



## **Outras ilhas, outros desertos: a virada negativa dos espaços desabitados**

### ***Other Islands, Other Deserts: The Negative Turn of Uninhabited Spaces***

André Cabral de Almeida Cardoso

Universidade Federal Fluminense (UFF), Niterói, Rio de Janeiro / Brasil

andrecac@id.uff.br

<http://orcid.org/0000-0002-5596-2157>

**Resumo:** O espaço desabitado desempenha um papel importante no imaginário moderno. Seu fascínio deriva do maravilhamento dos primeiros viajantes europeus a entrarem em contato com o Novo Mundo, e ele encontra uma de suas manifestações mais paradigmáticas na ilha deserta de Robinson Crusoe. Originalmente um espaço de abundância em que o indivíduo encontra uma oportunidade aparentemente ilimitada de se expandir, ele surge, no final do século XIX, como um território controlado e sombrio, de contornos distópicos. Neste artigo, discuto de que modos se dá essa virada negativa do espaço desabitado, primeiro em *A ilha do Dr. Moreau* (1896), de H. G. Wells, e depois no romance pós-apocalíptico *A estrada* (2006), de Cormac McCarthy. Desse modo, pretendo mostrar como a imagem do espaço desabitado se apresenta em diferentes momentos da modernidade e como ela está ligada à maneira como pensamos nossa posição no mundo.

**Palavras-chave:** distopia; narrativas pós-apocalípticas; *Robinson Crusoe*; *A ilha do Dr. Moreau*; *A estrada*.

**Abstract:** The uninhabited space plays an important role in the modern imagination. Its fascination derives from the wonder felt by the first Europeans to travel to the New World, and it finds one of its most paradigmatical expressions in Robinson Crusoe's desert island. Originally a place of abundance where the individual found an apparently unlimited opportunity to expand, it surfaces again towards the end of the nineteenth

century as a dark and controlled territory with dystopian traits. In this article I discuss the ways this negative turn of the uninhabited space takes place, first in H. G. Wells' *The Island of Dr. Moreau* (1896), and then in Cormac McCarthy's post-apocalyptic novel *The Road* (2006). In this way I intend to show how the image of the uninhabited space has been represented in differed moments of modernity, and how it is connected to the way we think our position in the world.

**Keywords:** dystopia; post-apocalyptic narratives; *Robinson Crusoe*; *The Island of Dr. Moreau*; *The Road*.

## Introdução

No início do segundo ato de *A tempestade* (*The Tempest*), de William Shakespeare, Alonso, o rei de Nápoles, chega à ilha onde se desenrola a ação da peça, acompanhado de seus principais cortesãos. O humor do grupo é sombrio (apesar dos comentários sarcásticos de Sebastião e Antônio, que demonstram sua insensibilidade e os colocam na posição de vilões), pois todos ainda estão aturdidos e pesarosos depois do naufrágio que os atirara na costa e supostamente causara a morte de Ferdinando, o filho do rei. Entretanto, nada disso impede que Gonçalo, conselheiro de Alonso, se maravilhe com os encantos da ilha, onde, a seu ver, há tudo de vantajoso à vida. Logo ele embarca num devaneio em que a ilha assume contornos utópicos e mesmo fantásticos, pois ali não haveria trabalho nem lei, e nem riqueza ou pobreza, já que tudo seria ofertado em abundância pela natureza. Nesse reino sem soberania, mas onde mesmo assim ele seria rei, Gonçalo ordenaria tudo ao contrário, ou seja, faria uma inversão da organização social europeia, instituindo uma nova era dourada onde dominariam uma inocência e uma pureza primordiais (SHAKESPEARE, 2004, p. 25-30).<sup>1</sup>

Essa cena de *A tempestade* é paradigmática do maravilhamento que Stephen Greenblatt (1991, p. 14) vê como o elemento central da reação dos primeiros viajantes europeus ao Novo Mundo. Para Greenblatt (1991, p. 21), a chegada às Américas inaugurou um século de profundos questionamentos em que os europeus tiveram de revisar sua ideia do que cabia no âmbito do possível. Situada no final desse período, *A tempestade* é um bom exemplo de como as primeiras experiências com

---

<sup>1</sup> Ver *A tempestade*, Ato 2, cena 1, linhas 1-164.

o Novo Mundo ou, melhor dizendo, os relatos dessas experiências, acabaram consolidando, no imaginário ocidental, o ideal do território a ser desbravado e as formas como esse território seria concebido. Na peça de Shakespeare, a ilha representa, em miniatura, todo um continente em que tudo parecia possível – não por acaso, ela está intimamente ligada à magia. A própria fertilidade dessas terras (assinalada na fala de Gonçalo pela vegetação viçosa da ilha) parece um símbolo da sua capacidade de fornecer não só todo tipo de riqueza, mas também todo tipo de prodígio. Essa instabilidade entre o possível e o impossível é o que permite o surgimento de uma obra como a *Utopia*, de Thomas More, por exemplo. O Novo Mundo foi objeto de um intenso exercício de descrição, mas também de imaginação.<sup>2</sup> O início do segundo ato de *A tempestade* aponta para o caráter essencialmente textual dessa representação do novo território, construída através do contraponto entre a visão maravilhada que se expressa nas falas de Gonçalo e a visão desencantada que surge nas falas de Sebastião e Antônio. Também deixa clara a ligação do maravilhamento diante do novo com um processo de apropriação (GREENBLATT, 1991, p. 24-25): o devaneio de Gonçalo inclui sua condição imaginária de fundador de uma colônia na ilha. Para tanto, é preciso que ela esteja fora do sistema econômico e hierárquico da Europa: deve ser vista como um espaço desabitado.

O espaço desabitado, então, é aquele que se encontra nas margens, em meio ao desconhecido. É, de certa forma, um espaço ficcional desde o início, não só pela infinita promessa que ele oferece, mas também porque, obviamente, não é de fato desabitado. Assim como o Novo Mundo que lhe serve de modelo, a ilha cobiçada por Gonçalo já tem seu Caliban e seu Ariel, seus nativos e seus espíritos. No entanto, esses são prontamente dominados e, de qualquer forma, têm uma presença mais ou menos espectral: os efeitos de suas ações se fazem sentir, mas eles permanecem invisíveis e, portanto, para além da compreensão.<sup>3</sup> O espaço desabitado se encontra fora das normas que regem aquilo que se convencionou chamar de “civilizado”, e, sendo assim, nele há uma

---

<sup>2</sup> Para Greenblatt (1991, p. 12-13), era a imaginação, e não a razão, a principal faculdade envolvida na produção das primeiras representações europeias do Novo Mundo.

<sup>3</sup> Para uma leitura de *A tempestade* como um entrecruzamento de imagens criadas no contexto da colonização e do jogo de forças entre Europa e o poderio muçulmano no Mediterrâneo, ver Fuchs (2004).

suspensão de normas sociais reconhecíveis. É um território marginal imaginado a partir de um centro e tem algo de tentador e ameaçador ao mesmo tempo, justamente por nele se projetar uma suspensão desse centro. Em geral, é claramente delimitado, principalmente quando representado por uma ilha, mas não é absolutamente isolado, pois, nas narrativas em que figura, nele penetram não só o protagonista, mas também objetos provenientes do centro civilizado, que surgem como resquícios. Sua indefinição se manifesta na dificuldade de classificá-lo (ele pode ser uma ilha, um deserto, um espaço desabitado que não é bem desabitado), e no fato de muitas vezes não ser nomeado, nem localizado com muita precisão, como a ilha de Robinson Crusóé.

