

**unesp**  **UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA**  
**“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”**  
**Faculdade de Ciências e Letras**  
**Campus de Araraquara - SP**

GABRIELA BRUSCHINI GRECCA

**DA MATERIALIDADE AO GESTO:**  
arte como tessitura utópica de romances distópicos  
anglo-americanos (1932-2019)



ARARAQUARA – SP  
2021

GABRIELA BRUSCHINI GRECCA

**DA MATERIALIDADE AO GESTO:**  
arte como tessitura utópica de romances distópicos  
anglo-americanos (1932-2019)

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação de Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara como requisito para obtenção do título de Doutora em Estudos Literários.

**Linha de pesquisa:** Teorias e Crítica da Narrativa  
**Orientadora:** Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Rejane Cristina Rocha  
**Bolsa:** Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES-PROEX).

ARARAQUARA – SP  
2021

G789m Grecca, Gabriela Bruschini  
Da materialidade ao gesto : arte como tessitura utópica de romances  
distópicos anglo-americanos (1932-2019) / Gabriela Bruschini Grecca. --  
Araraquara, 2021  
187 f.

Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp), Faculdade de  
Ciências e Letras, Araraquara  
Orientadora: Rejane Cristina Rocha

1. Literatura inglesa. 2. Utopias. 3. Romance distópico. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca da Faculdade de Ciências e  
Letras, Araraquara. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

GABRIELA BRUSCHINI GRECCA

**DA MATERIALIDADE AO GESTO:**  
arte como tessitura utópica de romances distópicos  
anglo-americanos (1932-2019)

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara como requisito para obtenção do título de Doutora em Estudos Literários.

**Linha de pesquisa:** Teorias e Crítica da Narrativa  
**Orientadora:** Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Rejane Cristina Rocha  
**Bolsa:** Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES-PROEX).

Data da defesa: 12/04/2021

**MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:**

---

**Presidente e Orientador: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Rejane Cristina Rocha**  
Universidade Federal de São Carlos – UFSCar

---

**Membro Titular: Prof. Dr. Aparecido Donizete Rossi**  
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP/FCLAr)

---

**Membro Titular: Prof<sup>a</sup>Dr<sup>a</sup> Karin Volobuef**  
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP/FCLAr)

---

**Membro Titular: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Ildney de Fátima Souza Cavalcanti**  
Universidade Federal de Alagoas (UFAL)

---

**Membro Titular: Prof. Dr. Prof. Dr. Elton Luiz Aliandro Furlanetto**  
Universidade Federal do Mato Grosso do Sul (UFMS)

**Local:** Universidade Estadual Paulista  
Faculdade de Ciências e Letras  
UNESP – Campus de Araraquara

*À Maria Helena Rossi Bruschini (1935-2017), que, durante os vinte anos distópicos do Mal de Parkinson, fez da vida em meio aos livros e filmes sua utopia pessoal. Foi tudo por você.*

## AGRADECIMENTOS

Uma Tese sobre distopias cuja proposta começa a ser escrita em 2016, passa a existir em 2017 e é defendida em meados de 2021 já diz, por ela mesma, muita coisa. O cotidiano desses quatro anos foram uma experimentação prática do visionarismo de T. S. Eliot, ao dizer que é assim que o mundo acaba: não com um estrondo, mas com um gemido. Ainda assim, não há continuidade outra senão a desenhada por Wislawa Szymborska: com as mangas em farrapos de tanto arregaçar, refazendo pontes e estações.

Na dialética dessas vozes poéticas, é imperativo ressaltar que o seguimento da vida possível desta produção e de sua produtora só pode dever, e muito, a uma constelação de pessoas que se dispuseram, numa voragem ou num lampejo, a cravejar suas próprias formas de princípio-esperança e princípio-realidade no meu horizonte. Este trabalho é para todas elas. Às nomeações possíveis, meu agradecimento caloroso à/ao:

Jacqueline Rossi Bruschini e José Antonio Grecca Junior, meus pais, os maiores entusiastas da educação, da independência e da minha busca por um lugar ao sol.

Giuliana Bruschini Grecca, dona de toda a minha adoração e do meu amor. Minha luz infinita. Obrigada por transformar cada momento em um Carnaval. Também ao Thales Zolli Gaberz, seu companheiro, por somar alegria infinita à nossa família.

Lucas Paolillo, que, além de desempenhar com louvor todos os sentidos da palavra companheiro, também permaneceu lidando ao meu lado com todos os ônus e os bônus de quase um ano de hiperconvivência ininterrupta em 2020 (e até este ponto em 2021), efeito colateral da pandemia da COVID-19 que carregaremos para o resto da existência. Obrigada por ter lutado em mais essa trincheira comigo. À família Paolillo, por ser a segunda morada de todo o meu carinho.

Pedro e Sonia Grecca (e família), que me deram um acolhimento infinitamente caloroso nos meus anos em Araraquara. Jamais terei palavras suficientes para agradecer o afeto familiar.

Rejane Cristina Rocha, minha orientadora, por orientar para a liberdade, para a autonomia e para a garra que é preciso para abraçar a luta do ser docente. Agradeço a paciência com todas as hesitações e “testagens” de novas ideias até que eu pudesse me encontrar no Doutorado. Por todas as portas abertas, toda a prontidão em me auxiliar em tudo.

Stephanie Ann Smith, supervisora no programa PDSE (processo nº 88881.187021/2018-01), que acolheu minha proposta de trabalho apenas confiando em nossas comunicações virtuais e oportunizou o processo seletivo que propiciou minha estadia na

University of Florida-Gainesville por seis meses, além de permitir frequentar suas disciplinas e se encontrar comigo semanalmente para discutir as leituras para a pesquisa.

Aparecido Donizeti Rossi e Mary Elizabeth Ginway, por terem composto a banca de qualificação e por terem não somente contribuído com o percurso deste trabalho, mas também por terem deixado o legado de uma valiosa lição – a da tarefa eternamente urgente de (re)descobrir a própria voz, maior aprendizado de um pesquisador e ser humano.

Ildney Cavalcanti, Elton Furlanetto, Karin Volobuef e, novamente, Cido Rossi, por terem aceitado fazerem parte da composição da banca de defesa. Por todo o cuidado e detalhamento que tiveram na leitura da Tese, pela justeza das observações e pelo incentivo.

Luiz Gonzaga Marchezan e Paulo César Andrade da Silva, professores da UNESP/FCLAr que me receberam para os estágios de docência e com quem acabei tendo verdadeiros estágios de sabedoria e experiência. Devo muito do imaginário do que gostaria de ser como professora ao tempo que convivi com ambos.

Diana Junkes, a quem devo o resgate da paixão que lampeja pela literatura.

Terry Harpold, por também ter me acompanhado durante o período na Flórida, lendo os *papers*, discutindo minha pesquisa e me encorajando de todas as maneiras possíveis.

Todos os professores com quem pude ter algum convívio ou cursar alguma disciplina do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (UNESP/FCLAr), por compartilharem conosco o conhecimento e a paixão pela literatura. A todos os funcionários que estão diariamente na UNESP tornando a continuidade da universidade possível, em cada corredor.

Meus amigos da vida, da UNESP, da UEM, da UEMG e de tantos enclaves de convivência. Tantos que me seguraram pela mão, tantos que me presentearam com a diferença, a crítica, a afinidade, as pontes. Afetuosamente faço menção especial a Luana Paes, Hadassa Welzel, João Vitor Noale (e família, Mara e Paulina), Jéssica Barboza, Ana Carolina Costa, Fellipe Camargo, Raíssa Escarelli, Juliana Minaré, Gabriele Borges, Lucas Henrique da Silva, Marcelo Branquinho, Stéfano Stainle, José Lucas Zaffani, Elisa Coelho, Daniela Nascimento, Jorgelina Rivera, Julia Mello, Raquel Silveira, Deepthi Siriwardena, Renan Bolognin, Rafael Da Cól, Ana Carolina Prado, Maira Guimarães e Adriana Gonçalves da Silva.

E a todos os meus alunos da UEMG-Unidade Divinópolis. Por tanto.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

*O perigo ameaça tanto a existência da tradição como os que a recebem. Para ambos, o perigo é o mesmo: entregar-se às classes dominantes, como seu instrumento. Em cada época, é preciso arrancar a tradição ao conformismo, que quer apoderar-se dela. Pois o Messias não vem apenas como salvador; ele vem também como o vencedor do Anticristo. O dom de despertar no passado as centelhas da esperança é privilégio exclusivo do historiador convencido de que também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer.*

Walter Benjamin (1987b [1940], p. 224-225).

*Um inseto cava  
cava sem alarme  
perfurando a terra  
sem achar escape.*

*Que fazer, exausto,  
em país bloqueado,  
enlace de noite  
raiz e minério?*

*Eis que o labirinto  
(oh razão, mistério)  
presto se desata:*

*em verde, sozinha,  
antieclidiana,  
uma orquídea forma-se.*

Carlos Drummond de Andrade (2012 [1945], p. 45).

*Ventana sobre la utopia:  
Ella está en el horizonte —dice Fernando Birri—. Me  
acerco dos pasos, ella se aleja dos pasos. Camino diez  
pasos y el horizonte se corre diez pasos más allá. Por  
mucho que yo camine, nunca la alcanzaré. ¿Para qué  
sirve la utopía? Para eso sirve: para caminar.*

Fernando Birri apud Eduardo Galeano (2005 [1993], p. 230).

## RESUMO

Esta Tese se destina a confrontar ideias acerca da utopia da arte a partir da compreensão de eventos latentes em oito romances distópicos anglo-americanos. Diante da miríade de pesquisas acerca das motivações estruturais dos pesadelos distópicos literários, colocamos como objeto central justamente aquilo que nessas obras é residual dos horizontes utópicos possíveis: seus próprios gestos de narrar. Em um primeiro agrupamento de romances – as “distopias paradigmáticas” –, notamos que todo encontro dos protagonistas com as narrativas de um terceiro (preferencialmente, por meio da leitura pessoal de livros) é, também, um gesto que marca a interrupção de um cotidiano altamente reificado que comanda quais manifestações artísticas podem ou não passar, sob o crivo dos setores dominantes que priorizam a regressão autoritária e a carceragem das vidas desidênticas à ordem. Nesse conjunto, os romances que nos levaram a perceber o teor utópico de catalisar a emancipação pela arte (cf. Bloch 1996a, 1996b) são, em ordem cronológica: *Brave New World* (1932), *Swastika Night* (1937), *Player Piano* (1952) e *Fahrenheit 451* (1953). Por outro lado, no que diz respeito ao que intitulamos “distopias contemporâneas”, iniciamos por tomar a tendência anteriormente observada como pressuposto hipotético para estas últimas – a saber, *The Handmaid’s Tale* (1985), *The Gold Coast* (1988), *Parable of the Sower* (1993) e *The Testaments* (2019). Contudo, verificamos que, diante do mesmo impasse, a dinâmica se faz de forma diferente: há uma radicalização que discute e questiona o potencial utópico da arte de modificar uma estrutura social, sem, no entanto, abandoná-lo. Em seu lugar, há um direcionamento da utopia do “produto” (obra de arte) para a produção (e seu produtor): tais romances distópicos nos convidam para refletir sobre as potencialidades dos atos de narrar, textualizando a produção de contracorrentes individuais e coletivas por meio de recursos, principalmente, metanarrativos (cf. Nünning, 2001; Fludernik, 2003). Concluímos, assim, que ambos os processos descritos são diferentes vias de atravessar a existência social por meio do que denominamos estetização da utopia. Assim, primeiramente, convidamos o leitor a circular pela trajetória conceitual e analítica estabelecida ao longo do Doutorado para compreender os caminhos e percursos estabelecidos até a chegada dos entendimentos acima referidos. Em segundo lugar, buscamos demonstrar como foi possível sustentar e confirmar a hipótese de que tanto as distopias paradigmáticas como as contemporâneas traduzem, em seus gestos de narrar, vetores utópicos sobre a literatura e a arte no geral, uma vez que se entenda que a utopia só se realiza à medida em que acompanha os objetos que se propõe a descrever – historicizando-se e buscando, nas mediações, aceitar o confronto e a desestabilização com suas pressuposições originais (cf. Adorno, 2003, 2013; Jameson, 1994, 2005). Por fim, procuramos sinalizar, a partir dessas considerações, como ambas as formas de enxergar a utopia da arte triunfam (i) ao revitalizar nossas maneiras de compreender como a experiência é precarizada quando as vias de estetizá-la são interrompidas, bem como (ii) ao, com sua balística imanente, perfurar o ápore do emudecimento da voz e da adesão irrestrita ao despotismo a um só golpe.

**Palavras-chave:** Distopias anglo-americanas. Distopias paradigmáticas. Distopias contemporâneas. Utopia da arte. Gestos de narrar.

## ABSTRACT

This Dissertation intends to confront ideas about the utopia of art from the understanding of latent events in eight dystopian Anglo-American novels. Faced with the myriad of research on the structural motivations of dystopian literary nightmares, we place as a central object precisely what in these works is residual of the possible utopian horizons: their own narrative gestures. In a first grouping of novels - the “paradigmatic dystopias” - we note that every encounter of the protagonists with the narratives of a third party (preferably, through personal reading of books) is also a gesture that marks the interruption of a highly reified daily life that commands which artistic manifestations may or may not pass, under the sieve of the dominant sectors that prioritize authoritarian regression and the imprisonment of lives that are not identical to order. In this set, the novels that led us to understand the utopian content of catalyzing emancipation through art (cf. Bloch 1996a, 1996b) are, in chronological order: *Brave New World* (1932), *Swastika Night* (1937), *Player Piano* (1952) and *Fahrenheit 451* (1953). On the other hand, with regard to what we call “contemporary dystopias”, we start by taking the trend previously observed as a hypothetical assumption for the four other novels - namely, *The Handmaid’s Tale* (1985), *The Gold Coast* (1988), *Parable of the Sower* (1993) and *The Testaments* (2019). However, we find that, faced with the same impasse, the dynamics is created differently: there is a radicalization that discusses and questions the utopian potential of art to modify a social structure, without, however, abandoning it. In its place, there is a direction from the utopia of the “product” (work of art) to the production (and its producer): such dystopian novels invite us to reflect on the potential of the acts of narrating, textualizing the production of individual and collective countercurrents through resources, being them mainly metanarratives (cf. Nünning, 2001; Fludernik, 2003). We conclude, therefore, that both processes described are different ways of crossing social existence through what we call the aestheticization of utopia. Thus, first, we invite the reader to circulate through the conceptual and analytical trajectory established throughout the Doctoral research to understand the paths established until the arrival to the referred understanding. Second, we also seek to demonstrate how it was possible to sustain and confirm the hypothesis that both paradigmatic and contemporary dystopias translate, in their narrative gestures, utopian vectors about literature and art in general, once we understand that utopia is only realized as it accompanies the objects it proposes to describe - historicizing itself and seeking, in their mediations, to accept the confrontation and destabilization with its original assumptions (cf. Adorno, 2003, 2013; Jameson, 1994, 2005). Finally, we seek to signal, from these considerations, how both ways of seeing the utopia of art triumph (i) by revitalizing our ways of understanding how the experience is precarious when the ways of aestheticizing it are interrupted, as well as (ii) by, with its immanent ballistics, piercing both the spur of speech silencing and the unrestricted adherence to despotism at a single stroke.

**Keywords:** Anglo-American dystopias. Paradigmatic dystopias. Contemporary dystopias. Utopia of art. Narrative gestures.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	12
<b>1 UTOPIA E DISTOPIA: PERCURSOS CONCEITUAIS E CONTEXTUALIZANTES .....</b>	<b>25</b>
1.1 A paulatina aliança entre literatura e distopia: formação conceitual e precedentes	25
1.2 Apontamentos sobre a recorrência da arte como utopia .....	44
<b>2 ARTE COMO CHAVE UTÓPICA DA RESISTÊNCIA EM NARRATIVAS DISTÓPICAS ANGLO-AMERICANAS .....</b>	<b>58</b>
2.1 Narrativas distópicas paradigmáticas – a fase “tipificante” .....	58
2.2 A utopia da arte em quatro obras distópicas paradigmáticas (1932 a 1953) .....	64
<b>3 METANARRATIVAS EM CONSTRUÇÃO EM NARRATIVAS DISTÓPICAS ANGLO-AMERICANAS .....</b>	<b>112</b>
3.1 Narrativas distópicas “contemporâneas”? .....	112
3.2 Novas perspectivas sobre a utopia da arte em quatro obras distópicas contemporâneas (1985 a 2019) .....	123
<b>4 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>173</b>
<b>BIBLIOGRAFIA CONSULTADA .....</b>	<b>178</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>180</b>

## INTRODUÇÃO

Assim como nenhuma definição dos gêneros literários estatiza e limita a dinâmica de seu funcionamento, tampouco teria sido possível pretender encerrar o que significa a distopia como vertente ficcional da literatura para seguir com a escolha do objeto focal de análise dentro de tal vertente. Podemos falar em seus denominadores comuns, recorrências e tendências desse modo de narrar, sem que isso se sobrepuje aos limites próprios a descrevê-los a partir dos materiais aos quais tivemos acesso, seja de âmbito teórico, seja literário. Lyman Tower Sargent, fundador do periódico *Utopian Studies* e um dos maiores pesquisadores da *Society for Utopian Studies* dos Estados Unidos, é reconhecido por ter sistematizado didaticamente categorizações que utilizamos até os dias atuais para nos referirmos à utopia (e suas variações) na literatura, atualizadas pela última vez em *The Three Faces of Utopianism Revisited* (1994). No entanto, por mais que o artigo seja lembrado pela contribuição às terminologias, há uma lição metodológica fundamental admitida pelo próprio Sargent (1994) no início da apresentação do texto. Conforme a citação:

O ponto mais importante é que nós não estabeleçamos uma série de definições convencionadas, mas que determinemos nossos próprios termos e os utilizemos consistentemente (...) devemos fazê-lo para ter um modo de ordenação do fluxo de informações e conhecimentos que passam por nós todos os dias (...). É necessário que sejamos capazes de dizer se algo é X ou não, ao menos como hipótese a ser investigada (...). Ao mesmo tempo, é necessário reconhecer que definições são construtos sociais que pretendem proporcionar uma ferramenta útil para lidar com o cerne do fenômeno (...) os limites estabelecidos pelas definições são tanto deslocáveis como porosos ou permeáveis, mas, para certos propósitos (por exemplo, bibliográficos), limites são necessários (SARGENT, 1994, p. 4-5, tradução nossa)<sup>1</sup>.

Sendo a introdução do ensaio do autor iniciada com uma reflexão como esta, fica ressaltado o quanto Sargent (1994), mesmo envolvido em um trabalho tão epistêmico, jamais perdeu de vista a instabilidade das categorizações literárias. Portanto, no lugar de definir o que

---

<sup>1</sup> *The most important point is not that we establish a set of agreed upon definitions but that we define our terms and use those terms consistently (...) we must do so to have any sort of control over the flow of information and knowledge that passes through us each day. (...) It is necessary to be able, at least as an hypothesis to examine, to say that something is A or Not-A (...). At the same time, it is necessary to recognize that definitions are intellectual constructs that attempt to provide a useful tool to deal with the bulk of a phenomenon (...) the boundaries established by definitions are both moveable and porous or permeable, but for certain purposes (e. g. bibliography) boundaries are necessary.*

é a distopia com vista a encerrar um “subgênero”<sup>2</sup> do romance, o fazemos seguindo as instruções de Sargent (1994): como um modo de ordenar, provisoriamente, aquilo que a agência da forma dos textos distópicos de nosso estudo nos permitiu entender como *topoi* dessas narrativas. Isso é possível sem, necessariamente, tornar os conceitos reféns de uma suposta “descartabilidade” cuja revisitação coincide com um utilitarismo pragmático, mas, por outro lado, pela própria historicização das formas, que as coloca sempre em movimento e desestabilização dos conceitos. Diante disso, precisamos afirmar logo de antemão que distopia, nesta Tese, é vista como a sombra da utopia, como sua outra face, e não como seu contrário, não como parte do jogo de oposição no qual as pessoas comumente costumam lhe inserir. Por sua vez, na literatura, a distopia é uma construção imaginativa que tem formação longínqua e complexa, o que nos leva a nomear “romance distópico” a vertente narrativa que resultou da precipitação de imaginários construídos ao longo dos séculos e que se estruturou (conforme buscaremos demonstrar) principalmente durante o período entreguerras do século XX.

Nesse sentido, após entrar em contato com o percurso que o distópico toma discursivamente e se entranha como objeto literário, sintetizado no Capítulo 1 desta Tese, a seleção de um objeto focal possível pôde ganhar forma, passando para etapa do desvelamento das especificidades do romance distópico a partir do momento em que ele é estruturado como um modo ficcional próprio, conforme supracitado. Do reconhecimento do que é a distopia na literatura, a presente pesquisa olhou para a produção acadêmica (anglófona e brasileira, principalmente) feita até o presente momento, tentando compreender o que tem mobilizado os olhares quando se propõe a olhar para o distópico, e qual a lacuna que tem se silenciado – e que pudesse sustentar uma visão acerca da vertente, e não de análise de obras separadas. Até que uma delas, nossa escolha final, se fez inevitável: ficou evidente a ausência de um exame detalhado que procurasse entender as relações entre essas distopias e as manifestações artísticas<sup>3</sup> que dividem o palco com os protagonistas dentro dos próprios romances, suscitando momentos nos romances em que a linguagem da arte figura tanto como organismo político quanto aspiração utópica a um lugar de libertação possível para sujeitos ideologicamente cooptados. Por serem manifestações pertencentes majoritariamente ao escopo da própria

---

<sup>2</sup> Em razão do caráter tendencioso da expressão “subgênero”, que carrega consigo uma conotação pejorativa, traremos, nesta Tese, a distopia como uma das “formas” ou “vertentes” do romance, ou um dos “modos ficcionais” possíveis.

<sup>3</sup> Nesta Tese, estamos nos propondo a pensar nas expressões artísticas como aquelas que assumem funções mobilizadoras para os personagens em questão, isto é, de acordo com as representações que se repetem na estrutura interna das obras selecionadas (objetos), e não tentando definir o sentido ou a função da expressão artística com um teor universalizante. São um conjunto de movimentos que demandam uma percepção do sujeito que ative uma forma de racionalidade outra, advindas do campo do sensível e do sensorial.

literatura (como nos vários casos em que sujeitos encontram livros físicos e se emancipam da sociedade reificada), também as tratamos por “gestos de narrar”<sup>4</sup>.

Com relação aos apontamentos bibliográficos já realizados sobre este tema, o lugar da arte como simultaneamente objeto de perseguição das classes e dos aparelhos que servem ao Estado e fonte de resistência é levado em consideração em outros estudos, ainda que subordinado a argumentações que se detêm em questões de maior amplitude social e política e tomem a arte como um modo de ilustrar como as maquinarias dos regimes totalitários (e dos setores ligados ao capital) operam por diversos aspectos da vida em coletividade. O debate, portanto, não é desconhecido<sup>5</sup>. Todavia, notamos que os processos que envolvem a articulação do pensar sobre narrativa e literatura dentro das distopias não foram bem resolvidos pela mesma crítica, ainda que o *leitmotiv* que envolve a arte dentro desses romances seja, por si só, de uma riqueza singular, posto que coloca em jogo tanto os procedimentos textuais das distopias mais paradigmáticas – como na operacionalização dos binarismos, dos jogos de oposição, da visão especificamente ontológica de utopia que elas carregam, da precipitação no enredo e na construção de personagem – quanto das contemporâneas – mobilizando elementos linguísticos imprevisíveis, aspectos de metanarração, metaficção, entre outros.

Ao percebermos as possibilidades de explorar essa temática, questionamentos nos vieram à tona, tais como: i) Qual o estatuto que a arte e a literatura possuem para os romances distópicos? ii) Uma vez que a arte costumeiramente guia os protagonistas a resistir e reelaborar o presente e a história, poderíamos ver seus gestos como um vetor utópico dos romances? iii) Em caso afirmativo, haveria um padrão de representação nos romances? iv) Por fim, poderíamos dizer que essas relações se transformam temporalmente, por intermédio das transformações históricas que motivam as transfigurações na esfera da representação?

Com essas indagações em vista, as quais nos auxiliaram a desenvolver um conhecimento inicial a respeito da produção crítica e literária sobre as distopias, uma hipótese pôde ser delimitada: para o romance distópico, a arte e a literatura possuiriam o papel de vetor utópico (no entendimento da utopia como uma operação que reanima a imaginação cultural orientada

---

<sup>4</sup> Por observarmos que há uma tomada de posse autorreferencial que excede a própria forma do romance, a palavra “gesto” nos remete aqui a um movimento de metaforização da narrativa nas próprias tessituras das obras, como um elemento da *mise-en-scène* que não só atravessa (como em um ato psicanalítico) a atmosfera do enredo, mas que deixa as marcas do exercício da escrita e da autorreferencialidade fazerem sua própria trajetória de reivindicação da utopia.

<sup>5</sup> Para fazer somente algumas menções: (i) de Robert S. Baker (1990): *Brave new world: history, science, and dystopia*. Capítulos “Huxley's Retrospective Utopia and the Role of the Savage” (p. 106-115) e “Sigmund Freud, Jean Jacques Rousseau and John's Autobiography” (p. 116-125). (ii) de Luciano Steinbach Ferreira (2015): *Fahrenheit 451, de Ray Bradbury e de François Truffaut: da alienação pós-moderna à oralidade homérica*. (iii) de Alexander Meireles da Silva (2010): “O fantástico como estratégia literária pós-moderna em A História da Aia, de Margaret Atwood” (*LINGUAGEM – Estudos e Pesquisas, Catalão*), p. 15-35).

para o futuro, tal como teorizaremos no Capítulo 1), responsável por catalisar processos de resistência por parte dos protagonistas. Uma vez que estes reportam (ou são reportados pelo narrador) o encontro com algum objeto e/ou manifestação artística em algum momento de seu percurso, este encontro se transforma um dos principais pontos de viragem para que os personagens das distopias passem a se tornar opositores de regime e/ou agentes de subversão e insurgência. Esta hipótese também abarcaria pensar que a utopia da arte se faria por meio de três passos mais ou menos previsíveis e recorrentes: a) o encontro dos protagonistas com a manifestação artística de um terceiro (colocando o personagem principal como aquele que “usufrui” de um legado da tradição); b) a instauração de fratura da reificação da sociedade gerida por recursos totalitários/neoliberais; c) a resultante catalisação dos processos de emancipação e iluminação da consciência individual desses protagonistas, um ponto a partir do qual é impossível retornar para a vida tal como ela se configurava anteriormente. Seria, assim, uma questão de construção de personagem e de movimentos do enredo.

Deste ponto, partimos para a busca das obras distópicas e a tabulação daquelas em que essas operações aconteceriam a tal ponto que confirmariam que poderíamos chamá-las de convenção literária desta vertente ficcional. Por se tratar de uma pesquisa feita sem antecedente prévio em estudos anteriores de Mestrado ou quaisquer outras produções, a cartografia partiu dos romances mais citados pela crítica ao longo das últimas décadas como epítomes do distópico e se debruçou sobre investigações científicas (principalmente anglófonas, por sua tradição acadêmica) que trouxessem à tona outros romances que pudessem integrar o *corpus* em um tempo hábil para construção de análises e integração ao processo de escrita da Tese. Vale ressaltar que, neste ponto, o estágio doutoral (PDSE) realizado na University of Florida durante 2018 e 2019 foi fundamental para que a busca de materiais em acervos se expandisse além da bibliografia publicamente indexada em formato *on-line*, disponível no Brasil. Foi o caso da tomada de conhecimento das obras *Swastika Night* (sem tradução para o português brasileiro) e *Player Piano* (também sem tradução até os últimos meses de escrita desta Tese).

Levando a hipótese para a análise dos romances que havíamos encontrado até então, observamos que ela pareceria verificável até certo ponto: até tomarmos as distopias mais paradigmáticas<sup>6</sup>, produzidas principalmente entre 1930 e 1950, que operam com a descrição

---

<sup>6</sup> Conforme apontado pelo resumo desta Tese, nossos agrupamentos de obras receberão as nomenclaturas de distopias “paradigmáticas” e “contemporâneas”. No entanto, vale ressaltar que não se trata de projetos tipológicos novos – que desestabilizariam, por exemplo, categorias como *critical dystopias* tal qual proposto por Tom Moylan (2000) –, mas somente um modo de situar provisoriamente os conjuntos de obras que foram concebidos, por motivos que serão elucidados mais adiante. Já a descrição integral sobre cada um desses termos, e como serviram ao nosso propósito, encontra-se nos subcapítulos 2.1 e 3.1, respectivamente.

desses encontros entre sujeito e as materialidades artísticas em seus enredos. Nas obras posteriores, principalmente na retomada da produção (ou “guinada distópica”) a partir de 1980, a temática aparentava, em um primeiro momento, ter desaparecido – ao menos até o momento em que pudemos fazer as pesquisas com os materiais disponíveis, uma vez que é impossível sintetizar todo o desenvolvimento de uma vertente a partir de generalizações como esta. Até aquele ponto, não verificamos, por exemplo, um momento transformador para Offred com alguma manifestação artística em *The Handmaid’s Tale* (1985), nem para Lauren Olamina em *Parable of the Sower* (1993), ao menos não no enredo explícito. Contudo, após somarmos mais obras à apreciação, percebemos que o que havia sido alterado era (i) o próprio entendimento do que é utopia e (ii) essa típica inserção da literatura como modificador de subjetividade que ocorre através da atuação no íntimo dos sujeitos, assombrados por emoções não antes conhecidas – que poderia até continuar ocorrendo em algumas obras, se continuássemos a busca nesse sentido, mas percebemos que havia uma metamorfose nessa discussão que valeria a pena analisarmos com mais profundidade como ponto de viragem. Offred, Lauren e tantos outros protagonistas das distopias contemporâneas confrontam-se, sim, com a arte, porém em um outro sentido: no lugar de demonstrarem o impacto resultante do contato com a narrativa de terceiros (isto é, de reportarem o encontro com um livro, por exemplo), eles ramificam seus próprios gestos de narrar. Esses novos protagonistas são responsáveis pela reescritura de si e do mundo, facejam os limites entre realidade e ficção, pensam nos porquês do narrar, questionam a possibilidade do testemunho. Desse modo, o debate sobre o estatuto da arte em ambientes distópicos não desaparece: ele se transmuta, introjeta-se cada vez mais profundamente na autorreferencialidade da narração. Em vez de figurar como um ponto de viragem para o enredo, importando para a trajetória de um protagonista, o lugar da arte passa a ser metaforizado desde a primeira linha dos romances distópicos mais contemporâneos, posto que está na posição do narrador e nas motivações que este possui para contar sua própria história.

Verificamos, assim, que nas distopias o estatuto da arte permanece como utopia: porém, no lugar da utopia ontológica, do objeto que está sempre no horizonte prestes a irromper a realidade, independentemente do quão perturbadora esta seja, ela se torna uma utopia revisitada – dialética, crítica, dependente da agência de quem se dispõe a narrar e das condições materiais nas quais este agente se encontra. Isto ilustra o fato de que há, em uma miríade de momentos narrativos, a vinda da própria arte e da literatura (seja como materialidade, seja como gesto) como a interrupção possível da reificação absoluta e do predomínio autocrático sobre os limites das práticas culturais de uma sociedade, como se as distopias dependessem, de alguma forma, de uma reflexão autorreferencial que leve em consideração a posição do literário frente ao

*establishment* como, ao mesmo tempo, um alerta e um empecilho para o projeto de oclusão do pensamento crítico. Diante disso, esta Tese detalha, em suas análises, como os diferentes gestos de narrar, sejam aqueles com os quais protagonistas se defrontam, sejam os entranhados por narradores em seus atos da narração, são, em sua gênese, portadores do desejo do rompimento de ciclos inautênticos dos gestores (e das gestões) dominantes da realidade.

