

Cláudia Capela*

Instituto Politécnico de Viseu

O mundo sabe bem o que amamos: humanitas geológica

Resumo:

Este artigo lê *Stella Maris* de Cormac McCarthy como exemplo de literatura do Antropoceno (Gabriele Dürbeck), considerando os conceitos de *hantologie* e *herança* de Jacques Derrida, e o ato de ver enquanto responsabilidade sobre o mundo e a sua mutação. Para tal, analisar-se-á sobretudo o espaço onírico da protagonista, perspetivando-o segundo teorias ecocríticas contemporâneas atinentes à conceptualização de fim do mundo (Haraway, Viveiros e Danowski), e ainda a possibilidade arquivístico-projetiva da literatura antropocénica.

Palavras-chave:

Antropoceno, *Stella Maris*, acidente, herança

Abstract:

This article reads *Stella Maris* by Cormac McCarthy as an example of Anthropocene literature (Gabriele Dürbeck), considering the concepts of *hantologie* and *inheritance* by Jacques Derrida, as well as the act of seeing as a responsibility towards the world and its mutation. To achieve this, the focus will be primarily on the protagonist's dreamlike space, examining it in light of contemporary ecocritical theories concerning the conceptualization of the end of the world (Haraway, Viveiros and Danowski) and exploring the archival and projective potential of Anthropocene literature.

Keywords:

Anthropocene, *Stella Maris*, accident, inheritance

A visão singular de Cormac McCarthy sobre a natureza tem originado diversas leituras relativamente ao significado das paisagens e demais imagética natural nas narrativas do autor (Cf. Hodge 2006: 67). Lidas como discursos ecopastoralistas animistas por Georg Guillemín (*The Pastoral Vision of Cormac McCarthy*), e como parte de uma vasta tradição na documentação e construção da paisagem americana (Andrew Estes), as ditas narrativas ultrapassam a mera figuração estética e podem ser compreendidas, no entender de Kateřina Kovářová, enquanto revisão da história americana e crítica ao antropocentrismo, revelando a prefiguração ética da ficção de McCarthy.¹

De facto, as descrições das paisagens do oeste americano (cf. *The Border Trilogy*) não se limitam a expressões contextuais ou estilizantes, revelando agência (cf. Andrew Keller Estes e Kateřina Kovářová). Tal significará que a paisagem não é romantizada, que os elementos naturais e animais radicam na sua própria existência e não na instauração de qualquer relação de carácter inferiorizante com os humanos, dessublimando, dir-se-ia, qualquer génese hierárquica. Como crítica à tradição antropocêntrica cartesiana, McCarthy dá-nos a ler a violência resultante das estruturas piramidais. Em *The crossing*, uma das personagens centrais é uma loba cuja migração forçada, atravessando com um adolescente a fronteira para o México, a poupa, provisoriamente, aos caçadores e criadores de gado. Apesar da ação visionária de Billy Parham, o protagonista empático, o encontro entre humano e animal selvagem não impede a violência de terceiros, descrevendo-se assim, e com rigor brutal, a dificuldade de convivência no mesmo habitat. A loba é depois feita refém, violentamente subjugada e explorada segundo um princípio economicista baseado numa narrativa produzida para o efeito. O processo de aviltamento que se segue é perverso e reitera mecanismos de radicalismo antropocêntrico coniventes com uma ideia de dominância masculina, em tudo dissemelhante à ação do jovem anti-herói de McCarthy, repensando a figuração do típico herói prepotente e dominante. Como Paul Sanders Quick sublinha, as narrativas do autor tendem a substituir o pensamento antropocêntrico, dualista e incitador do mundo como um mecanismo hierárquico, por uma perspetiva ambientalista, holística (Quick 1996: 45). Da loba e do seu olhar emerge a percepção da singularidade atroz do mundo, a inteireza límpida da solidão: “She watched him with her yellow eyes and in them was no despair but only that same reckonless deep of loneliness that cored the world to its heart” (McCarthy 1999: 105). Do rapaz que a acompanha, percebemos a mesma solidão: “He fell asleep with his hands palm up before him like some dozing penitent” (*idem*: 126).

Será justamente esta percepção de irremediável melancolia e insularidade a encontrada na abertura de *The Passenger*, em que Alicia, elevada depois a protagonista de *Stella Maris*, é visada: as palmas das mãos, voltadas para fora, como quem recusa o visível, se protege ou se escusa ainda de um peso excedentário cujo significado não pôde alcançar. A haver algum.

It had snowed lightly in the night and her frozen hair was gold and crystalline and her eyes were frozen cold and hard as stones. One of her yellow boots had fallen off and stood in the snow beneath her. The shape of her coat lay dusted in the snow where she'd dropped it and

she wore only a white dress and she hung among the bare gray poles of the winter trees with her head bowed and her hands turned slightly outward like those of certain ecumenical statues whose attitude asks that their history be considered. That the deep foundation of the world be considered where it has its begin in the sorrow of her creatures (McCarthy 2023a: I)

Mais do que as vicissitudes do caminho de cada uma destas criaturas, o que elas traçam corporeamente, na sua existência e desaparecimento ou anulação premeditada, ultrapassa o valor individual e coloca a raiz a montante, num sentido coletivo, não simplesmente como herdeiras de mundo, mas igualmente como hipotéticas progenitoras do mesmo. A santa ecuménica, virgem renegada, e o adolescente salta fronteiras irmanam-se na fatídica interrogação: quão só se encontra cada criatura? A anunciação da natureza, aqui, não é de somenos, perante qualquer horizonte mecânico e apocalíptico, nuclear ou climático, antecipando a verbalização dura e densa da morte. Como veremos ao longo desta análise, é assinalável o percurso produzido pelas narrativas de Cormac McCarthy quanto à representação de natureza e dos seus constituintes, assinalando-se a ação humana, a sua responsabilidade e a inevitabilidade nefasta. De facto, de *The Orchard Keeper* (1965) a *Stella Maris* (2022), o caminho traçado tende a uma urbanização tendencialmente negativa, repetindo-se o *topos* da morte.

O rapaz enterra a loba sem deixar de a ver inclusa no espaço que ocupa livremente entre outras criaturas, pelo que a sua morte implica o indício de finitude da própria natureza, como se o ténue equilíbrio, voraz, fosse posto em causa:

running in the mountains, running in the starlight where the grass was wet and the sun's coming as yet had not undone the rich matrix of creatures passed in the night before her. Deer and hare and dove and groundvole all richly empanelled on the air for her delight, all nations of the possible world ordained by God of which she was one among and not separate from (McCarthy 1999: 127)

Nas suas deambulações, o rapaz abre uma porta para a morte, reconhece-se seu interlocutor, e, mais ainda do que saber-se fruto dessa árvore, sofre a desdita nos olhos da loba: “He took up her stiff head out of the leaves and held it or he reached to hold what cannot be held”, “like flowers that feed on flesh” (*idem*: 127). A vida palpável, porém, vulnerável na sua simetria de Janus. O retorno da loba ao seio dessa matricida evoca não somente o seu fim, mas o da sua prole por vir: “The little wolves in her belly felt the cold draw about them and they cried out mutely in the dark” (*idem*: 129).

