

Imaginando mundos outros: a crise socioecológica negra no universo de *Pet*, de Akwaeke Emezi

Imagining other worlds: the black socioecological crisis in the universe of Pet, by Akwaeke Emezi

Pedro José Garcia de Menezes

Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN) | Natal | RN | BR
pedrogarcia@gmail.com
<https://orcid.org/0009-0007-0923-6246>

Andressa Freitas dos Santos

Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN) | Natal | RN | BR
andressafreitas@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-2864-2393>

Nara Mendonça de Assis

Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN) | Natal | RN | BR
nara.mendonca22@gmail.com
<https://orcid.org/0009-0009-4554-3141>

Katia Aily Franco de Camargo

Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN) | Natal | RN | BR
katia.aily@ufrn.br
<https://orcid.org/0000-0001-6463-8976>

Resumo: Este artigo analisa o romance nigeriano *Pet*, de Akwaeke Emezi (2019), a partir de perspectivas ecocríticas e decoloniais, com foco na construção da sociedade utópica retratada na obra e nas tensões entre memória, esquecimento e justiça que a atravessam. Ambientada em Lucille, uma cidade afrodiaspórica pós-revolucionária que se acredita livre de mazelas sociais, a narrativa revela, com a aparição da criatura fantástica *Pet*, que a violência persiste nas sombras do silêncio e da negação do passado. Metodologicamente, esta pesquisa de caráter qualitativo e abordagem bibliográfica, articula as concepções do “fantástico” segundo David Roas (2014), que o entende como um dispositivo de desestabilização do real, a referenciais da ecocrítica como Donna Haraway (1991; 2016) e Rosi Braidotti (2013), e a aportes teóricos do pensamento decolonial, com destaque para Leda Maria Martins (2021), que em sua noção de tempo espiralar, contribui para a leitura dos traumas históricos de Lucille, marcados por violências coloniais que impactam a construção do futuro da sociedade. Já a discussão sobre memória e esquecimento se ancora em Paul Ricoeur (2007), que aponta como o silenciamento do passado compromete a possibilidade de um presente fundado no reconhecimento das feridas históricas. Em conclusão, a obra *Pet* é compreendida como um romance que propõe uma reconfiguração ética da justiça social em comunidades negras, norteadas pelo enfrentamento do passado.

Palavras-chave: literatura afrodiaspórica; utopias negras; ecocrítica; estudos decoloniais; Akwaeke Emezi.



Abstract: This article analyzes the Nigerian novel *Pet*, by Akwaeke Emezi (2019), from ecocritical and decolonial perspectives, focusing on the construction of the utopian society portrayed in the work and on the tensions between memory, forgetting, and justice that run through it. Set in Lucille, a post-revolutionary Afrodiasporic city that believes itself to be free from social ills, the narrative reveals, with the appearance of the fantastic creature *Pet*, that violence persists in the shadows of silence and of the denial of the past. Methodologically, this qualitative research, with a bibliographic approach, articulates the conceptions of the “fantastic” according to David Roas (2014), who understands it as a device for destabilizing the real, with references from ecocriticism such as Donna Haraway (1991; 2016) and Rosi Braidotti (2013), and with theoretical contributions from decolonial thought, with emphasis on Leda Maria Martins (2021), who, in her notion of spiral time, contributes to the reading of the historical traumas of Lucille, marked by colonial violences that impact the construction of the society’s future. The discussion on memory and forgetting is anchored in Paul Ricœur (2007), who points out how the silencing of the past compromises the possibility of a present founded on the recognition of historical wounds. In conclusion, the novel *Pet* is understood as a work that proposes an ethical reconfiguration of social justice in Black communities, guided by the confrontation with the past.

Keywords: afro-diasporic literature; Black utopias; eco-criticism; decolonial studies; Akwaeke Emezi.

1 Considerações iniciais

Nos últimos anos, os estudos literários têm aprofundado a compreensão de que as crises socioecológicas não podem ser dissociadas das dinâmicas coloniais que estruturam a modernidade. Como afirmam Graham Huggan e Helen Tiffin (2010, p. 6), as empreitadas coloniais europeias incorporaram, desde o início, uma visão instrumental da natureza, visão essa que se estendeu aos próprios povos colonizados, frequentemente classificados como parte do “mundo natural” e, portanto, tratados como recursos disponíveis à exploração. Além de legitimar violências ambientais e humanas, essa lógica operou como um mecanismo de imposição epistemológica, subordinando territórios e cosmopercepções não europeias aos referenciais ocidentais – condição essa que, ainda hoje, inviabiliza processos de reparação cultural e ecológica. Nesse cenário, a literatura se torna um campo central para especular como essas fraturas, que são ambientais, raciais e históricas, permanecem ativas e moldam nossas formas de imaginar mundos outros.

É nesse contexto que a ficção especulativa tem se destacado como um terreno fértil para repensar crises socioecológicas. Para Roberto de Sousa Causo (2003), a ficção especulativa – termo que abarca a fantasia, a ficção científica e o horror – funciona como um laboratório estético que amplifica tensões do presente por meio de universos imaginados. Nessa esteira, obras de diversas vozes negras têm mobilizado esse potencial especulativo para interrogar as continuidades da violência colonial, reinscrever memórias silenciadas no espaço literário e, além disso, imaginar relações éticas entre humanos, não-humanos e a natureza. *Pet* (2016), de Akwaeke Emezi, insere-se nesse movimento ao articular crítica social, reconfigurações da memória negra e inquietações ecológicas acerca da instrumentalização colonial de corpos racializados dentro de um futuro utópico negro que se revela frágil e incompleto.

Ambientada na cidade fictícia de Lucille, *Pet*, uma fantasia urbana juvenil situada espacialmente nos Estados Unidos da América, transcorre em um futuro pós-revolucionário que se anuncia como justo e pacificado, mas que, na prática, repousa sobre o silenciamento de um passado traumático. Nesse sentido, Lucille é construída por Emezi (2019) como uma utopia afrodiaspórica, pois, após uma revolução social conduzida pelos chamados “anjos”, os “monstros” – figuras que antes corporificavam o racismo estrutural, a violência estatal, o abuso sexual e outras formas de opressão – teriam sido completamente erradicados. A partir dessa vitória, institui-se uma nova ordem social na qual minorias históricas são reconhecidas e respeitadas, a vida coletiva se organiza em torno do cuidado comunitário e a justiça social plena parece, enfim, ter sido alcançada. Entretanto, essa utopia se revela apenas superficial, uma vez que a estabilidade de Lucille depende da repressão ativa de sua própria memória histórica. Ao declarar que os monstros foram totalmente eliminados, a sociedade escolhe esquecê-los, suspendendo qualquer possibilidade de vigilância crítica e apagando as marcas de uma dor coletiva ligada à subalternização das populações negras no contexto do colonialismo.

É precisamente essa tensão entre justiça e esquecimento que estrutura o enredo de *Pet*² e que se torna visível a partir da trajetória de Jam (Chimia),³ a protagonista – uma adolescente negra, trans e neurodivergente cuja identidade é plenamente acolhida na cidade. O conflito central do romance emerge quando, a partir de uma pintura feita por sua mãe, Bitter (Azedume), uma entidade híbrida e fantástica ganha vida. Essa criatura, chamada “Pet”, assume a função de um caçador encarregado de eliminar um monstro remanescente em Lucille, oculto justamente no círculo íntimo de Jam, na casa de seu melhor amigo, Redemption (Redenção).