A ilha de Crusóé, portanto, ocupa um lugar já bastante avançado numa tradição literária que ganha força no início da era moderna com a expansão marítima europeia e a literatura de viagem que a acompanha. Sendo assim, ainda guarda as principais características dos espaços desabitados, particularmente no que diz respeito ao seu isolamento, sua enorme fertilidade e sua posição à margem da civilização. No entanto, se a ilha se apresenta como um lugar desregulamentado, é preciso lembrar que não está distante de rotas comerciais já estabelecidas, e a possibilidade de que venha a ser integrada a essas rotas não parece muito remota ao final do romance.<sup>4</sup> Ela surge, então, como um território ainda inexplorado, mas próximo o suficiente de colônias bem organizadas para acabar sendo absorvido por elas. O que acontece, então, com o imaginário relacionado ao espaço inabitado quando todos os territórios disponíveis já estão colonizados e integrados, de uma maneira ou de outra, a uma ordem mundial? Que novos significados simbólicos ele adquire?

A seguir, pretendo discutir, através de uma breve análise de duas obras diretamente influenciadas por *Robinson Crusóé*, de que forma a imagem da ilha deserta do romance é apropriada e retrabalhada a fim de representar as relações entre o centro e a margem dentro de uma ordenação socioeconômica cada vez mais globalizada, e também para problematizar a própria noção de modernidade. Irei começar com uma leitura de *A ilha do Dr. Moreau (The Island of Dr. Moreau)*, de H. G.

---

<sup>4</sup> Em outro artigo deste dossiê, Sandra Vasconcelos (2021) discute como as perambulações de Crusóé estão firmemente ligadas às rotas de comércio do Atlântico Sul e, mais especificamente, ao tráfico de escravos, no qual o personagem de Defoe tem uma participação ativa.

Wells, em que darei atenção à organização do espaço da ilha como expressão de uma estrutura de poder que reflete uma ordem política de um império de dimensões quase globais. O romance de Wells manifesta ansiedades relacionadas ao papel da ciência e da natureza do humano que são essenciais para a compreensão da modernidade, mas também efetua uma inversão simbólica do espaço desabitado, apresentando-o como representação de um sistema que assume já traços distópicos.

*A ilha do Dr. Moreau* desempenha um papel importante no processo de consolidação da ficção científica na virada do século XIX para o XX. Esse gênero se tornaria essencial para a reprodução do imaginário relacionado ao espaço desabitado, num momento em que o mundo não parecia mais guardar lugares desconhecidos, projetando-o para planetas alienígenas onde frequentemente se repete a aventura colonialista, ou para as terras devastadas das narrativas pós-apocalípticas, em que a destruição da civilização ocasiona o retorno a um mundo pré-moderno. Essas narrativas retomam várias das convenções de *Robinson Crusoe*, como a estrutura da aventura, a busca constante de alimento, o resgate de utensílios do mundo “civilizado” e o confronto com o selvagem. Se a ilha deserta e o próprio relato da qual ela faz parte podem ser associados a um momento de origem – da modernidade burguesa, do individualismo, do expansionismo colonialista –, é interessante examinar o que ocorre quando a sua simbologia é apropriada por narrativas do fim. *A estrada (The Road)*, de Cormac McCarthy, um romance pós-apocalíptico publicado na primeira década do século XXI, convida-nos a examinar os limites da modernidade diante do extermínio quase total da vida sobre a terra, além de levantar questões importantes acerca de um possível resgate do maravilhamento diante de uma paisagem que se mostra cada vez mais alheia ao humano.

## Muros e portas trancadas

Para Nancy Armstrong (2005, p. 4-5, tradução nossa), a ilha de *Crusoe* é um “campo de possibilidades”,<sup>5</sup> em que o herói de Defoe se liberta de uma hierarquia social que não o contentava, a fim de seguir seu próprio desejo; lá ele encontra um lugar onde pode satisfazer suas necessidades e desenvolver suas habilidades. Desse modo, a ilha seria um espaço de expansão e acúmulo: acúmulo de informações por parte de

---

<sup>5</sup> No original: “field of possibilities”.

Crusoé, que, de forma mais ou menos imediata, se traduz em acúmulo de propriedade. Trata-se também, é claro, de um espaço em que Crusoé pode dar vazão ao excesso de sua própria individualidade, necessariamente limitada no contexto socialmente ordenado de seu local de origem, convertendo a ilha como um todo numa propriedade que expressa a sua vontade (ARMSTRONG, 2005, p. 33-34). Tomar posse da ilha é também organizá-la, mas de acordo com os propósitos e necessidades do próprio Crusoé. Os objetos da ilha que são apresentados com mais clareza na narrativa são aqueles a que Crusoé pode dar uma utilidade, os que ele pode tomar para si e transformar de acordo com os seus desejos. Daí o esforço de quantificação que percorre todo o romance, fixando os objetos e lhes atribuindo relevância e valor.

No entanto, por mais que a ilha se configure como um lugar de abundância que se mostra bastante maleável à ação de Crusoé, não estamos diante de uma liberação desregrada do desejo. Há certos limites, muitos deles impostos pelo próprio Crusoé, que sempre pautam suas ações por um uso cuidadoso da razão. É a razão que lhe permite ordenar o espaço da ilha e, ao mesmo tempo, regular seu próprio desejo, pois é nela que se apoia a prudência do personagem. Crusoé argumenta consigo mesmo que, através do juízo racional, todo homem pode dominar qualquer “arte mecânica” –, e é esse domínio, por sua vez, que lhe permite controlar o ambiente ao seu redor. Além disso, é através da razão, da consideração cuidadosa das circunstâncias que lhe favoreceram ou prejudicaram em seu percurso, que Crusoé é levado a reconhecer a intervenção da providência em sua vida e a aceitar de fato a religião cristã (DEFOE, 1994, p. 46-51). Já é lugar-comum na crítica sobre *Robinson Crusoé* ver no protagonista uma encarnação dos valores burgueses que começavam a se impor com mais força na Inglaterra do início do século XVIII;<sup>6</sup> a inserção desses valores no espaço desabitado da ilha mostra como esse os reproduz como racionais e naturais.

