

# Uma distopia para desafiar o leitor: *The Road*, de Cormac McCarthy<sup>1</sup>

Terry Gifford<sup>2</sup>

Tradutora Ivana Alencar Peixoto Lianza da Franca<sup>3</sup>

## Utopias e distopias

Quando, em 1516, Sir Thomas More localizou vagamente a utopia, conforme relatado por seu informante, o viajante do mundo, Raphael Hythloday (falador de bobagem), ele disse que a região quente do Equador “estava cheia de animais selvagens e serpentes, e alguns poucos homens que não eram nem menos selvagens nem menos cruéis do que os próprios animais”. Mas, à medida que se deslocavam para o sul, “todas as coisas se tornavam mais amenas, o ar se tornava menos quente, o solo mais verde, e até os animais eram menos selvagens [...] e, finalmente, havia povoados e cidades, que não praticavam apenas o comércio mútuo entre si e com

---

<sup>1</sup> Terry Gifford apresentou, como palestrante convidado, o artigo Utopias e Distopias Contemporâneas na UFMG, Belo Horizonte, Brasil, em 21 de outubro de 2013.

Uma versão anterior de parte deste ensaio foi publicada em SIMONSON, Martin; RIO, David; IBARRARAN, Amaia (Ed.). *A contested west: new readings of place in western American literature*. London: Portal Editions, 2013. p.43-60.

Professor Visitante no Centro para Escrita e Meio Ambiente, Bath Spa University, Inglaterra, e Pesquisador Sênior e Honorífico da Universidade de Alicante, Espanha. Entre suas publicações destacam-se *Pastoral* e *Green Voices Understanding Contemporary Natural Poetry*. E-mail: <t.gifford2@bathspa.ac.uk>.

Professora Aposentada do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia da Paraíba, Brasil. Suas publicações recentes incluem traduções de textos acadêmicos. Editora de Resenha na RILE/JILE, Revista da ASLE-Brasil. E-mail: <ivanaplf@uol.com.br>.

seus vizinhos, mas negociavam tanto por mar como por terra, com países muito remotos”. (MORE, 1516, p. 12-13). Como eu mesmo era um viajante de um país remoto, ao norte do Equador, para o Brasil moderno, fiquei tentando a me perguntar se Thomas More tinha ouvido relatos do desembarque do explorador espanhol, Vincente Yáñez Pinzón, em janeiro de 1500, no nordeste do Brasil, e que sua Utopia poderia ter sido baseada em relatos da Maceió pré-europeia.

Naturalmente, para More, era importante que sua comunidade ideal existisse no presente, como um modo alternativo idealizado de economia e de governo para seus leitores Tudor na corte inglesa. Sua fantasia lúdica atua como crítica indireta do presente e deveria ser seguida pelas utopias do Renascimento de *City of the Sea* (1602), de Campanella, *New Atlantis* (1629), de Bacon e *Oceana* (1656), de Harington, todas terras novas recém-descobertas, que, aparentemente, confundiram a necessidade de uma ‘melhoria’ colonial. Para a cultura cristã europeia, a utopia original localizava-se no passado – no passado original do Jardim do Éden – e as utopias pastorais do meio rural inglês, muito influenciadas pelos idílios do poeta grego, Theocritus (Século III a. C.), e a Arcádia dos Eclogues Latinos de Virgílio (70-19 a.C.), tornaram-se populares desde o Renascimento, com *The Sheperdes Calendar* (1579), de Edmund Spenser, até o auge do Século XVIII, com *The Seasons* (1727), de James Thomson, em que os contos dos viajantes sobre os rios e as florestas exuberantes da América do Sul eram celebrados como uma recompensa utópica da natureza, tão estranhos e dificilmente críveis em suas formas quanto os modos de adaptação e de autossustentabilidade dos nativos. Thomson tinha ouvido que, na América do Sul, há um grande rio que

Move um dilúvio marrom, e o nativo vai

Morar no alto em árvores –

Ao mesmo tempo sua cúpula, seu manto, sua comida e seus braços.

Se esse era um Eden brasileiro do presente para James Thomson, era também o que claramente evoluiu de um passado pré-europeu longo e sustentável. As utopias nostálgicas do passado eram os modelos dos socialistas ingleses vitorianos, como John Ruskin e William Morris. Ruskin era nostálgico do artesanato medieval na arquitetura e nas artes, que era humanamente realista e espiritualmente desejável. William Morris escre-

veu uma utopia na Idade Média, *A Dream of John Bull* (1886-7), antes de escrever seu famoso romance, *From Nowhere* (1890), uma utopia socialista estabelecida no ano de 2102.

Mas, no Século XX, o futuro era o domínio das famosas narrativas distópicas da literatura inglesa do Século XX, *The Machine Stops* (1909), de E. M. Forster, *Brave New World* (1932), de Aldous Huxley, e *Nineteen Eighty-Four* (1949), de George Orwell. Foi na América do Norte que o romance distópico, entrando e saindo do gênero de ficção científica, tornou-se o modo de narrar uma ansiedade que pode ter sua raiz em preocupações sociais e tecnológicas, no entanto, no Século XXI, passou a focar, cada vez mais, o meio ambiente. Isso pode ser visto na mudança do romance futurista feminista, da romancista canadense Margaret Atwood, *The Handmaid's Tale* (1985), para sua trilogia de distopias ambientalistas, recentemente concluída, que começou com *Oryx e Crake* (2003) e *The Year of the Flood* (2009) até *Maddaddam* (2013). É nesse contexto que podemos ler a mudança de Cormac McCarthy, de sua trilogia de fronteira masculinista - *All the Pretty Horses* (1992), *The Crossing* (1994) e *Cities of the Plain* (1998) – para *The Road* (2006).

### **A necessidade de uma teoria pós-pastoral ecocrítica da ficção**

A ficção, até agora, foi mal servida pelo ecocriticismo, que não conseguiu desenvolver um corpo de teoria da ficção ecocrítica amplamente implantado. Alguns ecocríticos, incluindo Lawrence Buell (2001) e Patrick Murphy (2000), nos EUA, juntamente com Dominic Head (2002) e Richard Kerridge (2002), no Reino Unido, fizeram algumas tentativas de curta duração, mas em comparação com um trabalho sobre ecopoética, a ficção foi negligenciada pelo foco inicial histórico do ecocriticismo na prosa não ficcional e na poesia.

