

Um Mar de Esperança: Uma Leitura de *The Road* (Cormac McCarthy), *A Vida no Céu* (José Eduardo Agualusa) e *Prophet Song* (Paul Lynch) Através da Lente das Humanidades Azuis

Márcia Lemos
(FLUP/CETAPS)

Consider all this; and then turn to this green, gentle, and most docile earth; consider both, the sea and the land; and do you not find a strange analogy to something in yourself? For as this appalling ocean surrounds the verdant land, so in the soul of man there lies one insular Tahiti, full of peace and joy, but encompassed by all the horrors of the half known life. God keep thee! Push not off from that isle, thou canst never return!

Herman Melville, *Moby Dick* (270-271)

As Humanidades Azuis (*Blue Humanities*) estudam, entre outras coisas, a forma como o mar é representado na literatura e outras artes, e o modo como simbolicamente influencia a construção da identidade humana, povoando o nosso imaginário individual e coletivo com histórias de ruína, mas também de superação e resiliência. Simultaneamente, afirmando-se como um campo multidisciplinar de investigação, as Humanidades Azuis procuram igualmente consciencializar os humanos para a importância de se pensar os oceanos, e outros cursos de água, com uma visão renovada e

um discurso menos utilitarista. Como sublinha Oppermann em *Blue Humanities: Storied Waterscapes in the Anthropocene*: "What is of utmost importance here is subverting the dominant assumptions about the seas as exploitable resources separate from the human sphere, thus emphasizing the coextensivity of human realms and the seas". (3) De resto, a argumentação de Oppermann está em linha com o pensamento crítico na área. Em *The Human Shore* (2012), por exemplo, o historiador John R. Gillis, já tinha sublinhado, precisamente, a componente relacional entre o elemento humano e o elemento natural, neste caso concreto o mar e a sua linha de fronteira com a terra. O termo "blue humanities", cunhado em inglês por Steve Mentz, em 2009, foi, de resto, retomado e popularizado por Gillis¹ num artigo intitulado "The Blue Humanities", publicado na revista *Humanities* (2013), em que Gillis reforça a importância do mar no imaginário até dos que nunca nele se aventuraram: "The sea lurks in the imaginations of millions, if not billions, of people who will never test its waters. It is forever in our dreams and nightmares, more now than at any time in history". (s/p.) A mesma ideia é retomada por Mentz, em *Ocean* (2020), quando reflete sobre a origem do mar e a forma como os humanos com ele se relacionam, não apenas nas suas ações, mas também nas narrativas que criam para lhe dar sentido: "Poised on the sea's edge, we balance between kinship with and alienation from the watery part of the world. Ocean insinuates its salty fingers into that division and wedges meaning out of both the longing that draws us to the great waters and the fear that drives us away". (4)

No contexto português, é impossível refletir sobre a representação do mar na literatura sem convocar de imediato Fernando Pessoa e o seu célebre "Mar Português" (1934):

1. Curiosamente, embora fosse uma novidade no meio anglófono, o termo já havia sido introduzido no século XX por um escritor turco. (V. Oppermann 2)

Ó mar salgado, quanto do teu sal
São lágrimas de Portugal!
Por te cruzarmos, quantas mães choraram,
Quantos filhos em vão rezaram!
Quantas noivas ficaram por casar
Para que fosses nosso, ó mar!

Valeu a pena? Tudo vale a pena
Se a alma não é pequena.
Quem quer passar além do Bojador
Tem que passar além da dor.
Deus ao mar o perigo e o abismo deu,
Mas nele é que espelhou o céu.
(Pessoa *Mensagem*, s/p.)

A exaltação dos feitos e da coragem dos portugueses na época da expansão marítima, dos séculos XV e XVI em particular, é óbvia, desde logo pelo próprio título do poema que reclama para Portugal a posse do mar, mas também pela poderosa imagem das lágrimas portuguesas que terão contribuído para os seus níveis de salinidade, e pela invocação de diferentes vocábulos que reforçam o risco destas incursões marítimas: "Bojador",² "dor", "perigo", "abismo". Malgrado todos os perigos, Pessoa sintetiza bem a natureza ambivalente do mar nos versos finais ao afirmar que: "Deus ao mar o perigo e o abismo deu,/ Mas nele é que espelhou o céu". Todavia, sabemos que a expansão marítima não foi motivada apenas pela curiosidade científica, o espírito de aventura e a valentia dos marinheiros portugueses ou demais, mas também, ou sobretudo, pela escassez de oportunidades ou as ameaças existentes em terra. E, por outro lado, sabemos também que o resultado destas incursões celebradas pelos portugueses e demais povos colonizadores europeus tiveram consequências

2. O Cabo Bojador, dobrado pela primeira vez pelo navegador português Gil Eanes em 1434, era também conhecido como o Cabo do Medo. Sendo um ponto especialmente perigoso da travessia em torno do continente africano, está associado ao desaparecimento de inúmeras embarcações, com consequentes perdas de vidas humanas, e inspirou, por conseguinte, muitas histórias sobre monstros marinhos.

devastadoras para outros seres humanos e habitats naturais. As humanidades azuis procuram precisamente refletir sobre estas dinâmicas de poder, desconstruindo-as, (Opperman 11) e este é um dos pontos mais relevantes porque tem sido transversal na relação dos humanos com o mar, perdurando na contemporaneidade e refletindo-se decisivamente na literatura e outras artes. Opperman refere-se mesmo a uma visão binária do oceano – “awe-inspiring and uncontrollable” (7) –, sobretudo na tradição ocidental e eurocêntrica. (6)

Numa época em que as notícias de naufrágios de barcos cheios de migrantes (provenientes de África ou da Ásia), que procuram desesperadamente realizar o seu sonho europeu, são, tragicamente, diárias, não podemos deixar de continuar a interrogar-nos sobre o poder real e simbólico do mar, com o seu incomensurável potencial de esperança, mas também com todos os perigos, armadilhas e incertezas que lhe estão associados.³ Os três romances definidos como objeto de estudo no presente artigo foram publicados já no século XXI e oferecem três visões, de algum modo complementares, da importância do mar para a sobrevivência dos respetivos protagonistas. Com efeito, se em *The Road* (EUA, 2006) e em *Prophet Song* (Irlanda, 2023), o mar é entendido como a única alternativa a uma terra que se tornou, por circunstâncias diversas, estéril, ameaçadora e claustrofóbica, em *A Vida no Céu* (Angola, 2013), o mar, embora seja sinónimo de “assombro”, “abismo” ou “irrealidade paralela”,⁴ continua a ser uma reserva importante de bens alimentares sem os quais muitos não sobreviveriam.

