FLORES ESTRANHAS NO “FELIZ JARDIM DA VIDA”: INTERTEXTUALIDADE E DISTOPIA NO CONTO “2BR02B, DE KURT VONNEGUT JR.

WEIRD FLOWERS IN THE “HAPPY GARDEN OF LIFE”: INTERTEXTUALITY AND DYSTOPIA IN KURT VONNEGUT JR.’S SHORT STORY “2BR02B”.

Recebido: 14/08/2025 Aprovado: 09/06/2026 Publicado: 08/08/2026
DOI: 10.18817/rlj.v10i2.4261

Helvio Moraes[1]
Orcid ID: https://orcid.org/0009-0006-6781-1387

Rafaela Oliveira Burgo[2]
Orcid ID: https://orcid.org/0009-0006-6781-1387

Resumo: Este artigo tem por objetivo apresentar uma análise do conto distópico “2BR02B”, de Kurt Vonnegut Jr., a partir da noção de intertextualidade desenvolvida por Gérard Genette (2010), pela alusão feita, já no título, à tragédia *Hamlet*, de William Shakespeare. Esta relação intertextual pode ser observada, principalmente, através do tema do suicídio, assim como pela visão cética do mundo, que os autores compartilham. No caso de Vonnegut Jr., tal ceticismo é ambientado em um futuro distópico, o que nos leva a situar nosso trabalho no âmbito dos estudos do gênero literário da utopia/distopia. Neste sentido, tomamos como referência os estudos de Baczko (1985), Berriel (2005), Moneti (1993), Silva (2022), entre outros.

Palavras-chave: Intertextualidade. Distopia. Kurt Vonnegut Jr.

Abstract: This article aims to analyze the dystopian short story “2BR02B”, by Kurt Vonnegut Jr., from the notion of intertextuality developed by Gérard Genette (2010), by the allusion made, already in the title, to the tragedy *Hamlet*, by William Shakespeare. This intertextual link can be observed, mainly, through the theme of suicide, as well as the skeptical view of the world, which the authors share. In the case of Vonnegut Jr., such skepticism is set in a dystopian future, which leads us to situate our work within the scope of the studies on the literary genre of utopia/dystopia. In this sense, we take as reference the studies of Baczko (1985), Berriel (2005), Moneti (1993), Silva (2022), among others.

Keywords: Intertextuality. Dystopia. Kurt Vonnegut Jr.

Introdução

Este artigo tem por objetivo apresentar uma leitura do conto “2BR02B”, de Kurt Vonnegut Jr., a partir da relação intertextual que a narrativa, ambientada num

1 Mestre e Doutor em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas – Unicamp. Professor de Língua e Literaturas de Língua Inglesa da Universidade do Estado de Mato Grosso – Unemat –, campus universitário de Tangará da Serra. Docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários - PPGEL/Unemat. e-mail: helvio.moraes@unemat.br

2 Professora graduada do Curso de Licenciatura em Letras com Habilitação em Língua e Literaturas de Língua Portuguesa e Língua Inglesa, da Universidade do Estado de Mato Grosso – Unemat –, campus universitário de Tangará da Serra. E-mail: rafaela.burgo@unemat.br

cenário futurista e distópico, estabelece com a tragédia *Hamlet*, de Shakespeare[3]. A recorrência ao tema do suicídio, aliada a uma visão cética em relação ao mundo, elementos centrais da tragédia shakespeariana, permite compreendermos de modo mais aprofundado o mundo ficcional criado por Vonnegut Jr., em que o aspecto distópico se revela por trás da "utopia" construída pelos Estados Unidos de um longínquo futuro. O desmascaramento deste "mundo ideal", racionalmente desenvolvido, se dá através da conduta e dos sentimentos de duas personagens: Edward K. Wehling Jr., pai de trigêmeos que estão prestes a nascer e, principalmente, o pintor, que trabalha no projeto de um mural.

Kurt Vonnegut Jr. (1922-2007) foi um romancista e contista, considerado um dos grandes nomes da ficção científica estadunidense do século XX, embora, por vezes, tenha se mostrado resistente a esta classificação. Além de temas futuristas, sua obra é marcada pela ironia e pela sátira social, resultando numa espécie de riso amargo diante do mundo que representa. Entre seus livros mais famosos estão: *Matadouro 5* (*Slaughterhouse 5,* 1969); *Cama-de-Gato* (*Cat's Cradle*, 1963); *Almoço dos Campeões* (*Breakfast of Champions*, 1973)*, Slapstick or Lonesome no More* (*Pastelão, ou Solitário Nunca Mais,* 1976), *Galápagos* (1985)*, Hocus Pocus* (1990), entre outros. Entre as coletâneas de contos, destacam-se *Canary in a Cat House* (1961) e *Welcome to the Monkey House* (1968). O conto "2BR02B" foi publicado primeiramente em 1968, na revista *If: Worlds of Science Fiction.* Apenas em 1997 foi publicado em uma coletânea de contos do autor, intitulada *Bagombo Snuff Box.*

1. Considerações sobre as noções de intertextualidade e distopia

Neste estudo, buscamos compreender o mundo distópico criado por Kurt Vonnegut Jr. no conto "2BR02B" - cuja pronúncia pode ser "to be or not to be" ou 'to be or naught to be" ("ser ou não ser" ou "ser ou nada ser") - uma clara alusão à tragédia *Hamlet*, de William Shakespeare, principalmente ao primeiro verso do famoso terceiro monólogo, "to be or not to be - that's the question". Há, porém, outros elementos e outras passagens em ambos os textos em que a relação de intertextualidade se mantém, como veremos adiante. A nosso ver, esta relação nos ajuda a compreender o ceticismo e o sarcasmo do protagonista do conto de Vonnegut Jr., um pintor que se frustra e não acredita mais no trabalho que realiza.

3 Agradecemos as professoras Juliana Campos Albernaz e Lívia Ribeiro Bertges pela leitura atenta e sugestões de aprimoramento feitas à primeira versão deste artigo.

Além disso, a intertextualidade nos possibilita compreender o clima de opressão e engano presentes no mundo em que vivem os protagonistas, seja Hamlet no século XVII, seja o pintor no século XX.

Deste modo, o pensamento de Gérard Genette acerca da intertextualidade nos orienta neste estudo. Para o estudioso francês, a intertextualidade é "uma relação de co-presença entre dois ou mais textos", é a percepção feita pelo leitor de relações entre uma obra e outra(s), que a precede(m) ou a sucede(m) (GENETTE, 2010, p. 14). Como dito anteriormente, a ligação entre o protagonista de Vonnegut Jr. e o herói de Shakespeare é compreensível, pois a associação do conto com *Hamlet* expressa, entre outros elementos, uma visão cética de mundo que, de certa forma, se assemelha em ambas as obras.

Importante para este estudo é também a noção de hipertextualidade, como a relação que une o texto B ao A, sendo o texto B o hipertexto e o A, o hipotexto, ou seja, o texto B é visto como um "texto derivado de outro texto preexistente" (GENETTE, 2010, p. 18). Isso se nota, mais uma vez, na conexão estabelecida entre o conto e a obra de Shakespeare, visto que o conto, sendo o texto B, por mais que não mencione explicitamente o texto A, *Hamlet*, não poderia existir sem este. Sendo assim, Vonnegut Jr. faz, em seu conto, o que Genette define como uma alusão a *Hamlet,* sem mesmo precisar falar dele ou citá-lo abertamente.