Em sua *Cambridge Introduction to British Fiction 1950-2000 – Introdução de Cambridge à ficção britânica 1950-2000*, Head (2002, p. 194) fala sobre a minha noção de literatura “pós-pastoral”, que foi originalmente desenvolvida em relação à poesia (1994), cuja “aplicabilidade à ficção ainda está para ser testada”. Embora meu trabalho sobre *Fibre* (2001), de Rick Bass, *Cold Mountain* (2002), de Charles Frazier, *The Stream* (2008), de Brian Clarz, e leituras ecofeministas de *Australian novels* (2005, 2013), de D. H.

Lawrence, tenha implicado um quadro teórico pós-pastoral, esses ensaios não tentaram uma definição de narrativa pós-pastoral. O desafio de *Ecology Without Nature* (2007), de Timothy Morton, considerado em relação a *The Road* (2006), de Cormac McCarthy, descrito pelo comentarista ambiental inglês, George Monbiot, como “o livro ambiental mais importante já escrito” (The Guardian, 30 de outubro de 2007), dá uma oportunidade para se tentar uma definição de teoria pós-pastoral da narrativa ficcional.

Para ser claro, uma reivindicação não está sendo feita para uma teoria que inclua todas as formas de narrativa. As narrativas ficcionais obviamente têm uma diferente ordem simbólica de relacionamento com um leitor de, digamos, documentário de jornadas de montanhismo ou escrita de natureza reflexiva que narra o impacto interno das observações experiências. Os pressupostos de autenticidade, por mais seletiva que seja a evidência, apresentados retoricamente ou enquadrados em um contexto construído, são expectativas normativas nesses modos de narrar. O pressuposto do leitor é de que “isso realmente aconteceu” e é diferente de potenciais ataques a ficções, como *The Road*, cujo final é “pouco convincente” ou, de alguma forma, “não soa verdadeiro”, porque, em narrativas de ficção, isso é uma falha simbólica em vez de uma autenticidade factual.

Guillemin (2001, p. 119) argumenta que a natureza simbólica da ficção funciona como uma alegoria no primeiro romance da Trilogia de Fronteira de McCarthy, *All the Pretty Horses* (1992) e identifica uma mudança alegórica do “pastoralismo clássico” para o que ele chama de “ecopastoral”

– uma mudança de cavalos e terras dominantes, por exemplo, para “uma redução da hierarquia homem-natureza a um nível zero de materialidade compartilhada”. Guillemin (2001, p. 110-112) vê-se exemplificando a visão compartilhada por Marx (1992) e Lawrence Buell (1995), que é a da habilidade da pastoral americana de se adaptar continuamente às necessidades de mudança da literatura americana, quando se envolve com as mudanças de concepções de natureza e ambiente da cultura americana contemporânea.<sup>4</sup> Quando Owens (2000, p. 66) assevera que o segundo romance da Trilogia de Fronteira de McCarthy – *The Crossing* (1994) – adota um mito “primitivo-pastoral” de um Adão americano iludido por um sonho pastoral edênico inalcançável, ele está descrevendo uma narrativa antipastoral.

---

<sup>4</sup> Veja: Marx (1992, p. 222) e Buell (1995, p. 51).

O fracasso de Billy Parham em aprender com suas viagens pastorais de retiro o condena, em última instância, a chorar as lágrimas da perda. No final do romance, Billy testemunha a explosão de teste de uma bomba atômica no deserto do Ocidente. Em um ensaio ecocrítico sobre a Trilogia de Fronteira de McCarthy, Scoones (2001, p. 136-137) chama à atenção para as “profundas correlações que o romancista faz entre as maneiras como os seres humanos constroem suas relações com o mundo natural e a maneira como constroem suas relações uns com os outros”. Scoones (2001) desenvolve um argumento que vai da preocupação de McCarthy com a perda de espécies e civilizações em *All the Pretty Horses* (1992), ao medo da bomba atômica, que transporta de *The Crossing* (1994) para o romance final da trilogia – *Cities of the Plain* (1998). Quando Scoones (2001, p. 139) escreve que “o impacto da bomba atômica é sugerido não só em termos humanos, mas também em termos da natureza”, talvez ela esteja sugerindo que é necessária uma teoria pós-pastoral da ficção que vá além do círculo fechado da pastoral clássica e antipastoral. Mas, quando Scoones (2001, p. 150) escreve que “a invocação de McCarthy à escuridão silenciosa, parada, do mundo, é um forte presságio”, ela está antecipando *The Road*.

## O ocidente global

Pode parecer que, em *The Road*, McCarthy tenha se afastado de sua desmistificação do mito “primitivo-pastoral” no sudoeste americano histórico, uma vez que o pai e o filho caminham para o leste e para o sul na paisagem abstrata desnaturada do futuro pós-apocalíptico. Mas isso seria entender mal os papéis alegóricos e físicos do Ocidente em sua ficção anterior. Também subestimaria as dimensões de significância que a paisagem e a natureza do sudoeste desempenharam na complexa jogada de desafios e falhas por meio da qual McCarthy definiu seus valores. Na verdade, foi uma suposição de ausência que primeiro atraiu o interesse de McCarthy no sudoeste como escritor: “Acabei no sudoeste porque sabia que ninguém havia escrito sobre isso”. (JURGENSEN, 2009). A percepção de uma página em branco sobre a qual o escritor nascido em Rhode Island pode criar suas próprias narrativas míticas convida à observação irônica de que *The Road* fecha um círculo completo na carreira do escritor. Segundo Aitor Ibarrola-Armendariz (2011, p. 2), poder-se-ia argumentar que *The Road* “é uma ‘história invertida’ da conquista do oeste americano, pois, como os pioneiros

anteriores, esses dois personagens enfrentam uma terra inóspita e todos os tipos de inimigos cruéis”. Tal “inversão” – sugeriu Ibarrola-Armendariz – pode ter surgido de uma resposta ao dia 11 de setembro e à guerra ao terror por um escritor que teve um filho em seus setenta anos. Mas isso não implica que a ansiedade do escritor sobre as tensões globais entre a América e o que o presidente Bush, no modo de paródia de cowboy, chamou de “o eixo do mal”, leve-o a iniciar sua narrativa com uma guerra nuclear, como acredita Ibarrola-Armendariz (2011).