A irrupção de Pet – figura liminar composta por elementos animais, humanos e tecnológicos – marca o ponto de inflexão narrativa que desestabiliza a normalidade política da cidade. Como observa Danielle Fuentes Morgan (2018, p. 20; tradução nossa), narrativas especulativas negras criam “espaços para lembrar de maneiras alternativas”,⁴ reativando o passado

¹ No universo da obra, “monstros” não são criaturas sobrenaturais, mas alegorias para sujeitos que praticam violências. Em contraposição, “anjos” designam aqueles que lutaram na revolução que teria erradicado os monstros, não como figuras religiosas, mas como representações de justiça e proteção. Esse vocabulário revela como Lucille constrói sua mitologia social. Daqui em diante, aspas não serão utilizadas na menção de anjos e monstros.

² Após a publicação de *Pet*, Emezi lançou a prequela *Bitter* (2022), que acompanha a juventude de Bitter, mãe de Jam, durante o período revolucionário que antecede a revolução de Lucille. Embora ofereça material relevante para compreender o contexto ficcional da obra, este artigo concentra sua análise exclusivamente em *Pet*, tanto por delimitação metodológica quanto pela centralidade que o romance ocupa na articulação entre memória, violência e silenciamento que orienta este estudo.

³ Na tradução de Carolina Kuhn Facchin, publicada no Brasil pela editora Kapulana em 2021, os nomes das personagens foram adaptados para o português. A partir deste ponto, as traduções dos nomes originais serão apresentadas entre parênteses à medida que as personagens surgirem no texto.

⁴ “space for remembering otherwise”.

como forma de enfrentamento do presente. *Pet* é construído por Emezi (2019)⁵ de modo a encarnar exatamente essa operação: sua presença materializa o trauma de Lucille, que retorna, como também a memória que resiste ao apagamento. Ao revelar a violência que persiste na sociedade utópica – o abuso sexual infantil sofrido por Moss (Musgo), irmão de Redemption, violentado pelo tio Hibiscus (Hibisco) –, a criatura força a população da cidade, tão segura de sua regeneração, a confrontar o fato de que os monstros não desapareceram integralmente.

É importante notar que a Lucille pré-revolução não corresponde a um passado abstrato ou remoto: ela refrata de maneira direta as condições sociopolíticas dos Estados Unidos da década de 2010, marcadas pela violência policial, pelo encarceramento em massa, pelas desigualdades sociais e pelas mobilizações antirracistas, como o movimento *Black Lives Matter* (Mesquita, 2022). Esse paralelo é explicitado já na abertura do romance, quando o narrador em terceira pessoa da obra afirma que, durante a revolução na cidade, os anjos desmantelaram tanto as prisões quanto a estrutura policial, além de processarem os antigos agentes envolvidos em assassinatos de pessoas negras. A narrativa constrói, assim, um futuro que evoca diretamente o presente: o mundo pós-revolucionário se projeta algumas décadas adiante – ultrapassando, inclusive, o nosso tempo atual, na década de 2020 – mas permanece atravessado pelas marcas de um passado que não foi plenamente superado. Essa projeção futurista funciona como uma refração crítica, revelando que a aparente pacificação de Lucille depende da recusa em enfrentar as continuidades históricas da violência racial que estruturaram, e ainda estruturam, o mundo da vida.

Ao formular essa crítica, o romance também se inscreve no campo da ecocrítica e do pensamento decolonial, lentes teóricas que orientam este estudo. A ecocrítica, conforme define Cheryll Glotfelty (1996, p. xviii; tradução nossa), constitui “o estudo das relações entre literatura e o ambiente físico”, abrindo caminhos para analisar como os textos representam, tensionam e reinventam formas de habitar o mundo. Embora inicialmente centrada em questões ambientais estritas, a ecocrítica expandiu seu escopo para incluir dimensões sociais, raciais, de classe e de gênero nos debates ecológicos (Garrard, 2023). O pensamento decolonial, por sua vez, configura-se como um campo crítico voltado a examinar os efeitos históricos, culturais e epistemológicos do colonialismo nas sociedades contemporâneas, buscando desnaturalizar as hierarquias e assimetrias herdadas da modernidade colonial.

Ao colocar em diálogo ecologia e decolonização, *Pet* evidencia justamente os pontos de contato entre esses dois campos teóricos: afinal, uma crítica ecológica que desconsidera as persistências do colonialismo corre o risco de reproduzir exclusões estruturais, ao passo que uma crítica decolonial que não leva em conta o meio ambiente pode deixar de reconhecer dimensões centrais da violência colonial, a exemplo da instrumentalização de sujeitos colonizados como partes constituintes dos territórios explorados. Dessa forma, o projeto literário de Emezi (2019) reforça como a ecologia e a colonialidade se entrelaçam, com o fito de destacar que a atividade de imaginar futuros mais justos exige enfrentar simultaneamente ambas as frentes de opressão.

⁵ Akwaeke Emezi não se identifica com os gêneros masculino ou feminino, definindo-se a partir de cosmopercepções próprias da cultura *igbo*. Por esse motivo, opta-se aqui, em respeito à identidade de gênero da pessoa escritora, por utilizar, em vez dos termos autor/autora, que carregam consigo marcações de gênero, a expressão “a autoria” ou a marcação “Emezi (2019)”.

Avançando nessa interseção, o pensador martinicano Malcom Ferdinand (2022, p. 23) introduz o conceito de “dupla fratura colonial e ambiental da modernidade” para nomear a separação histórica entre as lutas antirracistas e as lutas ecológicas no pensamento moderno ocidental. Em resposta a essa cisão, sua proposta de uma ecologia decolonial busca recompor essas dimensões ao articular encontros entre humanos e não-humanos, entre sujeitos colonizados e formas de vida sistematicamente marginalizadas, defendendo uma justiça ambiental que seja indissociável da justiça social (Ferdinand, 2022). A partir disso, este estudo fundamenta a sua justificativa ao compreender *Pet* como uma narrativa que torna visíveis as continuidades entre violência colonial, instrumentalização de corpos negros e processos de silenciamento histórico.

É nesse mesmo horizonte decolonial que se inscreve o pensamento de Leda Maria Martins (2021), cuja formulação do tempo espiralar oferece uma chave analítica para desestabilizar as temporalidades lineares da modernidade colonial. Opondo-se às noções teleológicas de tempo, Martins (2021) propõe uma temporalidade marcada pela reversibilidade, pela simultaneidade e pela reativação de passados interditos – um tempo que se corporifica na escuta sensível, nos rituais coletivos e nas práticas performáticas de memória. Esse movimento espiralar fundamenta também o projeto estético de *Pet*, que não apenas tematiza a memória e o esquecimento, mas os encena como gesto performativo de ruptura e recomposição. Ao fazer retornar aquilo que a utopia de Lucille tenta soterrar, o romance produz uma temporalidade espiralar que dobra o futuro sobre o passado, reinscrevendo traumas, vozes e presenças que insistem em não desaparecer. Essa dobra temporal, portanto, opera como força crítica e decolonial, reabrindo feridas em Lucille que a utopia procura fechar e, ao mesmo tempo, apontando para formas de cura e reconstrução que só se tornam possíveis quando a memória é reativada.

A partir desse quadro teórico, este artigo propõe uma leitura do romance organizada em três eixos analíticos interligados: (i) as rupturas na ordem social de Lucille, desencadeadas pela aparição da criatura *Pet*, figura fantástica que desestabiliza a utopia da cidade ao revelar aquilo que ela insiste em ocultar; (ii) o entrelaçamento espiralar do tempo, que evidencia que os traumas do passado não são superados, mas continuamente reativados sob novas formas de violência, demonstrando a persistência de estruturas opressivas mesmo após a revolução; e (iii) as dinâmicas de reorganização social de Lucille após o abalo da utopia social, marcadas pela revalorização da memória, pela problematização do esquecimento, pelo protagonismo das vozes jovens e pela atuação de agentes não-humanos na reconstrução ética da comunidade. Para desenvolver essa análise, mobilizam-se, além dos autores já mencionados, contribuições teóricas de Frantz Fanon (1968), Donna Haraway (1991; 2016), Paul Ricœur (2007), Rosi Braidotti (2013) e David Roas (2014).