Com o objeto focal das distopias bem delimitado e com a multiplicidade de obras possíveis para detalhar essas passagens, houve a necessidade de selecionar uma metodologia adequada para agrupar e selecionar quais obras poderiam ser levadas para a finalização da investigação e passagem para a escrita da Tese. Neste ponto, também seguimos a proposição de Sargent (1994): traremos as distopias levando em consideração perspectivas históricas e sincrônicas – no entanto, ultrapassando a instrumentalização dada por Sargent (1994), seguiremos essa abordagem a partir de um pensamento dialético que tensione as duas perspectivas dialeticamente. Histórico, em primeiro lugar, porque cada agrupamento dos romances distópicos dos quais fizemos as análises estéticas exigiram nosso diálogo com o período de produção dominante de cada conjunto de obras, complementando-se ou contradizendo-se uns com os outros. Em outras palavras, quando descrevemos as relações principais entre os romances distópicos paradigmáticos e suas estratégias utópicas, entendemos que as motivações históricas foram fundamentalmente sintomáticas para gerar lugares-comuns; o mesmo vale para os romances contemporâneos, e, assim sendo, tudo faz parte de uma enorme transformação das forças sociais e das formas que as acompanharam durante o século XX.

Se tomarmos como chave de leitura deste método a “Introdução à Contribuição à Crítica da Economia Política” de Karl Marx (2008), vemos como o autor, no item quatro do texto, preocupa-se, já no século XIX, em localizar a historicidade das formas, de modo a defender que o florescimento da arte não se relaciona de modo unívoco com o desenvolvimento geral da sociedade, isto é, com sua base material, mas transforma-se em linguagem que dá sentido à construção da realidade. A representação artística, assim, pode ser vista como oriunda do desenvolvimento social, uma vez que nela se encontram recursos para se expressar e nela reside o sentido da produção simbólica. Reordenando a experiência, a obra de arte nos auxilia a reabsorver o mundo objetivado após o distanciamento deste, possibilitando novas configurações subjetivas que formam a consciência daquilo que foi objetivado.

Diante desse cenário, estamos em dívida com o pensamento sobre a dialética das formas, concatenado por Theodor W. Adorno (2003, p. 57), para quem igualmente é uma verdade que “as modificações históricas da forma (...) como instrumentos capazes de registrar o que é reivindicado ou repellido é um componente essencial para a determinação de seu nível artístico”,

uma vez que é o entorno do sujeito a instância que traz as múltiplas significações das coisas. Nesse sentido, descrever uma obra literária é um passo diminuto diante da tarefa de perquirir os significados daquilo que se descreve; pensar o objeto é uma via que se complementa pelo objeto que interpela, desestabiliza e revela a insuficiência do pensamento que busca se estatizar ou estatizar o conhecimento daquilo que se tenta conceituar. Na primeira lição do livro *Introdução à Dialética*, de 1958, Adorno (2013, p. 34-35, tradução nossa) busca esboçar a definição de dialética como “um pensamento que não se conforma à ordem conceitual, mas que leva a cabo a arte de corrigir a ordem conceitual através do ser dos objetos (...) de lidar em cada nível com a tensão entre o pensamento e aquilo que lhe é subjacente”<sup>7</sup>.

Nessa constante confrontação que parte do pressuposto de não identificação entre sujeito e objeto, desalinho que é a base do pensar dialético, é a não fusão entre o conceito e a coisa que permite uma contínua confrontação entre as ideias de um texto e os movimentos desta ideia. Diferentemente da dialética hegeliana, para quem a totalidade era uma busca, em Adorno, a totalidade já é um pressuposto imanente ao particular; o que importa é dinamizá-la. Logo, para pensar dialeticamente as distopias, torna-se necessário indagar para o que apontam e o que significam, tanto dentro da história das formas literárias, como da História. É assim, por exemplo, que conseguimos traçar os movimentos que a distopia faz ao longo da história da literatura antes de precipitar-se como literatura de distopia propriamente dita, bem como entender, tomando como exemplo o Capítulo 2, como a cisão histórica do pós-guerra influencia a batalha contra a reificação e a ossificação da sociedade moderna nas distopias paradigmáticas, de modo a influenciar a concatenação de binarismos (natureza/caos, feminino/masculino, tecnologia/arte) e, ao mesmo tempo, ultrapassar esses binarismos no modo específico como cada obra literária consegue mediar essas relações entre sujeitos e objetos.

Outrossim, Adorno nos possibilita compreender como a distopia representa simultaneamente a plasticidade do romance e sua permanência, razão pela qual ainda podemos dizer que há romances distópicos. Afinal, continuamos recriando gêneros literários que nos auxiliam a lidar com o colapso do mundo objetivo, e se, em um primeiro momento, o experimentalismo formal e a estética da alienação de James Joyce e Virginia Woolf ganham destaque por problematizar a incomunicabilidade e a intangibilidade da experiência, a década de 1930, no contexto anglo-americano, traz para a literatura um novo entendimento sobre suas possíveis relações com o âmbito da política – relação esta tão crucial para o desenvolvimento

---

<sup>7</sup> (...) un pensar que no se conforma con el orden conceptual, sino que lleva el cabo el arte de corregir el orden conceptual a través del ser de los objetos (...) de lidiar en cada nivel con la tensión entre el pensamiento y eso que le es subyacente.

das distopias literárias. Alegamos, assim, que as distopias são uma forma de manifestação tardia contra a alienação como meio estético possível para representar, conforme afirmava Adorno (2003, p. 58), o constante desencontro entre o indivíduo e o mundo. A distopia é a linguagem que desafia a impotência e a imersão na barbárie, respondendo ao chamado do próprio Adorno para se valer de um dos maiores méritos que sonda a forma romanesca:

A reificação de todas as relações humanas entre os indivíduos, que transforma suas qualidades humanas em lubrificante para o andamento macio da maquinaria, a alienação e auto-alienação universais, exigem ser chamadas pelo nome, e para isso o romance está qualificado como poucas outras formas de arte. Desde sempre, (...) o romance teve como verdadeiro objeto o conflito entre os homens vivos e as relações petrificadas (...) quanto mais se alienam uns dos outros os homens, os indivíduos e as coletividades, tanto mais enigmáticos eles se tornam uns para os outros (...). Na transcendência estética reflete-se o desencantamento do mundo (ADORNO, 2003, p. 57-58).

Tal diálogo entre o âmbito literário e político vai além de discutir a instrumentalização da política pelo âmbito partidário e propagandístico, bem como do simples retrato sociológico de regimes de governos totalitários do período: a literatura passa a ser vista como detentora da posição de luta pela história. Nessa perspectiva, a Arte, como um todo, pode ser vista como política, independentemente de ser “engajada” ou “panfletária”; afinal, uma vez que pertence à esfera da ação, ela é **da** e **para** a existência; em outras palavras, age para a criação da vida e para a eterna disputa entre responder à pluralidade da vida humana e representar as singularidades dos indivíduos. Logo, se vislumbrarmos o nascimento da estrutura narrativa distópica no período entreguerras como modo de fazer romance – deixando o distópico de ser somente um “teor” do pensamento sobre o mundo e da crítica social, tão característico dos séculos anteriores –, compreendemos como o materialismo dialético continua nos fornecendo uma ferramenta imprescindível para não perder de vista a perspectiva historicizante sobre esta vertente da utopia. Tanto quanto *Ulysses* de James Joyce, a distopia é um modo de representação da forma épica problemática no século XX, mostrando que o romance permanece um combatente radical que se renova e continua dando vazão ao desejo humano pela busca da forma possível de relatar a experiência. Não é, pois, por acaso que a narrativa distópica tenha retornado e se ressignificado exponencialmente da década de 1980 até o presente momento, e que seu *boom* editorial (além de cinematográfico, televisivo...) esteja causando uma terceira onda de releituras desde o ano de 2016, já que os picos das curvas entre utopias e distopias políticas têm se tornado cada vez mais velozes e fugazes – assunto ao qual voltaremos no Capítulo 3. Por fim, a apresentação panorâmica é capaz de expor os movimentos que se

concatenam entre um recorte e outro, nuances que nos interessam para entender a construção das distopias na literatura em sua aliança com a história e com o campo de ideias que paira sobre ela.

Por outro lado, Sargent (1994) aponta para o segundo ponto metodológico que corroboramos – a análise sincrônica. Em nosso entendimento, diante de tantas obras distópicas escritas, ainda que nos restrinjamos somente ao âmbito anglo-americano, foi preciso que o objeto de análise que buscamos dentro das obras nos servisse de lupa para estabelecer focos de quais romances poderiam ser contemplados e analisados por esta Tese. Assim, a abordagem sincrônica nos auxilia, principalmente, a não perder de vista o objetivo central, e o mais específico, de nossa pesquisa: estabelecer recortes de romances distópicos em que esteja presente, em escala considerável e expressiva, a precipitação do pensamento sobre o estatuto da arte e da literatura em um universo pesadelar, seja no enredo (afetando, por exemplo, desenvolvimento e construção de personagens), seja na autorreferencialidade narrativa. Realizar nossa análise reportando-a como um aspecto que seria imutável para todas as distopias já escritas seria um erro grosseiro, pois nem toda narrativa dessa vertente ficcional demonstra a preocupação com a temática que destacamos – a revisitação do estatuto da arte. A medida sincrônica, assim, nos guiou a filtrar as obras pelo crivo do nosso objetivo específico, o que nos permitiu selecionar um total de oito obras anglo-americanas – quatro que chamamos de paradigmáticas e quatro contemporâneas – sobre as quais efetivamente nos debruçamos.

Nesse viés, buscamos nos assemelhar à estratégia descrita por Ildney Cavalcanti (2000) em *Utopias off Language*. Reconhecendo a importância do trabalho de David Sisk, em *Transformations of Language in Modern Dystopias* (1997), a autora faz uma crítica ao modo como Sisk direcionou seu estudo sobre as distopias, do qual Cavalcanti não deixa de ser devedora, porém discordando da pretensão de totalidade que o autor estadunidense demonstra. Para a pesquisadora, Sisk assume, em seu trabalho, que a linguagem (ora como instrumento de controle, ora como veículo de resistência) é preocupação comum ao gênero distópico como um todo, o que, para Cavalcanti, não é verdade. Para ela,

(...) a hipótese é problemática porque se tomarmos “linguagem” em seu significado geral (...) o ponto de Sisk se torna muito vago. E se a “linguagem” é entendida como elemento temático estruturante na construção da narrativa (...) seu argumento se torna inconvincente, pois há um número de obras distópicas cujo caso não é esse em que podemos pensar (CAVALCANTI, 2000, p. 173, tradução nossa)<sup>8</sup>.

<sup>8</sup> *The hypothesis is problematic because if we take "language" in its broad (...) Sisk's point becomes too vague. And when "language" is understood as a thematic structural element in the construction of narrative plot (...)*

A manifestação de Cavalcanti supracitada intermediou substancialmente o modo como nos guiamos para a discussão sobre o lugar da narração, dos gestos de narrar e da literatura como manifestação artística. Nosso objeto focal, os gestos de narrar, não é uma preocupação de todas as obras distópicas, mas, uma vez que se prova que é trazida frequentemente, é necessário sistematizar tais ocorrências para verificar o que elas querem dizer, que lugar ocupam nessa tradição literária específica. Em outras palavras: quando o faz, **como** o faz? Assim, a linguagem para Cavalcanti é o que significa para nós a reflexão das distopias sobre a própria literatura: um *leitmotiv* que não podemos diminuir ou apagar, e esta questão nos moverá, principalmente, durante todo o segundo e o terceiro capítulos, dedicados às análises das obras escolhidas e à descrição das problematizações e ocorrências que elas nos trazem diante da temática selecionada.

A partir desse posicionamento, daremos início ao nosso trabalho, no Capítulo 1, com um diálogo que caminha por duas vias. Em primeiro lugar, faremos a historicização do desenvolvimento do distópico junto à literatura e à pesquisa acadêmica, verificando como é possível refletir sobre o caminho trilhado por ambas retroativamente, na medida em que salientam contribuições para as obras distópicas selecionadas por nós, uma vez que, sem este foco, tanto o percurso literário como o acadêmico são por demais extensos e poderiam ser perscrutados por óticas diversas. Além disso, trata-se de elaborações que são lugares-comuns para a pesquisa em utopias e distopias mais no contexto anglófono do que no Brasil, sendo também uma oportunidade de pensar junto ao leitor da Tese alguns modos de compreensão terminológica e ideológica sobre esses termos que circulam entre nós, muitas vezes acriticamente. Em segundo lugar, traçaremos um raciocínio sobre o sentido do caminhar da arte junto às perspectivas de utopia no século XX, detendo-nos principalmente sobre as contribuições de Ernst Bloch para o debate entre arte e utopia, já que essa é a temática que orienta nosso olhar para os romances distópicos selecionados, servindo de recorte principal das análises elaboradas nesta Tese.

Para respondermos por um viés indutivo às questões anteriores, os Capítulos 2 e 3 deste trabalho foram pensados para acompanhar a passagem do tratamento encontrado das manifestações artísticas nas distopias, em seus respectivos agrupamentos, os quais sinalizamos anteriormente (divisão paradigmáticos/contemporâneos) e que justificaremos ao longo da descrição de pesquisa – ressaltando, novamente, o caráter provisório e direcionado para o

---

*his argument sounds unconvincing, as a number of dystopian works in which this is simply not the case come to mind.*

reconhecimento de motivações e condicionamentos dos romances selecionados (em seus objetivos específicos), sem pretender instaurar uma compreensão que conflite com outras tipologias já estabelecidas. O Capítulo 2 trata do que denominamos “distopias paradigmáticas” e analisa, nas quatro obras selecionadas, a recorrente equiparação entre arte e utopia feita por meio do enredo, seguindo o modelo convencional da descrição do encontro entre protagonista e manifestação artística, e como esta influencia diretamente na construção de personagem. Em tais obras, verificamos que a visão de arte trazida equipara esta à potencialidade de conscientização individual. Com potencial humanitário, a literatura induz o sujeito a acessar uma diferenciação em sua maneira de pensar que o resto de seu cotidiano reificado não possui subsídios para fazê-lo – não de forma tão completa. A arte inspira o sujeito a buscar o “lugar outro” (*elsewhere*), isto é, a acreditar que existe um tempo e espaço melhores na iminência de acontecerem caso as estruturas da sociedade totalitária sejam implodidas. Independentemente do resultado revolucionário prático, é a arte que irá fazer do sujeito das distopias um sujeito blochiano, já que passa a perceber a esperança como parte ontológica da realidade, como um “ainda-não” que impede que a ambição de controle do Estado e/ou de seus aparelhos ideológicos, ainda que pareça intransponível, jamais se faça onipotente, posto a incapacidade de supressão do horizonte utópico. Desestabilizando o totalitarismo, mesmo que somente por um breve instante de fratura, o “ainda-não” de um mundo melhor continua latente, e outros sujeitos poderão dar continuidade no processo de alcançá-lo. A arte e a literatura funcionariam, assim, como catalisadores de um processo inevitável, contribuindo na convocação do sujeito para pensar sobre sua responsabilidade social e sobre seu papel no mundo. Nessas distopias, arte é, para sintetizar em apenas uma palavra, emancipação – ainda que somente alcançada pela travessia da barbárie e do reconhecimento da ruína – e, traduzindo um desejo de que a utopia é parte de qualquer realidade opressora, a fundamentação teórica de Ernst Bloch nos auxiliou a operacionalizar nossas conclusões sobre essa visão da arte como estratégia utópica de agência individual/coletiva.

Nesse contexto, optamos por nomeá-las “distopias paradigmáticas”: além de marcarem um momento em que as convenções se tornam *topoi* reproduzidos modelarmente, abarcando um período que vai sensivelmente de 1930 ao final de 1950 na literatura inglesa, tais distopias são o ponto de referência para as quais até as mais recentes obras se voltam enquanto “tradição”, pois são elas que delimitaram uma forma nova de narrar específica do século XX. As quatro obras que selecionamos para análise nesta categoria são: *Admirável Mundo Novo* (1932), de Aldous Huxley (1998, 2014); *Noite da Suástica* (1937), de Katherine Burdekin (1985; 1989);

*Piano Mecânico* (1952), de Kurt Vonnegut (1988, 2020); *Fahrenheit 451* (1953), de Ray Bradbury (2012a, 2012b).

Já o Capítulo 3 explora, nas quatro “distopias contemporâneas”, o modo como a utopia da arte se faz por meio da autorreferencialidade, do próprio gesto narrativo. Elas radicalizam o pensar sobre a possibilidade de narrar a própria história, voltando-se para o embate dos(as) narradores(as) com o próprio fazer artístico, a arte deixa de se tornar um repositório da utopia do sujeito e da sociedade (re-)humanizados. A descrição do encontro com uma narrativa cede espaço para a textualização do fazer-se da narração; contar a história do acesso do sujeito à sua própria consciência individual cede espaço para a produção das narrativas históricas e coletivas, como contrarresposta à escrita das verdades absolutas. No lugar de tentar salvar os livros de serem queimados, torna-se necessário pensar se ainda é possível criar uma nova narrativa em um mundo que se tornou distópico – e para que fazê-lo? A quem serve? Que linguagem ainda restou para fazê-lo? Por que, essas distopias questionam, recorrer à criação ficcional e/ou à poética, no lugar da documental/jornalística, para construir o relato de uma realidade insuportável? Para dirigir-se a esses questionamentos, as distopias contemporâneas, uma vez que tratam dessa possibilidade do fazer artístico, não podem apenas contar com a digressão subjetiva de um protagonista, ou com a apreensão pelo conteúdo, já que um dos maiores pressupostos de tais obras é justamente a dificuldade de reter a linguagem e a memória longe da homogeneização sistemática de ambas. Assim, as distopias contemporâneas precisam exceder a própria forma, por meio de recursos literários que farão com que o grau de autorreflexividade dessas narrativas seja sobremaneira acentuado – além de, reinventando a escrita, acabam por sinalizar a necessidade de reinventar, também, formas de nos relacionarmos com a utopia.

Tais obras são agrupadas na categoria “distopias contemporâneas”, a partir de nosso entendimento de que o contemporâneo, mais do que o critério da aproximação cronológica, faz-se presente pelas estratégias com que atravessa o momento presente de maneira viva, tanto pelas formas de abordagem da linguagem, como pelas perspectivas que estão circulando na atualidade. Assim, o critério definidor não se dá pelo fato de que as obras datam de 1980 em diante, posto que romances distópicos também podem ter sido escritos no mesmo período usando as convenções mais paradigmáticas possíveis; o contemporâneo se dá, para nós, por aquilo que excede a cronologia e por aquilo que, na literatura, une as quatro obras que selecionamos para análise nesta categoria em seu diálogo com o tempo presente, a ponto de este ser caracterizado pela constante revisitação, reedição e novas traduções (por vezes, intersemióticas) das mesmas obras. Seguindo os quatro crivos orientados por Suman Gupta

(2012), debatidos com maior fôlego no Capítulo 3 – abrangência e desterritorialização; linguagem e intertextualidade; contextualização social, histórica e cultural; questões e perspectivas – o contemporâneo, assim, é o que tangencia o reconhecimento por parte de nosso tempo através de elementos que vão além da proximidade das datas, e que dialoguem qualitativamente com os fatores identificados por Gupta (2012). São os romances desta etapa *O conto da aia* (1985), de Margaret Atwood (1998, 2007); *The Gold Coast* (1989), Kim Stanley Robinson (1995); *Parábola do Semeador* (1993), de Octavia E. Butler (2007, 2018); e *The Testaments* (2019), de Margaret Atwood (2019a, 2019b).

## 1 UTOPIA E DISTOPIA: PERCURSOS CONCEITUAIS E CONTEXTUALIZANTES

### 1.1 A paulatina aliança entre literatura e distopia: formação conceitual e precedentes

Para dar início às nossas discussões, conscientes da consolidação de pesquisas (majoritariamente em língua inglesa) de cunho historicizante sobre o utópico/distópico no campo das ideias, nos contextos sociais e na literatura, e do extenso trabalho já levantado por alguns autores sobre esses três elementos, iremos fazê-lo apenas na medida em que os pontos levantados impactam diretamente nesta Tese. Tentaremos, igualmente, abarcar os três pontos de modo entrelaçado, pois ideia, história e literatura constroem-se em conjunto e se influenciam dialeticamente. Vale registrar, inicialmente, nosso posicionamento de que consideramos a literatura distópica como uma das vertentes do insólito ficcional, conforme o entendimento de Flavio García (2011), em diálogo com (e não englobada por) o gótico e o fantástico, visto que as três manifestações literárias se encontram contempladas pelo “guarda-chuva teórico” do insólito. Para García (2011, p. 2-3), este termo abrange o conjunto de elementos “que não se apresenta de modo coerente com a realidade exterior, universo racional do leitor real, conforme o senso comum estabelecido no convívio social”, e/ou que traga algum tipo de “traço incoerente, no plano narrativo, em relação às expectativas do sistema literário real-naturalista”. No caso das distopias, estas trabalham com o insólito na medida em que o estranhamento provocado pelas narrativas opera junto à descontinuidade da realidade vigente, somente para, no percurso da obra, ser refamiliarizado através do conhecimento da sucessão de fatos históricos que levaram aquela sociedade do futuro a ser como é no momento em que acompanhamos a jornada do protagonista.

Sobre as principais referências utilizadas, e que deixamos de recomendação para uma exploração mais aprofundada sobre cada um dos pontos mencionados, nossa principal fonte para investigar o campo das ideias e, mais especificamente, a importância do debate acadêmico desde os anos de 1960 para a atualidade de conceitos que aqui utilizamos (como a divergência entre utopia e antiutopia, a complementaridade entre utopia e distopia), é o livro *Scraps of the Untainted Sky*, do professor e pesquisador irlandês Tom Moylan (2000). Outrossim, Moylan nos é caro para entender os períodos de declínio e de ascensão do distópico na literatura ao longo do século XX, bem como Bernadete Pasold (1999), em *Utopia X Satire in English Literature*, nos foi indispensável para buscar as raízes do distópico desde a Antiguidade, muito antes de sua concepção narrativa por Aldous Huxley e George Orwell. Por fim, a Tese de Alexander Meirelles da Silva (2008), *Admirável Mundo Novo da República Velha: o*

*nascimento da ficção científica brasileira no começo do século XX*, além de delinear traços essenciais da distopia na literatura, e sua influência na e da ficção científica, também nos fornece dados históricos e filosóficos essenciais sobre as transformações envolvidas até o período entreguerras do século XX.

Para Pasold (1999), as projeções que o ser humano faz sobre estar em um lugar “além-do-presente” vêm de um tempo muito anterior ao que podemos conceber, anterior mesmo ao próprio ato da nomeação dessas projeções. Na *Épica de Gilgamesh*, uma das primeiras manifestações conhecidas da história literária, escrita pelo povo sumério por volta do século 7 antes de Cristo, encontramos narrações de viagens do protagonista desse poema épico em busca da glória eterna e do mundo sem morte. Escrita há tanto tempo, a narrativa já se desenrolava a partir da premissa de que certos desejos humanos parecem ter sido criados para ficarem para sempre distantes, e que há forças maiores, por mais detestáveis que sejam, que operam independente de nossa vontade. Ademais, uma das principais marcas que reverberará na distopia do século XX, isto é, o espaço urbano como local dessas tensões entre o desejo e o destino, e entre os próprios humanos, está presente na literatura desde a sátira menipeia, cujo autor que dá nome ao estilo, Menipo, escreveu durante o século III depois de Cristo. Além da aliança entre o urbano e o caótico, e do tom de pessimismo tão caro às distopias, Pasold (1999) reforça a importância da forma da sátira menipeia: ela se realiza em prosa, diferentemente da estrutura poética característica dos versos satíricos do período; além disso, deixa de se direcionar a ataques pessoais a figuras representativas concretas (como na famosa sátira de Aristófanes), passando a abarcar características de grupos sociais como um todo, como a preguiça, a hipocrisia e a corrupção, tal como as distopias direcionarão, posteriormente, ao identificar elementos discursivos pró-repressão em certas classes dominantes de cada sociedade do futuro.

Assim, Pasold (1999) identifica uma combinação cara às sátiras que operam como precedentes diretos da distopia: o humor somado ao ataque. Essa combinação, ao mesmo tempo que persiste, também se transfigura e se redireciona, a depender do espírito do tempo de um determinado período. Para ilustrar esse ponto, a autora analisa a viagem a Lilipute feita pelo protagonista de *As viagens de Gulliver (Gulliver's Travels, 1726)*, obra escrita por Jonathan Swift. No quesito do humor, temos uma inversão da narrativa de viagem, a qual, não por acaso, tanto influenciou a estrutura formal das primeiras utopias literárias. Escritas durante o período da Renascença, a partir da obra inaugural de Thomas Morus (*A Utopia, 1516*), os relatos de viagem produzidos durante a expansão marítima e colonização de povos ameríndios permeiam

sua forma de ficcionalizar as viagens a nações desconhecidas, “admiráveis mundos novos”<sup>9</sup> criados como *locus* de exploração de formas melhores de bem-estar social, tido como inexistente ou deficitário no período presente da escrita dessas narrativas. Assim, as utopias renascentistas repensam cada instituição e direitos civis concedidos e/ou requisitados, bem como os fundamentos por trás das leis que os sustentam – religião, política, migração, propriedade privada, regime de trabalho, entre outros.

Por sua vez, o ponto de viragem exercido por narrativas utópicas permeadas pela sátira, como em Jonathan Swift, se dá na chave da ironia à associação entre o relato de viagem e a descoberta de um mundo utópico. Cada deslocamento do personagem principal de *As viagens de Gulliver* representa um momento de apuro e estranhamento, como no caso da chegada à ilha de Lilipute, em que Lemuel Gulliver torna-se um gigante diante da baixíssima estatura dos habitantes do local. Ao mesmo tempo que sua altura descomunal fascina os liliputianos, Gulliver é sempre alvo de disputas, respeitado apenas na medida em que sua aparência agigantada serve a algum propósito, como o de ser instrumento de guerra contra os habitantes de Blefuscu. Quando o protagonista consegue fugir da ilha, não leva nenhuma lição com a finalidade de auxiliar a promover medidas de bem-estar social consigo. Pelo contrário, e daí provém o aspecto de ataque da narrativa, a aristocracia liliputiana é relatada como constantemente aborrecida por mesquinhas, exibicionismo e sede de poder, funcionando como alegoria para a própria classe aristocrata do tempo de Swift. Um dos pontos altos da narrativa é a cena em que Gulliver urina no palácio do imperador, sendo condenado após o ato mesmo que ele tenha servido para apagar um incêndio no local: a imperatriz sente que sua honra foi maculada, manchando a respeitabilidade e o recato aristocratas. Portanto, a cena tanto nos provoca o riso quanto trata-se de um desejo de desencorajar o leitor a acreditar na castidade e respeitabilidade do absolutismo monárquico, o qual passou por profundas e decisivas crises ao longo do século XVIII. Observamos o quanto essa perspectiva é fundamental para a construção das distopias quase dois séculos depois, uma vez que estas nos permite repensar o que está por trás de discursos que prezam por motes como “estabilidade” e “felicidade” enquanto, para isso, justificam o uso do controle das liberdades individuais e coletivas, e o quanto assentir a essas formas de poder mantém a circularidade dessas ideias, sem perspectiva de emancipação.

Para nós, a literatura gótica setecentista também é um sucessor exímio do legado indireto da sátira utópica – e, portanto, antecessor crucial das distopias. Distanciando-se do quesito do

---

<sup>9</sup> Vale lembrar que a expressão “admirável mundo novo” vem de uma das últimas peças de William Shakespeare, *The Tempest*, a qual, vale lembrar, dialoga diretamente com Morus e com o espírito do tempo pela busca (e pela concomitante tensão e inflexão) que nasce a toda a ideia de utopia espacial (cf. Villas Bôas, 2020).

humor, o gótico parece herdar da abordagem de Swift a aliança entre deslocamento e o contato com o estranho e o desconhecido. Se, no caso de *As viagens de Gulliver*, o satírico e a ausência de psicologização<sup>10</sup> apaziguam a confusão e o sobressalto possivelmente sentidos pelo protagonista, a mobilidade no gótico (isto é, a ênfase do deslocar-se de espaços) acompanha um afastamento paulatino do senso moral convencionado e desemboca em um *topos* que desconstrói a racionalidade através da atmosfera opressora e da vazão dos medos e temores subjetivos. O apelo questionador envolvido nesse processo dirige-se, nas palavras de Sandra Vasconcellos (2002), a tudo o que era negado ou ignorado pela razão iluminista, contra argumentando por meio do espaço dominado pela penumbra e pela escuridão, resgatando traços medievais como ponto de partida para tecer um imaginário anterior ao Renascimento (e às suas utopias), o que justifica que diversas narrativas desse estilo, como *Os mistérios de Udolpho* (1794), de Ann Radcliffe, se passem em países como Itália e França, ambos epicentros do desenvolvimento do campo de ideias atacado.

Portanto, se pensarmos em elementos como o deslocamento físico ao espaço de terror, a desestruturação da perspectiva evolutiva de história e os traços de um tempo outro para fazer com que a crítica funcione, conseguimos facilmente enxergar no gótico uma síntese do cerne da narrativa distópica moderna. Se questionarmos, por outro lado, o porquê da escolha de estetizar o medo via literatura, encontramos em Júlio França (2017) alguns elementos-chave para entender os impactos da manifestação do medo na diegese e na recepção, movimento potencializado pela escrita das narrativas góticas – e, posteriormente, pelas distopias. Para o autor, o temor pelo desconhecido, além de provocar fortes reações emocionais, também nos leva inevitavelmente a repensar nossa posição e nossa relação com o mundo. A partir disso, passamos a reconhecer que há algo de oculto por trás de cada norma socialmente estabelecida, no que surge a necessidade de interpelar as imposições sociais que se pretendem por demais esclarecidas e que procuram ignorar a tensão latente entre as regulações do desejo e seus sintomas ocultos. Daí podemos perceber a preferência de leitura e a popularidade das distopias principalmente em momentos de crise social, uma vez que elas intensificam o movimento de ver o enigma perturbador por trás do normativo, desaconselhando-nos a esquecer o ponto de onde parte a obscuridade e a calamidade impostas à estrutura pesadelar das sociedades futuristas descritas: os próprios sujeitos sociais. Segundo França (2017, p. 48), a partir de uma releitura de *O mal-estar na civilização* de Freud,

---

<sup>10</sup> Afinal, é preciso lembrar que Lemuen Gulliver ainda não era caracterizado pelo senso de indivíduo moderno, carregado pela trajetória da experiência em um mundo sem totalidade, como Tom Jones ou Pamela, das obras homônimas de Henry Fielding (1749) e Samuel Richardson (1748).

a percepção de nossa sociedade sobre os riscos representados pelos outros homens é a de que a aleatoriedade da ação humana atingiu níveis de indeterminação jamais experimentados. Parecemos convencidos de que nossos pares são capazes de produzir males “tão cruéis, insensíveis, empedernidos, aleatórios e impossíveis de prever (muito menos cortar pela raiz) quanto o foram o terremoto, o incêndio e o maremoto de Lisboa”.<sup>11</sup>

Nesse sentido, França (2017) justifica como as relações interpessoais, na cultura ocidental, também se tornaram fonte de medo tanto quanto qualquer elemento de terror/horror sobrenaturais. Dentre tantos avanços da razão iluminista e do progresso científico, não há nenhuma medida externa capaz de ser tomada para deter as intenções humanas e o prazer por formas de dominação, como a repressão, a tortura e até mesmo a imposição da morte. Por esse motivo, um segundo ponto que estreitará mais ainda o gótico como forma ficcional indecomponível do distópico é sua segunda “virada” na escrita oitocentista, substituindo o sobrenatural místico pelo científico, o que leva Alexander Silva (2008, p. 43) a nomear essa vertente por “Ciência Gótica”. Iniciada pela publicação de *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley, a visão desses romances sobre a ciência é tanto “fascinada porque, uma vez aplicada de forma correta, a ciência poderia libertar a humanidade das limitações de sua própria natureza”, como “desconfiada pela crença de que a fé exacerbada no pensamento científico poderia levar os produtos da razão a se voltar contra o homem” (SILVA, A., 2008, p. 45). Tal mistura de fascínio e desconfiança é caríssima à distopia, que irá solapar as bases do primeiro e salientar as motivações do segundo, ligando-as menos ao mistério que ronda a imprevisibilidade da ciência e mais ao uso ideológico<sup>12</sup> para ascensão ao poder.

