

Sobre os ossos dos mortos e o impasse das formas na contemporaneidade

Vinícius de Oliveira Prusch*

<https://orcid.org/0000-0002-5421-1706>

*A certa distância, uma vaca próxima ao lago
pastando entre os barcos. Uma ilusão óptica
fazia que eu a visse como se ela estivesse sobre
um dos barcos. Uma mitologia verdadeiramente
alegre: o touro da Europa navegando
triunfalmente pelo Acheronte.*

Theodor Wiesengrund Adorno, *Sem diretriz* —
Parva aesthetica

Resumo: O artigo apresenta uma análise do romance polonês *Sobre os ossos dos mortos*, publicado em 2009 por Olga Tokarczuk. O foco está nos impasses da estética em tempos de pós-modernidade, neoliberalismo e crise climática, tendo-se como argumento central a ideia de que o livro arma e desarma, constantemente, certas construções utópicas e certos mecanismos fetichizados, ocupando, assim, uma posição ambivalente diante do mundo contemporâneo. Desse modo, interesse especial é dado às contradições internas do romance, que podem, apesar dos seus limites, mostrarem-se reveladoras.

Palavras-chave: literatura contemporânea. antropoceno. pós-modernidade. neoliberalismo.

Drive your plow over the bones of the dead and the impasse of forms in contemporaneity

Abstract: The article presents an analysis of the polish novel *Drive your plow over the bones of the dead*, published in 2009 by Olga Tokarczuk. It focuses on the obstacles faced by aesthetic works in times of post-modernity, neoliberalism, and climatic crisis, having as its central argument the idea that the book constantly builds and then defuses certain utopian constructs and certain fetishised mechanisms, ending up, thus, in an ambivalent position in the face of our contemporary world. Therefore, special focus is given to the contradictions present in the novel, which may, despite its limits, be shown to be meaningful.

Keywords: contemporary literature. anthropocene. post-modernity. neoliberalism.

* Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Mestrando em Literatura, Sociedade e História da Literatura pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), e membro do grupo de pesquisa Literatura, Canção e Sociedade no Brasil dos Séculos XX e XXI, coordenado pelo professor doutor Carlos Augusto Bonifácio Leite. E-mail: viniciusprusch1997@gmail.com.



Este artigo está licenciado sob forma de uma licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional, que permite uso irrestrito, distribuição e reprodução em qualquer meio, desde que a publicação original seja corretamente citada.
https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.pt_BR.

Sobre los huesos de los muertos y el estancamiento de la forma en la contemporaneidad

Resumen: El estudio presenta un análisis de la novela polonesa *Sobre los huesos de los muertos*, publicada en 2009 por Olga Tokarczuk. El enfoque está en los obstáculos de la estética en tiempos de la posmodernidad, del neoliberalismo y de la crisis climática, usando como principal argumento la idea de que la obra arma y desarma, constantemente, algunas construcciones utópicas y ciertos mecanismos fetichizados, ocupando, así, una posición ambivalente frente al mundo contemporáneo. Está, así, específicamente interesado en las contradicciones internas de la novela, que pueden, aunque con sus limitaciones, proveer pistas reveladoras.

Palabras clave: literatura contemporánea. antropoceno. posmodernidad. .

Descrevendo uma escritora de livros de terror, dona de uma das casas das quais toma conta fora do período de férias, Sra. Dusheiko, narradora do romance polonês *Sobre os ossos dos mortos*, publicado por Olga Tokarczuk em 2009, afirma que ela lembra um sobrevivente de Pompeia, cidade romana coberta pelas cinzas do vulcão Vesúvio em 79 d.C.: “Seu rosto era cinzento; até mesmo os lábios e os olhos eram cinza” (Tokarczuk, 2019, p. 48), ela diz, passando, então, a comentar uma suposta periculosidade inerente às pessoas que, como ela, têm o domínio da escrita. Para Dusheiko, pessoas assim retiram da realidade a sua inexpressividade, sendo possível, desse modo, que, lendo um dos livros da escritora (que passa a ser chamada por ela de “Acinzentada”), ela encontrasse a si mesma e aos lugares que conhece, mas transformados em algo diverso, irreconhecível. A escritora não é exatamente uma personagem central do livro, e tampouco esse trecho tem centralidade em sua narrativa, mas se trata de uma caracterização curiosa da figura do romancista que talvez nos diga mais do que parece a respeito do funcionamento do livro e das questões que o movem.

Para Theodor Adorno, que escreveu sua *Teoria estética* ao fim dos anos 1960, o lugar e a própria existência da arte já se mostravam deslocados e não mais evidentes, dado o avanço do domínio da forma-mercadoria sobre a sociedade — fato que se tornaria, então, a grande base para as reflexões do livro. A estranha caracterização dada à escritora por Dusheiko parece ressoar um tempo no qual novas tensões se apresentam nesse jogo de forças: em um mundo já posterior à divisão radical entre alto modernismo e cultura de massas que se apresentava para Adorno, Acinzentada surge como um signo

vacilante através do qual a forma, momentaneamente, pensa a si mesma e se vê estranhada. Ao mesmo tempo, entretanto, parece que a força negativa¹ que, para Adorno, estava disponível aos escritores modernistas, aparece de forma nublada no horizonte de *Sobre os ossos...*; sua forma não é tão bem resolvida, e se, por um lado, notamos momentos dessa autoconsciência, por outro, a forma talvez avance de modo rápido demais à tentativa de promover soluções a esse impasse. Aposto, contudo, na produtividade do movimento de se iluminar suas contradições internas como forma de compreender o problema, afinal, mesmo com limites, o livro não deixa de propor coisas de modo certamente não desprovido de complexidades.

Nas bases materiais desse jogo, parece estar uma espécie de *dupla perda de chão*, tanto metafórica como material: da financeirização da economia à crise climática, nos vemos diante de um mundo de espectros e de miragens², enquanto, ao mesmo tempo, a necessidade da migração diante de catástrofes se apresenta cada vez mais como um padrão global. Em suma, a máxima do Manifesto Comunista segundo a qual, “tudo que era sólido e estável se desmancha no ar” (Engels; Marx, 2005, p. 43), com a conquista do poder pela burguesia se torna novamente verdade, mas em um sentido um tanto diverso, com contornos desastrosos. Nas palavras de Bruno Latour (2020, p. 8-9, grifos do autor):

Desde os anos 1980, as classes dirigentes não pretendem mais liderar, mas se refugiar fora do mundo. Dessa fuga, da qual Donald Trump é apenas um símbolo entre outros, somos nós que sofremos todas as consequências. A ausência de um *mundo comum* a compartilhar está nos enlouquecendo.

