

**Os não-lugares da ficção u/distópica no conto
“Em terra de cego” de H. G. Wells**

*The nowhere of u/dystopic fiction in H. G. Wells’
“The country of the blind”*

José Carlos Felix

Universidade do Estado da Bahia (UNEB), Jacobina, Bahia / Brasil
jcfelixjuranda@yahoo.com.br

Juliana Cristina Salvadori

Universidade do Estado da Bahia (UNEB), Jacobina, Bahia / Brasil
ju.salvadori@gmail.com

Resumo: O presente ensaio discute a forma como os elementos do gênero utopia apresentam-se na obra do ficcionista inglês H. G. Wells. Inicialmente, discutimos a importância desse gênero para o desenvolvimento dos chamados “romances científicos”, estabelecendo uma correlação entre a releitura feita por ficcionistas do século XIX do gênero utopia à luz do contexto histórico marcado pela racionalidade científica, de modo a explicar a tendência de construção de narrativas de orientação distópica, como configurado nas obras de Wells. Por fim, apresentamos uma leitura do conto “Em terra de cego”, explicitando como este incorpora, revigora e subverte os elementos do gênero utopia.

Palavras-chave: Utopia; Ficção científica; Tradição literária inglesa; H. G. Wells; “Em terra de cego”.

Abstract: This essay aims at discussing the way elements of utopia as a literary genre are incorporated in the works of English fiction writer, H. G. Wells. Initially, we briefly address the relevance of the genre to the

development of another genre, science fiction. Furthermore, we point out how XIX century fictionist re-read utopia genre under the light of their historical context, heavily marked by scientific rationality, tending towards the elaboration of dystopic narratives, as presented on Wells' works. The last part focuses on the interpretation of one of Wells' short story, "The country of the blind", highlighting the ways this narrative embodies, renews and subverts the elements of the utopia genre.

Keywords: Utopia; Science fiction; English literary tradition; H. G. Wells; *The country of the blind*.

Recebido em 1 de novembro de 2015

Aprovado em 6 de janeiro de 2016

1. A apropriação do gênero utopia pela ficção científica de língua inglesa

O conceito utopia, particularmente como uma classificação para obras literárias, é mais familiar ao público leitor em geral do que as congêneres distopias e eutopias. De acordo com o senso comum, derivado principalmente da experiência com a obra utópica quintessencial – *De optimo Reipublicae Statu deque Nova Insula Utopia Libbelus Vere Aureas*, popularmente conhecida apenas como *Utopia*, do autor humanista Thomas More –, a obra utópica se propõe a falar desse não-lugar – *u-topos* – que pode existir primeiro em uma realidade suspensa, uma realidade fora da realidade – fora do espaço e do tempo – ou seja, a ficção *per se*. Ironicamente, aquela que é considerada o marco inicial da tradição literária utópica, em geral, mas particularmente na tradição de língua inglesa, foi originalmente escrita e publicada em latim. A edição *princeps* latina da obra de More foi publicada em 1516, ao passo que a primeira versão em língua inglesa, levada a cabo por Ralph Robinson é publicada apenas em 1556, e trata, como o longo título latino deixa claro, da “ótima república”, objeto e personagem dessa (auto)narrativa encomiástica.

Contudo, tanto sua influência quanto sua importância para o estabelecimento de uma tradição literária de língua inglesa no gênero são indiscutíveis: desde a célebre obra de More, passando pela *Nova*

Atlântida (1627) de Francis Bacon, o gênero se torna um dos preferidos dos autores nos finais do século XIX e início do século XX, sendo explorado primeiramente em forma de ensaio: esse gênero, tão ao gosto renascentista e posteriormente iluminista, é também incorporado pela nascente, e por isso gênero menor, prosa dos séculos XVIII e XIX, o conto moderno (importante assinalar a distinção em língua inglesa entre os termos *tale* e *short story*), chegando ao arribo da prosa, o romance. De gênero em gênero, a utopia/eutopia, sofre uma virada e acaba por constituir um novo subgênero, a dita *science fiction*, popular *sci-fi*, em que as possibilidades – corporais, culturais, políticas, sociais etc – do não-lugar e do não-tempo constituem seu *leitmotiv*.

As obras de H. G. Wells, de fato, podem ser consideradas o momento em que ocorre a virada epistemológica da utopia para distopia, momento no qual a ficção se imbuí da crítica a questões de ordens mais variadas – cultural, filosófica, econômica política e social – mas, principalmente, pensa/reflete a distorção da realidade por ideais totalitários que, ironicamente, visavam a essa “ótima República”. Não por acaso, há o proclamado *boom* de contos no século XIX, de autoria de escritores de língua inglesa, apontado pelo próprio Wells na coletânea de *The country of the blind*: os contos, no final do século XIX, são o *locus* do experimental – o insólito e o distópico, subgêneros que floresceriam no século XX; sistematizados a partir da narrativa curta, experimental em forma e fundo. Contudo, parece-nos, ao olharmos de perto a obra de Wells, que esta já compunha de modo sistemático um subgênero, o distópico beirando o insólito: basta lembrarmos tanto das *short stories* coligidas em *The country of the blind*, bem como o conto de mesmo nome, a ser posteriormente abordado nesse ensaio, além, é claro, das narrativas mais longas e mais populares, como *A máquina do tempo* (1895) e *A ilha do Dr. Moreau* (1896). Essa primeira onda distópica na produção literária de língua inglesa do final do século XIX será retomada posteriormente ao longo da primeira metade do século XX por autores como Aldous Huxley, e seu icônico *Admirável mundo novo* (1932), assim como no onipresente *1984* (1949), de George Orwell.

