

CONTRA A CULPA E A IMOBILIDADE: ALGUNS QUADRINHOS ANTIUTÓPICOS

André Cabral de Almeida Cardoso

RESUMO: Nas décadas de 1980 e 1990, um número significativo de histórias em quadrinhos de autores americanos e ingleses traziam à tona discussões a respeito da possibilidade da elaboração de projetos utópicos. Estes, porém, se apresentavam como um problema a ser destrinchado. Se em obras como *Watchmen*, *The Invisibles*, e os primeiros números de *Shade, the Changing Man*, é possível sentir um certo fascínio pela criação de mundos ideais, ou pelo menos um reconhecimento da tentativa de criação de utopias como um impulso fundamental do ser humano, por outro lado essas narrativas gráficas revelam uma forte desconfiança – ou mesmo um receio – diante do estabelecimento de qualquer projeto utópico. Nesses quadrinhos, ressalta-se não só o imobilismo que caracterizaria a sociedade “ideal”, e a dificuldade de adequar anseios individuais a projetos essencialmente coletivos, mas também o alto preço a se pagar pelo estabelecimento da utopia, que deveria passar por um violento processo de destruição da ordem anterior. Eles discutem, portanto, a possibilidade de liberdade individual e da manutenção de identidades distintas na utopia, assim como o papel do indivíduo como agente e ao mesmo tempo vítima do processo histórico. Esses pontos de crítica ao projeto utópico, por sua vez, apontam não só para algumas das maneiras como a identidade individual vinha sendo encarada nas últimas décadas do século XX, mas também para algumas formas que ela poderia assumir no futuro, e que poderiam ser uma alternativa para o contexto da época e seus projetos utópicos já esgotados.

Palavras-chave: utopia; antiutopia; quadrinhos; subjetividade; história.

Muitos teóricos das décadas de oitenta e noventa expressam um certo mal-estar em relação ao futuro e à própria passagem do tempo. Gumbrecht, por exemplo, fala de um “futuro bloqueado”, que não é mais visto como um resultado do presente, havendo no seu lugar um presente que é visto como se fosse onipresente (GUMBRECHT, 1995, p. 10). Bruno Latour, por sua vez, chama atenção para a permanência do passado dentro do presente, e

· Professor adjunto de literaturas de língua inglesa, Departamento de Letras Estrangeiras Modernas, Universidade Federal Fluminense (UFF), Niterói – RJ. Enderço eletrônico: andrecac@id.uff.com.br.

sugere que vivemos na verdade uma situação politemporal, em que elementos de tempos diferentes convivem simultaneamente. Latour, assim, questiona a noção moderna de um tempo linear baseado numa série de revoluções que, ao mesmo tempo que vão apagando o passado, apontam para o futuro como o surgimento contínuo do novo. Para Latour, os pós-modernos ainda estariam presos a essa visão do tempo em que o passado já não está mais presente de forma relevante, ao mesmo tempo em que não conseguem mais pensar no futuro como algo novo, ou como mais um elo na corrente do progresso (LATOURE, 1994, pp. 66-76). Daí a angústia pós-moderna que vê na passagem do tempo uma série de imagens desconexas que não consegue mais explicar o presente, nem imaginar um futuro.

Essa perplexidade se manifesta em diversas histórias em quadrinhos das décadas de oitenta e noventa que discutem a questão da utopia, que passa ser encarada com enorme desconfiança. Nesse sentido, são significativas as palavras colocadas na boca do marquês de Sade em *The Invisibles* n. 7, parte da história “Arcádia”, que gira justamente em torno da ideia de utopia:

Eu tentei mostrar a eles onde tudo iria dar. A hipocrisia do Iluminismo. Esses são os monstros criados pelo deus da razão. Idealistas e reformadores, todos acabam se tornando carrascos. O caminho para a **utopia** termina nos degraus do cadafalso, o momento sem fim da guilhotina. (...) E então a **revolução** veio e eu vi os fracos se tornarem fortes e fazerem por sua vez o que os fortes sempre fizeram com os fracos. Eu fiquei enjoado. (MORRISON e THOMPSON, 1996, p. 185)¹

Sade se refere à época do Terror durante a Revolução Francesa. O mesmo período é abordado mais ou menos nos mesmos termos em “Termidor”, história publicada em *The Sandman* n. 29. Aqui também os dirigentes da Revolução são acusados de mergulhar num frenesi sanguinário que extermina os próprios intelectuais que trabalharam para a Revolução, os “sonhadores” que inspiraram a utopia. Se a instauração da utopia também exige o derramamento de sangue, então é possível concluir que o projeto utópico é apenas mais uma catástrofe numa cadeia histórica agora desprovida de sentido – ou, pelo menos, que ele sempre se resolve em catástrofe quando se aproxima de sua realização efetiva, como no caso da Revolução Francesa, tomada tanto em “Termidor” quanto em “Arcádia” como o protótipo de toda revolução política. Na verdade, em “Arcádia” a destruição revolucionária é apresentada paradoxalmente como uma reprodução ou continuação da ordem vigente; não só os que se tornaram fortes com a revolução cometem as mesmas atrocidades que outros