---

<sup>6</sup> Ian Watt (1972, p. 70) coloca Crusoé explicitamente como símbolo do individualismo burguês, numa leitura que se tornaria extremamente influente. No entanto, essa abordagem é criticada por Alan Downie (1996, p. 13-27), por exemplo, para quem ela seria uma projeção de preocupações do século XX sobre um momento histórico em que o triunfo desse tipo de individualismo ainda não tinha ocorrido. A imagem de Crusoé como homem de negócios que enriquece através de seus próprios esforços seria também questionável, uma vez que ele obtém pouco lucro com seu trabalho na ilha. Downie não leva em conta, porém, a dimensão simbólica do acúmulo de riqueza que

Por outro lado, junto à organização do espaço externo da ilha ocorre também a organização do espaço interno de Crusoé, que adota por escolha própria os valores que lhe eram impostos por seu pai no início do romance. Podemos ver, então, as ações de Crusoé em sua ilha como um processo de construção do próprio eu. Como Nancy Armstrong (2005, p. 34) observa, no entanto, a tomada de posse da ilha não é apenas uma expansão do eu, pois é acompanhada por mecanismos de autocercamento: cada aquisição de propriedade envolve o estabelecimento de limites, a construção de cercas em torno de um espaço protegido, como se Crusoé se sentisse vulnerável cada vez que expandisse sua propriedade sobre a ilha e se sentisse ansioso para garantir a autonomia do seu próprio corpo e de suas provisões. Essas cercas acabam se transformando em árvores que ocultam aquilo que devem proteger, configurando um espaço doméstico que se mantém o mais isolado possível de tudo o que permanece do lado de fora. Podemos ver nisso uma configuração simbólica em que o indivíduo é associado à posse de uma propriedade privada, ao isolamento dentro de si mesmo e à privacidade, precisando sempre se proteger da penetração do mundo exterior, do qual deve permanecer distinto.

Uma certa noção de vulnerabilidade, portanto, estaria atrelada à construção da ideia moderna de indivíduo, mesmo nos momentos em que essa parece triunfante. Por outro lado, Crusoé consegue defender seu espaço privado e doméstico dos perigos que ele vê (ou imagina) no espaço desabitado da ilha. Mesmo nas páginas finais do romance, quando esse espaço privado se vê ameaçado pelo surgimento de elementos vindos de fora, Crusoé consegue manter o controle sobre sua casa e sua propriedade.

A ilha de Crusoé seria, então, um lugar de segurança e estabilidade; no entanto, a confiança num equilíbrio desse tipo seria posta em xeque ao longo do período vitoriano, com crescentes questionamentos de ordem política e religiosa, além do surgimento de novas teorias científicas, como a teoria da evolução de Darwin, que desestabilizariam a visão de mundo europeia (SHOWALTER, 1992, p. 79). Se por um lado,

---

Crusoé realiza dentro da própria ilha (ainda que essa riqueza não se traduza em lucro monetário fora dela), nem o papel que a obra de Defoe desempenha na criação – e não simplesmente na reprodução – do individualismo burguês. De qualquer forma, a ligação de *Robinson Crusoé* com a noção de individualismo econômico é parte integrante da recepção do romance e é um fator importante na maneira como ele foi apropriado ao longo do tempo, ainda que concordemos com o argumento de Downie de que ele não seria lido dessa forma na época de sua publicação.

versões deturpadas do darwinismo seriam utilizadas para justificar a exploração colonial, por outro, a teoria da evolução abalaria a noção de que a humanidade ocupava uma posição central no universo e poria em questão a própria distinção entre o humano e o animal (HURLEY, 1996, p. 56). As crescentes ansiedades em torno da natureza do humano que Kelly Hurley detecta no final do século XIX se somam a dúvidas em relação à possibilidade de um progresso científico ilimitado, conforme proposto desde o Iluminismo. M. Keith Booker (1994, p. 6, tradução nossa) argumenta que nesse período “[...] a ciência e a tecnologia tinham se tornado símbolos não só da capacidade, mas também da fraqueza e da limitação humanas”.<sup>7</sup>

Essa quebra de confiança no progresso científico, ou na própria noção de progresso de forma mais ampla, levaria a toda uma produção intelectual marcada pelo ceticismo, que atravessaria o século XIX e penetraria o século XX, preparando o terreno para o surgimento das grandes distopias clássicas, como *Nós*, de Yevgeny Zamyatin, *Admirável mundo novo* (*Brave New World*), de Aldous Huxley, e *1984*, de George Orwell (BOOKER, 1994, p. 7-15). Gregory Claeys (2010, p. 110), por sua vez, observa que, ao longo de todo esse período, ciência, tecnologia, utopia e distopia se imbricariam de forma cada vez mais profunda. Claeys aponta para uma primeira “virada” distópica já no final do século XVIII, em reação às propostas de radical transformação social trazidas pela Revolução Francesa; um século depois, se configuraria uma segunda “virada” distópica, dessa vez fortemente influenciada pela eugenia e o socialismo (CLAEYS, 2010, p. 109-112). A imaginação distópica vai se consolidando, assim, ao longo de um período relativamente longo, de início como reação a projetos utópicos de uma nova ordem social – dentre os quais o socialismo ocuparia uma posição cada vez mais central –, mas também dando vazão a ansiedades geradas por um desenvolvimento tecnológico que afetava de forma crescente a vida cotidiana e a própria imagem que a humanidade tinha de si mesma.

Publicado em 1896, *A ilha do Dr. Moreau*, de H. G. Wells, ocupa uma posição significativa no ponto de inflexão da segunda virada distópica identificada por Claeys. Reunindo as vertentes do gótico e da nascente ficção-científica, e já apontando para a estruturação de uma narrativa

---

<sup>7</sup> No original: “[...] science and technology had become symbols not only of human capability, but of human weakness and limitation”.

distópica nos moldes que nos são mais familiares, o romance expressa de forma bastante clara as inquietações em torno do desenvolvimento científico no final do século XIX. Além disso, rearticula a figura da ilha deserta dentro do contexto de uma expansão imperialista inglesa já consolidada, em que as colônias são menos novos territórios a serem explorados, do que componentes que ocupam uma posição específica numa ordem econômica e política de dimensões globais.

Além de não ser nomeada, a ilha do Dr. Moreau compartilha com a ilha de Crusoé sua localização vaga. Na verdade, pode-se argumentar que ela é ainda mais isolada, localizando-se não perto da costa das Américas, mas em algum ponto perdido no meio do Pacífico. Mesmo assim, não deixa de estar inserida de certo modo no comércio internacional. Numa espécie de inversão dos eventos que levam Crusoé à sua ilha, Prendick, o narrador-protagonista do romance de Wells, também tem de passar por um naufrágio para chegar à ilha onde viverá suas aventuras, mas é resgatado por um navio de carga que trazia animais e outras mercadorias para Moreau; assim, ele é retirado de um bote à deriva no mar para ser reinserido numa rota comercial regular, ainda que pouco frequentada. É preciso ressaltar que o Ipecacuanha, a embarcação que resgata Prendick, navega de forma irregular, pois perdeu seu certificado (WELLS, 1994, p. 6). A marginalidade geográfica da ilha se associa a marginalidade da lei. Não se trata, contudo, de uma transição para um espaço em que todo arcabouço legal estaria suspenso e, portanto, absolutamente afastado do domínio da civilização, como a ilha de Crusoé. A situação irregular do Ipecacuanha só seria digna de nota caso se partisse do princípio de que ele ainda está sob o alcance da lei, mesmo que essa não possa se impor de fato; ou seja, o dono do barco sofreria sanções se fosse detectado. A margem, nesse caso, está dentro do sistema legal e civilizatório, ainda que esse não consiga se fazer valer com a mesma força.