Às vezes, a intertextualidade ocorre entre textos do mesmo gênero. É o caso da *Eneida*, de Virgílio, que seria o hipertexto da *Odisseia*, de Homero (o hipotexto). No caso de nosso estudo, temos um exemplo de intertextualidade que se produz entre textos de gêneros literários diferentes. *Hamlet* pertence ao gênero dramático – é uma tragédia –, enquanto "2BR02B" é uma narrativa breve, um conto, que se vincula ao subgênero da literatura utópica, dentro do qual encontra-se a distopia, termo que surge pela primeira vez ao ser mencionado pelo filósofo John Stuart Mill. No parlamento inglês, em 1868, Mill afirma que "o que é excessivamente bom para ser tentado é utópico, e o excessivamente mau é distópico", afirmação que serviu para indicar algo que pudesse se opor à utopia.

O que diferencia a utopia da distopia são algumas características relacionadas a uma positividade ou negatividade na criação de um mundo ficcional: na utopia, este mundo é mais justo e melhor, projetado no futuro ou num lugar outro, no qual a sociedade vive em comum acordo com certo imaginário de sociedade perfeita, ideal, onde tudo funciona em plena paz e harmonia. Sendo assim, a utopia

pode ser considerada o “não lugar” (ou-topos) ou o “lugar feliz” (eu-topos) (Moraes, 2020, p. 215). E é esse “lugar feliz" criado pelos utopistas que reflete, como um espelho que aprimora (ou corrige) a imagem, o momento histórico no qual são escritas suas utopias. O utopista vive e observa elementos de crise em seu tempo e tenta dar a eles uma solução, por meio da criação do relato utópico.

Ao contrário da utopia, as características da distopia tendem para o polo negativo e mostram-se bem marcantes. Geralmente são narrativas que se passam em um futuro obscuro e catastrófico, em que as personagens são homens e mulheres comuns, destituídos/as de seus direitos e de uma conduta livre. A sociedade é controlada por um ditador/governador (ou algo que o substitua, como um comitê ou qualquer outro órgão de poder, compartilhado obscuramente por poucos) e o regime político geralmente tende ao totalitarismo. Em algumas narrativas, até os pensamentos são controlados, e nisto reside um dos elementos mais relevantes da obra distópica: o protagonista se torna o herói - ou o anti-herói, justamente por adquirir consciência da injustiça praticada pelo Estado, agindo velada ou abertamente contra ela. Esta é uma diferença marcante entre a distopia e a utopia, pois, nesta, o protagonista atua como porta-voz dos princípios e das leis do Estado, aceitando-as por completo, enquanto naquela, o protagonista é um dissidente; ele se rebela diante das normas impostas pelo Estado. Segundo Moraes (2020, p. 208), “enquanto na utopia o narrador é um estrangeiro que precisa de um guia que lhe apresente os costumes, as leis e as instituições sociopolíticas do mundo outro, na distopia o herói torna-se estrangeiro em seu próprio mundo e passa a percebê-lo de modo distanciado”. Esta noção vai ao encontro do pensamento de Baczko, que observa na distopia um “olhar friamente realista, quase clínico” por parte do protagonista, em relação ao mundo em que vive. Consequentemente, é nitidamente marcada “a oposição entre o herói, que, entretanto, se torna “problemático”, e o seu ambiente social, o que permite explorar todos os elementos do romanesco que deixam de ser exteriores à utopia, para passarem a constituir a sua própria essência” (Baczko, 1985, p. 362-3).

Outro elemento frequentemente encontrado nas distopias é a propaganda ideológica. No conto de Vonnegut Jr., o projeto de mural que o pintor realiza se intitula ‘O Feliz Jardim da Vida’, clara propaganda em prol de um rígido controle populacional, absurdo ao ponto de estimular uma espécie de suicídio institucionalizado. O conto retrata o momento em que o pintor percebe nitidamente

que aquilo que desenha não condiz com a realidade desejada por ele e por outras pessoas. Ao vivenciar as consequências trágicas da manipulação operada pelo Estado, ele não vê mais sentido em continuar o trabalho. Abordaremos adiante essa questão de forma mais aprofundada.

Nas distopias também pode ser observada a ausência de liberdade individual, que leva à uniformidade social. Em meio às regras ditadas pelo Estado, o que se espera é que os cidadãos cumpram à risca o que é determinado. Assim, como veremos em "2BR02B", a personagem do pai, Wehling, está à espera do nascimento de seus três filhos e se vê na situação de quem precisa decidir sobre quem morre e quem vive. Para que os filhos sobrevivam, é preciso que três pessoas se predisponham a morrer. Neste futuro em que a população dos Estados Unidos já se estabilizou em 40 milhões de pessoas, querer ser pai já não é uma decisão que cabe aos cidadãos e, sim, ao Estado, que deve aprovar ou não todo e qualquer nascimento. Wehling, consequentemente, vê sua liberdade individual extinta e, por meio desta personagem, percebemos que ela se estende a todos os cidadãos. Portanto,

> A uniformidade do indivíduo é outro elo marcante, pois o indivíduo é idealizado como parte de um conjunto, uma célula ou engrenagem do conjunto e a sua vontade se confunde inconscientemente com a vontade do Estado, interpretada como justiça e progresso. Com efeito, o sacrifício dos indivíduos em prol das instituições cria dilemas entre liberdades e necessidades, […] a distopia transformaria as boas intenções em pesadelos (Silva, 2021, p.1380).

Como resultado disso, na distopia surge a intolerância por parte do Estado e a dissidência por parte do protagonista. Dissidente ou rebelde, aquele que não concorda com as leis vai contra as imposições do Estado, pois ele questiona, contraria, ou até mesmo critica a sociedade e o regime político em que vive; em outras palavras, não se permite mais viver manipulado. Diante disso, "vemos surgir o protagonista da distopia, que se liberta aos poucos das amarras do aparato ideológico estatal, passando a contestá-lo, ainda que de maneira solitária e silenciosa" (Moraes, 2020, p. 208).

A esta personagem que se insurge e se coloca contra as medidas impostas, "perturbando" o cumprimento das ordens, medidas punitivas são determinadas, como assassinatos e torturas, reações violentas feitas para silenciar e interromper uma ação contestadora ainda insipiente. Por esse motivo,

> qualquer agente de mudança é considerado perigoso e inútil para o Estado, e essa ideia de que o estado esteja sobre uma estrutura perfeita abre espaço para punições que utilizam de isolamento, exílio ou violência para aqueles que o totalitarismo criminaliza como opositores, dissidentes e qualquer outro com reivindicações minoritárias ou partidárias contrárias (Silva, 2021, p.1380).

A ciência e a tecnologia, quando presentes em obras distópicas, são usadas como forma de controle estatal. De fato, o gênero distópico praticamente surge no século XX, juntamente com os crescentes e até mesmo surpreendentes avanços tecnológicos e científicos - algo impensável em séculos anteriores -, assim como com a ascensão de regimes políticos autoritários, além do descrédito cada vez maior dos princípios humanistas por parte de intelectuais e artistas. Este contexto serviu para a criação de grandes obras ficcionais do gênero distópico, gerando relevantes discussões em torno de temas como o totalitarismo, o fim dos recursos naturais, a catástrofe nuclear em cenários pós-apocalípticos, o controle populacional, etc.