Não por acaso é *Frankenstein* também o marco inicial da Ficção Científica (sendo a Ciência Gótica uma de suas vertentes) tal como a conhecemos, isto é, narrativas que exploram os “rumos da ciência e da tecnologia” e que respondem às demandas do público por entender

<sup>11</sup> Citação de Bauman (2008, p. 85 apud FRANÇA, 2017, p. 13).

<sup>12</sup> Nesta Tese, a compreensão de ideologia estará ligada à órbita do pacto da costura de ideias com determinadas bases materiais que efetiva as ideias das classes dominantes e impede o acesso a outras formas de conhecimento. Estas, uma vez omitidas, deixam de poder comunicar o quanto a naturalização de relações sociais se sustenta em uma aparência falsa, que esconde as construções por trás da homogeneização das figuras de poder. Entendemos, também, que tal “costura” não significa que o pacto é construído em torno de uma racionalidade argumentativa, uma vez que a irracionalidade (como a lógica sacrificial) também é estimulada na ideologia fascista, por exemplo. Assim, ideologia vai, para nós, além de “falsa consciência” e opera, também, na economia libidinal dos sujeitos, o que favorece a aderência irreflexiva ao consumo, ao espetáculo, à busca pelo gozo cooptado e pela constante autorrealização. A título de síntese, “a forma mais extrema da ideologia não consiste em sermos tomados pela natureza espectral da ideologia (esquecendo as suas bases no âmbito dos indivíduos reais e de suas relações), mas precisamente em subestimarmos este Real do espectral” (ŽIŽEK, 2014, p. 26), Real este das operações mobilizadas pela virtualização do capitalismo que esconde a violência concreta (pessoas e situações “más”) atrás da objetiva, pelas abstrações das relações de capital que camuflam seu caráter mais parasitário.

tanto as “mudanças sociais trazidas pelo progresso científico” quanto as “informações sobre as teorias científicas e os avanços tecnológicos da sociedade europeia” (SILVA, A., 2008, p. 24). No caso anglófono, foi a extensa produção literária de H. G. Wells que expandiu a ficção científica enquanto modo de escrita ficcional, de “vertente do romance”. Nas palavras de Alexander Silva (2008, p. 29):

Viagem no tempo (*A máquina do tempo* / 1895), universos paralelos (“O admirável caso dos olhos de Davidson” / 1895), invisibilidade (*O homem invisível* / 1897), sociedades futuras distópicas (*História dos tempos futuros* / 1897), invasão interplanetária da Terra (*A guerra dos mundos* / 1898): alguns dos temas mais conhecidos e explorados pela ficção científica até os dias de hoje foram criados e desenvolvidos por H. G. Wells. O que Wells pretendia com o “Romance Científico”, o nome usado por ele para se referir a histórias que se baseavam no pensamento científico, como informa John Clute em *Science Fiction: The Illustrated Encyclopedia*, era tentar representar e dar sentido às complexas e rápidas mudanças do seu tempo que estavam alterando a sociedade britânica em várias esferas, tendo como pano de fundo a hegemonia da *Pax Britannica*, a Revolução Industrial e teorias científicas polêmicas como as de Charles Darwin sobre a evolução humana.

Nesse contexto, além de ter contribuído para tornar a literatura um local prolífico para discussões a respeito dos rumos da sociedade com o crescimento dos avanços tecnológicos e científicos, a Ficção Científica também engendra uma forma própria para estetizar suas questões, o chamado “estranhamento cognitivo”, sobre o qual nos deteremos mais adiante.

Com relação à inserção do componente ideológico nas questões ligadas ao avanço científico, os precedentes mais diretos que podemos encontrar, após a narrativa de Jonathan Swift, são as utopias socialistas e as sátiras utópicas vitorianas, ambas do século XIX. O primeiro pode ser exemplificado pelo embate direto entre dois romances publicados com dois anos de diferença: *Looking Backward* (1888), de Edward Bellamy (2013) e *News from Nowhere* (*Notícias de Lugar Nenhum*, 1890), de William Morris (1995). Ambos inauguram um novo momento para a utopia literária por dois motivos: (i) adicionam o elemento do **tempo**, além do espaço, no deslocamento do viajante, influenciando e sendo influenciados pela Ficção Científica (*Looking Backward* se passa nos anos 2000 e *News From Nowhere* em um futuro indeterminado); e (ii) criam um imaginário de bem-estar social a partir de uma leitura própria de alguns preceitos do que se concebia à época por socialismo, tais como apropriação coletiva de terras e controle horizontalizado dos meios de produção. No entanto, enquanto Bellamy (2013) narra o funcionamento de uma sociedade que aprendeu a colocar em prática os princípios socialistas para criar um mundo melhor, sem emancipar-se da estrutura social trazida pela Revolução Industrial, Morris (1995), ao resenhar *Looking Backward*, argumenta pela

impossibilidade dessa conciliação, o que fundamenta sua escrita de *News from Nowhere*, no qual o socialismo está aliado à destruição da tecnologia e ao retorno a um universo bucólico e pastoril.

Nas palavras de Fátima Vieira (2002, p. 140), as especificidades de *Looking Backward* nos levam a sintetizar a obra da seguinte maneira:

Assim se justificam, creio eu, alguns dos traços mais marcantes da eucronia bellamiana: o processo de industrialização como forma de consolidação de um sistema econômico (...); a relação patrão/assalariado (...) mantida pelo vínculo de todos os trabalhadores a um só empregador - o Estado; o incentivo ao consumo pela produção de bens que não são considerados essenciais; a manutenção da ideia de uma contrapartida econômica pelo zelo demonstrado no trabalho.

Já em *News from Nowhere*, temos uma contraposição das ideias supracitadas:

(...) pela confiança que Morris revela nos processos de educação do homem, na sua perfectibilidade ética e na forma como sublinha a ideia do caráter prescindível do Estado (...) que impeliu o utopista à rejeição da paisagem industrial inglesa, do trabalho mecanizado e de uma sociedade que vê representados os seus valores num estilo neoclássico despojado de sentimentos humanos genuínos: a contemplação da beleza da natureza e adoção de uma atitude de uma espiritualidade que conduza a uma reflexão sobre a necessidade de mudança (VIEIRA, 2002, p. 142).

À luz do exposto, se as utopias renascentistas possuíam uma relativa uniformidade a respeito da forma de bem-estar social a ser defendida, o mesmo não pode ser dito para as utopias socialistas. Conforme Pasold (1999), tanto *A Utopia* (1516) de Thomas Morus como *A Cidade do Sol* (1602) de Tommaso Campanella e *A Nova Atlântida* (1626) de Francis Bacon partilham de princípios essenciais para o que os renascentistas poderiam conceber por utópico, partindo da ideia de que

(...) contrariamente a uma ideia bastante difundida, a utopia não é um gênero de literatura escapista, mas a obra de autores profundamente comprometidos com a realidade política, social e econômica de seu tempo. A maioria das utopias estimula a reflexão crítica sobre uma determinada época: seu projeto imaginário, seu ideal, é sempre concebido em função de valores dominantes na sociedade do autor (AINSA apud PASOLD, 1999, p. 16-17).

No caso das obras de Edward Bellamy e William Morris, estas são construídas pelo embate latente no século XIX e continuado até os dias atuais: é possível separar a administração das coisas da administração de pessoas? Em *News from Nowhere*, Morris contribui com a

resposta negativa que caracterizará as distopias de modo geral: o uso da ciência e da tecnologia costuma aparecer como instrumento de controle e de poder, com a diferença de que as distopias não se restringirão somente aos impactos das ciências exatas, mais óbvias no século XIX, mas também abarcarão as biológicas e sociais.

No caso das sátiras utópicas vitorianas, Pasold (1999) destaca a obra *Erewhon, or Over the Range* (1872), de Samuel Butler, como paradigma do período. Além de retomar a tradição da ironia para atacar classes sociais dominantes, como no caso do recato da burguesia e da decadente aristocracia rural (*gentry*) vitoriana, a obra de Butler também herda o apelo ao terror e ao medo trazidos pelo gótico. Em um país fictício, as moralidades do final do século XIX são levadas ao extremo pelo autor; em um momento em que a expansão colonial britânica no Oriente expandia a noção de medo da contaminação pelo Outro e pelos estudos de dominação/subordinação das “raças”, a nação de Erewhon (que, na língua inglesa, lido do final para o início, significa *Nowhere*, “lugar nenhum”) considera crime ficar doente ou transmitir qualquer sinal de infectabilidade. Dessa maneira, o protagonista Higgs tem pouco tempo até compreender onde está (e, inclusive, julga-se bem-vindo pelos primeiros sinais) e já é levado à prisão, transmitindo sensações de cativo e julgamento sem compreender os motivos para tanto – temáticas tão caras aos personagens kafkianos no século XX. Para Alexander Silva (2008), o momento histórico dessas sátiras simboliza a passagem “da dúvida para o desespero anunciando a atmosfera de pessimismo e ceticismo do ambiente finissecular”, bem como

[i]nstala-se assim um profundo questionamento de valores culturais que poderia ser pensado, de forma simplificada, como um deslocamento da centralidade humana enquanto poder controlador de forças exteriores. O ser humano se apresenta como um ser fraturado entre forças conscientes e inconscientes, estas últimas sendo via de regra de difícil controle ou mesmo incontroláveis (SILVA, A., 2008, p. 54).

A ideia do indivíduo que pensa identificar-se com as convenções sociais que o rodeiam e que consegue se situar dentro delas se esfacela em sátiras como a de Samuel Butler. Conforme a passagem de Alexander Silva supracitada, o embate entre controlar e ser controlado, por forças internas ou externas, também será uma das forças motrizes das distopias, que direcionará o “pessimismo e ceticismo” da sátira vitoriana como chaves para as respostas dadas aos questionamentos levantados pelas lutas travadas entre indivíduo e sociedade – tradição iniciada já no primeiro conto “protodistópico”<sup>13</sup>, nominalmente *The Machine Stops*, de E. M. Forster,

<sup>13</sup> Cf. nota de rodapé, número 14, de MOYLAN, 2016, p. 28.

nosso primeiro “relato abstrato porém crítico sobre o novo espaço-tempo social do século XX” e exemplo precursor dos mapas distópicos de infernos sociais que têm estado conosco desde então” (MOYLAN, 2016, p. 28-29).

O levantamento narrativo que fizemos até o presente momento nesta Tese precisa, contudo, ser entendido em uma chave de leitura que vai além da periodização e da sobrevivência (transfigurada) de elementos comuns às formas literárias descritas. Há um segundo ponto decisivo para a própria existência de uma narrativa distópica: desde a sátira utópica de Jonathan Swift em diante, os referidos movimentos literários são formas de responder ao próprio desejo humano de articular utopias e seus limites. Em outras palavras, não são somente sistemas ideológicos, doutrinários e políticos que estão sendo criticados, mas as próprias possibilidades da(s) utopia(s). Parafraseando Frederic Jameson (2005), a utopia dedica-se a pensar dinâmicas sociais que poderiam existir, enquanto seus exercícios imaginativos (*thought experiments*), tais como a distopia, tentam colocá-las em prática e testar seus limites. Assim, resolver a gênese literária das utopias e das distopias nos orienta ao estabelecimento narrativo em torno deste imaginário; porém, demonstra apenas parcialmente quais são as condições de operacionalização da distopia enquanto exercício imaginativo. Precisamos, assim, compreender a distopia enquanto possibilidade de configurar imaginários que se faz, simultaneamente, enquanto sombra da utopia e anverso da antiutopia – na medida em que ambos partem da “queda” de um imaginário levado a cabo, por vieses distintos. Somente dessa forma poderemos compreender porque, não prescindindo da utopia, a distopia não abdica do princípio-esperança dentro de suas narrativas, fator pelo qual a nossa preocupação com as manifestações do estatuto da arte dentro dessas obras pode existir.

Para tanto, precisamos, em primeiro lugar, desmistificar a confusão (sem negar a confluência) entre distopia e antiutopia. Algumas das obras supracitadas, como *Erewhon*, pendem mais para uma visão antiutópica do debate do que propriamente distópica. Tal separação entre os termos nem sempre foi óbvia; pelo contrário, sua clareza começou a ser melhor delineada muito recentemente, nas décadas de 1980 e, mais incisivamente, 1990. Até então, segundo o levantamento crítico e acadêmico feito por Tom Moylan (2000) em *Scraps of the Untainted Sky*, **antiutopia** e **distopia** costumavam ser tomados por termos intercambiáveis, de idêntico significado, sendo o primeiro o mais privilegiado. Tanto Chad Walsh, em *From Utopia to Nightmare*, como Lyman Tower Sargent, em *Utopia: The Problem of Definition*, já haviam sugerido, respectivamente, em 1962 e 1975 que a antiutopia atua na negação das utopias, funcionando como uma admoestação contra a utopia e sua falsa força transformadora, o que, para nós, continua sendo a síntese mais contundente do que esse conceito representa até

hoje. Ademais, a partir das leituras de G. K. Chesterton, C. S. Lewis e Francis Fukuyama, Sargent (1975) passa a compreender o ideário antiutópico como aquele que alega que a utopia, sendo equivalente à “fantasia” e à “idealização”, só consegue impor-se por meio da força; logo, para os antiutópicos, toda utopia leva ao totalitarismo e à violência, e deve-se combatê-la veementemente.

No entanto, nem Walsh nem Sargent esclarecem como a distopia se posiciona diante dessa perspectiva, e prevalece uma “obscuridade metodológica” que não considera as operações formais dos textos utópicos/distópicos, somente sua “substância sociopolítica” (MOYLAN, 2000, p. 124; 2016, p. 47). Em outras palavras, até então, as obras distópicas (ou, até aquele momento, antiutópicas) eram avaliadas de acordo com a concepção de que elas deveriam prover uma solução política para a problemática trazida. A distopia era analisada separadamente de outros tipos de obra literária, sem levar em consideração as categorias que valiam para o romance no geral, restando-lhe a imposição de uma função ideológica para esse tipo de texto em específico (MOYLAN, 2000, p. 125; 2016, p. 48).

A virada desse tipo de pensamento na década de 1980 foi posteriormente revisitada por Jameson (2005), na obra *Archaeologies of the Future: the Desire Called Utopia and Other Science Fictions*, chegando no ponto de viragem que nos foi fundamental para estabelecer parâmetros dentro dos quais entender a distopia, sem confundi-la com a antiutopia. Jameson percebe que a utopia, antes de concretizar-se no mundo real, já é por si própria uma estrutura repleta de significados. Por isso, é necessário sanar o desfalque do âmbito estrutural do conceito diante de um histórico-teórico da ideia voltado repetidamente para a disputa ideológica excessivamente referencial, quase de matriz sociológica, acima da forma do romance.

Assim, corroboramos a defesa de Jameson: esse tipo de debate que parte diretamente da necessidade de colocar em funcionamento um projeto prático específico não leva em consideração a dimensão da forma da utopia, que gera suas próprias “condições de possibilidade das fantasias peculiares”<sup>14</sup> (JAMESON, 2005, p. 11, tradução nossa). Estas, por sua vez, impulsionam o conceito a se manifestar em materialidades representacionais e em momentos históricos específicos, cujos motivos movem a pesquisa de Jameson. Mais concretamente, essa ideia de “operação” da utopia é trazida pelo autor ao descrevê-la como um dos modos de acessar a experiência.

A ideia de experiência é resultado de uma leitura do conceito benjaminiano feita por Jameson (2005), no quarto capítulo de *Archaeologies*, intitulado “Progress versus Utopia, or

---

<sup>14</sup> (...) conditions of possibility of these peculiar fantasies.

Can we imagine the Future?”, com a motivação essencial de que entender como falar sobre o futuro, na literatura, não é sinônimo de uma pretensão futuroológica do escritor de utopias/distopias. Nesse capítulo, Jameson recupera a ideia da estética do choque de Baudelaire, do modo como foi elaborada por Walter Benjamin (1989). Diante da imagem do indivíduo que resiste à mobilização dos sentidos na era predominantemente informacional da modernidade – posto que o sujeito, mais um no meio de uma multidão, tornou-se um colecionador de vivências –, somente o choque enquanto matéria poética, para Benjamin, seria capaz de trazer o indivíduo para o âmbito da experiência, modificando suas coordenadas simbólicas, e de fazê-lo transformar-se em um nível mais aprofundado, reinventando-se e ressignificando a tradição. Além disso, para Jameson (2005, p. 286), a ficção científica, e, por conseguinte, as utopias/distopias passam a reconhecer, no século XX, que seu papel nunca foi de oferecer imagens do futuro, mas sim de desfamiliarizar e reestruturar nossa experiência do próprio presente. O contato direto com a realidade, para Jameson (2005, p. 287), seria sufocante para o leitor que vivencia o cotidiano das opressões do capitalismo; assim, as utopias/distopias nos oferecem, através da desfamiliarização e do distanciamento temporal, a mediação necessária para “tocar” nossa realidade como parte viva da história em andamento. Com isso, justifica a ideia suprarreferida de que a utopia e suas vertentes são operação antes de serem imaginário.

Observávamos, na década de 1980, esforços acadêmicos no sentido de materializarem a definição de Jameson – momento em que utopia, distopia e antiutopia passam a receber estudos que pendem para uma aliança entre formalismo e historicismo. Nesse quesito, o texto de John Huntington, *Utopian and Anti-utopian Logic: H. G. Wells and his Successors* (1982), é um marco para a nova fase dos estudos acadêmicos sobre essas categorias, passando a defini-las como “procedimentos imaginativos”<sup>15</sup> (HUNTINGTON, 1982, p. 123, tradução nossa). Dadas as diferenças, a tríade supracitada – utopia, distopia e antiutopia – opera por intermédio de três fundamentos principais que as norteiam igualmente: propõem a criação de um lugar outro; tentam nomear as insuficiências e necessidades urgentes do presente; e representam o desejo de compreender o mundo e os conflitos sociais (HUNTINGTON, 1982). Ao mesmo tempo, o autor identifica a cisão fundamental que nos é cara: utopia e distopia de um lado, e antiutopia do outro. Em suas palavras:

(...) utopia e distopia compartilham uma estrutura comum: ambas são exercícios de imaginação de todos coerentes (...). Ambas são a expressão de uma imaginação sintetizadora, uma compreensão e uma expressão de princípios profundos de felicidade e infelicidade. Por *anti-utopia*, eu proponho

---

<sup>15</sup> (...) *imaginative procedures*.

me referir a um tipo de imaginação cética que se opõe às consistências da utopia-distopia (...) anti-utopia (...) não é somente satírica; é um modo de incessante exploração dos conflitos do desejo e da expectativa humanos (...) não se sucumbe à satisfação da resolução (...) não é simplesmente um ideal ou um pesadelo, mas uma consciência do conflito, de valores profundamente opostos que a utopia e a distopia puras tendem a ignorar (HUNTINGTON, 1982, 124, grifo do autor e tradução nossa)<sup>16</sup>.

Como podemos observar, Huntington dá início a uma separação mais categórica da antiutopia. No entanto, precisamos ressaltar que o faz por meios que ainda são insuficientes para entender os conceitos, uma vez que julgamos que Huntington confunde as operações formais entre distopia e utopia. Afinal, a “exploração dos conflitos do desejo e expectativa humanos” com a qual caracteriza a antiutopia também é fundamental na distopia – em *Admirável Mundo Novo*, de Aldous Huxley, por exemplo, a busca pela felicidade, considerada desejo universal, é posta em xeque por uma sociedade em que se sentir infeliz é praticamente um crime –, bem como é igualmente verdade que as distopias não geram a satisfação da resolução. Assim, por mais que concordemos com Huntington que distopia e antiutopia não são sinônimos, os meios de que o autor se vale para prová-lo não nos parecem apropriados para tornar os motivos para tanto mais inteligíveis.

É a partir de Lyman Tower Sargent que a cisão entre os termos fica melhor delineada, no que este revisita seu próprio ensaio anterior já por nós mencionado – *Utopia: The Problem of Definition* (1975) – e esboça uma definição que, conforme discorreremos no início deste capítulo, é provisória e de finalidade didática, sem encerrar as transformações desses modos ficcionais; afinal, para o próprio Sargent, a textualidade da utopia é um processo crítico em construção. O autor revisa, quase duas décadas depois, suas categorias e as reformula, e o ensaio *The Three Faces of Utopianism Revisited* (1994) é resultado dos desdobramentos de tal processo com o qual prevalecemos em dívida, sendo eles:

Minhas mais recentes definições são as que seguem:

Utopismo: sonho social (ou, ato de sonhar socialmente).

Utopia: uma sociedade inexistente, descrita de forma consideravelmente detalhada e normalmente localizada em tempo e espaço. Em seu emprego padrão, a utopia é utilizada tanto no que se refere a esta definição como a um equivalente para eutopia (ver abaixo).

<sup>16</sup> (...) *utopia and dystopia share a common structure: both are exercises in imagining coherent wholes (...). Both are the expression of a synthetic imagination, a comprehension and expression of the deep principles of happiness or unhappiness. By anti-utopia I propose to refer to a type of skeptical imagining that is opposed to the consistencies of utopia-dystopia (...)* anti-utopia (...) is not simply satiric; it is a mode of restless exploration of conflicts in human desire and expectation (...) [it] does not succumb to the satisfaction of solution (...) [it] is not simply an ideal or a nightmare, but an awareness of conflict, of deeply opposed values that pure utopia and dystopia tend to override.

Eutopia ou utopia positiva: uma sociedade inexistente, descrita de forma consideravelmente detalhada e normalmente localizada em tempo e espaço, a qual o autor intencionou que o leitor contemporâneo a visse como consideravelmente melhor do que a sociedade na qual ele vive.

Distopia ou utopia negativa: uma sociedade inexistente, descrita de forma consideravelmente detalhada e normalmente localizada em tempo e espaço, a qual o autor intencionou que o leitor contemporâneo a visse como consideravelmente pior do que a sociedade na qual ele vive.

(...)

Anti-utopia: uma sociedade inexistente, descrita de forma consideravelmente detalhada e normalmente localizada em tempo e espaço, a qual o autor intencionou que o leitor contemporâneo a visse como crítica do utopianismo ou de eutopias específicas (SARGENT, 1994, p. 9, tradução nossa)<sup>17</sup>.

Chama-nos a atenção, primeiramente, a ideia concebida pelo autor de *utopianism* (ou, em uma tradução literal, “utopismo”). Este, para Sargent (1994), corresponderia à propensão humana à criação dos sonhos sociais (*social dreaming*), independente de período histórico ou gênero literário nos quais pode se manifestar, e que representa um conjunto de pensamentos voltados para pensar em sociedades outras - no futuro, no passado ou até mesmo em outra vida, conforme complementado no ensaio *What is a Utopia* (SARGENT, 2005, p. 155). Encontramos, também, semelhanças entre o utopismo de Sargent (1994) e o “projeto utópico” de Rejane Cristina Rocha (2006, p. 65), que o define por uma

atitude de negação diante de uma realidade inóspita, aliada à esperança e à criação imaginária de uma realidade promissora, atitude que pode estar presente em qualquer expressão artística e, na literatura, em qualquer gênero literário, de qualquer momento histórico.

Portanto, o utopismo é o termo que articula a existência do projeto utópico como dimensão inerente à condição<sup>18</sup> humana, conforme articulamos ao trazer a *Épica de Gilgamesh*, tanto séculos antes de Cristo.

<sup>17</sup> *My most recent definitions are as follows: Utopianism: social dreaming. Utopia: a non-existent society described in considerable detail and normally located in time and space. In standard usage utopia is used both as defined here and as an equivalent for eutopia (below). Eutopia or positive utopia: a non-existent society described in considerable detail and normally located in time and space that the author intended a contemporaneous reader to view as considerably better than the society in which that reader lived. Dystopia or negative utopia: a non-existent society described in considerable detail and normally located in time and space that the author intended a contemporaneous reader to view as considerably worse than the society in which that reader lived. (...) Anti-utopia: a non-existent society described in considerable detail and normally located in time and space that the author intended a contemporaneous reader to view as a criticism of utopianism or of some particular eutopia.*

<sup>18</sup> Estamos, aqui, em consonância com o trabalho de Hannah Arendt (2007), no sentido de preferir tratarmos de “condição” humana no lugar de “natureza”. Enquanto a ideia de natureza desemboca em questões metafísicas ou em discussões sobre a existência de uma “essência” no ser humano, para as quais não seria possível direcionar este trabalho, a condição humana pode ser historicizada, segundo Arendt, como um conjunto de atividades e capacidades que dão sentido à existência do homem em um determinado momento de sua existência e, portanto, são passíveis de serem alteradas – o que está de acordo com a ideia de mutação da utopia através dos tempos, até mesmo para a distopia na modernidade/contemporaneidade.

Os outros termos, por sua vez, estão ligados mais especificamente às manifestações literárias. Desconsideramos a insistência de Sargent (1994) em nomear os termos a partir da intenção autoral e, nesse sentido, julgamos que é o ponto trazido por Maria Varsam (2003) o arremate final para nos aproximarmos daquilo que conseguimos sintetizar por aquilo que entendemos por distopia. Para Varsam, e para nós, a intenção do autor de fato não estanca o significado da utopia/distopia no tempo – afinal, a utopia de um autor pode ser a distopia de outro. Como pontua a pesquisadora, por um lado, fica geralmente restrito aos pesquisadores o acesso a escritos em que os autores explicam o que conceberam – e isto, por si só, já seria uma visão de literatura antidialética, posto que a dimensão autoral não pode ser repositória de total confiabilidade. Por outro, nem assumir que há uma intencionalidade por trás do projeto de escrita de um autor seria suficiente para explicar o fato de os leitores serem capazes, por conta própria, de distinguir se o que estão lendo é ou não distópico. Assim, julgamos importante ressaltar que, para nós, o texto literário, uma vez colocado em circulação, é capaz de ser ressignificado tanto pela instância do sujeito-leitor como pelos novos contextos sócio-históricos que irão recuperá-lo e realizar uma leitura palimpséstica sobre ele, voltando-se para aspectos multifacetados que só poderão ser compreendidos, por vezes, em outros tempos.

Feita essa ressalva, fundamental para nossa definição de distopia, a compilação feita por Sargent (1994) em *The Three Faces of Utopianism Revisited* ilumina duas outras categorias essenciais que corroboramos: i) o fato de a distopia ser trazida dentro da utopia, isto é, aquela é desdobramento desta; ii) a distinção da antiutopia pelo jogo entre negação/transformação da utopia. Ambos os pontos podem ser ilustrados se pensarmos na periodização feita até o presente momento nesta Tese. A todo momento, para traçarmos aspectos imprescindíveis da distopia, precisamos recuperar diversos prolongamentos da utopia, como a utopia satirizante, a socialista e a vitoriana. O modo como a dinâmica entre utopia e distopia se articula possui mais ressonâncias do que dissonâncias; afinal, retomando Huntington (1982), ambas são exercícios de imaginação que criam um lugar outro para pensar as deficiências do presente. Assim, julgamos necessário enfatizar que a utopia é uma operação – um modo de acesso – da qual a distopia se vale igualmente; ambas são, para Robert S. Baker (1990, p. 25), “formas especulativas da história”. A própria necessidade de que haja uma corrente de pensamento e uma literatura utópicas já nos demonstra que há um sintoma social que, através dos tempos, tem nos impulsionado a articular aquilo que é deficiente no presente com um sistema representacional que precisa ser concebido, delineado e engendrado para que se faça conhecido por um coletivo e possa impulsionar a imaginação para o lado da ação. Em outras palavras, ainda que uma utopia não se mostre eutópica, isto é, não nos prometa édens ou paraísos, os

artifícios pelos quais ela encara possíveis mudanças já são auspiciosos o suficiente para motivar um olhar crítico que reage dialeticamente a este não-lugar e à sua própria realidade vigente.

Este seria o ponto que faz com que as utopias possam se propor a apresentar diferentes versões da sociedade ideal, de acordo com a leitura temporal das correspondências concretas com as quais tenta comunicar, elemento que será responsável por **suplementar** a utopia com uma carga **eutópica** ou **distópica**. Portanto, vemos a distopia literária como princípio da mutabilidade dos subgêneros utópicos, que, para continuarem existindo, se desdobram em outros imaginários mais condizentes com seu período histórico, ao mesmo tempo em que prosseguem com o mesmo projeto de traduzir as preocupações latentes com o bem-estar social. Esses imaginários mais condizentes, por sua vez, são costumeiramente espaços pesadelares na modernidade – afinal, fazer utopia pelo vislumbre de um suposto “lugar melhor” perde a sua eficiência diante de nosso novo mundo, no qual soaria ingênuo esperar pelo melhor do ser humano enquanto ele constantemente prova seu pior<sup>19</sup> – a ponto de, por exemplo, criar a bomba atômica e utilizar-se de drones para espionagem de vidas em seu cotidiano como se fizessem parte de jogos virtuais. A distopia, assim, critica o modo como setores dominantes se valem de princípios da utopia para assegurar suas práticas de opressão e repressão, suas possibilidades e suas práticas, sem, no entanto, negá-la (como faz, por sua vez, a antiutopia). Para nós, por fim, a distopia é uma **refuncionalização** da utopia, mantendo com esta uma relação de **suplementaridade**, no sentido de que, com suas novas formulações, acrescenta novos debates e pontos de vista sobre o utópico, reinventando-o.

Nas palavras de Moylan (2006), utopias e distopias são métodos hermenêuticos de ler o mundo criativamente, por meio de uma variedade de produções (principalmente textuais). O que uniria ambos os métodos seria o desejo de manifestar o que está problemático em uma realidade ao evocar outra totalmente transformada, sem oferecer um projeto de reforma pronto e acabado. Em resumo,

[o] olhar utópico (...) esvazia o presente de sua autoridade absoluta (...) não em um mundo fantasístico escapista, mas em uma possível realidade futura. Afinal, como Bloch pontua, “[R]ealidade sem uma possibilidade real não está

---

<sup>19</sup> Até mesmo as utopias feministas das décadas mais recentes desistem de fazê-lo por um cunho mais eutópico, mostrando a todo momento a fragilidade das conquistas e a iminência da destruição de todo e qualquer esforço por uma sociedade melhor. Em outras palavras, passa-se a pensar sobre o caráter provisório dos mundos utópicos e a eterna vigilância que deve ser feita para que eles não sejam destruídos – e, se forem, como renová-los.

completa, e o Mundo sem propriedades carregadas de futuro não merece nem um relance’ (MOYLAN, 2006, p. 4, tradução nossa)<sup>20</sup>.

Já a antiutopia se detém em mostrar o fracasso e o fim inevitável de toda utopia. Conforme já explicitamos, seu projeto se afasta completamente de repensar alternativas para a utopia, buscando, ao contrário, suprimi-la, ao alegar sua inviabilidade em existir sem força homogeneizante e violenta. Para antiutópicos como Francis Fukuyama (1992), em *O Fim da História*, não há solução senão a de seguir o curso “natural” da história, pois este, ainda que não seja satisfatório, ao menos é o que se tem de mais apreensível. Logo, independentemente da orientação ideológica, trata-se de um movimento conservador que busca por manutenção e tradição, rejeitando qualquer forma de utopismo histórico, social e literário.