¹ “I tried to show them where it would all lead. The hypocrisy of the Enlightenment. These are the monsters bred by the god of reason. Idealists and reformers all become executioners in their turn. The road to **utopia** ends with the steps of the scaffold, the endless moment of the guillotine. (...) And then the **revolution** came and I saw the weak become strong and do in their turn what the strong have always done to the weak. I was sickened.” A tradução dos textos originalmente em inglês citados neste ensaio são de minha responsabilidade.

cometeram antes deles, mas os libertinos criados por Sade, trancados no castelo de Silling em passagens que remetem a *Os 120 dias de Sodoma*, exercem suas crueldades sexuais como representantes das classes dominantes, transformando corpos em mercadorias ao marcá-los a ferro e fogo com códigos de barras, levando adiante um processo de dominação e submissão que Sade identifica com a própria civilização. Para o Sade de Grant Morrison, não haveria diferença entre os líderes do Terror e os poderosos membros da elite que dão rédeas soltas ao seu poder em Silling. As revoluções, ainda que inicialmente utópicas, apenas reforçariam os ciclos de devastação de uma ordem social destruidora – a ordem moderna em que já vivemos – que culminaria num holocausto nuclear provocado pelos libertinos, fechando a era da razão numa demonstração do total domínio do homem sobre a natureza (MORRISON e THOMPSON, 1996, pp. 174-75, 178, 183-86, 189-91). A revolução deixa de ser utópica porque é um dos fundamentos da ordem moderna e, portanto, pode apenas reproduzi-la,² em *The Invisibles*, é justamente a ordem moderna que precisa ser superada.



Figura 1: *The Invisibles*, n. 7, p. 11 (MORRISON e THOMPSON, 1996, p. 184)

Além disso, a utopia também é encarada com descrença em *The Invisibles* por ser contrária à natureza humana, considerada essencialmente irracional. Como diz o marquês de Sade, “O homem é um animal louco” (MORRISON e THOMPSON, 1996, p. 186); ou, como comenta o poeta Percy Shelley algumas páginas antes no mesmo número de *The Invisibles*, temporariamente desiludido com o sonho da utopia, “somos apenas pessoas afinal” (MORRISON e THOMPSON, 1996, p. 182). Essa fala pode ser ligada à aparição recorrente

² Em *Jamais fomos modernos*, Bruno Latour chama atenção para o fato de que a ideia de revolução é um elemento central do pensamento moderno.

ao longo de todo esse arco de *The Invisibles* de dois quadros de Poussin em que pastores de uma Arcádia clássica e idealizada contemplam um túmulo em que se encontra a inscrição “Et in Arcadia ego”; os quadros costumam ser interpretados como um “memento mori”, uma lembrança de que mesmo numa utopia idílica a morte estará presente. Eles servem também como uma lembrança de que não podemos nos livrar da nossa humanidade, marcada pela mortalidade, para atingirmos a utopia – afinal, a constatação de Shelley de que a utopia é inatingível, pois “somos apenas pessoas afinal”, se dá logo depois da morte de sua filha. No entanto, mesmo a imagem de uma Arcádia idealizada – e, portanto, organizada demais – encontra a desaprovação de King Mob, o líder dos Invisibles, que diz, ao se ver atirado para dentro do quadro de Poussin: “This isn’t really what I’d hoped for” (“Não era isso o que eu esperava”).



Figura 2: Nicolas Poussin, *Et in Arcadia ego*, ou *Les bergers d'Arcadie*, 1637-38