Segundo Claeys (*apud* Buchweitz e Marques, 2020, p. 12), tendências importantes da literatura distópica já são evidentes no fim do século XX e início do século XXI, em que o coletivismo perde lugar para o impacto das tecnologias, do crescimento populacional e da degradação ambiental. São cada vez mais frequentes, adentrando os anos 2000, as narrativas que apontam os desafios advindos da superpopulação planetária em um mundo ao mesmo tempo tecnologicamente muito desenvolvido e ambientalmente muito degradado, elementos que causam tanto impacto como as ditaduras totalitaristas do século XX. De fato, como percebemos não apenas no conto de Vonnegut Jr., mas também na trilogia dos Superbrinquedos, de Brian Aldiss - que deu origem ao filme *Inteligência Artificial*, de Steven Spielberg -, em Huxley e tantos outros, a problemática da superpopulação já afetava não poucos autores do século XX.

2. Síntese do conto

Antes de iniciar a discussão sobre o conto, apresentamos o resumo. A história se passa num futuro em que todos os problemas de saúde, assim como as crises econômicas, os conflitos políticos e questões sociais foram resolvidos: “Tudo estava perfeitamente bem. Não havia prisões, favelas, manicômios, deformidades,

pobreza ou guerras. Todas as doenças haviam sido vencidas. Até mesmo a velhice" (Vonnegut Jr., 1999, p. 259)[4]. A própria morte já podia ser evitada de forma eficaz: "A morte, com a exceção de acidentes, era uma aventura para voluntários" (ibidem).

A população dos Estados Unidos já havia se estabilizado em 40 milhões de pessoas, e ter filhos já não era mais uma livre opção. Em Chicago, no Hospital Lying-in, Edward K.Wehling Jr., um jovem de cinquenta e cinco anos – no futuro, a expectativa de vida gravita em torno dos cento e vinte e nove anos de idade –, espera por sua esposa, que está prestes a dar à luz trigêmeos. Seu semblante condiz com o ambiente em que se encontra: "Estava tão amarfanhado, tão imóvel e sem cor que, virtualmente, poderia se passar por invisível. Sua camuflagem era perfeita, já que a sala de espera tinha um ar de desordem e desalento" (Vonnegut JR., 1999, p. 260).

Nesta mesma sala, há um pintor trabalhando em um mural e nele pinta 'O Feliz Jardim da Vida', embora pareça não concordar com o que desenha. O mural faz parte do projeto de um memorial em homenagem a um homem que havia se voluntariado a morrer. Nele, é

> representado um jardim muito bem organizado. Homens e mulheres vestidos de branco, médicos e enfermeiros, revolviam o solo, plantavam sementes, pulverizavam insetos, aspergiam fertilizantes. Homens e mulheres em uniformes púrpura desarraigavam ervas daninhas, cortavam plantas que estavam velhas e doentes, juntavam folhas, carregavam o lixo para os incineradores. Jamais, jamais, jamais – nem mesmo na Holanda medieval ou no antigo Japão – houve um jardim tão primoroso e tão bem cuidado (ibidem).

Vindo de um corredor, um assistente hospitalar detém-se para observar a obra em andamento, admirando o trabalho do artista: "Parece tão real. […] Eu praticamente me vejo nele. […] Deve ser bom possuir o dom de criar imagens que se parecem com alguma coisa" (Vonnegut JR., 1999, p. 260-1). O pintor, com desprezo, refere-se a seu trabalho como uma "pintura tosca", que não representa, de fato, o que a vida é. Para ele, a vida se assemelha mais a um pano imundo e roto, como os que estão espalhados pelo chão da sala, para conter os respingos de tinta. O assistente se impacienta com a resposta, chamando o pintor de "velhinho jururu" ("gloomy old duck") e, com um gesto, lhe sugere que, uma vez que não gosta

4 As passagens do conto que citamos neste estudo foram por nós traduzidas a partir do texto integral publicado em *Bagombo Snuff Box*, edição de 1999.

mais do mundo em que vive, disque 2BR02B, o número telefônico das “câmaras municipais de gás do Departamento Federal de Extermínio”, ao que o pintor responde: “quando eu decidir que já é hora de partir, […] não será no Sheepdip[5]” (Vonnegut JR., 1999, p. 261).

Na sala, entra a Dra. Leora Duncan, uma mulher grosseira e descomunal, da Divisão de Serviços do Departamento Federal de Extermínio de Chicago, que diz ao pintor que deve ser imortalizada em um dos corpos que ele irá desenhar. Esta é uma passagem do conto bastante marcada pela ironia por parte do pintor, o que acaba por consolidar sua imagem como um homem pessimista e sarcástico. Leora tem que escolher, entre vários corpos já pintados no mural, um que ainda não tenha uma face. A pintura do mural parece estar bastante adiantada. O jardim, as flores, objetos menores parecem já ter sido pintados. Resta, agora, colocar os rostos nos corpos já pintados. Por isso, Leora tem que decidir onde quer ser retratada. Porém, ela fica indecisa a princípio: ““Nossa! […] Para mim, eles são todos parecidos. Não conheço nada de arte”. “Um corpo é apenas um corpo, não é?”, ele disse. “Tudo bem. Como um mestre das belas artes, eu recomendo este corpo aqui”” (Vonnegut JR., 1999, p. 263). Após indicar o corpo de uma figura que queima hastes secas – corpo que a doutora rejeita, por não se vincular ao trabalho que realiza –, o pintor sugere que opte por um corpo próximo à imagem do Dr. Hitz. Benjamin Hitz é a figura central do quadro. É o nome mais importante deste mundo em que a natalidade é rigorosamente controlada. É o obstetra-chefe do hospital. Além disso, foi o primeiro médico a instalar uma câmara de gás em Chicago. Isto explica a reação de Leora: ao mesmo tempo em que se orgulha de ser representada ao lado do “onipotente e bronzeado Zeus de cabelos brancos” (ibidem), não consegue reprimir certa modéstia combinada com um pouco de timidez. Mas, por fim, aceita a sugestão do pintor.

Neste exato momento, entra no recinto o próprio Dr. Hitz, que a cumprimenta, reconhece a importância de seu trabalho (“sem mulheres como você, este mundo maravilhoso que temos não seria possível”) e lhe comunica algo inusitado: o nascimento de trigêmeos. Sua maior preocupação é como isso poderá se conformar à lei, já que esta prevê que nenhuma criança pode ser mantida viva, a não ser que alguém se voluntarie para morrer; então, para que os trigêmeos sobrevivam, é necessário convocar três voluntários. Só após alguns minutos de

5 Optamos por não traduzir, por falta de um termo que mantivesse o sentido irônico da palavra na língua original. “Sheepdip” é um líquido desinfetante ou inseticida usado em ovelhas.

conversa, percebem que o pai encontra-se na sala: ““Oh, sr. Wehling”, disse o dr. Hitz, “eu não o tinha visto”. “O homem invisível”, disse Wehling” (Vonnegut JR., 1999, p. 264).