*A ilha do Dr. Moreau* retoma, assim, convenções do romance de Defoe, mas as modifica. Para além de uma nova articulação da marginalidade da ilha, cuja distância é reforçada ao mesmo tempo em que se pressupõe uma abrangência universal da lei, a ansiedade em relação ao canibalismo, que desempenha um papel tão importante em *Robinson Crusoé*, é introduzida por Wells logo nas primeiras páginas de sua narrativa, mas é submetida a um deslocamento significativo. Prendick tinha escapado do naufrágio em um bote, junto com dois companheiros. Depois de alguns dias no mar, a falta de provisões faz com que se

sugira, para horror de Prendick, que um dos náufragos se sacrifique a fim de servir de alimento aos outros. A crise trazida por essa proposta se soluciona quando os colegas de infortúnio de Prendick caem para fora do bote enquanto lutavam para decidir qual dos dois seria morto. Um estado de natureza hobbesiano se instala logo que os três náufragos se veem privados das normas impostas no navio e sua sobrevivência é ameaçada. Ainda que, como na narrativa de *Robinson Crusoé*, o medo de ser devorado passe a ser associado mais adiante ao outro, aos homens-animais que povoam a ilha de Moreau, a ameaça do canibalismo surge primeiro entre os europeus. O episódio aponta para a presença de uma selvageria inerente ao ser humano, mesmo aquele que se julga civilizado.

É significativo que Prendick não encontre na ilha um espaço desabitado, mas uma pequena comunidade já estabelecida, com suas próprias regras de comportamento. No entanto, como Crusoé, Prendick é desenraizado pelo naufrágio, e se vê numa situação de precariedade, destituído de cidadania e lançado à própria sorte, sem qualquer tipo de garantia ou direito instituído: “[...] eu não passava de um destroço humano, privado de todos os meus recursos [...]” (WELLS, 1994, p. 14, tradução nossa).<sup>8</sup> Mas o que era fonte de liberdade e uma oportunidade de expansão para Crusoé se apresenta como limitação para Prendick: ele nunca chega a conquistar um lugar para si mesmo na sociedade da ilha e, mesmo quando essa se desintegra no final do romance, ele tem dificuldades em fazer uso dos poucos meios de que dispõe, apesar de estar lançado de volta ao mundo natural. Há vários momentos em que Prendick exhibe uma engenhosidade semelhante à de Crusoé, como quando consegue o apoio de alguns dos homens-animais depois da derrocada de Moreau, mas muitos de seus esforços são frustrados. Ele constrói duas jangadas, mas a primeira se desfaz quando ele tenta arrastá-la até a praia e a segunda é abandonada porque Prendick não encontra um recipiente para carregar água durante a viagem. Ele atribui parte de suas limitações à sua falta de habilidade para o trabalho manual, resultado de uma educação que não o preparou para esse tipo de coisa (WELLS, 1994, p. 147-149). O sucesso apenas parcial de Prendick ao assumir o papel de um novo Crusoé se deve, então, à sua incapacidade de superar as limitações impostas por sua formação e os condicionamentos herdados de sua condição anterior de cidadão de uma sociedade europeia estruturada.

---

<sup>8</sup> No original: “[...] I was merely a bit of human flotsam, cut off from my resources [...]”.

Ou seja, ele não obtém uma autonomia completa de aspectos de sua história pessoal que ainda o determinam.

Logo que chega, Prendick vê construções cercadas por um muro de coral e pedra, aparentemente mais sólido e impenetrável que a cerca viva da habitação de Crusoé. Esse pequeno complexo fortificado, que barra o olhar daqueles que se encontram do lado de fora, é o laboratório de Moreau, e é a partir dele que se organiza todo o espaço da ilha. No romance de Defoe, a ilha é um território expansivo, onde Crusoé estabelece mais de uma morada, e, ainda que sua primeira fortificação constitua uma espécie de núcleo, não há uma hierarquia particularmente rígida entre as diversas instalações do naufrago. A ilha de Moreau, por sua vez, é um espaço de contração e concentração, tendo no laboratório um centro hierárquico claramente definido. A ilha de Crusoé é extremamente fértil e produtiva, apresentando um ambiente bastante diversificado em que a vida parece capaz de se multiplicar aparentemente sem limites. A ilha de Moreau também apresenta uma enorme produtividade, que se manifesta na criação grotesca dos híbridos que a povoam e depende do influxo de animais trazidos de fora através da mesma rota comercial que trouxera Prendick. Na verdade, a paisagem natural da ilha permanece relativamente pobre (a floresta que a cobre é mais fonte de ameaça do que de recursos); sua força produtiva, de caráter essencialmente artificial e calcada no emprego de uma técnica avançada, se concentra no laboratório de Moreau. Não à toa, a ação do romance se desenvolve em torno de alguns poucos pontos específicos: o próprio laboratório, a mata que lhe é vizinha, a praia e a vila dos homens-animais criados pelo cientista. A ilha do Dr. Moreau, assim, parece menor, mais esquemática, do que a ilha de Crusoé. E se a principal morada de Crusoé é um espaço essencialmente doméstico, marcado pelo conforto, o laboratório de Moreau é um espaço de poder marcado pela dor.

Essa organização hierárquica do espaço ao redor de um núcleo de poder que controla todo o resto serve como um microcosmo social de contornos autoritários que já apresenta a estrutura básica de uma distopia.<sup>9</sup> Lyman Tower Sargent (1994, p. 25) vê a utopia como um espelho distorcido da sociedade, e o mesmo pode ser dito da distopia.

---

<sup>9</sup> Gregory Claeys (2010, p. 113) classifica *A ilha do Dr. Moreau* explicitamente como uma distopia, enquanto Martin Schäfer (1979, p. 291-292) considera o romance uma antiutopia cujo alvo não seria tanto o racionalismo iluminista, mas sua apropriação

O romance de Wells segue o esquema narrativo das utopias clássicas, em que um viajante chega a uma terra distante para se confrontar com uma sociedade idealizada e depois retorna com novos conhecimentos, oferecendo, dessa forma, um contraponto ao seu país de origem, que passa a ser visto por um viés negativo. Prendick, apesar de inverter o valor do novo território que visita, deixa clara essa relação de espelhamento quando, ao voltar para casa, intui, sob a superfície civilizada de Londres, a mesma animalidade que percebera na ilha de Moreau.<sup>10</sup>

O que Prendick vive no seu retorno a Londres é uma experiência de penetração daquilo que deveria ficar do lado de fora, uma confusão do civilizado com aquilo que é visto como selvagem. De início, Prendick confunde os híbridos produzidos por Moreau com negros ou raças de nativos com as quais não está familiarizado; logo, porém, é forçado a reconhecer que os homens-animais são semelhantes a si próprio – um autorreconhecimento que o leva a ver o bestial dentro de todo ser humano (HURLEY, 1996, p. 105). Passa-se, então, de uma ansiedade relacionada à possível hostilidade de povos vistos como primitivos para uma desestabilização mais ampla que ameaça apagar não só os traços distintivos da humanidade, mas qualquer possibilidade de distinção. Para Fred Botting (2005, p. 5), uma preocupação central da literatura gótica é o estabelecimento de limites, o mapeamento daquilo que é ou não aceitável, que serve como base para as distinções sociais. No entanto, o gótico faz isso colocando em tensão a própria noção de limite: “o domínio do gótico é aquele da desordem, em que se revela que os sistemas de organização cultural estão em colapso desde o início” (HURLEY, 1996, p. 28, tradução nossa).<sup>11</sup> *A ilha do Dr. Moreau* faz uso de uma tradição gótica não só na sua exploração da monstruosidade – a monstruosidade moral de Moreau, que por sua vez é ligada à monstruosidade física dos homens-animais que ele cria –, mas também na configuração do espaço.