Essa apropriação da tradição utópica feita pelos escritores de ficção de língua inglesa dos séculos XIX e XX pode ser atribuída, dentre outros fatores, ao adensamento das contradições do cenário com o qual se depararam: as vicissitudes do desenvolvimento científico, tecnológico e colonial, erigidos no bojo da Revolução Industrial, adensaram ainda

mais as discrepâncias sociais daquela que era, ironicamente, a nação mais rica e poderosa do mundo, o grande Império Britânico. Dito de outro modo, a dimensão crítica da obra utópica, já conscientemente presente na *Utopia* de More, e sua tendência renascentista “pela racionalização da vida”¹ – por meio da crítica contundente aos costumes e à situação político-social da Inglaterra pré-elizabetana, comparada à ilha (e por acaso não seria a ilha o não-lugar, o suspenso, por excelência?) descrita por Rafael Hitlodeu – é apropriada de modo mais denso pelos autores modernos, revigorando os elementos desse subgênero e exacerbando-os para o insólito e o fantástico – outros não-lugares da imaginação.

Dessa forma, pode-se dizer que a tendência em reordenar os elementos da utopia em um polo oposto, ou seja, negativo, distópico, não se configura como um rompimento para com o gênero iniciado por More, mas justamente como sua afirmação; uma espécie de continuidade do gênero em um movimento dialético que, na medida em que reelabora os paradigmas da utopia, assevera sua potência como estratégia de crítica político-social. Nesse sentido, tanto as obras anteriormente citadas quanto tantas outras produzidas pela tradição literária inglesa, a exemplo da ácida *As viagens de Gulliver*; inscrevem-se no gênero utópico pela maneira como, ao produzirem um mundo infausto, potencializam os vícios e as mazelas daquelas sociedades e períodos aos quais sua crítica se dirige ao transplantá-los e distorcê-los – geralmente magnificando-os diante da uma nova realidade/ordem utópica/distópica.

Além disso, a chamada “crise da razão”, que engendrou um severo julgamento à exacerbação da racionalidade – *cogito, ergo sum*, marcante da sociedade ocidental moderna – configura-se como um outro importante aspecto a se considerar para esse deslocamento do imaginário u/distópico, isto é, para a crescente tendência em representar cenários distópicos na produção literária inglesa a partir do século XIX. Em sua *Utopia*, More postula que as escolhas de um homem “obedece(m) aos ditames da razão”,² sendo esta um princípio básico da natureza humana, faculdade que o habilita, por exemplo, a discernir entre o bem e o mal. Os avanços científicos e tecnológicos dos séculos XVII e XVIII, por sua vez, também se pautaram no discurso laudatório da razão como uma potência emancipadora do homem. O século XIX e sua onda neoiluminista,

¹ BERRIEL. “O elogio dos Garamantes” de Mambrino Roseo (1543), p. 108

² MORE. *Utopia*, p. 115.

baseada em uma racionalidade científica, ao mesmo tempo tributário e distinta da *ratio* clássica retomada pelos renascentistas, contudo, aposta nesse aperfeiçoamento da sociedade e do homem não via essa razão abstrata, faculdade inata, como a filosofia e a episteme clássica postulam, mas a partir de uma razão instrumentalizada, que concebe um mundo racionalizado e melhorado pela ciência. Assim, não surpreende que, diante das contradições acentuadas pela Revolução Industrial na Inglaterra do século XIX, a literatura (re)(a)presente o contraponto negativo desse otimismo científico-racional por meio de releituras do gótico e do utópico a convergir para a ficção científica e para o fantástico, materializados em ilhas fantásticas e mundos/sociedades distópicas. Em linhas gerais, essa produção apresenta-se como um sintoma da crítica ao rumo desordenado e catastrófico que o conhecimento produzido por essa nova racionalidade e ordem científica tomava – insuperavelmente expressa nos avanços tecnológicos e modulada pelo *cogito* renascentista. Vale ressaltar que a crítica por meio da construção de cenários distópicos não poderia encontrar uma melhor forma de expressão do que nesse novo subgênero de prosa, a ficção científica. Ao discorrer sobre a importância dos ficcionistas ingleses para o aprimoramento desse gênero, Ítalo Calvino observa que:

No final do século, é particularmente na Inglaterra que se abrem as estradas que serão percorridas pelo fantástico do nosso tempo. Na Inglaterra se caracteriza um tipo de escritor refinado que adora travestir-se de escritor popular – operação bem realizada porque ele não o faz com condescendência, mas com diversão e empenho profissional [...].³

Ademais, Calvino observa que é justamente com os escritos de H. G. Wells que a ficção científica deslindará um novo horizonte da imaginação de fundamental relevância para todo o desenvolvimento desse gênero ao longo do século XX. Todavia, se por um lado a literatura inglesa é tributária a Wells pelo desenvolvimento e amadurecimento de sua ficção científica, como declara Calvino, por outro, não se deve esquecer também o quanto este subgênero literário deriva da releitura da utopia feita por Wells em sua obra, particularmente em suas narrativas curtas.

³ CALVINO. *Introdução aos contos fantásticos do século XIX*, p. 18.