A conversa desvia-se para o problema enfrentado pelo pai, que deseja que seus três filhos sobrevivam, sem que precise escolher um apenas. E, ainda, que seu avô materno não tenha que ser sacrificado para que este filho possa viver. O Dr. Hitz pergunta a Wehling se ele não está feliz com o nascimento dos filhos. A reposta do pai é sarcástica: “que homem, em meu lugar, não estaria feliz? […] Tudo o que tenho a fazer é escolher qual dos trigêmeos deve viver e, depois, enviar meu avô materno para o *Happy Hooligan*[6] e voltar aqui com um recibo” (VONNEGUT JR., 1999, p. 264-5). O doutor então lhe pergunta se não acredita no controle populacional, se por acaso gostaria de morar na Terra que, nos velhos tempos dos anos 2000, era habitada por bilhões de pessoas, muitas das quais não tinham acesso a água potável e nada para comer além de algas marinhas. Hitz concorda que ninguém se sente feliz em enviar um parente para a “Caixa de Gato” - outro apelido dado aos “estúdios de suicídio ético” -, mas lhe garante que o filho ou filha por quem ele decidir “viverá num planeta feliz, espaçoso, limpo e rico, graças ao controle populacional. Num jardim como aquele mural ali” (Vonnegut JR., 1999, p. 266).

Diante do sorriso luminoso do médico, o pai saca o revólver. Primeiramente, dispara contra o Dr. Hitz; depois, mata Leora e, por fim, se suicida, garantindo aos filhos o direito de sobreviverem. Aparentemente, ninguém ouve os tiros, mas o pintor olha do topo da escada a triste cena, e como já está farto da vida no ‘Jardim Feliz’, desce da escada e pega a arma para se matar, mas não tem coragem. Nessa hora, vê a cabine telefônica no canto da sala e liga para o número que havia lembrado, 2BR02B, do Departamento Federal de Extermínio e pergunta quando conseguirá ter uma consulta. A atendente diz que possivelmente na tarde daquele dia ela conseguirá um encaixe. Então, ele fornece o seu nome, ao que a atendente lhe agradece, em nome de seu país, de seu planeta e das futuras gerações.

3. Uma leitura de “2BR02B”

6 Referência a uma tirinha cômica popular nos Estados Unidos, idealizada por Frederick Burr Opper. Ela conta as aventuras de Happy Hooligan, um trabalhador migrante bem-intencionado que sempre enfrenta a má sorte e o infortúnio, em certa medida por causa de sua aparência e baixa posição na sociedade. Não obstante, jamais perde sua alegria.

3.1 – Temas centrais

Como já dito acima, em uma distopia a narrativa geralmente se passa em um futuro obscuro e catastrófico, em um país onde a população não possui livre arbítrio, é controlada por um ditador/governador e o Estado é totalitário. Neste conto, a população dos Estados Unidos já havia se estabilizado em 40 milhões de pessoas e ter filhos não é uma questão de livre escolha. Este é o tema central da narrativa, cujo paradoxo é o seguinte: graças à ciência, a humanidade consegue aumentar grandemente a expectativa de vida (Wehling é um jovem de cinquenta e seis anos; o Dr. Hitz tem duzentos e quarenta; o pintor, cerca de duzentos); contudo, este aumento da estimativa de vida implica a necessidade de um radical controle populacional. Não é possível que nasça ninguém sem que, de maneira compensatória, alguém morra. O mural simboliza esta ideia. Primeiramente, é dedicado a alguém que se voluntariou a morrer. Em segundo lugar, as pessoas representadas e o que fazem sintetizam o regulamento estatal: pessoas vestidas de branco regulam os nascimentos e as "plantas" que ainda vicejam; pessoas vestidas de púrpura preparam as "plantas" velhas e doentes para o extermínio. Porém, acima de tudo, não é casual que a imagem escolhida seja a de um jardim, uma vez que, principalmente na cultura ocidental, simboliza o resultado da razão e da força humanas no estabelecimento da ordem e do domínio sobre as forças caóticas e ameaçadoras da natureza.

Ironicamente, 'O Feliz Jardim da Vida' é realizado por um pintor que já não vê mais sentido no que realiza artisticamente. No mural, representa pessoas de poder e influência que, de algum modo, determinam o futuro dos cidadãos, como a Drª. Leora Duncan, da Divisão de Serviços do Departamento Federal de Extermínio, e o Dr. Benjamin Hitz, obstetra-chefe do hospital e responsável pela primeira câmara de gás instalada em Chicago.

Portanto, ao observar de modo mais aprofundado, percebe que só mesmo no mural reside uma estranha noção de felicidade. O artista se vê cada vez mais impossibilitado de continuar representando o que enxerga como farsa e manipulação realizada pelo Estado. Neste ponto, percebemos que uma relação intertextual é estabelecida com o que talvez seja a passagem mais conhecida da dramaturgia ocidental, o terceiro monólogo de *Hamlet*, na tragédia homônima de William Shakespeare.

3.2 – Relações intertextuais

2BR02B não deve ser lido apenas como um código telefônico ao alcance de quem, persuadido da legitimidade de um procedimento estabelecido, nutrido e incentivado pelo Estado, opta por dar fim a sua vida. “Ser ou não ser”, que no contexto tanto do conto quanto no da tragédia shakespeariana demanda também uma decisão seguida de ação, um “agir ou não agir”, sintetiza verbalmente a crise pela qual o pintor passa, em busca de uma resposta ou uma conduta, quando descobre estar vivendo num mundo de aparências, mentira e crueldade, ao mesmo tempo em que, de certa forma, é conivente ao dissimulá-lo em forma de arte. Esta desilusão profunda, um cansaço do mundo, é algo que as obras têm em comum.

Uma passagem de *Hamlet* nos parece relevante a este respeito. Ela se encontra no segundo ato, pouco antes do famoso monólogo:

> HAMLET: [...] Ultimamente – e por que, não sei – perdi toda alegria, abandonei até meus exercícios, e tudo pesa de tal forma em meu espírito, que a terra, essa estrutura admirável, me parece um promontório estéril; esse maravilhoso dossel que nos envolve, o ar, olhem só, o esplêndido firmamento sobre nós, majestoso teto incrustado com chispas de fogo dourado, ah, pra mim é apenas uma aglomeração de vapores fétidos, pestilentos. Que obra-prima é o homem! Como é nobre em sua razão! Que capacidade infinita! Como é preciso e bem-feito em forma e movimento! Um anjo na ação! Um deus no entendimento, paradigma dos animais, maravilha do mundo. Contudo, pra mim, é apenas a quintessência do pó. O homem não me satisfaz; não, nem a mulher também, se sorri por causa disso (Shakespeare, II, 2).

Hamlet, o filósofo, parece se contrapor à primeira e, possivelmente, mais otimista fase do movimento humanista. Há relatos de montagens da peça em que, nesta passagem, o protagonista, totalmente desiludido com a corte dinamarquesa (e com o mundo), recita esta fala como se a lesse em um caderno de anotações – como se se tratasse da anotação de uma aula que tivera na universidade, provavelmente uma referência ao filósofo italiano Pico della Mirandola, como veremos adiante. Ele já não crê nas imagens de mundo e de homem ali representadas. A “estrutura admirável”, sob um “majestoso teto” repleto de estrelas, seria algo semelhante a um “feliz jardim”, criado tão somente para o homem, um ser de incalculável poder e capacidade - “capacidade infinita”; “maravilha do mundo”. Porém, esta visão não o satisfaz: “pra mim, é apenas a quintessência do pó” (Shakespeare, 1999, p. 42). Esta parece ser a mesma sensação que o pintor sente

em relação ao mundo em que vive. Hamlet é um jovem cético e melancólico, o pintor é “um velho sardônico”, que despreza a obra que é obrigado a realizar. Quando o assistente do hospital lhe parabeniza pelo trabalho que está realizando, “O rosto do pintor se enregelou com desprezo. - Você acha que eu me orgulho dessa pintura tosca? [...] Você acha que essa é a minha ideia do que a vida de fato se parece?” (Vonnegut JR., 1999, p. 261).