Pode ser que a própria natureza seja a causa do apocalipse de *The Road* e que se originou no Ocidente. McCarthy é um membro de longa data do Instituto Sante Fé, uma fundação científica teórica. Em entrevista ao *Wall Street Journal*, em 2009, McCarthy respondeu a uma pergunta sobre a causa do desastre que parou todos os relógios, dizendo que ele mesmo estava “aberto” sobre isso:

No Instituto Santa Fé, estou com cientistas de todas as disciplinas, e alguns deles da área de geologia disseram que aquilo parecia um meteoro para eles. Mas poderia ser qualquer coisa – atividade vulcânica ou poderia ser uma guerra nuclear. Não é realmente importante. Tudo agora é o que você faz? A última vez que a caldeira em Yellowstone explodiu, todo o continente norte-americano ficou coberto de cinzas, com aproximadamente um pé de espessura. As pessoas que mergulharam no lago Yellowstone dizem que há uma protuberância no leito que agora tem cerca de 100 pés de altura e tudo fica pulsando. De diversas pessoas você obtém respostas diferentes, mas pode ocorrer em três a quatro mil anos ou pode ocorrer na quinta-feira. Ninguém sabe. (JURGENSEN, 2009).

A chamada de atenção que McCarthy faz para o potencial do Ocidente, para um desastre natural que ofereça desafios globais de sobrevivência, interessante em um escritor ocidental que está respondendo às ansiedades globais através de uma narrativa de sobrevivência. Para McCarthy, o Ocidente sempre teve um significado global. As tensões e os desafios morais, em suas narrativas do Sudoeste americano, sempre tiveram um significado profundo além da localidade. Incorporados na materialidade da localidade, o modo alegórico de McCarthy e a linguagem bíblicamente flexionada sempre transcenderam a paisagem contra a qual os valores

são testados em suas narrativas. Existe, portanto, uma continuidade mais profunda com seu trabalho anterior do que pode sugerir a falta de descrições detalhadas de paisagens ocidentais e da natureza. Na verdade, o que parece ser uma descontinuidade, com suas descrições da natureza já detalhadas, é, de fato, o elemento fundamental de *The Road* um elemento elaborado com a continuidade da provocação moral que caracterizou sua ficção anterior. As narrativas que terminavam em perda desafiavam reflexivamente o leitor a considerar o que é de valor. A perda da natureza, do sudoeste ou de outra forma e as resultantes perguntas difíceis sobre a natureza humana são – devo argumentar – o desafio final para o leitor, até o último parágrafo do romance.

### **Ecologia sem natureza**

“Eles partiram através da floresta escura. Havia uma lua em algum lugar além do céu nublado, e eles podiam apenas distinguir as árvores. Eles cambalearam como bêbados. Se nos encontrarem, eles nos matarão, não é papai?”. (MCCARTHY, 2006, p. 97).

*The Road* é um romance “sem natureza”, no sentido em que é usado por Timothy Morton, em seu livro, *Ecology Without Nature* (2007). Esses bosques não têm a estética da Natureza; eles são um ambiente desnaturado, em uma narrativa movida por um foco na sobrevivência dos protagonistas humanos. A única significância da lua, nessa passagem, é como uma função de sobrevivência: “eles podiam apenas distinguir as árvores”. A narrativa anterior dos eventos que levaram a essa desnaturação no romance sugerida por suas consequências: “O céu cinzento nublado” proporciona as condições existenciais em que um pai e um filho procuram sobreviver. Seguir a estrada na direção sul é a vaga busca que o pai acredita que oferecerá suas melhores chances de sobrevivência depois de uma catástrofe ambiental apocalíptica anos antes: “Os relógios pararam a 1h17min. Um longo corte de luz e, depois, uma série de pequenos abalos”. (MCCARTHY, 2006, p. 45). Uma grande parte do impacto desse romance é a crescente compreensão do leitor do que está ausente na narrativa. Primeiro, a estética da Natureza, e segundo, qualquer evidência consistente de causalidade. Mas, em vários aspectos, o que o romance representa revela elementos essenciais à narrativa ficcional que Morton negligencia.

De certo modo, é apenas nas condições sociais atuais, em que as preocupações ambientais são colocadas em primeiro plano, que McCarthy pode afirmar que o leitor não só notará a ausência da Natureza como também ficará chocado com isso. Em seus romances anteriores, as respostas a terra e aos animais têm sido um poderoso elemento de narração e de identidade de personagem. Na verdade, o lugar não humano funcionou, em grande parte, para definir o humano na dimensão profundamente moral dos romances anteriores de McCarthy. O caráter é testado mediante a natureza da terra e julgado em relação aos graus de ajuste a ela.<sup>5</sup> Então, aqui está a primeira característica pós-pastoral de *The Road*: que McCarthy pode assumir um conhecimento nos leitores porquanto o que está ausente está realmente presente imaginativamente, e essa dissonância pode produzir choque no leitor. A falta de informação preocupa o leitor, que, contra o impulso da narrativa de sobrevivência, procura, de forma bastante razoável, indícios de causalidade. É interessante o fato de que críticos, como James Wood, querem acreditar que esse é um romance sobre mudanças climáticas (*The Guardian*, 5 de julho de 2008). Como os relógios todos pararam a 1h17min, isso parece improvável. Um único acontecimento ocorreu associado a um longo *flash* de luz ofuscante e subseqüentes explosões distantes. Parece provável que sejamos encorajados a pensar nisso como tendo uma causa humana, apesar da “abertura” declarada pelo autor sobre o assunto ao assumir que o romance está ambientado em um inverno nuclear de pós-guerra. É tentador pensar que é contra um sentido autodes-trutivo da morte da natureza, encorajado pelo suicídio da esposa e da mãe dos protagonistas (LINCOLN, 2009, p. 49), que essa narrativa de sobrevi-vência tem seu ponto de partida. Mas uma estética desnaturada enfrenta outras prioridades no modo de sobreviver. O efeito final dessa estratégia narrativa consiste, certamente, em provar a necessidade do que está ausente. Mas a necessidade de um retorno à estética da Natureza não é o que Morton (2007) tem em mente quando deseja sua redundância. Claro que a estética da Natureza que Morton (2007, p. 22) tem em mente é, na verdade, a pastoral. Sobre isso, ele escreve: “A ‘coisa’ que cha-

