²⁶ E Meronym explica-lhe (o que, narrativamente, funciona como um *flashforward*, tendo vista que “O vau do Sloosha...” fica justamente entre as duas partes da história de Sonmi, o que significa que o/a leitor/a ainda não tem conhecimento do desfecho do enredo da fabricante):

24 No original: Valleymen only had one god an’ her name it was Sonmi (p. 254).

25 Analisando as relações entre a gente do Vale e os/as Prescientes, Farahbakhsh e Kakaee (2018, p. 49) afirmam que “a única possibilidade que o mundo tem para prosperar é usar a ciência e a natureza juntas”. E isso, de fato, é muito simbólico, tendo em vista que a história de Zachry se passa em um momento em que a humanidade já falhara, catastroficamente e diversas vezes, no que se refere à manutenção de um equilíbrio entre essas duas instâncias cruciais para a vida neste planeta.

26 No original: Sonmi was a human like you’n’me? I’d never thinked so nor’d Abbess ever speaked such loonsomeness, nay. Sonmi’d been birthed by a god o’ Smart named Darwin, that’s what we b’liefed (p. 291).

Ela nasceu e viveu centenas de anos atrás do outro lado do oceano, po oés-noroeste, falou a Meronym, numa peninça que agora virou terra morta mas que antes chamava Nea So Copros e no tempo dos Antigo era Coreia. Sonmi teve uma vida curta e judasada, e foi só adespois que ela tava morrida que ganhou mando no pensamento dos puro-sangue e dos malnascido (pp. 4824, ênfase do autor).²⁷

No final dessa narrativa, quem toma a palavra é o filho de Zachry, que relembra as histórias contadas por seu pai, e diz: “A maioria das história tem um fundo de verdade, e tem umas que tem até muita verdade” (p. 5390).²⁸ Dessa forma, como bonecas-russas, a história de Sonmi é contada por Meronym dentro do relato feito por Zachry que, por sua vez, tem sua vida rememorada por seu filho. É dessa maneira que *Atlas de nuvens* cria os seus palimpsestos intratextuais.

O livro de Mitchell é composto de tal forma que, em certa medida, as histórias fornecem chaves de leitura umas para as outras. Embora as outras narrativas não possuam um teor explicitamente distópico, o jogo de espelhos criado pela organização do romance lança luz a outras formas de opressão, que se dão em diferentes proporções, nas histórias das outras personagens: Adam Ewing sendo envenenado por seu “amigo”, Dr. Goose, interessado em ficar com seu dinheiro; Robert Frobisher sendo chantageado por Vyvyan Ayrs; Luisa Rey fazendo um trabalho investigativo contra uma megacorporação que pretendia construir uma usina nuclear, mesmo sabendo dos riscos; Timothy Cavendish preso num asilo para pessoas idosas; Zachry lutando contra os canibais da tribo Kona. Lido nesta chave, o romance faz emergir os subtextos do imaginário distópico que compõem cada um dos subenredos, revelando assim uma miríade de *loci horrendi*. É justamente por conta disso que Gerd Bayer (2015) afirma que o modo como o romance de Mitchell está organizado implica em uma aceitação de que aquilo que é geralmente entendido como apocalipse, isto é, um evento que nos aguarda em algum momento no futuro, “com efeito, já está acontecendo” (BAYER, 2015, p. 345).

Tendo dito isso, a ênfase em Sonmi nesta análise não se dá apenas porque é em sua história que estão presentes os traços mais explicitamente ligados à distopia. Ouso afirmar que o romance de Mitchell convida a uma leitura que coloca Sonmi~451 em um

27 No original: *She was borned 'n' died hun' erds o years ago 'cross the ocean west-nor 'westly, so Meronym speaked, on a pen'sula all deadlanded now but its old-time name was Nea So Copros an its ancient one Korea. A short 'n' judased life Sonmi had, an' only after she'd died did she find say-so over purebloods 'n' freakbirths' thinkin's* (p. 291).