Voltando a Shakespeare, neste diálogo, Hamlet estranha a presença na corte de seus colegas de universidade, Rosencrantz e Guildenstern, descobrindo logo a seguir que são espiões do rei. Em seguida, Hamlet lhes pergunta o que estão fazendo ali. Rosencrantz responde: “visitá-lo senhor. Nenhum outro motivo”. Como o príncipe facilmente percebe a dissimulação por trás das palavras dos colegas, modula sua fala, carregando-a de ironia, embora expresse ao mesmo tempo a verdade sobre seu estado de espírito:

> [...] HAMLET: Quais são as novidades?
> ROSENCRANTZ: Nenhuma, senhor, senão que o mundo está ficando honesto.
> HAMLET: Então se aproxima o fim do mundo. Mas essa notícia não é verdade. Deixem que os interrogue com cuidado: o que é que vocês fizeram com a Fortuna pra ela jogá-los nesta prisão?
> GUILDENSTERN: Prisão, meu senhor?!
> HAMLET: A Dinamarca é uma prisão!
> ROSENCRANTZ: Então o mundo também.
> HAMLET: Uma enorme prisão, cheia de células, solitárias e masmorras – a Dinamarca é das piores.
> ROSENCRANTZ: Não pensamos assim, meu senhor.
> HAMLET: Então pra você não é. Não há nada de bom ou mau sem o pensamento que o faz assim. Pra mim é uma prisão.
> ROSENCRANTZ: Não será sua ambição que faz que ela seja? Vai ver a Dinamarca é pequena demais pro seu espírito.
> HAMLET: Oh, Deus, eu poderia viver recluso numa casca de noz e me achar o rei do espaço infinito se não tivesse maus sonhos [...] (Shakespeare, II, 2).

Neste diálogo, assim como em outras passagens da obra, Hamlet joga um jogo político armado de ironia, mas, ao mesmo tempo, evidencia sua melancolia e a crise que vivencia, já que, para ele, o mundo e a Dinamarca são uma prisão. O mundo é o mesmo de sempre (se o mundo está ficando honesto, então este é o fim do mundo!), cheio de pessoas corruptas, mentirosas, desonestas; além disso, no caso específico da corte, Hamlet sofre uma profunda desilusão, por perceber não ser possível confiar em praticamente ninguém que o cerca (até mesmo em Ofélia, ainda que por causa de sua ingenuidade). Sendo assim, por estar tão cansado e

deprimido, nada mais lhe satisfaz, e não vê motivos para continuar vivendo; o mundo já não é o lugar em que quer estar. Sua asfixia é existencial, não espacial, como ele deixa claro quando afirma que, se estivesse se sentindo bem, poderia viver até mesmo dentro de uma casca de noz, onde se sentiria “o rei do espaço infinito”. Algo semelhante acontece no conto de Kurt Vonnegut Jr., o que nos esclarece a alusão feita a Shakespeare. No conto, o pintor não acredita no mundo que está desenhando, já que, ao contrastá-lo com o mundo em que vive, tudo lhe parece não passar de uma farsa. Neste sentido, seu mundo também pode ser considerado sufocante como uma prisão, o que o leva a optar pelo suicídio no fim.

Desse modo, também neste ponto pode-se fazer uma analogia com o monólogo mais famoso de *Hamlet,* que se encontra no terceiro ato:

> HAMLET: Ser ou não ser – eis a questão. / Será mais nobre sofrer na alma / Pedradas e flechadas do destino feroz / Ou pegar em armas contra o mar de angústias – / E, combatendo-o, dar-lhe fim? Morrer; dormir; / Só isso. E com o sono – dizem – extinguir / Dores do coração e as mil mazelas naturais / A que a carne é sujeita; eis uma consumação / Ardentemente desejável. Morrer – dormir – / Dormir! Talvez sonhar. Aí está o obstáculo! / Os sonhos que hão de vir no sono da morte / Quando tivermos escapado ao tumulto vital / Nos obrigam a hesitar: e é essa reflexão / Que dá à desventura uma vida tão longa. / Pois quem suportaria o açoite e os insultos do mundo, / A afronta do opressor, o desdém do orgulhoso, / As pontadas do amor humilhado, as delongas da lei, / A prepotência do mando, e o achincalhe / Que o mérito paciente recebe dos inúteis, / Podendo, ele próprio, encontrar seu repouso / Com um simples punhal? Quem aguentaria fardos, / Gemendo e suando numa vida servil, / Senão porque o terror de alguma coisa após a morte – / O país não descoberto, de cujos confins / Jamais voltou nenhum viajante – nos confunde a vontade, / Nos faz preferir e suportar os males que já temos, / A fugirmos pra outros que desconhecemos? / E assim a reflexão faz todos nós covardes. / E assim o matiz natural da decisão / Se transforma no doentio pálido do pensamento / E empreitadas de vigor e coragem, / Refletidas demais, saem do seu caminho, / Perdem o nome de ação (Shakespeare, III, 1).

Neste monólogo, flagramos o herói trágico refletindo, hesitante sobre o que fazer em relação a sua existência. A vida lhe pesa além da medida (“sofrer na alma / pedradas e flechadas do destino feroz”), mas, por desconhecer o que lhe espera após a morte (“Os sonhos que hão de vir no sono da morte / Quando tivermos escapado ao tumulto vital”), acaba optando por manter-se vivo (“o terror de alguma coisa após a morte [...] nos confunde a vontade, / Nos faz preferir e suportar os males que já temos”). Talvez a parte mais interessante, por estabelecer uma relação mais direta, a nosso ver, com o protagonista do conto de Vonnegut Jr., seja a que traduz um sentimento de cansaço do mundo. Hamlet nos apresenta um verdadeiro

catálogo de situações que o oprimem ao extremo: “o açoite e os insultos do mundo, / A afronta do opressor, o desdém do orgulhoso, / As pontadas do amor humilhado, as delongas da lei, / A prepotência do mando, e o achincalhe / Que o mérito paciente recebe dos inúteis”). Assim como no monólogo, os questionamentos levantados pelo herói shakespeariano parecem passar pela mente do pintor. Ele é a única personagem do conto que consegue perceber a perversidade do mundo em que vive; ou, pelo menos, percebe-a de modo mais objetivo, pois não encontra-se tão emocionalmente envolvido como Wehling.

Porém, o que diferencia o suicídio em *Hamlet* daquilo que se vê no conto, é que, neste, o suicídio é uma política de Estado que, transformada em propaganda, manipula a população e a faz considerar a morte uma boa opção, para que o planeta e o mundo em que ela vive continue sendo bom e produtivo para quem deseja continuar vivendo. O assistente hospitalar é o equivalente à grande massa de manobra das utopias e das distopias. Na narrativa, ele é a personagem que representa o ponto de vista do cidadão comum:

> “Você é um velhote jururu, não é?”, disse o assistente. “É um crime?”, disse o pintor. O assistente deu de ombros. “Se você não gosta daqui vovô...”, ele disse e concluiu seu pensamento com o engenhoso número de telefone para o qual as pessoas que não queriam mais viver deveriam ligar, pronunciando o zero do número de telefone “naught”. O número era: “2BR02B” (Vonnegut JR., 1999, 261).