Ao articular ficção especulativa, ecocrítica e estudos decoloniais, este artigo busca evidenciar como Akwaeke Emezi, a partir de *Pet*, constrói um mundo outro – não idealizado, mas insurgente. Trata-se de um mundo em que a justiça social só se torna possível pela lembrança radical, no qual o futuro apenas se realiza quando se abre à memória sensível do passado. A obra de Emezi (2019), assim, reconfigura as fronteiras da literatura juvenil, pois, ao abordar temas divisivos – como violência e trauma colonial, por exemplo – o romance exemplifica, conforme aponta Diana Navas (2024), a potência da literatura juvenil para debater questões sociais de grande densidade. Simultaneamente, reafirma a ficção especulativa negra como espaço de escuta, denúncia e imaginação política, capaz de instaurar modos de existir que desafiam tanto o esquecimento quanto as estruturas hegemônicas que dele dependem.

2 As rupturas na ordem social de Lucille: o surgimento de Pet e o efeito do fantástico

Diante desse conjunto de questões, que envolvem memória, colonialidade, ecologia e futuro, torna-se necessário observar como esses elementos se materializam no universo narrativo do romance. É nesse ponto que se delineia o primeiro eixo analítico deste estudo, dedicado a compreender de que forma a irrupção do insólito mobiliza e tensiona as estruturas sociais da obra. Desse modo, esta seção propõe examinar como a aparição de “Pet”, a criatura, instaura uma ruptura de ordem social na cidade utópica de Lucille. É nesse momento que o conceito de fantástico,⁶ tal como definido por Roas (2014), assume um papel central, pois, em *Pet*, o fantástico não atua como mero recurso estético dissociado do enredo, ao contrário, configura-se como um mecanismo de instabilidade que rompe com a aparente harmonia de Lucille, funcionando como catalisador de transformações individuais e coletivas ao instaurar o impossível na vida cotidiana da cidade.

Segundo Roas (2014, p. 63), o fantástico opera essencialmente pela “desestabilização do real”, isto é, pelo estremecimento do modelo de realidade socialmente estabelecido e aceito por uma comunidade em determinado momento histórico e cultural. Esse “real” não corresponde necessariamente ao mundo empírico do leitor, mas ao regime de realidade que a própria narrativa constrói e naturaliza em seu interior: um conjunto de crenças, valores e códigos que orientam a percepção do que é possível, normal e verdadeiro naquele universo ficcional. O fantástico não surge em uma realidade necessariamente fantasiosa ou abstrata, mas a partir do confronto com esse modelo consensual do real narrativo, do qual surge um elemento de ruptura que o coloca em dúvida, gerando inquietação. Para o autor, o propósito do fantástico é “[...] desestabilizar esses limites que nos dão segurança, problematizar essas convicções coletivas [...], questionar, afinal, a validade dos sistemas de percepção da realidade comumente admitidos” (Roas, 2014, p. 132). Desse modo, o fantástico demanda a construção de uma narrativa que inicialmente estabilize um regime de realidade reconhecível para que a irrupção do impossível seja percebida como ameaça concreta à coerência daquele mundo ficcional.⁷

Essa concepção do fantástico se manifesta na construção narrativa de *Pet*, cuja ambientação parte de uma realidade aparentemente estável: a cidade de Lucille, marcada pela crença coletiva de que os monstros foram definitivamente erradicados e de que a paz reina de forma inquestionável. A própria expansão posterior desse universo ficcional ajuda a compreender a origem dessa convicção. Em *Bitter* (2022), prequela de *Pet*, revela-se que as criaturas – também integrantes do grupo dos anjos – participaram diretamente do processo revolucionário que levou à queda do regime anterior na cidade. Contudo, após a vitória, os líderes do movimento decidem ocultar esse fato e estabelecer uma narrativa oficial segundo a qual tais entidades jamais existiram. Como afirma a personagem Ube em *Bitter*, “Para todos

⁶ Embora Akwaeke Emezi seja amplamente reconhecido por trabalhar com o realismo animista em outras obras, *Pet* foi concebido explicitamente como uma fantasia urbana situada nos Estados Unidos. Por isso, neste estudo, opta-se pela categoria do fantástico para analisar os modos como o insólito opera estruturalmente no romance.

⁷ A decisão de adotar a concepção de fantástico de David Roas (2014), em vez de abordagens como a de Tzvetan Todorov (1975), se baseia em sua definição do fantástico não como gênero, mas como modo narrativo que rompe com o real consensual.

os efeitos, os anjos nunca existiram [...]” (Emezi, 2022, p. 189; tradução nossa).⁸ A utopia de Lucille funda-se, assim, sob um pacto deliberado de esquecimento, no qual a participação dessas criaturas é apagada da memória coletiva para sustentar a crença de que os monstros foram definitivamente eliminados. Tal convicção constitui a concepção de real daquela comunidade, um consenso que orienta a percepção coletiva sobre justiça, segurança e verdade. É nesse cenário de aparente harmonia que irrompe o elemento impossível em *Pet*: a criatura homônima, de natureza híbrida, que atravessa a barreira entre o mundo da arte e o mundo da vida, desestruturando as certezas da ordem social estabelecida.

A irrupção de *Pet* ocorre a partir de um evento que sublinha a tensão entre o cotidiano e o fantástico. Movida pela curiosidade diante do quadro que sua mãe, Bitter, pintava secretamente, Jam entra escondida em seu estúdio e, ao se aproximar da obra recém-finalizada – uma pintura composta por tinta e lâminas, ilustrando uma figura de representação corporal animal – acaba acidentalmente caindo sobre ela, machucando-se gravemente com as lâminas. O contato da tela com o sangue de Jam ativa a imagem nela ilustrada, fazendo com que a criatura se desloque do universo da arte para o mundo real. Esse evento não apenas introduz o impossível na narrativa, mas também rompe a estabilidade social de Lucille, tendo em vista que *Pet* anuncia – inicialmente, apenas para Jam – que ainda existe um monstro remanescente na cidade e que veio para caçá-lo.

A linguagem utilizada por Emezi (2019) para narrar o surgimento de *Pet* enfatiza sua aparência, assim como a suspensão do real encarnada em sua corporeidade. Por meio de escolhas lexicais carregadas de imagens sensoriais perturbadoras, constrói-se uma atmosfera fantástica que desestabiliza a percepção do mundo como algo estável e ordenado, tornando o impossível visível:

Os olhos de [Jam]⁹ percorreram os braços e o torso retorcido, as costas arqueadas, o peito erguido, de frente para o topo da pintura. Havia reflexos de prata no branco respingado do peito, algum metal que sua mãe tinha embutido na tinta. A cabeça da figura pesava com chifres enrolados de carneiro, de um vermelho coagulado, e o rosto era uma confusão geométrica entrelaçada de penas metálicas que sufocavam quaisquer traços. Apenas a forma de uma boca era visível, expulsando a mesma fumaça que preenchia o resto do quadro (Emezi, 2021, p. 24).¹⁰

Como evidencia o excerto, a configuração corpórea de *Pet* revela sua natureza radicalmente híbrida. A criatura reúne animalidade: pernas de bode; garras e um corpo de plumagem que evoca seres alados; elementos tecnológicos e artificiais: lâminas e placas metálicas fundidas à pele; além da fumaça que continuamente envolve e escapa de sua boca; e, por fim, traços humanos como o domínio da linguagem e as mãos idênticas às de sua criadora: Bitter.