---

superficial pela sociedade vitoriana como uma ideologia para justificar suas próprias estruturas de dominação.

<sup>10</sup> Como Claeys (2010, p. 113) observa, o modelo de Wells aqui são *As viagens de Gulliver*, de Swift, principalmente a repulsa que Gulliver sente pela humanidade depois de visitar a sociedade utópica dos houyhnhnms.

<sup>11</sup> No original: “Gothic’s is the realm of disorder, wherein cultural ordering systems are revealed as always already having collapsed”.

Como é comum nas narrativas góticas, o espaço físico da ilha é construído como a representação concreta de uma estrutura de poder. No centro, como indicado acima, se encontra o laboratório de Moreau, que impõe sua influência sobre todos os outros locais que lhe são subordinados, e que se definem a partir dessa relação de subordinação. Trata-se de um lugar a que poucos têm acesso, um recinto trancado, conforme a descrição de Prendick, que se mantém cercado de mistério – o próprio Prendick não tem acesso a ele durante quase toda a narrativa. No cerne desse espaço há um cômodo que concentra em si, de forma ampliada, o medo e o sofrimento associados ao laboratório como um todo: a sala em que Moreau conduz a vivissecção dos animais. Mais uma vez, estamos diante de uma convenção gótica, o equivalente do quarto secreto ou da ala proibida no castelo assombrado. Nesse caso, trata-se de uma reprodução de uma geografia da dominação, o centro de onde irradia o poder, uma vez que, na lógica do romance, a base do poder é a capacidade de infligir dor.

A vila dos homens-animais, por sua vez, é um lugar marginalizado, empobrecido e sujo, onde são relegados os cidadãos da pequena sociedade de Moreau, que na verdade não são cidadãos, pois não têm nenhum direito. Ela é apresentada como uma espécie de favela colonial, mais uma indicação da maneira como o espaço da ilha se configura como um microcosmo do Império Britânico. Entretanto, se o laboratório é um elemento centralizador, o ponto de onde emana o poder que organiza o espaço à sua volta, a ilha como um todo permanece simbolicamente ligada à margem, pois é ali que são jogados os indesejados da sociedade: os pobres, os colonizados animalizados e os criminosos, representados por Moreau e Montgomery, o ajudante do cientista, ambos profissionais caídos em desgraça na Inglaterra, seja por causa de experimentos pouco éticos, como no caso de Moreau, ou por causa do alcoolismo, como no caso de Montgomery. É essa posição marginal da ilha, assim como o fato de ela se constituir inicialmente como um espaço vazio, que permite a criação de um pequeno Estado de exceção que, no entanto, reproduz de forma perversa e concentrada as tensões do Império Britânico, do qual é ao mesmo tempo um pequeno apêndice sem importância, uma espécie de excrecência gerada pela própria lógica do sistema colonial e um espelho distorcido.

A indefinição inicial desse espaço permite também uma mistura de categorias, uma inclusão do que é excluído. Se na ilha de Crusoe o outro ameaçador ficava nas margens, na figura dos “selvagens” que visitavam suas praias, mas nunca invadiam o interior nem se fixavam

definitivamente, na ilha de Moreau a selvageria está em todo lugar e o canibalismo é uma ameaça permanente. O romance de Wells é famoso por tratar da possibilidade de animalização do homem, da presença de um fundo irracional por trás da fachada civilizada, uma espécie de reação de pânico à teoria evolucionista de Darwin. No entanto, essa ameaça do primitivo na narrativa é fruto da ciência mais avançada e do emprego rigoroso de uma razão desvinculada da compaixão ou de qualquer entrave moral. Enquanto em *Crusoé* a razão servia de base à moral burguesa e à adoção da religiosidade cristã, aqui ela deságua na crueldade, no grito do puma torturado na casa de dor de Moreau. O ditame da lei se torna arbitrário ao se transformar na ladainha meio cômica que os homens-animais repetem com fervor só para desobedecê-la logo em seguida. O outro racial se torna ainda mais radicalmente outro ao ser identificado com o animal, apenas para ser reconhecido como o mesmo quando Prendick vê o animalesco dentro de cada homem. O embaralhamento de categorias no romance de Wells parece estar relacionado ao receio de uma dissolução dos pressupostos em que se apoia a organização social como um todo, sejam eles a influência ordenadora da razão, a ética de uma classe média comercial e profissionalizada, ou a dinâmica do império.

### **Um mundo esvaziado**

O estado primordial da ilha deserta, em *Crusoé*, era condição para sua produtividade e para sua suscetibilidade à ação ordenadora (e modernizadora) do protagonista de Defoe; em *A ilha do Dr. Moreau*, contudo, ele surge como um retorno do reprimido, a manifestação de um ponto de origem perdido no passado, mas que ameaça o presente com a degradação causada por uma entropia inexorável: os híbridos voltam à sua condição animalesca original apesar de todos os esforços do cientista e terminam por destruir toda a organização social da ilha. Esse retorno do passado para assombrar o presente, representado pelo perigo constante da eclosão da selvageria, é um dos principais elementos responsáveis pela atmosfera de ameaça que permeia o romance; é também um dos principais elementos góticos da narrativa.<sup>12</sup> O que ocorre, porém, quando toda a

---

<sup>12</sup> Para a centralidade do tema do retorno do passado na tradição gótica, ver Botting (2005, p. 1-4), Punter (2013, p. 47), Punter e Byron (2004, p. 55) e sobretudo França (2016).

paisagem se torna fantasmagórica ao ser assombrada pelos vestígios do passado, e o mistério, que antes se encontrava circunscrito ao âmbito central do poder, extravasa para o mundo como um todo?

Como observa Heather Hicks (2016), ao promover um retorno a condições pré-modernas, a ficção pós-apocalíptica propõe um território que é uma espécie de simulacro do “Novo Mundo” conquistado pelos exploradores europeus e que também é alvo de um esforço de colonização por parte dos sobreviventes do colapso da civilização. A partir desse ponto de vista, a narrativa de *Robinson Crusoe* assume uma posição paradigmática. Para Hicks (2016), toda a tradição pós-apocalíptica deriva de duas obras de Defoe: o próprio *Robinson Crusoe* e o *Diário do ano da peste (A Journal of the Plague Year)*. Se o *Diário* oferece algumas das situações básicas que seriam exploradas mais tarde pelos romances pós-apocalípticos, *Crusoe*, em particular, seria importante por sua articulação do espaço desabitado e por ter se tornado um símbolo da modernidade (HICKS, 2016, p. 1-4 e 18).

Assim, é através de uma comparação com *Robinson Crusoe* que Hicks estrutura sua leitura do romance *A estrada*, de Cormac McCarthy, publicado originalmente em 2006. Hicks (2016, p. 80-82) vê em *A estrada* uma retomada bastante direta de alguns aspectos de *Robinson Crusoe*, como a ansiedade do protagonista com canibais, apresentados em ambas as obras como uma antítese da civilização, a influência da experiência colonial e a prática do resgate de objetos encontrados como tática de sobrevivência, incluindo uma expedição a um navio naufragado perto da praia. Em *A estrada*, o espaço desabitado retorna, desta vez ligado não ao encontro com uma natureza primordial, mas sim a um mundo em que a natureza está morta.