Por meio desta personagem, o narrador parece sugerir que um grande contingente populacional aceita sem questionar as políticas de seu mundo, sem importar-se com o que acontece com as pessoas à sua volta. Mas, ao contrário, como vimos, é característico da obra distópica que seu protagonista se apresente como alguém que nega ou questiona a ordem imposta. O dissidente é quase sempre solitário. Assim, acreditamos que a solidão e o ceticismo de Hamlet também sejam elementos presentes no modo de agir do pintor.

3.3 – O ceticismo

O ceticismo em Shakespeare, já bastante evidenciado em *Hamlet*, é, por certo, influenciado pelo pensamento de Montaigne, que publicou os seus *Ensaios* poucas décadas antes da tragédia. Nestes ensaios, Montaigne introduz um sentimento de mundo que está em consonância com uma fase posterior do

humanismo renascentista. Em suas origens, o humanismo se pauta numa crença quase inabalável na capacidade humana de autoconhecimento e de conhecimento e controle profundos do mundo e do universo. Uma das obras que sintetizam este momento é o *Discurso sobre a dignidade do homem,* de Pico della Mirandola, em que o filósofo exalta os poderes ilimitados do homem - tanto para se elevar à condição divina quanto para se rebaixar à condição de animal, tudo a depender de seu livre arbítrio. O discurso se abre com a ideia de "ser o homem vínculo das criaturas, familiar com as superiores, soberano das inferiores; pela agudeza dos sentidos, pelo poder indagador da razão e pela luz do intelecto, ser intérprete da natureza; intermédio entre o tempo e a eternidade e, como dizem os Persas, cópula, portanto, himeneu do mundo e, segundo atestou David, em pouco inferior aos anjos" (Pico Della Mirandolla, 1998, p. 49). Esta ideia parece ser retomada por Hamlet, em chave irônica ou cética, na primeira passagem que citamos acima, em que o príncipe afirma que o mundo não mais o interessa e que o homem não passa da quintessência do pó. Entre Pico della Mirandola e Shakespeare, temos os *Ensaios* de Montaigne. Dentre eles, há um em que esta ideia também parece ser retomada, para ser, contudo, cinicamente refutada. No ensaio "Apologia de Raymond Sebond", considerado um dos principais textos de Montaigne sobre o ceticismo, o filósofo afirma:

> Consideremos, pois, um momento o homem isolado, abandonado a si próprio, armado unicamente de graça e conhecimento de Deus (...). Que me explique pelo raciocínio em que consiste a grande superioridade que pretende ter sobre as demais criaturas. (...) Será possível imaginar algo mais ridículo do que essa miserável criatura, que nem sequer é dona de si mesma, que está exposta a todos os desastres e se proclama senhora do universo? Se não lhe pode conhecer ao menos uma pequena parcela, como há de dirigir o todo? Quem lhe outorgou o privilégio que se arroga de ser o único capaz, nesse vasto edifício, de lhe apreciar a beleza? (Montaigne, 1987, p. 182).

Para Sussekind (2014, p. 23), Shakespeare foi capaz de "conceber um novo tipo de solilóquio, semelhante aos ensaios da recente tradição montaigniana", tendo por base uma concepção cética de mundo. Tendo em mente esta operação que mobiliza várias fontes textuais, compreendemos melhor a imagem de um mosaico, com a qual Kristeva define a intertextualidade: "todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de outro texto" (Kristeva

apud Samoyault, 2008, P. 16). Vejamos como esta intrincada rede intertextual compõe um mundo distópico na narrativa de Vonnegut Jr.

3.4 – O mundo distópico de "2BR02B": o Estado, a ciência e a arte

No conto de Vonnegut Jr. temos um protagonista desacreditado e absolutamente pessimista em relação ao mundo em que vive e que, por fim, desiste de buscar formas e motivos para querer viver. O Estado parece estimular e até mesmo elaborar uma espécie de culto à morte (algo que talvez prenuncie a necropolítica contemporânea[7]). A ciência, representada pelos médicos no conto, deveria salvar vidas, mas está disposta a exterminá-las. Dr. Benjamin Hitz, obstetra-chefe do hospital, uma espécie de porta-voz dos regulamentos do Estado, criador da primeira câmara de gás de Chicago, é o responsável pelos bebês que vão nascer e que serão o futuro de seu mundo, mas, paradoxalmente, também é o responsável pelas vidas que são ceifadas. Tamanho poder ele possui, sendo ao mesmo tempo uma espécie de encarnação de Cloto e Átropos, duas das três moiras da mitologia grega; a primeira, a que tece a vida e regula os nascimentos; a segunda, a que corta o fio, determina a morte.

Neste sentido, torna-se clara a afirmação de Berriel (2005, p. 10), de que a distopia é a imagem do "exílio da humanidade, tornada resíduo [...] pela razão enlouquecida". O Estado racionalmente construído, cuja matriz remonta à *República* de Platão, extirpou de sua estrutura a experiência humana no sentido de "vivência", a vida vivida concretamente, não somente como objeto de especulação filosófica. É um Estado que prefigura uma ordem social baseada na abstração, em um modelo ideal de sociedade e de cidadão, que, por outro lado, não condiz com as "imperfeições" a que a humanidade está sujeita: os desejos, as paixões, as peculiaridades de cada um. Pela boca do Dr. Hitz, temos uma ideia da lógica cruel que fundamenta as leis do Estado:

> No ano 2000 [...], antes de os cientistas surgirem e instituírem a lei, não havia sequer água o suficiente para sobreviver e nada para comer, a não ser algas marinhas e, mesmo assim, as pessoas insistiam sobre seu direito de reproduzirem-se como lebres. E sobre seu direito, se possível, de viver para sempre. […] Sem o controle populacional, os seres humanos estariam

7 Embora o conto de Vonnegut Jr. seja muito anterior ao surgimento do termo "necropolítica", cunhado por Achille Mbembe, acreditamos que a ideia central da política de estado do conto se adéqua ao conceito, no sentido de o Estado arrogar para si o direito de expor os cidadãos à morte ou, num caso extremo, impô-la.

> agora aglomerados sobre a superfície desse velho planeta como as drupas de uma amora!" (Vonnegut JR., 1999, p. 265).

Dr. Hitz continua insistindo em dizer que o mundo, conforme encontra-se governado por homens como ele, será melhor, como nesta passagem:

> Ele ou ela [um dos filhos de Wehling] viverá em um planeta feliz, espaçoso, limpo e rico, graças ao controle populacional. Num jardim como naquele mural ali". Balançou sua cabeça. "Dois séculos atrás, quando eu era jovem, ela era um inferno que ninguém pensava que fosse durar mais vinte anos. Agora séculos de paz e fartura se estendem diante de nós até onde a imaginação consegue alcançar" (Vonnegut JR., 1999, p. 266).