Os movimentos da história literária apresentada previamente por nós caminham, assim, em um *continuum* entre o antiutópico e o distópico, antes mesmo de estes se estruturarem em formas próprias de narrativa no século XX. Retornando ao século XVIII, a *Gulliver*, por exemplo, nenhum momento de desventura impede por muito tempo o protagonista de se lançar em uma nova viagem, realizando um total de quatro aventuras no decorrer do livro. Contudo, ao fim da obra, Lemuel Gulliver acumula tantos infortúnios que termina com uma sugestão de enlouquecimento, sem conseguir mais dialogar com qualquer outra pessoa, somente com seus cavalos. Assim, o fim da obra parece condená-lo à solidão e à incomunicabilidade, sem que reflexões sobre a condição humana durante a viagem tenham qualquer proposta de revisão e mudança. Já no caso de *Erewhon*, utopia satírica vitoriana, seu desfecho lança luz à reelaboração das experiências a partir da metalinguagem, em que Higgs propõe a publicação de seu relato em um livro sobre os “Erewhonians”, para que outros possam, a partir de suas memórias, repensar elementos da própria condição, além de vantagens e desvantagens dos métodos propostos no país fictício – algo mais próximo da criticidade distópica. Em suma, enquanto a obra de Swift parece caminhar com maior proximidade ao descrédito antiutópico da transformação social, a de Butler admite incursões sobre os limites da utopia revertida em distopia. O mesmo ocorre com os desfechos das narrativas distópicas, algumas pendendo para colocar a tragédia do protagonista em situação de irreversibilidade (é o caso de *1984*) e outras para a reafirmação do princípio-esperança como algo que se prolonga para além do fim da narrativa (como em *Swastika Night*).

---

<sup>20</sup> *The utopian gaze (...) empties the present of its absolute authority (...) not in some escapist fantasy-land, but in a possible future reality. For, as Bloch put it, ‘[R]eality without a real possibility is not complete, the World without future-laden properties does not deserve a glance’.*

À luz do exposto, no decorrer do tempo, tanto a antiutopia como a distopia foram qualidades latentes e até mesmo coexistentes. No entanto, na década de 1930, é a segunda que irá despontar como modo predominante de estruturar narrativas que desejam acompanhar e responder à crescente politização (e polarização) do mundo. De acordo com Maria Elisa Cevalco (1985), o contexto literário inglês do período entreguerras, principalmente após o arrefecimento do modernismo, revela o esgotamento da vanguarda e um novo momento de indagação sobre a função do artista diante das novas configurações epistemológicas do século XX. Para Cevalco (1985, p. 83), “[c]om Huxley e Orwell deixamos para trás o experimentalismo das primeiras duas décadas do século e entramos no mundo politizado dos anos trinta”, em que escritores e poetas passam a repensar a interrelação entre literatura e sociedade e como trazer a vida política para a literatura “sem, no entanto, transformá-la em panfleto”. Em outras palavras, de acordo com nossa leitura, sem tornar a literatura subserviente à propaganda de uma proposição ideológica fechada, tal como ocorreu no realismo socialista, e retomando a ideia de arte como política para Hannah Arendt (2007) tal como foi citada na Introdução deste trabalho, a literatura é lugar central para debater a esfera da ação (*vita activa*) entre a singularidade e pluralidade individual/coletiva.

Em sua forma específica de ultrapassar o dilema entre o literário e o político, sem secundarizar o estético, as distopias literárias o fazem a partir de um recurso estético explorado por um precedente literário já ressaltado neste capítulo: a Ficção Científica (doravante FC). Assim, buscaremos mostrar que a relação entre ambas vai além de nos oferecerem imagens do futuro, pois a FC inaugurou um elemento no âmbito da forma que será reaproveitado pelas distopias: o **estranhamento cognitivo**. O marco inaugural que identificou e nos fez compreender que a FC opera por meio de uma forma que lhe é própria foi o ensaio *On the Poetics of the Science Fiction Genre*, publicado em 1972, de autoria de Darko Suvin. No referido ensaio, Suvin (1972) irá explicar como a expressão “estranhamento cognitivo”, mesmo trabalhando com elementos aparentemente opostos, é o modo como a FC opera para estabelecer uma relação diferente entre o texto e o leitor, criando uma dinâmica de leitura diferente da que este costuma se valer para ler outros tipos de narrativa, as chamadas por Suvin de “realistas”, fantásticas e de conto de fada (SUVIN, 1972, p. 373). Segregaremos os dois componentes do termo para melhor entendê-los, bem como para visualizar como conseguem operar em união.

Para o autor, o estranhamento, de inspiração brechtiana, seria o fato de a FC nos levar à mobilização de um olhar outro, não normativo, para interpretar o mundo trazido a nós pelos escritores. Conforme o raciocínio de Suvin (1972), se a FC desenvolve uma determinada hipótese em um futuro cuja racionalidade atual foi extrapolada, isso significa que ler este mundo

partindo de nossos princípios atuais é reduzi-lo e fechar os olhos para a novidade desse universo outro, perdendo a riqueza dos valores e das práticas diferenciadas que ele nos mostra. Logo, a FC exige de nós um esforço para pensar no movimento dialético, no qual lutamos para reconhecer as bases que nos são familiares sem perder de vista que o mundo com o qual nos deparamos já se encontra, por si só, desfamiliarizado.

É este princípio que, ao compartilhá-lo com a FC, faz com que as distopias jamais tenham pretensão de futurologia. Nas palavras de Leomir M. Hilário (2013, p. 202), a distopia atua como “aviso de incêndio”, buscando atuar para o desenvolvimento de elementos **que já estão em curso**, mas que, ao serem relidos e, conforme Suvin (1972), “estranhados”, nos convidam a desafiar a extensão que julgamos entender sobre os caminhos que nosso presente tem trilhado. Em suas palavras, “[s]e, como diz Candido (2000, p. 5), nada mais eficaz para chamar atenção sobre uma verdade do que exagerá-la, a narrativa distópica procura potencializar, num futuro próximo, as forças do presente que estão vencendo” (HILÁRIO, 2013, p. 207).

Por outro lado, o estranhamento também precisa se aliar à adjetivação, ao “cognitivo”, para alcançar seus objetivos na FC e, conseqüentemente, na distopia. Para Suvin (1972), podemos observar que, diferentemente de algumas expressões literárias, a FC não toma nenhum princípio por a-histórico ou essencial. Enquanto os contos de fada trabalham com a ideia de verdades imutáveis (bem *versus* mal), a FC explora valores sociais que são representativos de cada contexto histórico na qual as obras se inserem – o que faz com que, por exemplo, batalhas intergalácticas sejam mais expressivas em um determinado período, especialmente em contexto de Guerra Fria, e alienígenas ou expressões de um Outro desconhecido estejam mais presentes em momentos de demandas por políticas de alteridade. Logo, nas palavras de Suvin (1972), o universo referencial da FC não é o mítico, e sim o empírico, e nenhuma determinação é dada *a priori*, de modo que “os protagonistas podem ter sucesso ou falhar em suas empreitadas, nada no contrato básico com o leitor, nem nas leis do mundo fictício, garantirá um ou outro”<sup>21</sup> (SUVIN, 1972, p. 378, tradução nossa).

Ao reunirmos as duas ideias, podemos exemplificar a operação a partir de *Noite da Suástica*. Katherine Burdekin (1985, 1989) nos confronta com o estranhamento ao nos inserir, logo de cara, em uma sociedade que vive em “720 depois de Hitler”, cujos contornos das igrejas e das cidades obedecem às formas da suástica, em que as mulheres são animalizadas, tendo seus

---

<sup>21</sup> (...) *the protagonists may succeed or fail in their objectives, but nothing in the basic contract with the reader, in the physical laws of their worlds, guarantees either.*

cabelos raspados e sua anatomia analisada em torno da ideia de que são apenas sacos de órgãos, sem habilidade de raciocinar e, portanto, de consentir ao que lhes é imposto. Contudo, pelo percurso da obra, entendemos que essa leitura pôde ser propagada a partir dos esforços nazistas de deificarem Hitler, de livrarem a Alemanha de referências culturais de quaisquer outros países, de antagonismos originados de confrontos com a Inglaterra, entre outros aspectos que suscitam, por sua vez, a familiarização do leitor com os embates. Desse modo, a operação que traz os elementos insólitos, de descontinuação, nos coloca ao lado da desfamiliarização, ou estranhamento – ao oferecer-nos um mundo de modo indireto, pelo deslocamento espaço-temporal e por apresentar um mundo com leis racionalmente explicáveis, mas já diferenciadas de nossa lógica interna. Do outro lado, o reconhecimento de estruturas já em debate na história das ideias nos aproxima do cognitivo – fazendo com que aquilo que é, à primeira vista, recebido com estranhamento retorne às nossas referências e realidades.

Por fim, o fato de precisarmos criar um novo espaço para poder acessar a experiência da realidade, de modo a estranhá-la para somente depois torná-la cognoscível, revela justamente como o indivíduo que perdeu a capacidade de abordar esta realidade diretamente não se restringiu ao *flâneur* descrito por Baudelaire, mas permanece; só conseguimos fazê-lo por meio dos modos de acesso à experiência. Daí a razão para o sistema representacional que tem resultado desta operação ter, na atualidade, ganhado ainda mais força com a distopia do que com a utopia com traços eutópicos: o único modo como temos conseguido ter algum tipo de vislumbre do futuro, já que por meio dos “paraísos artificiais” já não é mais possível. A continuidade histórica dos efeitos de um capitalismo cada vez mais austero e intransigente, em nome do qual se presenciam barbáries inomináveis, década após década, faz com que todo o contato direto com a realidade seja insuportável. Neste raciocínio, o futuro trazido com teor utópico/distópico é nosso modo próprio de acessar a experiência, nossa nova estética do choque.

Outrossim, a distopia não cria estranhamento através de práticas irreais, desconectadas de nosso mundo empírico, mas justamente das possibilidades para as quais nosso presente, cognoscível, pode caminhar (SUVIN, 1972). O distópico, como forma moderna de fazer literário, “pressupõe percepções mais complexas e amplas: ele discute primordialmente o político, o psicológico, o uso e o efeito antropológicos da ciência, e da filosofia da ciência, e o florescer ou a queda das novas realidades como seu resultado disso”<sup>22</sup> (SUVIN, 1972, p. 381, tradução nossa). À luz do exposto, o ensaio de Suvin não somente nos revela que a distopia na

---

<sup>22</sup> (...) *pressuposes more complex and wider cognitions: it discusses primarily the political, psychological, anthropological and use and effect of sciences, and philosophy of science, and the becoming or failure of the new realities as a result of it.*

literatura possui uma estrutura, mas também nos auxilia a compreender do porquê seu surgimento como forma moderna ser associado, até hoje, ao marco histórico das publicações de *Nós* (1924), de Yevgeny Zamiatin (2017), no contexto soviético, e *Admirável Mundo Novo* (1932), de Aldous Huxley (1998, 2014), junto a *1984* (1948), de George Orwell (2009) no contexto de língua inglesa, posto que o estranhamento cognitivo, herdado da FC, entranha-se como recurso estético estruturante das novas narrativas originadas desse ponto em diante. Por essa razão, é necessário ressaltar como é importante que, nas distopias, o protagonista seja sempre o oprimido: seu relato de desencantamento é articulado de forma a agir diretamente no mal-estar provocado no leitor. Assim, retomando Adorno (2003), a estranheza que este via como necessária no romance pós-crise da narração é explorada com proporções intensas pelas distopias, ultrapassando a organização estética para organizar o relato na medida em que consegue até mesmo atingir um horizonte tal que esta estranheza (e a identificação) reverbere nos mais diversos contextos de circulação que seguem à publicação das obras.

## 1.2 Apontamentos sobre a recorrência da arte como utopia

Por ser ressignificação da utopia, as oito distopias que selecionamos nos interessam na medida em que nos permitem adentrar essa refuncionalização do utópico por meio de uma chave de leitura muito específica: a da arte. Porém, é necessário ressaltar que a preocupação com o estatuto da arte na sociedade, ou com o entrelaçamento entre vida artística e trajetória da educação estética de personagem, não é um debate novo, nem específico somente do gênero distópico. Sendo elaborada de um modo peculiar pelas distopias, a discussão, em si, remonta a uma tradição que permeia a própria história do romance como forma literária da modernidade, especialmente no que diz respeito à preocupação com a formação – *Bildung* – dos sujeitos dentro da sociedade moderna.

No século XIX, essa preocupação chega à concepção de uma forma ficcional própria – o *Künstlerroman*, ou “romance de artista”. Este, para Izabela Baptista do Lago (2017), é o resultado de um movimento histórico que trouxe as artes e o artista como temáticas principais para esta vertente do romance, respondendo ao ideal romântico da época de união entre as artes. Nela, o indivíduo que cria e/ou reivindica o lugar das artes como uma entidade proeminente na sociedade é visto como um sujeito peculiar, excepcional diante dos outros. Porém, essa reivindicação ocorre, se não pela produção de obras de arte, no mínimo, pela vocação e/ou aptidão que aproxima o protagonista da criação artística (cf. Lago, 2017, p. 78), enquanto nas distopias a aproximação ocorre, como veremos nas análises, por uma sensibilidade que é inata

a esses personagens, principalmente nos romances distópicos paradigmáticos. Ainda assim, tal sensibilidade é herdeira do prestígio dado ao *Künstlerroman* à existência de um “universo” em que a arte difere aqueles que entram em contato com ela dos demais. Exemplos dessa forma do romance na literatura inglesa são *The madonna of the future* (1873), de Henry James e *To the lighthouse* (1927), de Virginia Woolf. Por outro lado, Ernst Bloch (1996a, p. 266), de quem falaremos a seguir, também aponta que o interesse no artista recai por aquilo que ele pode trazer de futuro – de novo, criativo, de “ainda-não” que aponta para o condicional. Há, nesse sentido, um caráter favorável, nascido do *Künstlerroman*, sobre a perspectiva de se olhar para as criações artísticas em processo, bem como para quem as produz, e, finalmente, sobre a posição antecipatória daquilo que ainda não se faz presente, mas que se pode meditar através da arte.

Há algo dessa visão sobre a sensibilidade artística dos personagens do *Künstlerroman* que ressoa nas distopias. Se tomarmos o diálogo, por exemplo, entre o professor Faber e Guy Montag em *Fahrenheit 451*, observamos uma diferenciação nítida entre leitor e não leitor, pela “porosidade” da visão de mundo deste em detrimento daquele:

Este livro tem *poros*. (...) Quanto mais poros, quanto mais detalhes de vida fielmente gravados por centímetro quadrado você conseguir captar numa folha de papel, mais “literário” você será. (...) Detalhes *reveladores*. Detalhes *frescos*. Os bons escritores quase sempre tocam a vida. (...) Os que vivem no conforto querem apenas rostos com cara de lua de cera, sem poros nem pelos, inexpressivos (BRADBURY, 2012, p. 108, grifos do autor)<sup>23</sup>.

Em *Fahrenheit 451* e em todas as obras que analisamos, quanto mais próximos os personagens/narradores estão de manifestar aproximações aos objetos artísticos e/ou aos próprios atos de narrar, mais distantes se encontram do mundo da reificação, da alienação e da opressão. Implícita ou explicitamente, esses personagens/narradores são contemplados por uma percepção da dimensão humana que não está disponível aos demais. Percebemos, assim, o legado da caracterização de personagem trazida pelo *Künstlerroman*, para o qual

como um **ser de exceção, deslocado, atormentado e envolvido na busca incessante de sua definição, de seu status social e da realização de seu trabalho**, o personagem artista se torna o **representante por excelência dos questionamentos do indivíduo frente às instituições políticas, sociais e econômicas** (...) é por meio da presença desse personagem artista que as

<sup>23</sup> *This book has pores. (...) The more pores, the more truthfully recorded details of life per square inch you can get on a sheet of paper, the more ‘literary’ you are. (...) Telling detail. Fresh detail. The good writers touch life often. (...) The comfortable people want only wax moon faces, poreless, hairless, expressionless* (BRADBURY, 2013, p. 79).

narrativas de artistas **desenvolvem seus aspectos críticos e ideológicos** (LAGO, 2017, p. 89, grifos nossos).

Por intermédio dos trechos destacados, podemos facilmente nos reportar aos personagens das distopias e suas jornadas de distanciamento da ordem vigente, sua busca pela resistência e pelo constante questionamento das condições que lhes foram dadas para sobrevivência. Se, conforme descrevemos na seção anterior, toda distopia revisita elementos de utopia que podem servir de ponte crítica para (re)inventar o universo que melancolicamente se perdeu, podemos dizer que, quando olhamos, nesta Tese, para o estatuto da arte ligado a processos de construção de personagem que passeiam pela “emancipação” e pela “conscientização” de si e do mundo, estamos nos referindo, em maior ou menor grau, a aspectos utópicos dentro das obras. Torna-se necessário, assim, refletir sobre quais as pontes existentes entre arte e utopia, para verificar, nas análises, quais delas são suscitadas para entender as trajetórias de sujeitos personagens e/ou narradores.

No campo da disseminação das ideias, filósofos também tentaram entender em que medida a arte dialoga com a utopia, dentre os quais se destaca o alemão Ernst Bloch para esta Tese. Desde o início de sua primeira obra dedicada a discorrer sobre sua visão filosófica da utopia, intitulada *The Spirit of Utopia*, publicada em 1918, Bloch (2000) aponta que, mais do que o conceito em si, é necessário entender o que motiva sua defesa da utopia. Sobre isso, seus pressupostos não partem de uma revisão estritamente literária do livro de Thomas Morus e de sua herança, nem de compreender as variações pelas quais a interpretação dada à etimologia da palavra *utopia* passou ao longo do tempo, assim como realizamos nesta Tese. São, ao contrário, motivações políticas. Nas primeiras décadas do século XX, mesmo sem ter experimentado as consequências da Segunda Guerra Mundial e da Guerra Fria, Bloch (2000) tem um olhar distópico para a Alemanha Imperial e para mudanças mundiais, desconfiado do que o papel da tecnologia alimenta em tudo isso. Assim, Bloch proporá a utopia como uma ferramenta para se mobilizar contra essa situação; em outras palavras, sugere-a como um método de leitura do tempo histórico.

Logo no primeiro capítulo da obra, “The Production of Ornament”, Bloch (2000) discute acerca da dúvida que paira sobre a fortuna crítica de Walter Benjamin: a tecnologia é compatível com a criação de arte? Conforme a visão do autor, essa associação seria possível somente quando a arte produzida deixasse de ser um instrumento de dominação e alienação e se tornasse “conscientemente funcional”, o que poderia “levar a uma emancipação significativa da arte da

estilização, do estilo obsoleto e, por outro lado, da forma funcional vazia”<sup>24</sup> (BLOCH, 2000, p. 12, tradução nossa). No entanto, diante do que a tecnologia parecia estar se tornando no tempo de Bloch, resta-lhe acreditar somente em um distanciamento e uma incompatibilidade cada vez maiores entre os usos da tecnologia e o que ele denomina característica “ornamental” da arte. O ornamento, em seus termos, é a essência do que empurra o indivíduo para fora do momento presente; logo, para Bloch, um objeto artístico é feito não para apenas ser parte da vida de um sujeito no presente, mas para imprimir uma marca na expressão e na memória humanas que não serão apagadas justamente por sua ausência de utilitarismo – em outras palavras, que garantirão que os restos ignorados do passado sejam resgatados pelo impulso utópico da arte. A experiência do presente, a partir desse contato, é expandida e se torna, em um sentido mais amplo, uma experiência simbólica (BLOCH, 2000, p. 16), e isso caracterizaria, para o autor, a mais alta forma de expressão artística.

Assim, engendrar as relações entre arte e utopia é uma maneira de Bloch pensar em modos de libertação na sociedade capitalista moderna. Em linhas gerais, seu trabalho é a defesa de uma luz perene no meio das trevas, uma busca humana por uma ontologia de um tempo messiânico inevitável, tentando nos persuadir de que a resistência está em nossa gênese e sempre faiscará à nossa frente, não importa quão totalitário o mundo ao nosso redor nos pareça. Nas palavras de Michael Löwy (2011, p. 46, grifo do autor), a utopia de Bloch é uma “tentativa, tipicamente romântico-revolucionária, de *re-encantamento* do mundo”.

Nesse argumento de Bloch (2000), está o ponto de viragem a partir do qual o autor propõe sua principal formulação sobre a utopia: ela é o **ainda-não** (*not-yet*). Sendo o ainda-não, a utopia blochiana só pode existir como uma força poderosa que se reafirma como um “sim” em meio aos “nãos” – uma força histórica, ideológica e política, vetor que sempre nos impele para o futuro. Além disso, Bloch localiza a utopia no reino do inteligível; recordando a teorização de Platão sobre os níveis de tangenciamento da realidade, ele afirma que a utopia está acima do nível do sensorial, imagético, impossível de se delinear por não termos um modelo concreto representativo para isso. Em outras palavras, a utopia não está no reino do verificável, mas da possibilidade. Ao mesmo tempo, é a ininteligibilidade da utopia que reafirma que a necessidade de coordená-la para compreendê-la, pois a influência do messianismo judaico nesse conceito implica no papel de trazer uma mudança no destino pesa decisivamente nas decisões do indivíduo e da coletividade na qual está inserido. Assim, cabe ao desafio imaginativo desempenhar o papel fundamental de delineação possível da utopia,

---

<sup>24</sup> (...) *liberation of art from style, from anachronistic stylization and also from empty functional form.*

pois, nas palavras de Bloch, enquanto “o conhecimento teórico se encontra restrito” (BLOCH, 2000, p. 176, tradução nossa), como só pode analisar fenômenos já existentes, a esperança torna a utopia imaginativa e livre. Desta feita, Bloch rejeita a avaliação da razão prática de Immanuel Kant, por não acreditar que a racionalidade cartesiana possa, por si própria, fazer um ser humano desejar uma coisa outra ou estar em outro lugar; para tal efeito, é necessário que exista uma racionalidade outra. Na filosofia de Ernst Bloch, o que desejamos e visamos só pode ser absorvido quando já estamos em uma posição de distanciamento, ou seja, quando nosso presente é transformado em passado imediato. Assim,

eu só posso ver o que queria experimentar quando este já se transformou em outra coisa. Mas o olhar ausente e observador muda incessantemente também; o conteúdo que ele observa afunda-se e logo não mais possui como experiência o que acabou de passar (BLOCH, 2000, p. 188, tradução nossa)<sup>25</sup>.

Tudo o que é só pode ser entendido quando é transformado em uma lembrança do que acabou de ser, mas isso não significa que nossa experiência se perde no tempo – tal como veremos em Paul Proteus, de *Player Piano/Utopia 14*, quando o personagem tem seu relampejo de consciência a partir do que a pianola lhe apresenta como algo latente que falta, posto que já se foi. Tal experiência da falta retorna na forma do Sonho (*Dreaming*), cuja função é interpretar o que foi reprimido ou abandonado. Dito de outra forma, não podemos sonhar com o que já não ocorrera anteriormente, sendo o sonho composto de resíduos do cotidiano consciente e do inconsciente. Analogamente, para Bloch (2000), não há Esperança ou Utopia sem fundamento em algo que já tenha ocorrido em algum momento; mais especificamente, nesta linha de raciocínio, existe uma base para a utopia que pode ser historicamente localizada, derrubando o argumento antiutópico de que ela seria uma fantasia deslocada.

Mais do que isso, afirmar que o passado é uma recordação feita pela memória, sonho e utopia também nos mostra, segundo Bloch (2000), que o passado não pode ser visto sem levar em conta o papel desempenhado pelos indivíduos em recuperá-lo. Por meio do passado, mira-se objetivamente no futuro; alimentando-se do “não-mais”, espera-se pelo “ainda-não”. A esperança blochiana, nesse sentido, é o elemento que cria um impedimento ao esquecimento, obtendo a sobrevivência remanescente do passado e empurrando-nos para frente (BLOCH, 2000), lendo os três tempos sob uma nova luz crítica. O ainda-não é representado pelo nosso espanto com algo que não aconteceu, mas, mesmo assim, por ele permanecemos esperando

---

<sup>25</sup> *Only then, in other words, can I see what I just wanted and experienced: when it has already gone by in something else. But the wanting, observing gaze incessantly changes, too; the contents it observes sink from view, and soon I no longer possess as experience even what just passed.*

antes mesmo de realmente poder nomeá-lo. De acordo com Bloch (2000), há sempre alguma coisa iminente no Agora; e, para vê-lo, precisamos sonhar sem fechar os olhos (*daydream*).

Assim, se nos lembrarmos de que o que permanece sem solução opera no inteligível, o ainda-não nos inspira a operacionalizar a utopia na imaginação e no símbolo (cf. Bloch, 2000, p. 194), ambos sem significado ou forma pré-fixados e/ou determinados pela realidade. No segundo volume de *The Principle of Hope*, o autor declara a necessidade de refutar todas as utopias que se deem como imagens prontas. “[O] que conta, na verdade, é uma participação consciente ativa no processo histórico imanente da revolucionária reorganização social” (BLOCH, 1995, p. 621, tradução nossa)<sup>26</sup>.

Na mesma obra, Bloch inicia a delinear o quanto a arte como um todo, e não mais somente a música, é um dos modos concretos de fazer utopia em nosso tempo:

Como utopia mediada por um processo, ela [a utopia concreta] se preocupa em entregar as formas e os conteúdos que já estão no seio de uma sociedade vigente. A utopia nesse senso não mais abstrato é, assim, o mesmo que uma antecipação realista daquilo que é positivo (...) cujo campo (...) se estende não minoritariamente para a tecnologia e a arquitetura, para a pintura, a literatura e a música, para a ética e a religião (BLOCH, 1996a, p. 623, tradução nossa)<sup>27</sup>.

Para Ruth Levitas (1990), uma das contribuições fundamentais de *The Principle of Hope* está em, justamente, reafirmar a cultura como local de tangibilidade da utopia. Na leitura de Levitas, a transcendência da alienação se realiza através da experiência subjetiva provocada pela arte, possibilitando um instante de materialização das possibilidades do futuro, que preenche o indivíduo e o estimula a enxergar como a propensão a “algo mais” faz parte da constituição de nosso mundo (LEVITAS, 1990, p. 91-92).

Se, diante disso, “toda arte é utópica na medida em que apresenta realizações imaginárias do que ainda não é real” (BLOCH, 2000, p. 83), podemos retomar a pressuposição do *Künstlerroman* de que aqueles que experimentam utopias concretas, como a arte, são parte desse “algo mais” – e que o faz afirmar que existe uma caixa de Pandora com esperança (cf. Bloch, 1996a, p. 277). São sujeitos que se tornam mais esclarecidos e mais próximos do impulso utópico – como Guy Montag, de *Fahrenheit 451*, que nos demonstra pretender se valer da sua aproximação com os livros para tentar despertar emoções idênticas às suas em Mildred e em

---

<sup>26</sup> *what counts instead is actively conscious participation in the historically immanent process of the revolutionary re-organization of society.*

<sup>27</sup> *As a utopia mediated with process, it is concerned to deliver the forms and contents which have already developed in the womb of present society. Utopia in this no longer abstract sense is thus the same as realistic anticipation of what is good (...) its field is broad (...) — no less into technology and architecture, into painting, literature and music, into ethics and religion.*

suas colegas. Em *Admirável mundo novo*, *Noite da Suástica* e *Player Piano/Utopia 14*, esse modo de remontar às experiências estéticas se repete. Conforme as análises demonstrarão, elas encenam uma visão de utopia da arte que é muito representativa da visão blochiana: ontológica, imanente, o *ainda-não* que está sempre despontando no horizonte e que, por um instante de fratura com o presentismo distópico, gera um instante de iluminação da consciência individual, a qual, por sua vez, leva à emancipação, à oposição e à resistência. Na leitura de Renata Guadagnin (2016), sobre Bloch, sintetizamos os conceitos-chave para entender a arte como vetor utópico ontológico, que resgata os sujeitos da esfera cotidiana da alienação e do medo:

**O homem sem esperanças** é um homem alienado que vive no entremeio do capitalismo e do sistema. Ele **serve a um sistema ancestral de aniquilamento do outro**, da diferença, envolvido na própria **violência da máquina totalizante produtora de uma hegemonia** que nada tem a dizer (...). O medo que não impulsiona a trazer o futuro para o presente, **é o medo que mata a utopia e se contrapõe à esperança**, é o **medo do diferente**, cujo sistema contribui para sua propagação, impõe sua propagação, que dilacera a possibilidade do pensamento utópico. No entanto, **aquele que se opõe ao já dado traz consigo a esperança mais forte que o medo sentido**, e é **dessa força, como diz Bloch, que (...) ocorre a irrupção**, a possibilidade de um *ainda-não*, talvez com a imaginação anterior à representação, **dali advenha o encontro com o radicalmente outro que vem através de um sonho diurno, uma arte, uma ranhura, uma escrita que provoca o estranhamento** (GUADAGNIN, 2016, p. 536-537, grifos nossos).

O próprio Ernst Bloch possui um ensaio sobre essa associação entre arte e agência, no qual atribui que

a arte direciona seus materiais para ações, situações, ou meios para um fim (...) ela [tem] uma habilidade imanente de implementação, uma implementação concentrada e essencial (...) essas obras somente são efetivas enquanto obras artísticas no que conseguem e vão além do problema trazido para a iluminação antecipatória alcançável (BLOCH, 1996b, p. 72, tradução nossa)<sup>28</sup>.

A arte protege esses protagonistas da aparência de intransponibilidade das estruturas de poder, visto que torna a esperança maior do que o medo, sendo este a principal ferramenta do sistema para aniquilar a instabilidade e a revolta. Diante do exposto, são esses os motivos que levam a entender como a utopia se manifesta no objeto artístico nas obras paradigmáticas que selecionamos. O estranhamento que leva à iluminação da consciência dos protagonistas está sempre presente. As relações construídas, os tipos de materialidade artística, a maior ou menor crença no potencial da mudança, as lições apreendidas, as estratégias.... Diversos elementos tornam a relação com essa abordagem sobre a arte única em cada distopia trazida; não há um

<sup>28</sup> (...) *art drives its material in actions, situations, or forms to an end (...) in regard to its immanent ability to be implemented (...) these works are only effective as art works in that they can and must go beyond the subject in attainable anticipatory illumination.*

reducionismo metódico com relação à similaridade estrutural trazida nas obras, ou, dito de outra forma, não há uma norma a ser extraída. No entanto, todas elas possuem em comum a recorrência à utopia da arte na visão blochiana: a experiência da vida artística nas trajetórias dos protagonistas ultrapassa as especificidades acima descritas e nos ensina que, não importa as formas novas ou velhas do totalitarismo, a arte tem o poder inquestionável de tocar os seres humanos e iluminá-los para a ação – o que identificamos como uma função social atribuída à arte nas distopias.

Sobre a recorrência ao mesmo campo de ideias sobre arte e utopia nas obras distópicas, ao historicizarmos, percebemos que em muito devem ao espírito de tempo presente do período entreguerras à fase inicial da Guerra Fria. Em nosso entendimento, essa necessidade de se desenraizar a utopia da história, trazendo a arte como “fratura”, pode ser lida como uma correspondência aos moldes “tipificantes” dos romances paradigmáticos, sobre os quais nos detemos no item 2.1 desta Tese. Os jogos entre polos binários, como bem/mal, natureza/urbano, oprimido/opressor e, por conseguinte, arte/racionalidade técnica, foram necessários para as estratégias de oposição do período histórico supracitado, respondendo a um polo do “Mal absoluto” com o polo das grandes verdades e essências humanizadoras do ser. Assim, é possível identificarmos, nessas distopias, uma lógica binária expressiva entre o fascínio ideológico pela necropolítica – cuja norma é subjugar os sujeitos pelo controle quem vive e quem morre, biológica e/ou socialmente, objetiva e/ou subjetivamente (cf. Mbembe, 2016, p. 146) – e o desejo da ausência de morte das utopias, cuja sobrevivência é insubordinada à mais inexorável estrutura ideológica, e nada mais esperado do que a arte, já tão dada como imaculada pelo fascismo pelas primeiras obras teóricas de Ernst Bloch, ser escolhida para metaforizar esse desejo.