Figura 3: Nicolas Poussin, *Et in Arcadia ego*, ou *Les bergers d'Arcadie*, 1627

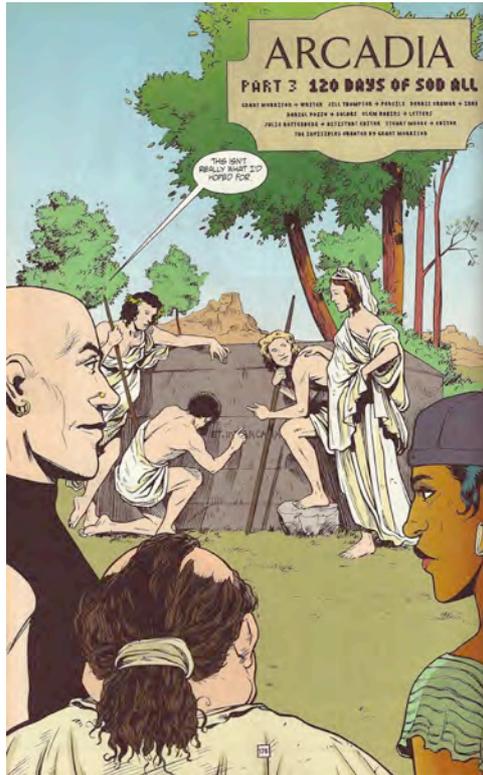


Figura 4: *The Invisibles*, n. 7, p. 3 (MORRISON e THOMPSON, 1996, p. 176)

No final de “Termidor”, a cabeça de Orfeu, roubada de um templo na Grécia e levada para a França na época da Revolução, canta acompanhada por um coro de cabeças decepada, vítimas do Terror revolucionário. Nessa imagem de um monte de cabeças humanas em putrefação, sobre as quais está apoiada a cabeça de Orfeu, os corpos são testemunhos da tragédia da história; em “Termidor”, eles ganham voz e cantam numa língua cujas palavras não podem ser compreendidas, mas que mesmo assim adquire significado para seus ouvintes:

A Cabeça cantou primeiro sobre o Sangue, os Uivos, os Gritos sem Sentido da Multidão; sobre a Raiva de Mulheres e Homens; sobre o Verme que devora a própria Carne. Depois cantou sobre a Liberdade, a Liberdade do Amor. (...) Cantou sobre um Sonho – e sobre o Fim do Sonho. (GAIMAN; WOCH; GIORDANO, 1991, p. 21)³

O ser humano seria identificado com esse verme que devora a sua própria carne, com essa turba que grita coisas sem sentido e que, quando está no poder, só traz derramamento de sangue. No entanto, o ser humano também é a multidão que é vítima do massacre, e sonhar também faz parte de sua natureza. Morte e sonho, assim, parecem constituir a essência do ser

³ “The head sang first of Blood, of the Baying, Senseless Cries of the Mob; of the Anger of Women and Men; of the Worm that devours its own Flesh. Then it sang of Freedom, of Liberty, of Love. (...) It sang of a dream – and of the Ending of the Dream.”

humano, e, se o contexto da Revolução em que se desenvolve essa história nos permite identificar o sonho nesse caso com a utopia, esta também faria parte da essência humana – ainda que seja um sonho fadado a terminar sempre que se tenta lhe dar uma realização concreta, um sonho que devora a si mesmo.

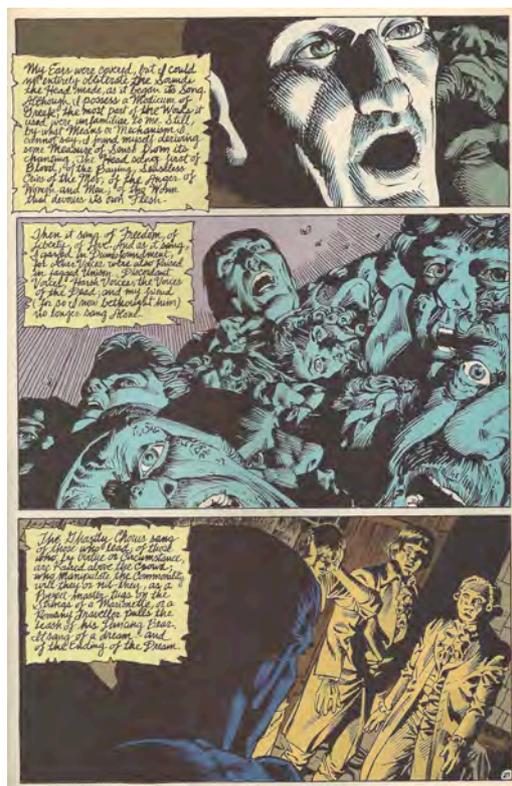


Figura 5: “Thermidor”, *The Sandman*, n. 29, p. 21

Para Jameson, a derrota dos diversos movimentos libertários dos anos sessenta gerou a sensação de que os seres humanos são incapazes de realizações coletivas e de que era possível atribuir essa incapacidade à própria natureza humana (JAMESON, 1994, p. 50). Não deixa de ser interessante, portanto, que *Shade, the Changing Man* ns. 8-9 tematizem justamente a realização de um dos vários “sonhos” utópicos em voga durante a década de sessenta.