Ora, encontramos esta impressão de anulação individual em vários textos do autor, tal como na protagonista de *Stella Maris*, Alicia, criando um segmento entre as três personagens do painel de McCarthy. *Stella Maris* é o diálogo entre Alicia Western, uma descrente matemática especializada em topologia,² e o seu psiquiatra. Como um texto dramático isento de didascálias, o autor abstém-se da narração, criando para isso um mecanismo de percepção intuitivo da mesma, oferecendo a voz de Alicia em primeira pessoa: o texto é composto apenas pelos

diálogos entre Alicia e Dr. Cohen. Tal texto anula a sua plena existência se não for somada a *The Passenger* como complementaridade do seu estado natural. Na verdade, dinamizando o efeito do apontamento jocoso dos nomes dos seus protagonistas – Alice e Bob, usados na sistematização de problemas matemáticos, e especialmente na criptografia³ – os dois textos exigem a contradição explorada individualmente, ampliando as leituras em torno das duas personagens e inventariando uma série de possibilidades e opções deliberadamente distópicas.

Alicia faz-se acompanhar e entreter por uma tropa fandanga de “Edwardian dwarves” (McCarthy 2023b: 70) e suas diatribes, farsas e vaudeville, *representando* um discurso assomado de uma nascente questionável – a fonte da linguagem ela mesma. Esta trupe, projeção aparentemente esquizoide de Alicia, é regida pelo Puto Talidomida/ Thalidomide Kid, de baixa estatura, sem mãos: “He has these flippers.” (*idem*: 46), “He looks a bit scarred. Maybe burnt. His skull is scarred. As if maybe he’d had an accident. Or a difficult birth” (*idem*: 47).⁴ Na verdade, esta curiosa personagem refletirá os efeitos físicos do uso da substância química talidomida, sedativa e anti-inflamatória e afinal teratogénica, mas dada como segura enquanto antiemético para grávidas cujos fetos nasceriam com graves anomalias congénitas como, precisamente, a focomelia. A referência à *geração talidomida* do final dos anos sessenta evoca, assim, a disformologia decorrente da utilização química, reiterando a face dual da evolução e a condição de fragilidade das criaturas, a par de outras vítimas da tecnologia como os sobreviventes de Hiroxima e Nagasaki, recorrentemente lembrados no texto.

Por seu lado, Bobby, o outro rosto da equação, ter-se-á aventurado como piloto de automóveis após ter abandonado a Física. A multiplicidade de discursos e hipóteses de histórias de vida contraditórias é propositada nas duas narrativas, *Stella Maris* e *The Passenger*, tornando a separação dos irmãos-amantes tão shakespeariana como as incursões cénicas da trupe. A aparente inconstância do estado, a manipulação do tempo-matéria-espaco e a incerteza métrica da sobrevivência, não só pela doce ferida amorosa, implicam a mutação contínua e a inquietude perante a mesma. “Time’s up” (*idem*: 121) é uma expressão que Alicia repete nas consultas, referindo-se, mais do que à duração perceptível e mensurável daquelas, a um infradiscorso mais abrangente. Constrói, assim, um hipotexto que desemboca na morte, de que faz tese não como prosélita do suicídio, senão como estabelecimento do amor enquanto fé e base da existência. Tais consultas serão relevantes, pois a doença de Alicia é uma doença dos olhos. No decorrer da anamnese inconclusiva feita pela protagonista, percorrendo a vida desde a infância e produzindo uma espécie de tanatologia invertida, tomamos conhecimento do diagnóstico de doença mental: “It was the eye doctor who told them that I was [...] both blind and crazy” (*idem*: 83). A doença dos olhos, simbólica, implica assumir ou renunciar ao mundo, um compromisso efetivo com o porvir cujo magma tem raiz no antecedente.

O futuro, ou inevitável divergência do presente, substancia-se neste texto como uma projeção de dúvida quanto à recomposição daquele. De facto, num dos três sonhos de Alicia que serão alvo de análise, evoca-se sobretudo a evidência da mutação e um discurso fundador, integrante de um inconsciente coletivo de traços junguianos: a épica homérica e a tragédia euripídiana. A consciência da irreversibilidade do conflito e das suas consequências presta

homenagem às troianas enquanto figuração arquetípica das mulheres, submetidas pelo poder bélico à reiteração bárbara de uma hierarquia assaz reprovável. A personagem há de sugerir que se trataria, tal sonho, de uma associação inconsciente à sua mãe, uma das *Calutron girls*. O espaço das visões e do sonho é fundamental enquanto prefiguração fantasmal que persegue Alicia como manutenção de consciência e reatualização do desastre e da fantologia na linguagem, no discurso de Alicia. O desastre é, nas palavras, um lugar de enunciação dos fantasmas: “The dreams wakes us to tell us to remember” (*idem*: 128). Eis o sonho:

The women look up from their washing and they understand at once that everything they have loved and nurtured has been put at naught. They have in an instant no past and no future. Everything they’ve taught their children has been stricken from the world without a trace and they are now widows and slaves. What they’ve seen is a mounted army gathered out of nowhere that stands aligned upon the hills above the village. The riders are clothed in skins and their horses wear shields of rawhide painted with circular geometries pale with dust. The men of the village have come from the huts with axe and spear but they will soon lie in pools of their communal blood and the women will be raped and the village torched and burned and they will then march weeping and bleeding and yoked like livestock to a country they’ve never seen, never imagined. (*idem*: 81)

A *repetição*, como princípio recorrente e fundador, explicita a *mater dolorosa*, condenada enquanto espécie e não apenas codificada por gênero, a antecipar a morte dos seus. São essas as “mulheres e belas filhas dos Troianos” que, outrora, lavavam a roupa nas nascentes antónimas do Escamandro, “fontes do belo fluir”; “mas isso fora antes” (Homero 2005: 436). O mundo conhecido desliza assim como água pelos lavadouros de Troia, na iminência do eterno retorno de Caim. Muito similarmente à visão corporizada por *Tutto brucia* (2021), da companhia italiana Motus, sob a conceptualização de Enrico Casagrande e Daniela Nicolò, Alicia repensa a mutação diante de um fim de mundo pessoal, ainda que transmissível. A performance evoca a violência da combustão contemporânea e as suas troianas pós-industriais num substrato ecológico e geopolítico sob o pensamento de, entre outros, Viveiros de Castro e Judith Butler (2014),⁵ reequacionando a figuração mundo e do qual apenas restam cinzas (imagem semelhante em *The Road*), pois *tudo arde*. A urgência climática e a violência de gênero são-nos oferecidas pela contínua repetição do gesto desapossado das suas vítimas, sugerindo, contudo, a possibilidade de um mundo renaturalizado e sobretudo um humano renaturalizado similar à teoria de Haraway (“staying with the trouble/ becoming with” (Haraway 2016)).

