

**DISTOPIA COMO CURADORIA DE AUSÊNCIAS E IMPASSES DA  
IMAGINAÇÃO UTÓPICA EM *STATION ELEVEN***

*Dystopia as the Curatorship of Absences and Impasses of the Utopian Imagination in  
Station Eleven*

Marcelo Cizaurre GUIRAU

Instituto Federal de São Paulo

cizaurre@ifsp.edu.br

<https://orcid.org/0000-0002-3148-7910>

**RESUMO:** Neste artigo, estudaremos o romance *Station Eleven* (de Emily St. John Mandel e publicado em 2014) a partir de três veios interpretativos: No primeiro, veremos uma hipostasia da ideia de cultura, nos termos com que Adorno descreve o fenômeno em sua leitura de *Admirável Mundo Novo* (ADORNO, 1998), de Aldous Huxley. A resultante separação entre “espírito” e “necessidades materiais” desse movimento cria obstáculos para a figuração e uma consequente percepção mais precisa de problemas reais; no segundo, podemos chegar à noção de tempo que rege o período de anomalia introduzido pela distopia. Partindo da constatação de Walter Benjamin, na sua tese XV sobre o conceito de história (BENJAMIN, 1987), de que a explosão do *continuum* da história é um ato revolucionário inaugural o qual determina a criação de uma nova temporalidade, podemos analisar a periodização instaurada pela distopia em *Station Eleven* como uma versão alegórica da ruptura temporal descrita por Benjamin na referida tese; Seguindo o terceiro, concentramo-nos na figura do Museu da Civilização e na noção de distopia como curadoria de ausências. Um impulso de preservação e recuperação do mundo pré-colapso perpassa todo o enredo. Os diferentes caminhos que surgem no romance dão na mesma encruzilhada: a presença espectral do mundo colapsado como obstáculo para a criação de um novo. Veremos, ao longo do artigo, várias faces desse impasse na narrativa. Como diagnóstico da crise da imaginação histórica de que sofre o nosso tempo, o livro é certo. Seus impasses figuram dilemas que estão na base das narrativas de imaginação utópica/distópica.

**PALAVRAS-CHAVE:** *Station Eleven*; Distopia; Romance; Estudos literários.

**ABSTRACT:** In the article, the novel *Station Eleven* (2014), by Emily St. John Mandel, will be studied following three interpretative veins: in the first, we focus on the hypostasis of the idea of culture, as described by Adorno in his reading of Aldous Huxley's *Brave New World* (ADORNO, 1998). The separation, created by such hypostasis, between “spirit” and “material needs” engenders obstacles to the figuration and,

consequently, diminishes its potential of revealing real life problems; in the second, we study the temporality that rules the period of anomaly introduced by dystopia. Evoking Walter Benjamin's Thesis XV on the concept of history, which asserts that the explosion of the *continuum* of history is an inaugural revolutionary act which determines the creation of a new temporality, we can understand the periodization established by dystopia in Station Eleven as a somewhat allegorical version of the temporal rupture described by Benjamin; in the third, we concentrate attention on the figure of the Museum of Civilization and on the notion of dystopia as the curatorship of absences. A recovering impulse of the "pre-collapse world" permeates the plot. The different paths that emerge from the novel guide to the same crossroad: the spectral presence of the collapsed world as an obstacle to the creation of a new one. We will see, in the article, several forms of such impasse in the narrative. The book is precise as a diagnosis of the crises of the historic imagination which afflicts our time. Its impasses give form to dilemmas which are the basis to utopic and dystopic narratives alike.

**KEYWORDS:** Station Eleven; Dystopia; Novel; Literary Studies.

## PANDEMIA E DISTOPIA

Publicado em 2014, o romance *Station Eleven*, da autora canadense Emily St. John Mandel, traz um enredo que, com adaptações de grau de intensidade distópica, se aproxima do mundo que conhecemos a partir de 2020<sup>1</sup>. No livro, uma pandemia de uma doença chamada de Gripe da Geórgia elimina rapidamente grande parte da humanidade. O vírus causador dessa gripe é extremamente contagioso e letal<sup>2</sup>.

Ficamos sabendo que o planeta todo foi afetado pelo vírus da Gripe da Geórgia, mas, no enredo, acompanhamos os desdobramentos dessa pandemia apenas num espaço que vai da região dos Grandes Lagos, nos Estados Unidos, à Toronto. A Gripe atinge o norte do continente americano, somos informados, trazida por um voo que partiu de Moscou. Esse primeiro grupo de doentes, os hospedeiros iniciais do vírus, passam a ser conhecidos como os “passageiros de Moscou”<sup>3</sup>. A origem oriental do vírus ficcional,

---

1 Neste artigo, não abordaremos questões de gênero romanesco que possam surgir a partir da tentativa de classificação da narrativa de *Station Eleven*. Para evitar esse debate, usaremos, ao longo do texto, alternativamente, os termos “distópico”, “narrativa distópica” e “distopia” para nos referirmos ao universo diegético de *Station Eleven*. Adotamos esse procedimento por acreditar que o termo mais abrangente – distopia – evitará a necessidade de uma digressão sobre possíveis classificações do enredo em, por exemplo, apocalíptico e pós-apocalíptico. Tal discussão já foi feita em diversos artigos, dos quais cito CARACCILO (2018) e FELDNER (2018), que localizam o romance no campo das narrativas pós-apocalípticas: “...a genre that builds catastrophic destabilization into the very structure of a storyworld: by definition, postapocalyptic fiction implies and foregrounds a catastrophic rupture between a preapocalyptic and a postapocalyptic state of the storyworld. The former is typically aligned with present-day reality, the latter is a dystopian world in which few survivors face extremely harsh conditions and altered (usually, more primitive) social structure”. (CARACCILO, 2018, p. 223); “The postapocalyptic genre includes a number of distinguishing elements, most of which can be found in *Station Eleven*. These include the occurrence of an apocalyptic event, the depiction of post-collapse society, and a narrative structure that connects and interlinks the pre-apocalyptic past with the postapocalyptic present”. (FELDNER, 2018, p. 167)

2 O doutor Hua, um dos primeiros personagens a sucumbir à doença, expõe os primeiros espantos com o novo vírus: “I don’t know, Jeevan. That’s the short answer. I don’t know what’s going on. It’s a flu, that much is obvious, but I’ve never seen anything like it. It is so fast. It just seems to spread so quickly—” [...] “You get exposed to this, you’re sick within hours”. (MANDEL, 2014, pp. 19-20). A gravidade da situação e a rapidez dos acontecimentos se mostram no colapso do sistema de saúde canadense em apenas um dia de circulação do vírus no país: “‘We’ve admitted over two hundred flu patients since this morning,’ Hua said. ‘A hundred and sixty in the past three hours. Fifteen of them have died. The ER’s full of new cases. We’ve got beds parked in hallways. Health Canada’s about to make an announcement’”. (MANDEL, 2014, p. 18)

3 “The Moscow passengers”. (MANDEL, 2014, p. 18)

assim como ocorreu com o coronavírus em 2019, eleva as incertezas sobre a nova doença, uma vez que se tinga dos preconceitos em que o ocidente (no caso do romance, a América do Norte) mergulha as coisas vindas do chamado “oriente”<sup>4</sup>. Com um verniz de ponderação que mal esconde a desconfiança preexistente, o narrador lança suspeitas sobre a transparência das informações vindas daquele lado do mundo: “Havia indícios de que autoridades russas e georgianas tinham sido pouco claras acerca da gravidade da crise por lá”<sup>5</sup>. (MANDEL, 2015)<sup>6</sup>

A pandemia se agrava e, em poucos dias, milhares de pessoas morrem. A transmissão do vírus é incontrolável e a doença mata em questão de horas. Combinadas, as extraordinárias transmissibilidade e letalidade<sup>7</sup> da Gripe da Geórgia determinam o colapso daquela sociedade. Rapidamente, Jeevan, que recebe informações em primeira mão de Hua, seu amigo médico, percebe estar diante de um evento fundador: “Jeevan foi esmagado pela repentina certeza de que era aquilo mesmo, a doença que Hua descrevia iria representar uma fronteira entre um antes e um depois, uma linha que cortaria sua vida ao meio”<sup>8</sup> (MANDEL, 2015). Tal veredito sobre o caráter decisivo da pandemia nos rumos daquela sociedade se concretizará na divisão temporal da história que vigorará a partir dali: o tempo se dividirá em era pré-colapso<sup>9</sup> e mundo atual. Lília Schwarcz atribui a nossa pandemia um caráter de marco temporal semelhante ao que vemos em *Station Eleven*: “Ao deixar mais evidente o nosso lado humano e vulnerável, a pandemia da covid-19 marca o final do século XX”. (SCHWARCZ, 2020, p. 6)