28 No original: *Most yarnin's got a bit o' true, some yarnin's got some true, an' a few yarnin's got a lot o' true* (p. 324).

lugar privilegiando, um ponto de irradiação e convergência de sentidos. Assim, perto do desfecho de seu relato, Zachry faz a seguinte reflexão:

Deitado no fundo do caiaque fiquei veno as nuve. As alma travessa os tempo que nem as nuve travessa o céu, e por mais que mude a forma e a cor e o tamanho da nuve ela continua seno nuve, e as alma tamém. Quem que sabe dizer de adonde que veio a nuve ou quem que a alma vai ser amanhã? Só Sonmi o leste e o oeste e a bussa e o atlas, é, só o atlas de nuve (pp. 5382).²⁹

Além da explícita vinculação que Zachry, refletindo sobre reencarnação, estabelece entre a deusa por ele cultuada e a ideia de um “atlas de nuve”, em minha leitura, é muitíssimo significativa a comparação de Sonmi à bússola (“bussa” / *compass*), instrumento cuja agulha invariavelmente aponta para o norte magnético. Pensando metaforicamente no ato da leitura, o norte magnético é sempre o fim do livro. Sendo assim, tendo em vista o descompasso que se cria entre a cronologia dos fatos e a sua organização textual, a ordem de leitura que nos é imposta pelo modo como o livro encontra-se estruturado faz pensar que é a mensagem de Sonmi que chega a Adam Ewing, quando na verdade é a mensagem de Adam que chega à Sonmi. Eu ainda poderia afirmar que, partindo de uma concepção de tempo não linear, os ideais de ambas as personagens se nutrem mutuamente.

Do mesmo modo que o enredo da fabricante que se rebela contra o sistema tem o poder de lançar luz sobre os não tão evidentes aspectos distópicos das outras narrativas, assim também as fagulhas de esperança emanam de cada uma delas e se multiplicam. Quando o/a leitor/a chega ao fim da primeira história, no final do livro, descobre que Adam Ewing consegue sobreviver à tentativa de envenenamento perpetrada pelo, até então, amigo Dr. Goose, o que ocorre apenas com a ajuda de Autua, que é um nativo dos povos Moriori, cuja vida fora salva por Ewing. Adam, então, tendo visto e vivenciado tantas injustiças, resolve entrar para a causa abolicionista, com o objetivo de fazer com que seus filhos e filhas por vir herdem um mundo melhor. Ao saber disso, seu sogro, furioso, diz-lhe:

Vá para o Velho Mundo e diga aos de lá que os direitos de seus escravos imperiais são tão inalienáveis quanto os da rainha da Bélgica! Ah, você há de ficar rouco, pobre e grisalho nos congressos! Você será alvejado

29 No original: I watched clouds awobbly from the floor o’ that kayak. Souls cross ages like clouds cross skies, an’ tho’ a cloud’s shape nor hue nor size don’t stay the same it’s still a cloud an’ so is a soul. Who can say where the cloud’s blowed from or who the soul’ll be ’morrow? Only Sonmi the east an’ the west an’ the compass an’ the atlas, yay, only the atlas o’ clouds (p. 324).

com cusparadas e tiros! Será linchado, pacificado com medalhas, ridicularizado pelos desbravadores das matas! Crucificado! Adam, sonhador ingênuo, quem resolve lutar contra a hidra de mil cabeças da natureza humana tem de pagar com muito sofrimento, e sua família há de pagar junto com ele! E será só no último estertor que você compreenderá que toda a sua vida não passou de uma gota d'água num oceano infinito!

Ao que Ewing responde de maneira magistral, como se numa chave de ouro para o romance: “Porém o que é um oceano senão uma multidão de gotas d'água?” (pp. 8639).³⁰ Nesse sentido, recorrendo mais uma vez à propensão autotextual e metaficcional da narrativa de Mitchell, acredito que cada um dos seis protagonistas do romance poderia ser entendido como uma gota d'água no oceano, imagem que aponta para a importância das ações dessas personagens tanto em escala micro, restrita às suas trajetórias particulares, quanto em escala macro, que diz respeito ao romance como um todo.