Viveiros de Castro e Déborah Danowski, em *Há Mundo por Vir? Ensaio sobre os Medos e os Fins*, objetivam uma premissa que subjaz à performance referida e às narrativas de McCarthy: “[...] foi-nos revelado que as coisas estão mudando [...] o Antropoceno é o Apocalipse em ambos os sentidos, etimológico e escatológico” (Castro e Danowski 2000: 35). Entre as várias análises de representações fílmicas e literárias pessimistas de “um futuro correspondente ao esquema do ‘nós-sem-mundo’, isto é, de uma humanidade da qual se subtraíram suas

condições fundamentais de existência” (61), os autores comentam *The Road*, de McCarthy, nos termos seguintes: “O mito apocalíptico ali elaborado pode ser resumido na fórmula simples: no fim não haverá nada, só seres humanos – e não por muito tempo” (*idem*: 61). Perante o ecossistema em falência, “*The Road* descreve o desenrolar de um processo irrefreável de decaimento [...] em que os objetos à nossa volta vão envelhecendo, num ritmo cada vez mais rápido, até finalmente percebermos que a morte não é, como pensávamos, um inimigo externo contra o qual estávamos lutando em enorme desigualdade de condições, mas um princípio interno: nós já estamos mortos e a vida é o que passou para o lado de fora” (*idem*: 62).

Os conceitos de movimento e mutação oferecem, no contexto, grande relevância, assim como os de acidente e catástrofe. Se *The Road* é uma referência na estruturação simbólica do indivíduo num mundo pós-apocalíptico, a verdade é que *Stella Maris* viabiliza equacionar o formato humano discursivamente, enquanto agente e testemunha do acidente, uma manifestação daquilo que Frédéric Neyrat apelidaria como “perplexidade cinética” (Neyrat 2020: 75). No caso, uma ilusão ótica postulada num futuro que já o é. Poder-se-ia afirmar, como hipótese de leitura da obra do autor em análise, que a não nomeação do acidente que propicia o estado apocalíptico em *The Road* se assume linguisticamente em *Stella Maris*, por parte de Alicia, numa percepção similar ao conceito de acontecimento de Deleuze e Guattari: transforma-se o acidente em acontecimento. Com efeito, a arte conserva o acontecimento (Deleuze/ Guattari 1991).

O acidente químico, associado ao Thalidomide Kid, o acidente físico, que poderia ser simbolizado pelo suposto acidente em alta velocidade de Bobby, e o nuclear, centrado na história familiar dos protagonistas metonímicos da condição humana, compõem uma catástrofe ulterior, medida pela mutação do habitat humano e sociocultural e figurada na transformação ontológica. A expressão do que é, agora e em fuga acelerada, olhos nos olhos da catástrofe, o humano, mediante a sua crença prometeica e ação cataclísmica antropocênica, parece ser uma leitura possível de *Stella Maris* e de Alicia, cuja tendência para a logomania apenas tenta suprimir a conclusão distópica: “Time’s up.” (McCarthy 2023b: 121).

George Simmel clarificou cedo o frenesim da sociedade moderna, designando-o como fenómeno de superfície, tendo concluído ainda a proporcionalidade entre a velocidade da vida moderna e a variedade intensificante de estímulos nervosos (cf. “A metrópole e a vida mental”). Já Paul Virilio viria a dedicar-se a uma reflexão paradigmática sobre a velocidade e a aceleração tecnológica com a *dromologia*, indagando também sobre a anulação das categorias espaciotemporais. No contexto atual, em que o efeito das ações humanas tende a ser mecânica e fisicamente mensurável, também as decorrências imateriais serão perceptíveis, seja o desafio da limitação da subjetividade, da automação do pensamento ou ainda o deslocamento sentido entre a realidade súbita de emergência climática e o processo de adaptação evolutiva, neurológica. Danowski e Viveiros sugerem que a ansiedade do espaço ecológico e psicológico se torna coextensiva (Danowski e Viveiros 2014: 31). As aceções de *tempo* e *espaço* convergem para o mesmo significado. Se a conceptualização dessas grandezas por meio da definição matemática ou física é passível de descrição como Alicia demonstra, tal viabilidade parece retroceder

no campo da filosofia ou da experiência comum, como se as palavras denotassem alguma dificuldade na realização descritiva do fenómeno que se propõem objetivar. Assim, tal binómio será tão relevante num quadro ecocrítico como outras palavras do domínio mais expectável e materializável. De acordo com Serpil Oppermann, a mutação biosférica, à escala gigantesca e velocista, inscreve a memória, a perceção cognitiva e ainda a emoção, num ambiente hostil (cf. “*The scale of the Anthropocene: Material ecocritical reflections*”). Dominique Bauer, citada por Richard Grusin, em *After Extinction*, reconhece a onnipresença da perda, desintegração e deslocamento na literatura contemporânea, replicando o discurso sobre o Antropoceno como idade de extinção (*apud* Grusin 2018). Tal desintegração não será experimentada apenas fisicamente; a dispersão interior resulta da dificuldade em lidar com os saltos percecionais decorrentes da velocidade e com a desmaterialização, implicando a nomeação de uma espécie de poluição intangível, metafísica ou cognitiva. Virilio, em entrevista a Fernando Eichenberg, usará a expressão *ecologia cinza* para se referir à preocupação com a poluição das distâncias, a redução a nada das distâncias (cf. Eichenberg 2016). Stengers apelidará de *pânico frio* o pensamento contraditório face ao crescimento económico e à responsabilidade ecológica (Stengers 2015: 30). Também a padronização do pensamento, que, no caso, se poderia associar ao tratamento de Alicia, instigaria repercussões no âmbito da tomada de consciência individual. Na verdade, como enquadrar o conceito de consciência, memória e autonomia, além da perspetivação da sustentabilidade ou poluição digital? Como nomear a passagem ou vivência do tempo, assimilar o fenómeno físico que parece, cada vez mais, *dessituar-se* para o intangível? Como dar forma – linguística – a essa nova humanidade no limite do espaço e do tempo, da redefinição da memória? “Defina existir”, convida Alicia (McCarthy 2022: 20).

As revoluções na manipulação do tempo ou velocidade, desde a velocidade metabólica à eletrónica e à da luz, tendem, no parecer contraditório de Virilio, para a inércia da “imobilidade fulgurante” (cf. *L’Inertie polaire*), perspetiva similar à de François Hartog, o qual defende que, desde o desenvolvimento do caminho-de-ferro, a condição humana ter-se-á alterado (cf. “Sob a condição histórica de um presente perpétuo” 2020: 59), pelo que, atualmente, o futuro “já não é concebido como indefinidamente aberto, mas, pelo contrário, cada vez mais contraído, se não mesmo fechado”, devendo-se ao aquecimento global, aos efeitos dos resíduos nucleares e outras mutações irreversíveis: “Resta então como horizonte a capacidade humana de autodestruição” (*idem*: 66). Ora, estas leituras revelam o prejuízo material ecológico e evidenciam a velocidade e a aceleração como *modelos de experiência*, como os entende Reinhart Koselleck (*apud* Hartog 2020: 65). A história torna-se, deste modo, uma sucessão de acelerações crescentes. Sem o otimismo de Marinetti e do Manifesto Futurista, para o qual esse lugar por vir ainda seria objetivável, o ser moderno em múltiplos pessoanos alcança patamares irresolúveis, fechando-se, o tempo, sobre a amobilidade do presente perpétuo. Em *Stella Maris*, a protagonista flexiona *tempo* como *morte* e sobrepõe-nas às palavras de Oppenheimer, citando *Bhagavad Gita*, o qual abre exatamente com um dilema moral referente à violência da humanidade sobre si mesma, violência essa que Alicia acabará por replicar.

