

OS CONFLITOS IDENTITÁRIOS EM “ASCENSÃO E QUEDA DE ROBHEÁ, MANEQUIM & ROBÔ”

THE CONFLICTS OF IDENTITY IN “ASCENSÃO E QUEDA DE ROBHEÁ, MANEQUIM & ROBÔ”

André Luiz Gomes (UNESP- S. J. do Rio Preto)

RESUMO: Neste artigo, analisamos as relações entre a reificação do indivíduo e o esfacelamento da identidade como formas de crítica a contextos de autoritarismo e de consumismo exacerbado, presentes no conto “Ascensão e queda de Robhéa, manequim & robô”, inserido no livro *O ovo apunhalado* (2001), de Caio Fernando Abreu. No conto, ficção científica, alegoria e morte se articulam e produzem uma sutil crítica social.

PALAVRAS-CHAVE: autoritarismo; identidade; morte; representação.

ABSTRACT: In this paper, I analyze the relations among the reification of the individual and the destruction of the identity such as forms of criticism at contexts of authoritarianism and of exaggerate consumption, presents in the short story “Ascensão e queda de Robhéa, manequim & robô”, inserted in the book *O ovo apunhalado* (2001), of Caio Fernando Abreu. In the short story, scientific fiction, allegory and death are articulating and produce a sutil social criticism.

KEYWORDS: authoritarianism; identity; death; representation.

1. INTRODUÇÃO

No presente artigo, temos como objetivo principal estudar os temas da morte e do morrer em sua articulação com a reificação, com o esfacelamento da identidade no contexto urbano/capitalista presentes no conto “Ascensão e queda de Robhéa, manequim & robô”, de Caio Fernando Abreu.

Os temas da morte e do morrer em seus diferentes modos de representação são importantes para leitura da obra de Caio Fernando Abreu, pois veiculam uma reflexão sobre trazem tema da finitude humana. A reflexão sobre a morte, na obra de Abreu, ganha contornos existenciais e também políticos, já que, além da questão do fim da existência, há uma reflexão constante sobre a condição humana, sobre a angústia existencial, sobre a solidão, sobre a certeza da impossibilidade de uma transgressão ou subversão absoluta das estruturas socioculturais vigentes e, sobretudo, sobre a quebra da esperança na vivência das inúmeras utopias nas quais acreditava a geração-68 a qual o próprio escritor pertencia. Há, desse modo, nas personagens de Abreu, uma consciência da impossibilidade de se fundar uma nova ordem e uma angústia pela não integração passiva ao *status quo*, o que nos permite afirmar que o temas da morte e do morrer, articulados à violência, ao autoritarismo, à intolerância e o desrepeito à alteridade, ganhem contornos críticos, configurados no questionamento político-cultural que o escritor faz em sua obra.

Em “Ascensão e queda de Robhéa, manequim & robô”, temos o relato da perseguição e da extinção de um grupo de robôs que se tornam uma ameaça ao poder representante dos chamados homens “normais”. No conto, elementos de ficção científica são utilizados para demonstrar a intolerância que caracteriza as relações entre o *status quo* e os que se diferenciam das regras impostas por este. Entretanto, como poderemos observar ao longo de nossa leitura, esse contexto de ficção científica é utilizado para produzir, na verdade, uma alegoria do próprio mundo contemporâneo. A narrativa criada por Abreu questiona as relações de poder, de lucro, de produção e de consumo existentes nos contextos capitalistas, demonstrando como as particularidades identitárias humanas são desvalorizadas e, em certa medida, “devoradas”, gerando uma cisão que reifica a experiência humana. Demonstraremos, ainda, como diante da reificação das vivências e da perseguição às diferenças, há um processo de traumatização da protagonista que se configura em melancolia pela perda de sua identidade, levando-a ao suicídio.

2. ELEMENTOS TEMÁTICO-FORMAIS DO CONTO

“Ascensão e queda de Robhéa, manequim & robô” tem a seguinte fábula (Tomachevski 1978: 173): um grupo de robôs, contaminados com uma espécie de doença ligada a uma mutação, morrem pelas ruas de uma grande cidade, sem conseguir nenhum auxílio. Pelo contrário, o governo dos homens normais, que os considerando perigosos, projetava eliminá-los, aproveita-se dessa circunstância para se livrar dos robôs que morriam acudados, não tendo a chance de procurar nenhuma forma de salvação. Um pequeno grupo, contudo, consegue se salvar e passa a viver na clandestinidade, “reproduzindo-se como coelhos” (Abreu 2001: 48). Esse grupo resolve sair dos “porões de um beco escuro” (Abreu 2001: 48), mas denunciados, são sumariamente mortos com jatos de água fria. Apenas uma mulher-robô – Robhéa – é mantida viva, tornando-se manequim e atriz de sucesso. Entretanto com o passar dos anos, Robhéa, descontente com o papel que exercia nessa sociedade – um utensílio de entretenimento – foge para uma ilha deserta e, mais tarde, suicida-se com “fatal banho de chuveiro” (Abreu 2001: 49).