Nesses números da revista, Shade é carregado pelo American Scream até São Francisco, onde encontra uma paisagem psicodélica, dividida em comunas com nomes pitorescos como “Comuna do Céu Cor-de-Rosa” ou “Comuna dos Golfinhos Cor-de-Laranja”. Cada comuna é um pequeno paraíso alucinógeno, todos governados pela lei do amor. A explosão de cores e imagens que formam a nova paisagem de São Francisco evoca uma perpétua viagem de LSD, que contrasta com as imagens sombrias da Nova York “real” que Shade deixara para trás. Essas comunas tinham sido criadas por Arnold Major, antigo

hippie que, ao canalizar as energias do American Scream (uma manifestação externa da loucura que vai tomando conta dos Estados Unidos durante os primeiros números de *Shade*), encontra uma oportunidade de realizar seus velhos sonhos. No entanto, as comunas paradisíacas criadas por Major são na verdade supercompensações para os problemas e dificuldades pessoais do personagem, o que fica claro quando Shade visita as comunas “Todas as Garotas Realmente Gostam de Mim” e “Arnold Major Nos Ama”. Por outro lado, a condição de amor absoluto das comunas de Major parece ir contra a natureza das pessoas que as habitam e logo se torna insuportável. “Já estamos de saco cheio do amor”, diz um dos homens presos na utopia. “A gente não quer mais amor. A gente já está entupido de amor, pelo amor de Deus. A gente quer ódio! Ódio! Ódio!” (MILLIGAN; BACHALLO; PENNINGTON, n. 8, pp. 6-7).⁴ Quando a natureza imperfeita – porque humana – dessa utopia fica clara, o cenário psicodélico das comunas se torna aterrorizante e começa a se deteriorar.



Figura 6: *Shade, the Changing Man*, n. 8, p. 1

A utopia hippie de Arnold Major assume então contornos semelhantes ao Terror criticado em *The Invisibles* e *The Sandman*. Também neste caso os dissidentes são punidos

⁴ “We’ve had it with love. We don’t want love anymore. We’re fat with love for chrissakes. We want hate! Hate! Hate!”

com a morte ou a tortura, e o mesmo espetáculo de corpos mortos é exibido, sendo que alguns desses corpos se recusam a ser enterrados (MILLIGAN; BACHALLO; PENNINGTON, n. 9, pp. 6-9). Major fala de provocar a morte espiritual da América para criar um novo espírito americano, e novamente há o receio de que essa morte não traga uma nova vida. A utopia, mais uma vez, é uma ilusão que encobre a gratificação dos instintos irracionais do homem e, portanto, só pode levar ao horror e à destruição.



Figura 7: *Shade, the Changing Man*, n. 9, p. 9

Já em *Watchmen*, a destruição é a condição para que a utopia se instale. É o surgimento de uma criatura monstruosa no meio de Manhattan que, de acordo com os planos de Adrian Veidt, “enganaria” os homens a fim de empurrá-los para a harmonia mundial. O último número de *Watchmen* se abre com seis ilustrações que ocupam uma página inteira cada. Elas exibem em detalhes – literalmente ampliados, pois ultrapassam o limite padrão dos quadrinhos empregados na narrativa – os corpos ensanguentados que se acumulam pelas ruas, a destruição dos prédios da cidade, veículos destroçados e pedaços do corpo do “alienígena” criado por Veidt. A última imagem traz o título do episódio, uma alusão ao sonho utópico de Veidt: “A Stronger Loving World” (“Um mundo mais forte e amoroso”). O título representa o ápice de outras alusões acusatórias ou irônicas espalhadas pelas imagens de destruição que o precedem, como o cartaz para um concerto de rock intitulado “Krystalnacht” (uma referência ao início do Holocausto nazista, agora associado às ações de Veidt), a presença da silhueta

negra de amantes pintada numa parede (que lembra as silhuetas marcadas nas paredes de Hisoshima depois da explosão da bomba nuclear); o nome de uma companhia de táxis que aparece numa tabuleta dependurada no meio do desastre: “Promethean Cab Co. – Bringing Light to the World” (“Companhia de Táxis Promethean – Trazendo Luz para o Mundo”); e o meu favorito: “O método Veidt: eu vou dar a vocês corpos muito além do que podem imaginar” (“The Veidt Method: I will give you bodies beyond your wildest imaginigs”), estampado num anúncio de um jornal que voa ao vento. Finalmente, há o letreiro quebrado do cinema Utopia, a que está faltando o “t”. Se o letreiro do cinema marca de forma explícita a perda ou a transformação da utopia em destruição, esta se torna ainda mais chocante porque identificamos entre as vítimas vários personagens secundários que apareceram ao longo de *Watchmen* e cuja vida, com todos os seus conflitos, é interrompida pelo evento orquestrado por Veidt, como uma novela que é cancelada antes do fim.