Como no poema de João Cabral de Melo Neto (1997, p. 15), em que o tecer da manhã é resultado do trabalho de todos os galos, com os “fios de sol de seus gritos de galo”, em *Atlas de nuvens*, o oceano só existe como resultado da confluência de suas gotas de água. Dessa forma, David Mitchell cria uma potente metáfora para o utopismo, aqui entendido, de acordo com Ruth Levitas (2001, p. 27), como “a expressão do desejo por uma melhor forma de existência”. Mais do isso, a meu ver, o romance de Mitchell permite afirmar que os caminhos em direção ao utopismo só podem ser trilhados (e construídos) coletivamente, de modo que as lutas, as estratégias de resistência, os gestos de esperança ganham mais força à medida em que são observados em suas relações de interdependência e interconectividade.

Por fim, *Atlas de nuvens* pode ser visto como um grande arquipélago de imagens utópicas e distópicas, nesse oceano — metáfora para o utopismo — tecido com diferentes vozes, corpos, medos e esperanças. Mas o desfecho do romance tem o poder de, ao mesmo tempo, amalgamar e irradiar o impulso utópico, uma vez que cristaliza em uma imagem todos os esforços de resistência e os gestos de esperança construídos em cada uma das narrativas e ao longo do texto.

30 No original: Sail to the Old World, tell 'em their imperial slaves' rights are as inalienable as the Queen of Belgium's! Oh, you'll grow hoarse, poor & gray in caucuses! You'll be spat on, shot at, lynched, pacified with medals, spurned by backwoodsmen! Crucified! Naïve, dreaming Adam. He who would do battle with the manyheaded hydra of human nature must pay a world of pain & his family must pay it along with him! & only as you gasp your dying breath shall you understand, your life amounted to no more than one drop in a limitless ocean! / Yet what is any ocean but a multitude of drops?

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conforme discutido nas seções anteriores, *Atlas de nuvens* é um romance que constrói uma relação complexa e sofisticada tanto com as obras com as quais dialoga, por meio de diferentes artifícios intertextuais, quanto consigo mesma, de forma metaficcional e autotextual. A moldura narrativa construída por David Mitchell possibilita (e até convida) diferentes formas de leitura. Porém, como explicitarei no início deste artigo, concentrei minha atenção aos diálogos literários utópicos e distópicos presentes no romance, procurando demonstrar que, embora estes sejam apenas alguns dos intertextos presentes na obra, eles representam uma dimensão fundamental no plano geral da narrativa, tendo em vista que essa memória da literatura utópica/distópica está presente em momentos cruciais do texto. Além disso, o modo como o romance encontra-se estruturado implica um jogo de espelhos entre cada uma das seis histórias que o compõem, lançando luz, portanto, a aspectos utópicos e distópicos presentes em contextos ficcionais não imediatamente ligados a essas tradições literárias. Esse diálogo, tanto temático quanto estrutural, com a utopia e a distopia literárias foi o que me permitiu investigar a fundo essa relação, analisando a maneira como o utopismo, enquanto força transformadora, foi explorado pelo texto de Mitchell, refletindo sobre as imagens de esperança por ele construídas.

De modo geral, o palimpsesto, as repetições, as histórias e as narrativas que se sobrepõem umas às outras, as personagens que reencenam, ou revivem, a trajetória (os conflitos, mas também os medos e os sonhos) de personagens anteriores: em certa medida, isso pode remeter à propensão humana a incorrer nos mesmos erros, chamando atenção para o curioso fato de que uma gama de situações distintas deram origem a resultados tão semelhantes — vide a escravidão no século XIX, nos diários de Adam Ewing, e a escravidão dos/as fabricantes no futuro pós-hecatombe de Sonmi-451; ou mesmo a catástrofe que acometeu o mundo futuro (a Queda), o qual já era o resultado de uma catástrofe anterior (as Escaramuças). Porém, como o texto de Mitchell demonstra, há também os momentos em que esses ciclos são quebrados, o que sempre permite o vislumbre, e nada mais que um vislumbre, do utopismo, eterna mola propulsora que nos lança ao futuro. Como as personagens de *Atlas de nuvens* tão bem demonstram, não se trata apenas de uma questão de crença (acreditar que uma mudança é possível), mas de procurar, investigar, o modo como a possibilidade está oculta pelo véu discursivo da impossibilidade. Só assim poderemos entrever e articular trilhas alternativas — o que Ruth Levitas (2001) chama de *desejar diferente* — e, seguindo aquela lição dos muros de Paris de 1968, tornarmo-nos suficientemente realistas para exigir o impossível.