Passando do contexto dentro do qual se encaixa a produção do livro para aquele de sua recepção mundial, dado o recebimento pela autora do Prêmio Nobel de Literatura

¹ Negativa no sentido que recebe no contexto da dialética negativa adorniana. O tema é complexo, mas o termo diz respeito, basicamente, àquilo que traria à tona o “não-idêntico”, ou seja, aquilo que não se encaixa completamente à realidade atual e que, de certa forma, produz uma crítica a ela (crítica que, na arte, não se apresenta de modo direto, engajado, mas a partir de mecanismos formais dotados de autonomia). No caso das formas modernas, isso se daria, por exemplo, com o “negativo do mundo administrado” (ADORNO, 1993, p. 44) em Beckett, onde “negativo” toma, inclusive, um sentido próximo do negativo fotográfico, que demonstra algo que está na constituição da realidade, mas que, na fotografia “revelada”, se veria de forma positiva.

² Lembrando que as miragens não são meras ilusões da mente, mas sim efeitos ópticos *produzidos materialmente* pela reflexão da luz solar.

de 2018 — a versão em português que serve de base para o presente texto, por exemplo, somente foi publicada em novembro de 2019 —, temos, também, a pandemia do COVID-19, que somente intensificaria esse sentimento de perda de um mundo comum ao isolar muitos de nós em nossas casas e proliferar atividades a distância. Desistoricizada e isolada de nossa realidade mais geral por muitos, ela surge, na verdade, como mais um efeito da neoliberalização do mundo e da destruição desenfreada de nossos recursos naturais, e, muito provavelmente, terá sucessores, como demonstram estudiosos como Rob Wallace (2020), já que as condições que a possibilitaram seguem inalteradas. Apesar da boa vontade dos veganos (como o que escreve este texto), mudanças feitas no nível individual parecem mal fazer cócegas no capitalismo mundial, que já se adaptou rapidamente às suas “demandas” (ou as adaptou a si?), segue ampliando seu círculo de destruição e causando esse tipo de estrago.

Retornando ao nível mais diretamente estético, as boas teorizações recentes têm focalizado, a partir de variados ângulos, a nova posição das formas diante dessa realidade. Fredric Jameson (2000), por exemplo, aponta para uma diminuição da profundidade, um enfraquecimento da historicidade e uma aproximação, por parte das formas, da esquizofrenia estética — espécie de colagem de significantes isolados na qual se perdem tanto a sensação do real quanto a de uma temporalidade estruturada — e do pastiche — cópia de estilos do passado sem o distanciamento que caracterizaria a ironia —, apesar de enxergar elementos utópicos, por exemplo, em narrativas de ficção científica (Jameson, 2021). Para Lipovetsky e Serroy, por sua vez, viveríamos hoje o tempo do “capitalismo artista”, quando os mercados teriam passado a se utilizar de dimensões “estético-imaginárias-emocionais” (Jameson, 2021, p. 14) em sua busca por lucro, cindindo, assim, a uma vez existente diferenciação entre a esfera estética e a econômica. Sianne Ngai (2012) propõe novas categorias estéticas, próprias a um mundo dominado pela mercadoria e supersaturado de informações; categorias de menor intensidade e maior fragilidade e ambiguidade que aquelas tradicionais, como a do belo, mas que não deixam de carregar potencialidades: o excêntrico, o fofo e o interessante. Já Timothy Morton (2007) faz um recorte temporal maior e busca demonstrar o quanto certas práticas artísticas de representação do mundo natural fundadas pelos românticos

e vivas até hoje, de alguma forma já traziam, em seu aparente afastamento da realidade capitalista, lógicas que, na verdade, reproduzem elementos dele, sendo, assim, necessário buscar propostas estéticas alternativas.

Alguns passos no tempo para além do que puderam observar os autores nessas obras e precisaremos ter em conta, ainda, fenômenos como as séries criadas somente para fazer fundo ao uso do celular, que toma o centro da atenção do público, NFTs produzidos como que em linhas de montagem e de impacto ambiental gigantesco, e arte digital criada por inteligências artificiais, colando estilos do passado sem sequer precisar mais da figura do artista. Com o risco de produzir aqui um diagnóstico meramente apocalíptico, contudo, vale uma reflexão a respeito da própria visão apocalíptica: caso erre a mão nela, poderia, sem dúvida, simplificar o problema e esconder as ambiguidades inerentes a qualquer momento histórico — o próprio movimento central do presente texto, através do qual analiso uma obra que julgo apresentar limites claros, busca ir no sentido contrário disso —, mas seu teor de verdade não parece, simultaneamente, pequeno (é, certamente, consideravelmente maior que o tom incansavelmente positivo daqueles que creem que o capitalismo verde nos salvará). A negatividade é fundamental, mas ela não deve ser confundida com niilismo. Fazer isso seria apenas aderir a uma versão aparentemente elevada e nova da “bela alma”, noção que Morton (2007) busca em Hegel para falar dos limites do ambientalismo romântico — referindo-se àquele que percebe os problemas, mas tenta colocar-se como que fora do mundo ao responder a eles. Apesar e, até mesmo, *através* de seus limites, afinal, *Sobre os ossos...* nos possibilita pensar sobre tudo isso. Em seus movimentos internos, ele produz um balanço de visões apocalípticas e utopias, e se engaja em uma vacilação entre a negação e a reafirmação de certos mecanismos fetichizados, como buscarei demonstrar.

Um mundo simples, mas misterioso

No romance acompanha-se, em primeira pessoa, Dusheiko, uma senhora de idade que vive em um vilarejo polonês situado em um planalto afastado de tudo, chamado pelos moradores de “Lufcug” mas sem nome oficial, onde a maioria das pessoas vai somente no verão e sequer há sinal telefônico constante. Ela sofre com moléstias que envolvem tremores, câibras e olhos lacrimejantes, é defensora dos animais (a ponto de ter um cemitério para os bichinhos ao lado de sua casa e denunciar repetidamente caçadores à polícia), leciona inglês para crianças, cuida das casas da região no inverno, quando seus donos estão em suas habitações permanentes na cidade, e gosta muito de astrologia. Quando pessoas envolvidas com a caça começam a morrer na região, ela passa a defender a teoria de que isto seria obra dos animais, em um movimento de vingança.