Embora Wells seja frequentemente mais lembrado por seus já citados “romances científicos”, por sua inegável influência sobre gerações posteriores de escritores, ou, ainda, pelas inúmeras adaptações que suas histórias tiveram para o cinema, a relação de sua obra, classificada como ficção científica, com o gênero utopia não se define apenas pelo mero fato de ambas centrarem-se em temas (viagens exploratórias, encontros com povos distantes) ou formas (relatos de viagem) compartilhados, mas também por conjugar essas duas dimensões deslocadas – *grosso modo*, o espaço, na utopia, e o tempo, na ficção científica. Essa aproximação que o escritor inglês estabelece entre os elementos do gênero utopia e ficção científica resulta em uma conjunção inaudita que posteriormente constituirá uma nova linha imaginária na classificação das tramas ficcionais/literárias. Um estudo mais detido de sua obra revela, também, uma conspícua preocupação com as questões morais e éticas de seu tempo, antecipando, por vezes, temas que somente décadas mais tarde nos afligiriam, como a manipulação genética na sombria *A ilha do Dr. Moreau* (1896).

O exame de seus livros demonstra que, à medida que Wells adentra as primeiras décadas do século XX e testemunha uma grande guerra e a ascensão dos regimes totalitários, o interesse pela representação de mundos mais pessimistas, regulados por governos opressores, torna-se também uma constante em seus escritos. Nesse sentido, apesar da relevância das obras mencionadas para uma combinação entre os gêneros utopia e ficção científica, a relação de Wells com o gênero utópico certamente atinge seu paroxismo em *A modern utopia* (1905). Nessa narrativa, o ficcionista inglês emula os principais elementos constitutivos do gênero concebidos por More, e posteriormente sedimentados em demais utopias renascentistas como *A cidade do sol*, escrita por Tommaso Campanella em 1602, ou a *Nova Atlântida* (1627) de Francis Bacon. Como o próprio Wells descreve no prefácio dessa obra, o livro pretendia ser uma *mélange* entre ficção e discussão filosófica. Para o crítico Wheen,⁴ o livro fornece evidências incontestáveis para sua classificação como um trabalho em andamento, visto que cada capítulo trata de elucubrações acerca dos avanços tecnológicos e sociais entrecortados pela exposição que Wells faz de uma utopia em desenvolvimento [*in progress*] – uma explícita sugestão de que a sociedade “moderna”, apesar de seus avanços,

⁴ WHEEN. Introduction to *A modern utopia*, p. xi.

encontra-se ainda em um movimento de vir a se tornar uma u-topia, um não lugar dentre os lugares, concretização de potencialidades – das boas potencialidades que o aperfeiçoamento da técnica proporciona.

Esse caráter de obra em andamento pode ser observado já no primeiro capítulo do livro, intitulado “*Topographical*”, no qual Wells atenta para o caráter volátil e dinâmico dessa utopia “moderna”, posto que seus habitantes devem estabelecer “um compromisso comum flexível a fim de que uma sucessão perpetuamente nova de individualidades possa convergir mais efetivamente sobre um desenvolvimento global com vistas ao futuro”.⁵ Fica posto, assim, logo nas primeiras linhas do livro, uma distinção basilar entre uma utopia fundada em acepções modernas e aquelas cujos princípios constitutivos seguem os paradigmas das utopias do Renascimento. Ou seja, utopias como as de More e de Campanella, por exemplo, apresentam estruturas sociais em avançado grau de desenvolvimento, sem muito ou nenhum espaço para modificações, ao contrário do dinamismo e mobilidade nas utopias propostas por Wells. Porém, à semelhança das utopias renascentistas, o princípio básico da garantia de um estado de felicidade plena e do bem-estar comum de seus habitantes continua sendo a meta a ser atingida. Wells advoga ainda por uma forma de felicidade tangível, galgada não por projetos impossíveis – no sentido equivocado que o termo adquiriu posteriormente –, mas em atitudes e realizações daquilo que está circunscrito a uma realidade factível e, conseqüentemente, ao alcance de todos, ou como ele mesmo expressa, “em uma escala que atinja entre o hoje [*to-day*] e o amanhã [*to-morrow*]”.⁶

Em seus onze capítulos, *A modern utopia* pode ser descrita não apenas como um meticuloso tratado acerca de questões morais, éticas e político-sociais particularmente enfrentadas pela Inglaterra vitoriana, mas também como um prognóstico de temas que afetariam de maneira indelével a sociedade ocidental de forma radical logo nas primeiras décadas do século que se iniciava. Essa obra nos leva a melhor compreender a relevância e a inflexão do gênero utopia na obra de Wells, além de sintetizar o mote temático que caracterizou toda a sua produção. Destarte, tencionando explorar de forma mais detida o modo como o ficcionista inglês fez uso desses elementos em sua obra,

⁵ WELLS. *A modern utopia*, p. 6.

⁶ WELLS. *A modern utopia*, p. 7.

passaremos a examinar o conto “*Em terra de cego*” [*The country of the blind*], originalmente publicado em 1904, pela *The Strand Magazine*, e posteriormente selecionado pelo autor para compor, junto com outras 32 narrativas curtas, uma coleção de seus contos publicada em 1911, *Em terra de cego e outras histórias* [*The Country of the Blind and Other Stories*].