Construído de modo a mostrar as várias situações pelas quais passam o grupo de robôs e a sociedade dos homens normais, o conto é dividido em três blocos que podem ser considerados como divisões que trazem três histórias diferentes que se entrecruzam e convergem no espaço do texto. O primeiro narra a história da epidemia em seu quase desfecho, ou seja, no que se refere à contaminação tecnológica e à perseguição dos robôs pelo Poder – nome do governo dos homens normais –, a história é iniciada em *ultima res* e demonstra esse governo como um ente impessoal que persegue os robôs e, uma vez livre destes últimos, reutiliza seus “restos mortais” para a confecção de objetos de decoração e indumentária.

O segundo bloco mostra, por meio da inserção de outra personagem, o jornalista, que a chamada sociedade dos normais ainda não esqueceram os acontecimentos ligados à “peste tecnológica” e, uma vez mais, temos a imagem de uma sociedade que, por meio da publicação de fatos impactantes, apropria-se de tais fatos e os transforma em produto de entretenimento e de estética, criando, com isso, a

possibilidade de lucro. E, finalmente, na terceira parte, temos o genocídio dos robôs e a apresentação de Robhélia que, ao sair dos porões escuros, galga a glória e a fama, porém tem sua reificada pelo sistema que passa a servir, continuando insatisfeita e infeliz com a sua condição.

Temos, no conto, um narrador heterodiegético (Genette s/d: 244) que narra sem assumir a perspectiva de nenhuma das personagens, inclusive da protagonista; ele relata os acontecimentos sem fazer digressões, sem emitir juízos de valor e, também, sem “ceder” a voz a nenhuma personagem, predominando, então, o sumário narrativo. Essa posição narrativa aliada aos procedimentos de singularização (Chclovski 1978: 45-50), tais como o uso de elementos da ficção científica, a mutação de homens em seres meio humanos, meio máquinas – transformações aliás sugeridas no texto – reiteram o caráter de esfacelamento da identidade de Robhélia que tem a sua vida de certo modo roubada e resumida tanto no nível da história quanto no nível da narração: no nível da história ela é tratada como mero objeto de espetáculo e suas particularidades são desrespeitadas; no nível da narração isso também ocorre, já que o narrador não faz nenhum movimento de adesão à protagonista. O relato do narrador, com tais procedimentos, ganha um *status* de relato objetivo, quase jornalístico, que podemos classificar como uma “visão de fora”, perspectiva narrativa na qual o narrador não tem acesso aos estados mentais das personagens, detendo-se, desse modo nas ações exteriores (Pouillon 1974: 74). Além disso, a ausência de dados espaço-temporais dão ao texto – que num primeiro momento tem vínculos com a ficção científica – um caráter alegórico: os fatos podem acontecer em qualquer grande metrópole em um futuro que não é possível determinar.

Outro dado interessante para a compreensão do conto é o diálogo que ele estabelece com o filme *Metrópolis* (1927), do diretor alemão Fritz Lang, que também utiliza de elementos de ficção científica – no filme, os eventos se passam no ano de 2026 –, para compor uma alegoria de um mundo futuro, demonstrando uma visão pessimista, ou pelo menos desconfiada quanto ao futuro do sistema capitalista e a crença que se tinha, até então, de que o progresso tecnológico transformaria positivamente a história da humanidade. Veremos, então, de que modo a convergência de tais elementos contribui para a construção do conto que analisamos.

É importante atentar para o fato de que, além do caráter dramático explorado no presente trabalho, o conto tem um aspecto cômico configurado nos clichês comuns à indústria do entretenimento, bem como algumas das ações das personagens, como o suicídio de Robhélia, que se mata com um banho. Entretanto, não desenvolveremos, aqui, tais aspectos por evidentes questões de extensão.