Trata-se, desse modo, de um livro que, em diversos sentidos, aproxima-se do romance policial, mas que, ao mesmo tempo, carrega uma carga de fantástico em suspenso, que não sabemos, ao ler pela primeira vez, se se confirmará ou não. Lembro que, para Walter Benjamin (1994, p. 41), “[...] o conteúdo social primitivo do romance policial é a supressão dos vestígios do indivíduo na multidão da cidade grande”. A imagem da multidão, no interior da qual o indivíduo está rodeado por todos os lados e, ao mesmo tempo, sozinho, onde torna-se número e se aproxima, de certo modo, da posição da mercadoria, seria, assim, a base material desse gênero, estando intimamente relacionado ao avanço do capitalismo. Partindo dessa ideia, torna-se digno de atenção o fato de a narrativa de Tokarczuk se aproximar deste gênero e, simultaneamente, situar-se em um espaço como o especificado acima. Se existe multidão no romance, é como uma “presença ausente”: a “realidade psicológica” das personagens condiz com sua existência, mas o espaço em que vivem está distante da cidade moderna, cheia de pessoas e regida pelo tempo do trabalho no lugar do das estações. Além disso, a posição de nossa narradora como cuidadora de casas e como alguém que se sente responsável

pela defesa da natureza a proporciona uma visão que, ao menos a princípio, é muito ampla, sem pontos cegos, como ela mesma indica no seguinte trecho:

Tentava inspecionar minhas posses duas vezes por dia. Preciso tomar conta de Lufcug já que me encarreguei disso. Visitava todas as casas deixadas aos meus cuidados, e, por fim, subia a colina para dar uma olhada em todo o nosso planalto. Dessa perspectiva era possível ver aquilo que não podia ser visto de perto: no inverno, os rastros na neve documentavam qualquer movimento. *Nada podia escapar a esse registro.* (Tokarczuk, 2019, p. 44, grifo meu).

Dado o número pequeno de pessoas na região, especialmente no período do inverno, e essa lógica espacial atípica, esperaríamos encontrar um mundo de práticas comunitárias, dominado pela oralidade, pela fofoca em sua forma pré-moderna etc. Esse é parcialmente o caso, especialmente conforme Dusheiko se aproxima de pessoas com quem, até o período que constitui o presente narrativo do romance, não tinha intimidade, como Esquisito e Boas Novas (mais sobre a relação da narradora com nomes na próxima seção), mas também é verdade que existe uma forte sensação geral de isolamento ali — “Não nos mudamos para estes lados para convidar uns aos outros para o chá” (Tokarczuk, 2019, p. 24), diz a protagonista. Além disso, o fato de a maior parte dos proprietários de casas não serem moradores fixos, mas sim habitantes da cidade que passam ali algum tempo, tensiona a disjunção daquele espaço aparentemente deslocado no tempo com o do mundo (pós-)moderno.

Uma das consequências dos elementos que nos aproximam de uma lógica de cidade pequena, entretanto, é, certamente, tornar mais clara uma violência que tem centralidade nas preocupações de Dusheiko, como defensora dos animais, mas que tende a ser difícil de se enxergar em si mesma em um mundo no qual a carne chega já em pedaços com nomes próprios, e o leite, em caixinhas com vacas felizes em fazendas familiares: a exploração animal. Para a narradora, essa exploração tem um rosto muito claro, que é o dos caçadores da região. A mercadoria impertinente que é a carne³, desse

³ É interessante notar a frequência com que pedaços de carne figuram em filmes de terror, apresentando-se como parte do quadro geral de universos regidos pelo desconforto e pela certeza de que alguém é perigoso e algo ruim acontecerá. A tensão pacificada no cotidiano da maioria das pessoas revela, nesses casos, seu centro irresolvido. Um exemplo no qual isto ganha força maior e sai do plano de fundo é o clássico *O massacre da serra elétrica* (1974).

modo, perde seu verniz opaco, e o mundo com que estamos acostumados é como que reduzido a seus atores fundamentais, retornando a um funcionamento arcaico.

Outro dado relevante mas em direção contrária tem a ver com o tom obscuro e apocalíptico que Dusheiko, com frequência, atribui a Lufcug. As noites de inverno são longas, quando o céu “[...] escuro e baixo, paira sobre nós como uma tela suja onde as nuvens travam batalhas ferozes” (Tokarczuk, 2019, p. 24), a região de modo geral em época de inverno é descrita como um lugar de trevas (Tokarczuk, 2019, p. 44) e, além disso, narra-se que lá costumavam haver pedreiras e que elas devem retornar, que engolirão o planalto inteiro e que “assim vamos sumir da face da Terra, devorados pelas máquinas” (Tokarczuk, 2019, p. 46).

Comuns também são as referências ao passado político da Polônia na caracterização dos espaços, e aqui, talvez esteja uma pista importante na leitura da relação entre obra e materialidade histórica. As casas são todas iguais e foram erguidas antes da guerra, à exceção daquela onde vive a escritora, a delegacia lembra uma casa construída na época do comunismo, a loja de Boas Vindas é “[...] a mistura de um café da época do socialismo, uma lavanderia a seco e uma loja de fantasias de carnaval” (Tokarczuk, 2019, p. 108), e a ausência de um nome oficial para Lufcug é relacionada ao pós-guerra, tendo sido o lugar anteriormente chamado Luftzug.

Uma república socialista desde a expulsão do exército nazista pelo da União Soviética pouco antes do fim da Segunda Guerra, a Polônia foi, quarenta e cinco anos depois, em 1989, o primeiro país a deixar o comunismo e se tornar uma democracia (neo)liberal. Como demonstram Nadia Smiecincka (2020) e Stuart Shields (2019), a transição se deu de forma brusca, por meio de uma “terapia de choque” com apoio do Fundo Monetário Internacional (FMI), e, seus limites estruturais puderam ser sentidos rapidamente, com forte alta nos preços e uma queda expressiva no padrão de vida da população, entre outros problemas. Dada a associação no pensamento geral entre a esquerda e o passado socialista do país, forças políticas críticas a esse sistema tiveram, historicamente, pouca força, o que parece ter contribuído, mais recentemente e após o contexto de publicação de *Sobre os ossos...*, para que a oposição viesse da própria extrema direita, que, na forma do partido Lei e Justiça (PiS), chega ao poder em 2015,

dando início a uma estranha combinação de conservadorismo profundo, alguns programas sociais de aparência progressista e continuidades com o programa neoliberal anterior.

Lufcug parece figurar, assim, como uma espécie de entrelugar histórico no romance, preso entre o que foi no passado e um presente que ainda não chegou de modo claro, mas que se sabe ser iminente e ruim. E essa posição incerta do lugar acaba sendo intensificada por sua relação com a realidade do antropoceno, uma vez que, enquanto o mundo se aquece, o efeito das mudanças climáticas na região é citado como sendo inverso, apresentando-se um processo de esfriamento. Mudanças climáticas que, diga-se de passagem, são citadas apenas duas vezes no romance, sendo, na segunda, usadas por um senhor que acredita na leitura de Dusheiko sobre os assassinatos para explicar a virada violenta no comportamento dos animais. De modo geral, permanecem, como a (pós-)modernidade, uma presença silenciosa e dúbia.