O não-lugar por excelência: *Em terra de cego*

Narrado em terceira pessoa, o conto começa com uma panorâmica daquele “misterioso vale entre montanhas”, esse vale/ilha,⁷ não-lugar entre lugares que soam, ao leitor vitoriano, tão fantásticos como a própria terra dos cegos: “distante 300 milhas de Chimborazo e 100 milhas das neves de Cotopaxi”, cruzamento cartográfico do imaginário e do real, o vale tem pontos de referência e distâncias bem definidas nessa narrativa. Logo nas primeiras linhas, nos deparamos com uma descrição pormenorizada do que poderia ser considerado o mito de fundação dessa comunidade, formada por um pequeno grupo de pessoas que, “fugindo da cobiça e da tirania de um malévolo governante espanhol”, encontrou, em um vale quase impenetrável entre as montanhas dos Andes, o lugar perfeito para erigirem uma nova sociedade, “nas regiões mais selvagens dos Andes equatoriais”, onde se encontra esse misterioso vale entre as montanhas, separado do mundo dos seres humanos, a então chamada Terra dos Cegos.⁸ Logo após sua chegada, o isolamento dessa comunidade é selado pela prodigiosa erupção do Mindobamba que a aparta de vez do restante do mundo. A terra dos cegos torna-se um lugar esquecido, uma lenda, lugar mítico, fazendo com que a comunidade cumpra assim o primeiro requisito para se tornar *ou-topos*, termo cunhado por More a partir do grego e que significa lugar nenhum [*nowhere*]. Cabe frisar que, em uma utopia, esse isolamento tem, sobretudo, a função de proteger a comunidade da corrupção do mundo exterior, fechando-se como um universo aparte, regido por leis e normas próprias.

⁷ Pode-se identificar, já nas linhas iniciais da narrativa, um dos elementos centrais e indicativos daquilo que Berriel (p. 108-109) assinala como característica do gênero utópico: o *insularismo*.

⁸ WELLS. *Em terra de cego*, p. 494.

Nesse caso, contudo, o isolamento geográfico-espacial é, também, uma tentativa de isolamento temporal/histórico, a fuga ao domínio da gananciosa coroa e civilização espanhola. Esse é também um dos indicadores do gênero utopia que, segundo Firpo, estabelece uma interrelação entre metageografia e metahistória, pois “vai-se para fora da geografia para poder-se sair da história”.⁹ Esse não-lugar e não-tempo, característicos da utopia, releem o tema do *locus amoenus* latino (paisagem ideal), figurado na poesia pastoril e bucólica, e retomado pelos relatos de viagem dos séculos XIV e XV nas descrições edênicas das terras recém-descobertas. Na ficção do século XIX, contudo, essa figuração será ironicamente refletida nas distopias. Nesse sentido, o conto de fato começa por chamar atenção para o edênico nessa terra recém-descoberta/recém-apartada, ainda intocada pela civilização, para depois apontar para a estranha moléstia que ataca a comunidade, particularmente as crianças:

O vale, disse ele, tinha tudo que o coração humano podia desejar – água doce, pastos, clima ameno, encostas de rico solo marrom com manchas de um arbusto que dava um fruto excelente, e de um lado grandes florestas pendentes de pinheiros que seguravam as avalanches [...]. Nesse vale nem chovia, nem nevava, mas as fontes abundantes proporcionavam uma rica pastagem verde, que a irrigação espalhava por todo o espaço do vale. Os colonizadores haviam feito um bom trabalho naquele lugar. [...] Uma estranha doença os atingiu, fazendo que não só todas as crianças nascidas ali – e, na verdade, várias crianças mais velhas também – fossem atacadas pela cegueira.¹⁰

Um dos membros da comunidade parte em busca de “algum encantamento ou antídoto contra essa praga da cegueira”, pois, continua o narrador, “naqueles dias, nesses casos, os seres humanos não pensavam em germes e infecções, mas em pecados”. Como é de praxe, aquele que deixa o jardim do Éden a ele não mais retorna, e queda-se o infeliz, tido como louco, a contar e rememorar o vale lendário, antes ligado ao continente, agora uma ilha nas montanhas. Com o passar das gerações, a comunidade toda se torna cega e não mais se recorda de um dia ter

⁹ FIRPO. Para uma definição da “Utopia”, p. 227.

¹⁰ WELLS. Em terra de cego, p. 494.

visto – todo seu vocabulário relacionado a esse sentido é também esquecido. Ironicamente, o narrador assinala que é justamente quando a visão “morre” entre eles que a raça sobrevive, pois, a partir dessa nova condição, seus habitantes encontram-se aptos para erigirem uma nova tradição e extirparem a mácula deixada pelo contato com a civilização espanhola; já que, cada vez mais, a “tradição do mundo mais amplo de que tinham vindo adquiriu um acento incerto”, deixando-os livres também para recuperar as antigas “tradições das artes do Peru e de sua filosofia perdida”.