⁸ “[a]s far as anyone’s concerned, the angels never happened [...]” (Emezi, 2022, p. 189).

⁹ Ao longo do artigo, opta-se por manter os nomes das personagens em sua forma original em inglês, a fim de preservar a padronização onomástica da obra. Nos trechos citados da tradução brasileira, quando necessário, o nome original é indicado entre colchetes apenas para assegurar a correspondência com o texto de partida.

¹⁰ “Jam’s eyes traced up the arms and to the twisted torso, the arched back, the chest turned up to face the top of the painting. There were glints of silver in the splashed white of the chest, some metal her mother had embedded in the paint. The figure’s head was heavy with curled ram’s horns, clotted red, and the face was an interlocked geometric mess of metallic feathers that smothered any features. Only the shape of a mouth was visible, and it spewed the same smoke that filled the rest of the painting” (Emezi, 2019, p. 23).

Essa corporeidade liminar desloca a narrativa para além dos limites convencionais entre humano e não-humano, instaurando outra ruptura central na obra: a da lógica antropocêntrica que estrutura a vida social de Lucille. Nessa lógica, os habitantes da cidade acreditam ter superado definitivamente os monstros, garantindo a si mesmos o monopólio da agência moral e política. A entrada de Pet em cena desestabiliza essa crença, justamente por revelar que a violência persiste e que são os humanos que continuam a produzi-la.

Dessa forma, a emergência da criatura marca um ponto de inflexão no romance: é Pet, e não as figuras humanas, quem assume a tarefa de desvelar e enfrentar as violências soterradas sob o pacto de harmonia instaurado em Lucille. A mediação do conflito deixa, portanto, de ser responsabilidade exclusiva dos humanos e passa a ser conduzida por uma entidade não-humana. Esse deslocamento de agência – do humano, racional e autônomo, para uma criatura híbrida, que carrega consigo traços de animalidade – evidencia uma crítica ao paradigma humanista eurocêntrico que historicamente organiza os critérios de humanidade, moralidade e poder.

Essa leitura encontra ressonância nas formulações de Rosi Braidotti (2013), para quem o pós-humanismo oferece a possibilidade de imaginar modos de existência que escapem às normatividades da modernidade ocidental. Como afirma a filósofa italiana, a “[...] condição pós-humana nos impulsiona a pensar, de forma crítica e criativa, sobre quem e o que estamos, de fato, em processo de nos tornar” (Braidotti, 2013, p. 12, tradução nossa).¹¹ Na obra *Pet*, a própria criatura encarna essa provocação: sua existência insólita desorganiza categorias modernas de vida e agência, abrindo espaço para outras formas de presença, ação e justiça no interior da narrativa.

Ademais, essa reconfiguração epistêmica figurada na construção da criatura encontra ressonância no pensamento de Donna Haraway (1991; 2016), cuja obra propõe ampliar as noções de agência e interdependência entre formas de vida, matéria e tecnologias, questionando os limites tradicionais que separam o humano do não-humano. Em seus trabalhos mais recentes, a autora problematiza a noção de “Antropoceno”, termo que tende a pressupor o humano como força central e relativamente unificada nas transformações ambientais contemporâneas. Em contraposição a essa formulação, Haraway (2016) propõe pensar o presente não a partir da centralidade humana, mas a partir de redes densas de interdependência entre múltiplas formas de existência: o Chthuluceno.¹² Essa denominação aponta para uma era caracterizada por emaranhados multiespécies, nos quais humanos, animais, plantas, máquinas e sistemas simbólicos se entrelaçam em complexas relações de coabitação e coevolução.

A criatura *Pet* pode ser lida como uma materialização narrativa desse paradigma: sua existência híbrida, composta por elementos animais, humanos e tecnológicos, desloca qualquer compreensão estritamente antropocêntrica de agência. No romance, ela não apenas participa do mundo, mas intervém, transforma e desestabiliza as estruturas sociais que os humanos de Lucille acreditavam terem pacificado. Ao assumir a responsabilidade de revelar

¹¹ “[...] posthuman condition urges us to think critically and creatively about who and what we are actually in the process of becoming”.

¹² Haraway utiliza deliberadamente a grafia *Chthulucene* (Chthuluceno, na tradução publicada no Brasil), distinta de Cthulhu, criatura do universo ficcional de H. P. Lovecraft. Em *Staying with the Trouble* (2016), a autora explica que o termo não pretende remeter diretamente ao imaginário lovecraftiano, mas à raiz grega *khton* ou *chthonios*, associada ao que é “da terra” ou “do subterrâneo”, bem como a formas de vida tentaculares que figuram redes de interdependência entre espécies. A escolha gráfica também marca um distanciamento crítico em relação à obra de Lovecraft, frequentemente problematizada pela crítica em razão de posicionamentos ideológicos do autor. Nesse sentido, o Chthuluceno é proposto como alternativa ao “Antropoceno”, designando um regime de existência marcado por emaranhados multiespécies e por processos de *simpoiese*, nos quais humanos e não humanos coevoluem em relações de coabitação e interdependência.

e enfrentar a violência que a cidade prefere negar, Pet exemplifica a temporalidade outra do Chthuluceno, na qual a ação não é exclusiva ao sujeito humano moderno, mas resultado de interdependências que convocam outras formas de vida à transformação social. Desse modo, a obra de Emezi reinscreve a ficção especulativa negra como um espaço para imaginar realidades onde o humano deixa de ser a medida de todas as coisas e onde a justiça, para acontecer, precisa se abrir ao que é pós-humano (Braidotti, 2013).

Diante do exposto, a próxima seção deste artigo investiga, por meio da noção de tempo espiralar formulada por Martins (2021), as espirais de violência que atravessam Lucille. O objetivo é evidenciar de que modo trauma colonial, memória e esquecimento se imbricam na tessitura narrativa, revelando feridas históricas que não permanecem restritas ao passado, mas continuam a moldar as relações sociais e a experiência das personagens no presente ficcional.

3 Entrelaçamentos do tempo espiralar: fissuras entre o passado e o futuro de Lucille

No projeto utópico de Lucille, a promessa de erradicação dos monstros tornou-se não apenas um mito fundacional pós-revolução, mas também um instrumento de coesão social, sustentado por pactos silenciosos de esquecimento e pela ocultação de violências que seguem operando de forma subterrânea. A chegada inesperada de Pet rompe essa lógica estabilizadora, forçando a cidade a encarar novas formas de violência ocultas sob a aparência de harmonia.

Esse rompimento se intensifica quando a criatura anuncia para Jam a existência de um monstro remanescente na cidade, revelando que o mal nunca fora plenamente erradicado. Assustada com a aparência híbrida de Pet, a protagonista questiona como identificar tal monstro, temendo, inclusive, estar diante do próprio. A resposta de Pet a esse questionamento – “Monstros não têm cara [...] Essa é a questão. Esse é o problema” (Emezi, 2021, p. 15)¹³ – desmonta a crença simplista de que o mal possui marcas visíveis e facilmente reconhecíveis. Ao evidenciar que os perigos persistem justamente quando permanecem invisíveis, negados ou silenciados, Emezi (2019) constrói a noção de que traumas históricos e violências coletivas não desaparecem por negação, mas continuam a estruturar a vida social mesmo quando soterrados por discursos negacionistas.

