

UTOPIA EM PROCESSO: OS ROMANCES DE ANDRÉ CARNEIRO

UTOPIA IN PROCESS: THE NOVELS BY ANDRÉ CARNEIRO

Ramiro Girolido

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), Campo Grande, MS.
E-mail: r_girolido@yahoo.com.br

Resumo: O ensaio aborda os dois romances de André Carneiro, *Piscina Livre* (1980) e *Amorquia* (1991) em sua configuração genérica e em suas possíveis relações com o contexto político brasileiro – a saber, o regime militar e a abertura política. No percurso argumentativo, confluências e particularidades de cada obra são colocadas em relevo, a fim de compreender como a utopia da primeira se converte em uma distopia de contornos borrados na segunda. Para tanto, são movimentados conceitos elaborados por Ernst Bloch, acerca do impulso utópico, e de Darko Suvin, acerca da especificidade da ficção científica.

Palavras-chave: André Carneiro. *Piscina Livre*. *Amorquia*. Utopia. Distopia.

Abstract: The text addresses André Carneiro's two novels, *Piscina Livre* (1980) and *Amorquia* (1991) in their generic configuration and in their possible relationships with the Brazilian political context – namely, the military regime and the political opening. In the argumentative course, confluences and particularities of each work are highlighted, in order to understand how the utopia of the first becomes a dystopia with blurred contours in the second. To this end, concepts elaborated by Ernst Bloch, about the utopian impulse, and by Darko Suvin, about the specificity of science fiction, provide the fundamental basis.

Keywords: André Carneiro. *Piscina Livre*. *Amorquia*. Utopia. Distopia.

Os dois romances escritos por André Carneiro em sua longa carreira literária possuem afinidades temáticas bastante aparentes, demandando um olhar comparativo que cuide tanto delas quanto das não pouco expressivas particularidades. *Piscina Livre* (1980) e *Amorquia* (1991) fazem parte de um ciclo de narrativas que, embora autônomas, compartilham semelhanças que saltam aos olhos. O ciclo é bastante fértil: além dos romances, compõem-no os contos “Diário da nave perdida”, “Um casamento perfeito”, “Meu nome é Go”, “A missão”, “O grande mistério”, “A pergunta”, “A eternidade da máquina” e “A nave circular”.

O crítico e escritor Roberto de Sousa Causo sintetiza a proximidade entre os dois romances e os diversos contos a compor o ciclo de maneira didática e, portanto, eficiente. Para ele, tais narrativas são distopias, “variante à qual [Carneiro] retornaria várias vezes, notadamente nos romances *Piscina Livre* (1980) e *Amorquia* (1991), em todos esses casos com o controle da sexualidade e do afeto no centro das preocupações do sistema” (CAUSO, 2013, p. 199). As distopias de Carneiro, de fato, colocam no primeiro plano da configuração social as relações sexuais e afetivas dos distopianos¹, e é por meio da mansidão que se dá o controle e a completa eliminação das eventuais oposições ao estado vigente das coisas.

A consequência é que temos diante de nós variedades distópicas mais alinhadas aos paradigmas postos em cena por *Brave new world* (1932), de Aldous Huxley, do que aos manejados, por exemplo, em *1984* (1948), de George Orwell, e *Nós* (1924), de levguêni Ivánovitch Zamiátin. Lembremos que, na tríade distópica clássica, apenas a obra de Huxley configura um quadro imaginário onde o controle não se dá por meio da violência e da coerção, mas pelo prazer. No prefácio do romance, Huxley já indica que a distopia pode manter com muita eficiência seus contornos autoritários se fizer uso de mecanismos compensatórios capazes de deixar a população acriticamente passiva. Um desses mecanismos, explorado em seu romance e radicalmente extrapolado no ciclo de narrativas de Carneiro, é explicitado no ensaístico *Brave new world revisited*: “Com a restrição política e econômica, tende a crescer, em compensação, a liberdade sexual”².