---

Jacqueline Scoones (2001, p. 149) escreve sobre a habilidade/capacidade de rastrear Billy Parham em *The Crossing*: “seu sucesso depende da sua sensibilidade ao meio ambiente, sua proximidade física e atenção mental ao seu ambiente”.



mamos de natureza torna-se, no período romântico e depois, uma maneira de curar o que a sociedade moderna prejudicou”. É o idealizado que já não é ideal, mas comprometido e poluído pela intervenção humana na construção da sociedade moderna. Morton (2007, p. 24) admite, “Apelo à natureza ainda tem algum efeito retórico. Em curto prazo, relativamente falando, a natureza ainda tem alguma força. Mas o ambientalismo não pode estar no jogo apenas no curto prazo. E, que a natureza continua a ser um slogan eficaz é um sintoma de até que ponto não chegamos, e não, de quão longe nós chegamos”. Morton (2007) pede uma ecologia sem o conceito de Natureza. Para ser claro, ele não está pedindo uma “pós-natureza” nem uma “pós-pastoral”, mas propondo uma maneira de perceber o mundo em que o conceito de natureza é redundante – uma ecologia que a natureza, como ela é a pastoral. O meu argumento aqui é de que isso não é possível nem desejável. Na verdade, *The Road* demonstra que uma teoria pós-pastoral da ficção é necessária para explicar certas narrativas que se relacionam com nossas ansiedades ambientais atuais, e uma narrativa pós-pastoral está sendo adotada pelos contadores de histórias que respondem às mais profundas ansiedades da nossa época. Especificamente, *The Road* utiliza uma forma narrativa que faz perguntas sobre a sobrevivência fundamental em um contexto apocalíptico – uma forma que foi exemplificada em *The Ice People* (1998), da romancista britânica Maggie Gee e, mais tarde, em *The Year of the Flood* (2009), da canadense Margaret Atwood.

Qualquer teoria que pudesse ser oferecida à ficção pós-pastoral precisaria recorrer aos pressupostos teóricos de uma combinação de, pelo menos, três elementos. O primeiro seria a noção de “comunidades interpretativas”, de Stanley Fish, que, agora, destaca preocupações ambientais. A comunidade de leitores contemporâneos de *The Road* compartilha uma consciência de crise ambiental, um forte senso da possível morte da natureza e uma apreciação da importância de perguntar, não tanto quanto chegamos aqui, mas quais serão as chaves para a sobrevivência de nossa espécie. Nossa humanidade sobreviverá sob o que poderia ser a pressão final? As comunidades interpretativas compartilham as mesmas questões que permitem que um romancista focalize certos pressupostos sobre as principais incertezas a respeito dos leitores. Em segundo lugar, devido a isso, uma noção derridiana da presença da natureza, mesmo na ausência do texto, é possível. É o horror da ausência que sustenta o sofrimento antecipado que impulsiona

o movimento de conservação. Que isso possa se tornar uma indulgência na nostalgia fatalista inativa, que levou ao debate sobre a imagem da truta das fontes no final de *The Road*: essa narrativa funciona como um aviso ou uma previsão - um chamado para a ação ou uma complacência fatalista? Em terceiro lugar, qualquer teoria da ficção pós-pastoral exigiria uma noção de justiça ambiental/pós-colonial/ecofeminista/para debater sobre o que a “responsabilidade” significaria em relação às pessoas e ao planeta. Pergunta-se ao leitor: quais seriam as implicações morais dessa narrativa para o comportamento com pessoas impotentes e aspectos da natureza, tanto quanto com pessoas poderosas e aspectos da natureza? Uma teoria pós-pastoral da ficção deveria se envolver com a pergunta: quais questões de justiça ambiental são implicitamente levantadas em *The Road*?

### **Quais são as características das narrativas ficcionais pós-pastorais?**

Esses romances pós-pastorais incluem *Fiber* de Rick Bass, *The Stream* de Brian Clarke e *Cold Mountain* de Charles Frazier, como já havia discutido em outros artigos Gifford (2001, 2008, 2002), respectivamente. Mas, além de outros exemplos óbvios, como *The Hunter*, de Julia Leigh, e *Prodigal Summer*, de Barbara Kingsolver, outros romances que podem entrar nessa categoria, como *The Hungry Tide*, de Amitav Ghosh, podem ser usados para definir a ficção pós-pastoral por exclusão. Kerridge (2002) ressaltou que, embora o romance de Ghosh tenha como tema a preservação do tigre, o escritor parece desconhecer a ameaça de extinção, tanto de tigres quanto de seres humanos, do habitat do delta indiano como consequência do aquecimento global (2014). Nesse caso, a consciência da crise ambiental não está ausente somente do texto, porque, aparentemente, também é desconhecida por seu escritor, que não presume a presença dessa consciência da crise ambiental nas preocupações dos seus leitores. Assim, a primeira característica de uma teoria da ficção pós-pastoral seria a suposição e a manipulação do senso de uma crise ambiental global do leitor pelo escritor, mesmo por meio de sua ausência como tema do texto, como no caso de *The Road*.<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Certamente, a consciência de nossa crise ambiental global só pode se referir à ficção contemporânea. Uma vez que o “pós” de pós-pastoral não significa “depois”, mas “além”, isto é, não temporal, mas conceitual, sobre a ficção anterior, precisaria observar uma ansiedade

Em segundo lugar, é o choque de descobrir que, se podemos abandonar uma estética idealizada da natureza, não podemos viver totalmente sem uma. Então, quais seriam suas características necessárias? Considere-se, na narrativa, o efeito do pai sobre o leitor, ouvindo os últimos pássaros passando acima, “seus giros meio contidos milhas acima, onde eles circularam a terra sem sentido como insetos marchando na borda de uma tigela”. (MCCARTHY, 2006, p. 45). Um mundo sem pássaros, evocado aqui por seu último avistamento humano e escuta, suscita a necessidade de um mundo com pássaros, por duas razões. A primeira é uma admiração fundamental necessária à presença de outra espécie - essa é uma necessidade primitiva de uma estética da natureza, tão resistente à idealização quanto possível. Algumas pessoas se sentem desconfortáveis com a palavra “admiração” e acreditam que isso deva, inevitavelmente, levar à idealização ou que esteja associado à espiritualidade da Nova Era. A sensação de admiração que impulsiona os biólogos de campo levou Edward O. Wilson, em seu estudo sobre o mundo das formigas, a propor sua teoria da “biofilia” – o ser humano necessita não só de admirar formas de vida orgânicas, como também de estar perto delas, de “estabelecer uma ligação/vínculo” com eles nos termos de Wilson (1984). Como dona de um cachorro, Donna Haraway (2007) ainda está teorizando sobre o que essa necessidade de vínculo significa para o “humano” e o “animal”. Não estou sugerindo que a admiração seja o que está sendo evocado por essa passagem sobre os últimos pássaros, mas que a ausência deles lembra os leitores de sua “biofilia” fundamental. A humildade implícita em “admiração” pode levar à necessidade de saber mais cientificamente e de saber mais sobre o que significa “ligação” através da representação. Mais uma vez, continua Morton, uma estética da natureza é inevitável.