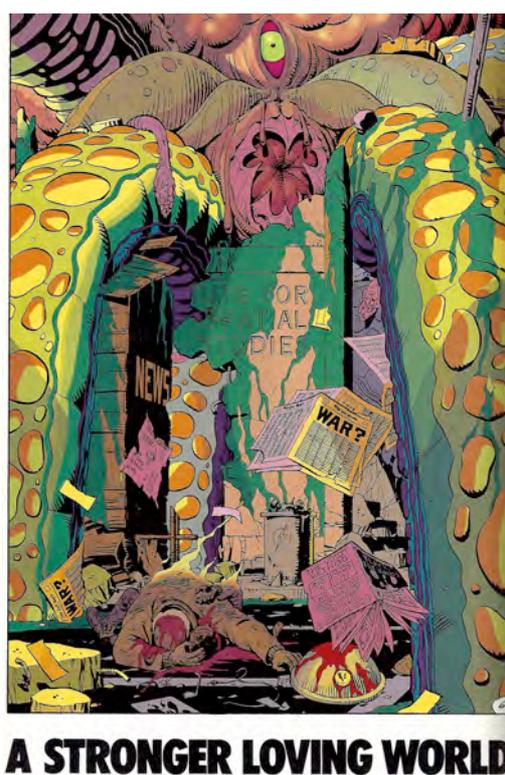


Figura 8: *Watchmen*, n. 12, p. 6



Figura 9: *Watchmen*, n. 12, p. 5

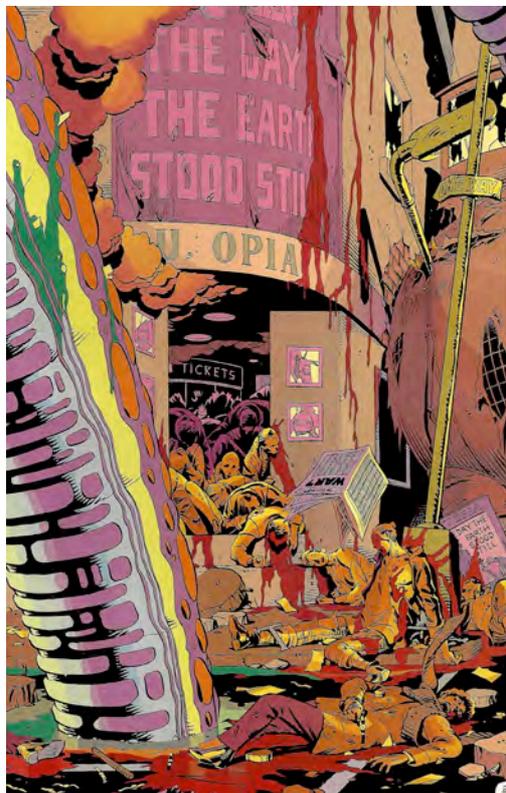


Figura 10: *Watchmen*, n. 12, p. 3

Estaríamos então diante daquilo que Lyman Tower Sargent chama de “utopia falha” (ou “flawed utopia”), ou seja, um esboço de utopia que foca justamente o preço a ser pago para que a utopia se realize (SARGENT, 2003, pp. 225-231). Como nas histórias em quadrinhos antiutópicas que já mencionei, e como no texto que Sargent considera o exemplo mais perfeito de uma utopia falha (o conto “The Ones Who Walk Away from Omelas”, de Ursula Le Guin, em que o preço da utopia é o sofrimento de uma criança atormentada propositadamente), o preço a ser pago aqui é alto demais, como a retórica das imagens da devastação de Manhattan deixa claro. Na verdade, ele se mostra intolerável.

Em uma das últimas páginas de *Watchmen*, Veidt, depois de cometer seu “crime necessário”, conversa com Dr. Manhattan, e espera que esse ser quase onipotente possa compreender suas ações:

Eu **sei** que as pessoas acham que eu sou insensível, mas eu me obriguei a **sentir** cada **morte**. De dia imagino uma quantidade interminável de **rostos**. De noite... Bem, eu **sonho** que estou nadando em direção a um horrível... Não. Deixe para lá. Não é **importante**... O que importa é que eu **sei**. Eu **sei** que lutei nas costas de inocentes assassinados para salvar a humanidade... Mas **alguém** tinha que assumir o fardo desse crime horrível, mas necessário. (MOORE; GIBBONS, 2008, n. 12, p. 27).