3. AUTORITARISMO E SOCIEDADE DE CONSUMO EM *METRÓPOLIS* E “ASCENSÃO E QUEDA DE ROBHELIA, MANEQUIM E ROBÔ”.

A desconfiança quanto ao futuro da humanidade no contexto urbano/capitalista veiculada pelo filme de Fritz Lang, pode ser encontrada, no conto em questão, com algumas semelhanças e diferenças. Em *Metrópolis*, Lang procura mostrar, logo no início do filme, como o processo de industrialização transforma as relações humanas. No filme, a máquina assume importância e, em alguns momentos,

supera o homem, o que se configura pela forma como o elemento humano é tratado, especialmente quando ocupa o lugar de operário: o trabalho é desumano e os homens andam como seres humilhados pela sua condição, moram num lugar chamado de profundidade – uma espécie de subúrbio que não lembra em nada a luminosa Metrópolis e seus mestres. Podemos afirmar, desse modo, que o homem, em *Metrópolis*, passa por um processo de automatização, pois é obrigado a se mecanizar para dar conta do processo de produção. Há, ainda, o reconhecimento de duas formas distintas de vida: a vida da superfície caracterizada pelo consumo, pelo enriquecimento e por um estilo glamuroso de vida, e a existência da profundidade, marcada pela miséria, pela falta de condições de sobrevivência e pela subordinação do homem à máquina.

É interessante notar que, no filme, ocorre um questionamento dos rumos que tomava, então, o capitalismo. Não podemos perder de vista que o filme é originalmente lançado nos anos 1920, ou seja, depois da expansão industrial na Europa, da Revolução Russa de 1917 e da I Grande Guerra; e antes da emergência dos diversos regimes totalitários vinculados ao Nazi-fascismo. Entretanto, ainda que questione o sistema, podemos perceber que Lang veicula uma mensagem que podemos chamar de salvacionista ou messiânica, pois há, no filme, a presença de uma jovem chamada Maria que “prega” aos operários, convidando-os a ter paciência e vaticinando a chegada de um mediador que, segundo suas concepções, melhoraria a vida de todos, representado pelo filho do mestre de Metrópolis, Freder.

Ao descobrir as pregações de Maria, Joh Fredersen (mestre de Metrópolis) procura um cientista de nome Rotwang que inventa um robô, lhe dá – a pedido do governante da cidade – o rosto de Maria e dá ordens para amotinar os operários: Fredersen pretende usar a força, mas precisa de motivos para usá-la. Todavia, o robô criado por Rotwang gera um problema maior do que o esperado, já que, ao amotinar os operários, insufla-lhes a ideia de destruir as máquinas e, por extensão, todo o modo de vida luxuoso da superfície. Fredersen perde, então, o controle da situação e, depois da revolta dos operários, vê-se obrigado a mudar de posição e tem para isso a ajuda de seu filho, Freder – o mediador entre operários e o mestre da Metrópolis. Como podemos perceber, o humano reassume um lugar de prestígio no filme de Lang, o que não se dá no conto de Abreu em que o humano é o fator de escravidão e destruição dos robôs.

Apesar das diferenças, podemos verificar pela breve exposição do filme uma série de semelhanças entre o conto analisado e *Metrópolis*: o questionamento dos rumos do capitalismo e a desconfiança de que esse sistema não ofereceria aos homens melhores condições de existência. Essa maneira de problematizar o sistema dominante é feita, nos dois casos, por meio da alegoria que descortina um contexto futurístico para tratar de assuntos muito atuais.

O conto de Caio Fernando Abreu é publicado na década de 1970, auge da ditadura militar e do milagre econômico brasileiro que prometia transformar o Brasil em um país desenvolvido (Habert 1992: 13-19). O processo de industrialização empreendido nesse período gerou um inchaço da população urbana, transformando as principais cidades do Brasil em verdadeiras selvas de pedra. Ainda que tais fatores não sejam determinantes para a leitura do conto, não podemos descartar de todo, o contexto histórico, político e econômico do Brasil do período.

Ao contrário da visão conciliadora assumida por Lang em seu filme, a desconfiança permanece inalterada na história de Robhéa que descortina as relações de poder e, também, demonstram a demonização da diferença na sociedade capitalista. Além disso, no conto, os robôs são, na realidade, metáforas do homem reificado e automatizado pela inserção a um sistema muitas vezes desumano e marginalizador. Há, ainda, no que diz respeito à concepção da história a presença do choque, do impacto que caracteriza a literatura contemporânea, numa entrada na barbárie para melhor representá-la e criticá-la (Benjamin 1986:196).

O conto de Abreu, como já afirmamos, inicia-se em pleno auge da epidemia que matava os robôs e mostra um conflito já existente: o Poder queria destruí-los e se aproveita da doença para isso. Vejamos:

Não foi difícil contê-los. No sétimo dia morriam pelas esquinas em estilhaços metálicos e ruídos de ferragens. A epidemia se alastrara de tal modo que se tornara muito fácil surpreendê-los. Os policiais nem mais se preocupavam em armar ciladas, disfarçando-se de civis para poderem acompanhar e prevenir a evolução da peste. Os contaminados – assim haviam sido chamados pelo Poder – não suportavam o processo por mais de uma semana (Abreu 2001: 44 grifo do autor).