1 Como a palavra “utopianos” é já consagrada em língua portuguesa para nomear os habitantes da utopia, façamos o mesmo com a distopia: “distopianos” são os habitantes da distopia.

2 Tradução nossa de “As political and economical freedom diminishes, sexual freedom tends compensatingly to increase” (HUXLEY, 1998, p. xvi).

Façamos, contudo, um pequeno reparo: se a liberdade sexual é apenas um mecanismo compensatório que tem o objetivo de impedir que os distopianos articulem criticamente as deficiências de sua sociedade, trata-se de uma liberdade que, na verdade, não o é. Uma aparente liberdade que apenas serve para manter ocultos os dispositivos autoritários da conformação distópica.

Os romances aqui em pauta jogam com tal instância, mas não a adotam de maneira plana. Pelo contrário: dotam-na de diversos matizes, levam-na para outros lugares. Se na distopia de Huxley apenas os personagens nela imersos têm dificuldades de identificar-lhe as marcas autoritárias, e ao leitor não resta dúvidas de que aquele é um futuro de pesadelo, em Carneiro muitas vezes ficamos indecisos, presos em um impasse: é o quadro imaginário de *Piscina livre* e *Amorquia* utópico ou distópico, ou, na verdade, oscila entre a utopia e a distopia, impedindo uma decisão absoluta?

A princípio, friseamos a autonomia das narrativas do ciclo – não apenas dos romances, mas também de cada um dos contos. Não é pertinente ou mesmo viável, neste momento, equiparar o quadro imaginário de uma narrativa ao da outra, abordando-os como se fossem um só: cada novo texto cuida de recriar seus próprios parâmetros, reinventando esse mundo futuro – embora o traço essencial, a sociedade orientada pelo prazer sexual, sempre se mantenha como denominador comum. Ainda que autônomas, poderíamos dizer que as narrativas do ciclo compõem uma espécie de ‘universo compartilhado’ (expressão tão cara aos fãs de ficção científica)? Será possível dar uma resposta apenas após uma cuidadosa análise de cada uma das narrativas do ciclo, um amplo trabalho em curso do qual este ensaio é um braço. Posterguemos, portanto, a resposta para o futuro, e fomentemos, enquanto isso, a leitura e a reflexão acerca da obra de André Carneiro – a fim de que se promova um mais amplo debate desta e de outras questões. Com a ampliação da fortuna crítica e a multiplicação das perspectivas acerca de Carneiro, melhor poderemos nos assentar acerca do conjunto de sua obra.

Assim, embora aqui sejam discutidos os elos entre os quadros imaginários configurados nos romances em pauta, tais elos não devem ser de pronto transplantados para as demais narrativas do ciclo. Reiteramos que a autonomia dessas obras, ainda que relativa, deve ser respeitada e avaliada com o devido cuidado, sob pena de simplificar uma teia intertextual densa e intrincada.

Antes de prosseguir com a discussão do primeiro dos romances, cabe esclarecer a origem e as implicações de uma expressão já usada neste texto diversas vezes,

e cuja escolha não é arbitrária: “quadro imaginário”. Darko Suvin, responsável por cunhar paradigmas bastante presentes no estudo sistematizado de obras de ficção científica, propõe, em *Metamorphoses of science fiction*: “A ficção científica é um gênero literário cujas condições necessárias e suficientes são a presença e a interação do distanciamento e da cognição, e cujo principal dispositivo formal é um quadro imaginário alternativo ao do ambiente empírico do autor.”³

É com tensão, portanto, que textos do gênero se relacionam com o real, transfigurando-o de maneira simultaneamente distanciada e cognitiva⁴. O quadro imaginário⁵ é, sim, distinto do que pode ser prontamente observável nos arredores empíricos, mas se vê constituído por meio de uma lógica cognitiva. Tal interação entre distanciamento e cognição tem o potencial de fomentar no leitor o olhar crítico (e cognitivo, portanto) acerca de seu próprio ambiente empírico. Tomadas como categorias da ficção científica pelo pensamento de Suvin, dessa forma as distopias cumprem seu papel subversivo: apresentam quadros imaginários a um só tempo distanciados e cognitivos, por meio dos quais o real pode ser colocado em suspenso.