Com tudo isso em mente, talvez se possa afirmar que Tokarczuk opera a partir de um tipo de “redução do mundo” diverso daquele apontado por Jameson (2020) em sua leitura de *A mão esquerda da escuridão*, de Le Guin. Se, lá, o que o autor chama de redução produz um mundo utópico sem capitalismo e sem os problemas trazidos pelo desejo, aqui, a redução está menos interessada em criar um mundo alternativo ao nosso e mais em apresentar o mesmo mundo, mas “descomplexificado”, com menos determinações. E o mais notável talvez seja o fato de que o resultado dessa operação é uma mescla curiosa de distopia e utopia: por um lado, há algo de asfixiante, uma vez que a ausência de distância com relação às contradições do mundo e a clareza com relação a quem são os inimigos impossibilita a pacificação da mente diante do que se sabe estar errado; por outro, produz-se uma espécie de desaceleração ocasionada pelo distanciamento com relação à grande cidade. Tudo ocorre, assim, como se a fantasmagoria que está na base do romance policial tanto não tivesse lugar aqui quanto, simultaneamente, estivesse mais em casa que em qualquer outro espaço, a depender de como se olhe — ou de qual lado da balança pesa mais em cada momento da narrativa. Afinal, a descomplexificação não extingue o mistério, que é o que leva o enredo adiante e nos mantém interessados enquanto leitores. Por mais que o mundo pareça mais

simples e a visão de Dusheiko, quase completa, uma falta de informação fundamental nutre nossa relação com o universo ficcional do romance e com a própria narradora.

Um mundo pleno de sentido

Retomando o fio puxado pela questão da personagem da escritora, poderíamos, facilmente, apontar outros exemplos de certa "autoconsciência" da forma do romance com relação à própria fragilidade enquanto obra contemporânea. O "E agora prestem atenção!" que dá nome ao capítulo de abertura não poderia deixar de funcionar, para além da referência à reação de Dusheiko ao dedo do morto mais à frente, uma espécie de "puxada de orelha" no leitor inserido em um universo de capacidade de concentração decrescente. Do mesmo modo, o problema da narradora com os nomes, que, segundo ela, raramente combinam com as pessoas, sendo necessária a criação de apelidos, direciona nossa atenção a esse elemento muitas vezes tido como dado em narrativas, algo com presença protocolar, que, ainda que possa ir além do mero aleatório nas mãos de um bom escritor, só em casos especiais tomará o centro de nossa atenção. Dessa forma, essa própria protocolaridade acaba sublinhada.

Mais que esses momentos de autoconsciência, aqui interessa, porém, certo mecanismo compensatório a que chamarei — com o perdão da linguagem um tanto presunçosa — de *excedente simbólico-explicativo*. Em sua forma mais explícita, esse excedente se apresenta a partir da centralidade conferida à astrologia no romance, paixão de Dusheiko e tema constante de suas divagações. Da personalidade das pessoas a sua volta ao levante dos animais contra os humanos e a forma da morte de cada vítima, tudo é explicado a partir dos astros. Como já demonstrou Adorno a partir de seus estudos da coluna de astrologia do *Los Angeles Times* e de outras revistas no início dos anos 50, a astrologia pode ser definida como uma forma de "superstição secundária" na qual importam muito pouco experiências primárias dos indivíduos com o sobrenatural e muito mais uma versão institucionalizada e socializada do oculto (Adorno, 2008, p. 32).

Versão que se apresenta de forma pseudo-racional e pré-digerida em um movimento que busca manter as pessoas em seu funcionamento esperado pelo mundo capitalista de uma forma que se aproxima muito da “fábrica de sonhos” da indústria cultural (Adorno, 2008, p. 59), ao mesmo tempo em que lida com impulsos delirantes, o que teria em comum com movimentos totalitários de massa. Diferentemente da coluna do *Los Angeles Times*, contudo, a forma tomada pela astrologia no livro de Tokarczuk não tem nada de sutil ou pacificada, aproximando-se muito mais das revistas produzidas para um público mais engajado com o tema, as quais Adorno observa mais *en passant*. A preocupação constante de Dusheiko é com a morte, o fim dos tempos e os elementos mais propriamente delirantes da astrologia, quando a casca pseudo-racional se torna mais tênue. Além disso, ela não está na posição de consumidora passiva de leituras dos astros; ela é quem produz suas próprias leituras, em uma relação muito mais ativa que aquela percebida pelo frankfurtiano no público do *Los Angeles Times*.

A partir da astrologia, Dusheiko preenche os vazios de sentido do universo em que vive. Se, na seção anterior, aponte para um mundo de mistérios que sobrevive à simplificação do mundo em funcionamento no romance, nesse nível, os mistérios são todos resolvidos com base em uma grande explicação metafísica. (É claro que essa resolução só funciona para quem estiver lendo se essa pessoa tomar como verdadeira, até o fim do livro, toda fala da narradora, sem desconfiar de suas intenções, mas entrarei nessa questão somente na próxima seção. Por ora, interessa que, em algum nível, tudo é explicado.) E, ainda que comece na astrologia propriamente dita, esse comportamento se estende, por exemplo, para o modo como Dusheiko se relaciona com a previsão do tempo: no lugar de lidar com ela como uma fonte parcialmente precisa de informações sobre o futuro próximo do clima, deixando-a influenciar coisas pequenas do cotidiano como a decisão de levar ou não um guarda-chuva ao sair de casa, a previsão serve, para ela, como explicação de suas dores e sentimentos, além de funcionar como base para a singular tipologia que ela cria, a partir da qual afirma que todas as pessoas poderiam ser classificadas em esquiadores, alérgicos ou motoristas, partindo-se das diferentes formas de se ser afetado pelos fenômenos climáticos. Há, certamente, uma camada de comicidade no trecho em que essa tipologia é apresentada, como há em diversas partes

do livro, mas, ao mesmo tempo, a seriedade com que a protagonista lida com a astrologia surge sorrateiramente sob essa camada, conferindo um grau de sinceridade à tipologia. Além disso, outras teorias similares permeiam as falas de Dusheiko, como aquela em que afirma que o sal agiliza o pensamento ou a que diz que os homens desenvolvem, com a idade, uma dificuldade de interação social a que ela dá o nome de “autismo de testosterona”. Para tudo, ela encontra uma explicação mirabolante que nos é apresentada como se fosse plenamente racional e comprovável.