---

4 Fato semelhante ocorreu com as acusações e especulações que envolveram os primeiros momentos da pandemia de Covid-19. A aura de mistério que, no olhar do Ocidente, encobre o Oriente criou as condições de plausibilidade que sustentariam muitas das teorias conspiratórias sobre a origem chinesa do vírus. Aqui, vale evocar a noção de “orientalismo” proposta por Edward Said: “O orientalismo é um estilo de pensamento baseado em uma distinção ontológica e epistemológica feita entre ‘o Oriente’ e (a maior parte do tempo) ‘o Ocidente’”. (SAID, 1990, p. 14)

5 No original: “There were suggestions that Georgian and Russian officials had been somewhat less than transparent about the severity of the crisis there”. (MANDEL, 2014, p. 21)

6 As citações em português do romance foram retiradas de uma versão E-book do livro. Nela, não há indicação de páginas.

7 “Early reports had put the mortality rate at 99 percent”. (MANDEL, 2014, p. 253)

8 No original: “Jeevan was crushed by a sudden certainty that this was it, that this illness Hua was describing was going to be the divide between a before and an after, a line drawn through his life.”. (MANDEL, 2014, p. 20)

9 No original: “pre-collapse era”. (MANDEL, 2014, p. 65)

Distopias ficcionais como a de *Station Eleven* surgem a partir da violenta intromissão de forças disruptivas, como ataques alienígenas, guerras totais, apocalipse nuclear, apocalipse zumbi ou uma pandemia. Como motor alegórico do corte epistemológico que gerará o cenário distópico, as pandemias se destacam pela verossimilhança. Seus efeitos devastadores foram experimentados por diferentes sociedades em diferentes momentos da história e estão registrados na memória coletiva. A sua ocorrência no Século XXI atualiza e aprofunda o sentimento de vulnerabilidade às forças do acaso que elas trazem – a pandemia de Covid-19 trouxe um grande abalo às pretensões redentoras da ciência moderna. De fato, a pandemia em curso pôs o homem à mercê, por um tempo, do incontrolável.

Algo do repentino choque de percepção que esmaga o personagem Jeevan no limiar do fim do mundo<sup>10</sup> em *Station Eleven* foi também registrado por contemporâneos nossos em 2020.

Ailton Krenak evoca os versos do poema Cota Zero, de Drummond, para tratar do potencial disruptivo da pandemia:

Penso naqueles versos de Carlos Drummond de Andrade: “Stop. / A vida parou / ou foi o automóvel?”. Essa é uma parada para valer. O ritmo de hoje não é o da semana passada nem o do ano novo, do verão, de janeiro ou fevereiro. O mundo está agora numa suspensão. E não sei se vamos sair dessa experiência da mesma maneira que entramos. É como um anzol nos puxando para a consciência. Um tranco para olharmos para o que realmente importa. (KRENAK, 2020, p. 8)

---

10 Uma das várias coincidências entre a pandemia imaginada no romance e a nossa foi a recorrente lembrança da música “It’s The End Of The World As We Know It”, do grupo norte-americano R.E.M: “‘YOU’VE GOT TO STOP singing that song,’ Frank said. (...) It was the end of the world as they knew it! Jeevan had had that song stuck in his head for several days now, ever since he’d appeared on his brother’s doorstep with the shopping carts”. (MANDEL, 2014, p. 176) A capacidade de antecipação de acontecimentos da ficção especulativa é reafirmada em vários pontos do enredo de *Station Eleven*, dos quais destaco, como exemplo, duas cenas que se tornaram realidade em 2020: a insana corrida aos supermercados, com toda a sua carga de egoísmo e insensatez (“Standing outside with seven enormous shopping carts to transport through the snow to his brother’s apartment, soaked in sweat and also freezing, feeling foolish and afraid and a little crazy” (MANDEL, 2014, p. 25)) e com a inusitada corrida por itens que, em um cenário de calamidade extrema, não seriam os objetos mais urgentes para a sobrevivência (“The next cart was all toilet paper” (MANDEL, 2014, p. 23)); e o massacrante peso de notícias cada vez piores, que criam uma sensação de ficcionalidade do real (“Days slipped past and the news went on and on until it began to seem abstract, a horror movie that wouldn’t end” (MANDEL, 2014, p. 176))

Um evento catastrófico global como uma pandemia pode criar um efeito de urgente parada semelhante ao causado pelo freio de emergência da locomotiva, associado por Walter Benjamin às revoluções<sup>11</sup>. A disrupção da normalidade inaugurado por essa parada abrupta pode ter, coletivamente, efeito de tomada de consciência crítica, como indica o prognóstico de Lilia Schwarcz sobre a pandemia de Covid-19: “Sempre se sai mudado de um estado de anomalia: passamos a repensar se essa rotina acelerada é mesmo necessária, se todo mundo precisa sair de casa e voltar no mesmo horário, se estamos fazendo bem ou muito mal para o planeta” (SCHWARCZ, 2020, p. 3).

Tanto a mais agressiva pandemia do romance quanto a nossa carregam esperanças de mudança a partir do freio de arrumação proporcionado pela temporalidade anômala do período inaugurado. Assim, Krenak espera do mundo pós-pandemia uma consciência coletiva mais atenta ao planeta e menos subjugada por máquinas: “Não podemos voltar àquele ritmo, ligar todos os carros, todas as máquinas ao mesmo tempo” (KRENAK, 2020, p. 9). A força devastadora da pandemia de Gripe da Geórgia determinou, no romance, uma radical separação entre homens e máquinas. Na era pós-colapso, carros são usados como carroças movidas por força animal e aeroportos e aviões transformados em abrigos, lugares não mais de trânsito, mas de moradia. No mundo forçadamente renovado com a destruição trazida pelo vírus, *iPhone zombies* não circulam apressadamente por ruas lotadas durante o breve horário comercial de almoço<sup>12</sup>.

O ponto de ruptura histórica iniciado com o colapso mundial pela pandemia da Gripe da Geórgia cria a página em branco alegórica em que a distopia de *Station Eleven* será escrita. Esse zerar da história é posto pelo narrador, a partir da percepção dos personagens:

No início, parecia inevitável que a Guarda Nacional fosse chegar, em massa, a qualquer momento, com cobertores e caixas de comida, equipes de terra voltariam em pouco tempo e aviões começariam a aterrissar e decolar outra vez. Dia Um, Dia Dois, Dia Três, Dia

---

11 “Marx havia dito que as revoluções são a locomotiva da história mundial. Mas talvez as coisas se apresentem de maneira completamente diferente. É possível que as revoluções sejam o ato, pela humanidade que viaja nesse trem, de puxar os freios de emergência”. (BENJAMIN apud LOWY, 2005, p. 93-94).

12 Assim como acontecia na era pré-colapso: “Twenty- third Street wasn’t busy – a little early for the lunch crowd – but he kept getting trapped behind iPhone zombies...”. (MANDEL, 2014, p. 160)

Quarenta e Oito, Dia Noventa, e a essa altura qualquer esperança de uma volta à normalidade já estava enterrada, e então o Ano Um, o Ano Dois, o Ano Três. O calendário foi zerado pela calamidade<sup>13</sup>. (MANDEL, 2015)

Como exercícios de imaginação, utopias e distopias podem carregar energias criativas que sejam capazes de mover as velas do barco da história, estagnadas na calmaria do presente pós-moderno<sup>14</sup>. Tratando do “Projeto sobre a Cidade”, dirigido por Rem Koolhaas, Fredric Jameson encontra nesses exercícios trilhas alegóricas que podem, exploradas, abrir em caminhos mais amplos. Para ele, o problema a ser enfrentado pela imaginação histórica é o de como localizar a diferença radical; o de como reanimar a consciência histórica de forma a que ela volte a transmitir sinais do tempo, de alteridade, de mudança e de utopia, ainda que fracos<sup>15</sup>. Tais sinais podem estar latentes e serem rastreados em textos utópicos e distópicos.

---

13 No original: “At first it seemed inevitable that the National Guard would roll in at any moment with blankets and boxes of food, that ground crews would return shortly thereafter and planes would start landing and taking off again. Day One, Day Two, Day Forty-eight, Day Ninety, any expectation of a return to normalcy long gone by now, then Year One, Year Two, Year Three. Time had been reset by catastrophe”. (MANDEL, 2014, p. 231)

14 “The problem to be solved is that of breaking out of the windless present of the postmodern back into real historical time, and a history made by human beings”. (JAMESON, 2013, p. 76)

15 “But I think it would be better to characterize all this in terms of History, a History that we cannot imagine except as ending, and whose future seems to be nothing but a monotonous repetition of what is already here. The problem is then how to locate radical difference; how to jumpstart the sense of history so that it begins again to transmit feeble signals of time, of otherness, of change, of Utopia. The problem to be solved is that of breaking out of the windless present of the postmodern back into real historical time, and a history made by human beings. I think this writing is a way of doing that or at least of trying to. Its science-fictionality derives from the secret method of this genre: which in the absence of a future focuses on a single baleful tendency, one that it expands and expands until the tendency itself becomes apocalyptic and explodes the world in which we are trapped into innumerable shards and atoms. The dystopian appearance is thus only the sharp edge inserted into the seamless Moebius strip of late capitalism, the punctum or perceptual obsession that sees one thread, any thread, through to its predictable end”. (JAMESON, 2013, p. 76)

**“TIME HAD BEEN RESET BY CATASTROPHE<sup>16</sup>”: TEMPOS E MUNDOS EM *STATION ELEVEN***

As diferentes temporalidades na narrativa de *Station Eleven* permitem, por meio de idas e vindas entre as eras pré e pós-colapso, a construção da distopia como mapeamento de ausências. Memória e artefatos do passado pré-colapso se articulam com o presente distópico do mundo devastado pela Gripe da Geórgia para criar, por meio do contraste, um aparato sentimental que registra em negativo, por meio da ausência, traços de valoração positiva do mundo perdido.