É o caso de *Piscina Livre*, que narra a superação da distopia e o surgimento de uma utopia. O futuro no qual os personagens circulam é prontamente reconhecível ao leitor da tríade distópica clássica: trata-se de um mundo onde determinados usos da tecnologia substituem a espontaneidade, e a liberdade de movimento se vê ameaçada em ampla escala por uma força descomunamente mais forte que o indivíduo.

Os traços particularizantes, contudo, são bastante numerosos. Organizam-se em torno de um eixo temático já anunciado aqui: o enfoque nas relações sexuais do mundo futuro. No romance, a posição hegemônica do sexo masculino se vê abalada pela presença dos Andrs, andróides a princípio destinados apenas à satisfação dos desejos sexuais femininos no lugar chamado “Piscina Livre” – meros objetos com um propósito pré-definido, portanto. Aos poucos, porém, começam a buscar direitos em um subterrâneo movimento de resistência.

3 Tradução nossa de “*SF is, then, a literary genre whose necessary and sufficient conditions are the presence and interaction of estrangement and cognition, and whose main formal device is an imaginative framework alternative to the author’s empirical environment*” (SUVIN, 2016, p. 20).

4 No manejo da teoria de Suvin, alguns pesquisadores de língua portuguesa preferem “estranha” a “distanciada”, e “estranhamento” a “distanciamento”. Como a noção de futuro é explícita ou implicitamente presente em textos de ficção científica como os discutidos aqui, cremos que “distanciamento” enfatiza melhor a extrapolação simulada de tendências em curso no contexto produtivo.

5 A versão de *Metamorphoses of science fiction* em francês, a edição canadense *Pour une poétique de la science-fiction* elaborada pelo próprio Suvin, faz uso de uma expressão ainda mais próxima de “quadro imaginário”: “*cadre imaginaire*”.

Outra marca do quadro imaginário que cabe mencionar é a diária mudança de nomes pela qual passam os personagens. Ao despertar, consultam a pulseira que são condicionados a usar e veem o nome que devem adotar naquele dia. Decorrentemente, vários são os nomes a povoar a narrativa – a protagonista, por exemplo, é chamada de, entre outros, Sharon, Alpha, Nice, Misui e Blanche. Como os personagens não são numerosos, o romance não se faz confuso. Além disso, há marcações como: “Blanche (hoje ela se chamava Misui) colecionava antiguidades” (CARNEIRO, 1980, p. 7), “Misui era Nice” (CARNEIRO, 1980. p. 10) e “Nice, que era Alpha, encontrou-se com Several fora da Piscina Livre” (CARNEIRO, 1980. p. 12). Os Andrs, por outro lado, possuem apenas um nome.

Entediada com uma rotina estável mas insatisfatória, a protagonista do romance aumenta a frequência de suas visitas à Piscina Livre. O problema, para ela, não é necessariamente a monotonia de sua relação com o cônjuge, o que reduziria ao banal suas preocupações, mas uma carência fugidia às palavras, difícil de ser expressa. É como se a própria conformação daquela sociedade provocasse um mal-estar de difícil definição.

Seu relacionamento com um dos Andrs, Several, acaba por escapar à norma, indo da satisfação dos desejos sexuais a um envolvimento emocional genuíno. Passa, então, a encontrá-lo fora da Piscina Livre para encontros de outras naturezas que não a sexual. Nesse ponto, torna-se um relacionamento que foge às convenções, não sancionado: embora haja liberdade sexual nesse futuro, o envolvimento emocional a mulher apenas pode ter com seu cônjuge. Do contrário, escapa aos papéis sociais previamente delimitados, impostos.