Após esse preâmbulo, o narrador relata a chegada de Núñez, um explorador oriundo de uma região perto de Quito, que acidentalmente caíra no vale durante uma missão como guia – a ironia não é perdida:

Esta é a história desse homem [...] fora contratado por uma equipe de ingleses que tinha vindo ao Equador para escalar montanhas, para substituir um de seus três guias suíços que ficara doente [...]. A história do acidente foi escrita uma dezena de vezes. A narrativa de Pointer é a melhor.¹¹

A narrativa da “queda” de Núñez é tão mítica quanto a do próprio vale: em busca de algo, acaba por acidentalmente encontrar outra coisa e é tido como perdido, ou, de fato, morto. As qualidades escolhidas para caracterizar esse personagem são interessantes: “um montanhês da região perto de Quito, um homem que descera até o mar e tinha visto o mundo, um leitor de livros numa maneira original, um homem de inteligência aguda e empreendedor”. Em certo sentido, Núñez reúne as qualidades do explorador típico do século XIX, o que lê e, ao mesmo tempo, empreende, um montanhês conhecedor do mundo; ou seja, o narrador ideal dessa extraordinária experiência por uma terra desconhecida, e tida como lendária, a terra dos cegos. De seu contato com a comunidade derivará, portanto, o segundo relato sobre essa terra, tema do conto. Tanto o primeiro quanto o segundo relato confirmam o insulamento – sendo o primeiro o contar de como esse insulamento ocorreu. Contudo, o segundo, por ser feito a partir da perspectiva do explorador que entrou em contato com o vale após a ruptura com o mundo exterior, assinala outra característica do gênero utopia, a *autarquia*. Apesar da narrativa não fornecer detalhes da forma pela qual a comunidade atinge esse estado

¹¹ WELLS. Em terra de cego, p. 502.

harmônico, em sua estada no vilarejo, Núñez atesta que quinze gerações após a chegada dos primeiros povoadores da região, a relação com o trabalho se dava de modo equilibrado e com o objetivo de assegurar o bem-estar de todos. O explorador assim os descreve:

Trabalhavam, mas não de modo opressivo; tinham comida e roupas suficientes para suas necessidades; tinham dias e estações de descanso; tocavam música e dançavam muito, havia amor entre eles, e as crianças pequenas.¹²

Embora a organização geral do trabalho não seja descrita detalhadamente – como na *Utopia* de More e demais obras do gênero – há um episódio no qual uma hierarquia na escala do trabalho é explicitada, após um período em que Núñez se rebela contra a população da vila. Tomado pelo espírito conquistador por considerar-se (ao contrário da comunidade que atribui suas alusões à visão como um sintoma de loucura ou idiotia, isso é, de fraqueza mental) em relativa vantagem em relação a seus oponentes cegos – afinal, pensa ele, o adágio, do qual deriva o título do conto, deve ser verdadeiro “em terra de cego, quem tem olho é rei” – pretende proclamar-se “rei absoluto” daquela terra. A empreitada se revela um fiasco devido à inabilidade demonstrada pelo explorador em lidar com o ambiente e às paradoxais vantagens sensoriais dos seus adversários. Derrotado e humilhado, depois de seguidos insucessos tanto em dominá-los quanto em fugir, o forasteiro conclui que a melhor solução seria entregar-se. Assim, Núñez espera que sua rendição seja recebida com toda sorte de castigos, mas, surpreendentemente:

[...] esse povo era capaz de tolerância. Encararam sua rebelião como mais uma prova da idiotia e inferioridade gerais dele, e, depois que o chicotearam, o indicaram para fazer o trabalho mais simples e mais pesado que tinham para alguém fazer, e ele, não vendo outro modo de vida, fez submisso o que lhe disseram para fazer.¹³

O tipo de castigo infligido a Núñez, a execução das tarefas consideradas mais desprezíveis e mais penosas, sugere que o equilíbrio e harmonia vigente na comunidade dos cegos são mantidos à custa de

¹² WELLS. Em terra de cego, p. 505.

¹³ WELLS. Em terra de cego, p. 510.

certas desigualdades, pois a questão que imediatamente nos surge é: quem cumpria/cumpre essas tarefas mais pesadas? Há de fato, *uniformidade social*? Seria esse o modo como a comunidade lida não somente com as liberdades individuais, mas igualmente com as diferenças?

Na *Utopia* de More, esse tema ocupa um lugar central, visto que o estabelecimento das individualidades, sintetizado na garantia e preservação dos interesses individuais de seus habitantes, não deve violar a ordem das necessidades coletivas estabelecidas.¹⁴ Em *Problemas da utopia*, Dubois examina a tensão entre “liberalismo” e “dirigismo”, observando nas utopias a coexistência de “uma regulamentação da liberdade” paralela a “um controle de cada um por parte de todos”.¹⁵ Dessa forma, o caráter repressivo e opressor dessa estruturação social permanece mascarado pelo *dirigismo absoluto*, firmado na irrestrita anulação da individualidade do cidadão para a manutenção da harmonia e ordem social. Para Dubois, esse aspecto repressor pode ser menos evidente em uma utopia por conta de uma completa inserção do indivíduo na conjuntura social, traduzida em sua conformidade a uma estrutura de poder maior e inexoravelmente imutável.

Esse episódio, portanto, pode ser lido como o ponto de conflito na narrativa, o momento da virada da utopia para distopia. Em um primeiro momento, Núñez é o cisco no olho dessa comunidade harmônica e sua presença, assim como sua diferença – o ver, o vocabulário, o modo de encarar a cegueira como uma debilidade – provocam a incompreensão dos que o cercam: ele não compreende a comunidade, e mesmo lá, no mesmo espaço, continua fora, pois não partilha daquilo que os une – o não ver e compreender o mundo com os olhos – pensando como o forasteiro, o de fora, o explorador que chega para dominar/reinar no espírito *veni, vidi, vici*. Até esse momento, o leitor em geral está ainda encantado pelo aprazível vale e por essa extraordinária comunidade, à primeira vista tão harmônica quanto hegemônica, perturbada apenas por esse que vem de fora. Aparentemente.