A epidemia é tratada como uma espécie de possibilidade de “limpeza étnica”, pois os robôs, ao morrerem, deixavam de ser um problema para o Poder. Podemos depreender, daí, alguns elementos que demonstram o quanto esse governo impessoal é autoritário e pouco voltado ao diálogo. A diferença – robôs x homens normais – e a dificuldade de, a partir dessa diferença, inserir-se na ordem vigente são tratadas como fatores de marginalização que devem ser resolvidos com a morte, que se configura como o primeiro dado do esfacelamento identitário presente no texto. Diante de todas as tentativas de sobrevivência tentadas pelos robôs, o Poder faz com que de alguma maneira essa tentativa fracasse como podemos perceber no trecho a seguir:

[...] o Poder retirou das farmácias todo o estoque de estimulantes e ordenou o fechamento de todas as oficinas. Legiões fugiam em direção ao campo, corriam boatos de que era a proximidade com as máquinas que provocavam as mutações. Mas sabendo também da possibilidade de se formarem grandes comunidades rurais, o Poder fechou todas as saídas das cidades (Abreu 2001: 45).

Outro fator interessante é o apoio dado ao Poder pela chamada sociedade dos homens normais; uma vez vencida a chamada epidemia, “o Poder aumentou seu prestígio junto ao povo, por ter sabido, uma vez mais, superar tudo de maneira tão eficiente e criativa” (Abreu 2001: 45). Esse apoio marca a posição ideológica dessa sociedade que se sente ameaçada com o que difere das normas vigentes. É interessante notar que o texto sugere uma mutação ou transformação de homens normais em robôs, especialmente quando o narrador, utilizando a ironia afirma que o Poder recolheria as partes dos robôs jogadas pela cidade, “utilizando objetos de

origem ex-humana [grifo nosso] como decoração” (Abreu 2001: 45).

O apoio da população e a ação do Poder convergem, emergindo, daí, um outro dado importante para a leitura do conto: a crítica ao consumismo e à utilização de todo e qualquer acontecimento para o lucro, como podemos verificar no trecho seguir:

Esperava-se também que, em breve, a epidemia fosse completamente esquecida pela faixa dita normal da população, e futuramente braços e pernas e seios e pescoços pudessem ser utilizados como objetos decorativos. Esperava-se ainda industrializar estilhaços de olhos para transformá-los em contas coloridas que seriam utilizadas na confecção de colares cheios de *axé*, para serem vendidos a turistas ávidos de exotismo. Esperava-se, enfim, conseguir a união da classe média e alta com as camadas sociais mais baixas pois, com todos utilizando objetos de origem ex-humana como decoração ou indumentária, estariam mais ou menos nivelados (Abreu 2001: 45, grifos do autor).

A utilização de pernas, braços e olhos dos robôs para confeccionar produtos de decoração ou de indumentária ganham no texto a função de ironia explicitada pela voz narrativa ao demonstrar a posição dos consumidores ante os fatos: eles se importam muito mais com os produtos de embelezamento do que com a origem destes produtos – restos de seres que, segundo as sugestões do texto, foram humanos. Outro dado que fica sugerido no conto é a tentativa de homogeneizar a sociedade por meio do silenciamento das diferenças e pelo estímulo ao consumismo. Nesse sentido, temos, como afirma Benjamin (1989: 126-129), a cisão da identidade humana e a mecanização das relações na sociedade capitalista.

Em seu ensaio “Sobre alguns temas em Baudelaire”, Benjamin faz, a partir da obra do poeta francês, um apanhado sobre os principais temas da modernidade. Entre alguns desses temas, Benjamin enfatiza aqueles que se ligam aos novos modos de relação com trabalho e com a experiência humana. A ideia de massas humanas aglomeradas nas grandes cidades e, mais que isso, a ideia de uma relação dialética em que as massas humanas e a metrópole resultam umas das outras é investigada por Benjamin que conclui que o espaço urbano é o lugar da automatização humana, da cisão da experiência do homem que se vê impossibilitado existir como ser singular, ou seja, a grande cidade “devora” as particularidades do indivíduo, padronizando-o em um sistema de valores extremamente móveis e dominados por uma lógica de produção e de consumo desumanas. Ainda de acordo com Benjamin, as relações do homem com a produção se tornam automatizadas, pois em vez de elaborar um produto com suas próprias potencialidades, o homem é obrigado a trabalhar em uma máquina que exige rapidez e movimentos repetitivos que impedem a reflexão, já que são isentas de conteúdo intelectual no sentido de uma transmissão de experiência.