As conversas que a protagonista tem com Several indicam porque os andróides podem portar a mudança e reconfigurar a distopia. O romance é permeado por diálogos nos quais os personagens humanos se colocam em posição de aprendizes – como o seguinte, um excerto que começa com a protagonista mencionando seu cônjuge:

- Não quero saber de Kratz hoje. Detesto sua violência. Ele quer que eu faça amor com você na Piscina Livre, mas se nos visse aqui conversando seria capaz de matá-lo.
- Eu compreendo.
- Como, você compreende?
- Está na raiz da sua memória ancestral. Vocês descendem de animais, são animais aperfeiçoados. Nós não. Surgimos da metade do caminho, não fo-

mos amebas, nem vertebrados nem antropoides. Nunca dormimos nos galhos das árvores sonhando que íamos cair. Nunca lutamos com lanças, nem inventamos a pólvora, nem lançamos a bomba atômica em Hiroshima e Nagasaki. Somos inocentes dos velhos pecados (CARNEIRO, 1980, p. 13-14).

Os Andrs estão em uma posição privilegiada, livres da carga violenta que parece ainda condicionar o comportamento humano em geral e, como o segmento ilustra na reclamação da protagonista sobre o cônjuge, masculino em particular. Além do Computador Central, uma inumana figura de autoridade a quem todos obedecem, não é por acaso que os empecilhos distópicos às vontades dos personagens são impostos pelo Conselho, órgão administrativo que apenas tem membros do sexo masculino. Como intuem sua obsolescência no apego a um passado nem sempre louvável, os homens temem os Andrs e cultivam ideias de destruição.

É significativa a inversão pela qual seres mecânicos como eles guardam essa espécie de pureza primordial – como não são humanos, são mesmo inocentes do pecado original. Aproxima-os também dessa edênica inocência seu próprio lugar de refúgio, a mata selvagem que existe além da mecanizada cidade dos homens. Reúnem-se na mata os defeituosos androides descartados e os que ainda circulam pela cidade, e planejam uma ação que vai mudar o nocivo estado de coisas, desintegrando a ordem distópica. Pretendem modificar a programação do Computador Central, máquina cujos desígnios os mantém segregados, à parte do mundo dos humanos.

Os homens, contudo, não são “inocentes dos velhos pecados” (CARNEIRO, 1980, p. 14). O medo do cônjuge da protagonista tem como face aparente o preconceito, e este se manifesta por meio de um ímpeto violento. Em um dos diálogos com a esposa, o genocídio é defendido como uma necessidade por ele, e a justificativa parece ser um nunca explicitamente formulado temor de que as coisas mudem:

- Nunca converso com um Andrs, a não ser para lhe dar ordens. E fique sabendo que sou muito delicado.
- E se eles viessem a dominar tudo?
- Ora, Sharon, você fala essas tolices para me aborrecer. Os Andrs são inferiores, destinados a facilitar a nossa vida, nada mais.
- Foi isso que decidiram na reunião?
- Não decidimos nada, por causa dos cientistas e dos intelectuais. Para se exibirem como gênios, falam coisas ininteligíveis, tornam tudo sutil e complicado, os homens de ação ficam tolhidos.
- Tolhidos em quê?
- Tolhidos nas decisões. Por exemplo, liquidar imediatamente essa sujeira da floresta, liquidar...

- Mas os Andrs da floresta não incomodam ninguém, interrompeu Sharon.
- Mas têm de ser eliminados. São loucos, perigosos, descontrolados (CARNEIRO, 1980, p. 20-21).

A violência anunciada é levada às últimas consequências: o masculino Conselho, considerando a Piscina Livre uma ameaça ao *status quo*, detona nela uma bomba que vitima muitos. Uma ação desproporcional que acaba por expor quão errados eram os caminhos antigos – violentos e hostis à diversidade. Ironicamente, ao mesmo tempo os Andrs conseguem inserir no Computador Central a programação clandestina que abole as diferenças entre eles e os homens, abrindo o caminho para um mundo outro:

Aos poucos todos os Andrs começaram a eliminar os sinais exteriores que os diferenciavam dos homens. Deslocando-se das suas habitações e mudando de ocupação, já não eram mais facilmente identificados pelos conhecidos. Já não respondiam mais “meu nome é este”, mas diziam como os homens “hoje, meu nome é assim” (CARNEIRO, 1980, p. 119-120).