As janelas temporais que a narração abre para o leitor se concentram em três períodos: 1) o presente da pandemia – poucos dias antes e depois da chegada do vírus e a encenação de uma peça de Shakespeare na qual três personagens importantes do livro se cruzam; 2) o passado pré-colapso de alguns personagens. Aqui, também, vários destinos se entrelaçam em momentos e lugares distintos; 3) o mundo pós-colapso. Novamente, vemos pontos de contato entre as trajetórias de vários personagens, ainda que os encontros não se deem fisicamente – como é o caso de Miranda e Kirsten, cujos destinos se interceptam por meio das histórias em quadrinho *Station Eleven*, criadas por Miranda, dadas a Kirsten por Arthur e também conhecidas de Tyler, filho de Arthur e profeta do novo mundo, que possui um dos poucos exemplares produzidos do gibi.

Do conjunto desses cruzamentos de temporalidades e trajetórias, a distopia e a normalidade pré-pandêmica são desenhadas num quadro de implicações e interpretações recíprocas no qual ambas se iluminam reciprocamente. Os dois níveis de entrelaçamento desses mundos – o cruzamento de destinos entre personagens; as idas e vindas temporais – se encontram e se aprofundam na figura do Museu da Civilização e no projeto de reconstituição e preservação do passado pré-colapso que essa instituição pretende realizar. Abrigado em um aeroporto, inutilizado pelo colapso e reconstituído no novo contexto como núcleo habitacional, o Museu assume um trabalho de guarda do mundo perdido, num exercício de curadoria de ausências significativas. Dessa forma, a figura do Museu da Civilização resume um impulso que permeia o enredo de *Station Eleven*: o mapeamento da falta imaginada como comentário do que se valoriza no mundo em que o romance foi escrito. A distopia se forma, no livro, como um conjunto de ausências, ressaltadas pela presença ostensiva do mundo pré-colapso na narrativa.

---

16 (MANDEL, 2014, p. 231).

O conjunto criado pode ser melhor conhecido seguindo-se três veios interpretativos. No primeiro, vemos uma hipostasia da ideia de cultura, nos termos em que Adorno descreve o fenômeno em *Admirável Mundo Novo* (ADORNO, 1998), de Huxley. William Shakespeare, suposto inventor da humanidade como a conhecemos (BLOOM, 1998), é a figura central na montagem da oposição entre civilização e barbárie que sustenta tanto a crítica de Huxley ao mundo reificado quanto a resistência dos personagens de *Station Eleven* contra a desumanização em um mundo caótico. No romance de Mandel, um grupo de músicos e atores forma a *Traveling Symphony*, uma companhia itinerante que encena peças de Shakespeare. Elevada a epítome da civilização, a obra do autor inglês funciona, no romance, como uma última chama do mundo extinto que, preservada e carregada pela companhia, pode acender focos de humanidade nas trevas da distopia pós-pandêmica.

Por um segundo veio interpretativo, podemos chegar à noção de tempo que rege o período de anomalia introduzido pela distopia. Partindo da constatação de Walter Benjamin, na sua tese XV sobre o conceito de história (BENJAMIN, 1987), de que a explosão do *continuum* da história é um ato revolucionário inaugural o qual determina a criação de uma nova temporalidade, podemos analisar a periodização instaurada pela distopia em *Station Eleven* como uma versão alegórica da ruptura temporal descrita por Benjamin na referida tese.

O terceiro e último veio interpretativo a ser seguido aqui centra-se na figura do Museu da Civilização e na noção de distopia como curadoria de ausências. Um impulso de preservação e recuperação do mundo pré-pandemia perpassa todo o enredo. Há debates entre personagens sobre se seria ou não importante apresentar às crianças as benesses tecnológicas e civilizatórias da era pré-colapso. A todo momento, personagens vasculham (*scavenge*, no original) lugares abandonados em busca de relíquias do mundo extinto. A figura do Museu sintetiza esse sentimento disperso ao longo da narrativa. Lá, em um esforço consciente e organizado, uma curadoria mesmo, os detritos do passado são dispostos de forma significativa. Resumido no projeto do Museu está a ideia da distopia como curadoria de ausências, como mapeamento de zonas de ganho civilizatório do mundo extinto. O espírito do conjunto é ambíguo, oscilando entre a condenação de aspectos da vida cosmopolita no centro do capitalismo e a valoriza de sentimentos comunitários<sup>17</sup> e da cultura, por um lado, e, por outro, a lamentação pela perda de conforto material trazida pela distopia pós-pandêmica. Como registro sentimental das nossas contradições, o romance é de alto interesse crítico.

---

17 Que se expressam nos agrupamentos e pequenas vilas que são visitados pela Sinfonia Itinerante, na vida comunitária que se desenvolve no antigo aeroporto e na própria Sinfonia.

**KULTUR X CIVILIZATION, OU DE COMO BUSCAR EM SUPOSTOS UNIVERSAIS REFÚGIOS PARA O MUNDO DEGRADADO – E DA INVIABILIDADE DA MANOBRA**

A exaltação de objetos estéticos como repositórios de humanidade e de valores considerados universais é antiga na ficção. Está presente em muitas obras, como *Admirável Mundo Novo*, de Aldous Huxley. Nesse romance, o personagem Selvagem sintetiza valores que vão se contrapor aos do mundo degradado que o cerca. Ele recusa os prazeres sensoriais fáceis e imediatos gerados pelo consumo da droga “soma” (entorpecente institucionalizado e amplamente utilizado como medida de profilaxia social), hesita em satisfazer seus impulsos sexuais – numa sociedade que banalizou o sexo – em nome do idealismo do amor platônico e, sobretudo, lê Shakespeare. Theodor Adorno, no ensaio “Aldous Huxley e a Utopia”, lê a construção distópica de Huxley como a sedimentação de um “*olhar de pânico*”<sup>18</sup>. Reagindo ao avanço acelerado da barbárie, “*Huxley constrói reificação e humanidade em uma oposição rígida, seguindo a tradição romanesca que trata do conflito entre o homem vivo e as relações petrificadas*” (ADORNO, 1998, p. 102). O prejuízo dessa construção intelectual sustentada em oposições rígidas para uma percepção precisa dos problemas reais está na separação

sem cerimônia o espírito diante da prática e da satisfação das necessidades materiais. Como, entretanto, todo espírito deve seu sentido ao processo vital da sociedade e sobretudo à divisão social do trabalho, e como todo espiritual, na busca de seu “preenchimento”, relaciona-se com o existente, sendo implicitamente também uma indicação à práxis, assim, quando o espírito e as necessidades materiais são colocados em uma oposição incondicionada e eterna, perpetua-se ideologicamente uma situação de divisão do trabalho e de cisão da sociedade. (ADORNO, 1998, p. 104)

A separação entre “espírito” e “necessidades materiais” que Adorno identifica em *Admirável Mundo Novo* é sintoma da reificação que o próprio romance simultaneamente ataca e ajuda a sustentar:

A desgraça do presente não é o predomínio da chamada cultura material sobre a espiritual (...) O que deveria ser atacado é a separação, ditada socialmente, entre a consciência e sua realização social, uma realização que consistiria na própria essência da consciência. Exatamente o *chorismus* entre o espiritual e o material, instituído pela *philosophia perennis* de Huxley, a substituição

---

18 “...impotente na maquinaria das relações mercantis que se desenvolvem por todos os lados e se tornam o único parâmetro, o intelectual reage ao choque com pânico. O ‘*Brave New World*’ de Huxley é o sedimento desse pânico, ou melhor, sua racionalização”. (ADORNO, 1998, p. 92)

da ‘*faith in hapinnes*’ por um indefinido ‘*goal somewhere beyond*’, reforça a situação reificada, cujos sintomas Huxley não pode tolerar: a neutralização de uma cultura que se separa do processo real de produção. (ADORNO, 1998, p. 105)