Para nos auxiliar a visualizar esses jogos de oposição, George McKay (1994) também corrobora a ideia entre as estruturas binárias dentro das distopias paradigmáticas e o tempo histórico no qual elas estão inseridas. Para o autor, o momento de totalitarismo europeu torna essencial que essas obras possuam um alto grau de referencialidade, a fim de sugerir pelos recursos da escrita que tudo o que está no texto literário é passível de repercutir, cedo ou tarde, na realidade. Assim, mais do que polos opostos, trata-se de uma estratégia também de paralelismo, a fim de que o leitor esteja possivelmente habilitado a reconhecer essas dualidades também em seu cotidiano, e saber se posicionar. Somos, assim, os próprios sujeitos nos encontrando com os próprios processos de leitura, o que faz com que McKay (1994) considere os atos de leitura dentro das obras distópicas um processo tanto autorreferencial quanto extratextual; ao apagar a distância entre o leitor político das distopias e nossa posição como

possível leitor-agente, as obras impedem que o protagonista seja o único a realizar o ato da leitura: há uma pluralidade de sujeitos que o acompanham através dos tempos – talvez, podemos conjecturar, uma das maiores engenhosidades para a sobrevivência e a atualidade das distopias, e, ao mesmo tempo, uma das principais ambições utópicas do tempo das obras paradigmáticas.

À luz do exposto, a arte de representar o polo utópico, em contraposição aos elementos distópicos que envolvem técnica, ciência e poder nas distopias, é mais um desses binarismos. Por meio disso, podemos compreender a necessidade dessas obras em essencializar a arte, torná-la princípio-esperança, idealizá-la como catalisador da emancipação pessoal. Nossas análises das distopias paradigmáticas, no Capítulo 2, vão no sentido de expor textualmente como a visão de utopia da arte nas quatro obras representativas desta “fase” bebe na fonte do campo das ideias blochiano.

No entanto, ao passarmos para as distopias contemporâneas, temos uma transformação. A arte não deixa de estar ligada à utopia, mas o sentido dessa utopia mudou. Ao iniciarmos esta fase da pesquisa, enganosamente julgamos testemunhar o que aparenta, em primeira instância, ser a ruína da associação entre arte e utopia nas distopias contemporâneas. Mais do que ruína: a morte. Após os processos de agrupamento e seleção, quando por fim nos detivemos a ler as obras desse novo estágio das distopias, frustramo-nos com o que parecia ser a ausência desse debate. Indagamo-nos se a preocupação com a tecnologia, a era digital e os desastres ambientais (que geraram até novos desdobramentos da FC, tais como o *cli-fi*) distanciaram as obras de pensar sobre o próprio estatuto da arte nos mundos contemporâneos; se, talvez, o excesso de outras preocupações as tivesse deixado em outro plano; ou se, simplesmente, havia deixado de ser uma questão.

Percebemos, contudo, que a dificuldade de enxergar como as distopias contemporâneas acrescentam ao facejamento entre arte e utopia estava não na ausência, mas na migração: não podíamos encontrá-las mais tão transparentemente na trajetória do protagonista, isto é, a metaforização do tema não se localiza mais somente no enredo. A ponte entre arte e utopia se desloca para a própria narração; para os atos de narrar que, em três dos quatro casos abordados, são feitos em primeira pessoa, em posição de testemunho, enquanto na única exceção – *The Gold Coast*, de Kim Stanley Robinson – há um jogo entre primeira pessoa e focalização no personagem que, somente ao final da obra, descobre-se que também é um segundo narrador de partes do romance.

A distopia paradigmática, que tanto tenciona leitor e leitura, é rompida por um vetor que, na contemporânea, nos faz pensar sobre as implicações da própria obra de arte antes da recepção – sobre, no geral, sua existência. O foco não está mais em fazer com que um sujeito

encontre a materialidade artística (um livro, uma escultura) que lhe está disponível, posto que as contemporâneas passam a ver esses encontros com um ceticismo perturbador, como uma associação simplificada entre agência e individualidade, em um momento em que a identidade “humanista”, essencial, deixou de fazer sentido. No lugar de discorrer sobre uma materialidade outra, **a distopia contemporânea se reconhece enquanto própria materialidade**; não mais discutindo o potencial da narrativa de terceiros que se encontra atrás de um livro ou outro objeto artístico, essas distopias se indagam sobre o próprio gesto de narrar – até mesmo sobre o porquê, se nossa realidade é cada vez mais inenarrável.

Diante do exposto, no lugar da arte como manifestação ontológica da utopia, ganha corpo uma visão historicizada e crítica da utopia, cuja compreensão se dá por outro aporte teórico. Para isso, a utopia passa por uma abolição de sua identidade como ponto focal a ser perseguido. A ligação entre utopia e experimentação (*thought experience*) se torna, mais do que nunca, autoevidente, justamente em um contexto em que aquela deixa de se traduzir pelo desejo de atingir uma sociedade de características particulares, sendo vista, no lugar, como o impulso que resiste propondo alternativas para além do que está dado na realidade vigente. A certeza de Bloch com relação ao aspecto vindouro da esperança é substituída pela ideia de que há sempre algo de defeituoso e de inacabado nas utopias, uma vez que, concebidas dentro da cultura e da ideologia, seus limites e suas possibilidades serão sempre concomitantes.

Nessa nova forma de fazermos a utopia dialogar com a arte, torna-se imprescindível recorrer, mais uma vez, ao distanciamento que Jameson faz com relação à corrente de Bloch, ainda que esteja longe de se opor e de deixar de beber da fonte deste. Para Jameson (1994), o valor da utopia não está naquilo que ela representa como desejo, posto que este é incognoscível por natureza, mas naquilo que ela revela como obstáculo e como limite para sua própria realização. Ao propor uma representação, a utopia nos confronta com aquilo que é deixado de fora; nesse sentido, as lacunas deixadas por um texto literário utópico/distópico nos confrontam com a impregnabilidade das fissuras da cultura e da ideologia, ao passo que constroem a ponte cada vez mais relevante entre almejar o futuro e olhar incessantemente para o presente. Desse modo, observamos que as construções narrativas pelos personagens-protagonistas das distopias literárias contemporâneas são incapazes de oferecer um imaginário delineado do que uma sociedade oposta à vigente se pareceria, como as pessoas-livro de *Fahrenheit 451* bem o sabem e almejam, mas são, por outro lado, maiores criadoras de espaços abertos e horizontes de expectativas dentro do texto, convocando as tessituras da utopia a serem testadas e conjeturadas nos confrontos entre narrador-personagem e sua amplitude, ao mesmo tempo que impotente, diante das possibilidades utópicas.

O que se apresenta como empecilho de materialização para os protagonistas das distopias paradigmáticas se reparte em problemas até mesmo de concepção nas distopias contemporâneas: como imaginar a possibilidade do desejo diante de um mundo cuja forma outra nunca se conheceu, cujo excesso de presentismo torna fácil pensar que o comum é universal e sempre esteve lá em todas as gerações? Para Jameson (2005), a concepção de Bloch sobre a utopia é mais nítida em situações em que se encontra fora de jogo – como nas distopias paradigmáticas, em que um ambiente repressor é, como mencionamos e retomaremos nas análises, perturbado pelo horizonte utópico que rebenta a inexorabilidade dos regimes totalitários. No entanto, quando a discussão sobre a possibilidade da utopia é levada à conscientização, impregnando-se por todas as materialidades do texto, é difícil levar a cabo, segundo o autor, a mesma concepção de utopia iminente e inconscientemente presente que a filosofia de Bloch prevê. Mais ainda, a utopia blochiana apresenta o futuro como contraposição de algo que precisa ser vencido, derrubado. Já uma visão mais contemporânea da utopia como a de Jameson tem a revisitação como uma de suas palavras-chave, refletindo sobre aquilo que lamenta para entender o que ocorreu no momento em que uma utopia foi distorcida no momento em que se tornou ideologia, e como, a partir dessas ruínas, revitalizar as utopias que se seguem.

Com relação à arte, Jameson (1974) nos mostra que a concepção de Bloch é a de identificação com um teor arquetípico da utopia, uma vez que leva ao (re)encantamento do mundo, uma das formas de estar-no-mundo mais valorizadas pelo autor. Em seu lugar, a utopia historicizada, elaborada de forma crítica no texto, distancia-se de aparecer em um horizonte que desponta e passa a ser compreendida como o próprio ato de escritura, do relato, do resgate da memória; os narradores das distopias contemporâneas veem a eles mesmos diante dos obstáculos e dos pesos da responsabilidade de fazerem parte deste movimento, tornando a narrativa um local-espço para expor as indagações pertencentes a esses processos. Diante disso, Tom Moylan (2000, p. 57) trata essa visão de utopia por “utopia crítica”, que, manifestando-se também como gênero literário, traduz a perspectiva dada aos gestos de narrar das distopias contemporâneas, sendo estes lidos como espaços de potencial estético de oposição positivos. Essa nova forma de utopia da arte, tal como identificamos que ocorrem nas distopias contemporâneas, corresponde a um novo modelo de experiência social do indivíduo no contexto sócio-histórico pós-1980, em que a experiência individual não consegue compreender a abrangência da sociedade que vive sob o teto do capitalismo neoliberal hegemônico e selvagem. Representar qualquer coisa torna-se, assim, um desafio possível ao se dialetizar a experiência

imediate com o cenário global, “situando as pessoas para além de onde estão localizadas no longo processo de transformação”<sup>29</sup> (JAMESON apud MOYLAN, 2000, p. 60, tradução nossa).

Dessa forma, as distopias cessam de trazer os protagonistas como aqueles que entram em contato com o horizonte utópico porque este não está mais em iminência, sendo, em seu lugar, um processo. Essa transformação encontra correspondência nos movimentos opositivos dos anos de 1960 e 1970 que repaginaram aquilo que se entende por práticas utópicas que constroem comunidades intencionais, tais como

a combinação do socialismo e da radicalização do pensamento e da prática feministas (...) as análises libertárias e antirracistas dos esforços de liberação nacional, sexual e étnica; as análises do socialismo/comunismo pela Nova Esquerda; o pacifismo e as críticas anti-bomba dos movimentos anti-guerra e pró-paz; o pensamento anarquista e existencialista da contracultura; o anti-militarismo e as frentes LGBT; e os novos trabalhos científicos dos movimentos ecológicos (MOYLAN, 2000, p. 81-82, tradução nossa)<sup>30</sup>.

Como resultado, a utopia passa a ser vista como modo de engajamento – inclusive estético, como nos demonstram os narradores das distopias paradigmáticas, pelo “emprego estratégico de técnicas formais de auto-reflexividade”<sup>31</sup> literária e discursiva (MOYLAN, 2000, p. 83, tradução nossa), cujo resultado é a “interrogação perpétua de suas próprias condições de possibilidade”<sup>32</sup> (JAMESON, 2005, p. 292, tradução nossa), não somente nas páginas dos livros, mas também na própria produção da página (cf. Moylan, 2000, p. 92). Assim, se a distopia paradigmática só consegue transmitir esperança fora da literatura, ao se pensar que os “avisos” dados por ela podem ser úteis para que certos comportamentos sejam evitados e uma sociedade melhor seja alcançada, a distopia contemporânea insere o impulso utópico dentro da história, relacionando o destino da protagonista com a esperança, bem como com as ambiguidades formais, como o desfecho aberto, o horizonte de expectativas, entre outros (cf. Baccolini, 2004, p. 520). Isso não quer dizer que estas distopias sejam mais “reconfortantes”, pois o destino dos protagonistas pode não fazer parte de um final feliz; porém, a sinalização da resistência que criaram faz com que a esperança fique enaltecida.

<sup>29</sup> (...) that will pull people beyond wherever they find themselves in the long process of transformation.

<sup>30</sup> a combination of socialist and radical feminist thought and practice (...) [t]he anti-racist and liberatory analyses of national, racial, and ethnic liberation struggles; the socialist/communist analyses of the New Left; the pacifist and anti-bomb critiques of the anti-war and peace movements; the anarchist and existentialist thought of the counterculture, the anti-draft, and gay and lesbian fronts; and the new scientific work of the ecology movement.

<sup>31</sup> (...) strategic deployment of formal techniques of self-reflexivity.

<sup>32</sup> (...) a perpetual interrogation of its own conditions of possibility.

Por fim, as distopias agem mediante a demonstração da importância do que Baccolini (2004, p. 521) intitula *individual recollection*, isto é, a recorrência à memória para que se possa criar uma contraposição às persistentes tentativas de apagamento das instituições de Poder. A memória individual, sem ser nostálgica, torna-se tão importante quanto a coletiva, posto que esta última está mergulhada na manipulação ideológica e no autoritarismo. Outrossim, a esperança utópica reside na ideia de que a constante recordação de uma instância (individual) seria capaz de levar à recuperação da outra (coletiva) (cf. Baccolini, 2004, p. 520-521); portanto, o protagonista acaba por aceitar a responsabilidade de vivificar o passado para que este possa ser relacionado com o presente, ao mesmo tempo que intercede de maneiras não convencionais no presente para que esperançosamente dele se extraia a reparação no futuro.

A distopia, em nosso tempo presente, para Jameson (2010), é inverter estruturalmente aquilo que é negativo em algo positivo, criando futuros alternativos como modo de imaginar e repensar a vida política no presente, já que, conforme mencionamos anteriormente, a indeterminação e o tumulto de nosso tempo tornaram a realidade inacessível diretamente. Em outras palavras, Jameson reforça nossa defesa do quanto a distopia é nosso principal modo de fazer utopia: ela é nossa alternativa, na contemporaneidade, como ato de reanimar nossa imaginação, alienada e massificada pelas políticas ideológicas neoliberais. Assim, a distopia é um ato político diante do nosso presente, reagindo e sendo modificado por ele dialeticamente:

A operação em si mesma, no entanto, consiste em um esforço prodigioso para mudar as valências do fenômeno que, até agora, existem somente em nosso presente e para experimentalmente declarar positivas as coisas que são claramente negativas em nosso mundo, para afirmar que a distopia é, na verdade, utopia, se examinada com mais proximidade (JAMESON, 2010, p. 42, tradução nossa)<sup>33</sup>.

Em suma, as distopias contemporâneas ressurgem para continuar proporcionando ao sujeito a possibilidade de pensar como o que é apresentado no futuro, por mais estranhamento que o acompanhe, logo seja identificado como o contrário de uma simples imaginação inventiva do autor: trata-se, simplesmente, da captura de sintomas latentes na sociedade do presente cognoscível. Dito de outra forma, o assombro do universo ficcional que nos é apresentado tem tido um impacto ainda maior do que as outras categorias narrativas porque o nível de estranhamento provocado pelo futuro reflete e atinge com proporções iguais (ou piores) nosso

---

<sup>33</sup> *The operation itself, however, consists in a prodigious effort to change the valences on phenomena that so far exist only in our own present and experimentally to declare positive things that are clearly negative in our own world, to affirm that dystopia is in reality utopia if examined more closely.*

reconhecimento do tempo presente e as diversas semelhanças na justaposição entre os dois tempos. Nessa chave, as novas utopias também convidam a pensar nas latências da sociedade; portanto, não como objetos prontos cujo conteúdo necessita ser propriamente extraído, mas como um processo em construção que depende da articulação dos sujeitos que buscam absorver as esperanças das ruínas da contemporaneidade.

## 2 ARTE COMO CHAVE UTÓPICA DA RESISTÊNCIA EM NARRATIVAS DISTÓPICAS ANGLO-AMERICANAS

### 2.1 Narrativas distópicas paradigmáticas – a fase “tipificante”

Se as obras distópicas tomaram da FC o interesse pelas narrativas que contestam a defesa da ciência e do progresso a todo custo, suas matrizes satíricas e pessimistas acabam por estender os significados do próprio conceito de ciência, retirando-a de suas associações costumeiras ao campo das exatas e da biologia para levá-las, retomando Darko Suvin (1972), à própria filosofia da ciência e suas implicações antropológicas e sociológicas. Assim como na FC, a construção de uma nova epistemologia para a vida social a partir das transformações tecnológicas é pauta da maioria das obras distópicas, mas essa é somente uma parte da história: seu foco recai sobre as práticas de Poder instauradas, a reconfiguração da ideologia nos bastidores dos partidos e/ou setores dominantes, e a dependência destes da manipulação científica e algorítmica para a manutenção da estrutura e do *status quo*. São, precisamente, as obras de Aldous Huxley e George Orwell, que foram fundamentais, no contexto anglófono, para que ganhasse cor essa visão prismática sobre o futuro, repensado em todas as instâncias possíveis: religião, propriedade privada, policiamento e tantos outros elementos que, como vimos no início desta Tese, estiveram presentes no nascimento das utopias renascentistas.

Isso justifica a opção de Priscila Pellegrino de Oliveira (2010, p. 10), na Dissertação *A ordem e o caos: diferentes momentos da literatura distópica de ficção científica*, por referir-se às obras de Zamiatin, Huxley e Orwell como uma “virada distópica” do século XX. Nascidas no período entreguerras, as obras distópicas modernas, as quais chamamos aqui de paradigmáticas, representam o momento “quando a desilusão em relação à sociedade capitalista de consumo ocupou o lugar da esperança de um mundo mais justo, baseado na racionalidade científica do século XIX” (OLIVEIRA, 2010, p. 10). Outrossim, Moylan também atribui a ascensão da distopia literária como modo de narrar à necessidade de responder ao “tentacular organismo do poder sistêmico [que] busca persistentemente esmagar e comprometer toda oposição e conquistar todos os espaços independentes” (MOYLAN, 2016, p. 15). Nas palavras do autor:

A narrativa distópica é, em grande parte, o produto dos terrores do século XX. Um século de exploração, repressão, violência estatal, guerra, genocídio, doença, fome, ecocídio, depressão, endividamento, e o constante empobrecimento da humanidade (...) proporcionou um terreno fértil mais do que suficiente para esta superfície ífera da imaginação utópica (...) conforme

o capital entrava em uma nova fase de desencadeamento da produção monopolizada e de extensão do Estado imperialista moderno em seu alcance interno e externo (MOYLAN, 2000, p. xi, tradução nossa)<sup>34</sup>.

Nesse contexto, vale ressaltar que o século XX representa não somente uma série de tragédias que irrompem na vida política e social, mas também uma guinada crucial no próprio campo de ideias que passou a moldar nossa análise do indivíduo e da realidade. Para mencionar alguns deles brevemente, temos, retomando o levantamento feito por Alexander Meirelles da Silva (2008, p. 68-69), a convergência estabelecida por Friedrich Nietzsche entre religião e ciência, sendo ambas, para o autor, discursos centrais de autoridade e de projetos utópicos do século XX, de modo que podem até ser vistas como não conflitantes, aliando-se na defesa de verdades inequívocas. Logo, a ciência deixa de ser somente um instrumento e se torna, corroborando Robert S. Baker (1990, p. 31), um modo de vida que traduz um estado de espírito. Na psicanálise, Sigmund Freud é outro nome central para entender as motivações da literatura distópica, ao tratar das tensões existentes entre desejos individuais, repressões e exigências sociais. Para Alexander Silva (2008, p. 70), isso se traduz na visão que a distopia traz sobre a sexualidade como portadora de potencial subversivo, que precisa ser controlada e manipulada, uma vez que os impulsos do sujeito aparecem como ameaçadores para a ideia de unidade dos sistemas. Além disso, Freud também foi pioneiro ao identificar a necessidade social de criar bodes expiatórios, ao passo que estes se tornam canais de escape para a agressividade coletiva, envolvendo geralmente um grupo político, social ou racial – ideia tão reinterpretada pelas distopias. Diante disso, Alexander Silva (2008, p. 72), apenas para mencionar os principais nomes, salienta as contribuições de Adorno e Horkheimer, para os quais a crença na ciência como controle até da própria natureza gera indivíduos que se reprimem e reprimem uns aos outros.

Outro ponto em que Alexander Silva (2008) nos permite visualizar a transformação da distopia em convenções narrativas é o modo como o próprio autor elenca características temáticas que, até hoje, são fortemente associadas às obras de Huxley e Orwell, devido ao apelativo imaginário construído por eles. Fizemos o resgate dessas convenções do item 3.4 da Tese de Alexander Silva (2008), nomeado “Yevgeny Zamiatin e a distopia moderna” e as elencamos da seguinte maneira:

---

<sup>34</sup> *Dystopian narrative is largely the product of the terrors of the twentieth century. A hundred years of exploitation, repression, state violence, war, genocide, disease, famine, ecocide, depression, debt, and the steady depletion of humanity (...) provided more than enough fertile ground for this fictive underside of the utopian imagination (...) as capital entered a new phase with the onset of monopolized production and as the modern imperialist state extended its internal and external reach.*

- a) narrativa *in media res* (não mais a viagem de descobrimento, mas, sim, o protagonista imerso no resultado de elaboração das estruturas de poder, conhecendo o “antes” à medida que é possível acessá-lo através de outrem);
- b) geralmente, o protagonista começa na história sem captar as nuances de sua condição de oprimido, chegando a trabalhar para o próprio sistema, e, aos poucos, vai entrando em contato com alguma força subversiva;
- c) após encontrar esta força, o protagonista experimenta um processo que costuma seguir as respectivas fases: a) alienação do resto do mundo; b) oposição ao poder totalitário; c) derrota diante das instituições dominantes;
- d) conhecimento é poder;
- e) linguagem como instrumento de controle;
- f) figura feminina geralmente ligada à subversão;
- g) oposição natureza (escape, distanciamento) *versus* cidade (caótica, padrões geométricos que provocam clausura).

Todos os elementos supracitados, para Daniel Davis Wood (2014), contemplam a função das distopias de mostrar que, em seus futuros pesadelares, está constantemente em risco aquilo que o autor denomina “valor absoluto da vida”. Quando este se encontra ameaçado, é inevitável que haja um perigo para todos – tanto para os que são subalternos no ambiente distópico como para os que trabalham para conservar sua existência. Podemos ilustrar este argumento com *1984*, de George Orwell: mesmo aos membros do Partido não é permitido o deleite do sexo, da casa sem teletelas ou de qualquer resquício de autonomia individual; além disso, esses indivíduos também não estão menos propensos do que os outros a desaparecerem a qualquer minuto, se levantada a mínima suspeita sobre eles. Em outras palavras, mesmo os que atuam para os aparelhos do Estado como opressores também são oprimidos pela mesma ameaça, esse “valor absoluto da vida” em risco pela tirania, pelo cerceamento das liberdades individuais e coletivas. Ao mesmo tempo, é esse o mesmo motivo pelo qual as resistências podem ser arquitetadas: o opressor expõe a si próprio na medida em que, sendo também humano e regulado por humanos, não é tão intransponível quanto pensa, e assiste às pequenas manifestações dessa liberdade surgirem de lugares inesperados.

Um fio de condução que passou a atravessar essas narrativas paradigmáticas, segundo Gregory Clayes (2011), é a naturalidade – ou, até mesmo, a atração – da servidão humana que se seguiu ao avanço das técnicas de manipulação e controle social ao longo do século XX,

pondo em xeque, inclusive, a ideia do senso comum de que o maior dos desejos humanos seria o de liberdade, tão rapidamente nos acostumamos aos nossos cativeiros. O predomínio massivo das formas de totalitarismo, o crescimento dos experimentos e das análises behavioristas, a constante criação de novas demandas pelo capital e, entre Huxley e Orwell, Hitler (CLAYES, 2010): sentir-se sufocado por uma dominação externa ao indivíduo é mote das distopias dessa categoria. Conforme Evânio Guerrezi (2015), o Estado, nessas distopias, não está relacionado apenas às relações políticas e econômicas, mas também está no “eu”, nas relações pessoais, nas trocas cotidianas e no pensamento. Em outras palavras, esse modo de narrar não se limita a descrever um regime autoritário como se fosse apocalíptico: é sobre como o Estado já habita em nós, como nossos costumes são por ele condicionados e mantidos (GUERREZI, 2015). É por essa mesma razão que, para Guerrezi (2015), antes de atingir o espaço geográfico, o primeiro espaço que precisa ser ocupado nos personagens de resistência da distopia é o do pensamento.

À luz do exposto, João Camilo Penna (2008) também visualiza as distopias inauguradas por Huxley e Orwell como um novo modo de narrar, denominadas por ele “distopias de controle”. Relidas por Diogo César Nunes da Silva (2011, p. 88), elas representam “não só pessimismo, mas desencanto para com a Razão e a Ciência, ao associá-las à dessubjetivação, ao controle, à reificação humana e à renúncia da liberdade”. Assim,

[a] distopia (...) resgata a imagem do Anjo, mas ousando virar seu rosto e se lançando a escavar as misérias, as ruínas, o lado obscuro, totalitário e antiutópico da razão mecanicista (...) pois, inquieta não somente o colapso dos sonhos de ontem (...), mas que estes, logo no cerrar das cortinas da Guerra, tenham sido lançados sem escalas para o baú dos mortos, da história muda, e começado a permanecer inertes, exangues inexpressivos e irreais (SILVA, D., 2011, p. 99).

Logo, para retomar Cevalco (1985) e Guerrezi (2015), há um estreitamento da relação entre literatura e vida social, iniciado desde o final do século XIX no contexto inglês a partir das reformas educacionais e da democratização do público-leitor. Com isso, observamos um deslocamento da ideia de política como lugar de decisões em macroescala (feitas por grandes líderes, longe do cotidiano) para sua infiltração em atos mais prosaicos da existência, conforme retratado nas distopias modernas. Esse movimento, para Baker (1990), coloca na dianteira questionamentos e ansiedades que costumavam ficar no pano de fundo das narrativas. Em convergência com o pensamento freudiano, as distopias revelam que nem mesmo os desejos

mais íntimos pertencem aos sujeitos, condicionados desde o início a acreditarem que tudo o que se quer depende exclusivamente da vontade própria consciente.

Em razão dessa contundente necessidade de desvelamento das manipulações sinuosas do Estado, totalitário nos países mais prestigiosos do mundo naquele período, as distopias paradigmáticas se voltam para o detalhamento das operações e influências do poder em sua face mais vilipendiosa e sinistra. Daí optarmos por associar essa fase das distopias “paradigmáticas” aos motes “tipificantes”: repletas de jogos de oposições e binarismos (opressor/oprimido, urbano/rural, ódio/empatia, protagonista/Estado), as obras criam uma fissura não solucionável entre os dois lados da sociedade e os valores que os representam, reforçando-a de forma quase caricata para proporcionar clareza ao leitor sobre a estrutura pesadelar da sociedade retratada. Em outras palavras, a estrutura binária dessas distopias opera em prol do reconhecimento, algo que faz com que, até os dias atuais, seja possível utilizar obras como *1984* como modo de identificação dos vícios das diversas organizações sociais, em tantos países e períodos diferentes, ao passo que “definem polaridades entre ‘bem’ e ‘mal’ (...) bem como antagonismos políticos e ideológicos que constituem a ação da narrativa”<sup>35</sup> (BAKER, 1990, p. 29, tradução nossa).

Mesmo com a queda dos regimes totalitários que nasceram na primeira metade do século XX, M. Keith Booker (1994) descreve como essa forma convencional das distopias não desaparece, mas migra e ganha popularidade nos Estados Unidos a partir da década de 1950. Além de uma nova polarização mundial tomar forma, desta vez envolvendo EUA e a antiga União Soviética, o sonho progressista da ciência ganha uma nova aparência: a da iminente guerra nuclear. No caso dos EUA, o disparo consumista que sucede ao fim da Grande Depressão também põe em xeque uma “crise cultural” no país e leva os autores, principalmente de FC – voltada para entretenimento, estereótipos de “engenhocas tecnológicas” e otimismo/fascínio com a ciência até aquele período (SILVA, A., 2008, p. 33) –, a pensarem em uma “alternativa utópica para as mazelas da sociedade ocidental”<sup>36</sup> (BOOKER, 1994, p. 92, tradução nossa), cujo imaginário é, mais uma vez, distópico.

Em *Scraps of the Untainted Sky*, Moylan (2000) também percebe esse período como uma transposição do foco das distopias, do totalitarismo para sua forma disfarçada nos moldes democráticos ocidentais, porém equiparando-se no uso da linguagem para abordá-los. Essa visão resulta do novo florescimento cultural dos EUA, o qual, para Moylan (2000), foi

---

<sup>35</sup> *They define the polarities of good and evil (...) as well as the political or ideological antagonisms that constitute its narrative action.*

<sup>36</sup> *(...) an utopian alternative to the ills of Western society.*

fortemente influenciado pelo projeto crítico marxista europeu ocidental, pelos movimentos de liberação das colônias e pelo desenvolvimento de uma nova esquerda nos EUA, trazendo as operações sutis e vilipendiosas do capitalismo à tona. Além disso, a “histeria anticomunista” dos anos de 1950 (BOOKER, 1994, p. 91) evidencia a hegemonia de um ponto de vista único sobre a história, sendo perseguidos e sufocados todos os outros que apresentassem uma ameaça – e nada mais próximo do totalitarismo denunciado pelas distopias literárias. Assim, a primeira onda dessas narrativas, no contexto estadunidense, chega para desafiar essa supremacia justificada por tanto tempo pelo *American way of life* e intervindo externamente em todo o globo. A crítica das distopias paradigmáticas está nas ferramentas nas quais o pensamento utópico, até aquele presente momento, se apoiava e defendia como base para instauração da utopia – razão, ciência, progresso etc. –, manifestando como estes mecanismos poderiam ser enganadores, bem como a utopia, para prosseguir no século XX, deveria reinventar suas bases e desenvolver-se de outra maneira. Nas palavras de Moylan,

Por volta da década de 1950, textos de FC como *Space Merchants*, de Frederik Pohl e C. M. Kornbluth, e *Player Piano*, de Kurt Vonnegut, deslocam o fascínio distópico pelas questões de poder do Estado para uma indagação sobre as esferas econômicas e culturais, moldadas pela parceria pós-guerra entre um capitalismo renascido (...) e um novo poder imperial americano (...) encontrando sementes de oposição dentro das tendências e latências daquele sistema social existente (MOYLAN, 2000, p. xiv, tradução nossa)<sup>37</sup>.

Assim, as “sementes de oposição” (principalmente, consumismo, tecnologia e artificialismo *versus* natureza, simplicidade e genuinidade) encontram novos cenários literários em outras partes do mundo para germinarem. Foi a propagação dessas convenções, com base nos pares antitéticos que permeiam a narrativa, que deu uma nova forma a essas distopias, e que resulta em uma similaridade tão evidente entre elas. Conforme sintetiza Baker (1990, p. 41, tradução nossa), “apesar da complexidade temática e da sutileza estilística, o enredo é formulaico na medida em que é governado por codificações narrativas que controlam e informam a distopia como um gênero”<sup>38</sup>.

<sup>37</sup> *By the 1950s, sf texts such as Frederik Pohl and C. M. Kornbluth's Space Merchants and Kurt Vonnegut's Player Piano shifted dystopia's fascination with questions of state power into an interrogation of the economic and cultural sphere shaped by postwar partnership of a revived capitalism (...) and the new imperial power of the United States (...) finding the seeds of opposition within the tendencies and latencies of that existing social system.*

<sup>38</sup> *[d]espite the thematic complexity and stylistic subtlety (...) the story is formulaic to the extent that it is governed by the narrative codes constraining and informing the dystopia as a genre.*

À luz do exposto, essas distopias têm sido até hoje os maiores objetos da crítica, por baixo de diversas nomenclaturas: “distopias modernas”, “clássicas”, “canônicas”; “guinada distópica”; “virada distópica”; “distopias de controle” etc. São vários os termos trazidos junto às explicações e aos excertos até agora referidos. No entanto, nenhum deles satisfaz esta Tese. Por mais que agrupamentos como “distopias modernas” sejam, para nós, representantes de um marco periodicizante importante, eles não contemplam a ideia de que essas distopias vão além do surgimento histórico, inaugurando uma nova forma narrativa como um todo. O estabelecimento explícito dessa forma está mais próximo de termos como distopias “clássicas” e “canônicas”, mas ambos contradizem os nossos ideais de pesquisa sobre literatura e instituição literária, sendo esta tão dependente de reforçar elementos ligados ao “clássico” e ao “cânone” para dar juízo de valor e estabelecer hierarquias entre obras e gêneros.