AGRADECIMENTOS

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

REFERÊNCIAS

BACCOLINI, Raffaella; MOYLAN, Tom. Introduction: dystopia and histories. In: BACCOLINI, Raffaella; MOYLAN, Tom (ed.). **Dark horizons**: science fiction and the dystopian imagination. New York: Routledge, 2003. p. 1–12.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BAYER, Gerd. Perpetual apocalypses: David Mitchell's *Cloud Atlas* and the absence of time. **Critique: Studies in Contemporary Fiction**, v. 56, n. 4, p. 345–354, 2015. Disponível: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/00111619.2014.959645>. Acesso em: 15 jul. 2020.

BEAUCHAMP, Gorman. The proto-dystopia of Jerome K. Jerome. **Extrapolation**, v. 24, n. 2, p. 170–181, Summer 1983.

CLAEYS, Gregory. **Dystopia**: a natural history. OUP: Oxford, 2017.

COMPAGNON, Antoine. **O trabalho da citação**. Tradução de Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

DALLENBACH, Lucien. Intertexto e autotexto. In: DALLENBACH, Lucien *et al.* **Intertextualidades**. Tradução de Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Almedina, 1979. p. 51–76.

FARAHBAKHSH, Alireza; KAKAEE, Soulmaz. Elements of dystopian science fiction in David Mitchell's *Cloud Atlas*: generic and ontological implications. **English Literature and Language Review**, v. 4, n. 4, p. 43–50, Apr. 2018. Disponível em: [https://arpgweb.com/pdf-files/ellr4\(4\)43-50.pdf](https://arpgweb.com/pdf-files/ellr4(4)43-50.pdf). Acesso em: 15 jul. 2020.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos**: a literatura de segunda mão. Tradução de Cibele Braga *et al.* Belo horizonte: Edições Viva Voz, 2010.

HUTCHEON, Linda. **Narcisist narrative**: the metafictional paradox. Ontario: Wilfrid Laurier University Press, 1980.

JENNY, Laurent. A estratégia da forma. *In*: DALLENBACH, Lucien *et al.* **Intertextualidades**. Tradução de Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Almedina, 1979. p. 5–49.

KRISTEVA, Julia. A palavra, o diálogo e o romance. *In*: KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 65–95.

LIMA, Felipe Benicio. **O neodistópico**: metamorfoses da distopia no século XXI. 2021. Tese (doutorado em Linguística e Literatura) — Universidade Federal de Alagoas, Faculdade de Letras, Programa de Pós-Graduação em Linguística e Literatura, Maceió, 2022. Disponível em: <http://www.repositorio.ufal.br/jspui/handle/123456789/9059>. Acesso em: 15 jun. 2022.

LEVITAS, Ruth. For utopia: the (limits of the) utopian function in late capitalist society. *In*: GOODWIN, Barbara (ed.). **The philosophy of utopia**. London: Routledge, 2001. p. 25–41.

MELO NETO, João Cabral. **A educação pela pedra e depois**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

MITCHELL, David. **Atlas de nuvens**. Tradução de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. *E-book*.

MITCHELL, David. **Cloud Atlas**. London: Sceptre, 2004.

SAMOYAUULT, Tiphaine. **A intertextualidade**. Tradução de Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SARGENT, Lyman Tower. **Utopianism**: a very short introduction. Oxford: Oxford University Press, 2010.

Recebido em: 1 ago. 2022

Aceito em: 30 ago. 2022