Se a velocidade se torna impressionante, a matéria descomprime-se, a realidade desmaterializa-se. *Stella Maris*, apresentando dois irmãos, uma matemática e um físico, numa relação de intimidade incestuosa impossibilitada, perspectiva a relação do tempo com a matéria, ou do abstrato e do palpável, muito afim ao mundo descrito por Harmut Rosa quanto à modernidade, no qual o tempo acelera e nos devora, comprimindo a existência (*apud* Hartog 2020: 66). Tido como aspeto mecânico, como variação espacial, o movimento constituirá a evidência da alteração do objeto real, da realidade visível e tangível. Porém, desde Parmênides e Heráclito que a pretensão de situar ontologicamente o indivíduo nessa variação é inconclusiva, sendo que um nega a mutação e o outro a sublinha. Platão, ao sintetizar as teorias, destacando a forma e o objeto, o mundo inteligível e o sensível, integra o dualismo no unitário, uma contradição negada por si mesma. A anamnese, assim, de Alicia e do psiquiatra nos seus diálogos, dialética, buscará um intento ulterior, [des]situar o indivíduo. Compreender o númeno e o fenómeno (Kant), ou o que é e o que pode ser racionalmente cognoscível (Schopenhauer),⁶ ou o simbólico e o real lacanianos talvez exijam a aceitação de que a representação, enquanto linguagem, esteja fora do núcleo da vontade, do símbolo, do númeno. Trata-se de uma expressão sensível como a fé e o amor. Cada um reflexo do outro. “Nem sequer fui capaz de formular a questão”, lamenta Alicia (McCarthy 2022b: 103). A imprecisão de infinito absoluto da matemática de Cantor é inexpugnável.

O binómio aceleração e catástrofe, como o caso de Bobby parece poder sintetizar, potencia uma visão pessimista ou pelo menos ambiciosamente crítica da manipulação do tempo e do espaço por parte da humanidade, umbilicalmente associada à tecnologia e esta, em grande medida, à reação nuclear e às alterações climáticas. A degradação ambiental enquanto impacto da condição humana na biosfera parece tender para uma constatação dúplice, a de progresso científico instaurado, porém, sobre as consequências nefastas dele decorrentes. A ideia de evolução está associada, por Alicia, à matéria última do mal enquanto noção abstrata, cuja reminiscência assombra e obceca, vinda do passado ou em simultâneo de um futuro inexistente. Uma forma de fantologia, *hauntologie*, como lhe chamou Jacques Derrida em *Spectres de Marx*. A ilusão de poder humano explícito numa imagem:

There was no sound. Just this searing white light. And then the reddish purple cloud rising in billows and flowering into the iconic white mushroom. Symbol of the age. The whole thing standing slowly to ten thousand feet. The wind from the shockwave was supersonic and it hurt your ears for just a moment. And lastly of course the sound of it. The ungodly detonation followed by the slow rumble, the afterclap that rolled away over the burning countryside into a world that had never existed before this side of the sun. The desert creatures evaporating without a cry and the scientists watching with this thing. (McCarthy 2023: 113)

O fantasma da mãe e do pai, enquanto figuras primordiais no universo de McCarthy, replicam neste texto a noção de Derrida quanto à presença do ausente, *dos certos outros que não estão presentes* e com os quais, entre a vida e a morte, é forçoso aprender a viver:

Gostaria de aprender a viver. Finalmente. [...] Isto não pode passar-se, se porventura for para se fazer – aprender a viver –, senão entre vida e morte. Nem na vida nem na morte sozinhas. O que se passa entre dois, e entre todos os ‘dois’ que se queira, tal como entre vida e morte, não pode senão cultivar-se [*s’entretenir*] com algum fantasma. (Derrida 2021: 15)

A experiência de vida torna-se ela mesma *hantologie*, ou “lógica de assombração” (Derrida 2021: 35). A recuperação de uma imaterialidade conceptual, impalpável já, mas não inexistente e assim fantasmal, configura o presente na antecipação de um futuro iminentemente perdido. Mais do que a sombra espectral do passado, a verdade é que aquele implica, enquanto dádiva promissora, uma perda do que poderia ter sido, como se o presente fosse uma desvirtuação. O futuro impossível pode ser tão ou mais castrador do que o passado, sendo que essa causalidade implica igualmente uma impressão de deslocamento. Derrida recorda Hamlet quando se prepara para seguir o espectro e a simultaneidade decorrente de ser e não ser, a coincidência da primeira e da última vez. Essa repetição, uma e nova, mas bisada: “Questão de repetição: um espectro é sempre um (re-)aparecente [*revenant*]” (Derrida 2021: 36).

O caso amoroso de Alicia e Bobby Western, mais do que estagnado pela manipulação do corredor espaço-tempo-matéria, condenado pelo acidente daquele, já o era desde sempre. A noção de futuro torna-se uma perversão. Filhos de uma “calutron girl” (McCarthy 2023: 72) e de um “physicist on the Manhattan Project” (*idem*: 61), além da culpa incestuosa, o que lhes parece caber em sorte é a tentativa ineficaz de relativizar o peso de Hiroxima, renegando qualquer ímpeto de responsabilidade que não seja atinente ao progresso científico. Significa que o discurso consciente é reprovado pelo simbólico inconsciente, multiplicando-se em sonhos e recriação de personagens/ visões cuja voz procura instaurar-se na consciência? Um princípio de justiça ou ética inata que formalizará posteriormente?

Como crias por nascer, “cried[ying] out mutely in the dark” (McCarthy 1999: 129), os irmãos Western evocam promessas nunca alcançadas, desejos dificilmente discerníveis por via da fala, como se a mágoa sobre o imperfeito, insuperável, só fosse formulável *alinguisticamente*: uma tribulação interior tão imaterializável como o pensamento, o amor, a fé, e, no entanto, tão concreta como aqueles. Assim, Alicia, interpreta o segundo sonho: “I saw through something like a judas hole into this world where there were sentinels standing at a gate and I knew that beyond the gate was something terrible and that it had power over me” (McCarthy 2023b: 105). Apelidará a sentinela terrível, “the presence beyond the gate” (*idem*: 106) de Archatron, Arcatronte, similar a uma força arquetípica situada entre o inconsciente e o mal. Na verdade, cruza-os como se matéria última do cerne do indivíduo, tão misteriosa como o próprio núcleo terrestre. Um núcleo feito da dor das suas criaturas, diz-nos o texto. Tão numinoso será o inconsciente como os mecanismos que aquele utiliza para codificar o conhecimento do mundo, não um mero sentimento sobre os fenómenos, mas elucubrações abstratas sobre eles. O sonho ou a matemática, entendida como uma propensão intuitiva, constituem sistemas de caldeamento entre esse mundo espectral de difícil representação, arquetípico, e a consciência, a qual se pode ter tornado linguística por meio do que a personagem apelida de intromissão e infeção,

e à qual se devota pouco crédito no balbucio superficial da natureza das vivências e percepções internas, menos psicologistas do que biológicas. Assim, a voz delegada ao Thalidomide Kid consistiria no fluir discursivo do que seria consciente, pondo-se em causa esse enunciado como mero linguajar repetível, porém impulsionador de algum conforto cínico, a par, enfim, da literatura. Na verdade, Kid é resposta afim às categorias intrinsecamente humanas. Sombra de escrúpulo, culpa herdada, e manutenção *de qualquer coisa ao largo*⁷ como se a percepção clara fosse inapreensível, ou insustentável por falta de nomes.