Parece haver, dessa forma, um mecanismo através do qual, primeiro, percebe-se certo vácuo no universo ficcional e, depois, esse vácuo é preenchido de forma totalizante, ainda que provisional. É como se, diante de sua própria incapacidade de apreender o mundo misterioso, a narrativa respondesse com um movimento pendular na direção contrária, tornando esse mundo aparentemente matemático, sem restos. Como se o mistério dissesse respeito não a um simples crime, como parece, mas a um *hiperobjeto* (Morton, 2013), algo complexo demais e, ao mesmo tempo, próximo demais de nós para que possa ser entendido enquanto totalidade; real demais e, simultaneamente, profundamente surreal.

Diante desse objeto inapreensível, a narradora cria uma capa protetora. No lugar de lidar diretamente com o mundo contemporâneo, isola-se em um espaço outro, reduzido. No lugar de falar realmente de si — somente na metade do romance ficamos sabendo dos seus empregos, por exemplo —, ela evoca os astros para falar em seu lugar. Assim, aquilo que Adorno identificou como uma forma pseudo-racional aparentada da indústria cultural funciona, no interior dessa forma estética, também de modo imbricado, por um lado, às tensões do mundo real, e, por outro, a impulsos delirantes. Trata-se, provavelmente, de um tipo diverso de ocultismo secundário, complexificado pela posição da narradora, como veremos a seguir.

Um mundo novo

Como deverá ter ficado claro a qualquer leitor que tenha terminado o romance, o fato de Dusheiko ser a assassina, não os animais ou qualquer outra pessoa, modifica muito do que expus na seção anterior. Busquei evitar esse debate até o momento justamente porque parece haver forças que, apesar de cederem espaço para outros jogos de força conforme avançamos na leitura, não deixam de estar presentes de forma profunda por parte do percurso narrativo e de marcar mesmo o restante do livro. Dentro desse contexto, a posição da astrologia é, certamente, a principal. Afinal, a partir do momento em que sabemos que nossa narradora é culpada, fica claro que suas leituras dos astros não são mais que pistas falsas e provavelmente delirantes de uma assassina. Esse fato fica especialmente saliente quando os comentários sobre esse tema se intensificam no lugar de desaparecerem quando ela acaba presa, dando a ver o quanto de compensatório há nesse movimento.

Esse fato nos obriga a levar em conta um mecanismo narrativo bastante contemporâneo que se apresenta no romance: o chamado *plot twist*, ou, em tradução livre, “virada de enredo”. Chamam-se assim viradas bastante radicais que transformam drasticamente nossa percepção de um universo narrativo, não servindo para qualquer acontecimento minimamente surpreendente, mas somente para esses casos mais intensos. Não se trata, é claro, de um recurso exatamente novo, podendo ele ser encontrado mesmo na literatura do século XIX, especialmente com o fenômeno da massificação da arte a partir dos romances-folhetim, mas também parece ser verdade que ele assume frequência inédita com o avanço da indústria cultural e a produção desenfreada de filmes e séries contemporânea.

O *plot twist* coloca em jogo o que poderíamos chamar, dialogando com o trabalho com categorias de Ngai (2012) e lançando luz em uma nova, de *surpreendente*. Já operante, é verdade, em todo romance policial bem-sucedido, mas de forma um pouco

diferente e, de modo geral, em nível um pouco menor⁴, ela funciona como uma espécie de inverso dialético do interessante: lá, uma categoria fria, que, se por um lado, relaciona-se ao sempre-novo do mundo da mercadoria, por outro, distende o tempo e abre espaço para se pensar futuramente e construir diálogo a respeito de uma forma estética; aqui, uma categoria quente, que ainda carrega, certamente, algo da ideia de “agarrar a força” do termo latino na sua origem, *prehendere*. Seu vizinho imediato parece ser o *fascinante* — palavra que, por sua vez, vem de *fascinus*, personificação do falo relacionada ao encantamento/enfeitiçamento —, mas ele dificilmente cruza a divisa dos terrenos, dada sua carga quase *kitsch* (outra categoria que envolve um tipo de encantamento ao qual ele não exatamente se iguala) e o universo de circulação mais elevado do outro. Parece ficar, assim, entre o encanto ambíguo da forma-mercadoria e o encanto ambíguo do incômodo freudiano⁵. Além disso, não deverá parecer ilógico afirmarmos que *essa surpresa radical na forma do plot twist pode apresentar uma curiosa relação com nossa “perda de chão” contemporânea*, a saber, uma na qual o problema em si se transforma em uma também ambígua fonte de prazer narrativo: as regras do mundo são refeitas, reestruturadas do zero, retroativamente preenchendo as lacunas e estabelecendo uma nova ordem. O próprio termo *plot* nos dá bases para essa leitura, já que, para além de enredo, ele pode significar também terreno, pedaço de terra — além de conspiração ou intriga. Existe uma relação implícita entre a concepção de enredo e uma certa ideia de mundo, e, no *plot twist*, essa relação fica bastante clara. E o interessante é que essa virada nos proporciona tanto uma sensação de vertigem quanto uma impressão de que uma transformação radical é possível. Assim como a simplificação do mundo indicada na primeira seção, dessa forma, existe uma operação utópica em funcionamento aqui, por mais obscuro e desagradável que possa ser, eventualmente, o novo mundo pós-virada.

⁴ Um caso aproximável de *Sobre os ossos... é O assassinato de Roger Ackroyd*, livro de Agatha Christie de 1926 no qual o autor do crime acaba, no final, sendo também o próprio narrador.

⁵ Freud (2021) entende por incômodo o acontecimento no qual algo familiar ao sujeito se torna o protagonista de uma experiência espantosa, que como que o tira de seu eixo momentaneamente. Exemplos clássicos são a vivificação de bonecas e a impressão do duplo ou *doppelgänger*. Além disso, certa relação íntima com ideias espaciais de desacomodação parece fundamental.

Todo *plot twist* razoavelmente bem executado, contudo, não produzirá uma virada *completamente* inesperada, já que parte de sua força está exatamente em haverem pistas deixadas pelo caminho que, enfim, revelam-se como parte de uma narrativa oculta mas sempre presente — e que possibilita, é claro, que parte do público perceba do que se trata antes da virada ocorrer. É nesse movimento que, por exemplo, quando Dusheiko menciona sua tipologia referente ao clima, já na página 41 da versão do livro consultada, ela afirma que os alérgicos estão sempre em guerra, e que ela é uma alérgica. Ainda antes disso, na página 22, falando sobre nomes e apelidos, reclama de se chamar Janina (Dusheiko é seu sobrenome) e afirma combinarem mais com ela Catarina, Belona — deusa romana da guerra — e Medeia — também da mitologia grega, personagem violenta que mata o irmão e os filhos. Outras pistas envolvem sua preocupação constante com a limpeza dos pés, a imagética do lobo, que, para além da fantasia para a festa, aparece antes na porta do seu carro, o comentário em que diz que as martas, animais de aparência inocente mas perigosos, poderiam fazer parte do seu brasão, e, claro, seu interesse na proteção dos animais e sua consequente raiva dos caçadores, presente no romance como um todo. Tal é o número das pistas que o efeito é quase inverso do que se esperaria, dada a obviedade de sua possível culpa. Perspicácia e uma possível vontade inconsciente de ser pega, assim, como que se misturam, tensionando mesmo a virada narrativa, que, apesar disso, não deixa de funcionar.