Essa idéia é bastante explorada por Caio Fernando Abreu em seu conto, pois ao marginalizar os robôs e depois utilizar os seus corpos para a produção de outros elementos, o Poder estabelece tanto uma relação de ódio à diferença que se configura na perseguição, quanto estimula uma forma alienadora de consumo. No conto, isso se intensifica com o aparecimento do jornalista que passa a investigar as relações da

peste tecnológica com o autoritarismo do governo. Em vez de fazer a sociedade questionar os acontecimentos, as reportagens têm como resultado a eclosão de uma nova onda tecnológica cuja popularização leva o jornalista ao topo da fama, numa clara alusão à espetacularização dos acontecimentos que se tornam, também, produtos no mundo capitalista.

A inserção de Robhélia ocorre depois da febre tecnológica. Herdeira dos antigos robôs, Robhélia e seus companheiros viviam em um beco escuro que remete de certo modo às profundezas em que viviam os operários de *Metrópolis*. Eles haviam organizado um novo modo de vida e “dispunham-se a sair à superfície para tomarem o poder” (Abreu 2001: 48), todavia, foram “inexplicavelmente descobertos e denunciados” (Abreu 2001: 48). O poder, ao se sentir ameaçado, age rapidamente:

A rua suspeita foi cercada, os policiais derrubaram as portas com metralhadoras e encurralaram os contaminados contra uma parede úmida onde, com fortes jatos d'água, conseguiram enferrujar lentamente suas articulações. Morreram todos, da mesma maneira que os seus precursores – a exceção de uma jovem inteiramente mecanizada, com grandes olhos em vidro rosa e magníficas pernas de aço. Foi recolhida à prisão [...] e seu fim seria desgraçadamente o mesmo de seus companheiros, se um famoso costureiro não tivesse se interessado por ela. Foi visitá-la na prisão e, por meio de vários e demorados contatos com figuras influentes, conseguiu libertá-la para mais tarde lançá-la como principal manequim de sua coleção de outono (Abreu 2001: 48).

A ação do poder, eliminando todos os robôs, configura-se como uma intensificação do autoritarismo que remete aos contextos totalitários nazi-fascistas que cometeram o genocídio ou “limpeza étnica” na Europa ou aos governos militares da América Latina que perseguiram todos aqueles que se lhes opunham. Entretanto, é importante frisar que essas relações autoritárias não se limitam aos contextos totalitários, mas também se estendem a todo o contexto de cisão da identidade e de reificação humana presentes em um contexto de desagregação de valores.

Além disso, vemos que Robhélia, a única sobrevivente do massacre, permanece viva graças à intervenção do costureiro, que, por sua vez, como cobrança, faz dela uma manequim de sua coleção. A partir desse fato, Robhélia, um robô-manequim, galga as escadas da fama, tornando-se, mais tarde, uma atriz de sucesso ganhadora de muitos prêmios. Entretanto, a personagem permanece viva por exercer uma função na sociedade dos homens normais: a de um mero utensílio de entretenimento. Nesse sentido, Robhélia tem mais uma vez sua identidade esfacelada, destruída pelas circunstâncias: seus semelhantes são destruídos pelo Poder e, para sobreviver, ela adere a um papel social, servindo ao mesmo sistema de valores que havia lhe marginalizado. Insinua-se mais uma vez o conflito entre a identidade dos robôs e a dos homens, incapazes de aceitar a alteridade.

Revoltada, a robô abandona tudo, refugiando-se em uma ilha deserta cercada de perigos. Apesar da tentativa de se afirmar robô e negar a identidade construída pela indústria do entretenimento, Robhélia vê sua imagem explorada das mais diversas

maneiras, tornando-se objeto de curiosidade devido a sua fuga . Marcada pela dor de ser a única de sua “raça” e vendo frustradas todas as tentativas de ser esquecida, a jovem robô suicida-se com um “fatal banho de chuveiro” (Abreu 2001: 49), tornando-se decoração em uma Praça da Matriz no planalto central. Com tal ato de rebeldia, Robhéa reafirma-se como robô e questiona por meio do ato extremo a legitimidade dos valores da sociedade.

4. A ALEGORIA FUTURÍSTICA: O ESPAÇO URBANO COMO LUGAR DA REIFICAÇÃO.

O conto “Ascensão e queda de Robhéa, manequim & robô” tem pontos de contato com a ficção científica: o mundo futuro no qual um grupo de homens é transformado em robôs devido a sua proximidade constante com as máquinas e, uma vez, transformados em homens-máquinas, são marginalizados pela sociedade humana normal afirma tais características. Entretanto, embora não possamos negar a filiação do conto ao referido gênero, percebemos que Abreu se utiliza desse procedimento para, na realidade, falar de fatos que são muito atuais.