¹⁴ Ao tratar dessa questão, More assevera: “ela [a natureza] quer que o bem-estar seja igualmente dividido entre todos os membros do gênero humano, e, desse modo, adverte-nos que não devemos perseguir os nossos interesses à custa de infelicidade alheia” (MORE. *Utopia*, p. 117).

¹⁵ DUBOIS. *Problemas da utopia*, p. 59.

O tratamento dessa contradição configura-se, certamente, como o ponto central do conto de Wells. A moléstia, que inicialmente parecia uma praga, uma punição para aquela empreitada, findou por transformar-se na qualidade distintiva daquele grupo em relação ao mundo externo, já que as gerações que seguiram, foram, gradualmente, se adaptando a nova condição de cegos, permitindo dessa forma um novo recomeço, pois, à medida que “esqueceram muitas coisas; descobriram outras”. A chegada de Núñez, por sua vez, representa uma presença marcadamente distinta – e essa diferença está figurada em sua visão, termo ambíguo que aponta tanto para o sentido denotativo quanto para o conotativo (ponto de vista) – que, de certa forma, ameaça à estabilidade daquele conjunto social coeso, evidenciando uma outra dimensão da cegueira: amálgama que adensa os laços sociais daquela comunidade. O *coletivismo*, outra característica marcante de uma utopia, nessa comunidade, extrapola o cumprimento de uma série de normas estabelecidas para a manutenção da ordem social: a cegueira converte todos os habitantes do vilarejo em um grande corpo que compartilha do modo de perceber (física e conceitualmente) o outro e o mundo.

É nessa conjuntura que a presença de Núñez reencena a aporia engendrada no confronto entre a necessidade de uma *uniformidade social* e de um *coletivismo*, tão necessárias para a sustentação de uma utopia, *versus* a constituição de um indivíduo autárquico. Dubois aponta para a impossibilidade de uma utopia conciliar uma estruturação que garanta a autonomia do indivíduo diante de uma ordem social, pois a afirmação do primeiro implica na negação do segundo e vice-versa.¹⁶ A soberania do padrão comum em relação à singularidade do forasteiro é expressa em uma surpreendente inversão da norma na qual o “poder” da visão encontra-se colossalmente reduzido diante do inaudito grau de adaptação que os habitantes do vilarejo se encontram. Ao tentar confrontá-los, Núñez reconhece sua patente condição de inferioridade, pois os sentidos deles “tinham se tornando maravilhosamente agudos”,

¹⁶ Em sua *Utopia*, More encontra a solução para esse conflito na forma de um sistema democrático, similar ao sistema republicano que conhecemos. Ao fazer o indivíduo transferir uma parte de suas responsabilidades a um grupo de representantes, na forma de um “contrato social”, More atenua a iminente tensão gerada nos confrontos entre o desejo individual e a subordinação deste às demandas para a manutenção de uma ordem social (MORE. *Utopia*, p. 117).

já que eles “podiam ouvir e avaliar o menor gesto de um ser humano a uma dezena de passos – podiam também ouvir até a batida do seu coração”.¹⁷ Assim, após várias tentativas de explicar-lhes que havia um outro mundo habitado por pessoas dotadas de “visão”¹⁸ que lhes permitia uma perspectiva diferente daquelas a que eles estavam acostumados, Núñez desiste e decide tentar “adaptar-se” aos costumes, normas e modo de vida dos habitantes da “terra de cegos”, pois percebe que “não se pode lutar contra criaturas que estão numa situação mental diferente da sua”.

Contudo, logo após o episódio em que Núñez se rende e é incluído na comunidade a partir de sua margem – um servo, a cumprir as tarefas mais simples e pesadas, tutelado por um mestre em virtude da sua idiotia – narra-se o encantamento dele por Medina-saroté e é a partir da entrada dessa personagem que percebemos que há margens e diferenças nessa aparentemente homogênea comunidade:

Então Núñez se tornou um cidadão da Terra dos Cegos, e esse povo deixou de ser um povo generalizado; eles se tornaram individualidades familiares para ele [...]. Havia Jacob [...] havia Medina-saroté, a filha caçula de Jacob. Ela era pouco estimada no mundo dos cegos, porque tinha um rosto anguloso e não aquela maciez satisfatória, vítrea, que é o ideal, para o cego, da beleza feminina.¹⁹

O episódio que marca a decisão de Núñez em tornar-se membro da comunidade conjura também o câmbio no foco da narração, que se desloca dos pormenores da comunidade (a coletividade) e, gradualmente, concentra-se exclusivamente na estada e nos relatos das desventuras de Núñez (o indivíduo) naquele povoado. Nessa mudança de foco, o leitor é informado sobre a condição de pária do novo integrante do vilarejo, expressa na forma condescendente pela qual ele é tratado pelos demais habitantes da comunidade em virtude da sua debilidade, entendida por eles como de ordem mental. Núñez é instruído e alertado pelos sábios “filósofos cegos” acerca da “pecaminosa leviandade de sua mente” questionadora;

¹⁷ WELLS. Em terra de cego, p. 509.