Para compreender a sociedade de Lucille, como também o seu mito fundacional, é fundamental contextualizar a Lucille pré-revolução. O espaço, antes da transformação utópica, era profundamente marcado por violência estrutural, exclusão racial e desigualdades, que se manifestavam nas instituições e nas relações sociais cotidianas, sobretudo contra pessoas negras. No passado, monstros – figuras presentes nos papéis de policiais, juízes e políticos – perpetuavam um sistema violento de opressão racial que oprimia e marginalizava a população negra, e a resistência contra ele se tornou força motriz da mobilização que levou à revolução. A chegada dos anjos,¹⁴ líderes desse processo revolucionário, simbolizou a tentativa de desmontar essas estruturas, promovendo a desmilitarização, a responsabilização dos antigos agentes de violência e a reconstrução da cidade por meio de novos valores. Na obra, a Lucille pré-revolução é contextualizada no seguinte excerto:

¹³ “Monsters don’t look like anything [...]. That’s the whole point. That’s the whole problem” (Emezi, 2019, p. 15).

¹⁴ O narrador deixa claro, ao longo de *Pet*, que os anjos tiveram que cometer atos moralmente condenáveis para atingir o objetivo de erradicar os monstros, implicando que muitos daqueles considerados monstros foram eliminados, inclusive por meio da violência letal.

Foram anjos que desmontaram as prisões e a polícia; que organizaram assembleias para julgar ex-policiais que atiravam em crianças e matavam pessoas [...] anjos proibiram as armas de fogo, não só por causa dos tiroteios em escolas, mas também [...] por causa dos civis que achavam que podiam atirar em quem não se parecia com eles [...] e nada acontecia com eles porque as velhas leis gostavam mais deles do que dos mortos (Emezi, 2021, p. 7).¹⁵

Vale ressaltar que as violências do mundo pré-revolução não remetem diretamente ao período escravista em si, tendo em vista que a obra está temporalmente situada no século XXI, mas são consequências diretas dele, uma vez que o racismo – traço fundante dos regimes coloniais, como defendido por teóricos como Aníbal Quijano (2005) e Aimé Césaire (2024) – continuou a moldar a organização social de Lucille muito tempo após a abolição formal da escravidão. Como destacado pelo narrador no excerto, a Lucille anterior à revolução era marcada por uma violência racial sistematicamente naturalizada e amparada por um sistema jurídico que favorecia os perpetradores brancos em detrimento das vítimas negras. Esse sistema evidenciava a lógica da supremacia branca, na medida em que protegia agressores motivados por ódio racial enquanto negligenciava a dignidade, e a vida, dos sujeitos racializados. Isso pode ser visto na materialidade linguística do fragmento narrativo em questão (“as velhas leis gostavam mais deles do que dos mortos”; “*the old law liked them better than the dead*”, no original), o que revela não apenas a seletividade da justiça, mas também a persistência de um modelo legal herdado diretamente da ordem colonial e escravocrata, cuja “normalidade” era a produção cotidiana da morte dos sujeitos por ela subalternizados.

Sob uma perspectiva ecocrítica decolonial, essa herança colonial não diz respeito apenas às relações sociais entre humanos, mas também ao modo como as iniciativas coloniais reorganizaram simultaneamente as relações entre corpos e territórios. Nesse sentido, a crise ecológica contemporânea não pode ser compreendida separadamente da história da escravidão atlântica e do colonialismo, uma vez que a ecologia decolonial consiste precisamente em articular “a confrontação das questões ecológicas contemporâneas com a emancipação da fratura colonial, com *a saída do porão do navio negreiro*” (Ferdinand, 2022, p. 34; grifo do autor). Essa fratura colonial, conforme argumenta Ferdinand, ressalta as articulações históricas entre exploração ambiental e dominação racial que estruturaram as formas modernas de habitar a Terra. Assim, as desigualdades ecológicas globais – a exemplo da destruição das florestas e do envenenamento do solo no Caribe – não podem ser dissociadas das hierarquias sociais produzidas pelo colonialismo, uma vez que “colonizações, racismos e discriminações de gênero são também maneiras de habitar a Terra, são relações paisagísticas, são forças geológicas no coração da crise ecológica [...]” (Ferdinand, 2022, p. 201). Ao reconhecer que tais processos configuram modos específicos de organização espacial e política do mundo, o pensador argumenta que o racismo não se limita a uma ideologia social, mas constitui também uma forma de ordenamento ambiental, capaz de produzir aquilo que descreve como uma “ecologia *apartheid*”, na qual populações racializadas são historicamente associadas a territórios degradados e ambientes poluídos (Ferdinand, 2022, p. 201; grifo do autor). Assim, a violência racial que

¹⁵ “It was the angels who took apart the prisons and the police; who held councils prosecuting the former officers who’d shot children and murdered people [...] [they] banned firearms, not just because of the school shootings but also because of [...] the civilians who thought they could shoot people who didn’t look like them [...] and nothing would happen to them because the old law liked them better than the dead” (Emezi, 2019, p. 1-2).

marca o passado de Lucille pode ser compreendida como parte dessa mesma matriz colonial que historicamente organizou, de maneira desigual, tanto a ocupação dos territórios quanto a distribuição da vida e da morte entre diferentes corpos.

Essa herança histórica manifesta-se também na memória familiar de Jam. A avó da personagem, mãe de Bitter, ocupa um lugar central na evocação da dor histórica que marcou a Lucille pré-revolução, como sugere o seguinte trecho presente no primeiro capítulo do romance: [...] a avó de [Jam] tinha vindo das ilhas, uma mulher boa demais para aqueles tempos. Doía demais estar viva naquela época, e doeu ainda mais parir a mãe de [Jam], cuja existência era resultado da monstruosidade de um monstro (Emezi, 2021, p. 11).¹⁶ A menção às “ilhas” de onde ela veio (“*the islands*”, no original) não se refere a um espaço geográfico explicitamente delimitado na narrativa, mas funciona como marcador simbólico da diáspora negra. Essas ilhas, não localizadas no mapa, mas carregadas de significados, podem, em nossa leitura, ser compreendidas como referências generalizadas aos territórios colonizados, sejam regiões do continente africano submetidas ao tráfico atlântico, sejam as ilhas do Caribe e da América Central marcadas pela exploração colonial. Além disso, ao evidenciar que Bitter foi gerada a partir da “monstruosidade de um monstro” (“*monster’s monsterring*”, no original), Emezi (2019) representa a brutalidade historicamente exercida sobre os corpos de mulheres negras, transformados em territórios de dominação e violência. A experiência da avó de Jam reforça, nesse sentido, o argumento de Ferdinand (2022), para quem a colonização não afetou apenas os territórios conquistados, mas também os corpos daqueles que já os habitavam, marcando-os por processos de violência, exploração e despossessão que se estendem, muitas vezes, de forma intergeracional.

É a partir do embate entre a Lucille pré-revolução e a Lucille pós-revolução que a perspectiva espiralar do tempo proposta por Leda Maria Martins (2021) ganha centralidade para a compreensão de como os traumas persistem e se manifestam na vida social da cidade. Distante da lógica de sucessão progressiva que frequentemente organiza narrativas históricas ligadas à temporalidade colonial, o tempo espiralar é concebido como um movimento de retorno, dilatação e simultaneidade. Embora o pensamento historiográfico ocidental comporte também modelos não lineares de temporalidade(s), a cosmopercepção mobilizada por Martins distingue-se por estar ancorada em epistemologias africanas anteriores à colonização, nas quais o tempo pode ser “ontologicamente experimentado como movimentos contíguos e simultâneos de retroação, prospecção e reversibilidades, [...] sincronia de instâncias compostas de presente, passado e futuro” (Martins, 2021, p. 51). Assim, os acontecimentos traumáticos não permanecem confinados ao passado nem são superados por uma cronologia progressiva: eles se curvam e se desdobram no tempo, reaparecendo e se atualizando no presente, continuamente reinscritos na experiência coletiva. Essa concepção de matriz africana reforça a crítica de Emezi (2019) à falsa ideia de que os monstros desapareceram. A utopia de Lucille, fundada no esquecimento coletivo do passado, revela-se frágil quando a violência silenciada retorna. Esse retorno, sob novas roupagens, ocorre quando Pet, com a ajuda de Jam, identifica o monstro ainda ativo na cidade: Hibiscus, que, sob a aparência de cidadania exemplar, abusa sexualmente do sobrinho Moss.