A segunda razão pela qual precisamos de um mundo com pássaros pode estar ligada à primeira, por uma espécie de psicologia de sobrevivência: nossa vida com pássaros, seja com admiração ou com um sentido menos intenso de sua presença, reforça nosso senso de necessidade de

---

sobre o tratamento ou a representação do meio ambiente em geral para ser pós-pastoral. Por exemplo, *Lady Chatterley's Lover*, de D. H. Lawrence (1928), pode ser caracterizado como pós-pastoral por causa de sua crítica aos efeitos negativos do industrialismo nas paisagens e nas vidas vividas nelas, de sua estética da natureza como essência e como metáfora e da tentativa de forjar com imaginação um novo tipo de relação humana incorporada e sensível aos processos da natureza.

imagens de desenvolvimento biológico. Se outras espécies não estão se desenvolvendo, sabemos, instintivamente, que nossa espécie também não se desenvolverá. Preste atenção a essa descrição de uma ecologia e sua lógica desencorajadora para o observador humano nesta passagem no início de *The Road*:

Ele deitou ouvindo o gotejamento da água na floresta. Leito de rocha, isto. O frio e o silêncio. As cinzas do fim do mundo levaram os ventos pretos e temporais de um lado para outro no vazio. Levado adiante e espalhado e levado adiante. Tudo desacoplado do seu suporte. Sem apoio no ar cinzento. Sustentado por uma respiração, trêmula e curta. Se meu coração fosse de pedra. (p. 9-10).

Se as coisas orgânicas individuais na natureza são “desacopladas” e “sem apoio”, somos lembrados de que são precisamente os sistemas inte-grados de apoio mútuo na natureza que provocam uma estética de admiração. Eles podem ser “acoplados” em conflito por território ou “apoiados” por espécies parasitas, por exemplo, mas, mesmo assim, provocam nossa admiração. Portanto, a simples admiração pode estar ligada aos nossos instintos de sobrevivência, e uma estética da natureza é o nosso sistema de monitoramento evoluído do estado da ecologia da qual dependemos. Precisamente porque o coração humano não é pedra, essa imagem de um mundo “desacoplado de seu suporte” produz um alarme angustiado para o leitor, assim como o pai que expressa seus pensamentos nessa passagem. Um alarme estético pode sinalizar um alarme ecológico também. Então, a segunda característica de uma teoria da ficção pós-pastoral seria uma estética da natureza que se baseasse em uma admiração não idealizada.

A terceira característica advém da segunda e acrescenta um imperativo moral de responsabilidade à qualidade da admiração não idealizada. Em *The Road*, é muito tarde para uma responsabilidade ambiental. Para o pai, “o dia perfeito de sua infância” foi remar em um lago com seu tio para rebocar para casa um toco de árvore para ser usado como lenha, obtido de uma queda de galhos de bétula amarela que, juntamente com o peixe perca morto, que flutuava de barriga para cima, antecipa o mundo “cinzento” pelo qual ele iria viajar com seu filho. Nesse romance, a responsabilidade moral encolheu até a “base” – a de um pai para seu filho. A linguagem bíblica de McCarthy, com

suas formulações arcaicas, torna essa narrativa uma alegoria para o leitor. Uma alegoria de responsabilidade biológica, uma antiga forma narrativa usada para fazer perguntas fundamentais para nossos tempos, através de um discurso carregado de peso moral. O tom moral do romance é realizado, como em outras partes do trabalho de McCarthy, por seu vocabulário cuidadosamente escolhido. Quando o pai surgiu na escuridão da noite, “com os braços estendidos para manter o equilíbrio, [...] os cálculos vestibulares de seu crânio produziram suas avaliações”. As duas frases curtas seguintes carregam o peso da alegoria emprestada pelo discurso de “estendidos”, “vestibulares” e “avaliações”: “Uma antiga crônica, para procurar a posição vertical” (p. 13). Em “uma criação perfeitamente evoluída para atingir seu próprio fim” (p. 50), permanece, no entanto, o que o pai pensa como “uma garantia” para cuidar de seu filho, um conceito arcaico que sugere um imperativo biológico de longo alcance para a preservação da espécie humana. Existe o perigo de que isso pareça sentimental, o que deturparia o tom da narrativa. A conversa recortada entre pai e filho, sob a pressão da sobrevivência, não permite indulgência no sentimento, e a distância que McCarthy mantém caracteristicamente de seus personagens contribui para a carga alegórica da narrativa. Owens (2000, p. 64) chama esse tipo de minimalismo de “uma clareza cinematográfica provocativa”, em seu argumento sobre a qualidade mítica dos romances do Oeste de McCarthy. Não há descrições autorais de emoções, apenas ações e discurso reduzido em um contexto de contingência existencial. No momento mais extremo de intensidade emocional da narrativa, quando o menino volta ao bosque para “dizer adeus” ao corpo de seu pai, são os três “es” que trazem a intensidade e o fluxo do sofrimento: “Ele estava envolto em um cobertor como o homem havia prometido, e o menino não o descobriu, mas sentou-se ao lado dele e ele estava chorando e ele não conseguiu parar”. (OWENS, 2000, p. 240).