O *ovo apunhalado*, livro em que se insere o conto analisado, foi publicado originalmente em 1975, durante a vigência da ditadura militar. Em uma época em que dizer abertamente era perigoso, os escritores desse período se caracterizaram pela criação de contos ou romances que tinham um forte caráter alegórico. No caso do livro de Abreu, percebemos uma insistente crítica à sociedade de consumo e uma tentativa de afirmação de valores menos materialistas. O livro de Abreu, desse modo, particularizou-se, segundo Porto (2004: 63) pela construção de “narrativas elípticas que essencialmente sugerem, ao invés de dizerem”.

Nesse sentido, podemos afirmar que no conto em questão a metáfora e a metonímia exercem uma função importante nessa sugestão velada e produzem uma narrativa elíptica. O conto é uma metonímia, pois recorta um determinado instante singular – a perseguição e genocídio dos robôs em um contexto futurístico e altamente industrializado – para, a partir daí, criticar a sociedade humana: a sociedade dos homens normais da história de Robhéa representa a sociedade capitalista como um todo. Os robôs metaforizam a própria condição dos homens degradados pelo trabalho alienador e desumanizador. Basta lembrarmos que, nessa época, os movimentos que tentavam uma relação igualitária para os trabalhadores foram sufocados na maioria dos países industrializados. Um outro exemplo disso se dá no Brasil onde os operários trabalhavam para “aumentar o bolo dos lucros” (Habert 1992:19), sem qualquer esperança de ter uma vida melhor. A presença constante dessas figuras de linguagem, somadas à ironia do narrador, ao demonstrar como os restos de robôs são usados, reiteram o caráter autoritário do poder, mas afirma, também, a existência de uma sociedade em que o consumo é um elemento tão desagregador quanto a violência. Nesse sentido, a ficção científica é agenciada pelo escritor para dar um aspecto crítico que se volta para o contexto de produção do conto. Desse modo, a cidade ganha o *status* de alegoria de um espaço onde se cruzam progresso e miséria, alienação e marginalização, enfim, a história humana como catástrofe.

Walter Benjamin, no livro *Origem do drama barroco alemão* (1984), investiga o modo de criação das alegorias. Para ele, o uso desse tipo de construção textual é uma

característica de épocas em crise, de modo que tais narrativas estão fadadas ao envelhecimento, pois um texto alegórico que tenha por contexto o século XVII não terá mais validade em nossa época. A alegoria não teria uma significação própria, já que, na construção, o caráter refratário terá importância fundamental. Construir alegorias é, para Benjamin (1984: 188) mostrar a história do homem como a história da ruína e da destruição. Essa concepção é reafirmada pelo filósofo alemão em seu texto “Sobre o conceito de história”, ensaio no qual há a afirmação da necessidade de se fazer uma “história a contrapelo”, ou seja, uma história capaz de perceber que “os bens culturais [...] têm uma origem sobre a qual não se pode refletir sem horror” e que “nunca houve um monumento de cultura que não fosse também um monumento de barbárie” (Benjamin 1984: 225). Essa concepção de história como a crônica de vencedores e vencidos tem, para Benjamin, um caráter especial, pois ao se refletir sobre como a sociedade capitalista se consolidou, percebemos o forte caráter de exploração presentes nesse engrandecimento.

Tanto em *Metrópolis* – filme que usamos como elemento de comparação – quanto em “Ascensão e queda de Robhéa, manequim & robô” temos esses elementos sendo o tempo todo problematizados. No filme, *Metrópolis*, a cidade futurista e iluminada, é o resultado da exploração dos operários que não têm acesso a qualquer facilidade a que os mestres da cidade possuem de maneira rápida. No conto, por sua vez, a ideia de fazer história a contrapelo fica por conta do massacre e, muito mais que isso, da utilização dos corpos dos robôs como elementos de embelezamento pessoal e coletivo – é preciso lembrar que o corpo de Robhéa decora uma praça – o que reitera o caráter reificador do homem nos espaços urbanos onde se perde as singularidades subjetivas, tornando-se, desse modo, uma “coisa” programada para produzir e consumir. Esse caráter alienador é encontrado, inclusive, nas classes consumidoras que são totalmente integradas ao sistema, tornando-se tão escravas quanto aqueles que produzem. Desse modo, a história de Robhéa critica, por meios enviesados, a sociedade de consumo e a vida degradada de pessoas escravizadas pelo cotidiano das grandes cidades. Desse caráter enviesado, surgido da perspectiva alegórica, emerge a ideia de Lotman (1973) de reificação como desmontagem e remontagem, ou seja, na medida em que os robôs são mortos e transformados em acessórios e indumentárias, eles estão sendo adequados a um papel. Isso se dá numa outra perspectiva com Robhéa: ela é transformada num mero produto de entretenimento. As duas formas de desmontagem/reificação são metáforas do homem inserido no sistema de valores pertencentes degradantes.