Em resposta a essas motivações, justificamos que o termo “paradigmático” contempla as demandas elencadas. Nesse escopo, elaboramos a seguir as análises sobre a temática que guia esta Tese, a utopia da arte, em quatro obras principais desta vertente: *Swastika Night*, *Brave New World*, *Fahrenheit 451* e *Player Piano*. A argumentação sobre elas será feita obra após obra, seguidas de apenas um espaço, posto que, em conjunto, representam uma forma cumulativa de ir ganhando compreensão acerca das principais ideias defendidas sobre a utopia das manifestações artísticas nos romances distópicos paradigmáticos (e o mesmo se dará com os contemporâneos).

## **2.2 A utopia da arte em quatro obras distópicas paradigmáticas (1932 a 1953)**

Alemanha, século vinte e sete. Ou melhor: ano 720 do Deus Hitler, cuja capela para adoração se situa no braço a lado oeste da suástica, formato do complexo religioso em questão. No braço norte, a capela Goebbels comporta o coro de homens de longos cabelos louros, entoando a canção que prega sobre a inferioridade da mulher em relação ao homem e a inferioridade de um cristão em relação a um nazista. Afinal, o próprio Hitler, que jamais teve forma humana, sequer foi gerado por uma mulher, e sim por uma explosão. Nunca existiu império assírio, romano ou britânico – somente o alemão, sendo o mundo dividido entre este e as “raças subordinadas” (BURDEKIN, 1989, p. 5). Essa poderia ser a sinopse de uma narrativa contemporânea sobre um futuro alternativo para a história do século XX, exceto pelo fato de que *Swastika Night* (*Noite da Suástica*) foi escrita em 1937, por muito pouco posterior ao início do Terceiro Reich, quando Hitler ainda recebia prestígio e popularidade internacionais (PAGETTI, 1990, p. 360). Em mais de uma década anterior ao celebrado *1984*, de George

Orwell, a escritora britânica Katherine Burdekin, que na época publicava com o pseudônimo Murray Constantine, realizava em *Noite da Suástica* o que faz um/a verdadeiro/a autor/a de distopias: percebia os sintomas de seu presente, seus avisos de incêndio, e colocava a Alemanha de seu tempo sob um exercício de imaginação no qual as piores possibilidades do nazifascismo se tornariam lei irrevogável do futuro.

Tal modelo de sociedade, conforme os personagens nos apresentam, não ocorreu de imediato com a vitória de Hitler na Segunda Guerra, nem é descrita como proposta pelo *Führer* em pessoa. Cem anos de articulações após sua morte foram necessários, pois colonizar países de nada valeria sem a colonização do pensamento. A sombra dos impérios passados foi paulatinamente destruída pelas ações dos dominantes, evitando despertar a consciência de que conquistas possuem ascensão e queda, como se o Império Alemão fosse só ascensão desde Hitler; outrossim, passou a se negar que não exista beleza que os alemães não houvessem construído e livros que não haviam escrito. O que parecia somente vaidade se transformou em uma histeria nazista coletiva. Até que um Cavaleiro (como passaram a ser chamados os soldados nazistas) de sobrenome von Wied, em posse da escrita, percebeu que poderia escrever um livro em que provasse que Hitler é Deus – o único livro que poderia ser lido por civis no futuro. Tudo o que fosse anterior a ele pertenceria à fase pré-civilizatória, um mundo de “selvageria sub-humana” (BURDEKIN, 1989, p. 80), e não haveria história, religião, filosofia, livro, quadro ou estátua que lembrasse a existência de algum tempo antes de Hitler. O livro de von Wied, inclusive, determinava que a sexualidade feminina era prejudicial à masculinidade, pois esta indicaria que existe um fator que se sobrepõe ao indivíduo, assim como a própria ideia de família significaria que existe uma instância em que se pode ter controle sobre ele, algo inadmissível para os nazistas (BURDEKIN, 1989). Assim, séculos depois, a mulher é entendida como um animal diferenciado, um receptáculo de órgãos incapaz de sentir e pensar – e, portanto, a palavra “estupro” não existe no vocabulário alemão, já que delas não se espera a possibilidade de consentir. Todas usam o cabelo raspado e possuem todos os traços de sexualidade apagados; ninguém se imagina que um dia tal “raça” possa ter sido considerada bela.

Diante de tal cenário, poderíamos nos indagar como alguém viria a apreender uma nova versão da história tantos séculos depois. O responsável por nos mostrar como tudo aconteceu é um dos personagens principais do romance, o cavaleiro Friedrich von Hess, cuja ancestralidade remete a um cavaleiro da mesma época de von Wied, um parente von Hess que se rebelou secretamente também por meio da escrita de um livro, desta vez secreto e de contrapartida. Neste, o ancestral de Friedrich conta sua própria versão da história sobre como todas as

mudanças acima descritas aconteceram – inclusive anexando ao livro fotografias reais de Hitler, já que no século XXVII todas as suas estátuas que homenageiam o *Führer* remetem a um homem alto, forte, de longos cabelos louros.

O segredo foi passado a cada geração de von Hess, mas Friedrich não possui filhos. De modo análogo a *O conto da aia*, de Margaret Atwood, especula-se na narrativa de Burdekin que as mulheres deveriam estar enfrentando alguma adversidade biológica, já que se encontravam em um período de crise de natalidade e, para essa sociedade, é inconcebível que um homem seja infértil ou possa falhar na reprodução de seus genes. Na ausência de filhos, Friedrich von Hess se depara com dois outros personagens – seus subalternos – que, após confirmar por meio de “testes”, podem valer a confiança para passar seu segredo adiante: Hermann, um funcionário das terras de Friedrich, e Alfred, um britânico a serviço do exército alemão como mecânico de aviões. O primeiro, iletrado, é descrito como destemperado e incapaz de lidar com a verdade sobre o Império contada por seu soberano, enquanto Alfred, por mais que descendesse de uma das raças subordinadas, a Inglaterra, tivera permissão de aprender a ler para lidar com os manuais dos aviões e a Bíblia do Deus Hitler – diferentemente de *1984*, os livros técnicos e a Bíblia se tornam os únicos livros possíveis na Alemanha e alguns grupos específicos de pessoas poderiam lê-los, por não apresentarem riscos para o sistema (BURDEKIN, 1989, p. 18-19).

Alfred, antes mesmo de seu encontro com Friedrich, já é apresentado ao leitor como um personagem excepcional, diferente dos demais: ele tem o sonho secreto de destruir o Império. No início da narrativa, ele desconhece as mentiras sobre o Império ou sobre as mulheres já terem sido consideradas humanas no passado, mas antecipa suspeitas quanto ao caráter divino de Hitler, detesta a violência pregada pelos alemães e não crê que as pessoas são decididas pelo sangue (puro ou impuro). Temos, no seguinte excerto, uma de suas primeiras manifestações de perturbação, dirigindo-se a Hermann:

- (...) Olhe aqui, Hermann, o que *é* um homem? Um ser feito de orgulho, coragem, violência, crueldade, dizes *tu*. Mas tudo isso são características de um animal do sexo masculino com cio. Um homem deve ser algo mais, não é? (...)

- Um homem é capaz de morrer por uma ideia.

- O mesmo acontece com um miúdo de doze anos. Qualquer rapaz alemão iria para o Exército aos doze e para uma guerra se o deixassem. Não, Hermann, nunca hás-de perceber o que é um homem, porque não sabes. (...) Um homem é uma criatura mentalmente independente, que pensa por si e acredita em si, e sabe que nenhuma outra criatura que ande na Terra é superior a si em nada *que ele não possa alterar*.

- O quê? Não percebo (BURDEKIN, 1989, p. 29-30, grifos da autora)<sup>39</sup>.

A falta de entendimento por parte de Hermann culmina com as primeiras revelações de Friedrich von Hess, o qual pede para que ambos retornem no dia seguinte para continuar desvelando, com seu auxílio, o passado pré-Hitler. Hermann, no entanto, recusa-se a retornar; ele teme e não compreende a profundidade daquilo que Friedrich e Alfred dialogam enquanto conversam sobre o passado, preferindo retornar a seu trabalho braçal e à sua condição enquanto sujeito de pensamentos desarranjados e sem base (MCKAY, 1994). Conforme Alfred o descreve: “[Hermann] [c]aiu totalmente numa dependência individual do senhor e de mim. Agora é o nosso cão, o nosso cão alemão. O Hermann tem uma alma muito fraca, uma alma de bebê” (BURDEKIN, 1989, p. 106)<sup>40</sup>. Vemos, assim, como a opressão advinda da hierarquização da arte e daqueles que pertencem à sua vida social leva à própria autoexclusão do sujeito, um modo de lidar com a situação que, longe de resolver o impasse, deixa o sujeito ainda mais vulnerável ao controle dos grupos dominantes, bem como agrava o distanciamento entre sua vivência e a arte.

É Alfred, portanto, que se destaca como personagem-protagonista apto a lidar com as novas informações; nesse paralelo com Hermann, não vemos como coincidência que a competência para a experiência esteja no mesmo personagem que obteve contato com a leitura e que é “diferenciado” dos demais. Fazendo um paralelo com o excerto trazido no Capítulo 1, de Guadagnin (2016, p. 536), Hermann simboliza o “homem sem esperanças”, que continua servindo à máquina e ao aniquilamento da diferença, enquanto Alfred, “aquele que se opõe”, representa o personagem que nos faz conhecer a utopia por meio do princípio-esperança blochiano, sendo seus incômodos com a História a “ranhura (...) que provoca o estranhamento”.

Assim como Guy Montag em *Fahrenheit 451*, o Selvagem John em *Brave New World* e Paul Proteus em *Player Piano*, os protagonistas das distopias paradigmáticas, seja de início, seja por meio do processo de saída do mundo reificado, defendem o desvelamento da teatralidade do sistema atual. Contra o mecanismo social de eterna presentificação, isto é, contra a valorização do presente enquanto único tempo possível em torno do qual a vida precisa girar,

<sup>39</sup> ‘(...) Look here, Hermann, what is a man? A being of pride, courage, violence, brutality, ruthlessness, you say. But all those are characteristics of a male man in heat. A man must be something more, don’t you think?’ (...) ‘A man is capable to die for an idea.’ ‘So is a boy of twelve. Any German boy would go into the army at twelve and go to a war if he were allowed to. No, Hermann, you’ll never get what a man is because you don’t know. (...) A man is a mentally independent creature who thinks for himself and believes in himself, and who knows that no other creature that walks on earth is superior to himself in anything he can’t alter.’ ‘What? I don’t understand.’ (BURDEKIN, 1985, p. 28, grifos da autora).

<sup>40</sup> He’s collapsed completely into personal dependency on you and me. He’s our dog now, not Germany’s dog. Hermann has a very weak soul, a baby soul (BURDEKIN, 1985, p. 101).

o personagem que irá se tornar oposição precisa passar pela descoberta de que um passado desagradável ao Poder um dia existiu, mas sobre o qual não se fala devido aos esforços institucionais pelo apagamento da história e da memória. Parece, assim, fazer parte desses personagens não somente a atribuição de uma “missão”, mas também uma predisposição inicial a combater a própria ignorância e enxergar aquilo de que as massas se encontram completamente alienadas, o que faz com que, no caso de *Noite da Suástica*, seja Alfred o protagonista, e não Hermann. Com isso, queremos enaltecer o fato de que a escolha de protagonista não é casual nessas distopias, e que há sempre uma semente de oposição que os acompanha desde o início, mas que precisa de um “despertar” – sendo este despertar, nas obras aqui analisadas, a arte. O protagonista da distopia não poderia se opor sem um “facilitador” da emancipação de sua vida reificada – um livro, como no caso de Alfred – e, na medida em que lemos as obras distópicas, fica cada vez mais evidente como a literatura e a arte costumam assumir esse papel da ponte que sustenta a passagem do sujeito para a liberdade de sua consciência (grande parte das vezes, o único tipo de liberdade que ele irá experimentar).

O próprio Alfred admite, em uma de suas falas, que é a leitura que o faz mais apto a perceber que a Bíblia de Hitler é mais obscurantista do que aparenta. Ao criticar a cegueira seletiva da sociedade alemã, incluindo Hermann como parte da manutenção desse sistema – uma vez que este acredita que, se um livro diz que algo é Mistério, não há nada mais a ser dito –, o personagem comenta acerca de sua posição: “[a]gora, se leres com atenção o Livro de Hitler... oh, esqueci-me de que não sabes ler (...) gosto de ler, portanto estudei-o com muito cuidado, e **com uma mente desanuviada da crença de que era divino**” (BURDEKIN, 1989, p. 31, grifo nosso)<sup>41</sup>. Logo em seguida, Alfred segue fornecendo indicativos ao leitor de que ele será o personagem pela ruptura com o *status quo*, ou, ao menos, por sua tentativa:

(...) eu não sou tão louco como pareço, nem tão vaidoso. Sou um repositório, o local onde uma ideia humana muito antiga está conservada. Deve haver alguma ideia que seja a oposta à dos Alemães (...) **não sou eu que vou fazer tudo isso, mas a ideia. E se me matares ela surgirá noutros homens** (BURDEKIN, 1989, p. 32, grifo nosso)<sup>42</sup>.

A ideia de emancipação de Alfred pelo contato com os livros é muito semelhante a uma visão humanista de arte, que ecoa na obra de Bloch e que está embebida na noção de

<sup>41</sup> *Now if you read the Hitler Book carefully - oh, I forgot, you can't read. (...) I'm fond of reading, so I've studied it very carefully with a mind unclouded by belief in it as divine* (BURDEKIN, 1985, p. 29).

<sup>42</sup> *(...) I'm not so mad as I seem, nor so vain. I am the repository, the place where a very old human idea is kept. There must be some idea that is the opposite of the German idea. (...) it's not me that is going to do all this, but the idea. And if you kill me it'll go to other men* (BURDEKIN, 1985, p. 30).

Esclarecimento kantiano (*Aufklärung*) (KANT, [201-?]). O indivíduo “menor” para Kant é aquele que se permite ser cegamente guiado pelos princípios de outrem, especialmente da classe dominante de uma sociedade, a qual exerce a função reguladora do julgamento do que é ou não perigoso para a corrupção moral dos indivíduos. O medo pungente dos homens menores é elevado a tal forma que passa a se tornar amor pela comodidade da situação à qual são submetidos – tal como menciona Aldous Huxley em uma carta, recentemente resgatada, a George Orwell: “acredito que os governantes mundiais irão descobrir (...) que a cobiça pelo poder pode ser completamente satisfeita ao sugerir que as pessoas amem a sua servidão, ao invés de chicoteá-las e chutá-las à obediência” (EM CARTA..., 2018, n.p.). Os sujeitos que buscam superar essa menoridade imposta e retroalimentada por eles mesmos por tanto tempo, “depois de terem sacudido de si mesmos o jugo da menoridade”, são os que almejam atingir o que Kant denomina maioridade, e, uma vez embebidos nesse processo, “espalharão em redor de si o espírito de uma avaliação racional do próprio valor e da vocação de cada homem em pensar por si mesmo” (KANT, [201-?], p. 4). Isso se espelha em Alfred, ao passo que este desenreda a revisitação de sua posição no mundo em que vive, sabendo-se uma figura-chave para que a ideia que está semeando desprenda-se dele e surja “noutros homens”. Logo, está por trás da ideia de Esclarecimento um processo de recuperação de uma certa dignidade do sujeito, cuja vida havia sido degradada ao *status* de um autômato completamente subserviente – o mesmo humanismo defendido por Bloch acerca do papel da utopia da arte, servindo de ornamento (como já vimos, a ruptura com o presentismo *ad aeternum*) em meio à vida reificada.

Diante disso, para Carlo Pagetti (1990), não é por acaso que a leitura pessoal de Alfred do livro que lhe é dado, o testemunho do ancestral de von Hess, é feita de volta à Inglaterra em um esconderijo que tangencia justamente as ruínas de Stonehenge, localizadas no condado de Wiltshire. O estatuto mítico da figura política de Hitler para os cidadãos da Alemanha do futuro de Burdekin é análogo à relação que estabelecemos com a funcionalidade e o surgimento de Stonehenge até os dias atuais – desconhecemos qualquer coisa sobre sua construção, mas reconhecemos seu estatuto esotérico e indecifrável. Muito pouco os nazistas do século XXVIII sabem sobre a gênese de Hitler, e a ligação com o divino e o ininteligível são chaves para o deslumbramento que ele causa, bem como continuamos conjeturando acerca das ruínas britânicas até o momento atual. No entanto, os alemães, na narrativa de Burdekin, não almejam a demolição de Stonehenge na invasão à Inglaterra, mesmo sendo marca anterior a Hitler, precisamente porque a ausência desse conhecimento sobre a função do monumento, bem como da natureza do culto e da simbologia coletiva, é justificada pelas instâncias de Poder como uma das razões para lembrar os cidadãos alemães de que não há nada civilizado em

monumentos como esse, apenas uma comprovação da escuridão tribal que inferioriza as outras raças não alemãs (BURDEKIN, 1985).

Contrariando tal pressuposto, Alfred, que já sentia uma ligação com o lugar antes de chegar à Alemanha, apreende, por meio de Friedrich von Hess, que o monumento é o inverso dessa proposição levada a cabo pelos alemães, sendo, em realidade, uma prova da mortalidade de Hitler e do Nazismo, por ser uma manifestação de algo anterior a estes:

- Bom, é um local estranho – admitiu Alfred. – Eu ia muitas vezes lá pensar acerca das coisas. Todas aquelas grandes pedras caídas e as duas que ainda estão de pé com a coisa atravessada no topo. Estou satisfeito por nos terem deixado Stonehenge.
- Não é **vosso** – explicou o Cavaleiro. – Os vossos antepassados andavam pela Jutlândia, ou qualquer lugar assim, quando havia homens a prestar culto em Stonehenge.
- Agora é **meu**. Os Alemães tornaram-no meu. O vosso povo sempre me enfiou a ideia na cabeça de que era o **nosso** monumento selvagem e primitivo, e agora não podem tirar-mo. Estou satisfeito por não haver nada assim na Alemanha (BURDEKIN, 1989, p. 123, grifo da autora)<sup>43</sup>.

A maneira como Alfred reafirma sua posse do monumento, além da manifestação de retraimento da ordem vigente, contesta a função a ele dada: no lugar de um monumento antigo, marca de inferioridade e barbarismo de seu povo, Stonehenge se torna o espaço associado a um lugar do pensamento para o protagonista, espaço das reflexões desatadas das imposições do século. Em um espaço tão interligado às marcas de história, mística e sacralidade, os personagens ali começam a desempenhar uma ação tão sacra para interromper a barbárie quanto construir um monumento: é em Stonehenge onde lerão o livro de von Hess, em um ato de esperança tipicamente blochiano, em que a arte figura como gesto quase divino, uma dimensão simbólica de resistência feita à escuridão do tempo presente, fazendo com que um ato desligado do utilitarismo da vida venha à tona e se torne experiência simbólica e expressiva.

Vale ressaltar a aproximação entre a leitura e o ato de encarar as ruínas do passado. É em Stonehenge onde, também, ao encontrar uma entrada nas proximidades do monumento que dava para um túnel, Alfred se depara com esqueletos amontoados e recusa-se a retirá-los e/ou escondê-los:

---

<sup>43</sup> *“Well, it’s a queer place,” Alfred admitted. “I often go there to think over things. All those great stones lying about, and the two that are still upright with the thing across the top. I’m glad they left Stonehenge.” “It’s not yours,” said the Knight. “Your ancestors were running about in Jutland or some such place when men were worshipping at Stonehenge.” “It’s mine now. You’ve made it mine. Your people have always dinned it into me that that’s our primitive savage monument, and you can’t take it away from me now. I’m glad you’ve got nothing like it in Germany.*

- Por que não os tiraste de lá? É bastante provável que tenham morrido de epidemia de gripe.
- Não os podia tirar de lá (...). Eram onze, dez homens e uma criança. Deve ter sido uma criança, embora não possa imaginar que estava ali a fazer. Havia uma velha metralhadora, toda enferrujada e encravada, sem conserto, e umas espingardas (...). Roubei porções e mais porções de arame, a pouco e pouco, da oficina, e **prendemos os esqueletos, osso da perna ao osso da perna e osso do braço ao osso do braço, para ficarem firmes**, percebe?, e vestimo-los, outra vez, com os seus trapitos e outras roupas que fizemos com tudo o que pudemos achar. Colocamos a metralhadora à entrada, com quatro homens, e pusemos cada esqueleto no seu lugar certo a fazer o que devia (...) e **aqueles dez ingleses vão guardar aquele sítio melhor em morte do que em vida. Os Nazis têm medo de fantasmas**, em Inglaterra. Sabia? (BURDEKIN, 1989, p. 147-148, grifo nosso)<sup>44</sup>.

Do mesmo modo como a divindade de Hitler foi conquistada a partir de incontáveis corpos, devastações e estragos, como forma de higienização histórica que impede uma contrapartida de resistência das massas germânicas, Alfred se recusa a fazer o mesmo com Stonehenge. Não varre os corpos, amarra os esqueletos, veste-os com trapos encontrados e os transforma em guardiões dos encontros de leitura, para efeito de reparação. Para Pagetti (1990), fica clara a ligação entre a associação dos espectros do passado trazidos pelo livro de von Hess com os esqueletos soterrados no monumento histórico, exorcizando o único livro permitido naquele mundo, a Bíblia do Deus Hitler, da representação da verdade única da história, e inaugurando um centro de abertura de outros relatos possíveis, a serem lidos e compartilhados pelos personagens que exercem em conjunto o ato de resistência. A justaposição entre o futuro de bases míticas e o relato de von Hess como narrador ex-cêntrico do passado revela a deformidade do primeiro, salientando, nas iconografias, a construção social da cultura por cima dos destroços dos vencidos, e a tensão entre ficcionalidade e documentação do segundo, desvelada pela confissão do caráter parcial e amador do ancestral de Friedrich (MCKAY, 1994) – o que, no campo da *práxis*, no lugar de recalcar a versão dos dominantes, revisita-a a partir do embate com outras vozes tão negadas por séculos, somando a elas as dos próprios leitores presentes, inaugurando um outro tempo histórico concomitante ao regulador de poder.

---

<sup>44</sup> “*Why didn’t you put them out? It’s quite likely they died of plague influenza.*” “*I couldn’t put them out (...) There were eleven of them, ten men and one little one. Must have been a child, though what it was doing there I can’t think. There was an old machine-gun, all hopelessly rusted and jammed up, and some rifles. (...) I stole lengths and lengths of wire little by little from the shop and we wired the skeletons together, leg-bone to leg-bone, and arm-bone to arm-bone, to make them firm, you see, and dressed them up again in their bits of rags and other clothes we made out of anything we could find. We set the machine-gun up in the entrance with four men and made each skeleton be in its proper place doing what it ought (...) and those ten Englishmen will guard that place better in their death than in their life. Nazis are afraid of ghosts in England. Did you know that?*”.

Lembrando Walter Benjamin, “[n]unca houve um documento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie. E assim como não é isenta da barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura” (BENJAMIN, 1987b, p. 225). Tão interligado à barbárie é o próprio esclarecimento do protagonista, local doloroso de confronto, dúvidas e tensões entre o desejo de escapar e a necessidade de encarar as ruínas, tal como o anjo do quadro *Angelus Novus* (1920) de Paul Klee, que é impelido para um lado enquanto os olhos permanecem no outro, atentamente encarando o que ficou para trás. O fato de o livro de von Hess possuir lacunas e reconstruções parciais, incompreensíveis em sua totalidade para Alfred (PAGETTI, 1990, p. 364), é primordial para o ponto em que tocamos nesta Tese: o livro opera como uma estratégia utópica justamente por ser incompleto. É a agência do protagonista que o reanima e o faz retornar à superfície, sendo a superação da alienação advinda do uso que ele fará do conhecimento obtido. Desse modo, a aptidão para protagonizar a contranarrativa de resistência de distopias como *Noite da Suástica* está relacionada à capacidade de o personagem se desprender de décadas de imposição e vigilância. Em outras palavras, a literatura é um suporte que testa o protagonista em sua capacidade de recuperar, para usar o termo de Kant, o esclarecimento suficiente para se responsabilizar pelo contra-ataque, pela defesa do que acredita até a morte – ou até o estilhaçamento das coordenadas do simbólico que o torna irreconhecível para si próprio, se tomarmos o caso de Winston Smith em *1984*. Após ser atacado por nazistas, mesmo no leito de morte, Alfred crê tanto na força dos livros que faz de suas últimas palavras uma defesa quase sacra das obras e da sua capacidade de continuar atingindo outros indivíduos ainda que ele, como sujeito, se vá:

**deves** compreender (...) que o livro está a salvo enquanto houver Cristãos na Terra. É o local certo para a Verdade. **Eles** não o podem entender, e contudo ninguém mais sonharia em procurá-lo entre eles. E eu treinarei os homens que hão-de espalhar quando chegar a altura. Vai ser difícil, mas serei capaz de o fazer (BURDEKIN, 1989, p. 203, grifos da autora)<sup>45</sup>.

Assim, são parte do desvelamento das bases distópicas de uma sociedade tanto o processo de formação do sujeito quanto o projeto que deriva com as conclusões de que o conhecimento adquirido precisa ser, no mínimo, passado adiante. Em outras palavras, os livros são instrumentalizados primeiramente no âmbito individual para posteriormente atingir o

---

<sup>45</sup> “you must understand (...) that the book’s safe as long as there are Christians in the land. It’s the very place for the Truth. They can’t understand it, and yet no one else would dream of looking for it among them. And I shall train the men who are to spread it when the time comes. It’ll be difficult, but I shall be able to do it” (BURDEKIN, 1985, p. 224, grifos da autora).

coletivo, seja pelo formato físico (passando um determinado livro adiante), seja pelas ideias neles contidas e que o protagonista sente necessidade de socializar; tal padrão irá se repetir, cada obra à sua maneira, em *Fahrenheit 451*, *Brave New World* e *Player Piano*, nessa passagem do individual ao coletivo. No caso específico de *Swastika Night*, a leitura, para Alfred, é a ponte que o tornou desde o início mais vulnerável a receber os estímulos de contestação e questionamento da realidade, e também o mais disposto para aprofundar sua visão durante o encontro com Friedrich von Hess, no lugar de atacar a este como um mero contraventor, tal como faria alguém assombrado como Hermann a tê-lo feito. Seu próximo passo é inevitavelmente a socialização da leitura, e seu potencial precisa ser disseminado entre as pessoas certas até que os novos tempos cheguem (BURDEKIN, 1985, p. 224), conforme a convocação de Friedrich:

Bom, então, quando essa falta de fé estiver a tornar-se séria na Alemanha, quando os homens, no seu extremo infortúnio, estiverem a começar a procurar novas ideias, um novo pensamento, uma nova ética, esse é o tempo de os Evangelistas da Verdade deverem iniciar a sua missão. Podem vir de todo o gênero de lugares, tanto do interior da Alemanha como do exterior, mas eu conheço um local donde virá uma mensagem, se todos tivermos sorte, e esse é a Inglaterra. Não na minha vida, não na tua, se calhar, mas a seu tempo. Deves criar o núcleo, Alfred, com a ajuda do meu livro e do teu próprio carácter, e deves preparar os homens (BURDEKIN, 1989, p. 136)<sup>46</sup>.

Conforme observaremos na análise das outras obras, a ideia de passar a “mensagem” do livro adiante, seja diretamente pelas leituras, seja pelas “lições” retiradas no ato da leitura, é uma constante nas distopias paradigmáticas. Cada personagem afetado por tais mensagens toma parte na redefinição da linguagem de seu tempo, ainda que cientes de que talvez não a experimentarão a curto prazo, ou sequer diretamente (PAGETTI, 1990, p. 365). Diante disso, o contato com uma materialidade artística parece ter uma função social pedagogizante para essas distopias, um objeto auratizado e, ao mesmo tempo, emancipador para aqueles sujeitos que possuem uma consciência de individualidade superior à dos demais, e intocável pelos totalitarismos do século XX, cujo contexto sócio-histórico não estaria “à altura” do impacto de uma obra de arte, ideia bem delineada por um dos últimos diálogos de Alfred supracitados: “*Eles não o podem entender, e contudo ninguém mais sonharia em procurá-lo entre eles*”.

<sup>46</sup> *Well, then, when this loss of faith is getting a real hold in Germany, when men in their extreme wretchedness are beginning to grope about for new ideas, for new thought, for a new ethic, that is the time the Evangelists of Truth must start their mission. They may come from all sorts of places, both within Germany and without, but I know one place from which, if we all have good luck, a message will come, and that is from England. Not in my lifetime, not probably in yours, but some time. You must make the nucleus, Alfred, with the help of my book and your own character, and you must train the men.*

Dialogando com a organização estruturante dos jogos opostos das distopias paradigmáticas, já percorridos na seção 2.1, percebemos um mesmo movimento sendo delineado com relação a livros e manifestações artísticas: aquilo que está do lado da humanidade *versus* outros elementos utilitaristas, provenientes de um sistema desumanizado e desumanizador. Esse humanismo também é reiterado por um argumento lembrado por Baccolini (2019, p. 52) de que o questionamento da versão oficial da história não apenas expõe as fraturas do regime, mas também é o primeiro ímpeto que leva a reinterpretar o discurso da inferioridade aparentemente biológica da mulher, através de um novo olhar que ele consegue ter pelo uso da linguagem – termos lexicais dos nazistas são repetitivamente usados para construir uma imagem estática da mulher na sociedade, e produzida exclusivamente pela esfera masculina, tais como a provocação de “transformá-las” ou “torná-las mulheres reais”.

Para George McKay (1994, p. 302), é como se o momento em que essas distopias introduzem o contato com o livro fosse quase uma apresentação de um novo personagem heroico na história, que caminhará ao lado do protagonista, sendo que

[a] introdução desses livros transforma as narrativas do livro no qual elas estão introduzidas. O desejo de ler, e possuir esses livros, energiza *tanto* as vidas e mentes dos protagonistas *como* os rumos pelos quais a trama é contada<sup>47</sup> (tradução nossa, grifo do autor).

Na visão de McKay (1994, p. 303), *Noite da Suástica* não foge à regra: para o autor, o desejo da leitura aparece associado a um impulso sociológico de refletir sobre quais os efeitos políticos e psíquicos envolvidos no ato da leitura textual. Valendo-se do aporte teórico de Michael Walding sobre leitura, política e propaganda, McKay percebe que obras como *Noite da Suástica* e *1984* – e, para nós, as obras paradigmáticas como um todo encontram-se nesse escopo – estão focadas no âmbito da **recepção** dos livros: “[i]niciando com uma desestabilização inicial, ele [o protagonista] agora é capaz de reconstruir e re-situar parcialmente uma subjetividade que nunca havia sido possível e sequer imaginável antes de ver o livro com seus próprios olhos”<sup>48</sup> (MCKAY, 1994, p. 307, tradução nossa).

Assim, corroborando nossa perspectiva sobre a leitura da arte e da literatura dentro das próprias obras distópicas, McKay (1994) vê nos livros a suplementação necessária para colocar

<sup>47</sup> *The introduction of these books transforms the narratives of the books into which they are introduced. The desire to read, to possess these books, energizes both the lives and minds of the protagonists and the lines in which their stories are told.*

<sup>48</sup> *Following the initial destabilization, he is able now partially to construct and resituate a subjectivity which was never possible and barely imaginable until he saw the book with his own eyes.*

em prática um desejo latente de oposição já existente em sua formação de personagem. Além disso, há, para Adam Stock (2019), algo de espiritual no método da utopia refuncionalizada por Burdekin na combinação entre o potencial dos livros e o esclarecimento individual; não por acaso, Stock (2019) observa uma união entre narrativa épica e tragédia no modo como von Hess descreve, em seu livro, a relação dos opositores a Hitler no mundo em que viviam. Por fim, o ato simbólico de Alfred colocar sua própria assinatura no livro recebido não somente o adiciona à linhagem de resistência das histórias, mas também o inclui a um memorial perpétuo dos “eus” incontroláveis pelo sistema (MCKAY, 1994; BURDEKIN, 1985). Nas palavras de Andrew Milner (2012, p. 119), distopias como *Swastika Night* são “teimosamente utópicas”, visto que se recusam a desistir de pensar nos meios de transformar o futuro por vir, ainda que seu espectro de dominação tenha tomado proporções míticas tais como a do Deus Hitler.