Deixando para trás uma categoria limitadora, os Andrs se integram. Uma integração que, em *Piscina Livre*, não é nunca uma conformação: como os homens, os androides também poderão escolher um nome por dia. Ou seja, fazer-se novos a cada dia, em uma contínua renovação no contato com a alteridade – não porque o Computador Central assim determinou, mas porque eles escolheram. E o contato com o outro, agora, pode se fazer em todas as vias possíveis, já que aos Andrs (não mais assim nomeados) não é mais impedido o envolvimento amoroso. Podem buscar alguma plenitude sexual e emocional.

Piscina Livre, dessa forma, narra a transição de uma distopia para uma utopia. Sua esperançosa conclusão é curiosamente alinhada ao momento de publicação: a Abertura Política, quando enfim se podia esperar que o Brasil superasse a distopia do regime militar. Os distópicos anos sob o jugo do autoritarismo enfim pareciam ficar para trás, e o horror da repressão cederia espaço para tempos melhores. Se a esperança é indissociável da utopia, a Abertura Política anunciava um horizonte análogo ao que aparentemente aguardava os personagens de *Piscina Livre*: uma passagem da distopia para a utopia.

Os percalços à Abertura Política, contudo, também se anunciavam. Com eles, uma desconfiança de que os dispositivos autoritários pudessem sobreviver ao fim do

regime militar, entranhados na ordem político-social brasileira – desconfiança ficcionalmente transfigurada em outra distopia brasileira, *Não verás país nenhum*, de Ignácio de Loyola Brandão. O temor se revelou justificado, já que a transição política do regime autoritário para o democrático apenas cuidou das instituições, esquecendo-se de observar o elemento social. Tal percepção é formulada de maneira consistente por Paulo Sérgio Pinheiro em seu texto “Autoritarismo e transição”. Para o autor,

Nos países de tradição autoritária como o Brasil – sem ruptura com o antigo regime - , a aparente pacificação das transições políticas, a partir dos traços benevolentes do final da ditadura e da euforia da transição, mascara as verdadeiras limitações, reproduzidas historicamente e agravadas, da democracia e da organização do poder (PINHEIRO, 1991, p. 46).

As limitações portadas pela própria democracia foram, portanto, agravadas pela persistência de um autoritarismo constitutivamente implantado. Se tal temor já se fazia presente no momento em que *Piscina Livre* é publicado, seria pertinente tomar a obra como ingênua? A resposta é, em definitivo, negativa.

A analogia entre a abertura para a utopia de *Piscina Livre* e a Abertura Política brasileira tem algo de contingencial. A tese do norte-americano David Lincoln Dunbar sobre ficção científica brasileira, *Unique motifs in Brazilian science fiction*⁶, defendida em 1976, já menciona o romance: em determinado momento, Dunbar diz que procura uma definição abrangente do gênero, capaz de incluir

assuntos tão variados quanto o vodu (‘Caso de Feitiçaria’, de Carneiro), espiritismo (‘Comba Malina’, de Dinah Silveira de Queiroz), hipnotismo (‘O Homem que Hipnotizava’, de Carneiro), utopias sexuais (*Piscina Livre*, de Carneiro), e mitologia (‘O Rapto de Marilda’, de Levy Menezes, e ‘O Cinturão de Hipólita’, de Guido Wilmar Sassi) (DUNBAR, [s.d.], p. 150 – 151).