¹⁶ “[...] Jam’s grandmother had come from the islands, a woman entirely too gentle for that time. It had hurt her too much to be alive then, hurt even more to give birth to Jam’s mother, whose existence was the result of a monster’s monsterring” (Emezi, 2019, p. 6).

Dessa forma, a tentativa de Lucille de eliminar a violência por meio de uma narrativa de superação revela-se ineficaz. A crítica de Fanon (1968) ajuda a compreender esse fracasso: para o pensador, mesmo após o fim formal do domínio colonial, suas estruturas e efeitos continuam a operar na pós-colônia. Como defende o pensador martinicano, o mundo colonial é um mundo “compartimentado, maniqueísta e imóvel”; é um “mundo de estátuas; a estátua do general que efetuou a conquista, a estátua do engenheiro que construiu a ponte”; é um “mundo seguro de si” (Fanon, 1968, p. 38) que, precisamente por ser como é, continua a deturpar as existências de sujeitos historicamente vulnerabilizados (Huggan; Tiffin, 2010). Em *Pet*, as estátuas dos colonizadores, mesmo já tendo sido derrubadas pelos anjos de Lucille, continuam a influenciar a percepção do mundo, pois a violência persiste no silêncio institucional e nos pactos de esquecimento, permitindo que monstros continuem atuando sob a fachada de uma harmonia social utópica.

Assim, a caçada conduzida por Pet expõe o trauma – histórico, colonial e comunitário – que Lucille tentou encobrir sob a narrativa de superação. Ao revelar que o monstro é alguém plenamente integrado e protegido pelas próprias estruturas sociais, a criatura evidencia o fracasso desse pacto coletivo de esquecimento. À luz do tempo espiralar proposto por Martins (2021), torna-se evidente que a violência não desapareceu: ela apenas assumiu formas mais sutis de ocultamento.

Diante disso, a próxima seção deste estudo examina como, após o colapso da crença utópica, novas formas de organização social e justiça começam a ser ensaiadas em Lucille, inaugurando um movimento de reconhecimento do passado e abrindo possibilidades para a construção de futuros outros.

4 Entre a memória e o esquecimento: reconfigurações de uma utopia negra rompida

O exercício de imaginar mundos paralelos na literatura é um dispositivo narrativo utilizado para propor o rompimento das camadas do que se convencionou como real, como também é um instrumento estético que serve para narrar existências que extrapolam os limites do mundo presente. À primeira vista, é possível pensar que esses mundos alternativos desempenham um papel essencialmente escapista, servindo como um refúgio fantástico ao cotidiano dos leitores de ficção especulativa. Entretanto, eles também são espaços que incitam à reflexão crítica e à abertura de múltiplas realidades que desafiam e problematizam a realidade corrente – não somente a do leitor, mas também a dos próprios personagens.

Em *Pet*, esse movimento torna-se evidente na relação entre Jam e a criatura, já que o cenário pós-revolucionário de Lucille revela uma sociedade organizada em torno do esquecimento. A aparição de Pet expõe a cisão entre o que é visível – acessível inicialmente apenas a Pet e depois a Jam, quando a caçada ao monstro é revelada – e o que permanece oculto, não visível – aquilo que é silenciado e relegado ao ostracismo. O mito fundacional de Lucille, baseado na suposta erradicação dos monstros, se sustenta nesse apagamento coletivo, que, embora mantenha a ordem, também a fragiliza, como representado no seguinte excerto:

[...] quando você pensa que está sem monstros há tanto tempo, às vezes você esquece da aparência deles, da voz deles, não importa o quanto você seja incenti-

vado a lembrar. Não é a mesma coisa quando monstros se vão. Você só se lembra de sombras, histórias que parecem limitadas às páginas ou telas onde você as lê. Murchas e opacas. Então, sim, as pessoas esquecem. Mas esquecer é perigoso. É esquecendo que monstros retornam (Emezi, 2021, p. 21).¹⁷

Ao problematizar o esquecimento, o narrador enfatiza a importância da memória como elemento de coesão e resistência, algo que, em Lucille, foi negligenciado. O afastamento das lembranças transforma o passado em um resíduo nebuloso, quase onírico, esvaziado de sentido no presente. É esse esquecimento que rompe o pacto utópico: ao silenciar o que já foi, Lucille permite que a violência se infiltre novamente.

O filósofo Paul Ricœur (2007), ao problematizar as relações entre memória e esquecimento, argumenta que a memória pertence ao campo pragmático da experiência, isto é, ao domínio da ação, exigindo ser continuamente atualizada e praticada no presente. Para o estudioso, “[...] lembrar-se é não somente acolher, receber uma imagem do passado, como também buscá-la, ‘fazer’ alguma coisa” (Ricœur, 2007, p. 71). Logo, a memória não se limita à reunião passiva de lembranças ou à simples rememoração do passado, mas pressupõe o envolvimento ativo dos sujeitos, que precisam atribuir-lhe um sentido prático e ético, mantendo-a viva e operante no tempo presente.

Nessa esteira, ao discutir as diferentes modalidades da memória, Ricœur retoma o conceito de memória coletiva, originalmente formulado por Maurice Halbwachs nas primeiras décadas do século XX.¹⁸ Embora manifeste reservas quanto ao uso indiscriminado dessa noção, o filósofo a mobiliza para refletir sobre o modo como as lembranças individuais se constituem em relação a quadros sociais mais amplos. Assim, ao categorizar os tipos de memória, Ricœur (2007) se debruça sobre o conceito de memória coletiva. O filósofo francês parte da ideia de que nunca pensamos completamente sozinhos, uma vez que a memória individual é atravessada por contextos sociais, históricos e linguísticos que moldam as experiências coletivas. Como afirmado por ele, os seres humanos têm “[...] acesso a acontecimentos reconstruídos para nós por outros que não nós. Portanto, é por seu lugar num conjunto que os outros se definem. [...] De modo geral, todo grupo atribui lugares. É desses que se guarda ou se forma a memória” (Ricœur, 2007, p. 131). Todavia, essa conexão ao coletivo pode apresentar riscos, especialmente quando determinadas experiências são silenciadas.

Ao tratar da noção de memórias impedidas, Ricœur (2007) explica que esse fenômeno está relacionado à impossibilidade de grupos ou indivíduos reconstituírem, por meio da memória, os próprios traumas. Inspirado pelos estudos da psicanálise, o autor associa a memória impedida a processos de bloqueio, repetição e recalçamento, caracterizando-a como uma forma patológica de lembrança. Segundo ele, quando uma coletividade falha em elaborar conjuntamente suas experiências de dor ou violência, corre-se o risco de perpetuar uma memória que retorna como dor não simbolizada ou como silêncio. Assim, o autor destaca que a memória impedida não é ausência de memória, mas sim uma memória parcial – geralmente associada a

¹⁷ “[...] when you think you’ve been without monsters for so long, sometimes you forget what they look like, what they sound like, no matter how much remembering your education urges you to do. It’s not the same when the monsters are gone. You’re only remembering shadows of them, stories that seem to be limited to the pages or screens you read them from. Flat and dull things. So, yes, people forget. But forgetting is dangerous. Forgetting is how the monsters come back” (Emezi, 2019, p. 18).