Processo semelhante se dá em *Station Eleven*. No mundo devastado pela pandemia, um grupo de pessoas se reúne para formar a “Sinfonia Itinerante<sup>19</sup>”, uma companhia de músicos e atores que encena peças de Shakespeare<sup>20</sup>. Viajam em caravana de território em território, parando por pouco tempo em cada lugar. Nas laterais do trailer-chefe da caravana, lê-se: “Porque sobreviver não é suficiente<sup>21</sup>”. Sem esperar por grandes recompensas pelas performances feitas, o que motiva o grupo é um abstrato desejo de beleza:

O QUE SE perdeu na calamidade: quase tudo, quase todo mundo, mas ainda existe muita beleza. O pôr-do-sol no mundo transformado, uma apresentação de Sonho de uma noite de verão num estacionamento na cidade misteriosamente batizada de St. Deborah by the Water, o lago Michigan reluzente a uns oitocentos metros<sup>22</sup>. (MANDEL, 2015)

Em uma situação de perigo, em alerta e com armas em punho, se dá o seguinte diálogo entre dois membros da Sinfonia:

Deram mais uma volta pelo acampamento, devagar. Vozes quase inaudíveis vinham de dentro de uma ou duas barracas, os bufos e os movimentos ligeiros dos cavalos. Eles observaram e escutaram atentos, mas a estrada continuava quieta.  
– É nessas ocasiões que tenho vontade de parar – sussurrou August.  
– Você já pensou em parar?  
– Você está falando em não viajar mais?

---

19 “Traveling Symphony”, no original.

20 “The Traveling Symphony moved between the settlements of the changed world and had been doing so since five years after the collapse, when the conductor had gathered a few of her friends from their military orchestra, left the air base where they’d been living, and set out into the unknown landscape”. (MANDEL, 2014, p. 37)

21 “All three caravans of the Traveling Symphony are labeled as such, THE TRAVELING SYMPHONY lettered in white on both sides, but the lead caravan carries an additional line of text: Because survival is insufficient”. (MANDEL, 2014, p. 58)

22 No original: “WHAT WAS LOST IN THE COLLAPSE: almost everything, almost everyone, but there is still such beauty. Twilight in the altered world, a performance of A Midsummer Night’s Dream in a parking lot in the mysteriously named town of St. Deborah by the Water, Lake Michigan shining a half mile away”. (MANDEL, 2014, p. 37)

- Alguma vez já pensou nisso? Deve haver uma vida mais estável do que esta.
- Claro, mas em que outro tipo de vida eu poderia representar Shakespeare?<sup>23</sup> (MANDEL, 2015)

A bardolatria não se limitava aos integrantes da Sinfonia – o público também ansiava por um pouco de Shakespeare<sup>24</sup>. O caráter de panaceia moral que a obra do autor inglês adquiriu no imaginário anglófono<sup>25</sup> é acentuada pela aproximação entre o seu contexto de produção e o de recepção, como destaca o narrador:

Shakespeare foi o terceiro filho que seus pais tiveram, mas o primeiro a sobreviver à infância. Quatro de seus irmãos morreram muito novos. Seu filho, Hamnet, morreu aos onze anos e deixou uma irmã gêmea. A peste fechou os teatros muitas e muitas vezes, a morte pairava no horizonte. E agora, na penumbra novamente iluminada por velas, pois a era da eletricidade tinha chegado e partido, Titânia se vira para encarar seu rei imaginário<sup>26</sup>. (MANDEL, 2015)

---

23 No original: “‘These are the times when I want to stop,’ August whispered. ‘You ever think about stopping?’ ‘You mean not traveling anymore?’ ‘You ever think about it? There’s got to be a steadier life than this.’ ‘Sure, but in what other life would I get to perform Shakespeare?’” (MANDEL, 2014, p. 135)

24 “The Symphony performed music – classical, jazz, orchestral arrangements of pre-collapse pop songs – and Shakespeare. They’d performed more modern plays sometimes in the first few years, but what was startling, what no one would have anticipated, was that audiences seemed to prefer Shakespeare to their other theatrical offerings”. (MANDEL, 2014, p. 37)

25 Harold Bloom – autor de títulos como Onde Encontrar a Sabedoria (2005), Hamlet - poema ilimitado (2004), Gênio (2003), O Cânone Ocidental (1995) e Shakespeare: a invenção do humano (2000) – fala da bardolatria, o culto a Shakespeare, como uma religião secular; fala das peças do autor inglês como limites da conquista humana; fala que o bardo inglês continuará nos explicando, isso porque foi ele que nos inventou: “Bardolatry, the worship of Shakespeare, ought to be even more a secular religion than it already is. The plays remain the outward limit of human achievement: aesthetically, cognitively, in certain ways morally, even spiritually. The abide beyond the end of the mind’s reach; we cannot catch up to them. Shakespeare will go on explaining us, in part because he invented us, which is the central argument of this book”. (BLOOM, 1998, pp. XVII, XVIII)

26 No original: “Shakespeare was the third born to his parents, but the first to survive infancy. Four of his siblings died young. His son, Hamnet, died at eleven and left behind a twin. Plague closed the theaters again and again, death flickering over the landscape. And now in a twilight once more lit by candles, the age of electricity having come and gone, Titania turns to face her fairy king”. (MANDEL, 2014, p. 57)

Como o texto deixa inferir, essa evocação da obra do bardo inglês no enredo aciona atributos de força mística relacionados a ela, as quais garantem a sua prevalência mesmo nos contextos mais sombrios<sup>27</sup>: ela circulou em meio a peste; e agora circula na era pós-colapso de *Station Eleven*.

De fato, percebe-se no enredo de *Station Eleven* movimento de hipostasia da noção de cultura semelhante ao que Adorno descreveu em *Admirável Mundo Novo*. Algo desse movimento aparecerá, também, na ideia do Museu da Civilização. No entanto, há momentos na narrativa que parecem caminhar em sentido contrário a esse, nos lembrando da indissociabilidade entre “espírito” e “necessidades materiais” (ADORNO, 1998, p. 104), como os dois a seguir:

- Primeiro os de espingarda – murmurou ele, perto da orelha de Kirsten.
- Eu pego o da esquerda. Um, dois... No três, os homens de espingarda estavam caindo, um olhava espantado, por baixo da flecha fincada em sua testa, e o outro agarrava a faca de Kirsten cravada em seu peito. A maestrina deu cabo dos outros dois, com dois rápidos disparos. Recolheram as armas, arrastaram os homens para dentro da mata para servirem de comida aos bichos e seguiram caminho para Mackinaw City, a fim de representar Romeu e Julieta<sup>28</sup>. (MANDEL, 2015)
- (...)
- Pouco depois da meia-noite, a Sinfonia parou para descansar. Kirsten jogou a roupa de Titânia na traseira de um trailer e pôs o vestido que sempre usava quando fazia calor, de algodão leve com remendos aqui e ali. O peso reconfortante das facas na cintura<sup>29</sup>. (MANDEL, 2015)

---

27 Estudando o significado da evocação da obra de Shakespeare em ficções pós-apocalíptas, Conaway (2021) identifica, em *Station Eleven*, um caráter terapêutico atribuído à literatura produzida pelo autor inglês: “In such a fashion, the novel attributes to Shakespeare a therapeutic value that helps its characters (and us) work through traumatic experiences”. (CONAWAY, 2021, p. 6)

28 No original: “‘I’ve got the one on the left. One, two –’ and on three the men with guns were falling, one staring past the arrow protruding from his forehead and the other clutching at Kirsten’s knife in his chest. The conductor finished the others with two quick shots. They retrieved the weapons, dragged the men into the forest to be food for the animals, and continued on into Mackinaw City to perform Romeo and Juliet”. (MANDEL, 2014, p. 296)

29 No original: “Sometime after midnight the Symphony stopped to rest. Kirsten threw the Titania gown into the back of a caravan and changed into the dress she always wore in hot weather, soft cotton with patches here and there. The reassuring weight of knives on her belt”. (MANDEL, 2014, p. 65)

Esses momentos não anulam o movimento de separação descrito até aqui, mas o suspendem criticamente sob o peso – em horas latente, em outras manifesto – das necessidades materiais. Assim, a brutalidade incontornável que antecede a apresentação de *Romeu e Julieta* e o retorno das facas à cintura de Kirsten após a encenação de *Sonho de uma Noite de Verão* funcionam dialeticamente como momentos de suspensão crítica do “chorismus entre o espiritual e o material” (ADORNO, 1998, p. 105) introduzido no enredo pela figura da Sinfonia Itinerante.