O romance narra a história de um homem e seu filho, que percorrem uma paisagem devastada por uma catástrofe de proporções gigantescas – há apenas referências a enormes incêndios, numa espécie de esterilização radical da terra. Como observa Hicks (2016), essa situação torna impossíveis a agricultura e a domesticação de animais que garantem a prosperidade de *Crusoe* em sua ilha, restando apenas as opções de encontrar os restos de comida que sobraram depois do colapso da civilização ou a prática do canibalismo. Boa parte da narrativa gira em torno dos esforços de pai e filho para encontrarem alimento, enquanto escapam de canibais – e a centralidade do canibalismo em *A estrada* é um indício de como o romance é influenciado pelos elementos colonialistas de *Robinson*

*Crusoé* (HICKS, 2016, p. 81-82). Levando em conta essa evocação de um contexto colonial, Hicks (2016, p. 82-91) vê nas ações do pai uma tentativa de impor ao novo mundo pós-apocalíptico os valores da modernidade, como individualismo, racionalidade e uma noção de civilidade que vê o outro necessariamente como um bárbaro, sendo o filho uma nova versão de Sexta-Feira a ser colonizada por esses mesmos princípios. A leitura de Hicks, no entanto, peca ao encarar o confronto com o mundo pós-apocalíptico como uma questão essencialmente cultural, sem levar em conta o aspecto enfaticamente alheio ao humano desse espaço esvaziado. Contudo, é justamente na constituição desse espaço que se dá de forma ainda mais forte uma interrogação da modernidade no romance, inclusive no que diz respeito à herança formal e temática de *Robinson Crusoé*.

Assim como no caso da ilha de Crusoé, o espaço em *A estrada* é marcado por uma intensa indefinição, que se faz sentir desde o início pelo fato de nenhum personagem do romance ser nomeado, muito menos os lugares por onde eles passam. A paisagem é bastante uniforme: tudo está coberto por uma camada de cinzas, todos os dias parecem iguais, pois o sol não consegue atravessar as nuvens que cobrem o céu, árvores secas e casas abandonadas se sucedem com enorme monotonia. Essa monotonia se reflete em descrições repetitivas que empregam insistentemente as mesmas palavras: escuro, cinza, imundo, frio. Entretanto, não se trata de uma linguagem banal, ao contrário, há a busca constante de efeitos poéticos através do uso de assonâncias e da musicalidade, como se pode perceber já nas primeiras frases do romance:

Quando ele acordava na floresta no escuro e no frio da noite, estendia o braço para tocar a criança adormecida ao seu lado. Noites escuras para além da escuridão e cada um dos dias mais cinzento do que o anterior. Como o início de um glaucoma frio que apagava progressivamente o mundo. (MCCARTHY, 2007, tradução de Adriana Lisboa).<sup>13</sup>

A regularidade do ritmo e a repetição de sons criam um efeito encantatório e quase hipnótico que culmina na descrição figurada

---

<sup>13</sup> “When he woke in the woods in the dark and the cold of the night he’d reach out to touch the child sleeping beside him. Nights dark beyond darkness and the days more gray each one than what had gone before. Like the onset of some cold glaucoma dimming away the world” (MCCARTHY, 2006, p. 3).

da paisagem se dissolvendo num glaucoma frio. O espaço parece se desmaterializar não só por causa da notação objetiva da escuridão, mas também devido ao uso de uma linguagem evocativa que o torna quase irreal.

Em *A ilha do Dr. Moreau*, a natureza, identificada com o animalesco, era um outro cuja presença era intuída sob a superfície do humano. A natureza era o que resistia aos esforços humanos de organização, incluindo os esforços de uma organização política, e fugia ao controle – aquilo que Eugene Thacker (2015, p. 4, tradução nossa) chama de “mundo-em-si”.<sup>14</sup> Entretanto, ainda que se apresente de início como indecifrável, esse mundo-em-si constitui um horizonte para o nosso pensamento, passível de ser delimitado pela investigação científica e dominado pela técnica (THACKER, 2015, p. 4-5). Assim, mesmo os elementos que escapam à influência humana em *A ilha do Dr. Moreau*, como a regressão dos híbridos à sua animalidade original, ainda caem dentro de uma possível explicação racional, como a presença de uma lei da evolução que aponta para a presença do animal como um substrato do humano, ou a ação de determinismos biológicos inescapáveis, mas que podem vir a ser compreendidos. Da mesma forma, o espaço inicialmente outro da ilha deserta acaba se mostrando suscetível à ação ordenadora de Crusoé, que converte esse mundo-em-si num mundo feito para ele próprio. Em *A estrada*, porém, estamos diante de um processo de apagamento do humano do mundo, rumo a um “mundo-sem-nós” radicalmente alheio ao humano e, portanto, além da nossa compreensão, permanecendo incognoscível, “impessoal e anônimo” (THACKER, 2015, p. 5-7, tradução nossa).<sup>15</sup>

Nesse processo, o próprio mundo parece se apagar, pois a objetividade do mundo-em-si, objeto potencial de investigação, vai perdendo os seus contornos no glaucoma frio a que tudo se reduz. Os objetos que Crusoé resgata de seu naufrágio ou que encontra na ilha são o ponto de partida de um crescimento ou de uma multiplicação: servem de matéria-prima, tornam-se sementes que geram bons rendimentos depois de plantadas. Em *A estrada*, ao contrário, os objetos encontrados vão se gastando ou vão se perdendo pelo caminho, sucumbindo à ação contínua da entropia. Se em *Crusoé* podemos ver a lógica do mercador

---

<sup>14</sup> No original: “world-in-itself”.

<sup>15</sup> No original: “world-without-us”; “impersonal and anonymous”.

que investe para obter dividendos, ou do produtor que tem a capacidade de transformar os objetos através do seu trabalho, em *A estrada* estamos mais próximos da lógica do consumidor incapaz de produzir e cujo poder de aquisição oscila – e que, portanto, tem uma reduzida capacidade de ação sobre o seu meio.

Como Crusoé, o pai se apropria dos objetos que encontra em seu caminho e dos detritos da civilização que se extinguiu, mas sua capacidade de efetivamente transformar o mundo é bastante limitada. Apesar de demonstrar uma engenhosidade mais próxima à de Crusoé do que Prendick, o pai se vê frustrado pela sua própria precariedade em um mundo arrasado – as imagens de cidades queimando ao longo do romance apontam para um esgotamento da civilização moderna. Aqui há também a construção de abrigos improvisados a partir dos materiais à disposição, mas eles são sempre frágeis e temporários, pois os dois protagonistas estão em constante movimento e se fixar significa um risco. A lógica do deslocamento através da paisagem, representada em *Robinson Crusoé* pelas excursões realizadas para explorar a ilha, torna-se a regra dominante. O impulso de inventariar posses que, nesse caso, se mostram bem menos permanentes, também se faz sentir em *A estrada*, e é traduzida no nível formal pela minúcia com que o narrador descreve os objetos manipulados pelos personagens, o que lhes dá uma forte concretude, quase como se pudéssemos sentir a sua presença.