Um caso muito semelhante a este se encontra em *Brave New World* (*Admirável Mundo Novo*, 1932), do britânico Aldous Huxley. No ano 632 d. F. – “depois de Ford”, simbolizando o estabelecimento de Henry Ford como Deus –, o profissional de hipnopedias<sup>49</sup> Bernard Marx faz uma visita a seu colega Helmholtz Watson, professor do Departamento de Escrita da Faculdade de Engenharia Emocional. Marx encontra em Watson a única companhia em toda Londres que poderia colocar em palavras aquilo que Marx sente que carrega há um tempo: um “excesso mental” (HUXLEY, 2014, p. 91)<sup>50</sup>, sentido pelo fato de que “[o] que os dois homens tinham em comum era a *consciência de serem individualidades*” (HUXLEY, 2014, p. 92, grifo nosso)<sup>51</sup>. No caso de Bernard Marx, sua disfunção – pensar a si mesmo enquanto ser individual, em um mundo em que o processo Bokanovsky<sup>52</sup> cria, pela modificação genética, agrupamentos de seres que são física e psicologicamente iguais – veio de um desequilíbrio em sua incubação. Marx, assim como Watson, é um Alfa-Mais, a classe mais superior e intelectual do futuro imaginado por Huxley; no entanto, por um acidente no momento de sua concepção em laboratório, é confundido como um ser de casta inferior e lhe é injetado álcool no sangue, procedimento que dificulta o desenvolvimento da inteligência em tais castas. Isso fica evidente

---

<sup>49</sup> Dentre as várias instituições ideológicas que colocam a sociedade distópica de Huxley em funcionamento, a atenção do livro recai, principalmente, no Centro de Incubação e Condicionamento de Londres Central. Após o mergulho de óvulos em recipientes com espermatozoides, são gerados diferentes tipos de “fetos” no Centro, de acordo com as castas sociais às quais elas devem corresponder (Alfa, Beta, Gama, Delta ou Ípsilon). O chamado “processo Bokanovsky” consegue elevar tal processo de proliferação a um nível exponencial, no qual um ovo consegue gerar até 96 novos, criando diversas pessoas com características iguais, como robôs, a partir da aceleração da maturação do óvulo de 30 para 2 anos.

<sup>50</sup> *mental excess* (HUXLEY, 1998, p. 67).

<sup>51</sup> *[w]hat the two men shared was the knowledge that they were individuals* (HUXLEY, 1998, p. 67).

<sup>52</sup> Repetição de *slogans* e frases de condicionamento durante o sono, a fim de maximizar a naturalização dos discursos do Estado Mundial e do conformismo congênito dos indivíduos.

na estatura de Marx, marca que faz com que seu defeito não passe despercebido, e desperta nele sentimentos cotidianos com os quais nenhum outro Alfa consegue se relacionar: ele não consegue nem se impor aos inferiores, nem ganhar o respeito dos superiores.

No caso de seu colega Helmholtz Watson, tanto a compatibilidade com sua casta como o sucesso em sua profissão – além de professor, ele é responsável por escrever versos e *slogans* para a rádio do governo – levam-no a uma posição social mais respeitável do que a de Marx. Ao contrário dos livros, pelos quais é proibido interessar-se, a Música Sintética, o Cinema Sensível e outros modelos de reprodução estética são estimulados para consumo, já que são artificialmente preparados para atender aos interesses do sistema, através da padronização de seu conteúdo e de sua forma de produção (como no caso de se poder ouvir a um “solo de supertrombone de pistão”). É a este nicho do mercado que Watson responde ao fabricar seus versos, além de formar discentes para fazê-lo. Fora isso, todos os livros publicados antes de 150 d.F. foram banidos e eliminados.

No entanto, esse fato de ser “um pouco competente demais” (HUXLEY, 2014, p. 91)<sup>53</sup> é justamente o que faz com que Watson também se sinta como um ser à parte da sociedade que o rodeia. Ele sente que não faz jus àquilo que sua escrita poderia alcançar se pudesse propellar para outros caminhos, mas, devido à delimitação do pensamento imposta pelo Estado Mundial<sup>54</sup>, Watson sequer consegue nomear o porquê de tal sensação:

- Você nunca teve a sensação de ter em si alguma coisa que, para se exteriorizar, esperançosamente que você lhe dê a chance? Uma espécie de força excedente que você não esteja utilizando (...) a sensação ter alguma coisa importante a dizer e o poder de exprimi-la... só que eu não sei o que é, e eu não posso utilizar esse poder. Se houvesse algum outro modo de escrever... Ou, então, outros assuntos a tratar... (...) Não basta que as frases sejam boas, seria preciso que o que delas se fizesse também fosse bom (HUXLEY, 2014, p. 93-94)<sup>55</sup>.

Conforme o excerto acima, percebemos que o contato diário com a criação de poemas e o ensino da escrita acaba gerando em Watson o efeito inverso do principal lema do universo

<sup>53</sup> *too much ability* (HUXLEY, 1998, p. 67).

<sup>54</sup> Geograficamente, a Londres de Aldous Huxley pertence ao Estado Mundial, regulado por dez Administradores Mundiais. No caso de Londres, a entidade maior à qual pertence é o Administrador Residente da Europa Ocidental, representado pelo personagem Mustafá Mond.

<sup>55</sup> *‘Did you ever feel,’ he [Helmholtz Watson] asked, ‘as though you had something inside you that was only waiting for you to give it a chance to come out? Some sort of extra power that you aren’t using (...) a feeling that I’ve got something important to say and the power to say it - only I don’t know what it is, and I can’t make any use of the power. If there was some different way of writing... Or else something to write about... (...) It’s not enough for the phrases to be good; what you make with them ought to be good too’* (HUXLEY, 1998, p. 69).

da narrativa de Huxley: a estabilidade. O que deveria servir apenas como um instrumento de propaganda, com temas e estilística preestabelecidos, perturba o personagem profundamente. Ele sente que a escrita poderia se utilizar de palavras “mais intensas, mais violentas” (HUXLEY, 2014, p. 94)<sup>56</sup> se conseguisse fazer um uso melhor delas, embora ele não saiba o que seja melhor, nem em relação a quê. Watson compara as palavras aos aparelhos de raio-X: “se a usarmos adequadamente: penetram em tudo. (...) Mas de que diabo serve uma pessoa ser trespassada por um artigo sobre Cantos Comunitários (...) [S]erá possível fazer com que as palavras sejam verdadeiramente penetrantes (...) quando se trata de assuntos desse gênero?” (HUXLEY, 2014, p. 94-95)<sup>57</sup>. Muito similar ao desconforto de Alfred, em *Noite da Suástica*, cujas leituras o direcionam para questionar tudo o que se pretende absolutamente mítico, há ecos na lamentação de Watson, na ponderação supracitada – “Se houvesse algum outro modo de escrever... Ou, então, outros assuntos a tratar...”.

No caso de Watson, sua incomunicabilidade é agravada pelo fato de Huxley inserir a predisposição genética para a limitação das possibilidades do ser. Nesse caso, não se trata somente de tornar-se mais esclarecido por intermédio de seus instrumentos de escrita, pois lhe falta até mesmo o ato primordial da nomeação. Diferentemente dos personagens de Katherine Burdekin, Helmholtz Watson não conecta seu excesso mental à necessidade de oposição, pois lhe é praticamente impossível formular algo que não esteja engajado em seus mecanismos biológicos constituintes. Enquanto Alfred suspeita que versões dadas como fatos pela tradição alemã podem ter sido reescritas por homens, Watson, nesse momento da narrativa, não conseguiria elaborar o que é uma “versão” da história, muito menos o que é reescritura, pois todo modelo discursivo ao qual responde é formado congenitamente.

De qualquer forma, o incômodo está dado e passado adiante para Bernard Marx. Este une seus pensamentos ao diálogo com Watson para aprofundar sua teoria de que ele se encontra separado de si próprio, que poderia ser algo mais do que parte do corpo social se as técnicas de condicionamento não existissem. Ainda assim, conforme a narrativa nos mostra, a superação total daquilo que é implantado geneticamente não parece ser uma meta alcançável, pois Marx também se revelará assimilável quando a satisfação de suas ambições sociais é adquirida. Quando consegue passar a desfrutar dos privilégios de ter trazido o Selvagem John, habitante de Malpaís, como objeto de estudo para Londres, Marx abandona seu lado crítico, pois, o

<sup>56</sup> *more intense, more violent* (HUXLEY, 1998, p. 70).

<sup>57</sup> (...) *if you use them properly, they'll go through anything. (...) But what on earth's the good of being pierced by an article about a Community Sing (...) can you make words really piercing (...) when you're writing about that sort of thing?* (HUXLEY, 1998, p. 70).

sentimento de importância o conduz à *jouissance* e interrompe a cadeia de impasses que o levava à consciência de ser uma “individualidade” (HUXLEY, 2014, p. 92). Em Huxley, a biologia e o condicionamento vencem os desdobramentos do que se consegue articular como consciência. Para Greenblatt (apud Carvalho, 2011, p. 89), “(...) gradualmente Huxley produz uma mudança na atitude do leitor em relação a [Bernard] Marx”, pois, ainda que “Marx agrad[e] ao leitor a princípio porque não se adapta ao Admirável Mundo Novo, (...) o próprio Bernard gostaria de ser parte dessa sociedade – de ter mulheres mais pneumáticas, de ser admirado pelos outros alfas e temido pelas classes inferiores”. Observa ainda Greenblatt que Bernard começa a perder a simpatia do leitor “quando usa o Selvagem como meio para ganhar as atenções”.

Por tais motivos, o leitor é levado a compreender que a contranarrativa de resistência ficará a cargo do Selvagem John, o qual nos é apresentado após praticamente metade do romance. Dado que todos os habitantes da civilização são formados em laboratório, os selvagens, em *Admirável Mundo Novo*, são indivíduos nascidos da reprodução humana e são tidos como objetos de repulsa em uma sociedade que se libertou totalmente dos conceitos de família, monogamia e sentimentalismo. Os selvagens são totalmente repelidos e se encontram concentrados em uma Reserva distante na região de Malpaís. Porém, o protagonista em questão possui uma idiosincrasia: John não é inteiramente selvagem. Sua mãe, Linda, era uma Beta Menos, habitante do Estado Mundial, e mantinha relações sexuais secretas com o Diretor Tomakin, o dirigente mais importante do Centro de Condicionamento e Incubação. Teoricamente, todas as mulheres do Estado Mundial são submetidas ao controle de natalidade, já que gestar um filho é visto como um ato inconcebível, mas, por alguma falha no método, Linda acaba engravidando. Tendo em vista que isso resultaria na pior das consequências para o Diretor, ele a abandona em Malpaís, onde ela e John residem até a visita de Bernard Marx e Lenina Crowe, por quem John se apaixona.

Desse modo, o protagonista não se identifica totalmente com os nascidos no Estado Mundial, pois não foi gerado pelo procedimento Bokanovsky e, portanto, não é biologicamente condicionado. Ao mesmo tempo, é filho de uma mãe gerada por tal processo laboratorial, o que gera conflitos entre suas capacidades congênitas e pensamentos não rastreáveis. Por outro lado, apesar de ter sido criado entre os Selvagens desde o nascimento e crescido com os hábitos e tradições de Malpaís, ele não é reconhecido pelos próprios Selvagens como um deles. Afinal, os traços físicos de John e a fama de sua mãe pelos seus comportamentos compulsoriamente promíscuos – herança do condicionamento – não permitem que os outros esqueçam que ele é diferenciado dos demais. Sintetizando, John é incapaz de se identificar totalmente com os

selvagens, com os indivíduos condicionados ou com qualquer outro grupo social; nenhum deles lhe pertence.

As humilhações e agressões físicas provenientes dos outros selvagens, que insistem em lembrar John que este ocupa um lugar que não é dele, acentuam nele o senso familiar a outros personagens como Bernard Marx e Helmholtz Watson: a consciência de si – de ser um indivíduo. Isso é enfatizado quando Linda ensina John a ler, hábito improvável a qualquer outro da Reserva, já que John é o único que possui uma mãe Beta, a quem havia sido permitida a compreensão escrita por pertencer à segunda casta mais intelectual do Estado Mundial. A distinção dos demais pelo ato da leitura passa a ser para John simultaneamente um escape e um lembrete de sua diferenciação dos demais:

‘Mas eu sei ler’, dizia consigo mesmo, ‘e eles não sabem. Nem sabem o que é ler’. Para ele era mesmo fácil, se se concentrava o suficiente na ideia de saber ler, fingir que não se importavam com os outros zombando dele. (...) Quanto mais os garotos o apontavam com o dedo, mais se aplicava à leitura” (HUXLEY, 2014, p. 160)<sup>58</sup>.

Nas palavras de Coelho (2011, p. 88):

John, o Selvagem, cresceu por um lado livre da loucura dirigida de uma civilização hipnópédica, e por outro com a sensibilidade apurada pela leitura frequente de um dos maiores poetas da humanidade [Shakespeare]. Compreende-se que tenha uma personalidade neurótica, profundamente golpeada pelo choque de culturas advindo da presença de sua mãe entre índios primitivos do Novo México. A sua figura desperta a nossa simpatia pela visão mais humana e menos materialista da vida (...). O Selvagem é uma figura romântica, que não só tira partido das vantagens materiais que a civilização lhe proporciona (...) como também nem sequer se deixa impressionar pelas maravilhas técnicas do mundo novo para onde foi trazido.

Latente durante o processo de seu letramento, tal consciência da individualidade encontrará expressão a partir de um momento marcante na vida de John: o encontro com “um livro grosso, que parecia muito antigo (...) intitulava-se *As Obras Completas de William Shakespeare*” (HUXLEY, 2014, p. 161)<sup>59</sup>. Não por acaso, a primeira obra que cai nas mãos de John é *Hamlet* – mais especificamente, o trecho referente ao terceiro ato da peça, no qual, já considerado louco pelos outros personagens, Hamlet acusa a mãe de ter se corrompido por

<sup>58</sup> ‘But I can read,’ he said do himself, ‘and they can’t. They don’t even know what reading is.’ It was fairly easy, if he thought hard enough about reading, to pretend that he didn’t mind when they made fun of him (...) The more the boys pointed and sang, the more he read (HUXLEY, 1998, p. 130).

<sup>59</sup> It was a thick book and looked very old (...) the book was called *The Complete Works of William Shakespeare* (HUXLEY, 1998, p. 131).

deitar-se com o irmão de seu pai, Claudius. A partir de então, todo o conjunto de obras de Shakespeare passa a inspirar John a dar uma nova perspectiva à sua diferença com relação ao resto do mundo, além de lhe auxiliar a dar vazão à raiva que ele sente por Popé, parceiro sexual de sua mãe. É importante ressaltar as sensações que são evocadas no protagonista após a leitura de seus primeiros versos:

As **palavras estranhas** redemoinharam em seu espírito, **reboando como um trovão** que falasse; como os tambores das **danças de verão**, se pudessem se expressar em palavras (...) **bela**, bela de fazer chorar, como o velho Mitsima pronunciando **palavras mágicas** sobre suas penas (...) mas ainda melhores do que as fórmulas mágicas de Mitsima, porque possuíam **mais sentido**; porque **era a ele** que se dirigiam; porque falavam, de modo **maravilhoso** e apenas **em parte compreensível**, em fórmulas **terríveis e esplêndidas**, de Linda (HUXLEY, 2014, p. 162, grifo nosso)<sup>60</sup>.

Reconhecimento, identificação e, acima de tudo, encantamento. Essas são as principais maneiras como John se relaciona com o conjunto de obras shakespearianas a partir desse primeiro contato. A inventividade dos versos desvela ao protagonista uma nova camada da linguagem – estranha, ribombante, bela e mágica. Ainda que apenas parcialmente compreensível, John sente da força poética um sentido maior do que das palavras mágicas dos anciões de sua tribo. Não se trata, somente, de um estranhamento com o cotidiano; conforme o personagem vai nos revelando, John traça uma relação com os textos que lê típica da visão humanista de literatura, que, de um modo geral, defende determinadas obras em detrimento de outras a partir de sua capacidade de despertar um potencial imaginativo de “universalidade”. Afinal, o Selvagem John lê a obra de Shakespeare em um futuro muito posterior ao nosso, e o modo como é atingido pelos primeiros versos de sua vida possui um impacto contundente e imediato, sem um olhar atento às mediações entre texto, história e sociedade.

Se, por um lado, a ficcionalidade figura como um apelo à elevação do espírito e das sensações, ela entalha o cotidiano de John de maneira que ele passa a realizar um exercício de releitura das situações que vivencia a partir dos versos memorizados de cada peça. Em outras palavras, o Selvagem John se torna dependente da ótica shakespeariana para lidar com o mundo externo. Ela lhe dá o poder da nomeação, à qual não teria chegado sozinho, devido à sua condição de indivíduo híbrido: “era como se nunca tivesse realmente odiado Popé (..) **porque**

<sup>60</sup> *The strange words rolled through his mind; rumbled, like the drums at the summer dances, if the drums could have spoken (...) beautiful, so beautiful that you cried; like old Mitsima saying magic over his feathers (...) but better than Mitsima's magic, because it meant more, because it talked to him; talked wonderfully and only half-understandably, a terrible beautiful magic, about Linda* (HUXLEY, 1998, p. 131-132).

**nunca pudera dizer o quanto odiava. Agora, porém, ele tinha aquelas palavras (...)** [elas] davam-lhe uma razão para odiar Popé, tornavam seu ódio muito mais real” (HUXLEY, 2014, p. 163, grifos nossos)<sup>61</sup>. Diferentemente de Helmholtz Watson, o qual, como já visto, sabe que algo lhe está ausente, mas não consegue identificar o que, e permanece aprisionado em seu circuito mental, John possui uma fonte de ressignificação das experiências pela literatura – o que lhe dá, superando todos os condicionamentos, uma singularidade de pensamento.

Não é por acaso, pois, que Aldous Huxley elegeu uma antologia de Shakespeare para acompanhar o Selvagem John em sua jornada. Conforme nos lembra M. Keith Booker em *Huxley's "Brave New World": The Early Burgeois Dystopia* (1994), os versos emprestam o tom trágico que John acredita que sua vida tenha; faz com que ele teste posições sociais, muitas das quais acabam não sendo as suas; constrói paralelismos com peças como *Troilo e Cressida* e *Romeu e Julieta* para tentar entender seus próprios conflitos entre amor idílico e carnal; dentre outros. Logo, a visão do personagem está totalmente dominada pela ideia de arte enquanto identificação, o que reforçará seu desencantamento quando percebe que o mundo não irá aderir à sua autoimagem de heroísmo, descoberta feita ao entrar em conflito com o Estado Mundial e seus líderes. Porém, se assumirmos que, mais do que o desfecho, as distopias despontam pelo modo como provocam o solavanco em um sistema fechado – momento tão improvável da narrativa, principalmente no caso de *Admirável Mundo Novo*, em que até mesmo a manipulação genética é desafiada –, a recorrência da visão humanista da literatura, como um dispositivo que impulsiona o indivíduo a buscar o esclarecimento ou algum lugar fora da distopia em que ele vive, persiste em John tanto como em Alfred de *Noite da Suástica*.

Conforme Thomas Bonnici, “[a] perspectiva humanista de análise textual faz com que o leitor fique quase alheio às estruturas que funcionam na formação do significado. Tem-se a impressão de que o autor e o leitor criam o significado (...) e jamais pela estrutura fria, intocável e invisível” (BONNICI, 2019, p. 126). Isso repercute na leitura descontextualizada de *A Tempestade* que o Selvagem John faz e que identifica equivocadamente a sua posição no mundo, retomando diversas vezes os versos que o colocam na posição de Miranda e Próspero – os colonizadores –, a qual não chega perto de ser a sua. A apropriação de Shakespeare aparece relacionada à pressuposição da linguagem como um repositório da expressão da mente e da personalidade do artista (BONNICI, 2019); causando prazer ou desprazer, ela o faz, em tal perspectiva, pela “autonomia da literatura de imaginação” e pela “soberania da alma solitária”

---

<sup>61</sup> (...) he [John] had never really hated Pope' before; never really hated him because he had never been able to say how much he hated him. But now he had these words (...) they gave him a reason for hating Pope'; and they made his hatred more real (HUXLEY, 1998, p. 132, grifos nossos).

de um leitor visto “não como uma pessoa na sociedade, mas como um eu profundo, nossa interioridade última” (BLOOM, 1995, p. 19). É como se as mediações entre literatura e sociedade não existissem para John, que toma uma como reflexo direto da outra e coloca sua expressão individual acima do que lhe apontam os recursos literários e as camadas ambíguas da leitura.

À luz do exposto, John se permite ser atravessado a tal ponto pela obra literária como expressão direta de sua subjetividade, que “a magia estava ao seu lado, a magia que explicava e dava ordens”<sup>62</sup> (HUXLEY, 2014, p. 164). Ao mesmo tempo que essa leitura é sintomática de seu autoengano, é, também, o principal motivo para que o protagonista seja investido do desassombro de deixar o lugar onde viveu a maior parte de sua vida. Seu sentimento de missão e, como Marx e Helmholtz, sua consciência de individualidade lhe impulsionam a sair de Malpaís junto a Bernard Marx e a fazer parte dos principais instantes de fratura do universo distópico de Huxley, sendo eles o desmascaramento do Diretor Tomakin, por ter clandestinamente engravidado uma mulher, e a morte da mãe de John, seguida do impulso do protagonista de revelar a quem possa ouvir a situação de escravidão sob a qual todos se encontram. Este segundo momento é presenciado por tantos indivíduos que somente uma enorme neblina de *soma* interrompe a cena e assegura que a falsa segurança do Estado Mundial não se arruine imediatamente, mostrando-nos a força de um só instante de imprevisibilidade. De tal maneira, a conclusão principal a que podemos chegar é a de que essa superidentificação com o material artístico, ao delinear uma imagem de herói shakespeariano, é o elemento que permite a John ser figura principal em um quadro de alienação social de séculos, muito mais do que os próprios Bernard Marx e Helmholtz Watson.

A leitura como atividade solitária é o epítome do que é mais repellido pela estrutura do Estado Mundial, e é tudo o que John representa e deixa transparecer no momento em que pronuncia suas primeiras frases após a chegada em Londres. Ao ser apresentado às formas artísticas sintéticas típicas da “civilização”, John não consegue conciliar o que experimenta com aquilo que é próprio das peças que leu. Em uma ocasião, ele participa de uma sessão de filme no Cinema Sintético disponível. Previamente ao início do filme, tem-se uma abertura com música sintética – “o rolo de fita sonora começou a girar. Foi um trio para hiperviolino, supervioloncelo e pseudo-oboé (...) Trinta a quarenta compassos (...) uma voz muito mais que humana começou a cantar” (HUXLEY, 2014, p. 202)<sup>63</sup> –, preceito que também reaparecerá

<sup>62</sup> *The magic was on his side, the magic explained and gave orders* (HUXLEY, 1998, p. 133).

<sup>63</sup> (...) *the soundtrack roll began to unwind. It was a trio for hyper-violin, super-cello and oboé-surrogate (...) Thirty or forty bars (...) a much more human voice began to warble* (HUXLEY, 1998, p. 167).

como *leitmotiv* na distopia de Kurt Vonnegut, *Utopia 14*, por intermédio da aparição da pianola, ou piano mecânico. O próprio letrado do filme o define como “**TRÊS SEMANAS EM HELICÓPTERO. SUPERFILME CANTANTE, FALANTE, SINTÉTICO, COLORIDO, ESTEREOSCÓPICO E SENSÍVEL. COM ACOMPANHAMENTO SINCRONIZADO DE ÓRGÃO DE PERFUMES**” (HUXLEY, 2014, p. 203, grifo do autor)<sup>64</sup>. Por fim, Lenina avisa John sobre a necessidade de pressionar um botão metálico em sua poltrona: “[s]em isso você não terá nenhum dos efeitos do Sensível” (HUXLEY, 2014, p. 203)<sup>65</sup>, referindo-se à transmissão de sensações mesmas que as dos personagens: frio, calor, beijo, gozo, entre outros.

O filme, de teor moralista, inicia com uma relação sexual entre dois personagens, sentida pelos espectadores a ponto de levá-los a um transe coletivo. Um desses personagens se acidenta e tem seu condicionamento fragmentado, a ponto de se apaixonar por uma Beta – como já se mencionou, um crime da mais alta proporção. Assim, os “mocinhos” do filme partem para sua perseguição até conseguirem prendê-lo, livrando a Beta – a qual se torna amante dos três libertadores –, e o filme se encerra com mais uma dose de música sintética. Indagado sobre a apreciação, o Selvagem John se mostra horrorizado: “– Era vil – retrucou ele, indignado –, era ignóbil” (HUXLEY, 2014, p. 205)<sup>66</sup>. Ao retornar para casa, corre para seu esconderijo e retira de lá as *Obras Completas*, abrindo o livro no início de *Otelo*: “Otelo, lembrou-se, parecia com o herói de *Três semanas em helicóptero* – era um negro” (HUXLEY, 2014, p. 206)<sup>67</sup>. Ressalta-se que o vilão do filme assistido por John é descrito como um “negro louco” (HUXLEY, 2014, p. 204)<sup>68</sup>, salientando como a estabilidade da Londres do futuro é ainda fundamentada sobre o racismo e o etnocentrismo europeu tanto quanto o período totalitário e fascista de produção de Aldous Huxley – e em tantos séculos que a ele o antecederam e o sucedem. Assim, a única saída de John é continuar tentando fazer sentido do mundo do único modo como consegue: pela literatura.

No entanto, se a inaptidão para leitura dos outros Selvagens fazia com que a diferenciação de John lhe servisse como recompensa para o ego, em Londres, isso se torna cada vez mais insustentável. Após diversas situações em que o protagonista se exaspera, ele finalmente começa a perceber os outros sentidos dos textos que não aqueles previstos por ele –

<sup>64</sup> THREE WEEKS IN A HELICOPTER. NA ALL-SUPER-SINGING, SYNTHETIC TALKING, COLOURED, STEREOSCOPIC FEELY. WITH SYNCHRONIZED SCENT-ORGAN ACCOMPANIMENT (HUXLEY, 1998, p. 167).

<sup>65</sup> ‘(...) Otherwise you won’t have any of the feely effects’ (HUXLEY, 1998, p. 167).

<sup>66</sup> ‘It was base,’ he said indignantly, ‘it was ignobile’ (HUXLEY, 1998, p. 170).

<sup>67</sup> Othello, he remembered, was like the hero of Three Weeks in a Helicopter – a black man (HUXLEY, 1998, p. 171).

<sup>68</sup> a black madman (HUXLEY, 1998, p. 169).

como no mencionado caso de *A Tempestade*, de onde sai a famosa frase que dá nome ao livro e que John repete para si como um colonizador de terras estranhas, reconfigurando-se após passar por diversas situações de desencantamento:

O Selvagem permanecia ali, contemplando a cena. “Oh, admirável mundo novo! Oh, admirável mundo novo!...” Em seu espírito, **as palavras cantantes pareciam ter mudado de tom. Elas lhe haviam escarnecido na sua dor e no seu remorso (...)** e com que horrendo acento de zombaria cínica! (...) **Agora, de repente, elas clarinavam um chamado às armas.** “Oh, admirável mundo novo!” Miranda proclamava a possibilidade da beleza, a possibilidade de transformar até mesmo aquele pesadelo em algo de magnífico e nobre. **“Oh, admirável mundo novo!” era um desafio, uma ordem** (HUXLEY, 2014, p. 253, grifos nossos)<sup>69</sup>.

Diante desse processo de clareza, a identificação de John com a obra passa a um segundo estágio: não mais somente o espelhamento do eu, mas também a reflexão sobre a função do personagem no mundo. John percebe no verso de *A Tempestade* um convite para desempenhar um papel e cumprir um “desafio”. Se o mundo que está dado não condiz com aquilo que ele esperava, no lugar de negá-lo, deveria agir para modificá-lo – característica, aliás, tão cara à distinção entre distopia e antiutopia, conforme descrevemos no primeiro capítulo. É quando, como já se mencionou, John interrompe o luto para implorar aos funcionários do hospital sobre o dever deles de se libertar da escravidão imposta, descartando uma boa quantia de *soma* – o que os inspetores combatem expelindo uma névoa com doses altas da substância, provocando entorpecimento coletivo. Apesar do contra-ataque, fica evidente a proporção com que se teme o Selvagem. A força de sua presença, como aquele que enxerga a vida pelo buraco da fechadura, é ameaçadora e geradora de instabilidade tanto para quem se aproxima como para quem o teme à distância.

Simbolizando um verdadeiro mau agouro para a estabilidade social, John é levado à presença de Mustafá Mond, autoridade maior na posição de Administrador Residente da Europa Ocidental. No diálogo final entre ambos, o Selvagem tem a oportunidade de perguntar a Mustafá sobre tudo aquilo que, para ele, fora outrora a grande beleza da vida, a arte, que tinha se transformado em um pastiche mecanicizado e pavoroso: por que tanto repúdio, por que não se permite escrever, por que não Shakespeare e *Othelo*?

<sup>69</sup> *The Savage stood looking on. ‘O brave new world, O brave new world...’ In his mind the singing words seemed to change their tone. They had mocked him through his misery and remorse (...) with how hideous a note of cynical derision! (...) Now, suddenly, they trumpeted a call to arms. ‘O brave new world!’ Miranda was proclaiming the possibility of loveliness, the possibility of transforming even the nightmare into something fine and noble. ‘O brave new world!’ It was a challenge, a command (HUXLEY, 1998, p. 210, grifos nossos).*

Porque o nosso mundo não é o mesmo mundo de Otelo. Não se pode fazer um calhambeque sem aço, e não se pode fazer uma tragédia sem instabilidade social. O mundo agora é estável. As pessoas são felizes, têm o que desejam e nunca desejam o que não podem ter. Sentem-se bem, estão em segurança; nunca adoecem; não têm medo da morte; vivem na ditosa ignorância da paixão e da velhice; não se acham sobrecarregadas de pais e mães; não têm esposas, nem filhos nem amantes por quem sofrer emoções violentas (...) É preciso escolher entre a felicidade e aquilo que antigamente se chamava a grande arte (HUXLEY, 2014, p. 264)<sup>70</sup>.

É interessante notar o lugar que ocupa no diálogo até mesmo a metaforização de preceitos centrais da natureza da tragédia de moldes clássicos e do início da modernidade. A partir de uma só frase (“não se pode fazer tragédia sem instabilidade social”), compreendemos que Mustafá é consciente de requisitos fundamentais do trágico: a necessidade de confrontar o indivíduo com a *hybris* humana, com o desconhecimento e o reconhecimento, a piedade, o terror e a catarse – e, de fato, Mond fora leitor assíduo e, como John, admirador de Shakespeare, vangloriando-se da garantia de sua impunidade graças ao *status quo* ao qual pertence. Diante da sessão de cinema que descrevemos nas páginas anteriores, seria impossível esperar que tais elementos trágicos articulassem qualquer representação estética no futuro de Huxley. Todos dizem respeito à instabilidade, como Mond revela, que advém da reflexão acerca da posição de um indivíduo na sociedade em que faz parte, e isso jamais faria sentido em um mundo em que, por mais que tudo tenha aparência de personalização, a ideia de sujeito é inexistente, sendo todos fabricados como peças servis de um sistema maior. Além disso, seria necessário assumir a faceta da infelicidade e do erro, algo para o qual se treina o desconhecimento desde cedo.