5 . A MELANCOLIA E O SUICÍDIO COMO PERDA DA IDENTIDADE

Quando tratamos dos aspectos formais do conto “Ascensão e queda de Robhéa, manequim & robô”, afirmamos que o narrador procura dar ao seu relato um aspecto objetivo que se aproxima do relato jornalístico. Utilizando esses procedimentos, o narrador se exime de assumir a perspectiva das personagens, apresentando as ações externas. Desse modo, estamos impedidos de conhecer os pensamentos das personagens, porém as conhecemos pelas ações.

Para além do aspecto formal, contudo, podemos perceber, nessa escolha de

perspectiva, o silenciamento comum às narrativas traumáticas. Jaime Ginzburg, em artigo chamado “Literatura brasileira: autoritarismo, violência, melancolia” (2003), defende a concepção de que no Brasil, devido à violência e ao autoritarismo presentes desde a colonização aos dias atuais, as vivências retratadas na literatura se traduzem por uma expressão da melancolia. Essa literatura melancólica se configuraria, segundo Ginzburg, na incapacidade do homem de elaborar e superar o vivido, sendo o silêncio, segundo o crítico, uma de suas múltiplas formas de ocorrência. No conto, podemos, então, afirmar que o silêncio das personagens representa a desconfiança de “a linguagem ser incapaz de representar a experiência” (Ginzburg 2003: 61). O narrador, dessa forma, outorga ao leitor a responsabilidade de compreender e elaborar o seu relato, retirando dele as suas próprias conclusões

Além da não-adesão do narrador à perspectiva de nenhuma das personagens, o que representa a incapacidade da linguagem de transmitir experiência, a noção de trauma também pode ser útil para entendermos o suicídio de Robhélia. A jovem robô era, em princípio, uma representante do grupo de robôs que, de certo modo, perturbaram a ordem estabelecida e que o Poder, na tentativa de se precaver de qualquer mudança mais drástica, tanto combatera. Entretanto, depois do genocídio de seus semelhantes e para sobreviver, Robhélia tenta se integrar à sociedade dos homens normais e, mais do que isso, procura exercer uma função social. Robhélia, ao exercer uma função na sociedade que a perseguira, torna-se um elemento de venda para a sociedade de consumo que a construiu e aceita, de algum modo, a destruição de sua identidade com todos os seus possíveis valores. A tentativa de integração gera, na personagem, um sentimento de melancolia que a leva a um processo de autodestruição. Freud, no ensaio “Luto e melancolia” (1981: 2091), faz uma análise dos sentimentos procurando as suas semelhanças e diferenças. Para ele, enquanto que no sentimento de luto, o homem sofre uma perda, tem consciência de tal perda e a elabora, voltando ao seu antigo estado; na melancolia o indivíduo pode não ter essa consciência e, por essa razão, há uma falta de interesse por tudo e uma diminuição do amor próprio. Além disso, para Freud, a melancolia se configura num sadismo, numa espécie de auto-castigo que explica “el enigma de la tendencia al suicidio, que tan interesante y tan peligrosa hace a la melancolia” (1981: 2096).

Partindo dessa concepção, podemos afirmar que Robhélia não consegue lidar com o duplo papel em que vivia: apesar de ser uma manequim e atriz de sucesso, ela continuava sendo um robô e tinha consciência de que permanecia viva graças à função que desempenhava na sociedade dos homens.

Ao ter sua vida suprimida e, de certo modo, controlada, Robhélia assume uma posição de não aceitação das funções que desempenhava e tenta libertar-se; todavia, ao perceber a inutilidade dessa saída, ela se mata numa tentativa de reafirmar-se. Podemos afirmar, desse modo, que o suicídio de Robhélia é um ataque a si mesma para atacar a sociedade dos homens “normais” com todos os seus valores. Na verdade, Robhélia opta pelo suicídio porque sua identidade já havia sido “assassinada” pelo poder e pela indústria de entretenimento.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