A Drª. Leora Duncan, anfitriã da câmara de gás da Divisão de Serviços do Departamento Federal de Extermínio, é uma mulher que também goza de poder. O elogio que recebe do Dr. Hitz soa irônico ao leitor, porque sugere uma mudança do paradigma feminino, tal como é concebido pela lógica patriarcal. No "feliz jardim", não há mais lugar para a figura da mãe. Dar à luz futuros cidadãos para suprir a necessidade de mão-de-obra no estado capitalista (ou que imagem equivalente, embora dissimulada, possa ser inventada pelo Estado) não é mais tão relevante. Quando o doutor a cumprimenta pelo importante papel que desenvolve, obviamente a vê como símbolo da morte – ela é a "anfitriã", cuja tarefa consiste em "dar conforto às pessoas enquanto as mata" (Vonnegut JR., 1999, p. 263). Mais uma vez, não há como evitar a impressão de se tratar de uma espécie de necropolítica. Juntamente com o Dr. Hitz, Leora garante o seu lugar no 'Feliz Jardim da Vida', cuidando para que seu mundo não se torne superlotado. Por isso, quando é informada de que há trigêmeos para nascer, sua maior preocupação são as consequências disto, já que nenhum apontamento foi feito para que os três vivessem. Além disso, busca enaltecer o trabalho que realiza e evitar que seja visto de forma pejorativa, algo que se torna evidente na conversa que tem com o Dr. Hitz e o pai:

> "Eu quero as crianças.", disse Wehling serenamente. "Quero todos os três".
> "Claro que você quer", disse o Dr. Hitz. "Isso é muito humano".
> "Mas não quero que o meu avô morra", disse Wehling.
> "Ninguém se sente verdadeiramente feliz por enviar um parente próximo para a Caixa de Gato", disse o Dr. Hitz gentilmente, solidário.
> "Gostaria que as pessoas evitassem chamá-lo assim", disse Leora Duncan.
> "Como?", disse o Dr. Hitz.
> "Eu gostaria que as pessoas não usassem termos como Caixa de Gato e coisas desse tipo", ela disse. "Dá uma impressão errada às pessoas"
> "Você está absolutamente certa", disse o Dr. Hitz. "Perdoe-me". Ele se corrigiu e disse o nome oficial das câmaras de gás municipais, um nome que ninguém usava em conversas. "Eu deveria ter dito "Estúdios de Suicídio Ético"", ele disse.

“Soa bem melhor assim”, disse Leora Duncan. (Vonnegut JR., 1999, p. 265).

Wehling, em desespero ao saber que a vida de seus filhos corre um verdadeiro risco, saca a arma contra Leora Duncan e o Dr. Hitz e os assassina, dizendo algo que, de fato, não deveria soar absurdo naquele mundo: ““É apenas morte”. Após matá-los, atira “em si mesmo, criando espaço para todos os seus três filhos” (Vonnegut JR., 1999, p. 266).

Diante desta cena que, de certo modo, evoca algumas cenas finais das tragédias de Shakespeare, devido ao morticínio que atinge as personagens, o pintor, cético a respeito do mundo e da sociedade em que vive, constata em si e a sua volta que ele e as pessoas comuns, que estão longe do poder, nunca terão um lugar no dito “jardim feliz”. A cena, assim, traduz vivamente a falácia daquele projeto pictórico e, ao mesmo tempo, expõe e denuncia a concepção da arte e de sua função em regimes autoritários. Este elemento é o ponto de chegada de nossa análise.

A obra de arte que o pintor realiza é, manifestamente, um monumento público. O muralismo é uma forma de arte muito cultuada desde a Antiguidade greco-romana até o Renascimento, com forte teor político e religioso. Pelo fato de ser composto em grandes dimensões, seu efeito sobre o público não foi ignorado por governantes e pela Igreja, com propósitos de controle e doutrinamento, mais que meramente estéticos. Após certo período de decadência no início da era moderna, volta com vigor em alguns momentos do século XX, como no muralismo revolucionário mexicano.

No conto que analisamos, o mural está a serviço do regime. A arte é utilizada como propaganda de um Estado perverso, como meio de controle, de instrução pública e intimidação. Projetado para ser um monumento, o mural ressalta o valor de um homem capaz de sacrificar a própria vida para a manutenção da ordem social. Sintetiza, no que aparenta e no que oculta, ou melhor, no que aparenta de utópico e no que oculta de distópico, as ideias e os temas que viemos discutindo. O artista e sua obra são o centro da narrativa. Mas a verdadeira arte foi proscrita neste mundo. Como afirma Moneti (1993, p. 329), é preciso notar que “nos mundos utópicos [e distópicos] raramente a arte encontra direito à cidadania. Desde Platão, a censura em relação à arte torna-se um lugar comum” para seus autores. A autora se pergunta: “Por que a verdadeira arte jamais se apresenta [nestes textos], comparecendo, em seu lugar, suas mistificações pedagógicas e propagandísticas?”. Sua resposta é que, mais que uma censura à criatividade do artista, à sua liberdade

de criador, o que se teme é “o efeito corruptor da arte sobre quem a frui; […] uma vez que se esteja de acordo com o enorme poder de sedução da arte, não se pode deixá-la agir imperturbadamente sem controle. A arte na utopia [e na distopia], ou é arte do estado, ou não é, de fato, arte”.

Em “2BR02B”, esta percepção só é alcançada pelo pintor, de modo cabal, na cena trágica que se desenrola diante de seus olhos. É certo que, desde o início do conto, a personagem fornece indícios de que não vê mérito no trabalho que realiza, de que não o considera arte. Porém, a situação se agrava nesta parte final, em que o pintor se depara com as consequências desastrosas desta política de estado, num mundo em que se vive mais e de modo saudável, mas onde pessoas precisam morrer para que outras possam nascer. Esta realidade, totalmente distorcida pelo projeto de mural, o faz refletir

> sobre o lúgubre enigma da vida, que demandava nascer e, uma vez nascida, demandava gerar frutos... multiplicar e viver o máximo possível; fazer tudo isso num minúsculo planeta que teria de durar para sempre.
> Todas as respostas que o pintor conseguia pensar eram funestas. Ainda mais funestas, obviamente, do que uma Caixa de Gato, um *Happy Hooligan*, uma Saída Fácil[8]. Ele pensou na guerra. Ele pensou nas pestes. Ele pensou na fome.
> Sabia que nunca voltaria a pintar. **Deixou seu pincel cair nos trapos do chão**. E então decidiu que também já havia vivido o suficiente no Feliz Jardim da Vida e, vagarosamente, desceu da escada.
> Pegou a arma de Wehling, com a verdadeira intenção de atirar contra si mesmo. Mas faltou-lhe coragem (Vonnegut JR., 1999, p. 266; grifo nosso).

É emblemático o gesto de deixar cair o pincel nos trapos que forram o chão. Sugere que, para o protagonista, desistir da arte é o mesmo que desistir da vida. Neste sentido, acreditamos que não seja casual uma nova referência à imagem do “trapo” neste ponto da narrativa. Ela é feita anteriormente, quando o pintor diz ao assistente do hospital que, para ele, uma boa imagem do que a vida verdadeiramente lhe parece são os trapos jogados pelo chão, para conter os respingos de tinta. Aqui, após um momento de reflexão sobre o mundo, desiludido, o artista definitivamente desiste de seu trabalho, deixando cair seu pincel no tecido sujo e roto, metáfora de sua vida.

8 Um aspecto de que poucas narrativas utópicas e distópicas se eximem é o anacronismo de algum elemento da sociedade ficcionalmente imaginada. Muitas vezes, este anacronismo se apresenta na forma de descrever ou nomear este elemento, que pode ser um costume, uma instituição, um objeto, etc. No caso de “2BR02B”, os apelidados dados ao “estúdio do suicídio ético” são todos referentes à linguagem cotidiana do autor. O mundo futuro que ultrapassa em muito os anos 2000 ainda se utiliza de termos e expressões que mesmo hoje já caíram em desuso, como é o caso de *Happy Hooligan* (ver nota anterior) e *Lucky Pierre*- o homem numa relação sexual com duas mulheres.