É curioso que o verbo “saber” seja destacado com tanta insistência nesse trecho. Ao longo de toda a narrativa de *Watchmen*, Veidt é apresentado como “o homem mais inteligente do mundo”. Seu saber lhe dá absoluto controle sobre seus atos. O irônico é que, nesse caso, Veidt sabe muito pouco. Suas palavras ecoam a história em quadrinhos de piratas lida por um personagem secundário de *Watchmen* e que acaba se tornando uma narrativa em paralelo à história principal. O protagonista dessa narrativa dentro da narrativa monta uma jangada sobre o corpo dos marinheiros assassinados de seu navio, e é nas costas desses “inocentes assassinados” que navega até a vila onde mora, onde, acreditando ver piratas inimigos por toda parte, comete dois assassinatos e agride sua mulher. Horrorizado, mergulha no mar e nada em direção ao navio fantasma dos piratas, que estava ali apenas para acolhê-lo.

Veidt, portanto, é explicitamente marcado como esse marinheiro que comete crimes terríveis em busca de uma salvação que lhe escapa, que corre em direção a uma pequena utopia doméstica, para encontrar apenas uma expressão de sua própria irracionalidade. Sequer lhe resta o conforto de ter encontrado uma solução definitiva para os conflitos da história humana. Inquieto, ele ainda pergunta a Dr. Manhattan se tinha agido corretamente e se tudo tinha dado certo no final. “No final?”, responde Dr. Manhattan. “Nada nunca termina, Adrian. Nada nunca termina” (MOORE; GIBBONS, 2008, n. 12, p. 27). A utopia não é mais o “ponto final” da história. Vista apenas como mais um acontecimento, a ela é negado o poder de transcender a história humana. Na visão de Dr. Manhattan – este, sim, um ser transcendente –

o projeto utópico de Veidt é apenas mais um momento, ou melhor, mais um lugar no tempo, que ele não encara como um fluxo unidirecional, mas como um conjunto de momentos que existem simultaneamente. Foucault vê nessa visão do tempo como simultaneidade uma característica da contemporaneidade, oposta a uma visão mais antiga – e mais propriamente moderna – do tempo como desenvolvimento (FOUCAULT, 1986, p. 22). Como já vimos, Latour desenvolve esse ponto de vista, ainda que não exatamente nos mesmos termos. Assim, o Dr. Manhattan se torna porta voz de uma visão contemporânea para a qual a utopia é apenas um momento entre muitos outros num tempo que se transformou em espaço, e cujas fronteiras permanecem abertas.

É esse aspecto mais aberto da utopia que *The Invisibles*, apesar de toda a sua carga antiutópica, pretende reforçar. Em *The Invisibles* n. 8, o último número de “Arcádia”, King Mob explica ao marquês de Sade o objetivo primordial dos Invisibles:

– Estamos num ponto de crise, certo? Estamos finalmente chegando perto do **Apocalipse** e as coisas ainda podem ir para um lado ou para o outro. Estamos na última etapa da corrida entre uma **feira** global sem fim e um mundo que se parece com **Auschwitz**...

– Ah, então tudo não passa de mais um utopismo debiloide? Pensei que vocês fossem mais inteligentes. Eu não tenho a menor vontade de viver no mundo perfeito de ninguém, a não ser no meu próprio.

– Exatamente. É por isso que **nós** estamos tentando ir por um caminho que vai dar em que **todo mundo** ganhe exatamente o tipo de mundo que quer. Todo mundo, incluindo o **inimigo**. (MORRISON e THOMPSON, 1996, p. 204).

A utopia pós-moderna dos Invisibles apresenta-se, de certa forma, como um sonho de consumo, em que “mundos perfeitos” são colocados à nossa disposição como os produtos numa prateleira de supermercado. Não deixa de ser um aspecto paradoxal da narrativa escrita por Grant Morrison: enquanto a transformação de corpos em mercadorias ao serem marcados com códigos de barras era atacada, agora as energias e uma certa euforia do mercado são evocadas para retomar um espírito utópico. Agora, não é a desumanização trazida por um mundo de mercadorias que é destacada, mas sim a descentralização e frenética circulação que são parte integrante da imagem de um mercado globalizado. Desses elementos é depurada a noção de fluxo, valorizada como um fator utópico por excelência. Nas palavras de um garoto de programa que encontra o marquês de Sade nos últimos painéis de “Arcádia”:

Ele diz que eu deixei as casas dos mortos e entrei na terra dos que estão realmente vivos. Eu não devo ter nenhuma idade em particular, nenhum sexo em particular. Devo ser fluido, mercurial. Ele diz que eu devo despir meu nome e meu passado como uma cobra troca de pele. (...) Eu me instalo no meu assento, sem nome, invisível, intocável, exalando fumaça azul. Eu pergunto como deveria chamá-lo.

– Eu sou o divino marquês. Eu sou **de Sade**. E estou **finalmente** livre.