A Abertura Política se inicia oficialmente em 1974, no governo de Ernesto Geisel – ou seja, a menção ao romance em 1976, anos antes da publicação em 1980, ainda o localiza dentro do período. Para evitar o engano de enxergar ingenuidade na genuína esperança utópica, é preciso desvincular a utopia do uso que o senso comum faz da palavra. Tal uso é relacionado a um sonho alienado da realidade, a uma fuga para um mundo de faz-de-conta que serve de refúgio aos problemas empiricamente observados nos arredores. Nesse ponto, é inescapável recorrer a Ernst Bloch:

6 A tradução aqui utilizada é de autoria de Roberto de Sousa Causo e não foi publicada.

a categoria do utópico possui, além do sentido habitual, justificadamente depreciativo, também um outro que de modo algum é necessariamente abstrato ou alheio ao mundo, mas sim inteiramente voltado para o mundo: o sentido de ultrapassar o curso natural dos acontecimentos (BLOCH, 2005, p. 22).

Dessa forma, o tom esperançoso com que se encerra *Piscina Livre* não coincide com uma fuga dos problemas do real ou com um excessivo otimismo para com os rumos das tendências em curso. Pelo contrário, focaliza a esperança em uma projeção futura positiva, e concretiza a função utópica da literatura. Conforme Jack Zipes, lendo Bloch, “arte e literatura adquirem sua função utópica, pois são os meios pelos quais os seres humanos se formam, concebem questões sobre si próprios e representam a possibilidade de alcançar seus objetivos”.⁷

A esperança, indissociável do impulso utópico, permeia a produção artística mesmo quando tais objetivos se veem historicamente frustrados – como pode ilustrar o que acontece tanto no contexto sócio-histórico (o autoritarismo se faz constitutivo, conforme Pinheiro) quanto no quadro imaginário do romance seguinte de Carneiro, *Amorquia*. Neste, assim como no Brasil posterior à Abertura Política, os objetivos perseguidos pelos personagens são de difícil apreensão para eles próprios, posto que a nociva distopia não deixou de existir, mas se fez sub-reptícia, escondendo seus contornos da vista. Mais do que escondida, às vezes até ausente: o mundo de *Amorquia* possui traços utópicos onde a distopia se faz lacunar.

O quadro imaginário de *Amorquia* parece, em certo sentido, uma decorrência daquele de *Piscina Livre*: o Computador Central ainda cuida da vida cidadina, mas os personagens se veem imersos na satisfação de seus desejos de maneira muito mais intensa. Toda a organização social é rigorosamente orientada para garantir uma perpetuação sem interrupções do prazer. Como a passagem das horas pode ser um lembrete de que há compromissos e responsabilidades a cumprir, o que pode interromper a fruição dos prazeres, a própria noção de tempo é socialmente abolida.

Formalmente ousado, o romance replica a abolição do tempo em sua própria estrutura narrativa. Composta por fragmentos isolados uns dos outros, rompe os possíveis elos cronológicos entre os eventos narrados e, minimizando as relações de causa e efeito, reproduz o caráter fútil e sem consequência da vida dos personagens.

7 Tradução nossa de “art and literature assume their utopian function, for they are means through which human beings form themselves, and portray the possibility of attaining their objectives” (ZIPES, 1988, p. xxxii).,

Em meio a uma existência geralmente vazia, contudo, há aqui e ali traços positivos nesse quadro imaginário: a violência física não mais existe; as pessoas lidam umas com as outras de maneira predominantemente cortês; preconceitos de natureza racial parecem extirpados. Onde a distopia deixa lacunas, algo de utópico se deixa perceber.

Contribui também para a ausência de preocupações o pico alcançado pela ciência, que resolveu todos os problemas de ordem prática. À humanidade, resta apenas o prazer e um mal-estar difícil de definir, oriundo da sensação de que não há mais nada a ser feito. De maneira tateante, os personagens formulam a questão em diversos momentos isolados da narrativa:

- Antigamente podia-se fazer muitas outras coisas.
- Fazer o quê? – perguntou a moça.
- Sei lá; caçar feras nos continentes inexplorados, trabalhar com as mãos de manhã até a noite, entrar em alguma guerra, ajuntar dinheiro (CARNEIRO, 1991, p. 142).