¹⁸ A partir da década de 1980, o debate sobre a memória coletiva ganha novo fôlego no chamado *memory boom* das humanidades, quando o interesse acadêmico pela memória se intensifica e o conceito é ampliado e reformulado por autores como Pierre Nora, Aleida Assmann, Jan Assmann, Alison Landsberg e Jay Winter, que passam a investigar as múltiplas formas pelas quais sociedades constroem, preservam e disputam narrativas sobre o passado.

contextos históricos que envolvem traumas coletivos, como guerras e genocídios, por exemplo – que não pode ser plenamente dita, pois há obstáculos para sua expressão.

Em Lucille, o trauma continua a atravessar a nova ordem social pós-revolucionária. A cidade preserva ecos da revolução e do período em que monstros conviviam com seus habitantes, mas essas lembranças são fragmentadas e difusas. Como resultado, a recusa em admitir a presença atual dos monstros torna-se parte de um mecanismo de memória impedida: lembra-se apenas do que é conveniente, enquanto o restante é obscurecido. Nesse cenário, os traumas históricos são expulsos da narrativa oficial, ainda que permaneçam agindo subterraneamente. A negação social não dissolve os seus efeitos; ao contrário, produz um retorno velado e disfuncional dessas memórias, que continuam a operar sob a superfície da aparente harmonia.

Sobre essa questão, Ricœur (2007) argumenta que as memórias impedidas se tornam obstáculos éticos e políticos, pois inviabilizam o reconhecimento das vítimas e a construção de uma justiça verdadeiramente reparadora. Ao não elaborar coletivamente os seus traumas, Lucille os oculta sob uma aparência de ordem, tornando-se vulnerável à repetição das violências que pretende ter superado. A cidade, dessa maneira, torna-se uma representação ficcional das sociedades que, marcadas por traumas coloniais, optam pelo silêncio institucional, relegando ao esquecimento aquilo que mais urgentemente precisa ser lembrado na construção de sua própria história.

No enredo, é a agência pós-humana (Braidotti, 2013) de Pet que atua como catalisadora da retomada da consciência histórica em Lucille, provocando a reativação de uma memória coletiva silenciada. É por meio de Jam que esse processo se concretiza: ao longo da caçada com a criatura, ela tenta compreender a ação dos monstros e reconstruir o passado, recorrendo a pesquisas, a questionamentos históricos dirigidos a seus pais e professoras e a diálogos com Redemption. A presença de Pet inaugura, nesse sentido, a era do Chthuluceno na cidade (Haraway, 2016), no sentido de que designa uma reformulação nas formas de produção e partilha do conhecimento, marcada pelo emaranhamento entre seres humanos e não-humanos. A colaboração entre Pet e Jam simboliza essa interdependência, permitindo a reconfiguração da história a partir do enfrentamento daquilo que havia sido esquecido. Esse entendimento, articulado ao pensamento de Ricœur (2007), para quem a memória só se realizada plenamente quando mobilizada por uma ação prática dos sujeitos, permite compreender a atuação de Pet, elemento fantástico (Roas, 2014), como agente de ruptura. É por meio de sua intervenção que a sociedade de Lucille é levada a confrontar e revisar o próprio passado.

Nesse sentido, a memória impedida, estabelecida como pacto social em Lucille, abre margem para uma reflexão sobre quem é, de fato, o verdadeiro monstro. Nesse contexto, a monstruosidade deixa de aparecer como um evento isolado para revelar-se como parte de um *continuum* de violência. A figura de Hibiscus e o abuso sofrido por Moss não constituem elementos desconectados da estrutura social; antes, emergem como sintomas de uma dinâmica coletiva alimentada pela recusa em rememorar plenamente o passado traumático. A sociedade de Lucille, que um dia foi vítima dos monstros, passa, assim, a produzir novas vítimas, silenciadas em nome de um mito fundacional utópico. Ao silenciar a memória do que ocorreu, a comunidade cria condições para que novas agressões se reproduzam sob o manto da “paz” conquistada. A revelação dos acontecimentos e o confronto com os traumas, no entanto, permitem que esses sujeitos enfrentem o passado e desenvolvam uma postura mais vigilante, sobretudo no que diz respeito à responsabilidade ética de preservar a memória histórica, impedindo que as falhas do passado, ainda que disfarçadas sob novas roupagens, se repitam ciclicamente.

No tocante à memória impedida de Lucille, é importante notar como ela também invalida experiências que destoam do discurso hegemônico de harmonia, especialmente no que diz respeito à sensibilidade infantil e às vozes de crianças e jovens, frequentemente negligenciadas quando descobrem sobre a persistência dos monstros. Isso se materializa no enredo quando Jam e Redemption, após se envolverem na missão da criatura, tentam denunciar Hibiscus e a violência subjacente, mas são desacreditados pelos adultos, que os julgam fantasiosos ou confusos. Ao descobrir que o monstro caçado por Pet é seu tio, Redemption tenta verificar com Moss o que está acontecendo e, antes de confrontar o abusador, busca revelar a violência aos pais. No entanto, é desacreditado: “[...] não querem ouvir, [Jam]! [...] disseram [...] [q]ue monstros não são mais reais, que eu estava deixando o [Moss] confuso” (Emezi, 2021, p. 139).¹⁹ Em resposta, Pet afirma: “Humanos demoram para ver a verdade” [...] “Estou aqui porque eles erram, já erraram, e vão errar mais” (Emezi, 2021, p. 139).²⁰ Embora Pet fale dos humanos em geral, fica evidente que a crítica se dirige aos adultos, já que somente os jovens (Jam e Redemption) conseguem perceber a verdade e compreender o que de fato ocorre em Lucille.

Nesse sentido, o discurso de Pet evidencia o ciclo repetitivo que aprisiona Lucille, onde a violência do passado retorna sob novas formas (Martins, 2021). A memória impedida ressurge em Hibiscus, o monstro protegido pelo silêncio coletivo. Assim, a recusa em nomear e confrontar a monstruosidade permite sua persistência, revelando a fragilidade da narrativa regeneradora da cidade. O esquecimento institucionalizado, nesse sentido, não elimina a violência; apenas a desloca para as margens da consciência coletiva. Essa dinâmica se torna explícita na fala da personagem Glass (Vidro), esposa de Hibiscus, durante o julgamento comunitário que busca reparar o crime cometido pelo marido:

‘Eu não queria acreditar [...] achei que ele estava melhor.’ Um murmúrio de choque percorreu a multidão quando ela levantou os olhos. [...] ‘Já fazia décadas, você tem que entender, já fazia décadas... ele estava tão bem. Eu não queria acreditar que ele ia de novo... não com o [Moss]...’ (Emezi, 2021, p. 158).²¹

Como indicado pela locução adverbial *de novo* (o advérbio *again*, no original), Glass sabia dos abusos cometidos pelo marido no passado, mas, inserida no pacto afetivo e social de negação, escolheu acreditar em sua mudança. Esse silenciamento, longe de ser apenas individual, reflete a lógica coletiva de esquecimento que sustenta a utopia pós-revolucionária de Lucille, fundada na repressão de seu passado. As escolhas lexicais de Emezi (2019) rompem essa superfície ilusória ao revelar que a violência não é um fato novo, mas a repetição de algo já ocorrido e deliberadamente apagado – crítica que incide tanto sobre os atos de Hibiscus quanto sobre o próprio mito fundacional da cidade. Assim, o retorno da violência expõe o fracasso de uma memória coletiva que prefere o silêncio à elaboração, evidenciando a necessidade de mecanismos simbólicos capazes de nomear a dor e impedir sua perpetuação.