Com o curioso subtítulo *Romance para Jovens e Outros Sonhadores*, *A Vida no Céu* apresenta ao leitor o mundo após um dilúvio de proporções bíblicas – “O mar cresceu e engoliu a terra” (15) –, ao qual

3. Para além do Bojador, o Cabo da Boa Esperança é também um marco geográfico histórico para os portugueses. Dobrado por Bartolomeu Dias em 1488, curiosamente começou por ser denominado como Cabo das Tormentas, o que mais uma vez mostra o carácter ambivalente do mar na forma como é apreendido e representado pelos seres humanos: depois de “conquistado” passou de tormenta a esperança.
4. “O que mais me impressionou foi a piscina. Entrei na água, aterrorizado, aturdido, pois nunca vira nada semelhante. Havia o mar, lá muito em baixo, uma irrealidade paralela. O mar era o assombro, afundado em nuvens, para onde lançávamos os mortos. A piscina do Paris tem fundo transparente. Mergulhar nela é como saltar para o abismo sem a segurança de um bom cabo.” (Aguinaldo 19-20; meus negritos)

apenas um por cento da humanidade sobreviveu.⁵ O texto começa, de resto, com uma frase solitária e ambígua, escrita integralmente em letras maiúsculas: "DEPOIS QUE O MUNDO ACABOU FOMOS PARA O CÉU". (15) Trata-se de uma frase ambígua porque esta ideia de uma ida para o céu, sobretudo quando associada a um cenário catastrófico, poderia ser interpretada num sentido metafórico e religioso. Terá sido isto que aconteceu à grande maioria dos humanos que não sobreviveram ao grande dilúvio? Terão eles ascendido ao Céu, no sentido religioso da palavra? Estas questões permanecem em aberto porque, logo após a enigmática frase inicial, o leitor é informado de que os sobreviventes do dilúvio (ocorrido trinta anos antes), encontraram um novo lar literalmente no céu, habitando pequenas embarcações ou grandes dirigíveis. Neste contexto, as palavras de Pessoa em "Mar Português" parecem quase proféticas. O dilúvio e o consequente aquecimento das águas fizeram do mar um abismo asfixiante e inabitável para os humanos, mas a alternativa – o céu – ficou, desde logo, espelhada nessas mesmas águas inóspitas.

A existência da humanidade no céu representa, de resto, uma inversão da que outrora foi considerada uma nova fronteira utópica. De facto, no século XVIII, a invenção dos balões de ar quente permitiu ao ser humano olhar para cima e sonhar com um lugar mais alto para realizar os seus desejos. Pelo contrário, no romance de Agualusa, os humanos olham para baixo na esperança de encontrar um pedaço de terra sobrevivente que possa tornar a vida em terra novamente possível. À medida que a narrativa avança, os ecos de uma Ilha Verde permeiam todos os rumores e há muitas personagens que a procuram. Isto revela, ironicamente, um profundo sentimento de aprisionamento sentido pelos habitantes do céu, especialmente os que ainda se recordam da

5. A premissa base da narrativa de Agualusa apresenta algumas semelhanças com o argumento do filme *Waterworld* (1995), realizado por Kevin Reynolds e protagonizado por Kevin Costner, que integrou igualmente a equipa de produção. A longa-metragem, ambiciosa para a época, no que diz respeito, por exemplo, aos efeitos especiais e à construção de sets de filmagem em meio aquático, retrata um futuro bem mais distante do que o antecipado por Agualusa em *A Vida no Céu*. Em 2500, os humanos sobrevivem em atóis artificiais, após o degelo dos polos ter levado à (aparente) submersão de toda a terra. Alguns desenvolvem até mutações genéticas (guelras e membranas interdigitais) que lhes permitem uma melhor adaptação ao meio aquático, mas também implicam a sua exclusão das comunidades dos atóis, uma vez que são rejeitados enquanto subespécie mutante que poderá corromper o que resta da humanidade.

vida na terra: "Vocês, os filhos do ar, não fazem a menor ideia de como a terra era bonita"; "Eu era livre, lá na terra, podia ir para onde quisesse. Aqui no céu, somos todos prisioneiros, ricos e pobres". (Agualusa 26) Embora em perpétua circulação, os habitantes do céu sentem-se mais do que nunca prisioneiros, pois não encontram um lugar. Na verdade, como se lê no romance: "(...) no céu não existem lugares. No céu tudo está sempre em movimento". (Agualusa 28)

O dilúvio levou ao desaparecimento de países e continentes inteiros,⁶ mas as grandes metrópoles de outrora, geralmente as capitais dos respetivos países, continuam a existir sob a forma de imponentes dirigíveis, barcos voadores ou modestos balões de ar quente: "Os países desapareceram, mas as cidades continuam a existir. O que se passa é que agora viajam. A toponímia tornou-se móvel". (Agualusa 20) Cada

6. Não raras vezes, a ficção antecipa a realidade e, no caso da ficção de Agualusa, um tal dilúvio seria já a segunda coincidência. O escritor angolano ganhou, em 2017, o prestigiado prémio International Dublin Literary Award (IDL) com a tradução para inglês de *Teoria Geral do Esquecimento/A General Theory of Oblivion*, traduzido para língua inglesa por Daniel Hahn. O livro conta a história de uma mulher portuguesa expatriada, chamada Ludovica, que se emparelhou, literalmente, no seu apartamento, temendo os efeitos da independência angolana, e emergindo apenas vinte e oito anos depois. Embora a história seja fictícia, aquando da publicação do livro soube-se que em Moçambique, país de acolhimento de Agualusa, um casal tinha vivido quase trinta anos num lugar fechado, tal como a protagonista de *Teoria Geral do Esquecimento*, uma coincidência, aliás, destacada pelo autor no seu discurso de aceitação do IDLA. (Kean s/p.) O dilúvio que dá o mote a *A Vida no Céu*, felizmente, não aconteceu (ainda), mas há quem defende que tem grandes probabilidades de vir a acontecer. No documentário *Before the Flood* (2016), o conhecido ator e ativista ambiental Leonardo DiCaprio, mandatado Mensageiro da Paz pelo, na altura, Secretário-Geral das Nações Unidas, Ban Ki-Moon, percorreu o mundo para ouvir especialistas na área das ciências e responsáveis políticos sobre o tema das alterações climáticas e suas possíveis consequências, tendo concluído que cheias de magnitude apocalíptica são um cenário assustador, mas plausível. É, por essa razão, que o documentário se intitula *Before the Flood* (*A Inundação da Terra*, na sua tradução para português europeu, e *Seremos História?*, na tradução para português do Brasil) e termina com a partilha do discurso emotivo do próprio DiCaprio na cimeira das Nações Unidas sobre as alterações climáticas, em 23 de setembro de 2014, apelando à ação para se salvar o planeta e a humanidade:

As an actor I pretend for a living.