O que incomoda não é a impossibilidade de fazer algo em particular, mas de fazer qualquer coisa. A utopia fechada em que vivem não é satisfatória, pois coloca um ponto final na História. Trata-se de um dos paradoxos das utopias que se querem absolutas: perfeitas, impedem o movimento, pois qualquer mudança no que é perfeito só pode ser para pior. Novamente, recorramos a Bloch: “restringir ou até apenas orientar o utópico ao modo de Tomás Morus seria como querer reduzir a eletricidade ao âmbar-amarelo, do qual ela recebeu seu nome grego e no qual ela foi percebida pela primeira vez” (BLOCH, 2005, p. 25). A utopia, se encarada como o princípio esperança de Bloch, é o que vai motivar a ultrapassagem do curso natural dos acontecimentos, e não impedir as mudanças em um pretense estado de perfeição.

Lutando contra o caráter estático de seu mundo, um grupo de revoltosos começa a cultivar vários hábitos subversivos. Karlow, que parece ser um dos principais, usa relógios e estuda a morte – tem conhecimento, portanto, dos elos entre a passagem do tempo e o corpo que se deteriora. Rechaça a letargia e a noção de que tudo está resolvido e não há mais compromissos.

Karlow é um dos que, aos poucos, conduz o casal de protagonistas Pércus e Túnia a um amplo questionamento de seu mundo. Com muita dificuldade, tateiam em direção a uma percepção que supera a fachada pretensamente utópica, enxergando

a distopia dos arredores. Nesse processo, chamam a atenção das autoridades, que retaliam: prendem e torturam o casal.

Como no romance anterior, a ação das forças conservadoras é tacanha e involuntariamente suicida. Se no primeiro a explosão da bomba na *Piscina Livre* demonstra quão absurdos são os caminhos da violência, do medo e do preconceito, em *Amorquia* a tortura e a coerção expõem os contornos distópicos até então escondidos. A distopia enfim mostra sua face.

Após a tortura, Pércus e Túnia se reencontram, finalmente livres da dor. Felizes:

Túnia viu ao longe que Pércus se aproximava correndo. Foi encontrá-lo e se abraçaram tão forte que pareciam estar lutando. As lágrimas de ambos escorriam pelos ombros. Ela falava, rindo e chorando:

- Eu sabia que você estava lá, eles me contaram, mas não podia vê-lo.

Ficaram dando explicações, descrevendo tudo outra vez. Em seguida começaram a rir.

- É maravilhoso o mundo em que as coisas renascem, os erros são corrigidos e o tempo se renova.

Pércus e Túnia, nus, se abraçaram com força, ambos com a boca salgada de lágrimas (CARNEIRO, 1991, p. 185).

É a conclusão do romance, que pode ser interpretada de duas formas distintas. A primeira enxergaria que a tortura os teria readaptado aos parâmetros hedonistas de seu mundo, banindo deles o ímpeto subversivo e mergulhando-os novamente na tão enganosa felicidade da quietude. Um desfecho, no caso, afim ao de 1984 e seu frustrado protagonista Winston Smith. A segunda, contudo, parece-nos mais produtiva: exposta a distopia e banida a enganosa utopia fechada até então hegemônica, há enfim a possibilidade de abertura para um horizonte utópico. Há a possibilidade de construir algo e imprimir movimento ao mundo.

Sem desconsiderar a autonomia de cada um dos romances, é bastante pertinente observar o caminho neles desenhado. O percurso traçado neste ensaio pode ser assim resumido: *Piscina Livre* é uma distopia que vai ser demolida para dar espaço a uma utopia; em *Amorquia*, tal utopia, hipertrofiada, degradingola em uma distopia cujos contornos precisam ser apreendidos para que o ímpeto utópico e a esperança dele indissociável persistam.