Por fim, a ruptura da memória impedida, que sustenta o mito fundacional da Lucille pós-revolucionária, abre caminho para que a personagem Jam proponha uma reestruturação

¹⁹ “They won’t listen, Jam! They said [...] that monsters aren’t real anymore, that I was confusing Moss” (Emezi, 2019, p. 172).

²⁰ “Humans take too long to see the truth,” [...] “I am here because they fail, they have already failed, they will fail some more” (Emezi, 2019, p. 172).

²¹ “I didn’t want to believe it. [...] I thought he was better.” A shocked murmur ran through the crowd as she looked up. [...] “It had been decades, you have to understand, it had been decades... he had been so good. I didn’t want to believe he would again... not with Moss...” (Emezi, 2019, p. 13).

social baseada não na punição tradicional, mas em princípios de justiça fundamentados na escuta, na memória e na reconstrução coletiva. Nesse processo, a sociedade reconhece que a repressão isolada não é suficiente para lidar com o caso de Hibiscus, sendo necessário assumir uma responsabilidade compartilhada capaz de lembrar e nomear todas as formas de violência, evitando que traumas históricos se reinventem no presente. Dessa forma, a memória emerge como instrumento central para a construção de um outro futuro negro: um futuro pautado por uma justiça social e ecológica que se recusa a esquecer o passado.

5 Considerações finais

A literatura especulativa contemporânea frequentemente constrói mundos que, embora marcados por uma aparência utópica, revelam-se, sob análise mais atenta, como espaços fraturados, sustentados por silenciamentos, exclusões e formas veladas de opressão. No universo de *Pet*, essa lógica se mantém. Ao longo da narrativa, Emezi (2019) formula uma crítica à crença idealizada de que violências e estruturas de dominação foram plenamente erradicadas. Na obra, tal crítica se concretiza na representação das tensões entre o desejo por um futuro pacificado e a recusa em confrontar os traumas e as violências históricas que persistem de forma latente no presente.

Assim, o romance integra uma estética literária que imagina futuros possíveis ao criticar o presente e reconfigurar as memórias do passado. Em *Pet*, o negacionismo que estrutura Lucille funciona como um pacto coletivo de esquecimento, motivado pelo desejo de ocultar traumas anteriores. Essa dinâmica dialoga com fenômenos do mundo da vida, a exemplo do negacionismo durante a pandemia de Covid-19, quando grupos minimizaram a gravidade do vírus, delegitimaram a ciência e ignoraram o sofrimento das famílias de falecidos, rejeitando lições de pandemias anteriores. Do mesmo modo, em Lucille, o negacionismo atua como mecanismo defensivo frente ao trauma, revelando a recusa da sociedade em confrontar experiências dolorosas.

Na análise aqui proposta, observa-se que *Pet*, a criatura fantástica (Roas, 2014) e pós-humana (Braidotti, 2013), atua como agente disruptivo em Lucille, cuja presença revela camadas do não visível e desafia a coletividade a confrontar o que foi esquecido. A reorganização social de Lucille, instaurada por *Pet* após a denúncia sobre a monstrosidade de Hibiscus, inaugura aquilo que Haraway (2016) preconiza como Chthuluceno, isto é, uma era em que é possível pensar em reconfigurações sociais a partir da integração de elementos humanos e não-humanos e da superação do antropocentrismo. É a partir da comunhão com um ser insólito que carrega simultaneamente humanidade e animalidade, natureza e cultura, que os habitantes de Lucille conseguem vislumbrar novas formas de justiça social. Dessa maneira, o entrelaçamento de agências humanas e não-humanas representado em *Pet* incita a reflexão sobre a possibilidade de uma nova ética ambiental na ficção especulativa negra, capaz de responder não somente às injustiças sociais criadas ficcionalmente, mas também à crise socioecológica que atravessa o mundo contemporâneo.

Referências

- BRAIDOTTI, R. *The Posthuman*. Cambridge: Polity Press, 2013.
- CAUSO, R. S. *Ficção científica, fantasia e horror no Brasil: 1875 a 1950*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- CÉSAIRE, A. *Discurso sobre o colonialismo*. Feira de Santana: Editorial Adandé – Casa da Resistência, 2024.
- EMEZI, A. *Bitter*. New York: Knopf Books for Young Readers: 2022. *E-book*.
- EMEZI, A. *Pet*. London: Faber & Faber, 2019. *E-book*.
- EMEZI, A. *Pet*. Carolina Kuhn Facchin (Trad.). São Paulo: Kapulana, 2021. *E-book*.
- FANON, F. *Os condenados da terra*. José Laurênio de Melo (Trad.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- FERDINAND, M. *Uma ecologia decolonial: pensar a partir do mundo caribenho*. Tradução de Letícia Mei. São Paulo: Ubu Editora, 2022.
- GARRARD, G. *Ecocriticism*. 3. ed. London: Routledge, 2023.
- GLOTFELTY, C. Introduction: Literary Studies in an Age of Environmental Crisis. In: GLOTFELTY, C.; FROMM, H. (eds.). *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*. Athens: University of Georgia Press, 1996. p. XV-XXXVII.
- HARAWAY, D. J. Antropoceno, Capitaloceno, Plantationoceno, Chthuluceno: fazendo parentes. Tradução de Susana Dias, Mara Verônica e Ana Godoy. *ClimaCom – Vulnerabilidade*, Campinas, ano 3, n. 5, 2016. Disponível em: <https://climacom.mudancasclimaticas.net.br/antropoceno-capitaloceno-plantationoceno-chthuluceno-fazendo-parentes/>. Acesso em: 12 jul. 2025.
- HARAWAY, D. J. *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*. 1. ed. London: Routledge, 1991.
- HUGGAN, G.; TIFFIN, H. *Postcolonial Ecocriticism: Literature, Animals, Environment*. London: Routledge, 2010.
- MARTINS, L. M. *Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021. *E-book*.
- MESQUITA, C. O movimento Black Lives Matter: influência na política dos Estados Unidos e sua internacionalização. *Conexões Internacionais*, v. 3, n. 1, p. 65-85, 2022.
- MORGAN, D. F. Looking Forward, Looking Back: Afrofuturism and Black Histories in Neo-Slave Narration. *Journal of Science Fiction*, v. 2, n. 3, p. 18-33, 2018. Disponível em: <https://publish.lib.umd.edu/index.php/scifi/article/view/293>. Acesso em 16 jul. 2025.
- NAVAS, D. Literatura juvenil brasileira contemporânea: breve panorama. In: NAVAS, D.; CARDOSO, E.; BASTAZIN, V. (orgs.). *Literatura e ensino: territórios em diálogo*. 2. ed. São Paulo: EDUC, 2024. p. 195-206.
- QUIJANO, A. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo (org.). *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais – perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires: CLACSO, 2005. p. 107-130. Disponível em: https://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/sur-sur/20100624103322/12_Quijano.pdf. Acesso em: 25 jan. 2026.

RICŒUR, P. *A memória, a história, o esquecimento*. Alain François (Trad.). Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

ROAS, D. *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas*. Julián Fuks (Trad.). São Paulo: Editora Unesp, 2014. *E-book*.

TODOROV, T. *Introdução à literatura fantástica*. Maria Clara Correa Castello (Trad.). São Paulo: Perspectiva, 1975.