Incorporada à responsabilidade moral da narrativa de McCarthy há uma noção complexa que se aproxima da ideia que agora é chamada de “justiça ambiental”. A preocupação com o Outro deve incluir os seres humanos e os mais-do-que-humanos para que seja eficaz em longo prazo, porque ambos são inextricavelmente interdependentes (ao usar o termo ‘mais-do-que-humano’, a pessoa está, em parte, procurando evitar o termo idealizado ‘natureza’ da maneira como Morton recomenda). Um espírito de não cuidar do mais-do-que-humano transformou o mundo em cinzas,

sem pássaros nem truta das fontes, que, por sua vez, levou ao foco do romance nessa interdependência redutora desesperada entre pai e filho, com exclusão de todas as outras possíveis preocupações. Mais uma vez, o ponto principal é elaborado por sua negativa: ausência, recusa e negação, que podem dar respaldos chocantes do que está ausente ou negado para o leitor da narrativa. Quando o menino deseja cuidar de Outros na estrada, seu pai deve ensinar-lhe que a sobrevivência deles, agora, depende de suspender o impulso de ajudar, o que lhe concedeu sua responsabilidade moral mais do que animal. À medida que outros humanos estão se comendo ao redor deles, esse pai e esse filho não podem sobreviver se mantiverem uma antiga moralidade de cuidar dos Outros. No entanto, a narrativa termina justamente com tal ato de cuidado/proteção, enquanto o menino é levado, depois da morte de seu pai, por um grupo que, supostamente, manteve essa qualidade. No romance, não é sugerido que o cuidado paterno se estenda a todas as formas de vida, exceto, talvez, pelo desafio implícito do último parágrafo do romance, mas que o cuidar do Outro é um requisito prévio, por assim dizer, em um romance que explora a natureza mínima e fundamental da humanidade em condições de sobrevivência. A restrição necessária da preocupação do menino com os outros é outro exemplo do ponto a ser afirmado por sua negação nessa narrativa.

O ecofeminismo expôs, pela primeira vez, a necessidade evolutiva de uma moral que sugeriria que a exploração do mais-do-que-humano igualmente autodestrutiva como a exploração de grupos humanos. Ou seja, a exploração dos recursos hídricos pode se equiparar à exploração das mulheres, uma não só decorrente da mesma mentalidade que a outra, mas que, no final, leva à outra. Sandilands (1999) indica a complexidade e o alcance da evolução das ramificações do próprio ecofeminismo. A ecocrítica pós-colonial nos lembrou recentemente de que foram ecofeministas não ocidentais que lançaram as bases para essa percepção dos contextos coloniais de experiências de sobrevivência. (HUGGAN; TIFFIN, 2010, p. 14). Mas o contrário também é verdade. Um cuidado com o meio ambiente não faz sentido sem um cuidado igual pela espécie humana – isto é, para o autor dessa narrativa, para o menino, para os pássaros e para a truta das fontes. Isso pode ser identificado como a quarta premissa de uma teoria pós-pastoral da ficção. Para a quinta, precisamos voltar à dimensão moral da interdependência.

As formas narrativas traçam relacionamentos em dimensões que são tão espaciais quanto temporais. Talvez seja porque a narrativa tenha sido pensada como mais temporal do que espacial, que a ecocrítica tendeu a negligenciar a ficção. (FRIEDMAN, 2005). Em uma narrativa de contingência, como um romance de estrada, o espaço é evidenciado. Forragear e evitar perigos na estrada exige que os protagonistas façam uma leitura atenta de desafios espaciais. Uma cachoeira é “um bom lugar”, como o menino diz, e seu espírito é levantado tanto por admiração quanto pela experiência direta de sua água. Mas também é “uma atração”, insegura, como seu pai ressalta, porque outros que se aproximam não podem ser ouvidos, “e não sabemos quem serão”. (MCCARTHY, 2006, p. 32-36). Ler o lugar, assim como ler suas escolhas éticas na estrada é uma habilidade evo-lutiva, em que pai e filho procuram para cada um. Pode parecer que tudo foi reduzido a um foco estreito na autopreservação – na verdade, em um egoísmo necessário – mas a narrativa de McCarthy se esforça para chamar atenção repetidamente para a responsabilidade mútua de um para com o outro nessa conjunção orgânica reduzida. “Eu tenho que prestar atenção em você o tempo todo, disse o menino”. (p. 29). O diálogo demonstra continuamente o cuidado mútuo do pai e do filho com sua sobrevivência conjunta (Em sua entrevista à Oprah Winfrey, McCarthy disse que seu jo-ven filho “praticamente coescreveu” o livro (LINCOLN, 2009, p. 164). Mais uma vez, a sugestão é de que a humanidade fundamental, reduzida às suas características principais por esse ambiente desnaturado, tenha em seu centro uma responsabilidade mútua que é simbiótica. Mesmo, ou talvez especialmente, nos tempos mais sombrios, como Brecht, Solzhenitsyn e outros também revelaram, a natureza humana fosse como uma nature-za mais do que humana na complexidade de sua maquiagem ecológica. Nas narrativas imaginativas de sobrevivência de Brecht e Solzhenitsyn, eles mesmos, dois grandes sobreviventes, pequenos atos contraintuitivos de generosidade ou de simples bondade direcionados aos outros propor-cionam uma dignidade e um autorrespeito que aumentam as chances de sobrevivência para o doador com quase nada para dar. Certamente, isso é o que é demonstrado pelo grupo que acolhe o menino no final do romance. Portanto, a quinta característica de uma teoria da narrativa pós-pastoral refletiria uma dinâmica de responsabilidade mútua que é simbiótica. No caso de uma interação humana e mais-do-que-humana, isso seria uma

relação dialógica no sentido usado por Murphy (1995). As modas no eco-criticismo, como em outros ramos da teoria, mudam rapidamente, e os conceitos úteis podem ser deixados para trás. Nada superou a distinção de Murphy (1995, p. 41), adaptando a dialógica de Bakhtin entre cuidar do Outro e, no próximo estágio, estar em diálogo com ele. As qualidades de questionamento e de escuta mútuos que caracterizam o diálogo de Mc-Carthy entre pai e filho podem representar o que Murphy tem em mente quando concebe que o Outro é para cada um. Certamente, Murphy estende essa noção tanto para as relações humanas/natureza quanto para a sala de aula. Mas há um sentido para o qual McCarthy também está chamando

atenção no relacionamento humano/natureza através do desafio de seu último parágrafo.