Um mundo de animais e coisas

Se, desde o início, mistérios e explicações totalizantes dançavam no interior de um mundo reduzido, a culpa de nossa narradora não só amplia o efeito de areia movediça em detrimento de um chão sólido sobre o qual o universo narrativo pudesse se apoiar, como nos implica na própria violência que observávamos, anteriormente, de uma distância segura, quase como cúmplices de Dusheiko, dada nossa proximidade óbvia de seu ponto de vista. Como com a crise climática, procura-se o culpado e

encontra-se o próprio sujeito que procura. A figura do narrador imbricado e não confiável, preferível, para Morton (2007), sobre a evocação idealizada de espaços naturais sem mediação, está, portanto, aqui presente. Curiosamente, contudo, a protagonista consegue fugir, após a descoberta de sua culpabilidade, justamente direcionando-se a um espaço idealizado ao longo do romance inteiro: a República Tcheca, país que faz divisa com a Polônia em região próxima de sua casa. Seu lugar de exílio acaba sendo a floresta Białowieża, área natural protegida que fica perto da fronteira (mais uma vez a fronteira) da Polônia com a Bielorrússia, mas o lugar que a “salva” e que representa uma espécie de molde para esse espaço de exílio é a República Tcheca. Vejamos como o país é caracterizado por ela, ainda na primeira metade do livro:

Em meio aos sonhos, pensava também na República Tcheca. A fronteira surgia em minha mente e, além dela, aquele país bonito e gentil. Tudo lá é iluminado pelo sol, dourado pela luz. Os campos respiram aos pés das montanhas Stołowe, certamente criadas com o propósito de serem lindas. As estradas são retas, os riachos limpos, gamos e muflões pastam nos currais próximos às casas; pequenas lebres correm por entre as plantações de grãos, e sinos são amarrados às colheitadeiras para espantá-las delicadamente para uma distância segura. As pessoas não vivem apressadas, não rivalizam com os outros por qualquer motivo. Não correm atrás das ilusões. Vivem contentes com aquilo que são e gostam daquilo que têm.

No outro dia Dísio me contou que achara uma boa edição de Blake numa pequena livraria na cidade tcheca de Náchod. Imaginamos, então, que essas pessoas de boa índole que vivem do outro lado da fronteira, e se comunicam numa língua suave e infantil, à noite, depois do trabalho, acendem a lareira e leem Blake. E talvez o próprio Blake, se estivesse vivo, diria, ao ver tudo isso, que ainda havia lugares no universo não tomados pela decadência, o mundo não virou do avesso e o Éden ainda existe. Ali o ser humano não age de acordo com as regras da razão, estúpidas e rígidas, mas segundo o coração e a intuição. As pessoas não matam o tempo se pavoneando com aquilo que sabem, mas criam coisas extraordinárias fazendo uso de sua imaginação. Assim, o Estado não exerce o papel de um grilhão, não constitui o fastio do cotidiano, mas ajuda as pessoas a realizarem seus sonhos e suas esperanças. E o ser humano não é apenas uma engrenagem no sistema desempenhando um papel predeterminado, mas um ser livre. Era isso que passava pela minha mente, fazendo do meu tempo em repouso quase um prazer.

Às vezes eu acho que apenas os doentes são de fato sãos. (Tokarczuk, 2019, p. 74-75).

A citação longa, creio, justifica-se pela continuidade da visão utópica, que seria prejudicada se segmentada. No primeiro parágrafo, temos um conjunto de descrições que poderíamos, com Morton (2007), chamar de *ecomímese*. Elas evocam um ambiente,

um mundo circundante que nos proporciona uma pausa, uma espécie de respiro em um presente ficcional, por mais que esteja claro, de saída, a moldura dentro da qual o quadro se manifesta, qual seja, o sonho. No segundo parágrafo, essa lógica segue, mas, ao mesmo tempo, à suspensão temporal e espacial é acrescentado um episódio narrativo rememorado e, aparentemente, estamos já fora do sonho, nas reflexões que a narradora faz a partir da lembrança dele. Esse episódio envolve Dísio, apelido de Dionísio, amigo e ex-aluno de Dusheiko que está traduzindo Blake e que a visita toda semana. Seu nome nos lembra, é claro, o deus grego do vinho, dos excessos e da loucura, relacionado à natureza, ao caótico e ao animalesco, assim como aos indivíduos que não se encaixam aos padrões sociais. O personagem Dísio é definido pela narradora como alguém envergonhado, “[...] com ar de menino, ou mesmo afeminado” (Tokarczuk, 2019, p. 62) e cheio de alergias. Essas, como já vimos, são relacionadas, no livro, à guerra, e ele não é, diga-se de passagem, o único personagem que pode (no seu caso, apenas possivelmente) ser definido *queer*: nossa escritora Acinzentada tem por companheira uma mulher e, inclusive, recebe de Dusheiko como resposta a essa informação um “[...] eu também poderia ter uma mulher” (Tokarczuk, 2019, p. 129)⁶. Além disso, como indicado, é Dísio quem traz, na diegese do romance, a figura de William Blake, presente não diegeticamente nas epígrafes de cada capítulo. Autor romântico que trabalhou tanto com a temática da natureza quanto com o oculto, conhecido, especialmente, por *O Casamento do Céu e do Inferno*, de 1790, Blake é uma escolha muito condizente com tudo que o romance propõe, e sua obra acaba, poderia-se dizer, operando como uma espécie de *inconsciente estético* do livro, providenciando imagens que se aproximam de falas proféticas. Também vale destacar, de passagem, que mesmo a banda *The Doors*, cujo nome surgiu a partir do livro de Blake mencionado, faz uma aparição na narrativa com a música “*Riders on the storm*”, que fala em um assassino na estrada, como em um filme de terror.

⁶ Penso que existe algo a ser examinado aqui, possivelmente com consequências relevantes para a leitura geral do livro. Ao mesmo tempo, adentrar essa discussão parece extrapolar os limites do que se pode cobrir em um texto de extensão curta como este. Ficará como sugestão para análises futuras.