(...) Eu me recosto no assento de couro, sem peso e transparente. O tempo não existe mais. Fecho os olhos. E na minha mente, vejo o sol se erguer num mundo novo e melhor. (MORRISON e THOMPSON, 1996, p. 222).

O que estamos testemunhando aqui é o nascimento de um novo sujeito utópico, e esse nascimento já é o ato inaugural da utopia, calcada agora na fluidez e na indefinição. Trata-se, portanto, de uma utopia que não se limita a um espaço nem se encaixa no desencadear do tempo – nela não há mais tempo. O abandono do passado e de uma identidade fixa acarreta também o abandono do peso da história e da culpa inerente aos projetos utópicos atacados em *Watchmen*, *The Sandman* e mesmo em *The Invisibles*. A ausência do tempo, porém, não implica em imobilidade, mas sim um movimento perpétuo – a imobilidade da utopia já havia sido atacada pelo próprio Sade ao observar que os pastores na Arcádia de Poussin se moviam com uma lentidão absurda. Essa mesma falta de fixidez também afasta o medo da uniformização e do controle excessivo. A presença de Sade garante que essa utopia está calcada na fruição sem limites dos sentidos, numa liberação da gratificação pessoal que está na base da utopia proposta por King Mob. De fato, trata-se literalmente de uma utopia invisível, que se desenvolve à sombra do mundo comum, como numa camada subterrânea – afinal, o sol que se ergue para o garoto de programa é mencionado num quadro que mostra apenas noite fechada. Ela se manifesta também em outro ponto da narrativa, na intuição de Shelley (que tem alguma ligação não esclarecida com o grupo dos Invisibles) de que a utopia já está presente nas nossas mentes, nos nossos sonhos e na nossa imaginação.

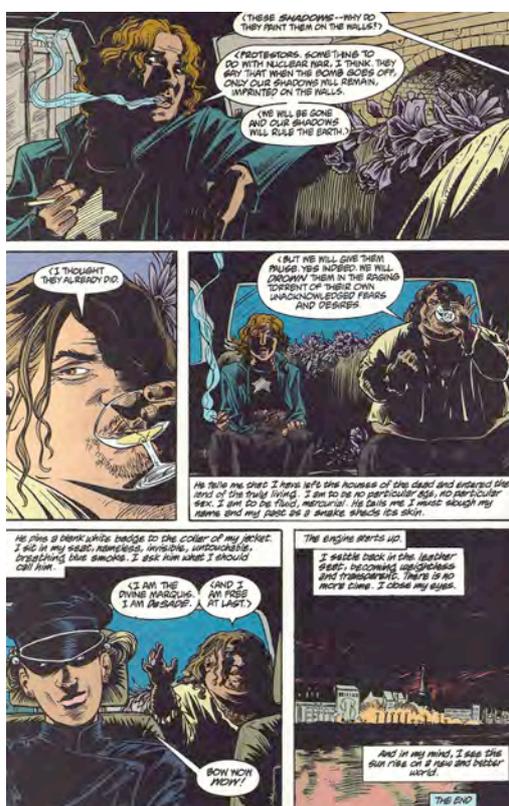


Figura 11: *The Invisibles*, n. 8, p. 24 (MORRISON e THOMPSON, 1996, p. 222)

A utopia, portanto, estaria associada a uma mudança de atitude, a uma asserção subjetiva da vontade do indivíduo, ainda que a fala do garoto do programa que encerra “Arcádia” levante a possibilidade de uma dominação e sujeição sexual de caráter propriamente sádico. De fato, a presença de Sade parece garantir que essa utopia sem contornos e fluida seria necessariamente marcada pela ambiguidade. Ainda em outro ponto de “Arcádia”, Ragged Robin encontra o que parece ser a cabeça decepada de João Batista, guardada como uma relíquia numa igreja no interior da França. A cabeça fala uma língua sem sentido, interpretada de formas diferentes por cada um que a ouve, e que Ragged Robin interpreta como a língua da utopia. A língua sem sentido, como na canção de Orfeu em “Termidor”, é a língua do inconsciente, que fala diretamente à mente humana. É a língua da utopia porque também é fluida e multiforme, e, além disso, apaga a fronteira entre o individual e o coletivo, destruindo a noção de um sujeito fixo e isolado, o sujeito do humanismo e da modernidade, esse sim, de acordo com a narrativa de *The Invisibles*, o responsável pela destruição e pela opressão.