Pode-se dizer que é essa matriz de cinco qualidades que McCarthy (2006, p. 70) alegoriza como “o fogo”, quando coloca o menino e seu pai, que desenvolvem um diálogo que conclui: “nada de ruim nos acontecerá [...] porque estamos carregando o fogo”. Por outro lado, uma idealização tão complacente convida-nos ao ceticismo diante de todas as evidências da narrativa. Na verdade, pode parecer que o que eu venho descrevendo como uma teoria pós-pastoral da ficção reinventou a natureza como ecologia, com o colapso da distância entre a natureza humana e a natureza mais-do-que-humana. Se for assim, talvez eu tenha conseguido exatamente o que o Morton (2007, p. 204), defende:

A única opção ética firme na atual catástrofe é admitir o ecologicamente catastrófico em toda a sua contingência sem sentido, aceitando a responsabilidade sem fundamento, independentemente de poder ser provado se ‘nós próprios’ fomos responsáveis. Mas isso também é mais um ato de dúvida do que um ato de fé. Podemos ser ambientalistas e escritores ambientais, sem uma hemorragia de ironia, senso de humor e sensibilidade ao jogo ilusório da linguagem? Enquanto houver paixão ambiental, também existirá mais fé em dúvidas honestas sobre o meio ambiente, e sobre as artes e estética ambientais, então nas crenças ultrapassadas da natureza [...]. Ironicamente, contemplar profundamente as idéias verde escura/intensa é soltar a idéia da natureza, a coisa que mantém uma distância estética entre nós e eles, nós e ele, nós e ‘lá’.



## Nostalgia ou negligência?

O último parágrafo de *The Road* aceita a responsabilidade pela catástrofe ecológica em toda a sua misteriosa contingência sem sentido, encestando uma saída da Natureza e da distância. Mas se deixa ir – parece-me – para que o leitor contemple a possibilidade de reinventar um relacionamento com a Natureza diferente dessa vez. Para o leitor, ainda pode haver tempo para tal reconfiguração. Isso leva a uma narrativa diferente da que McCarthy (2006, p. 241) nos deu.

No passado havia trutas da fonte nos riachos nas montanhas. Você podia vê-las paradas na correnteza âmbar, onde as bordas brancas de suas barbatanas ondulavam suavemente na corrente. Elas cheiravam a musgo na sua mão. Polidas e musculosas e encurvadas. Em seu dorso havia padrões vermiculados que eram mapas do mundo em sua transformação. Mapas e labirintos. De uma coisa que não poderia ser posta de volta. Não ser retificada novamente. Nos vales profundos onde viviam, todas as coisas eram mais antigas do que o homem e cheias de mistério.

Agora, essa passagem levanta questões que não dizem respeito somente ao propósito de McCarthy nesse romance, mas também à questão do que significa responsabilidade em uma teoria pós-pastoral da ficção. Primeiro, esse é um retorno nostálgico a uma visão pastoral da natureza antes da queda apocalíptica quando os relógios pararam? É um aviso para os leitores, para quem essa visão ainda está disponível para prevenir a queda? Ou é uma visão antidarwiniana e criacionista de uma dimensão moral original de que já caímos? A poesia de “barbatanas ondulavam suavemente na corrente”, sugere uma evocação surpreendente da pastoral, no final de uma narrativa sombria, mas ofereceu, no relacionamento entre pai e filho, a possibilidade mais tensa de uma conclusão redentora. No momento da morte do pai, suas qualidades humanitárias aparentemente foram transferidas para o grupo que cuida do filho (‘que eles têm um garotinho e uma garotinha’ pode sugerir algum senso/sentido de possível continuidade no final da narrativa). Nos textos pastorais clássicos, as lições aprendidas com o contato bruto com a natureza são levadas de volta à polis (cidade), ao tribunal, aos leitores urbanos. Mas, enquanto um elemento de dúvida permanece sobre o caráter do grupo que acolhe o filho, esse último parágrafo

não pode carregar o peso de um retorno pastoral tão otimista. A truta das fontes está morta, e suas condições ecológicas não podem ser refeitas. É tarde demais para se arrepender da negligência com esse antigo mundo. Esse é, de fato, um texto pós-pastoral por excelência.

Houve uma qualidade religiosa persistente nos romances de Cormac McCarthy, em que a linguagem bíblica serviu para endossar um código moral tão antigo e eterno, talvez “mais velho do que o homem e cheio de mistério”. Esse é um mundo em que uma ordem natural, quando quebrada,

“[para] não ser corrigida novamente”. Se a “transformação” do mundo já estiver mapeada nas pintas do dorso da truta das fontes, para produzir os “labirintos” de mistério celebrados por uma estética da natureza, isso parece com um determinismo criacionista, em que o apocalipse já está inscrito. Nessa leitura, o final do romance sugeriria que qualquer ação de melhoria ambientalista é simplesmente muito atrasada. O romance estaria evocando os últimos momentos de afinidade humanitária devido à auto-destruição humana inevitável. Não é somente a civilização, mas também a antiga ordem natural que “não pode ser reposta”, porquanto um momento crítico passou por negligência humana e pelo abuso da natureza.

Ressalte-se, porém, que esse não é um olhar nostálgico para trás, como a memória dos últimos pássaros no início da narrativa. Sua colocação, nesse ponto da estrutura narrativa, dá a essa passagem a função de um elo mais matizado com “o mundo e seu devenir”. Na qualidade de último parágrafo da narrativa, oferece um momento de reflexão mais desafiador sobre “todas as coisas mais antigas do que o homem”, de modo que esse mais sombrio dos romances sobre o último da nossa espécie termine com um convite para que os leitores considerem, com admiração e espanto, o grande mistério daquilo que, para o leitor, ainda não está perdido nem “desacoplado do seu suporte”. Como o romance está ambientado no futuro, pode ser lido como um aviso das possíveis consequências se não agirmos “certo”, enquanto ainda há tempo para agir.<sup>7</sup> Para o leitor, as trutas das fontes ainda estão lá, “serpenteando” saudáveis ou debilitadas/doentes em água poluída. Para o leitor, a afinidade humanitária ainda é presumivelmente

---

Scoones (2001, p. 134) ressalta que a dedicatória a *Cities of the Plain*, inusitadamente colocada na página final e que termina com “A história é contada / Vire a página”, “coloca cada leitor em um lugar não localizado de múltiplas relações fluidas: para esse livro e seu autor, para outros leitores e suas histórias e para o mundo em que todos habitam”.

valorizada, e sua redução para a sobrevivência mínima nas condições desse romance é, certamente, um horror a ser evitado pela ação enquanto ainda presumivelmente existir tempo. Nessa leitura, *The Road* não é uma narrativa fatalista, embora deva compartilhar o risco de ser vista dessa maneira com outros romances apocalípticos.<sup>8</sup> É nesse ponto que surge a questão do que seja uma ação responsavelmente “correta” em resposta ao romance.