Não nos parece inoportuno perceber uma nova relação intertextual nesta passagem, uma referência a outra obra e outro artista do Renascimento, o também pintor Michelangelo, que, ao que tudo indica, adotou uma visão cética do mundo em sua velhice. No famoso afresco que se encontra na Capela Sistina, intitulado “O Juízo Final”, iniciado em 1535 – mais de vinte anos depois da pintura do teto da capela – e concluído em 1541, entre as inúmeras imagens dos eleitos e dos condenados, uma figura estranha, deformada, pode ser vista. Ela se assemelha a um pano usado, um verdadeiro “trapo humano”. É a representação do martírio de São Bartolomeu, que segura sua pele esfolada. Mas é bem possível que seja também – e há estudos que defendam esta ideia – o autorretrato do artista, que se via como um homem de espírito torturado (figura 1).

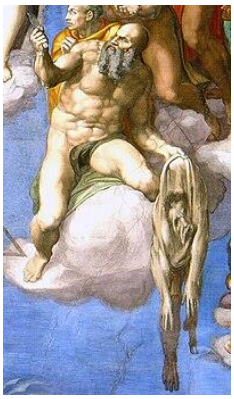


Fig. 1: Michelangelo, “O Juízo Final” (1535-1541; detalhe), Capela Sistina, Vaticano.

Após a cena em que os papeis de vítimas e algozes parecem se embaralhar, o pintor finalmente opta pelo suicídio, ligando para 2BR02B:

> “Departamento Federal de Extermínio”, disse a voz muito calorosa de uma anfitriã.
> “Para quando, o mais breve possível, eu conseguiria agendar um atendimento?”, perguntou, falando com muito cuidado.
> “É provável que possamos incluí-lo no fim da tarde de hoje”, ela disse. “Pede ser até mais cedo, se tivermos algum cancelamento”.
> “Tudo bem”, disse o pintor, “inclua-me na lista, por favor”. E lhe forneceu o seu nome, soletrando-o.
> “Obrigado, senhor”, disse a anfitriã. “Sua cidade lhe agradece; seu país lhe agradece; seu planeta lhe agradece. Mas a gratidão mais profunda vem das futuras gerações” (Vonnegut JR., 1999, p. 267).

Considerações finais

O conto “2BR02B”, de Kurt Vonnegut Jr., guarda vários questionamentos e uma visão crítica do mundo, algo característico das obras distópicas do século XX. Em comum com textos clássicos do gênero, como *Admirável mundo novo* (1932), de Huxley, e *1984* (1949), de Orwell, no conto pode-se perceber um futuro sombrio e opressivo, em que a liberdade individual é reprimida pelo Estado e o medo e a violência, em suas mais diversas manifestações, são métodos de controle. As personagens do conto vivem uma situação no mundo alternativo, ficcional, vinculada a tendências que Vonnegut Jr. percebia, de modo particular, em sua própria realidade. De fato, as distopias se caracterizam por plasmarem este mundo alternativo de modo peculiar. Esta peculiaridade é o resultado de um olhar único, individual, que filtra a realidade em que vive e a transforma em ficção. Este olhar único é o do utopista ou do autor de distopias.

O conto estabelece uma relação de intertextualidade principalmente com a tragédia *Hamlet,* de William Shakespeare, em que o “ser ou não ser” transforma-se no mote para gerar, no conto de Vonnegut Jr., a crise existencial e o questionamento diante da realidade que o pintor vive. Como em *Hamlet,* o pintor mostra-se cético em relação ao mundo e às pessoas a sua volta. Consideramos relevante esquadrinhar este ceticismo, pois nem todas as distopias adotam esta visão tão cerradamente pessimista. O conto “A Máquina Para” (1909), de E. M. Forster, se conclui com uma aposta na redenção da humanidade, e a parte final do clássico romance distópico de Ray Bradbury, *Fahrenheit 451* (1953), é dedicada à descrição da sociedade dos homens-livros, pessoas que literalmente encarnam obras literárias canônicas, memorizando-as. Contudo, em “2BR02B”, é esta postura cética, que alcança limites extremos, como a opção pelo suicídio, que nos permitiu estabelecer o vínculo, não somente com Shakespeare, mas também com a tradição do ceticismo na era moderna, cuja matriz são os *Ensaios*, de Montaigne, que, lendo criticamente textos como o *Discurso sobre a dignidade do homem,* de Pico della Mirandola, refutam a tese dos poderes ilimitados do homem. Este ceticismo impregna o conto de Vonnegut Jr. que, “atualizando” para o seu tempo a frase de Shakespeare - “há algo de podre na Dinamarca” –, cria ficcionalmente um Estado perverso, em que um descomedido controle populacional produz fatos de extrema desumanidade.

Referências

BACZKO, Bronislaw. “Utopia”. In: **Enciclopédia Einaudi**, vol. 5. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985.

BERRIEL, Carlos Eduardo Ornelas. “Brief Notes on Utopia, Dystopia and History”. Trad. Helvio Moraes. In: VIEIRA, Fátima & FREITAS, Marinella (ed.). **Utopia Matters**: Theory, Politics, Literature and the Arts. Porto: Editora da Universidade do Porto, 2005.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos**: a literatura de segunda mão. Trad. Luciene Guimarães. Belo Horizonte, 2010.

MARQUES, E. Marks de; BUCHWEITZ, W. Wickboldt. “Da Utopia à Terceira Virada Distópica: um breve panorama”. **Revista Guará** - Revista de Linguagem e Literatura, Goiânia, Brasil, v. 9, n. 2, p. 5–17, 2020. DOI: 10.18224/gua.v9i2.7879. Disponível em: https://seer.pucgoias.edu.br/index.php/guara/article/view/7879. Acesso em: 5 maio. 2024.

MONETI, Maria. “Sul rapporto utopia-distopia”. In: COLOMBO, Arrigo (org.). **Utopia e Distopia**. Bari: Edizioni Dedalo, 1993.

MONTAIGNE, Michel Eyquem de. **Ensaios**. Trad. Sergio Milliet. Brasília: Editora da UnB, 1987.

MORAES, Helvio. “Literatura e Utopia: duas noções em cotejo”. **Alere,** , vol. 22, nº 2, 2020.

PICO DELLA MIRANDOLA, Giovanni. **Discurso sobre a Dignidade do Homem**. Trad. Maria de Lurdes Sirgado Ganho. Lisboa: Edições 70, 1998.

SAMOYAULT, Thiphaine. **A Intertextualidade**. Trad. Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rotschild, 2008.

SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. Trad. Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 1999.

SILVA, Erico Monteiro. “A Literatura Distópica e a sua Obscura Utopia”, **Revista Ibero- Americana de Humanidades, Ciências e Educação- REASE**, vol. 7, nº 12, 2021.

SUSSEKIND, Pedro. “A filosofia em Hamlet”. **O que nos faz pensar**, nº 35, 2014.

VONNEGUT Jr., Kurt. “2BR02B”. In: **Bagombo Snuff Box**. New York: Penguin, 1999.

ISSN: 2527-1024