¹⁸ Essa palavra não existia no vocabulário dos habitantes da “terra de cegos”; Núñez tenta explicar seu conceito, mas eles não conseguem compreendê-lo, e, por fim, passam a tomá-lo como um ser ainda nos primeiros estágios de vida, pois “as coisas que ele dizia não faziam sentido algum para eles” (WELLS. Em terra de cego, p. 511).

¹⁹ WELLS. Em terra de cego, p. 509.

da mesma forma, ele é repreendido por “suas dúvidas sobre a tampa de rocha que cobre a panela cósmica”, que quase acabou convencido de que era vítima de alucinações por ser o único a não “ver” a tampa lá em cima.

Não obstante, o evento mais marcante da quase submissão de Núñez ao coletivismo preponderante na comunidade ocorre quando ele gradualmente se apaixona por Medina-saroté – “Núñez achou-a linda desde o início, e depois a coisa mais linda neste mundo” – filha caçula de “seu patrão, homem bondoso quando não estava aborrecido”, e decide pedi-la em casamento. Ressalte-se que o que justamente chama a atenção de Núñez para Medina são suas diferenças em relação aos ideais de beleza da comunidade e, portanto, sua condição de pária. Mesmo sendo pouco estimados em sua comunidade, a notícia da união de ambos é recebida com grande objeção por todos; ironicamente, “não tanto porque a valorizavam, mas porque tinham Núñez como um ser à parte, um idiota, incompetente, uma coisa abaixo do nível permissivo para um ser humano”. Logo, as reações de intolerância à ideia considerada estapafúrdia foram as mais diversas: as irmãs de Medina temem as repercussões para si mesmas; o pai, embora nutrisse certa afeição pelo rapaz, opõe-se peremptoriamente; já os rapazes da vila, ultrajam-se com a possibilidade de terem sua raça maculada por impensável união.

Dessa forma, apesar do parco detalhamento da hierarquia social da comunidade dos cegos, o episódio revela a existência de certas distinções hierárquicas que revelam que mesmo uma “organização horizontal – igualitária – de uma cidade superpõe frequentemente a uma hierarquia no mínimo funcional”. Após um diagnóstico preciso, o médico local conclui que a enfermidade de Núñez se deve a “estranhas coisas que chamamos de olhos, e que existem para fazer uma pressão macia e agradável no rosto”, mas que, no caso do novo membro da comunidade, encontravam-se em disfunção, afetando diretamente seu cérebro, fazendo-o “ver” coisas que o deixam em constante estado de irritação e distração. A solução dada pelo médico não é outra senão a extração desses “corpos irritantes”, isto é, a extirpação da diferença, que é sempre o organismo irritante para a coletividade.

É exatamente nesse ponto que a crítica de Wells torna-se mais contundente e expõe um problema central de seu tempo: as consequências da submissão do indivíduo à razão – seja esta de ordem abstrata, seja de ordem prática. Como exposto, o conjunto da obra de Wells é marcado por uma peremptória desconfiança no chamado “projeto da modernidade”,

pautado na promessa de que a racionalidade, erigida sob a égide do desenvolvimento científico e tecnológico da modernidade elevaria a sociedade a um estado de bem-estar geral. A crítica a esse axioma, por meio da exploração de cenários ficcionais em que estes projetos foram efetivamente levados a cabo e ao limite, constitui-se como um dos eixos centrais da obra do ficcionista inglês, particularmente deste conto.

Ao expor ironicamente a incapacidade da comunidade de cegos em reconhecer Núñez como semelhante, Wells antecipa aquela que será uma das grandes questões do século XX: o uso da razão e do conhecimento científico por governos e regimes totalitários para manipular, modificar (geneticamente) ou exterminar massas populacionais, sob o pretexto do desenvolvimento humano expresso em uma “raça superior”. Talvez o emblema da cegueira coletiva como um recurso alegórico para alertar acerca dos perigos de uma sociedade que se fecha sobre si mesma, pautada em uma noção equivocada de razão, possa ser encarado pelo leitor contemporâneo como uma metáfora pobre, datada e lugar-comum. Todavia, vale salientar que Wells escreveu seu conto no momento da unificação das últimas grandes nações europeias, as quais, poucas décadas depois, erigiriam regimes totalitários e promoveriam o extermínio do “diferente e inferior” em nome de uma hegemonia e uma pretensa superioridade; ou ainda, em uma Inglaterra Vitoriana e industrial que, sob a égide da razão e do conhecimento científico e tecnológico, transformara-se em um grande império, mas que, ao mesmo tempo, era incapaz de “ver” a massa de desvalidos que o mesmo império produzia – amplamente representada e denunciada nos romances de Charles Dickens.

Desse modo, o conto apresenta a resolução do conflito a partir da epifania de Núñez que, ao se afastar para aguardar o seu “sacrifício”, literalmente vê a luz:

Ele tinha decidido firmemente ir a um lugar solitário, onde a pradaria era bonita, com narcisos brancos, e ali ficar até que chegasse a hora de seu sacrifício, mas enquanto andava ergueu os olhos e viu a manhã, a manhã como um anjo em armadura dourada, descendo pelos picos [...] Pareceu-lhe que, diante desse esplendor, ele, e esse mundo cego no vale, e seu amor, e tudo, não eram mais do que um poço de pecado.²⁰

²⁰ WELLS. Em terra de cego, p. 515.