Uma teoria da narrativa que exige “responsabilidade” em nome de escritores e leitores, diante de nossa crise ambiental, não pode deixar de convidar o leitor a tomar uma posição no debate em curso sobre práxis. Portanto, é interessante perceber que *The Road* foi citada nesse debate no Reino Unido por ambas as partes de uma correspondência conduzida pelo jornal *The Guardian* (18 de agosto de 2009). Como havia descrito *The Road* como “o livro ambiental mais importante já escrito” (*The Guardian*, 30 de outubro de 2007), George Monbiot argumenta que o protesto ambiental e as fontes de energia alternativa são nossas únicas opções atuais. Paul Kingsnorth refere que evitar o que ele chama de “mundo McCarthy” só é possível, nessa fase final, por meio de “um retiro gerenciado para um mundo mais saudável”, através do que Kingsnorth, referindo-se a um dos termos de John Michael Greer, a “longa descida”, define como “uma série de crises em andamento que acabarão com a cultura consumista que nós impomos à Terra”. Esse debate reflete a divisão entre aqueles que veem *The Road* como um romance de desespero profundo ou de esperança remanescente. Tenho argumentado que são as qualidades pós-pastorais da narrativa que provocaram os leitores a debaterem sobre seu significado para nosso tempo.

## Referências

ARNOLD, Edwin; LUCE, Dianne. (Ed.). *A Cormac McCarthy companion: the Border trilogy*. Jackson, Miss: University Press of Mississippi, 2001.

BUELL, Lawrence. *The environmental imagination: Thoreau, nature writing, and the formation of American culture*. Cambridge: Belknap Press, c1995.

BUELL, Lawrence. *Writing for an endangered world*. Cambridge: Harvard University Press, 2001.

---

<sup>8</sup> Veja: Garrard (2004, p. 85-107).

- FRIEDMAN, Susan Stanford. Spatial poetics and the God of small things. In: RABINOWITZ, Peter J.; PHELAN, James. (Ed.). *A companion to narrative theory*. London: Blackwell, 2005. p.192-205. (Blackwell companions to literature and culture, 33).
- GARRARD, Greg. *Ecocriticism*. London: Routledge, 2004.
- GIFFORD, Terry. Gods of mud: Hughes and the post-pastoral. In: SAGAR, Keith. (Ed.) *The challenge of Ted Hughes*. London: Macmillan, 1994. p. 129-141.
- GIFFORD, Terry. Fiber: a post-pastoral Georgic. In: WELTZIEN, O. Alan. (Ed.). *The literary art and activism of Rick Bass*. Salt Lake City: University of Utah Press, c2001. p. 248-263.
- GIFFORD, Terry. Terrain, character and text: is cold mountain by Charles Frazier a post-pastoral novel? *Mississippi Quarterly*, v. 55, n. 1, p. 87-96, 2002.
- GIFFORD, Terry; BRANDÃO, Izabel. The boy in the bush: Lawrence, land and gender in Australia. *Études Lawrenciennes*, n. 32, p. 147-179, 2005.
- GIFFORD, Terry. Rivers and water quality in the work of Brian Clarke and Ted Hughes. *Concentric: Literary and Cultural Studies*, v. 34, n. 1, p. 75-91, mar. 2008.
- GIFFORD, Terry. A playful novel of reprise: an ecofeminist reading of Kangaroo. *Journal of D.H. Lawrence Studies*, v. 3, n. 2, p. 109-119, 2013.
- GUILLEMIN, George. As of some site where life had not succeeded: sorrow, allegory, and pastoralism in Cormac McCarthy's Border Trilogy. In: ARNOLD, Edwin; LUCE, Dianne. (Ed.). *A Cormac McCarthy companion: the Border trilogy*. Jackson: University Mississippi of Press, 2001. p. 92-130.
- HARRAWAY, Donna. *When species meet*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007.
- HEAD, Dominic. *Cambridge introduction to British fiction 1950-2000*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- HUGGAN, Graham; TIFFIN, Helen. *Postcolonial ecocriticism: literature, animals, environment*. London: Routledge, 2010.
- Ibarrola-Armendariz, Aitor. Cormac McCarthy's the road: rewriting the myth of the American west. *European Journal of American Studies*, v. 6, n. 3, 2011. Disponível em: <<http://ejas.revues.org/9310>>. Acesso em: 4 apr. 2012.

- JURGENSEN, John. *Wall Street journal interview*. 2009. Disponível em: <<http://online.wsj.com/article/SB10001424052748704576204574529703577274572.html>>. Acesso em: 4 apr. 2012.
- KERRIDGE, Richard. Narratives of resignation: environmentalism in recent fiction. In: PARHAM, John. (Ed.). *The environmental tradition in English literature*. Aldershot: Ashgate, 2002. p. 87-99.
- LEIGH, Julia. *The Hunter*. London: Faber & Faber, 2000.
- LINCOLN, Kenneth. *Cormac McCarthy: American canticles*. New York: Palgrave Macmillan, 2009.
- MARX, Leo. Does pastoralism have a future? In: HUNT, John Dixon. (Ed.). *The pastoral landscape*. Hanover: University Press of New England, 1992. p. 209-223.
- MCCARTHY, Cormac. *The Road*. London: Picador, 2006.
- MORTON, Timothy. *Ecology without nature*. Cambridge: Harvard University Press, 2007.
- MURPHY, Patrick D. *Literature, nature, and Other*. New York: SUNY, 1995.
- MURPHY, Patrick D. *Farther afield in the study of nature-oriented literature*. Charlottesville: University Press of Virginia, 2000.
- OWENS, Barclay. *Cormac McCarthy's western novels*. Tuscon: University of Arizona Press, 2000.
- SANDILANDS, Catriona. *The good-natured feminist*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999.
- SCOONES, Jacqueline. The world on fire: ethics and evolution in Cormac McCarthy's Border trilogy. In: ARNOLD, Edwin; LUCE, Dianne. (Ed.). *A Cormac McCarthy companion: the Border trilogy*. Jackson: University Press of Mississippi, 2001. p. 131-160.
- WILSON, Edward. *Biophilia*. Cambridge: Harvard University Press, 1984.