Além de Thalidomide Kid, na percepção distintiva do mundo, sublinha-se outro integrante da trupe, Miss Vivian, a qual discursa sobre a noção de irrealização. Além da excentricidade, a caracterização delega-lhe um choro constante e inconsolável: “Se was unhappy about the babies. She used to cry about the babies” (*idem*: 94). Após o desaparecimento da aparição/visão, Alicia recupera-a oniricamente. Trata-se do terceiro sonho que trataremos aqui enquanto mecanismo de acesso a um universo de pensamento simbólico, responsável pela criação ou configuração de *eidola* capazes de transmitir ou pelo menos ensaiar uma resposta pressentida pelo inconsciente, onde se situará o mecanismo de pensamento, formulação esta que é sugerida pela explicação do sonho de Kekulé: “And the unconscious doesn’t like to speak to us because of its million year history devoid of language?”, pergunta Dr. Cohen. “Yes. It solves problems and is perfectly capable of telling us the answers. But million year old habits die hard. It could easily say: Kekulé, it’s a fucking ring.”, responde Alicia (*idem*: 175).⁸ Ora, na ausência de Miss Vivian ou, dir-se-ia, na impossibilidade consciente de dar uma resposta à noção de desamparo, solidão existencial, o sonho vem em auxílio de Alicia: “It was a dream about children crying. When I woke up they were still crying [...] I got to wondering why they cried all the time” (*idem*: 95). O sonho é descrito como a consciência da angústia vozeada no choro das crianças. Mais do que angústia, raiva: “The injustice over which they are so distraught is irremediable. And rage is only for what you believe can be fixed. All the rest is grief” (*idem*: 97). A percepção do sofrimento humano é assim formalizável, sublinhando-se igualmente um sentido inato de justiça como raro, primitivo e indispensável. O pessimismo latente – “I understood that their raw exposure to the world was the world” (*idem*: 96) – é originário dessa consciência de precariedade por parte da condição humana cujas raízes se encontram na injustiça, como se desde tenra idade o indivíduo reclamasse a sua casa: “I know that you can make a good case that all of human sorrow is grounded in injustice. And that sorrow is what is left when rage is expended and found to be impotent” (*idem*: 165). Esta percepção, que transtorna Alicia, dialoga abertamente com as referências schopenhaurianas do texto, bem como com a noção de Ocidente; *Western*. De facto, o verdadeiro acidente dos irmãos Western será o laço consanguíneo, impelindo-os a uma herança cuja aceitação, ainda que crítica, advoga princípios de irrazoabilidade a que ambos não parecem dispostos a ceder. Situar-se-ão, geracionalmente, como recetores de um legado a que recusam dar continuidade? De que forma esta leitura implicará a noção de Antropoceno?

O termo *Antropoceno* avançado por Paul Crutzen e Eugene Stoermer,⁹ ou as variações *Androceno*, ou *Euroceno* no dizer de Yves Citton,¹⁰ e *Capitaloceno*, no de Jason Moore – cada

qual ressaltando quer uma perspectiva teórica, quer um responsável – suscitam a consideração abrangente do conceito. Curiosa será a expressão usada por Donna Haraway, *Chthulucene*, posicionando-se como desafio crítico perante aquilo que os termos avançados anteriormente propõem definir, defendendo um princípio *compostista* em substituição do já gasto pós-humanista (Haraway 2016: 101).¹¹ A *sympoiesis* proposta pela autora na defesa de construções coletivas e enquanto *string theory* metaforizada pela aranha, tentacular, ou pelo *cats'cradle*, de Baila Goldenthal,¹² exhibe o seu carácter integrador, atestado na expressão plural e responsável *think we must, we must think*, de Stengers e Despret,¹³ e que no caso parece poder estabelecer-se como paralelo ao que Alicia defende na impossibilidade de *desvisão*, ou seja, no compromisso para com a herança ativa – não se recebe, é-se, diz-nos Derrida em diálogo com Elisabeth Roudinesco (cf. *De quoi demain. Dialogue*) –, isto é, crítica e consequente, num espírito de exigente responsabilidade, a qual, em ausência, confirma o acidente, a catástrofe.

Ante tal contexto de pensamento interdisciplinar, no que respeita às humanidades e à literatura, lendo as abordagens das mesmas enquanto modelos de auto-conhecimento (cf. Chakrabarty 2009), Gabriele Dürbeck propõe o termo *Anthropocene literature* “as a descriptive and diagnostic concept to characterize literary texts that reflect on the human condition in the face of fundamental human transformations of the planetary surface on a global scale” (Dürbeck 2014: 112), razão pela qual destacamos o termo *antropoceno*, na medida em que referencia a responsabilidade humana numa nova idade geológica. Outros autores atestam, nos seus trabalhos, essa escrita do Antropoceno: Margaret Ronda refere-se a *Anthropogenic Poetics*, e Joshua Schuster evoca Maurice Blanchot e *L'Écriture du désastre* como suporte de leitura do Antropoceno (cf. *The minnesota review: Writing the Anthropocene*). Será inegável a exigência, por parte da humanidade enquanto espécie, da autodefinição discursiva, a qual desemboca, no ver de Tobias Boes and Kate Marshall, muito similarmente ao que se produz nesta narrativa de McCarthy, num fardo e num privilégio (cf. “Writing the Anthropocene, An Introduction”).¹⁴

Cremos, assim, na viabilidade de inscrição do texto em estudo na proposta de Dürbeck. Mais do que uma perspectiva ecocrítica, como, de resto, *The Road* evocará, a obra de McCarthy, de uma forma geral e atendendo em particular aos dois últimos livros, traduzirá uma reflexão sobre o lugar do indivíduo num percurso pautado pela sua mobilidade errática, formalizando um discurso também ele poroso, referenciando esse mundo insólito da contemporaneidade, um mundo, como o tempo, *out of joint*. Consequentemente, e embora os textos não ofereçam uma solução e antes estimulem a discussão em torno da mutação e da ideia de futuro, tornando-se menos pessimistas, talvez, do que aparentam, *Stella Maris* e *The Passenger* evocam a representação ansiosa do tratamento da casa – *eco, oikos* –, bem como a perversa divergência entre a natureza e a cultura, o espaço fenomenal e numenal bem patente na tradição literária americana. Ultrapassa-se, assim, a noção de catástrofe enquanto fenómeno meramente geofísico. Os estudos referentes às mudanças globais, analisados numa visão holística, compreendendo uma pesquisa integrada e interdisciplinar formalizada como *Earth System Science*, incidem sobretudo sobre a análise do século XX e a aceleração abismal da atividade humana, “The Great Acceleration of the Anthropocene.”¹⁵ Neste contexto, em *Ambivalent*

Characters and Fragmented Poetics in Anthropocene Literature: Max Frisch and Ilija Trojanow, Gabriele Dürbeck questiona:

How are large-scale global changes depicted and which characters are suitable to reflect on a deep time perspective? [...] In which way does literature comment on human geologic impact concerning the characters, the role of the narrator, and the aesthetic structure? Which modes of narration (comic, tragic, ironic, didactic) are deployed to reflect on the challenges of the Anthropocene? (Dürbeck 2014: 113)

Cremos poder afirmar que a narrativa em primeira pessoa de *Stella Maris* explicita uma urgência que apenas o discurso alocado no *eu* e dirigido a um *tu* viabiliza. Os conceitos de velocidade e acidente, herança e [ir]responsabilidade, lidos como catástrofe, assinalam uma reflexão ácida sobre o impacto humano enquanto agente geológico no seu habitat. Ficcionalmente, o discurso de Alicia demonstra a contradição da pluralidade, a incomunicabilidade de que a personagem se lamenta (“You can’t see the world I see.” (McCarthy 2023b: 163)) e uma espécie de intradiscursividade ou esquizofrenia ficcional, um desdobramento de *persona* irónico-trágico com laivos de comédia, capaz de narrar uma história suficientemente credível como história de vida. A fragmentação da identidade de algum modo explicita o discurso que, ainda que escorrido, revela uma dificuldade de nomeação dos objetos de análise, e cuja natureza se assemelhará à crise de ansiedade identitária do pós-modernismo ou do pós- -sujeito desconstruído. Um regresso à metafísica no limiar da finitude material humana? Ou a impressão de embotamento da representação? Durante grande parte do seu discurso, Alicia refere que gostaria de desaparecer simplesmente, sem dar notícia da sua morte, como se nunca houvera nascido; porém, o facto de a sua morte se assinalar claramente, e na noite de Natal, como o início da narrativa (uma espécie de ventre vazio), denuncia o gesto contrário, como se, apesar de pobre, a linguagem e o seu carácter poroso fossem símbolo evidente da presença de Alicia nesse mundo em falência. Um manifesto. Trata-se da expressão que clarifica um eu e que leríamos como arquivo pessoal e interpessoal – arquivo como história, como herança, casa, correlacionado com o próprio Arcatronte e o seu sentido extensível ao coração do mundo enquanto memória –, renegando contraditoriamente a extinção e promovendo um discurso que a demova. A noção de discursividade torna-se assim providencial enquanto construção de mundo e, necessariamente, dos fundamentos identitários, sejam pessoais, sejam coletivos. Nesse sentido e ambivalentemente, o derrotismo de *Stella Maris* dissuade o pessimismo ou niilismo enquanto princípios conceptuais, na medida em que pugna pelo reverso. “When all trace of our existence is gone, for whom then will this be a tragedy?”, indaga-se, e, logo depois, explicitando o valor testemunhal do discurso, o referente *textemunhal* da literatura, Alicia questiona: “Do you play those things back or do you just save them?” (*idem*: 114).¹⁶

A busca de Alicia por palpar a palavra energia, âmagô, vida e morte, ou arcatronte enquanto *arkhé* ou princípio (cf. *Mal de arquivo – uma impressão freudiana*), aproxima-se

ambivalentemente de um discurso falho sobre a inexistência. A ausência não existe se não tivermos o que lhe chamar. No que existe, nessa afasia, de sublime,¹⁷ no espaço ínfimo da dobra, talvez se situe o humano geológico, uma humanidade composta mediada pelo elemento natural e que exige um equilíbrio menos tenso com o cultural. Neste sentido, e a par dos teóricos da ecocrítica material, equaciona-se o discurso de Alicia e a própria narrativa como registos testemunhais do acidente, da catástrofe, a perda da memória que anula o núcleo da terra, a consciência coletiva.

A *tropa fandanga*, enquanto formalização de culpa, será igualmente revisão dela, emissão sarcástica da dúvida, da possibilidade criativa, *acontecimento*. Como advoga Derrida, uma herança apenas existe se olhada criticamente. Depois de vista, como um futuro por vir, não há como *desver*: “I was given a letter to deliver and told not to read it. And I read it. And I can’t unread it. Time’s up” (McCarthy 2023b: 33). A dor da visão enfatua a aprendizagem de se viver com e sem. A propósito, comenta Haraway, derrideana:

Grief is a path to understanding entangled shared living and dying; human beings must grieve with, because we are in and of this fabric of undoing. Without sustained remembrance, we cannot learn to live with ghosts and so cannot think.” (Haraway 2016: 39)

O cariz dúbio da ação humana sobre si e sobre a sua casa é-nos dada de forma paradigmática em *Stella Maris*, instrumentalizando-se na narrativa a casa de família, a qual Alicia não chega a conhecer senão como discurso, como símbolo. A fim de viabilizar a construção de Oak Ridge, cidade-sede do Projeto Manhattan, e da barragem que a alimentaria, a casa fora destruída. A casa explicita a herança positiva, um lugar de refúgio matricial posto em causa pela mesma herança ambivalente. O ponto de bifurcação histórica e biológica, nos anos cinquenta, ou o início da Grande Aceleração, reflete as variações exponenciais do crescimento populacional, da construção das grandes infraestruturas, do consumo excessivo de fertilizantes e da concentração de dióxido de carbono e de elementos radioativos, degradando os solos e aumentando a acidez dos oceanos. De facto, os pais de Alicia e Bob morrem de cancro, por exposição à radiação. A casa, da qual se poderia afirmar equivaler, em matéria afetiva da protagonista, à sua *golden spike* pessoal, terraplanada em *Stella Maris*, referencia justamente a radicalização tecnológica. A *luz branca e candente* é pervasiva, intromete-se no texto constantemente, seja como rosto efetivo do mal humano, seja como atmosfera lunar propícia à inquirição interior. Da luz infere-se a duplicidade. Em simultâneo, a luz viabiliza a visão e fere-a por oclusão de claridade. As descrições da luz atômica, enquanto mera representação linguística, ilustram a equação de Einstein, mas nem uma, nem outra efetivam a realidade última da velocidade da luz e da destruição provocada pela massa libertada como energia. Por outro lado, a luz é fantasmal, assombra, como a luz verde de *Gatsby*, um futuro que se paraleliza como perdido, anulamento ou nadificação – os lobos por nascer, esse filho de Alicia.