Significativamente, a separação entre *Kultur* e *Civilization* engendrada narrativamente em *Admirável Mundo Novo* e, em grande parte, em *Station Eleven*, está inscrita na própria pele de Kirsten: além da tatuagem que repete o *slogan* da Sinfonia Itinerante (“Sobreviver não é suficiente<sup>30</sup>”), ela carrega outras – duas facas pretas – que marcam o número de pessoas que ela matou. A contradição entre a frase – e os significados que ela evoca – e as facas tatuadas na pele da personagem é evidente, e o embaraço que ela traz é inevitável:

A ENTREVISTA NO Ano Quinze, continuação: FRANÇOIS DIALLO: Pois bem, acho que você era muito jovem quando a Gripe da Geórgia chegou, quando ocorreu a calamidade. KIRSTEN RAYMONDE: Tinha oito anos. DIALLO: Perdoe-me, mas é uma coisa que me fascina quando falo com pessoas que eram crianças naquele tempo, no tempo da calamidade, e não estou seguro de como dizer isso, mas eu queria saber em que você pensa quando reflete sobre como o mundo mudou ao longo de sua vida. RAYMONDE: [silêncio] DIALLO: Ou, para dizer de outra forma... RAYMONDE: Compreendo a pergunta. Prefiro não responder. DIALLO: Muito bem. Está certo. Tenho uma curiosidade sobre sua tatuagem. RAYMONDE: O texto no meu braço? “Sobreviver não é suficiente”? DIALLO: Não, não, a outra. As duas facas pretas no pulso direito. RAYMONDE: Não vou falar sobre isso, François, e você sabe que não convém perguntar<sup>31</sup>. (MANDEL, 2015)

---

30 A frase “survival is insufficient” vem do episódio 122 de *Star Trek: Voyager*, que foi ao ar pela primeira vez em setembro de 1999 e foi escrito por Ronald D. Moore. (MANDEL, 2014, p. 335)

31 “THE INTERVIEW IN Year Fifteen, continued: FRANÇOIS DIALLO: Now, I believe you were very young when the Georgia Flu came, when the collapse happened. KIRSTEN RAYMONDE: I was eight. DIALLO: Forgive me, this is a fascination of mine when I speak with people who were children back then, at the time of the collapse, and I’m not sure how to phrase this, but I want to know what you think about when you consider how the world’s changed in your lifetime. RAYMONDE: [silence] DIALLO: Or to phrase it differently – RAYMONDE: I understood the question. I’d prefer not to answer. DIALLO: Okay. All right. I’m curious about your tattoo. RAYMONDE: The text on my arm? ‘Survival is insufficient’? DIALLO: No, no, the other one. The two black knives on your right wrist. RAYMONDE: You know what tattoos like this mean. DIALLO: But perhaps you could just tell me – RAYMONDE: I won’t talk about it, François, and you know better than to ask”. (MANDEL, 2014, p. 132)

## DISTOPIA E RUPTURA TEMPORAL: O TEMPO REINICIADO

Como construção literário-filosófica, muitas narrativas distópica se levantam dos escombros de um mundo – geralmente, o presente em o texto foi escrito ou um tempo próximo a ele – que se perde. Em *Station Eleven*, o mundo perdido é nosso conhecido, ou, mais especificamente, a sociedade urbana de países desenvolvidos do capitalismo tardio. Não temos notícia, no romance, de como outros locais foram afetados pela pandemia.

Obviamente ligada ao mundo em que o romance surgiu – a parte próspera da América do Norte – uma compilação de ausências surge no livro quando se constata a irreversibilidade do quadro de mudanças radicais trazido pela pandemia de Gripe da Georgia:

### UMA LISTA INCOMPLETA:

Não havia mais mergulhos em piscinas de água clorada com luzes verdes por baixo. Não havia mais jogos de bola sob holofotes. Não havia mais luzes na varanda circundadas por mariposas nas noites de verão. Não havia mais trens correndo sob as cidades com a força alucinante do terceiro trilho condutor de eletricidade. Não havia mais cidades. Não havia mais filmes (...). Não havia mais telas acesas à meia-luz, quando as pessoas erguiam seus celulares acima da multidão para fotografar o palco dos shows. Não havia mais shows iluminados por luzes de halogêneo coloridas como um bolo de aniversário, não havia mais música eletrônica, punk, guitarras elétricas. Não havia mais remédios. Não havia mais certeza de sobreviver a um arranhão na mão, a um corte no dedo na hora de picar os legumes para fazer o jantar, a uma mordida de cachorro. Não havia mais voos. Não havia mais cidades vistas do céu pela janela de um avião, pontinhos de luz brilhantes; não era mais possível olhar para baixo a nove mil metros de altura e imaginar como eram as vidas iluminadas por aquelas luzes, naquele momento. Não havia mais aviões, não havia mais pedidos para erguer as mesinhas na poltrona da frente e mantê-las trancadas (...). Não havia mais países, todas as fronteiras estavam abertas. Não havia mais corpo de bombeiros, não havia mais polícia. Não havia mais conservação das estradas ou coleta de lixo. Não havia mais lançamento de naves espaciais no Cabo Canaveral, no Cosmódromo de Baikonur, em Vandenburg, Plessetsk, Tanegashima, que deixavam um risco de fogo na atmosfera ao partirem rumo ao espaço. Não havia mais internet. Não havia mais redes sociais, não havia mais buscas de significados de sonhos, esperanças nervosas, fotografias de almoços, gritos de socorro, expressão de satisfação, status de relacionamento atualizados com imagens de coração inteiro ou partido, planos para um encontro mais tarde, apelos, queixas, desejos, fotos de bebês com roupa de ursinho no Halloween. Não

havia mais como ler e comentar sobre a vida dos outros, logo não havia mais como se sentir menos sozinho. Não havia mais fotos de perfil<sup>32</sup>. (MANDEL, 2015)

O mundo que se dissipou sobrevive na memória dos que o conheceram. Um desejo de preservação dessas memórias conduz vários personagens a criação de coleções – de objetos, de narrativas, de bens culturais – a fim de evitar o completo desaparecimento do mundo pré-pandêmico. Entre esses personagens preservadores surge um sentimento de radical separação entre os dois mundos, como se houvesse dois universos paralelos, uma “vida de sombras” conhecida por flashes da memória e outra experimentada diariamente. Vemos os dois fenômenos, colecionismo e sentimento de separação entre eras, no trecho a seguir, na qual Kirsten relata sentir, às vezes, que ela é duas – uma vivendo numa era extinta e outra no presente:

...uma das poucas coisas que August não sabia a respeito de Kirsten era que às vezes, quando ela olhava sua coleção de fotografias, tentava imaginar e situar a si mesma naquela outra vida de sombra. Ela entra na sala, aperta o interruptor e a sala se enche de luz. Coloca o lixo dentro de sacos na beira da calçada e um caminhão vem e o transporta para um lugar invisível. Quando ela está em perigo, chama a polícia. Água quente jorra das torneiras. Ela pega o fone ou aperta um botão no telefone e pode falar com qualquer um. Toda a informação do mundo reunida na internet, e a internet está em toda a volta, circula no ar como

---

32 No original: “AN INCOMPLETE LIST: No more diving into pools of chlorinated water lit green from below. No more ball games played out under floodlights. No more porch lights with moths fluttering on summer nights. No more trains running under the surface of cities on the dazzling power of the electric third rail. No more cities. No more films (...). No more screens shining in the half-light as people raise their phones above the crowd to take photographs of concert stages. No more concert stages lit by candy-colored halogens, no more electronica, punk, electric guitars. No more pharmaceuticals. No more certainty of surviving a scratch on one’s hand, a cut on a finger while chopping vegetables for dinner, a dog bite. No more flight. No more towns glimpsed from the sky through airplane windows, points of glimmering light; no more looking down from thirty thousand feet and imagining the lives lit up by those lights at that moment. No more airplanes, no more requests to put your tray table in its upright and locked position (...). No more countries, all borders unmanned. No more fire departments, no more police. No more road maintenance or garbage pickup. No more spacecraft rising up from Cape Canaveral, from the Baikonur Cosmodrome, from Vandenburg, Plesetsk, Tanegashima, burning paths through the atmosphere into space. No more Internet. No more social media, no more scrolling through litanies of dreams and nervous hopes and photographs of lunches, cries for help and expressions of contentment and relationship-status updates with heart icons whole or broken, plans to meet up later, pleas, complaints, desires, pictures of babies dressed as bears or peppers for Halloween. No more reading and commenting on the lives of others, and in so doing, feeling slightly less alone in the room. No more avatars”. (MANDEL, 2014, p. 31)

o pólen ou como a brisa de verão. Existe dinheiro, tiras de papel que podem ser trocadas por qualquer coisa: casas, barcos, dentes perfeitos. Existem dentistas. Kirsten tentava imaginar aquela vida transcorrendo em algum lugar, no momento presente. Alguma Kirsten paralela, num quarto com ar-condicionado, acordando de um sonho perturbador, em que andava sem rumo numa paisagem devastada<sup>33</sup>. (MANDEL, 2015)

A lista de ausências que surge da memória de Kirsten reflete um conjunto de objetos e serviços não disponíveis para toda a humanidade, hoje e na era pré-colapso do romance: energia elétrica, coleta de lixo, polícia eficiente, água quente nas torneiras, acesso irrestrito a telefone e internet, dinheiro, barcos, dentes perfeitos e ar-condicionado. Inevitável observar que a maioria das ausências que tanto afligem os personagens do romance são de coisas que nunca existiram para uma grande parte da população mundial – o mundo pós-colapso da narrativa se aproxima, de fato, de muitos cenários reais do nosso mundo. Assim, a distopia de *Station Eleven* tem data e local de criação bem determinados: cidades ricas na América do Norte das primeiras décadas do Século XXI. Franco Moretti identifica um vínculo entre o surgimento da noção de “conforto” e o lar burguês do Século XVIII – sobretudo, o inglês<sup>34</sup>. Muitas das ausências sentidas pelos personagens do romance de Mandel compõem exatamente a ideia de “conforto” do lar nos lugares mais ricos do mundo, uma versão atualizada da noção que Moretti observa no imaginário da burguesia emergente dos anos 1700.