No conto “Ascensão e queda de Robhélia, manequim & robô”, há, como afirmamos, a articulação de procedimentos narrativos e de aspectos da narrativa de ficção científica para elaborar um panorama futurístico da sociedade humana. Entretanto, todos esses elementos convergem, no texto, para a construção de uma narrativa alegórica que “mostra” o futuro para criticar o presente. Além disso, temos o uso de um procedimento de figurativização gradativo: o texto é metonímico, pois flagra uma parte de coletividade que representa o todo da sociedade humana; é metáfora, pois os robôs representam o homem coisificado por um trabalho que lhe rouba a “riqueza” identitária e é, também, alegoria, pois alegoriza uma vivência traumática de uma coletividade e utiliza, para isso, de elementos que refratam o discurso, usando de determinados elementos significantes para construir um novo significado. O espaço urbano ganha, no conto, dimensões de uma arena de luta onde os robôs, com suas diferenças, perdem e são sufocados

Todos os elementos presentes no conto funcionam como veiculadores da ideia de que sociedade capitalista desagrega a experiência humana, principalmente, pelo fato de as vivências humanas, no contexto capitalista se darem no espaço da cidade onde predominam o individualismo, a desumanização, a valorização exagerada do consumo e a coisificação. O homem se vê, então, perdido em pleno caos de uma realidade que o sufoca.

Nesse sentido, temos, então, a morte e o morrer tematizados na perseguição e assassinato dos robôs e no suicídio de Robhélia. Além disso, tais temas ganham uma dimensão simbólica, especialmente, quando pensamos em Robhélia que é simbolicamente assassinada duas vezes: a primeira quando permanece viva, enquanto todos os seus companheiros são mortos; a segunda quando, ao entrar para o mundo de *glamour* que a sociedade humana lhe impõe como condição de sobrevivência, ela se vê diminuída ao papel de mero utensílio de entretenimento. A mulher-robô, que não tinha mais valores próprios, prefere, então, matar-se. É interessante o modo como essa morte é construída: o clichê do banho de chuveiro, imagem muito utilizada pela indústria do entretenimento, somada ao absurdo de um robô que se atira na água são elementos que compõem a morte de Robhélia, uma morte que tem contornos tragicômicos.

Em “Ascensão e queda de Robhélia, manequim & robô”, Caio Fernando Abreu veicula, por meio da alegoria, a tentativa de o homem sair dos porões escuros da desumanização para a superfície luminosa de uma humanidade mais justa em relação aos valores identitários. Entretanto, ele demonstra a irônica desconfiança de que o mundo dos homens é incapaz de aceitar a alteridade, fato evidenciado na escolha do contexto futurístico para contar a tragédia de Robhélia e de seus semelhantes.

7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, C.F. *O ovo apunhalado*. Porto Alegre: L&PM, 2001.

BENJAMIN, W. *Origem do drama barroco alemão*. Trad.: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. Experiência e pobreza. In: _____. *Documentos de cultura, documentos da barbárie*. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1986, p. 195-198.

_____. Sobre o conceito de História. In: _____. *Obras escolhidas 1: Magia e técnica, arte e política*. Trad.: Paulo Sérgio Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 223-232

_____. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: _____. *Obras Escolhidas III: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989, p. 103-149.

CHCLOVSKI, V. A arte como procedimento. In: EIKHENBAUM, B. *Teoria da Literatura: formalistas russos*. 4.ed. Porto Alegre: 1978, p.39-56.

FREUD, S. Duelo e melancolia. In: _____. *Obras completas*. 4.ed. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 1981, p. 2091-2100 (Tomo II).

GENETTE, G. *O discurso da narrativa*. Lisboa: Vega (s/d).

GINZBURG, J. Literatura brasileira: autoritarismo, violência, melancolia. *Revista de Letras*. São Paulo, n.43(1), p.57-68, 2003.

HABERT, N. *A década de 70: apogeu e crise da ditadura militar brasileira*. São Paulo: Ática, 1992.

LANG, F. *Metropolis*. Berlim: Continental Filmes, 1927 (versão reconstituída).

LEITE, L.C. M. *O foco narrativo*. 10.ed. São Paulo: Ática, 2006

LOTMAN, I. *La structure du texte artistique*. Paris : Gallimard, 1973.

PORTO, A. P. & PORTO, L. Caio Fernando Abreu e uma trajetória de crítica social. *Letras*. Curitiba, n.62, p.61-77, 2004.

POUILLON, J. *O tempo no romance*. São Paulo, Edusp/Cultrix, 1974.

TOMACHEVSKI, B. Temática . In: EIKHEMBAUM, B. *Teoria da Literatura: formalistas russos*. 4.ed. Porto Alegre: Globo, 1978, p.169-204.

Recebido em 7/11/2008; aprovado em 13/03/2009.