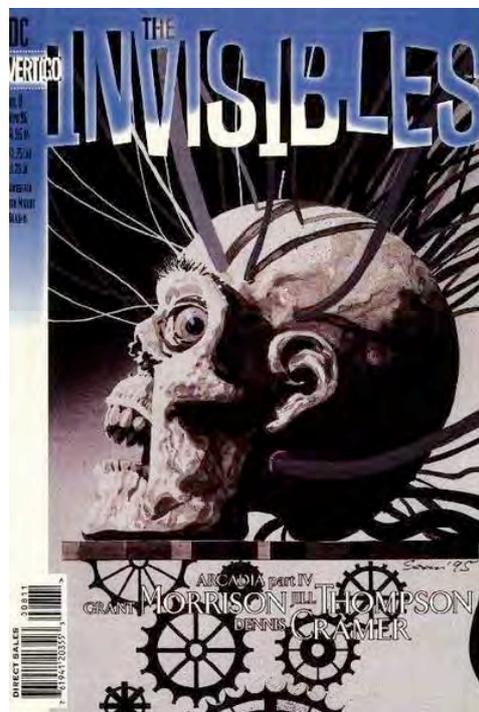


Figura 12: capa de *The Invisibles* n. 8, mostrando a cabeça de João Batista.

Dando voz a um inconsciente tornado manifesto, essa língua utópica também oferece a promessa de unir o racional ao irracional. Além disso, como os híbridos de Latour, ela abole a diferença entre o passado e o futuro: é a língua original, de antes de Babel, mas também é a língua do futuro, uma nova língua, ao mesmo tempo em que já se encontra presente em cada um de nós. É também uma língua randômica, e tão desprovida de uma essência que Ragged Robin pode dispensar a presença concreta da cabeça (um último vestígio de um sujeito específico, de contornos bem definidos), deixando-a nas mãos do inimigo. A cabeça de João Batista, meio lenda, meio corpo biológico, meio discurso e meio máquina, mostra que a utopia, em *The Invisibles*, também é híbrida e indefinível. Ela não elimina as contradições do ser humano, mas sim lhes dá expressão imediata. Um tipo de utopia individualizada e desregulada que Bauman descreve em *Liquid Times* como típica da sociedade contemporânea de consumo (BAUMAN, 2008, p. 107). Resta saber até que ponto ela simplesmente reproduz a lógica do mercado, ou a coopta para oferecer um elemento de subversão, pelo menos no nível da imaginação – e se, como toda utopia, levanta um espelho invertido da sociedade atual,⁵ usando as imagens do próprio mercado a fim de acionar seu potencial liberador para ir corroendo-o pelas frestas. Se ela implica a superação do indivíduo moderno, a noção de subjetividade não só permanece, mas é reafirmada através principalmente de seu desejo. Assim, a utopia deixa de ser um ponto a ser atingido, que implicaria a saciedade do desejo e, portanto, o seu fim, mas sim um perpétuo movimento, sem direção e sem destino.

Referências bibliográficas:

- BAUMAN, Zygmunt. *Liquid Times: Living in an Age of Uncertainty*. 3ª reimpressão. Cambridge, UK/Malden, MA: Polity, 2008.
- FOUCAULT, Michel. Of Other Spaces. *Diacritics*, v. 16, n. 1, pp. 22-27, Spring 1986.
- GAIMAN, Neil; WOCH, Stan; GIORDANO, Dick. “Thermidor”. In: GAIMAN, Neil et al. *The Sandman*, n. 29. Nova York: DC Comics, 1991.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. Adeus à interpretação. *Cadernos da Pós/Letras*. Rio de Janeiro, UERJ, pp. 34-58, 1995.
- JAMESON, Fredric. *The Seeds of Time*. Nova York: Columbia UP, 1994.
- LATOURE, Bruno. *Jamais fomos modernos*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1994.

⁵ Para a ideia da utopia como um espelho colocado diante da sociedade, ver SARGENT, 2006, p. 12.

MILLIGAN, Peter; BACHALLO, Chris; PENNINGTON, Mark. *Shade, the Changing Man*, ns. 8-9. Nova York: DC Comics, 1991.

MOORE, Alan; GIBBONS, Dave. *Watchmen*. Nova York: DC Comics, 2008.

MORRISON, Grant (roteiro); THOMPSON, Jill (desenhos). "Arcadia". In: MORRISON, Grant; YEOWELL, Steve; THOMPSON, Jill; CRAMER, Dennis. *The Invisibles: Say You Want a Revolution*. Nova York: DC Comics, 1996.

SARGENT, Lyman Tower. "In Defense of Utopia". In: BACCOLINI, Raffaella; MOYLAN, Tom (eds.). *Dark Horizons: Science Fiction and the Dystopian Imagination*. Nova York/Londres: Routledge, 2003, pp. 225-231.

_____. In Defense of Utopia. *Diogenes*, v. 53, n. 11, p. 11-17, fevereiro de 2006. Disponível em: <http://dio.sagepub.com>. Acessado em: April 18, 2010.