Após essa epifania, Núñez, muda novamente a perspectiva – e, consigo, segue o narrador e o leitor: aquilo que antes lhe parecia tão próximo e real, a terra dos cegos e sua comunidade, é, repentinamente, tornado menor quando comparado àquele mundo amplo do qual havia partido, mundo e realidade da qual perdera quase toda lembrança, mas que lhe é restituído pela sua imaginação (e não é o imaginar justamente o criar imagens?) fomentada pelas memórias. O personagem novamente vê:

Pensou naquele mundo grande e livre de onde tinha partido, o mundo que era o seu próprio mundo, e teve uma visão das encostas além dali, da distância atrás da distância, com Bogotá, lugar de beleza de multidão vibrante, glória durante o dia, mistério luminoso durante à noite, lugar de palácios, fontes, estátuas e casas brancas, belas a meia distância.²¹

É esta “visão” que instiga Núñez a pensar na possibilidade de deixar o vale e, de fato, em traçar mentalmente uma rota. Ele começa a escalada e nessa escalada o câmbio de perspectiva é confirmado. Por vezes ele olha o vale, do alto, como para confirmar quão pequeno e nebuloso ele se torna. A própria Medina, por quem ele se sacrificaria: “Pensou em Medina-saroté, e ela tinha se tornado pequena e remota”. Pequeno, remoto e nebuloso é como o vale começa a figurar na imaginação do exilado que, em seu retorno, completa o trajeto de todo herói mítico: a catábese, descida *ad inferus*, ao reino anterior, experiência que lhe proporciona adquirir (auto)conhecimento, seguida de sua anábase, ascensão – de modo que ele retorna, porém, diferente. Esse processo de ascensão, é, inclusive, incompleto, se pensarmos que o conto não “fecha” – o alpinista está a meio caminho e é justamente nesse meio caminho que podemos perceber, na descrição minuciosa e no vocabulário apurado, o jogo de contrastes, o emprego que Wells faz do chiaroscuro nesse retrato do indivíduo versus a coletividade:

De seu lugar de repouso o vale parecia como se estivesse num poço e quase a uma milha de distância. Já estava difícil de enxergar, com a névoa e a sombra, embora os picos de montanhas em torno dele fossem objetos de luz e fogo. [...] Havia sombras muito misteriosas na garganta,

²¹ WELLS. Em terra de cego, p. 516.

o azul se aprofundando para o púrpura, e o púrpura para uma escuridão luminosa, e lá em cima estava a ilimitada vastidão do céu. [...] O brilho do pôr-do-sol passou, a noite chegou, e ele ainda estava quieto, deitado, em paz e contente sob as estrelas frias e claras.²²

O tom de encerramento da narrativa não deixa dúvida quanto à subversão ao gênero utopia e seu aspecto reflexivo e provocativo que essa mudança visa. Diante da proximidade de um século que assistiria à emergência de projetos de nações totalitárias, a comunidade utópica criada por Wells coloca em dúvida questões muito pertinentes de seu tempo, como a validade da anulação das vontades do indivíduo em face às estruturações sociais de caráter hegemônico e o quão tênue pode ser a linha que separa um projeto utópico de um regime totalitário. Tais questões serão motes temáticos para grande parte de produção ficcional ao longo do século XX, e a contribuição de Wells nesse sentido é irrefutável, seja no desenvolvimento do gênero de ficção científica, mas, sobretudo, na forma inaudita e magistral como o ficcionista se apropria do gênero utopia e o sintoniza às questões e dilemas de seu tempo.

Referências

- BACON, Francis. New Atlantis. In: BRUCE, S. (Ed.). *Three early modern utopias*. Oxford: Oxford University Press, 1999.
- BERRIEL, Carlos E. O. “O elogio dos Garamantes” de Mambrino Roseo (1543). *Morus – renascimento e utopia*, Campinas, n. 2, p. 106-122, 2005.
- CALVINO, Italo (Org.). *Introdução aos contos fantásticos do século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- CAMPANELLA, Tommaso. *A cidade do sol*. São Paulo: Rideel, 2005.
- DUBOIS, Claude-Gilbert. *Problemas da utopia*. Trad. Ana Cláudia Romano Ribeiro. Campinas: UNICAMP-IEL-Sector de Publicações, 2009.
- FIRPO, Luigi. Para uma definição da “Utopia”. Trad. Carlos Eduardo O. Berriel. *Morus – renascimento e utopia*, Campinas, n. 2, p. 227-237, 2005.
- HUXLEY, Aldus. L. *Admirável mundo novo*. São Paulo: Globo, 1995.

²² WELLS. Em terra de cego, p. 517.

MORE, Thomas. *Utopia*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

ORWELL, George. *1984: a novel*. New York: Signet, 1961.

SWIFT, Jonathan. *Gulliver's travels*. London: Penguin, 1994.

WELLS, Herbert George. Em terra de cego. Trad. Renato Pompeu. In: CALVINO, Italo (Org.). *Contos fantásticos do século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

WELLS, Herbert George. *A modern utopia*. London: Penguin Classics, 2006.

WELLS, Herbert George. The country of the blind. In: DOLLEY, Christopher (Ed.). *The Penguin Book of English short stories*. London: Penguin, 2011, p. 93-118.

WELLS, Herbert George. *The island of Dr. Moreau*. London: Penguin UK, 2007.

WELLS, Herbert George *The time machine and the invisible man*. New York: Barnes & Nobles, 2004.

WHEEN, Francis. Introduction to *A modern utopia*. In: WELLS, H. G. *A modern Utopia*. London: Penguin Classics, 2005.