Há na narrativa de *A estrada* a tendência a privilegiar o ato de observar a paisagem. Por um lado, a observação está relacionada ao esforço de sobrevivência: o pai constantemente examina o ambiente ao seu redor para encontrar alimento ou algum utensílio que possa fornecer um mínimo de conforto, ainda que precário. Como em *Robinson Crusoé*, há no romance de McCarthy a ação de uma visão prática que avalia o tempo todo os objetos que encontra, de acordo com a sua utilidade. No entanto, há também um excesso nessa visão intensificada, que muitas vezes acaba se traduzindo num exercício de pura contemplação, principalmente nos momentos em que a paisagem não oferece nada que possa ser imediatamente aproveitado. Nessas tentativas de enxergar, há constantes referências ao ocultamento, mas também o vislumbre de uma revelação que se dá justamente através daquilo que se mantém oculto:

Algo sem nome na noite, veio ou matriz. Para o qual ele e as estrelas eram satélite comum. Como o grande pêndulo em sua rotunda marcando inscrições nos longos movimentos diurnos do

universo, dos quais é possível dizer que ele não sabe nada, e no entanto deveria saber. (MCCARTHY, 2007, tradução de Adriana Lisboa)<sup>16</sup>

O que o homem contempla aqui é algo como o ponto fulcral do universo, em torno do qual tudo gira, uma possível fonte da existência e do conhecimento que, entretanto, permanece inacessível. Trata-se justamente da intuição do mundo-sem-nós, do absoluto incognoscível que se esconde nas fissuras ou nas lacunas do mundo (THACKER, 2015, p. 8). Nessa crise de sentido criada pelo contato com aquilo que é radicalmente alheio ao humano, o mundo-sem-nós promove o desdobramento de uma perspectiva cosmológica (THACKER, 2015, p. 7), e a paisagem devastada passa a oferecer a visão sublime da vastidão do universo, que no entanto se manifesta através de sua escuridão insondável:

Caminhou para a luz cinzenta lá fora e ficou parado de pé e viu por um breve momento a verdade absoluta do mundo. As voltas frias e incansáveis da terra morta e abandonada. Escuridão implacável. Os cães cegos do sol em sua corrida. O vácuo preto e esmagador do universo. (MCCARTHY, 2007, tradução de Adriana Lisboa)<sup>17</sup>

Nesse contexto, os objetos que o homem e seu filho encontram em sua jornada assumem novas características. São ainda, é claro, instrumentos para a sobrevivência, mas mesmo quando são mostrados em seu aspecto mais funcional, são descritos em grande detalhe, como se estivessem sendo ampliados pelo *zoom* de uma câmera. Se a focalização desses objetos os desnaturaliza, a esse efeito de estranhamento se soma a incongruência da presença desses objetos e da evocação de seu emprego cotidiano em meio ao mundo destruído. Os detritos, as cidades abandonadas, os interiores em decomposição tornam-se irrealis sob as cinzas e a luz crepuscular que ilumina essa paisagem, mas às vezes a

---

<sup>16</sup> “Something nameless in the night, lode or matrix. To which he and the stars were common satellite. Like the great pendulum in its rotunda scribing through the long day movements of the universe of which you may say it knows nothing and yet know it must” (MCCARTHY, 2006, p. 13).

<sup>17</sup> “He walked out in the gray light and stood and he saw for a brief moment the absolute truth of the world. The cold relentless circling of the intestate earth. Darkness implacable. The blind dogs of the sun in their running. The crushing black vacuum of the universe” (MCCARTHY, 2006, p. 110).

distorção é literal, criando formas de pesadelo ou instalações de arte involuntárias:

Depois de um cruzamento na desolação eles começaram a se deparar com os pertences de viajantes abandonados na estrada anos antes. Caixas e bolsas. Tudo derretido e preto. Velhas maletas de plástico onduladas e disformes no calor. Aqui e ali marcas de coisas arrancadas do asfalto por pessoas atrás de restos. Mais um quilômetro e pouco adiante, começaram a se deparar com os mortos. Vultos meio afundados no asfalto, agarrando-se, as bocas gritando. (MCCARTHY, 2007, tradução de Adriana Lisboa)<sup>18</sup>

Às vezes, de fato, esses objetos oferecem uma rara e intensa experiência estética, como no caso do sextante que o homem encontra no navio encalhado. Em outras ocasiões, evocam a memória afetiva do passado, num efeito desproporcional à importância que tinham no nosso cotidiano, como uma lata de Coca-Cola encontrada num mercado abandonado. Convertida num artigo único, deslocada de seu contexto original de produção e circulação (e, portanto, destituída de sua condição de mercadoria), a lata de Coca-Cola torna-se fonte de maravilhamento. Do mesmo modo, um trem abandonado num bosque vira objeto de espanto e contemplação, provocando uma forte sensação de nostalgia, mas também abrindo a perspectiva da eternidade através da constatação de que ele ficará ali para sempre, se decompondo lentamente.

A paisagem de *A estrada* é gótica não só por causa de sua desolação, de seu mistério e da ameaça que representa, mas também porque é assombrada por esses resquícios do passado. A transformação do espaço desabitado em um espaço gótico, preparada numa narrativa como *A ilha do Dr. Moreau*, atinge seu auge aqui. Não se trata de um efeito fortuito. O gótico permite o contato imaginário com o não-humano e, se representa uma crise da razão, aponta também para o incognoscível

---

<sup>18</sup> “Beyond a crossroads in that wilderness they began to come upon the possessions of travelers abandoned in the road years ago. Boxes and bags. Everything melted and black. Old plastic suitcases curled shapeless in the heat. Here and there the imprint of things wrested out of the tar by scavengers. A mile on and they began to come upon the dead. Figures half mired in the blacktop, clutching themselves, mouths howling” (MCCARTHY, 2006, p. 160).

e para o exercício frenético da imaginação.<sup>19</sup> O espaço crepuscular de *A estrada* tem uma estreita relação com o estado onírico frequentemente explorado pelo gótico como meio de atingir uma revelação daquilo que se encontra além da realidade palpável, mas também trabalha com a associação do gótico com a construção estética de uma sensação de irrealidade e com o fascínio exercido pelo ocultamento e o mistério.

A virada negativa do espaço desabitado em *A ilha do Dr. Moreau* sugere uma associação entre poder e ocultamento, e também entre poder e sofrimento. Em *A estrada*, uma associação semelhante também ocorre, ainda que não estejamos diante de um espaço hierarquizado e não haja mais um centro. Ao longo de toda narrativa, o pai intui por trás do espaço agora esvaziado a presença de uma potencialidade divina, de um princípio gerador que se manifesta paradoxalmente no silêncio do fim – o romance termina com uma evocação do mundo em seu tornar-se, de coisas mais velhas que o homem sussurrando mistérios (MCCARTHY, 2006, p. 241). Não são poucas as ocasiões em que o homem interroga Deus, cuja presença ele parece sentir na escuridão ou no vazio. Estranhamente, é num espaço árido, silencioso e sem Deus (MCCARTHY, 2006, p. 4), que o divino parece se manifestar via uma recusa enfática de sentido e uma negação radical do humano, apresentando-se como o desafio do mistério absoluto.