Traça-se, no romance, uma cronologia do apagamento da era pré-colapso, com o desaparecimento rápido dos alicerces do mundo que conhecemos, como a forma dinheiro e o valor de troca:

---

33 No original: “...but one of the few things that August didn’t know about her was that sometimes when she looked at her collection of pictures she tried to imagine and place herself in that other, shadow life. You walk into a room and flip a switch and the room fills with light. You leave your garbage in bags on the curb, and a truck comes and transports it to some invisible place. When you’re in danger, you call for the police. Hot water pours from faucets. Lift a receiver or press a button on a telephone, and you can speak to anyone. All of the information in the world is on the Internet, and the Internet is all around you, drifting through the air like pollen on a summer breeze. There is money, slips of paper that can be traded for anything: houses, boats, perfect teeth. There are dentists. She tried to imagine this life playing out somewhere at the present moment. Some parallel Kirsten in an air-conditioned room, waking from an unsettling dream of walking through an empty landscape”. (MANDEL, 2014, p. 201)

34 “The bourgeois home – the English bourgeois home – as the embodiment of comfort. In the course of the eighteenth century, writes Charles Moraze in *Les bourgeois conquer ants*, ‘England made fashionable a new type of happiness – that of being at home: the English call it ‘comfort’, and so will the rest of the world’”. (MORETTI, 2013, p. 45)

Naquela noite, eles invadiram o restaurante mexicano e cozinham um vasto jantar de carne moída e tortilla, com queijo e temperos espalhados por cima. Alguns tiveram sentimentos confusos sobre aquilo – obviamente, tinham sido abandonados ali, todos estavam famintos e o telefone da emergência não funcionava; por outro lado, ninguém quer ser ladrão –, mas aí um caixeiro-viajante chamado Max disse:

– Escutem, pessoal, vamos relaxar, deixa que eu cubro tudo com o meu cartão de crédito Amex.

Soaram aplausos em resposta àquela declaração. O homem tirou seu Amex da carteira com um floreio da mão, e deixou-o na caixa registradora, onde permaneceu intacto durante os noventa e sete dias seguintes<sup>35</sup> (MANDEL, 2015).

No sétimo dia do colapso, os canais de televisão começaram a sair do ar<sup>36</sup>. O fenômeno é reproduzido no mundo todo, causando um apagão informacional<sup>37</sup>. Logo, a produção de combustíveis para. Em pouco tempo, o combustível restante é consumido ou estraga, o que determina a inutilização de todo tipo de veículo de transporte e a consequente reorganização da sociedade em agrupamentos fixos em um local e em permanente vigilância contra agressões:

---

35 No original: “That evening they broke into the Mexican restaurant and cooked an enormous dinner of ground meat and tortilla chips and cheese with sauces splashed over it. Some people had mixed feelings about this – they’d obviously been abandoned here, everyone was hungry and 911 wasn’t even operational; on the other hand, no one wants to be a thief – but then a business traveler named Max said, ‘Look, everyone just chill the fuck out, I’ll cover it on my Amex’. There was applause at this announcement. He removed his Amex card from his wallet with a flourish and left it next to the cash register, where it remained untouched for the next ninety-seven days”. (MANDEL, 2014, p. 243)

36 “On Day Seven the networks began to blink off the air, one by one. ‘So that all of our employees may be with their families,’ a CNN anchor said, ashen and glassy-eyed after forty-eight hours without sleep, ‘we are temporarily suspending broadcast operations.’ ‘Good night,’ CBS said an hour later, ‘and good luck.’ NBC switched without comment to reruns of America’s Got Talent”. (MANDEL, 2014, p. 244)

37 “... and then countries began to go dark, city by city – no news out of Moscow, then no news out of Beijing, then Sydney, London, Paris, etc., social media bristling with hysterical rumors – and the local news became more and more local, stations dropping away one by one, until finally the last channel on air showed only a single shot in a newsroom, station employees taking turns standing before the camera and disseminating whatever information they had, and then one night Jeevan opened his eyes at two a.m. and the newsroom was empty. Everyone had left. He stared at the empty room on the screen for a long time”. (MANDEL, 2014, p. 177)

Àquela altura, a maioria das pessoas tinha se estabelecido em algum lugar, porque a gasolina havia estragado no Ano Três e, afinal, ninguém pode ficar andando para sempre<sup>38</sup>. (MANDEL, 2015)

(...)

A civilização no Ano Vinte era um arquipélago de cidades pequenas. Aquelas cidades haviam expulsado feras, enterrado os vizinhos, vivido, morrido e sofrido juntas ao longo dos anos sangrentos, logo após a calamidade, sobrevivido a percalços indescritíveis apenas se mantendo unidas e tranquilas, e aqueles lugares não estavam dispostos a mudar sua rotina para dar as boas-vindas a forasteiros<sup>39</sup>. (MANDEL, 2015)

(...)

O mundo se tornou muito local, não acha? Os mercadores nos contam histórias, é claro, mas a maioria das pessoas já não sai mais da própria cidade<sup>40</sup>. (MANDEL, 2015)

No décimo segundo dia, as luzes do aeroporto se apagaram. As pessoas que haviam corrido até lá para tentar escapar da pandemia ali ficaram presas quando os últimos aviões decolaram e os pousos cessaram<sup>41</sup>. O último avião a pousar foi posto em quarentena em um local isolado. Nunca ninguém saiu do jato. Imagem-símbolo da imobilidade repentina que tomou o mundo pela pandemia, o Air Gradia 452 virou túmulo para seus passageiros e lembrança macabra para os sobreviventes que não podem deixar de vê-lo no aeroporto:

A manutenção da sanidade exigia certas recalibrações relacionadas à memória e à visão. Havia coisas que Clark se proibia de pensar. Por exemplo, todo mundo que ele conhecera fora do aeroporto. E ali o voo 452 da Air Gradia, silencioso, ao longe, perto do perímetro da cerca, era um assunto jamais discutido, por força de um acordo tácito. Clark tentava não olhar para o avião e às vezes quase conseguia se

---

38 No original: “By then most people had settled somewhere, because the gasoline had all gone stale by Year Three and you can’t keep walking forever”. (MANDEL, 2014, p. 37)

39 No original: “Civilization in Year Twenty was an archipelago of small towns. These towns had fought off ferals, buried their neighbors, lived and died and suffered together in the blood-drenched years just after the collapse, survived against unspeakable odds and then only by holding together into the calm, and these places didn’t go out of their way to welcome outsiders”. (MANDEL, 2014, p. 48)

40 No original: “The world’s become so local, hasn’t it? We hear stories from traders, of course, but most people don’t leave their towns anymore”. (MANDEL, 2014, p. 108)

41 “On the twelfth day in the airport, the lights went out. (...) They lived in daylight and went to bed at sundown”. (MANDEL, 2014, p. 245)

convencer de que estava vazio, assim como todos os outros aviões lá fora. Não pense na decisão indescritível de manter o jato trancado, em vez de expor a um contágio fatal as pessoas que lotavam o aeroporto. Não pense no que deve ter sido necessário para fazer valer tal decisão. Não pense nas últimas horas a bordo<sup>42</sup>. (MANDEL, 2015)

O aeroporto se tornará um espaço importante no enredo. É lá que o Museu da Civilização aparecerá. É lá que surge a figura de um autoproclamado messias que criará uma seita em torno da sua figura. E é lá que as narrativas dos principais personagens do romance se cruzarão para encerrar a história.

A transformação do aeroporto em cidade marcará, também, a transição definitiva para a nova realidade. Lá surgirão escolas<sup>43</sup> e tradições<sup>44</sup>. A aeroporto como lugar representa, também, uma virada antropológica, se levarmos em consideração a tese de Marc Augé sobre esses espaços no capitalismo. Para o antropólogo francês, o lugar é “identitário, relacional e histórico” (AUGÉ, p. 73), enquanto o não-lugar não se apresenta “nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico” (AUGÉ, p. 73). Espaços de passagem como os aeroportos são não-lugares por excelência. Para Augé, “o não-lugar é o contrário da utopia: ele existe e não abriga nenhuma sociedade orgânica”. (AUGÉ, p. 102). O aeroporto do romance, com sua sociedade orgânica, pode ser caracterizado como lugar, o que lhe atribui um caráter utópico, contrário a distopia do não-lugar. Há, dessa forma, uma nascente utopia nessa transição do aeroporto de *Station Eleven* de não-lugar a lugar.