Menos evidente e, na verdade, bastante curiosa, é a escolha da República Tcheca como espaço utópico por Dusheiko. Apesar dos movimentos que identifiquei como utópicos anteriormente, a verdade é que, na visão imediata de nossa narradora, pesam muito mais os elementos repulsivos e apocalípticos relacionados a Lufcug, e esse país vizinho da Polônia figura como um tipo de inversão de tudo que ela enxerga de ruim no seu mundo. Não obstante, não só o passado político do país tem fortes similaridades com o da Polônia, havendo ele deixado o comunismo também em 1989, meses depois do país de Dusheiko, mas seu presente, nos anos 2000, também está envolto nas contradições do neoliberalismo (Kim, 2020) no contexto do governo de Václav Klaus, do Partido Democrático Cívico (ODS). A maior diferença parece ser a presença histórica da centro-esquerda no país, especialmente na forma do Partido Social-Democrata Tcheco (ČSSD), que, entretanto, garantiu essa presença através de uma aproximação com o ODS, contra posições mais radicais tanto da direita quanto do Partido Comunista da Boêmia e Morávia (KSČM), abrindo espaço para o posterior estabelecimento de forças populistas na política nacional, inclusive com discursos anti-minorias e anti-imigrantes.

Existe certa falsidade, dessa forma, na utopia de Dusheiko. Há, é certo, um sentimento de “sair por cima” no fim do romance, já que não só não há punição para ela, mas seu local de exílio parece um reflexo de sua utopia. Não é exatamente ela, contudo, e mesmo ela parece apenas ilusoriamente utópica: sua versão idealizada é apenas um produto da mente da protagonista, como a própria aparição no sonho de uma narradora adoentada já indicava, ainda que dubiamente. Ela vem em um momento de alucinação, pouco após o primeiro corpo morto pela narradora haver sido encontrado e ela haver visto, em um sonho anterior, sua mãe falecida na sala das caldeiras de sua casa (espaço no qual os mortos aparecem em diversos momentos e que, certamente, remete imageticamente ao inferno).

Outra utopia presente no romance parece, ainda que também envolta em tensões e menos auto-evidente, mais forte que essa: aquela que o aproximou de uma fábula, alimentando a possibilidade da vingança dos animais ser real. Ao antropomorfizar os animais, é como se o peso da ação política fosse, momentaneamente, parcialmente retirado de nossas costas. Trata-se, talvez, de uma forma mais pronunciada do clássico

“a natureza está se vingando de nós” que ouvimos, com frequência, das pessoas em casos de desastres ecológicos: o sentimento geral é desagradável, mas a ideia de punição como que purifica, colocando o sujeito, momentaneamente, do lado da natureza. Além disso, o peso da totalização pseudo-racional das falas da narradora é tensionado por esse elemento fantástico. *Existe, em outras palavras, uma espécie cabo de guerra entre o mundo completamente descoberto da astrologia e o incômodo sedutor da fábula violenta.* Existe um livro não escrito no interior do romance escrito, como possibilidade falhada. Mas Dusheiko vai mais longe em sua antropomorfização: não só os animais entram no jogo, mas também seu carro, o Samurai. Para além de seu modelo ser usado como se fosse um nome, por diversas vezes ele é descrito como tendo sentimentos. Por exemplo: “Com um suspiro de alívio, o Samurai parou em frente à minha casa, como se tomasse meu partido em tudo. Encostei o rosto no volante. A buzina ressoou tristemente, como um chamado. Como um grito de luto.” (Tokarczuk, 2019, p. 59)

Mais uma vez, temos a forma-mercadoria. Como no fenômeno da “fofura” observado por Ngai (2012), o objeto recebe qualidades humanas em uma espécie de radicalização, em um fenômeno estético, da lógica do fetichismo da mercadoria. É Dusheiko quem, de fato, pratica as ações, estacionando o carro e encostando o rosto no volante, mas essas ações aparecem externalizadas, como se fossem expressões de sentimentos — sentimentos fofos, poderíamos, inclusive, dizer, ao menos no caso do alívio e da tristeza — do objeto. Diferentemente dos objetos que entram na conta de Ngai, porém, que são bonecos humanizados até certo ponto, com olhos grandes e bocas pequenas, e que já estão, de saída, relacionados à infância e à brincadeira, o carro nos coloca diante de um universo simbólico bastante diverso. Historicamente relacionado ao masculino e à virilidade, ele nos aproxima mais diretamente e com menos rodeios da agressividade que também se apresenta em nossa relação com objetos mais propriamente fofos (na forma de uma dominação dos sentimentos, mas também da vontade de apertar e mesmo morder, como demonstra Ngai). De modo similar mas ainda diverso do que ocorre com os animais, os desejos agressivos da protagonista são externalizados de modo a serem retroalimentados: tanto as corças que parecem haver causado o engasgamento de Pé Grande no início do romance quanto a cumplicidade

projetada no carro acabam servindo ao mesmo propósito. O que é novo no caso do automóvel é que essa projeção é muito mais direta e, no lugar de oferecer ao leitor o mundo-outro da fábula, aparece dubiamente como expressão da afabilidade e da psicopatia de Dusheiko. E o mais curioso é que, por mais falsa que seja sua utopia e por mais claro que seja o fato de afabilidade e psicopatia surgirem como dois lados da mesma moeda, parece que o leitor é convidado pela lógica formal do romance a ficar do seu lado no final, comprando sua perspectiva.

Conclusão

Lidando com o romance de Tokarczuk, o leitor está constantemente envolvido em um jogo no qual, no mesmo movimento, algo nos puxa para um mundo-outro, com ares de impossível, e algo o puxa em direção à forma-mercadoria e ao sempre-igual do mundo capitalista; algo aponta para a possibilidade de uma ação transformadora, e algo aponta ou para a ação niilista da destruição feroz, ou para um mecanismo de compensação fetichizado. O livro trabalha por dentro de lógicas comuns a narrativas contemporâneas que poderiam ser identificadas mais propriamente à indústria cultural, não operando, como os artistas modernistas que interessaram Adorno, por exemplo, exatamente em contrariedade às suas formas. Existe, contudo, um nível considerável de complexidade nos giros e tensões construídos, especialmente no que diz respeito à voz narrativa.

À luz das implicações dessa voz, a astrologia e os mecanismos a ela aparentados podem ser lidos como uma substituição ambivalente da autonomia estética no livro. Ambivalente porque funciona e não funciona; age e, simultaneamente, puxa o próprio tapete ao tornar Dusheiko uma narradora não confiável. O que ele oferece ao leitor, no fim, são algumas utopias falhadas, mas que não deixam de ser significativas. É como se saltasse de utopia em utopia, percebendo sempre, em algum nível, suas limitações, e procurando, então, algo novo. O fim da narradora, que acaba em uma posição análoga

àquela em que começou, colocando-se como cuidadora de outro espaço, assim, não é de graça: ele marca a circularidade dessa busca.