As possíveis relações entre as utopias e distopias de Carneiro e as utopias e distopias do contexto sócio-histórico em cujo seio aquelas surgiram sinalizam que

não apenas é pertinente relacionar as narrativas do ciclo umas às outras, como também às particularidades históricas do Brasil. Dessa forma, será possível melhor compreender tanto a produção de André Carneiro quanto as diversas funções de que a utopia pode se dotar na ficção científica e nas dinâmicas sociais de maneira geral. Por enquanto, já podemos reafirmar o interesse em preservar o movimento inerente ao ímpeto utópico e a desconfiança quanto à plenitude de quaisquer utopias que se queiram definitivas.

REFERÊNCIAS:

BLOCH, Ernst. *O princípio esperança I*. Tradução de Nélío Schneider. Rio de Janeiro: EdUERJ; Contraponto, 2005.

BRANDÃO, Ignácio de Loyola. *Não verás país nenhum*. 25 ed. São Paulo: Global Editora, 2007.

CARNEIRO, André. *Amorquia*. São Paulo: Aleph., 1991.

CARNEIRO, André. Um casamento perfeito. In: *O homem que adivinhava*. São Paulo: Edart, 1966.

CARNEIRO, André. Diário da Nave Perdida. In: *Diário da nave perdida*. São Paulo: EdArt, 1963.

CARNEIRO, André. A eternidade da máquina. In: *A Máquina de Hyerónimus e outras histórias*. São Carlos: Editora da UFSCar, 1997.

CARNEIRO, André. O grande mistério. In: *A Máquina de Hyerónimus e outras histórias*. São Carlos: Editora da UFSCar, 1997.

CARNEIRO, André. Meu nome é Go. In: *A Máquina de Hyerónimus e outras histórias*. São Carlos: Editora da UFSCar, 1997.

CARNEIRO, André. A missão. In: *A Máquina de Hyerónimus e outras histórias*. São Carlos: Editora da UFSCar, 1997.

CARNEIRO, André. A nave circular. In: *A Máquina de Hyerónimus e outras histórias*. São Carlos: Editora da UFSCar, 1997.

CARNEIRO, André. A pergunta. In: *A Máquina de Hyerónimus e outras histórias*. São Carlos: Editora da UFSCar, 1997.

CARNEIRO, André. *Piscina Livre*. São Paulo: Moderna, 1980.

DUNBAR, David Lincoln. *Unique Motifs in Brazillian Science Fiction*. In: Causo, Roberto de Sousa: *Depois do Sputnik: o debate cultural sobre ficção científica no Brasil*. [Texto digitado], [s. d.]

GIROLDO, Ramiro. *Ditadura do prazer: sobre ficção científica e utopia*. Campo Grande: Editora da UFMS, 2013.

GIROLDO, Ramiro. O nome e o ser: Piscina livre, de André Carneiro. *Revista Papéis*, v. 19, n. 38 (2015), pp. 110-119.

HUXLEY, Aldous. *Brave new world*. New York: HarperCollins Publishers Inc., 1998.

HUXLEY, Aldous.. *Brave new world revisited*. New York: HarperCollins Publishers Inc., 2000.

ORWELL, George. *1984*. New York: New American Library, [s. d.].

PINHEIRO, Paulo Sérgio. Autoritarismo e Transição *Revista USP*, 9 (1991), pp. 45-56.

SUVIN, Darko. *Metamorphoses of science fiction*. Bern: Peter Lang, 2016.

SUVIN, Darko. Pour une poétique de la science-fiction. Québec: LesPresses de L'Université du Québec, 1977.

ZAMIÁTIN, Ievguêni Ivánovitch. *Nós*. Tradução de Gabriela Soares. São Paulo: Aleph, 2017.

ZIPES, Jack. "Toward a realization of anticipatory illumination". In: BLOCH, Ernst: *The utopian function of art and literature*. Cambridge: The MIT Press, 1988.