Há, também, uma semente de utopia na noção do tempo reiniciado. Como já dito, os anos recomeçaram a ser contados a partir do colapso. Aqui, podemos ver um impulso, ainda que determinado por uma força alheia a agência humana, em espírito parecido com o gesto, notado por Benjamin, dos revolucionários que atiram nos relógios no momento

---

42 No original: “The maintenance of sanity required some recalibrations having to do with memory and sight. There were things Clark trained himself not to think about. Everyone he’d ever known outside the airport, for instance. And here at the airport, Air Gradia 452, silent in the distance near the perimeter fence, by unspoken agreement never discussed. Clark tried not to look at it and sometimes almost managed to convince himself that it was empty, like all of the other planes out there. Don’t think of that unspeakable decision, to keep the jet sealed rather than expose a packed airport to a fatal contagion. Don’t think about what enforcing that decision may have required. Don’t think about those last few hours on board”. (MANDEL, 2014, p. 249)

43 “There was a school here now, in Concourse C”. (MANDEL, 2014, p. 262)

44 “The citizens of the airport had taken to meeting at the bonfire every night, an unspoken tradition that Clark hated and loved”. (MANDEL, 2014, p. 251)

da revolução, como que para marcar o começo de um novo tempo<sup>45</sup>. No entanto, o tempo da era pós-colapso em *Station Eleven* não suscita o mesmo vigor de engajamento que o novo tempo desperta no revolucionário: “viviam num tempo em que as datas exatas raramente eram relevantes e acompanhar o calendário exigia certo grau de dedicação<sup>46</sup>”. (MANDEL, 2015). É como se o romance não conseguisse elaborar plenamente a mudança, como se a distopia ali girasse em falso em um limbo ontológico. Há a ruptura temporal; há o início de uma nova contagem dos anos; porém, essa contagem não é significativa, não é repleta de valor histórico. O paradoxo criado – o de uma ruptura temporal com um novo calendário que não inspira adesão e com uma fixação dos personagens no passado, no mundo superado – parece ilustrar perfeitamente a conhecida concepção – de origem anônima, mas frequentemente atribuída a Fredric Jameson – de que a ficção consegue pensar mais facilmente o fim do mundo do que o fim do capitalismo. A construção ficcional de *Station Eleven* patina, como tantas outras de seu tempo, na *no man's land* ontológica da criação utópica de um mundo alternativo ao capitalista.

## CONCLUSÃO: MUSEU DA CIVILIZAÇÃO E A CURADORIA DE AUSÊNCIAS

Como sùmula da ambivalência, que permeia o enredo do romance, entre o anseio de retorno ou mundo perdido e a necessidade de criação de um novo, o Museu da Civilização é o cenário dos momentos finais do romance e o ponto em que os destinos dos principais personagens se cruzam. O Museu nasce de um gesto espontâneo de Clark ao lembrar do seu namorado Robert, que era curador, e imaginar o que ele faria se estivesse ali preso no aeroporto junto com todos:

---

45 “A consciência de fazer explodir o continuum da história é própria às classes revolucionárias no momento da ação. A Grande Revolução introduziu um novo calendário. O dia com o qual começa um novo calendário funciona como um acelerador histórico. No fundo, é o mesmo dia que retorna sempre sob a forma dos dias feriados, que são os dias da reminiscência. Assim, os calendários não marcam o tempo do mesmo modo que os relógios. Eles são monumentos de uma consciência histórica da qual não parece mais haver na Europa, há cem anos, o mínimo vestígio. A Revolução de julho registrou ainda um incidente em que essa consciência se manifestou. Terminado o primeiro dia de combate, verificou-se que em vários bairros de Paris, independentes uns dos outros e na mesma hora, foram disparados tiros contra os relógios localizados nas torres. Uma testemunha ocular, que talvez deva à rima a sua intuição profética, escreveu: ‘Qui le croirait! On dit qu’irrités contre l’heure De nouveaux Josués, au pied de chaque tour, Tiraient sur les cadrans pour arrêter le jour’”. (BENJAMIN, 1987, p. 222).

46 No original: “This was an era when exact dates were seldom relevant, and keeping track required a degree of dedication”. (MANDEL, 2014, p. 140)

Ficou olhando para a fileira de aviões e, pela primeira vez em muito tempo, se viu pensando em Robert, seu namorado. Robert era um curador – foi um curador? Sim, provavelmente Robert existia com verbos flexionados no passado, junto com quase todo mundo, tente não pensar nisso –, e quando Clark deu as costas para a janela, seu olhar bateu numa vitrine que, no passado, havia exposto sanduíches. Se Robert estivesse ali – meu Deus, quem dera –, se Robert estivesse ali, na certa teria enchido as prateleiras com artefatos e, na mesma hora, começaria a montar um museu. Clark colocou seu iPhone inútil na prateleira de cima. O que mais? Max partira no último voo para Los Angeles, mas seu cartão Amex ainda juntava poeira sobre o balcão do restaurante mexicano do terminal B. Além disso, a carteira de motorista de Lily Patterson. Clark levou aqueles objetos para a sala de espera da Skymiles e colocou-os lado a lado, dentro do vidro. Ali, eles pareciam algo irreal, e então acrescentou seu laptop, e isso foi o início do Museu da Civilização<sup>47</sup>. (MANDEL, 2015)

O gesto casual encontra correspondência em um anseio coletivo que vai se materializar de várias maneiras ao longo do romance, como já vimos: o desejo de preservação do mundo perdido.

Clark não mencionou aquilo para ninguém, mas, quando voltou, algumas horas depois, alguém tinha acrescentado outro iPhone, um par de sapatos vermelhos de salto alto, de doze centímetros, e um globo de vidro que imitava a neve caindo<sup>48</sup>. (MANDEL, 2015)

O próprio título do romance evoca essa atmosfera de mundo provisório preso em um limbo histórico entre resgate e criação. Há, no romance, a narrativa do Dr. Onze,

---

47 No original: “He stood looking out at the line of planes and for the first time in a while he found himself thinking of Robert, his boyfriend. Robert was a curator – had been a curator? Yes, probably Robert existed in the past tense along with almost everyone else, try not to think about it – and when Clark turned away from the window, his gaze fell on a glass display case that had once held sandwiches. If Robert were here – Christ, if only – if Robert were here, he’d probably fill the shelves with artifacts and start an impromptu museum. Clark placed his useless iPhone on the top shelf. What else? Max had left on the last flight to Los Angeles, but his Amex card was still gathering dust on the counter of the Concourse B Mexican restaurant. Beside it, Lily Patterson’s driver’s license. Clark took these artifacts back to the Skymiles Lounge and laid them side by side under the glass. They looked insubstantial there, so he added his laptop, and this was the beginning of the Museum of Civilization”. (MANDEL, 2014, p. 254)

48 No original: “He mentioned it to no one, but when he came back a few hours later, someone had added another iPhone, a pair of five-inch red stiletto heels, and a snow globe”. (MANDEL, 2014, p. 255)

criada em quadrinho por Miranda. Exemplares do gibi estão com Kirsten e Tyler Leander (O profeta), ambos dados por Arthur Leander. O exemplar de Tyler acaba no Museu da Civilização. Em resumo, esse é o enredo de Dr. Onze:

Uma civilização hostil de uma galáxia próxima tomou o poder na Terra e escravizou a população, mas algumas centenas de rebeldes conseguiram roubar uma estação espacial e fugir. O Dr. Onze e seus colegas conseguiram esgueirar-se com a estação espacial através de um buraco de minhoca no cosmos e se escondem nas regiões remotas e não mapeadas do espaço profundo. Tudo isso acontece mil anos no futuro<sup>49</sup>. (MANDEL, 2015)

Escrito antes dos acontecimentos que resultariam na era pós-colapso, Dr. Onze trata da sobrevivência de um grupo de humanos que viu o seu mundo desaparecer repentinamente. O Doutor e seus companheiros vivem, dessa forma, o mesmo dilema dos personagens no romance: estão presos entre o mundo anterior, da qual não se separam facilmente, e a urgência de criação de um novo.