I play fictitious characters often solving fictitious problems. I believe mankind has looked at climate change in the same way: as if it were a fiction, as if pretending that climate change wasn't real would somehow make it go away.

But I think we know better than that. Every week, we're seeing new and undeniable climate events, evidence that accelerated climate change is here now. We know that droughts are intensifying, our oceans are warming and acidifying, with methane plumes rising up from beneath the ocean floor. We are seeing extreme weather events, increased temperatures, and the West Antarctic and Greenland ice-sheets melting at unprecedented rates, decades ahead of scientific projections.

(...)

This is not a partisan debate; it is a human one. Clean air and a livable climate are inalienable human rights. And solving this crisis is not a question of politics, it is a question of our own survival. (DiCaprio s/p.)

cidade ou aldeia é eminentemente especializada. (Agualusa 33) Há uma aldeia-casino e uma aldeia-restaurante prontas a proporcionar entretenimento; Nairobi é o único sítio onde se pode visitar algo parecido com um jardim zoológico – ironicamente, não havendo terra, tornou-se mais difícil e mais caro alimentar um herbívor do que um leão, pelo que há poucos animais herbívoros para ver (Agualusa 33) –; e Luanda, antiga capital de Angola, país natal de Agualusa, é, muito apropriadamente, uma vila especializada na produção e empréstimo de livros. Algumas aldeias concentram-se no abastecimento de combustível; outras prestam serviços e assistência aos viajantes que são agora, na verdade, todos os habitantes do planeta. Para acompanhar esta nova organização civilizacional, existe uma *Skypedia* (Agualusa 70) na qual se podem encontrar as coordenadas de cada cidade, vila ou aldeia.

Para além do recurso à especialização, muitas comunidades e viajantes solitários dedicam o seu tempo à pesca à linha para obterem os alimentos necessários à sua sobrevivência. (Agualusa 16) Trata-se de um trabalho muito difícil e perigoso, não só porque o aumento das temperaturas e da humidade afeta a respiração dos seres humanos, mas também porque a visibilidade é limitada e muitos detritos flutuantes do mundo antigo podem causar acidentes fatais. Além disso, as temperaturas elevadas favorecem o crescimento das populações de tubarões, criando um terceiro fator de risco para todos os pescadores-mergulhadores.

Embora *A Vida no Céu* não seja um exemplo canónico de distopia, por não seguir, em sentido estrito, as regras e as convenções do género, aborda temáticas que nele claramente se inserem, correspondendo, por exemplo, à primeira imagem que Gregory Claeys descreve na sua lista de associações à palavra distopia, num estudo intitulado *Dystopia: A Natural History* (2017):

The word “dystopia” evokes disturbing images. We recall ancient myths of the Flood, that universal inundation induced by Divine wrath, and of the Apocalypse of Judgement Day. We see landscapes defined by ruin, death, destruction. We see swollen corpses, derelict buildings, submerged monuments, decaying cities, wastelands, the rubble of collapsed civilizations. (Claeys 3, meus negritos)

Todavia, talvez porque o romance se destine, como o subtítulo parece sugerir, a jovens e outros sonhadores, ou talvez pela circunstância de Agualusa não ser, de facto, um escritor distópico,⁷ *A Vida no Céu* não nos confronta propriamente com destruição e morte. Após a breve descrição que é feita do dilúvio e das suas consequências, rapidamente o foco de atenção do leitor é desviado para as comunidades flutuantes enquanto solução viável e engenhosa para a impossibilidade de viver no solo. É verdade que a falta de terra para cultivar levanta uma questão muito relevante em termos de produção alimentar, uma questão também ela central na literatura utópica e distópica. Como observa Lyman Tower Sargent em "Everyday life in utopia: food", a alimentação não deve, aliás, ser entendida como um tema menor:

Much utopianism is concerned with the "big" questions of economic, political and social systems and downplays such apparently "little" questions as what people eat. But once one asks what people eat, questions arise about how the food is produced, how it is prepared and who prepares it, how it is served and who cleans up after the meal, and what happens to the leftovers. And these questions clearly imply such issues as the nature of families and communities, gender relations, rural/urban relations, the economics and mechanics of production, distribution and consumption, and sanitation, and these issues also clearly relate to the political system and how decisions about these questions are made. (Sargent 14)

O romance de Agualusa representa bem a ligação determinante entre a produção alimentar e a organização política e social, tal como é descrita por Sargent. Com efeito, só nos dirigíveis mais luxuosos

7. Mesmo em *Barroco Tropical* (2009), narrativa que se projetava sobre um futuro próximo, Luanda 2020, entretanto tornado passado, o registo de Agualusa, embora crítico de uma sociedade profundamente desigual e com sinais evidentes de repressão e violência política, situa-se muito mais no domínio da sátira e da fantasia do que propriamente da distopia. Como sublinha Claeys, "The adjective *dystopian* implies fearful futures where *chaos* and *ruin* prevail." (5, meus negritos) Nos universos textuais de Agualusa, embora possa haver convulsão e medo, a civilização não colapsa inteiramente, o caos e a desordem não prevalecem por completo, existindo espaço para a expressão individual e coletiva, nomeadamente através da arte, e muito concretamente da literatura, algo que certamente não acontece nas distopias canónicas – *Nós* (1924), de Evgeni Zamiatine; *Brave New World* (1932), de Aldous Huxley; e *Nineteen Ninety-Four* (1949), de George Orwell –, nem nos textos distópicos que delas são herdeiros.

podem ser encontrados pomares ou jardins; ou consumidos certos tipos de alimentos, como lacticínios, carne de vaca e, especialmente, fruta; e, como não há muitas vagas disponíveis nestes grandes dirigíveis, a concorrência é feroz, o pagamento baixo e as competências exigidas aos novos funcionários/habitantes são extremamente diversificadas e desafiadoras:

A maioria dos trabalhadores chegam até ao Paris numa balsa frágil, sozinhos, desesperados, dispostos a aceitar qualquer trabalho desde que lhes assegurem um chão para dormir e uma refeição por dia. Somos escravos, sim, todos nós. Ao contrário de mim, porém, que posso partir quando quiser, pois disponho de uma balsa sólida, a maioria dos imigrantes não tem alternativa. Isso explica a apatia. (Agualusa 24)

Percebe-se assim que, no céu, as desigualdades existentes no mundo pré-dilúvio permanecem inalteradas. A diferença é que agora os barcos dos que procuram sobreviver deslocam-se nas nuvens, estando, todavia, à mercê dos que detêm a riqueza e o poder, tal como simbolizado pelo Paris, “o zepelim mais bonito do mundo”. (Agualusa 18)

Em Luanda, cidade formada por um conjunto de mais de trezentas balsas, (Agualusa 16) assim como em outras comunidades mais pequenas, a comida é um bem escasso, criando frustrações e anseios, tal como a descrição de Carlos Benjamim Tucano, narrador da história e também a sua personagem principal, ilustra exemplarmente:

Os meus amigos ricos, amigos virtuais, claro, nadados e criados em zepelins dourados, gostavam de me atormentar filmando-se a si próprios enquanto jantavam pato com laranja ou saboreavam barras de chocolate produzidas com cacau legítimo. Foi no Paris que provei pela primeira vez leite, iogurte e carne de vaca. Ah, e a fruta. Sim, os parisienses cultivam pomares: maçãs, nêsperas, cerejas. Lá fora, nas nuvens, um homem podia matar por uma maçã fresca.⁸ Cerejas, por exemplo, eu nem sabia que existiam. (Agualusa 19)

8. De forma semelhante, numa das cenas iniciais de *Waterworld*, mata-se (e morre-se) por “apenas” alguns limões (00:03:30-00:09:00).

Originário de Luanda, Carlos Tucano, de apenas dezasseis anos, percorre os céus à procura do pai, Júlio Tucano, que desapareceu durante uma grande tempestade. A existência no céu é especialmente precária para quem não tem a sorte de viver em “zepelins dourados”, suficientemente luxuosos, protegidos e bem providos para imitar o anterior estilo de vida na terra, nomeadamente no que diz respeito a segurança e alimentação. Para atingir o seu objetivo, Carlos candidata-se e consegue obter um emprego no Paris. (Agualusa 20) Uma vez lá chegado, encontra-se pela primeira vez com Aimée, uma das suas amigas virtuais, e juntos acabam por encontrar e libertar Júlio Tucano, aprisionado por piratas do céu sob o comando de um homem chamado Bonifácio. No processo, descobrem que o interesse dos piratas por Júlio Tucano se deve às suas origens. Tucano é descendente de índios brasileiros e a Ilha Verde que tantos desejam encontrar é, nada mais nada menos, do que a antiga floresta amazónica. Agora rodeada por mar, é o único lugar da Terra que proporciona aos seus habitantes não só terra firme para pisar, mas também condições de habitabilidade, através do consumo de um fruto capaz de abrandar o ritmo cardíaco e todo o metabolismo humano, facilitando a respiração sob temperaturas que seriam, de outra forma, asfixiantes. (Agualusa 172) Durante muito tempo, os habitantes da Ilha Verde tentaram esconder a existência deste fruto e afastar os visitantes, o que não foi difícil pois as características geográficas do local, as altas temperaturas e a existência de muitas pragas, como mosquitos ou crocodilos, representam uma armadilha mortal para os forasteiros. Entre os habitantes da aldeia encontram-se brasileiros oriundos de diversas partes do antigo país e alguns estrangeiros. Como sublinha o narrador, esta ilha não é perfeita, mas pode ser o início de uma nova civilização em terra. (Agualusa 182) Para todos os sonhadores, este lugar representa esperança, mas só a proteção das cidades mais poderosas pode garantir a sua preservação.⁹

9. Também em *Waterworld* encontramos piratas, não do ar, mas no mar. Trata-se dos Smokers, liderados pelo vilão Deacon, que perseguem rumores de uma alegada Terra Seca. Os rumores revelam-se verdadeiros e este último reduto terrestre é o que resta da montanha mais alta da Terra: o Monte Evereste. Com reservas de água doce, cavalos e várias outras espécies animais e vegetais, constitui um verdadeiro oásis de esperança para a humanidade, tal como a Ilha Verde de Agualusa.

Estarão elas dispostas a fazê-lo? Agualusa deixa a questão em aberto e cabe ao leitor refletir sobre ela. A visão do leitor poderá ser mais pessimista se equacionar o romance de Agualusa em diálogo com os cenários futuros enunciados por McCarthy e Lynch nos seus respetivos romances.

Com efeito, antes de Agualusa nos fazer sonhar com a Ilha Verde, já McCarthy tinha formulado a sua própria visão do pós-apocalipse. À semelhança do que acontece em *A Vida no Céu*, em *The Road*, o leitor é confrontado com a ausência de informação sobre o que motivou o apocalipse; mas, ao contrário do que acontece em *A Vida no Céu*, em *The Road*, o leitor tem menos tempo e espaço para sonhar já que o choque da quase extinção da humanidade não é mitigado por nenhuma organização social alternativa. Na estrada, como no céu, os protagonistas dos respetivos romances são obrigados a estar em constante movimento. (McCarthy 260) Porém, na estrada, ao contrário do céu, a barbárie substitui integralmente a ordem, a bondade e qualquer ato de genuína solidariedade. Como observa Gregory Claeys, no romance de McCarthy, a luta pela sobrevivência faz emergir o pior da humanidade:

Defined by its sparse, stark, economical, transparent prose, the account follows the travels of a man and his son across a bleak and violated landscape following an unspecified disaster which has killed most of the population (apparently a nuclear war, followed by epidemics). Ruined houses, corpses, decay, and grey ash are everywhere. The book is a political dystopia only insofar as the social relations of substantial groups play a role. Most survivors are armed, some only with spears. Some groups of 'bad guys' have slaves who are harnessed to draw wagons. Some are cannibals. All are slowly reverting to animality (...). (Claeys 485)