É difícil não sublinhar, entretanto, à luz do já comentado fato de que talvez o leitor seja convidado a ficar do lado da narradora não confiável, o quanto essa que parece ser a *conclusão lógica* a qual chega a narrativa, que nos oferece as ferramentas para duvidar de Dusheiko e encarar com (maior ou menor) desconfiança suas utopias, também ela está tensionada pelos elementos fetichizados com os quais o romance continuamente joga⁷. Em outras palavras: a astrologia e o final aparentemente utópico (para ficar somente com o mais saliente) talvez mantenham sua força *apesar de sua desconformidade com o todo lógico da narrativa*. Assim como, na realidade, a ideologia não deixa de operar mesmo que sua falsidade pareça óbvia, algo similar pode estar operando no romance. As possibilidades de se fazer uma leitura crítica estão dadas, mas, simultaneamente, o jogo com a forma-mercadoria talvez acabe reafirmado quando, ao fim, apesar de tudo, apresenta-se a tendência de que o leitor se identifique com a narradora fofa e com seu ponto de vista simplificado do mundo. E não seria, afinal, isso, mais que o seu inverso, a origem do atual sucesso do livro?

Sintetizando e concluindo, enfim: parece-me que está presente, no romance de Tokarczuk, uma espécie de narrativa dúbia, que aponta (talvez de forma inconsciente, seja qual for a escolha consciente da autora, que não nos diz tanto respeito) para dois lados contraditórios ao mesmo tempo. Comparando-a com narrativas de bons romances modernos com narradores não confiáveis, ela tende a parecer ingênua, mas, se o for, certamente não se trata de um limite somente dessa forma em específico, mas de uma transformação nas próprias condições de possibilidade de tal tipo de distanciamento, mais complexo e sem confetes ao final, em nossa pós-modernidade marcada pela realidade do antropoceno. Não que seja *impossível* tal tipo de obra, obviamente, mas

⁷ Na adaptação filmica do livro, lançada em 2017 sob o título de *Pokot (Rastros, no Brasil)* e que, por ter sido adaptada com participação da própria autora, nos é de interesse especial, marcas de falsidade da utopia de Dusheiko são bem mais difíceis de se encontrar que no livro. Esse fato não só parece retirar parte da complexidade da coisa, como me leva a questionar o quanto o próprio romance não a abraça de forma mais imediata do que, buscando conscientemente por elas já sabendo da realidade material da República Tcheca com antecedência, pode-se concluir.

parte do entendimento da forma em questão passa por percebermos que esse distanciamento estava mais disponível (para ficarmos com um exemplo brasileiro, talvez um tanto torto enquanto elemento de comparação, mas bastante significativo) para Machado de Assis do que para Olga. Seu romance, assim, acaba confiando em sua narradora não confiável, ainda que, ao não fazermos o mesmo, não estejamos exatamente o contradizendo, já que ele também nos permite isso. Seria esse seu maior acerto?

Referências

ADORNO, Theodor. **As estrelas descem à terra**: a coluna de astrologia do Los Angeles Times: um estudo sobre superstição secundária. Tradução de Pedro Rocha de Oliveira. São Paulo: Editora Unesp, 2008.

ADORNO, Theodor. **Teoria estética**. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1993. (Arte e Comunicação: 14).

BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas III**: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo. Tradução de José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1994

ENGELS, Friedrich; MARX, Karl. **Manifesto comunista**. Tradução de Álvaro Pina. 1ª ed., 4ª reimpressão. São Paulo: Boitempo, 2005.

FREUD, Sigmund. **O incômodo**. Tradução de Paulo Sérgio de Souza Jr. São Paulo: Blucher, 2021. (Série pequena biblioteca invulgar).

JAMESON, Fredric. A redução do mundo em Le Guin. In: **Arqueologias do futuro**: o desejo chamado Utopia e outras ficções científicas. Tradução de Carlos Pissardo. Belo Horizonte: Autêntica, 2021, pp. 415-435.

JAMESON, Fredric. **Pós-Modernismo**: a lógica cultural do capitalismo tardio. Tradução de Maria Elisa Cevalco. São Paulo: Ática, 2000.

KIM, Seongcheol. Between illiberalism and hyper-neoliberalism: competing populist discourses in the Czech Republic. In: **European Politics and Society**, vol. 21, n. 5,

2020, pp. 618-633. Disponível em:

<https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/23745118.2020.1709368>. Acesso em: 20 jan. 2023.

LATOUR, Bruno. **Onde aterrar?** LATOUR, Bruno. Como se orientar politicamente no Antropoceno. Tradução de Marcela Vieira. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. **A estetização do mundo:** viver na era do capitalismo artista. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

MORTON, Timothy. **Ecology without nature:** rethinking environmental aesthetics. Cambridge, Massachusetts, e Londres, Inglaterra: Harvard University Press, 2007.

MORTON, Timothy. **Hyperobjects:** philosophy and ecology after the end of the world. Minneapolis; Londres: University Minnesota Press, 2013.

NGAI, Sianne. **Our aesthetic categories:** zany, cute, interesting. Cambridge, Massachusetts; Londres: Harvard University Press, 2012.

SHIELDS, Stuart. The paradoxes of necessity: fail forwards neoliberalism, social reproduction, recombinant populism and Poland's 500Plus policy. In: **Capital & Class**, v. 43, n. 4, out. 2019, pp. 1-17. Disponível em: <https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/0309816819880798?journalCode=cnca>. Acesso em: 20 jan. 2023.

SMIECINSKA, Nadia. Crisis of neoliberalism and the rise of authoritarianism in Poland: how a “good change” is turning Poland into a neo-authoritarian State. In: BERBEOGLU, Berch (Org.). **The global rise of authoritarianism in the 21st century:** crisis of neoliberal globalization and the nationalist response. Nova York: Routledge, 2020. p. 251-274. Disponível em: <https://www.taylorfrancis.com/chapters/edit/10.4324/9780367854379-18/crisis-neoliberalism-rise-authoritarianism-poland-nadia-smiecinska>. Acesso em: 22 jan. 2023.

TOKARCZUK, Olga. **Sobre os ossos dos mortos.** Tradução de Olga Bagińska-Shinzato. São Paulo: Todavia, 2019.

WALLACE, Rob. **Pandemia e agronegócio:** doenças infecciosas, capitalismo e ciência. Tradução de Allan Rodrigo de Campos Silva. São Paulo: Elefante, 2020.

Recebido em 27/04/2023.

Aprovado em 17/10/2023.