No aeroporto, como vimos, começa a surgir uma nova sociedade. Lá, também, como sintoma da ambivalência do romance, surge o Museu da Civilização. Clark, seu curador, toma a missão de preservação do mundo pré-colapso:

– É difícil explicar – ele se via dizendo às vezes para os jovens que entravam no seu museu, onde antigamente ficava a sala de espera da companhia aérea Skymiles, no terminal B. Mas Clark levava a sério seu papel de curador e havia resolvido, anos antes, que a frase “é difícil explicar” não era boa, e então sempre tentava explicar tudo, de algum modo, quando alguém perguntava sobre os objetos que ele havia recolhido durante anos, no aeroporto e em outros locais – os laptops, os iPhones, o rádio de uma mesa de controle administrativo, a torradeira elétrica de uma cozinha dos funcionários do aeroporto, a vitrola e os discos de vinil que algum catador de lixo otimista havia trazido de Severn City e, é claro, o contexto, o mundo pré-pandemia de que ele se lembrava de forma tão viva<sup>50</sup>. (MANDEL, 2015)

---

49 No original: “A hostile civilization from a nearby galaxy has taken control of Earth and enslaved Earth’s population, but a few hundred rebels managed to steal a space station and escape. Dr. Eleven and his colleagues slipped Station Eleven through a wormhole and are hiding in the uncharted reaches of deep space. This is all a thousand years in the future”. (MANDEL, 2014, p. 83)

50 No original: “‘It’s hard to explain,’ he caught himself saying sometimes to young people who came into his museum, which had formerly been the Skymiles Lounge in Concourse C. But he took his role as curator seriously and he’d decided years ago that ‘It’s hard to explain’ isn’t good enough, so he always tried to explain it all anyway, whenever anyone asked about any of the objects he’d collected over the years, from the airport and beyond – the laptops, the iPhones, the

Além do Museu, há, em *Station Eleven*, outros projetos de preservação em curso. Francois Diallo começa um jornal, o primeiro da era pós-colapso, cujo objetivo é registrar, por meio de entrevistas, as memórias em dissipação do mundo anterior à pandemia. Seu projeto é ambicioso e cogita até a elaboração de uma história oral do colapso<sup>51</sup>.

Diallo, como outros personagens preservacionistas, são guiados por um impulso historiográfico. Há, no entanto, personagens que entendem ser necessário romper com o passado a fim de transitar mais facilmente para o mundo que se apresenta a eles no pós-colapso. Novamente, a ambivalência configurada. Vejamos:

DIALLO: Mesmo assim, eu acredito em compreender a história.  
RAYMONDE: Entendo. Como eu estava dizendo, algumas cidades são como esta aqui, onde as pessoas querem conversar sobre o que aconteceu, sobre o passado. Em outras cidades, não incentivam essas discussões. Certa vez, fomos a um lugar onde as crianças não sabiam que o mundo tinha sido diferente, embora fosse de imaginar que todos os automóveis enferrujados e os fios de telefone cheios de ferrugem pudessem dar uma pista para elas<sup>52</sup>. (MANDEL, 2015)

O anseio de preservação dos restos do mundo pré-colapso leva alguns personagens a se pôr em risco. Kirsten e seus companheiros de Sinfonia visitam prédios abandonados em busca de objetos para sua coleção. Em uma dessas visitas, encontram um cadáver em um banheiro público e surge dali um questionamento sobre a utilidade daquelas excursões:

– Eu só queria um sabonete.  
– Sei, mas foi uma bobagem. Nos banheiros, sempre tem alguém que foi executado.  
– Pois é isso que estou dizendo, não sei como vocês dois aguentam.  
Aguentamos porque éramos mais jovens do que vocês quando tudo

---

radio from an administrative desk, the electric toaster from an airport-staff lounge, the turntable and vinyl records that some optimistic scavenger had carried back from Severn City – and of course the context, the pre-pandemic world that he remembered so sharply”. (MANDEL, 2014, p. 232)

51 “Why stop with a newspaper? Why not create an oral history of this time we live in, and an oral history of the collapse?”. (MANDEL, 2014, p. 108)

52 No original: “DIALLO: Nonetheless, I believe in understanding history. RAYMONDE: Fair enough. Some towns, as I was saying, some towns are like this one, where they want to talk about what happened, about the past. Other towns, discussion of the past is discouraged. We went to a place once where the children didn’t know the world had ever been different, although you’d think all the rusted- out automobiles and telephones wires would give them a clue”. (MANDEL, 2014, p. 118)

terminou, pensou Kirsten, mas não éramos jovens o suficiente para não termos absolutamente nenhuma lembrança. Aguentamos porque não temos muito tempo, porque agora todos os telhados estão desabando e, em breve, nenhum dos prédios antigos será um local seguro para entrar. Aguentamos porque estamos sempre em busca do mundo antigo, antes que todos os vestígios desapareçam<sup>53</sup>. (MANDEL, 2015)

Os diferentes caminhos que surgem no enredo de *Station Eleven* dão na mesma encruzilhada: a presença do fantasma do mundo destruído como obstáculo para a criação de um novo. Vimos, ao longo do texto, várias faces desse impasse na narrativa. Como diagnóstico da crise da imaginação histórica de que sofre o nosso tempo, o livro é certeiro. Seus impasses figuram um dilema que está na base das narrativas de imaginação utópica/distópica: como visualizar uma nova ontologia se a nossa própria visão parte da ontologia a ser superada? Como promover essa dissociação, ou como criar com as limitações que ela impõe? As ambivalências do romance travam luta com essas questões. Como saldo positivo desse embate, temos a imaginação histórica em funcionamento – o próprio esforço de pensamento que anima a especulação sobre o fim do mundo que conhecemos é uma das “sementes do tempo” (JAMESON, 1994) necessárias para a germinação de algo novo. Como saldo negativo, temos que o processo de ruptura parece depender, na nossa imaginação, da irrupção de um evento catastrófico e alheio ao controle humano, mais fruto do acaso do que da vontade. Essa dependência parece refletir uma descrença na agência humana que é debilitante para a imaginação utópica.

---

53 No original: “‘I just wanted some soup’. ‘Yeah, but it’s a dumb move. Someone always got executed in the bathroom’. ‘Yeah, like I said, I don’t know how you stand it’. ‘We stand it because we were younger than you were when everything ended, Kirsten thought, but not young enough to remember nothing at all. Because there isn’t much time left, because all the roofs are collapsing now and soon none of the old buildings will be safe. Because we are always looking for the former world, before all the traces of the former world are gone’”. (MANDEL, 2014, p. 130)

## REFERÊNCIAS:

ADORNO, Theodor W. **Prismas: crítica cultural e sociedade**. São Paulo: Ática, 1998.

AUGÉ, Marc. **Não-Lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade**. Tradução de Maria Lúcia Pereira. Campinas: Papirus, 1994.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987. v. 1.

BLOOM, Harold. **Shakespeare: The Invention of the Human**. New York: Riverhead Books, 1998.

CONAWAY, Charles. “‘All the world’s a [post-apocalyptic] stage’: The Future of Shakespeare in Emily St. John Mandel’s *Station Eleven*”. **Critical Survey**, [S.L.], v. 33, n. 2, p. 1-16, summer 2021. Disponível em: <http://link.gale.com/apps/doc/A672909135/AONE?u=capes&sid=bookmark-AONE&xid=a6cc12ee>. Acesso em: 17 set. 2022.

CARACCILO, Marco. Negative Strategies and World Disruption in Postapocalyptic Fiction. **Style**, [S.l.], v. 52, n. 3, p. 222–241, 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.5325/style.52.3.0222>. Acesso em: 17 set. 2022.

FELDNER, Maximilian. “Survival is insufficient”: the postapocalyptic imagination of emily st. john mandel’s *Station Eleven*. **Anglica. An International Journal Of English Studies**, [S.l.], n. 27, v. 1, p. 165-179, 2018. University of Warsaw. <http://dx.doi.org/10.7311/0860-5734.27.1.12>. Acesso em: 17 set. 2022.

KRENAK, Ailton. **O amanhã não está à venda**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

JAMESON, Fredric. “Future city”. **New Left Review**, [S.L.], v. 21, n. 1, p. 65-79, 2013. Disponível em: <https://newleftreview.org/II/21/fredric-jameson-future-city>. Acesso em: 17 set. 2022.

JAMESON, Fredric. **The Seeds of Time**. New York: Columbia University Press, 1994.

LOWY, Michael. **Walter Benjamin: aviso de incêndio: Uma leitura das teses Sobre o conceito de História**. Tradução de Wanda Nogueira Caldeira Brant; Tradução das teses de Jeanne Marie Gagnebin e Marcos Lutz Müller. São Paulo: Boitempo, 2005.

MANDEL, Emily St. John. **Station Eleven**. New York: Alfred A. Knopf, 2014.

MANDEL, Emily St. John. **Estação Onze**. Tradução de Rubens Figueiredo. Rio de

Janeiro: Intrínseca, 2015. E-book.

MORETTI, Franco. **The Bourgeois:** Between History and Literature. London, New York: Verso, 2013.

SAID, Edward W. **Orientalismo:** o Oriente como invenção do Ocidente. Tradução de Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SCHWARCZ, Lilia M. **Quando acaba o século XX.** São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

**Recebido em:** 1 ago. 2022

**Aceito em:** 14 set. 2022