A infertilidade dos solos, a escassez de comida e o desejo de sobreviver a qualquer custo, rapidamente fazem com que os seres humanos esqueçam qualquer forma de ética, moralidade ou compaixão, abraçando (novamente) a escravatura, a tortura e o canibalismo. A exceção são os protagonistas, pai e filho (ainda criança), que

percorrem aquilo que parece ser o antigo território americano, em direção ao sul, (McCarthy 2, 43) em busca de água potável, alimentos e outros sobreviventes que com eles possam partilhar a chama da esperança e da própria civilização¹⁰ (Cant 187):

What is it, Papa?
 Nothing. We're okay. Go to sleep.
 We're going to be okay, aren't we Papa?
 Yes. We are.
 And nothing bad is going to happen to us.
 That's right.
 Because we're carrying the fire.
 Yes. Because we're carrying the fire.
 (McCarthy 87)

A necessidade de fazer algum sentido da barbárie, para poder explicar as dramáticas circunstâncias vigentes a uma criança que nunca conheceu o mundo pré-apocalipse justifica esta imagem escondida pelo pai para os diferenciar dos outros sobreviventes desumanizados que encontram na sua jornada. Tal como Carlos Tucano, protagonista de *A Vida no Céu*, nunca perde a esperança de encontrar e salvar o pai, o protagonista de *The Road* nunca desiste de salvar o filho. Como sublinha John Cant, na sua análise do romance: "The entire novel is devoted to a journey motivated by the father's heroic quest for a place in which his young son can survive. And this quest, undertaken in the certainty of his own impending death, is motivated by paternal love, a love that the son returns". (188) Para lá do amor paternal, o pai vê mesmo no filho um dos últimos possíveis indícios de uma força maior que pode dar sentido ao aparente absurdo da existência: "He knew only that the child was his warrant. He said: If he is not the word of God God never spoke". (McCarthy 3) Como fica

10. John Cant refere-se a uma passagem de testemunho civilizacional entre pai e filho e descreve esta chama metafórica como sendo um sinal de vitalidade que, de alguma forma, contrasta com o cinzento de um mundo em ruínas, sem aparente capacidade de regeneração: "The fire signifies that vitality that burns within the ardent heart, the mystery that is the spark of life itself and that needs no reason to exist". (188)

evidente na citação anterior e é também realçado por Cant, as interrogações sobre a fragilidade da existência humana, tema recorrente na obra de McCarthy, ficam especialmente patentes em *The Road*: "The sense of man's insignificance in a godless universe, one of McCarthy's constant themes, is powerfully conveyed here. The theme is addressed directly and the author's characteristic answer to the existential question is provided in the working out of the tale". (Cant 185)

A resposta que a narrativa nos oferece não é, todavia, evidente ou consensual. Na sua jornada, pai e filho procuram o mar, na esperança de que ele possa oferecer uma saída para um qualquer lugar que tenha escapado à devastação que testemunham em terra. Para o rapaz, o mar é um conceito abstrato, nunca antes visto, que suscita elevadas e naturais expectativas. Para o pai, o mar representa um manancial de História e histórias, evocando catástrofes e provações, mas também feitos heroicos, descobertas e a sublimação do medo; bem como um repositório de memórias de outros tempos que já na época lhe pareciam perfeitos:

He remembered waking once on such a night to the clatter of crabs in the pan where he'd left steakbones from the night before. (...) He rose and walked out and stood barefoot in the sand and watched the pale surf appear all down the shore and roll and crash and darken again. When he went back to the fire he knelt and smoothed her hair as she slept and he said if he were God he would have made the world just so and no different. (McCarthy 234)

Com efeito, na sua memória, único lugar que continua a preservar o colorido da existência, o pai regressa a um momento partilhado com a mulher, a mãe ausente da história que ao contrário do pai não acreditava na viabilidade, nem mesmo na validade da sobrevivência num mundo chegado a tal ponto de destruição e desumanização;¹¹

11. Neste ponto, McCarthy parece fazer eco de uma questão equacionada por George Orwell, em *Nineteen Eighty-Four* (1949): quando confrontados com o apocalipse, tenha ele que origem for, o que é mais importante, permanecer vivo ou humano? (174)

uma dúvida razoável que não deixará, de resto, de assombrar o próprio pai, apesar da sua vontade inquebrantável de continuar: "Suppose you were the last one left? Suppose you did that to yourself?" (McCarthy 179) No quadro pintado pela sua memória, a linha de fronteira entre o mar e o ser humano esbate-se, numa comunhão cósmica gizada pela providência divina que se torna especialmente pungente quando comparada com o presente diegético.

Para o leitor, o mar, tal como descrito em *The Road*, parece ser mais uma evidência de que a extinção da humanidade se sucederá à destruição do planeta enquanto lugar habitável, já que também ele se apresenta sem vida, frio, cinzento, desconhecido ("alien"), e especialmente desolador na sua incomensurável vastidão: "He looked at the boy. He could see the disappointment in his face. I'm sorry it's not blue, he said. That's okay, said the boy". (McCarthy 230) Apesar de confrontados (e desapontados) com o céu e o mar espelhados no seu cinzentismo, pai e filho parecem condenados à esperança que o filho invariavelmente inspira no pai:

Do you think there could be ships out there?
 I dont think so.
 They wouldnt be able to see very far.
 No. They wouldnt.
 What's on the other side?
 Nothing.
 There must be something.
 Maybe there's a father and his little boy and they're sitting on the beach.
 That would be okay.
 Yes. That would be okay.
 And they could be carrying the fire too?
 They could be. Yes.
 (McCarthy 231)