Ao confrontar o indivíduo com esse mistério, cada elemento da paisagem abre um abismo que provoca uma certa vertigem ontológica, uma potencialidade de transcendência esquiva, ao mesmo tempo já presente e sempre um pouco além do alcance. Como já vimos, a força da presença dos objetos, longe de limitar a percepção à superfície das coisas, os transforma em fonte de maravilhamento. Deslocados de seu contexto original, esses objetos tornam-se sinais da perda. Sombras do cotidiano da modernidade, são também um lembrete do vazio que se esconde por trás desse cotidiano. Mas esse vazio aponta paradoxalmente para a proximidade do divino, resgatando o universo das coisas de sua banalidade. A realidade se espiritualiza e a própria natureza retoma seu poder místico justamente por estar morta.

---

<sup>19</sup> Ver Botting (2005, p. 2 e 21). Thacker (2015) relaciona sua investigação dos limites do conhecimento e da própria natureza do humano às questões levantadas pelo gênero do horror, que corresponde em grande parte à tradição gótica.

A articulação do espaço desabitado em *A ilha do Dr. Moreau e A estrada* mostra que ele serve de base não só para a utopia, mas também para a distopia e as narrativas pós-apocalípticas. Pode-se perceber, assim, que se trata de um espaço simbólico que desempenha um papel importante no imaginário ocidental, pois efetua o entrecruzamento de preocupações importantes do pensamento moderno. Ele se relaciona diretamente à experiência colonial, à consolidação do projeto imperialista e, no caso de sua manifestação em *Robinson Crusóé*, à construção do individualismo burguês, à valorização da privacidade e ao estímulo ao empreendedorismo econômico. Como um desdobramento dessas questões, ele se relaciona também às tentativas de dar sentido à alteridade e de controlar o outro, que por sua vez se aliam ao projeto científico de compreender a natureza e, por fim, dominá-la através da técnica. *A ilha do Dr. Moreau* marca um momento de crise nesse projeto da modernidade, seja pelo medo da desagregação da ordem social via uma explosão das tensões que essa ordem tenta suprimir, seja pelo desenvolvimento desregrado da ciência ou, ao contrário, pelo fracasso da ciência em exercer um controle efetivo sobre a realidade. De qualquer modo, corre-se o risco de uma objetificação do mundo, de tal forma que mesmo aquilo que parece escapar ao controle humano acaba sendo submetido à lógica da ciência e se tornando mais ou menos previsível – assim como, perto do final de *Robinson Crusóé*, a ilha vai se tornando um espaço cada vez mais controlado, cada vez mais próximo de uma colônia estruturada, deixando de lado as possibilidades abertas pela aventura e perdendo sua capacidade de maravilhar. *A estrada* introduz uma crise ainda mais profunda, já que agora a modernidade se encontra arruinada. No entanto, essa virada ainda mais negativa do espaço desabitado, com sua anulação do humano e da própria vida, cumpre, através do seu mistério sombrio, a função imaginária de restabelecer esse maravilhamento e, dessa forma, de reencantar o mundo.

## Referências

ARMSTRONG, Nancy. *How Novels Think: The Limits of Individualism from 1719-1900*. Nova York: Columbia University Press, 2005.

BOOKER, M. Keith. *The Dystopian Impulse in Modern Literature: Fiction as Social Criticism*. Westport, CT: Greenwood Press, 1994.

BOTTING, Fred. *Gothic*. Londres: Routledge, 2005. DOI: <https://doi.org/10.4324/9780203993767>.

CLAEYS, Gregory. The Origins of Dystopia: Wells, Huxley and Orwell. In: \_\_\_\_\_. *The Cambridge Companion to Utopian Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010. p. 107-131. DOI: <https://doi.org/10.1017/CCOL9780521886659.005>.

DEFOE, Daniel. *Robinson Crusoe*. 2. ed. Nova York: W. W. Norton, 1994. (Norton Critical Edition).

DOWNIE, Alan. *Robinson Crusoe's Eighteenth-Century Contexts*. In: SPAAS, Lieve; STIMPSON, Brian (org.). *Robinson Crusoe: Myths and Metamorphoses*. Basingstoke, UK: Palgrave Macmillan; Nova York: St. Martin's Press, 1996. p. 13-27. DOI: [https://doi.org/10.1007/978-1-349-13677-3\\_2](https://doi.org/10.1007/978-1-349-13677-3_2).

FRANÇA, Júlio. O Gótico e a presença fantasmagórica do passado. In: ENCONTRO ABRALIC, XV., 2016, Rio de Janeiro. *Anais [...]*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2016. v. 1, p. 2492-2502.

FUCHS, Barbara. Conquering Islands: Contextualizing *The Tempest*. In: SHAKESPEARE, William. *The Tempest*. Nova York: W. W. Norton, 2004. p. 265-285. (Norton Critical Edition).

GREENBLATT, Stephen. *Marvelous Possessions: The Wonder of the New World*. Chicago: The University of Chicago Press, 1991. DOI: <https://doi.org/10.7208/chicago/9780226306575.001.0001>.

HICKS, Heather J. *The Post-Apocalyptic Novel in the Twenty-First Century: Modernity Beyond Salvage*. Basingstoke, UK: Palgrave Macmillan, 2016. DOI: <https://doi.org/10.1057/9781137545848>.

HURLEY, Kelly. *The Gothic Body: Sexuality, Materialism, and Degeneration at the fin de siècle*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996. DOI: <https://doi.org/10.1017/CBO9780511519161>.

MCCARTHY, Cormac. *A estrada*. Tradução de Adriana Lisboa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007. *E-book*.

MCCARTHY, Cormac. *The Road*. Nova York: Alfred A. Knopf, 2006.

PUNTER, David. *The Literature of Terror: The Gothic Tradition*. 2. ed. Londres: Routledge, 2013. v. 1.

PUNTER, David; BYRON, Glennis. *The Gothic*. Malden, MA: Blackwell, 2004.

SARGENT, Lyman Tower. The Three Faces of Utopianism Revisited. *Utopian Studies*, [S.l.], v. 5, n. 1, p. 1-37, 1994. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/20719246>. Acesso em: 30 nov. 2010.

SCHÄFER, Martin. The Rise and Fall of Antiutopia: Utopia, Gothic Romance, Dystopia. *Science Fiction Studies*, [S.l.], v. 6, n. 3, p. 287-295, 1979. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/4239285>. Acesso em: 21 jun. 2014.

SHAKESPEARE, William. *The Tempest*. Nova York: W. W. Norton, 2004. (Norton Critical Edition).

SHOWALTER, Elaine. The Apocalyptic Fables of H. G. Wells. In: STOKES, John (org.). *Fin de Siècle/Fin du Globe: Fears and Fantasies of the Late Nineteenth Century*. [S.l.]: Palgrave Macmillan, 1992. p. 69-84. DOI: [https://doi.org/10.1007/978-1-349-22421-0\\_5](https://doi.org/10.1007/978-1-349-22421-0_5).

THACKER, Eugene. *In the Dust of This Planet: Horror of Philosophy*. Winchester, UK: Zero Books, 2015. v. 1. *E-book*.

VASCONCELOS, Sandra Gardini. Robinson Crusoe in the South Atlantic. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, Belo Horizonte, v. 31, n. 2, 2021.

WATT, Ian. *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding*. Harmondsworth, UK: Penguin, 1972.

WELLS, Herbert George. *The Island of Dr. Moreau*. Nova York: Bantam, 1994.

Recebido em: 15 de novembro de 2020.

Aprovado em: 30 de março de 2021.