Não será por mera casualidade a inscrição de *Stella Maris* como diálogo desprovido de diretrizes narrativas; prevê-se a naturalidade do discurso por meio dos gestos não vistos,

não descritos, na ausência da descrição ou caracterização das personagens. De facto, como um diálogo socrático, trata-se ali de dois mundos em confronto. O do médico, em que uma pretensa lógica age sobre os eixos do mundo, e a de Alicia, na falta de eixo na abstratização do real. A indecisão ou a desilusão da fé e da matemática dá lugar à projecção de outros imagináveis. Se imagináveis, possíveis? Aproximando-se aqui da alegoria metaliterária, com a qual, de alguma forma, jocosamente se brinca, bem como na perspectiva de a literatura ascender à chispa luminosa que serve de rede ao funâmbulo, como, reiteradamente, a trupe servirá de luz sarcástica e algo cínica ao desjuízo lógico de Alicia, tais mundos ou dimensões, enquanto cosmovisão, implicam uma série de concessões e imprecisões, ou o susto e a recusa do outro. A desconfiança sobre o mundo impalpável de Alicia é evidente. Também o tabu do incesto indicia essa outra conversa [im]possível entre cultura e natureza. Entre a linguagem e a coisa em si. Entre a realidade impalpável platónica, imutável e perfeita, e o discurso articulado sobre ela, manifestamente concertante e imbuído de um sentido mais ou menos ilusório e castrador. A linguagem, vista assim como pária, “invasão parasitária”, segundo momento do humano, seria forjada sobre algo mais profundo, intuição natural, genuína, quase patologicamente junguiana e assim eidolónica, num consciente primitivo, como o autor há de chamar-lhe (cf. “The Kekulé Problem, Where did language come from?”). O Puto Talidomida, desta forma, para esta troiana contemporânea da idade do polímero, seria a expressão automática de um mundo interior, a membrana discursiva sobre o mesmo, e uma forma de autopreservação, pois, na verdade, “I think you have to have language to have craziness” (McCarthy 2023b: 173). Enquanto forma representacional, a linguagem, como a literatura e outros sistemas, implica um horizonte fantasmal não só por apenas orlar o que poderia ser tido como ideal, ou a imutabilidade platónica, mas pelo que em si congrega de não dizível ou irrepresentável. O espectro do futuro, um espectro das formas perfeitas, mas inexistentes.

Finalmente, além do binómio natural/cultural, o contraste estado vs indivíduo vs sociedade. O procedimento de maturação e apodrecimento é ainda evidente na deslocação e rasura quer de Alicia, quer de Bobby, foragido, como se apenas existisse passado e decomposição, e como se os discursos lhe sobreviessem como tempo ele mesmo. É a estes registos da mudança a que, Alicia, na obsolescência consciente da impossibilidade de dar gérmen ao futuro protetor e redondo com Bobby, se submete. Assim, no que não toma lugar mas do que dele sobra de vazio, Alicia será *mater dolorosa*, ou virgem dolorosa, de olhos fixos e gelados, como os da loba de McCarthy, ou dos cavalos de *Ilíada*, numa réplica do mundo em iterativa mutação. É uma acusação e a obliteração última do indivíduo tomado pela culpa já não só de um passado, mas do futuro que não construiu. Estabelecendo-se no alvorecer da idade nuclear, o texto dialoga veementemente com o espírito da contemporaneidade, a estação do risco, e aquilo que Molly Wallace determina criticamente como “age of environmental uncertainty” (Wallace 2016). Com efeito, outros textos de McCarthy dão conta da mudança acelerada e do trajeto de acentuado carácter apocalíptico, ou pelo menos destrutivo, da natureza. Auschwitz e Hiroxima são o berço de um mundo moribundo. Nesse sentido, na projecção de um mundo futuro, como Haraway antecipa, a mutação exige portar a herança sem cegueira, na consecução árdua do

discurso e lexicalização possível perante o visível e sensível, pois o desastre será, evocando Blanchot, esquecer. A memória será uma luz. Nas palavras de Alicia em diálogo com Bobby sobre o parasselênio: “Things composed of light. In need of our protection” (McCarthy 2003b: 86).

NOTAS

¹ Cite-se a autora, em “What else can nature mean: an ecocritical perspective on Cormac McCarthy’s fiction”: The analysis of McCarthy’s method of describing the natural environment and processes demonstrates that McCarthy’s nature should not be interpreted as a purely aesthetic object, but rather as a means towards the revision of American history, and that his critical stance towards anthropocentrism reveals the ethical orientation of his fiction. (Kovářová 2019:43)

² A topologia estuda a variabilidade de uma figura quando submetida a deformação. A área de estudo é relevante para a figuração da personagem, dada a relevância da mutação espaço-material no texto.

³ Será inevitável *desler*, como a protagonista refere no texto, pressupostos metaliterários nesta sugestão de descodificação do discurso, sempre ansioso por uma parte extracorpórea que a denuncie e em simultâneo complementente. Da mesma forma, ontologicamente, e em confronto com o real, observável ou não, a composição do sujeito é dependente do discurso alheio sobre si e sobre o que o rodeia. Assim, o fenómeno é tão mais perceptível quantos discursos possam evidenciá-lo criticamente, impossibilitando a sua invisibilidade – aspeto que no contexto é fundamental: quem vê o mundo, na perspectiva de Alicia, já não o poderá *desver* ou *desler*, denunciando a sua essência existencial, e ontológica ou *hauntologic*, como veremos.

⁴ Esta descrição, posta em relação com a noção de perda iminente do tempo, inventaria sem dúvida uma proximidade entre a figura aliciana de Carrol e Alicia, bem como o Thalidomide Kid e o Coelho e o desfile de loucos do outro lado do espelho.

⁵ Leia-se a sinopse do espetáculo na página do Teatro Nacional São João: “Num palco vazio, Hécuba, Cassandra, Policena e Andrômaca choram o seu infortúnio e a brutalidade da guerra. “O que torna uma vida digna de luto?” Tutto Brucia relê o drama grego através das palavras de Jean-Paul Sartre, Judith Butler, Viveiros de Castro, NoViolet Bulawayo, Donna Haraway e das canções ao vivo de R.Y.F. (Francesca Morello), fazendo esse lamento reverberar pelas vidas perdidas hoje nas águas do mesmo Mediterrâneo.” (TNSJ)

⁶ “O desejo nunca me abandona”, refere Alicia aquando da descrição do efeito do Amati e de Bach e do qual se poderia ler a perceção consciente e fulgural do objeto, no caso, uma perceção via musical, esteticamente não contemplativa mas experiencial e que a personagem apelida de fora do corpo.

⁷ No original: “keeping at bay” (McCarthy 2023b: 108).

⁸ Alicia afirma-o, a propósito de Thalidomide Kid: “Qual é a vida interior de um eidolon? Será que os pensamentos e as interrogações dele têm origem nele? Será que os meus têm origem em mim? [...] a tradição de trasgos ou demónios que montam guarda contra as indagações deve ser tão antiga como a linguagem.” (*idem*: 176).

⁹ Em 2011, a propósito da cunhagem do termo em 2000, os autores comentam: “humankind has become a geological force in its own right” (cf. Tobias Boes and Kate Marshall, *minnesota, Writing the Anthropocene*).

¹⁰ O autor argumenta, bastando os termos como explicação para as suas designações: Antropoceno – um termo bem infeliz, deve ser afinado para Capitaloceno, Euroceno, Androceno, Plantoceno – [...] quererá dizer que a forma como os humanos representam os seus pequenos mundos contribui decisivamente para a evolução material dos ambientes que todos os habitantes da Terra têm de partilhar (Citton 2020: 88).

¹¹ Cf. “My partner Rusten Hogness suggested compost instead of posthuman(ism), as well as humusities instead of humanities, and I jumped into that wormy pile” (Haraway 2016: 32) ou, ainda: “The earth of the ongoing Chthulucene is sympoietic, not autopoietic” (*idem*: 33), o que valida uma sistema integrado e integrador, antecipando qualquer forma de redenção, ainda que este termo soe a falsas promessas androcêntricas. O pensamento semiótico, no caso, merece um desvelo superior enquanto base performativa pós-traumática, embora tal implique sem dúvida algum otimismo. No caso, Haraway avança, na mesma linha de pensamento de Anna Tsing em *The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*: I think this point is important for thinking about rehabilitation (making livable again) and sustainability amid the porous tissues and open edges of damaged but still ongoing living worlds, like the planet earth and its denizens in current times being called the Anthropocene (*idem*: 33).