Ao construir uma narrativa que permita ao filho visualizar a sua continuidade no planeta Terra, o pai não consegue deixar de se interrogar e de criar bolsas de esperança para o momento imediato e as

suas necessidades prementes de abrigo e de alimentação, mas também para a regeneração da natureza e para a reconstrução de uma comunidade realmente humana: "He thought there could be deathships out there yet (...). Or life in the deep. And perhaps beyond those shrouded swells another man did walk with another child on the dead gray sands. Slept but a sea apart on another beach among bitter ashes of the world or stood in their rags lost to the same indifferent sun". (McCarthy 233-234) A verdade é que o mar, transformado numa imensa sepultura salina, aparentemente sem sentido – "One vast salt sepulchre. Senseless. Senseless." (McCarthy 237) –, revela a pai e filho a existência de um navio encalhado, oriundo de Tenerife, não inocentemente chamado Pájaro de Esperanza. (McCarthy 239) O uso de termos em espanhol não é um aspeto raro na obra de McCarthy; a existência de uma embarcação proveniente de outras latitudes é verosímil no contexto do romance; mas, ainda assim, a escolha do nome não pode deixar de adensar as dúvidas quanto ao otimismo ou pessimismo que encerra o texto. Diz-nos a mitologia grega que o pássaro que representa a esperança é a Fénix, capaz de carregar grandes cargas, de se transformar em ave de fogo e de renascer a partir das próprias cinzas, mas será este o mesmo fogo que pai e filho carregam? O facto de ser o nome escolhido por McCarthy pode ser visto como um sinal esperança. Todavia, a circunstância de o navio se encontrar encalhado e sem nenhum vestígio de sobreviventes não deixa de ser desolador, especialmente se considerarmos também o enigmático final do romance:

Once there were brook trout in the streams in the mountains. You could see them standing in the amber current where the white edges of their fins wimpled softly in the flow. They smelled of moss in your hand. Polished and muscular and torsional. On their backs were vermiculate patters that were maps of the world in its becoming. Maps and mazes. Of a thing which could not be put back. Not be made right again. In the deep glens where they lived all things were older than man and they hummed of mystery. (McCarthy 306-307)

McCarthy recorda a origem da vida na água e opta por terminar o romance com a imagem de um peixe num curso de água doce; uma opção que parece validar o argumento de Erik Hage quando afirma que a visão de McCarthy face aos seres humanos é de uma existência efémera e corrompida que os desqualifica quando comparados com os restantes protagonistas do mundo natural. (Hage 36) Mas será este final elegíaco uma mensagem encriptada para a criança, para o leitor, ou para ambos? Irá o planeta alguma vez regenerar-se e permitir a sobrevivência dos seres humanos? Ou, pelo contrário, irá reduzi-los definitivamente a cinzas ao permanecer para sempre estéril e inabitável? Numa altura em que a emergência climática paira sobre as nossas cabeças, as interrogações de McCarthy são verdadeiramente inquietantes, mas profundamente relevantes, quase duas décadas depois da publicação de *The Road*, encontrando-se em linha com as preocupações das humanidades azuis: "Let me reiterate that any scientific or cultural paradigm that objectifies the Earth and commodifies wet matter is like a boomerang that eventually strikes its thrower". (Oppermann 35)

Igualmente inquietante, pelas semelhanças desconcertantes que apresenta com o contexto atual, é o apocalipse político e civilizacional com que Paul Lynch confronta os leitores em *Prophet Song*. Numa Irlanda distópica onde as incertezas e os perigos da fuga por mar são a única forma de escapar à degradação coletiva e pessoal resultante de uma sociedade vergada pelo autoritarismo, o medo e a violência, uma mãe, Eilish, tenta desesperadamente proteger os seus quatro filhos após a prisão arbitrária e subsequente desaparecimento do marido, Larry Stack, durante uma marcha organizada pelo sindicato de professores que presidia. Sem apresentar um Grande Irmão para, simultaneamente, amar e temer, o romance de Lynch não deixa, todavia, de refletir sobre a forma como os grupos são atraídos por líderes carismáticos e proféticos que definem inimigos e caminhos de sentido único, manipulam emoções para intensificar o ódio e a ansiedade, e reforçam uma forma de fazer política que mobiliza o ressentimento,¹²

12. Sobre a forma como a política mobiliza emoções, ver Staiger 230-238.

(Staiger 232-35) especialmente em tempos de crise.¹³ E foi precisamente uma crise que inspirou Lynch. Refiro-me à crise dos refugiados sírios, com os seus pesadelos individuais e o seu drama coletivo, e a necessidade de se promover, nas palavras do autor, uma “empatia radical” que rompesse a apatia e a indiferença das democracias ocidentais face a tal crise:

I was trying to see into the modern chaos. The unrest in Western democracies. The problem of Syria – the implosion of an entire nation, the scale of its refugee crisis and the West's indifference. The invasion of Ukraine had not even begun. I couldn't write directly about Syria so I brought the problem to Ireland as a simulation. The book began with a problem that Larry Stack is faced with: how do you prove that a democratic act is not an act against the state? The novel grew in complexity and developed its own implacable logic. It began to speak to multiple political realities all at once. (Lynch, “Interview” s/p.)

O tema dos refugiados, dos migrantes e agora até já dos imigrantes tem vindo a marcar as agendas políticas dos países ocidentais, convocando novos e velhos fantasmas que contribuem para dessensibilizar os seres humanos para o sofrimento do Outro, invariavelmente responsabilizado por tudo o que é visto como errado, criminoso ou ameaçador para a vida em sociedade. Ao transportar para um país europeu um cenário distópico de rápida e progressiva implosão política e social, Lynch confronta o leitor com a fragilidade dos direitos e liberdades conquistados até ao momento, uma reflexão que se torna ainda mais pungente pela circunstância de Eilish ser uma

13. A forma como os que estão no poder manipulam os grupos em função de inimigos reais ou imaginários é bem sintetizada por Claeys no já mencionado estudo *Dystopia: A Natural History*:

In every social context power relations come into play. So here the social constructions of group fears can be, in the words of David Altheide, relatively easily ‘manipulated by those who seek to benefit’. (...) Societies at war naturally generate hate; ‘If you don’t hate enough, you’re going to be beaten’, wrote an observer of the vicious Pacific war in 1945. Real enemies will do well enough here. Jews, Muslims, blacks, women, foreigners have all played the role. But the best enemy, we will see, is the (mostly) imaginary enemy. Here, hatred, functioning to unite the group, can be more easily manipulated. (5)

cientista, racional, que demora algum tempo a aceitar o retrocesso civilizacional que está a viver: "You call yourself a scientist and yet you believe in rights that do not exist, the rights you speak of cannot be verified, they are a fiction decreed by the state, it is up to the state to decide what it believes or does not believe according to its needs (...)" (Lynch, *Prophet Song* 65) De forma reveladora, Eilish equipara a nova realidade com que se vê confrontada com um mar, sombrio e estrangeiro, que não oferece qualquer sinal de conforto ou segurança:

What she sees before her is an idea of order coming undone, the world slewing into a dark and foreign sea. She holds him in her arms, seeking in her whispers to rebuild for her son the old world of laws that lies broken at his feet, for what is the world to a child when a father without word can be made to disappear? The world gives to chaos, the ground you walk on flies into the air and the sun shines dark on your head. (Lynch, *Prophet Song* 45, meu negrito)

Na verdade, Eilish vê-se forçada a lidar com o mesmo dilema do protagonista de *The Road* – como enquadrar para os quatro filhos, especialmente o filho bebé que não conhecerá o mundo pré-distópico, uma realidade que ela própria não consegue interpretar e na qual a sensação de impotência se faz por diversas vezes sentir. Como observa Lynch, referindo-se à escolha de Eilish como protagonista: "The book had to be centred around Eilish, paying attention to the hidden life of unrecorded acts, constantly asking the question, how much agency does an individual have when caught within such an enormity of forces?" (Lynch, "Interview" s/p.) De resto, as ações, ou aparente inação de Eilish, resultante não apenas da sua resistência em aceitar que o desmoronar da ordem social pudesse acontecer, na Irlanda do século XXI, com tamanha rapidez e devastação, mas também de um sentimento de prudência natural em quem tem a responsabilidade de proteger a sua família, traz-lhe inclusivamente conflitos com os três filhos mais velhos que querem ativamente, sem pensar no preço pessoal a pagar, combater as forças totalitárias que dominam o país:

That's fine, Eilish says, (...) go out onto the street dressed like that, maybe you'll get as far as the bus stop without somebody passing a remark at you or taking note of your behaviour to report it later on, (...) you think because you're fourteen years old you can do what you like, that the state isn't interested in you, (...) you think I'm not doing anything, that I'm just standing about waiting for your father to return, but **what I am doing is keeping this family together because right now that is the hardest thing to do in a world that seems designed on tearing us apart**, sometimes not doing something is the best way to get what you want, sometimes you have to be quiet and keep your head down, **sometimes when you get up in the morning you should spend more time choosing your colours.** (Lynch, *Prophet Song* 76-77, meus negritos)

Eilish está certa ao sugerir que a resistência tem muitas cores, o mesmo é dizer, muitas formas de se manifestar, e que isto é particularmente decisivo quando é difícil distinguir os amigos dos inimigos, algo que diferencia os universos textuais de *Prophet Song*, *A Vida no Céu* e *The Road*. A verdade é que Agualusa substitui a ordem social vigente, por uma ordem semelhante no céu, que permite a manutenção de laços familiares e de amizade, e uma vivência em comunidade próxima da que conhecemos, embora num plano alternativo que não deixa de contar com a ameaça dos piratas do ar, por exemplo. McCarthy, por sua vez, não dá conta de nenhuma ordem social pós-apocalíptica que possa ser entendida como a base para uma reconstrução; em vez disso, o leitor é confrontado com a velha dicotomia bem/mal incorporada pelo pai e o filho, portadores da chama, (87) de um lado, e os "bad guys", (97) do outro. Lynch torna tudo mais complexo ao sublinhar, ao estilo orwelliano, que o inimigo não é necessariamente um pirata, um agente da polícia política ou um criminoso, facilmente identificáveis ou caricaturáveis, mas pode ser qualquer cidadão anónimo com que nos cruzamos na rua, ou até mesmo um amigo, um vizinho ou um colega de trabalho:

She drives back into the city where **the houses look onto the sea**, watching each passing car, seeking past **the liquid-seeming glass** for the faces within. **These are the nameless who have brought the present into being**, yet what she sees are faces as her own, faces that pass by as ever in this city as it breathes the ceaseless exhalations of night into day. (Lynch, *Prophet Song* 55, meus negritos)

Uma vez mais, o mar está presente e tal como as casas perscrutam a sua vastidão, Eilish perscruta, através dos vidros do carro, que assumem uma qualidade líquida, as faces dos seus passageiros. A falência do estado de direito e das suas garantias foi levada a cabo ou permitida por pessoas que, à primeira vista, em nada se distinguem de Eilish. Todavia, à medida que a narrativa progride, torna-se mais evidente que há diferenças e Eilish apercebe-se disso em definitivo quando é despedida: "She looks into Paul Felsner's eyes and sees in the face an abyss". (Lynch, *Prophet Song* 150) Este abismo não é mais do que a total ausência de empatia¹⁴ que leva Felsner a ver em Eilish alguém responsável pela sua própria ruína ao não ser complacente com a nova ordem vigente que ele há muito abraçou.

No final de *Prophet Song*, por circunstâncias diversas, restam a Eilish apenas dois filhos para salvar: a menina e o bebé. Com relutância, aceita embarcar numa viagem clandestina, organizada por grupos de traficantes, que em troca de dinheiro, a farão, no melhor dos cenários, chegar ao Canadá para juntar-se à irmã e ao pai. O fim ambíguo do romance – "[Eilish] touches her son's head and she takes Molly's hands and squeezes them as though saying she will never let go, and she says, **to the sea, we must go to the sea, the sea is life**" (Lynch, *Prophet Song* 309, meu negrito) – realça a componente da esperança, não apagando, todavia, da mente dos leitores, a crise

14. Sobre o conceito de "empatia", ver, por exemplo, o estudo homônimo de Derek Matravers, publicado em 2017; e sobre a ligação entre empatia e literatura, ver *Literature and Moral Feeling: A Cognitive Poetics of Ethics, Narrative, and Empathy* (2022), de Patrick Hogan.

migratória¹⁵ e o modo como o sonho se transforma, não raras vezes, num pesadelo eliotiano: "Death by Water". (*The Waste Land*, 1922) Com apenas um colete salva-vidas disponível, as perspetivas não são muito encorajadoras para estes três refugiados europeus, em fuga da Irlanda, uma terra tomada pela desordem, o autoritarismo e a violência do estado e da própria resistência. Absolutamente inocentes e em tudo semelhantes a muitos dos migrantes que vemos diariamente nas notícias, Eilish e os dois filhos são vítimas de um sistema que nada fizeram para criar e só um pequeno barco de borracha no mar poderá salvá-los. As palavras finais de Eilish, aparentemente de esperança, contrastam com a equiparação anterior do contexto irlandês a um mar escuro e estrangeiro. (Lynch, *Prophet Song* 45) Deste modo, *Prophet Song* ilustra exemplarmente as palavras de Sidney Dobrin, em *Blue Ecocriticism and the Oceanic Imperative*: "The ocean is strange and promising all in one breath". (1)