¹² *Cat’s Cradle/String Theory*, de Baila Goldenthal. O “tentacular thinking”, referente a um capítulo da obra *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, explicita objetivamente a referência holística de partilha e ligação totalizante e confiança.

¹³ Veja-se *Women who make a fuss*, evocando Virginia Woolf.

¹⁴ Neste artigo, os autores afirmam que o “Anthropocene marks the epoch of our becoming posthuman”, e, entre outros aspetos, refletem, no âmbito da *media archeology*, na forma como a Terra é ela mesma medida do Antropoceno.

¹⁵ Cf.: “The trajectory of the Anthropocene: The Great Acceleration”, *The Anthropocene review*.

¹⁶ O discurso oral de Alicia seria, segundo o médico, registado para fins de pesquisa e estudo.

¹⁷ O sublime teria lugar enquanto leitura sob o qual Alicia encontraria o Arcatronte, o Amati e o amor por Bobby, revelando a linguagem como campo refrator dessas vivências assombradas. A transcendência a que a personagem parece referir-se implicará justamente essa i-nomeação, o que a faz ser aquilo que é inomeável.

Bibliografia

- Blanchot, Maurice (1995), *The writing of the disaster*, tradução de Ann Smock, London, New Bison Book Edition.
- Chakrabarty, Dipesh (2009), "The Climate of History: Four Theses.", *Critical Inquiry*, 35 (2), <<https://www.jstor.org/stable/10.1086/596640>> (último acesso em 12/01/23).
- Deleuze, Gilles/ Guattari, Felix (1991), *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris, Minuit.
- Derrida, Jacques (1995), *Mal d'archive*, Paris, Galilée.
- (2021), *Espectros de Marx*, tradução de Fernanda Bernardo, Coimbra, Palimage.
- Dürbeck, Gabriele (2014), "Ambivalent Characters and Fragmented Poetics in Anthropocene Literature: Max Frisch and Ilija Trojanow", *the minnesota review*, issue 83, <<https://read.dukeupress.edu/the-minnesota-review/article-abstract/2014/83/112/48057/Ambivalent-Characters-and-Fragmented-Poetics-in>> (último acesso em 12/01/23).
- Dürbeck, Gabriele/ Hüpkes, Philip (2021), "Aesthetics in a Changing World—Reflecting the Anthropocene Condition through the Works of Jason deCaires Taylor and Robert Smithson". *Environmental Humanities*, 1 November, 13(2).<<https://read.dukeupress.edu/environmental-umanities/article/13/2/414/234994/Aesthetics-in-a-Changing-World-Reflecting-the>> (último acesso em 12/12/22).
- (2022), *Narratives of Scale in the Anthropocene Imagining Human Responsibility in an Age of Scalar Complexity*, New York, Routledge.
- Citton, Yves (2020), "A colapsologia como horizonte", *Electra, Velocidade*, n.º 9, Lisboa, Fundação EDP.
- Danowski, Déborah/ de Castro, Eduardo Viveiros (2014), *Há mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins*, Florianópolis, Cultura e Barbárie Editora.
- Eichenberg, Fernando (2006), *Entre aspas, diálogos contemporâneos*, Porto Alegre, Globo.
- Estes, Andrew Keller (2013), *Cormac McCarthy and the Writing of American Spaces*, Leiden, Rodopi.
- Guillemin, Georg (2004), *The Pastoral Vision of Cormac McCarthy*, College Station, A&M University Press.
- Grusin, Richard (org.) (2018), *After Extinction*, Minnesota, University of Minnesota Press.
- Haraway, Donna (2016), *Staying With The Trouble Making Kin In The Chthulucene*, Durham, Duke University Press.
- Hartog, François (2020), "Sob a condição histórica de um presente perpétuo", *Electra, Velocidade*, n.º 9, Lisboa, Fundação EDP: 57-70.
- Hodge, Roger D. (2006), "Blood and Time: Cormac McCarthy and the Twilight of the West", *Harper's Magazine*, February: 65-72.
- Homero (2005), *Ilíada*, traduzido por Frederico Lourenço, Lisboa, Cotovia.
- Iovino, Serenella/ Oppermann, Serpil (2014), *Material Ecocriticism*, Bloomington, Indiana University Press.
- Kovářová, Kateřina (2019), "What else can nature mean: an ecocritical perspective on Cormac McCarthy's fiction", *Theory and Practice in English Studies*. Volume 8, No. 2: 43-60.

- Luce, Dianne C. (2009), *Reading the World: Cormac McCarthy's Tennessee Period*. Columbia, University of South Carolina Press.
- McCarthy, Cormac (1999), *The Border Trilogy*, New York, Everyman's Library.
- (2017), "The Kekulé Problem, Where did language come from?", *Nautilus*, <<https://nautilus/the-kekul-problem-236574/>> (último acesso em 14/01/23).
- (2023a), *The passenger*, New York, Penguin Random House.
- (2023b), *Stella Maris*, New York, Penguin Random House.
- Neyrat, Frédéric (2020), "Acelerar ou interromper? Análise estética e política dos acidentes cinéticos", *Electra, Velocidade*, n.º 9, Lisboa, Fundação EDP: 73-84.
- Nicolò, Daniela/ Casagrande, Enrique (tex. e dir.) (2022), *Tutto brucia, Performance*. Porto, Motus.
- Opperman, Serpil (2018), "The Scale of the Anthropocene: Material Ecocritical Reflections", *Mosaic* 51 (3), Winnipeg, University of Manitoba: 1-17.
- Roudinesco, Elisabeth/ Derrida, Jacques (2001), *De quoi demain... Dialogue*, Paris, Fayard, Galilée.
- Ronda, Margaret (2014), "Anthropogenic Poetics", *the minnesota review*, issue 83, <<https://read.dukeupress.edu/the-minnesota-review/article-abstract/2014/83/102/48047/Antropogenic-Poetics>> (último acesso em 14/01/22).
- Sanders, Paul Quick (1996), *An ecocritical approach to the southern novels of Cormac McCarthy*, Georgia, The University of Georgia.
- Simmel, George (1967), "A metrópole e a vida mental", *O fenómeno urbano*, Rio de Janeiro, Zahar: 11-25.
- Stengers, I/ Despret, Vincianne (2014), *Women Who Make a Fuss, The Unfaithful Daughters of Virginia Woolf*, tradução de April Knutson, Univocal, University of Minnesota Press.
- Teatro Nacional São João (2022), <<https://www.tnsj.pt/pt/espeticulos/6483/tutto-brucia#synopsis>> (último acesso em 14/01/22).
- Tsing, Anna Lowenhaupt (2015), *The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*, Princeton, Princeton Press.
- Wallace, Molly (2016), *Risk Criticism: Precautionary Reading in an Age of Environmental Uncertainty*, University of Michigan Press, < <http://www.jstor.org/stable/j.ctt1gk0894>> (último acesso em 13/01/2023).