Oriundos de três tradições literárias diferentes, os romances de McCarthy, Agualusa e Lynch, publicados nas três primeiras décadas do século XXI, em três continentes que partilham o Atlântico – América, África e Europa –, ilustram bem uma preocupação crescente com o nosso futuro e a nossa casa em comum. Em todos eles, o espaço público e o privado justapõem-se e cruzam fronteiras, recordando-nos que a sobrevivência da humanidade nunca poderá ser alcançada à custa do Outro, seja este um outro humano ou o próprio planeta. Em todos eles, o calor de um laço íntimo e (só aparentemente) frágil, como o amor que une pais e filhos, aconchega um mundo que parece ter perdido as suas bússolas éticas e morais. Em todos eles, o mar surge como catalisador, simultaneamente de medos e esperanças, apelando a novos sonhadores, viajantes, peregrinos, migrantes,

15. É impossível deixar de notar a forma como Lynch e McCarthy, em particular, revertem com ironia a crise migratória. Com efeito, nos seus respetivos romances, são os ocidentais que se fazem ao mar ou deambulam pelas estradas, incapazes de compreender e de contrariar o colapso da sua civilização: "In those first years the roads were peopled with refugees shrouded up in their clothing. Wearing masks and goggles, sitting in their rags by the side of the road like ruined aviators. Their barrows heaped with shoddy. Towing wagons or carts. Their eyes bright in their skulls. Creedless shells of men tottering down the causeways like migrants in a feverland. The frailty of everything revealed at last. Old and troubling issues resolved into nothingness and night". (McCarthy 28)

deslocados e refugiados de todo o tipo. Em todos eles, ainda que o otimismo não seja a nota dominante, o fim permanece em aberto, imitando o nosso próprio destino, individual e coletivo, que não raras vezes, não depende apenas de agentes humanos, mas de outras entidades do mundo natural que a todo o momento nos recordam da necessidade de repensarmos a nossa visão utilitarista e antropocêntrica da natureza em geral e do mar em particular.

Obras Citadas

- Agualusa, José Eduardo. *Barroco Tropical*. Lisboa: Quetzal Editores, 2018 (2009).
- . *A Vida no Céu – Romance para Jovens e Outros Sonhadores*. Lisboa: Quetzal Editores, 2013.
- Before the Flood*. Realizado por Fisher Stevens, protagonizado por Leonardo DiCaprio, National Geographic, RATPAC Documentary Films, Appian Way Productions, 2016. *YouTube*, 20 de fevereiro de 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=mRMu07sn88g>. Acedido em 7 de maio de 2025.
- Cant, John. "The Road." *Cormac McCarthy*. New Edition. Edição e introdução de Harold Bloom. New York: Bloom's Literary Criticism, 2009. 183-200.
- Claeys, Greogry. *Dystopia: A Natural History – A Study of Modern Despotism, Its Antecedents, and Its Literary Diffractions*. Oxford: Oxford University Press, 2017.
- DiCaprio, Leonardo. "Leonardo DiCaprio at the UN: 'Climate change is not hysteria – it's a fact'." *The Guardian*. 23 de setembro de 2014. <https://www.theguardian.com/environment/2014/sep/23/leonardo-dicaprio-un-climate-change-speech-new-york>. Acedido em 7 de maio de 2025.
- Dobrin, Sidney. *Blue Ecocriticism and the Oceanic Imperative*. Londres: Routledge, 2021.
- Eliot, T. S. *The Waste Land*. <https://www.poetryfoundation.org/poems/47311/the-waste-land>. Acedido em 6 de maio de 2025.
- Gillis, John R. "The Blue Humanities." *Humanities*, vol. 34, n.º 3, maio/junho 2013, s.p. www.neh.gov/humanities/2013/mayjune/feature/the-blue-humanities.
- . *The Human Shore: Seacoasts in History*. Chicago: The University of Chicago Press, 2012.

- Hage, Erik. *Cormac McCarthy: A Literary Companion*. Jefferson, North Carolina/Londres: McFarland & Company, 2010.
- Hogan, Patrick Colm. *Literature and Moral Feeling: A Cognitive Poetics of Ethics, Narrative, and Empathy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2022.
- Kean, Danuta. "Angolan writer José Eduardo Agualusa wins €100,000 International Dublin literary award." *The Guardian*, 21 de junho de 2017. <https://www.theguardian.com/books/2017/jun/21/angolan-jose-eduardo-agualusa-wins-100000-impac-dublin-prize-general-history-of-oblivion>. Acedido em 6 de maio de 2025.
- Lynch, Paul. "Paul Lynch Interview: 'Prophet Song is an attempt at radical empathy.'" *The Booker Prize*. 21 de agosto de 2023. <https://thebookerprizes.com/the-booker-library/features/paul-lynch-interview-prophet-song>. Acedido em 7 de maio de 2025.
- . *Prophet Song*. Londres/Dublin: Oneworld, 2023.
- Matravers, Derek. *Empathy*. Cambridge: Polity Press, 2017.
- McCarthy, Cormac. *The Road*. Londres/New York: Picador, 2006.
- Melville, Herman. *Moby Dick*. Londres: Penguin Classics, 1994 (1851).
- Menz, Steve. *Ocean*. Londres/New York: Bloomsbury, 2020.
- Oppermann, Serpil. *Blue Humanities: Storied Waterscapes in the Anthropocene*. Cambridge: Cambridge University Press, 2023.
- Orwell, George. *Nineteen Eighty-Four*. Londres: Penguin Books, 1990 (1949).
- Pessoa, Fernando. "Mar Português." *Arquivo Pessoa*, <http://arquivopessoa.net/textos/2405>. Acedido em 6 de maio de 2025.
- Sargent, Lyman Tower. "Everyday Life in Utopia: Food." *Food Utopias: Reimagining Citizenship, Ethics and Community*. Eds. Paul Stock, Michael Carolan e Christopher Rosin. Londres/New York: Routledge, 2015. 14-32.
- Staiger, Uta. "The heart of the matter: Emotional politics in the new Europe." *Brexit and Beyond: Rethinking the Futures of Europe*. Eds. Benjamin Martill e Uta Staiger. Londres: UCL Press, 2018. 230-238. <https://doi.org/10.14324/111.9781787352759>.
- Waterworld*. Directed by Kevin Reynolds. Universal Pictures, 1995. DVD (2002).