A esta reflexão, segue-se um intrigante diálogo entre os dois personagens. Mustafá Mond parte do princípio de que jamais ao homem foi permitido seguir seus instintos naturais e que todos os períodos da história contam com autoridades maiores tentando condicionar seus indivíduos desde sempre, fazendo com que a era em que estavam vivendo fosse somente a continuidade de um precedente milenar: a ideologia perpetrando a vida cotidiana. Já o Selvagem segue combativo a tais argumentos pela crença nos “valores essenciais” da existência e na articulação das forças superiores para punir e recompensar o caráter e as ações humanas, constantemente referindo-se às lições de *Hamlet*, *Rei Lear*, entre outros. Tais valores, como já

---

<sup>70</sup> ‘Because our world is not the same as Othello’s world. You can’t make flivvers without steel – and you can’t make tragedies without social instability. The world’s stable now. People are happy; they get what they want, and they never want what they can’t get. They’re well off; they’re safe; they’re never ill; they’re not afraid of death; they’re blissfully ignorant of passion and old age; they’re plagued with no mothers or fathers; they’ve got no wives, or children, or lovers to feel strongly about (...) You’ve got to choose between happiness and what people used to call high art (HUXLEY, 1998, p. 220).

analisado, que moldam a imagem que o Selvagem faz de si mesmo como herói trágico aos moldes shakespearianos, acusam o funcionamento daquela sociedade de covardia – “[l]ivram-se de tudo o que é desagradável, em vez de aprender a suportá-lo” –, contrapondo-se por uma citação de *Hamlet*: “[é] mais nobre para a alma sofrer os açoites do azar e as flechas da fortuna adversa, ou pegar em armas contra um oceano de desgraças e, fazendo-lhes frente, destruí-las...”<sup>71</sup> (HUXLEY, 2014, p. 284).

Por fim, o Selvagem termina com a reafirmação de sua desobediência total:

(...) eu gosto dos inconvenientes (...) eu não quero conforto. Quero Deus, quero a poesia, quero o perigo autêntico, quero a liberdade, quero a bondade. Quero o pecado. (...) Eu reclamo o direito de ser infeliz (HUXLEY, 2014, p. 286)<sup>72</sup>.

Esse desafio o leva ao sombrio destino de um tipo de exílio controlado: apesar de não poder mais conviver com os outros em Londres, ele não retorna a Malpaís, mas é isolado em uma região florestal nos arredores da capital inglesa. A solidão não acarreta solitude, pois a proximidade garante aos curiosos continuar investigando a vida do Selvagem, provocando-lhe com situações de humilhação e tortura até que ele se suicide. Aqui, no entanto, concordamos com Daniel David Wood em *A Citizen's Guide to Life in Hell* (2017): longe de ser um final antiutópico, o suicídio de John representa não um escape do mundo que o aprisionava, mas uma dimensão muito maior – a defesa da infelicidade sem cortes. Sabendo que sua vida era transmitida a toda a população, pois se encontrava cercado de câmeras em um “enxame de helicópteros que (...) era uma nuvem escura de dez quilômetros de comprimento” (HUXLEY, 2014, p. 306)<sup>73</sup>, ele deixa um exemplo aos outros de que o suicídio existe e, possivelmente, levaria outros a questionarem o porquê. O fato de ser assistido ao vivo faz com que seu ato não passe por edição ou qualquer tipo de mediação, impedindo os espectadores de se livrarem da experiência do choque. Independente das conjeturas sobre o prosseguimento daquele momento em diante, a visão do herói trágico que John possui sobre si faz com que sua vida se encerre como um verdadeiro espetáculo catártico, assistido por uma quantidade imensurável de espectadores. Se o espetáculo é, partindo de Guy Debord (1997a), a oficialização de uma

<sup>71</sup> ‘*Whether ‘tis nobler in the mind to suffer the slings and arrows of outrageous fortune, or to take arms against a sea of troubles and by opposing end them...*’ (HUXLEY, 1998, p. 238).

<sup>72</sup> ‘*(...) I like the inconveniences (...) I don’t want comfort. I want God, I want poetry, I want real danger, I want freedom, I want goodness. I want sin (...) I’m claiming the right to be unhappy*’ (HUXLEY, 1998, p. 240).

<sup>73</sup> ‘*(...) the swarm of helicopters (...) was a dark cloud ten kilometers long*’ (HUXLEY, 1998, p. 259).

linguagem da separação dos indivíduos com relação à experiência vivida, o Selvagem termina a vida mimetizando a relação desta linguagem para, com ela, instaurar o choque.

À luz do exposto, John inaugura uma ruptura na estratégia consolidada pelo Estado de fazer com que todos se sintam felizes o tempo todo (hipnopédia, soma etc.), e ainda o faz utilizando-se da própria ferramenta que o Estado se valia para exercer seu controle – o *broadcast*. O suicídio é um temor tão grande sentido pelo Estado porque entrega a artificialidade da homogeneização da felicidade, motivo pelo qual, na visão de Wood, o Partido não deixa Winston Smith morrer em *1984*, nem os paramédicos permitem que Mildred, esposa do protagonista Guy Montag, morra com a overdose de pílulas em *Fahrenheit 451*. A morte denuncia o Estado. John, no entanto, contraria essas tentativas de contenção e se suicida sem aviso prévio, sugerido somente por uma breve evocação do sujeito hamletiano: “[n]ão mais do que o sono. Dormir. Talvez sonhar. E nesse sono da morte, que sonhos...?” (HUXLEY, 2014, p. 301)<sup>74</sup>.

Portanto, até o último instante, o Selvagem John toma para si o protagonismo de um herói shakespeariano, e crer ser investido de um senso de humanização que os demais não têm é o elemento que lhe fornece a certeza de seu destino no meio de todas as adversidades encontradas. John sacrifica a própria vida e, no lugar de ceder e resignar-se, impede que as utopias nas quais ele passa a vida acreditando se corromam. Conforme procuramos ilustrar, esse ato está em conformidade com toda a sua construção como personagem que busca respostas na literatura como reflexo da realidade, moldando-se a partir das fábulas de outrem e espelhando-as na própria existência. A realidade de John se torna um lugar outro, uma utopia dentro da distopia – desfigurada, porém inevitavelmente estratégica.

Notamos, assim, que é possível começar a estabelecer um denominador comum nas distopias paradigmáticas quando estas fomentam uma discussão sobre a natureza do objeto artístico. Nos dois casos supracitados, dos romances de Katherine Burdekin e Aldous Huxley, a obra de arte, principalmente a literatura, é o elemento que media a saída dos sujeitos do mundo reificado por intermédio da ampliação da consciência individual. Em seguida, ela é seu estímulo para passar à agência, isto é, para que decida como manipular o aprendizado obtido pela literatura (podemos sugerir, assim, uma certa função pedagógica) para a interferência externa. No caso de *Noite da Suástica*, temos a inserção indireta de Alfred na linhagem von Hess, comprometendo-se a ensinar outras pessoas sobre a versão não oficial da história e gerar

---

<sup>74</sup> De um dos trechos mais emblemáticos de *Hamlet*: “[t]o die, to sleep –/ To sleep, perchance to dream – ay, there's the rub,/ For in this sleep of death what dreams may come/ When we have shuffled off this mortal coil...”.

comunidades Anti-Império, bem como a auxiliar no retorno da imagem não bestificada da mulher, para que esta volte a ser revestida de humanidade. Já com o protagonista de Huxley, o Selvagem John, temos a postura revolucionária do confronto direto, uma vez que, diferentemente de Alfred de *Noite da Suástica*, ele não consegue estabelecer laço comunitário com nenhum outro indivíduo do Estado Mundial, e o que lhe resta são suas ações físicas isoladas, como o ataque à distribuição do *soma*.

Torna-se, assim, impossível não voltarmos sempre a Bloch para entender a utopia da arte, bem como os passos dados pelos protagonistas das distopias a partir dessa necessidade de trazer a arte para a esfera da ação. O Selvagem John de *Admirável Mundo Novo*, por exemplo, parece-nos um dos mais dispostos a tomar essa capacidade de implementação como “imaneente” às obras teatrais de Shakespeare, colocando-as em prática custe o que custar. Assim, tais pressupostos sobre como a arte encontra perspectiva nas distopias é fundamental para compreender a dedicação a desenvolver as formas de agência (individual e coletiva) que as obras nos trazem, como campo da *práxis* dos personagens para todas as ideias que permeiam as obras. Afinal, na própria ideia blochiana dessa forma de utopia estaria o potencial para a ação, a fim de que haja uma continuidade de uma utopia concreta fazer surgir outras – tal como o livro de von Hess, em *Noite da Suástica*, segue-se nas mãos de sujeitos a cada geração mais unidos pelos ideais de resistência.

Ademais, é impossível não pôr em diálogo as constatações acima com um terceiro exímio caso de parentesco da temática analisada: a distopia estadunidense de Ray Bradbury (2012, 2013), *Fahrenheit 451* (1953). Pouco se sabe a respeito da temporalidade e da instância governamental por trás do universo criado por Bradbury, somente que esta última opera por meio do estímulo ao consumo e à massificação – remetendo-nos ao cerne do desenvolvimento capitalista da década de 1950. Com relação à ausência de uma figura máxima de poder, uma das grandes lições da obra é que o totalitarismo contemporâneo não precisa mais estar corporificado na figura do Líder para que se faça sentir presente. No lugar de “Adolf Hitler” ou “Mustafá Mond”, o Poder nos é apresentado em *Fahrenheit 451* de forma “pulverizada”. Corroborando a tese de Evânio Guerrezi (2015), o Estado habita em seus aparelhos ideológicos, nos costumes e no pensamento – principalmente, no caso de *Fahrenheit 451*, nos bombeiros e na própria população. Na obra em questão, os bombeiros possuem uma função deslocada daquela que comumente associamos: no lugar de apagar incêndios, eles os provocam. E são direcionados a um propósito específico: a queima de todo e qualquer livro existente naquela sociedade. O protagonista da obra, Guy Montag, é um desses bombeiros, em processo de ascensão de cargo assim que o romance se inicia.

No romance de Bradbury, o projeto ideológico de hostilidade à arte é tão bem-sucedido quanto em *Admirável mundo novo*: ambas as narrativas vão além de nos mostrar como objetos artísticos são banidos de seus universos futuristas, revelando-nos, também, que um estado de anti-intelectualismo é soberano nas sociedades de Huxley e Bradbury, em que a própria população assume a tarefa de suspeitar de tudo aquilo que pretenda promover o pensamento crítico e a denunciar quem o faz. Nas palavras de Guerrezi:

(...) partimos da concepção de que o Estado, enquanto método de produção, habita primeiro o pensamento. A própria literatura distópica não trata somente de um futuro autoritário que beira um apocalipse ético e político. Ainda que assim se apresentem, trata-se também de nós, da forma pela qual vivemos, da maneira que escolhemos seguir nossas vidas. *1984*, *Fahrenheit 451* e *Admirável Mundo Novo* são exemplos de literaturas que apresentam o Estado como regime político severo, mas que, além disso, expressam o Estado que nos habita, que se promove na forma do hábito que nos condiciona em um processo de reprodução mecânica, que prefere o Mesmo e que nos submete a um centro de referências (GUERREZI, 2015, p. 24).

Nas palavras de Booker, em *The Dystopian Impulse in Modern Literature* (1994), *Fahrenheit 451* nos mostra, desagradavelmente, como o movimento anti-intelectual também é voluntário, algo que o autor condena na obra de Bradbury por, em sua perspectiva, transferir a responsabilização do sistema para as pessoas, algo que o autor toma como uma tradução do modelo individualista de pensamento estadunidense. Porém, ao nosso ver, *Fahrenheit 451* mostra que os indivíduos de uma sociedade não são uma folha em branco a ser preenchida apenas por palavras de autoridade. Assim como em *1984*, de Orwell (1948), os indivíduos estão em constante convivência e entregam uns aos outros, além de ansiarem pelos Dois Minutos de Ódio e pela Semana do Ódio. Igualmente, em *Admirável Mundo Novo*, qualquer um que demonstre um comportamento de inclinação sentimental e questionadora pode ser denunciado, o que contradiz a ideia de Booker de que a participação ativa no “anti-intelectualismo” é exclusiva das obras estadunidenses pós-II Guerra. A distopia de Bradbury nos mostra que existe uma articulação sistêmica intensa de manipulação social para que os indivíduos imaginem estar consumindo apenas o que desejam, sem que se sintam impelidos por alguém ou pelo Estado. Isso é tão atual que permanece como um facilitador ideológico, de acordo com a leitura de Slavoj Žižek (2003), para que um cidadão contemporâneo comum observe com facilidade as contradições do fundamentalismo islâmico, mas não do capitalismo financeiro neoliberal.

Restam, em ambas, as formas sintetizadas e previamente estandardizadas de arte e entretenimento, programadas pelos responsáveis para consumo, ordem e estabilidade dessas sociedades. O personalismo dado pela sensação de que as músicas e os filmes sintéticos são

direcionados especialmente para cada público acarreta no contentamento e na satisfação dos apreciadores, além de reforçar quão positiva é a ausência das “antigas” formas de arte – fontes de tanta infelicidade e discórdia pessoal. Tanto em Huxley como em Bradbury, soma-se a isso a experiência sensorial ligada a esses novos objetos: em *Admirável mundo novo*, os filmes sintéticos estimulam sensações corporais (cheiro, tato etc.), enquanto em *Fahrenheit 451* as “peças” que passam nas *telas* indicam o quanto “precisam” da interatividade com os espectadores para decidirem seus desdobramentos, dando-lhes a impressão de participarem no desenvolvimento de uma dessas peças. Conforme explica Mildred, esposa do protagonista Guy Montag:

- Bem, daqui a dez minutos entra uma peça no circuito de tela múltipla. Eles me enviaram o meu papel esta manhã. (...) Eles escrevem o roteiro, mas deixam faltando um dos papéis. É uma ideia nova. A dona de casa, que sou eu, faz o papel que está faltando. Quando chega o momento das falas que faltam, todos olham para mim, das três paredes, e eu digo a fala. Por exemplo, aqui o homem diz: “O que você acha dessa proposta, Helen?”. E olha para mim, que estou sentada aqui no centro do palco, entende? E eu digo (...) “Acho excelente!”. E então eles seguem com a peça até que ele diz: “Você concorda com isso, Helen?”. E eu digo: “Claro que sim!”. Não é divertido, Guy? (...)
- Sobre o que é a peça?
- Eu já lhe falei. Tem essas pessoas chamadas Bob, Ruth e Helen.
- Ah (BRADBURY, 2012, p. 39)<sup>75</sup>.

A própria impossibilidade de responder à pergunta “sobre o que é a peça?” demonstra que o diálogo dos personagens com Mildred não requer necessariamente a expressão do sujeito, pois, mesmo que ela interaja, não há um significado profundo nesta interação que mude o curso da vida dos personagens<sup>76</sup>. Tal como sintetizado por Debord (1997a, p. 15):

Não é possível fazer uma oposição abstrata entre o espetáculo e atividade social efetiva: esse desdobramento também é desdobrado. O espetáculo que inverte o real é efetivamente um produto. Ao mesmo tempo, a realidade vivida é materialmente invadida pela contemplação do espetáculo e retoma em si a ordem espetacular à qual adere de forma positiva. A realidade objetiva está

<sup>75</sup> ‘Well, this is a play comes on the wall-to-wall circuit in ten minutes. They mailed me my part this morning. (...) They write the script with one part missing. It’s a new idea. The homemaker, that’s me, is the missing part. When it comes time for the missing lines, they all look at me out of the three walls and I say the lines. Here, for instance, the man says, “What do you think of this whole idea, Helen?” And he looks at me sitting here center stage, see? And I say, I say- (...) I think that’s fine!’ And then they go on with the play until he says “Do you agree to that, Helen?” and I say, “I sure do!” Isn’t that fun, Guy?’ (...) ‘What’s the play about?’ ‘I just told you. There are these people named Bob and Ruth and Helen’ ‘Oh.’ (BRADBURY, 2013, p. 17-18).

<sup>76</sup> Na adaptação fílmica de Truffaut, de 1966, torna-se ainda mais explícito o quanto a peça, na verdade, nem transmitida ao vivo seria, e sim uma gravação. O espaço deixado para a “interação” é produzido apenas para deixar somente um tipo de resposta vinda de Mildred que, independente de qual fosse, seria elogiada pelos personagens como a resposta correta. Dito de outra forma, há uma falsa impressão de atividade, pois a peça poderia ocorrer normalmente mesmo sem a intervenção de Mildred.

presente dos dois lados. Assim estabelecida, cada noção só se fundamenta em sua passagem para o oposto: a realidade surge no espetáculo, e o espetáculo é real. Essa alienação é a essência e a base da sociedade existente.

Assim, essas peças ficam restritas ao aspecto do entretenimento esvaziado de reflexão crítica, isto é, conservam apenas o suporte material no qual a manifestação artística poderia existir e o preenchem com outros desígnios – assim como o Cinema e a Música sintéticos de *Admirável mundo novo*, e até mesmo as arquiteturas, esculturas e livros de *Noite da Suástica*, se levarmos em consideração que estes sustentam a articulação de uma narrativa mítica de Adolf Hitler que nunca existiu. Outro exemplo trazido por *Fahrenheit 451* é a possibilidade de ler histórias em quadrinhos, mas que sejam somente ilustradas, sem qualquer manifestação da palavra escrita (BRADBURY, 2012).

É nesse cenário que temos a introdução ao nosso protagonista, Guy Montag. Ao contrário de Alfred, de *Noite da Suástica*, e John, de *Admirável Mundo Novo*, os quais conhecemos já inseridos na dinâmica de indicativos de oposição desde o início, Montag, *a priori*, nos é trazido quase como um anti-herói, como um dos principais bombeiros na linha de atuação à queima de livros. Sua primeira declaração é uma metonímia do conflito travado entre a sociedade retratada e o passado histórico, em que a primeira busca a supressão do segundo a todo momento:

Queimar era um prazer.

Era um prazer especial ver as coisas serem devoradas, ver as coisas serem enegrecidas e alteradas. Empunhando o bocal de bronze, a grande víbora cuspiendo seu querosene peçonhento sobre o mundo, o sangue latejava em sua cabeça e suas mãos eram as de um prodigioso maestro regendo todas as sinfonias de chamas e labaredas para derrubar os farrapos e as ruínas carbonizadas da história. Na cabeça impassível, o capacete simbólico com o número 451 e, nos olhos, a chama laranja antecipando o que viria a seguir, ele acionou o acendedor e a casa saltou numa fogueira faminta que manchou de vermelho, amarelo e negro o céu do crepúsculo (BRADBURY, 2012, p. 21)<sup>77</sup>.

A passagem supracitada chama a atenção pela ambivalência do emprego da simbologia do fogo como um mecanismo utilizado para, por um lado, destruir e, por outro, purificar. Nesse excerto, ambos os significados se unem – destruir para purificar – e revelam que a destruição

---

<sup>77</sup> *It was a pleasure to burn. It was a special pleasure to see things eaten, to see things blackened and changed. With the brass nozzle in his fists, with this great python spitting its venomous kerosene upon the world, the blood pounded in his head, and his hands were the hands of some amazing conductor playing all the symphonies of blazing and burning to bring down the tatters and charcoal ruins of history. With his symbolic helmet numbered 451 on his stolid head, and his eyes all Orange flame with the thought of what came next, he flicked the igniter and the house jumped up in a gorging fire that burned the evening sky red and yellow and black (BRADBURY, 2013, p. 1).*

está ligada a “derrubar os farrapos e as ruínas carbonizadas da história”. Assim, o narrador procura, desde o início, elucidar que o ato de queimar livros não era simplesmente a expressão de um ódio desenfreado, movido pela ignorância, a um suporte material, mas um desejo de livrar-se da história (e de tudo o que a representa), para que o passado não pudesse perturbar a ordem do presente. Tal visão de história só consegue propagar-se se há um movimento dialético de corroboração entre o Poder e a população.

Guy Montag, na função de bombeiro, é uma das peças necessárias para que tal sistema funcione. Ele corrobora para enterrar não somente livros físicos, mas todo um passado de ruínas e embates filosóficos para que a felicidade seja homogeneizada e tenha origem somente no consumo. O primeiro indicativo de mudança se dá na presença do encontro entre Montag e sua vizinha Clarisse, que o desestabiliza a partir de duas perguntas: “você nunca lê nenhum dos livros que queima?” (BRADBURY, 2012, p. 25) e “você é feliz?” (BRADBURY, 2012, p. 28). Desse momento em diante, torna-se difícil para Montag exibir seu “sorriso feroz” (BRADBURY, 2012, p. 21) quando vai se deitar após ter queimado os livros. Pela primeira vez, ele olha para o lado e imagina Clarisse e, com ela, um espelho. Em seguida, repete duas vezes: “não estava feliz” (BRADBURY, 2012, p. 30).

Poderíamos relacionar a simbologia do espelho, nesse contexto, ao instante de rompimento com o movimento de alienação de Montag, pois o ato de encarar a própria imagem em um mundo acelerado nos traz a ideia de fratura greimasiana: o aprofundamento do agora. Para Algirdas J. Greimas (2002), a apreensão estética se dá pela mobilização dos sentidos do sujeito: a intensificação de um (ou mais) desses sentidos leva a uma descontinuidade com o cotidiano, instaurando o acontecimento estético. Se, para Greimas, sujeito e objeto transformam-se uns aos outros, Bradbury nos traz pela metáfora do espelho sua capacidade de “captar e devolver” aquilo que está em um nível mais profundo que o dia a dia de Montag. Tal pausa, em meio às suas atividades comuns, cria o espaço potencial para o desenvolvimento de um olhar crítico sobre o mundo e sobre si mesmo. Mais do que interromper o ritmo determinado pelas instituições dominantes, esse processo cria um tempo outro, que deixa de mirar o consumo de telas e a estabilidade, e fornece um princípio-realidade para o sujeito, de modo que este renuncie às possibilidades temporárias do prazer socialmente definido e aceite o desprazer que leva à posterior reelaboração de suas coordenadas simbólicas.

Conforme descobrimos mais adiante na narrativa, Montag, na verdade, já roubava há cerca de um ano pelo menos um livro a cada vez que era convocado para queimar acervos secretos de outros indivíduos, criando seu próprio acúmulo sigiloso de obras (BRADBURY, 2012, p. 89). No entanto, nunca os havia olhado até os diálogos com Clarisse – ou, para seguir

com a imagem dada por Ray Bradbury, até olhar-se no espelho. Mais uma vez, o desejo pela leitura e a necessidade de desvelar camadas nebulosas da consciência individual andam lado a lado. Quando sua esposa, Mildred, descobre o esconderijo dos livros do protagonista, trava-se um diálogo a respeito de vários elementos que faziam parte da vida de Montag, mas que até então não possuíam significado elaborado – como o que representava ser um bombeiro, os livros, a felicidade, entre outros. Em determinado momento, Montag coloca o seguinte questionamento:

— Ontem à noite eu pensei em todo o querosene que usei nos últimos dez anos. E pensei nos livros. **E pela primeira vez percebi que havia um homem por trás de cada um dos livros.** Um homem teve de concebê-los. Um homem teve de gastar muito tempo para colocá-los no papel. E isso nunca havia me passado pela cabeça. — Montag saiu da cama. — Às vezes pode levar uma vida inteira para um homem colocar seus pensamentos no papel, depois de observar o mundo e a vida, e aí eu chego e, em dois minutos, bum! Está tudo terminado.

— Me deixe em paz — disse Mildred. — Eu não fiz nada.

— Deixar você em paz! Tudo bem, mas como eu posso ficar em paz? Não precisamos que nos deixem em paz. Precisamos realmente ser incomodados de vez em quando. Quanto tempo faz que você não é realmente incomodada? Por alguma coisa importante, por alguma coisa real? (BRADBURY, 2012, p. 74, grifo nosso)<sup>78</sup>.

Por meio dessa citação, podemos perceber que aquilo que tanto impressiona Montag não é apenas o fato de ter descoberto que os livros têm uma dimensão autoral, mas saber que existe um humano tão real quanto ele, e que esse humano tentou mostrar algo que Montag não estava permitindo ganhar vida. A fragilidade com que ideias podem ser apagadas assusta o protagonista, que se revolta pela crescente conclusão de que a paz em que vive é forjada e é preciso sair dela, e o modo que Montag encontra para fazê-lo, conforme o trecho acima, é pelo incômodo. Não há, na visão de Montag, paraíso artificial que seja capaz de superar a vivacidade em sentir-se perturbado pela dúvida. Logo na primeira parte do livro, temos, pois, a denúncia da idealização da felicidade universal, que, ao ser implementada, transforma-se em seu extremo oposto. Paz se torna imobilismo; utopia se torna distopia. Para combatê-la, podemos dizer que

---

<sup>78</sup> *'Last night I thought about all that kerosene I've used in the past ten years. And I thought about books. And for the first time I realized that a man was behind each one of the books. A man had to think them up. A man had to take a long time to put them down on a paper. And I'd never even thought that before.'* He got out of bed. *'It took some man a lifetime maybe to put some of his thoughts down, looking around at the world and life and then I come along in two minutes and boom! it's all over.'* *'Let me alone,' said Mildred. 'I didn't do anything.'* *'Let you alone! That's all very well, but how can I leave myself alone? We need not be let alone. We need to be really bothered once in a while. How long is it since you were really bothered? About something important, about something real?'* (BRADBURY, 2013, p. 49, grifos nossos).

o protagonista desenvolverá a agência para a mudança da ordem em duas vias: pela individual e coletiva.

A primeira forma de agência de Montag se dá em condições muito similares às do Selvagem John de Huxley. Percebendo-se solitário, o protagonista tenta “salvar” as pessoas ao seu redor, como no diálogo com a esposa em questão. Em boa parte da narrativa, Montag se permite sensibilizar pelo modo como as leituras impactam as emoções, as quais vão além da felicidade forjada que seu mundo estimula a manter o tempo inteiro. Isso gera nele um desejo de passar as sensações adiante, imaginando que tristeza e inquietação provocam os mesmos efeitos em outros que nele foram gerados, como se a ruptura marcada pela presença dos livros fosse uma simples reprodução que ocorre igualmente em todos a partir do ato de leitura:

Temos de começar em algum lugar aqui, tentando descobrir por que estamos nessa confusão toda, você e as noites de remédios, e o carro, e eu e o meu trabalho (...) Não temos nada por que continuar, mas talvez possamos juntar os pedaços e descobrir e ajudar um ao outro. (...) E se houver alguma coisa aqui, uma coisinha no meio de toda essa trapalhada, talvez possamos passar isso para mais alguém (BRADBURY, 2012, p. 90-91)<sup>79</sup>.

Não por acaso, Bradbury traz a referência direta do primeiro livro lido por Montag: “[c]alcula-se que onze mil pessoas, em diversas épocas, tenham preferido enfrentar a morte a se sujeitar a criar seus ovos na extremidade mais estreita”<sup>80</sup> (BRADBURY, 2012, p. 92). Em uma busca rápida, é possível encontrar que tal citação pertence ao livro *As viagens de Gulliver* (1726), de Jonathan Swift, cuja relevância histórica está em ter sido, em pleno século XVIII, uma das primeiras narrativas de sátira à utopia – da mesma forma que nós, leitores de Bradbury, lemos em *Fahrenheit 451* a sombra da utopia do século XX. Também temos menção de que ele guarda as obras do “senhor Jefferson”, referindo-se ao autor da declaração de independência dos Estados Unidos, Thomas Jefferson (1776). Curiosamente, um trecho do texto de Jefferson também é evocado ao final de *1984*, de Orwell, com um certo apelo utópico, já que se encontra no *Apêndice* do livro. Neste, o narrador está tentando reconstruir as manipulações sistêmicas e ideológicas do período vivido por Winston Smith no restante da narrativa, o que nos leva a crer

---

<sup>79</sup> ‘We’ve got to start somewhere here, figuring out why we’re in such a mess, you and the medicine nights, and the car, and me and my work. (...) We haven’t anything to go on, but maybe we can piece it out and help each other (...) And if there is something here, just a little thing out of a whole mess of things, maybe we can pass it on to someone else (BRADBURY, 2013, p. 63-64).

<sup>80</sup> ‘It is computed, that eleven Thousand persons have at several times suffered death rather than submit to break their eggs at a smaller end’ (BRADBURY, 2013, p. 65).

que todo o romance que lemos já está no passado e que aquele regime teve seu devido final. As palavras de Jefferson reforçam essa sugestão, como se segue:

Consideramos por si só evidentes as seguintes verdades: que todos os homens são criados iguais, que seu Criador os dota de certos direitos inalienáveis, que entre eles estão o direito à vida, à liberdade e à busca da felicidade. Que, para melhor garantir esses direitos, instituem-se entre os homens Governos, cujo poder deriva do consentimento dos governados. Que toda vez que uma forma de governo se torna prejudicial à consecução desses fins, é direito do Povo alterá-la ou aboli-la e instituir um novo Governo (ORWELL, 2009, p. 361).

Pela leitura dessa citação no livro de Orwell, apesar de não termos contato com a referência exata lida por Montag, somos capazes de imaginar o teor dos escritos de Thomas Jefferson no geral e o impacto no protagonista em seu momento de efervescência. Além de Jefferson, Montag também revela ter feito a leitura do “senhor Thoreau” (BRADBURY, 2012, p. 100), referindo-se ao transcendentalista Henry Thoreau, autor do famoso ensaio “A Desobediência Civil” (*Civil Disobedience*, 1849), que, partindo dos pressupostos semelhantes ao manifesto de Jefferson, acusa o distanciamento do Estado americano de tais princípios.

A autoridade de um governo (...) ainda é impura: para ser rigorosamente justa, ela precisa ter a sensação e o consentimento dos governados. O governo não pode ter direito total sobre minha individualidade ou propriedade além do que eu lhe conceder. (...) Não é possível haver um Estado realmente livre e esclarecido até que ele reconheça o indivíduo como um poder maior e independente, do qual se deriva toda a sua força e autoridade (THOREAU, 2004, p. 110, tradução nossa)<sup>81</sup>.

Além disso, Thoreau é um dos maiores nomes do século XIX a falar sobre a busca individual pelo conhecimento. Em *Wild Apples* (1862), o transcendentalista sai em defesa da não tolerância à visão de natureza enquanto *commodity* humana e suspeita de tudo aquilo que pode ser domado por alguém (THOREAU, [201-?]). Ao retomar a maçã como símbolo do conhecimento ao longo da história (como em *Gênesis*, na Bíblia), Thoreau nos convida a pensar a quem serve deter o conhecimento, e como se sobrevive após dele experimentar. Nesse ensaio e em toda a sua obra, Thoreau encoraja os leitores ao desenvolvimento de sua autossuficiência

---

<sup>81</sup> *The authority of government (...) is still an impure one: to be strictly just, it must have the sanction and consent of the governed. It can have no pure right over my person or property but what I concede to it. (...) There will never be a really free and enlightened state until the state comes to recognize the individual as a higher and independent power, from which all its own power and authority are derived.*

(*self-reliance*): “é necessário um gosto selvagem ou selvático para apreciar uma verdade selvagem” (tradução nossa)<sup>82</sup>.

Podemos ver, assim, o impacto do repertório da literatura adquirida por Guy Montag logo na primeira parte de suas leituras em voz alta para a esposa. Inebriado pela conturbação que as reflexões sobre o mundo lhe trazem de uma vez, o protagonista se exaspera:

Por que ninguém quer falar sobre isso? Será porque estamos nos divertindo tanto em casa que nos esquecemos do mundo? Será porque somos tão ricos e o resto do mundo tão pobre e simplesmente não damos a mínima para a pobreza? (...) Ouvi rumores sobre ódio, também, esporadicamente ao longo dos anos. *Você* sabe por quê? *Eu* não, com *certeza* não! Talvez os livros possam nos tirar um pouco dessas trevas. Ao menos *poderiam* nos impedir de cometer os mesmos malditos erros malucos! (BRADBURY, 2012, p. 97-98, grifos do autor)<sup>83</sup>.

Aqui, encontramos um contraste implícito entre as “trevas” do momento vivido por Guy Montag e os livros que ele crê poderem criar uma saída – ou, para usar o termo kantiano, “esclarecer” a escuridão. No período seguinte, os mesmos objetos também são trazidos como agentes – “*poderiam* nos impedir de cometer” –, colocando o potencial de libertação pela literatura em um grau tão elevado que praticamente domina o sujeito e a sociedade que dela experimentam. Daí sua capacidade de retirar os indivíduos tanto da inércia – criticada por Montag pelas situações de indiferença que ele aponta no início do parágrafo – como do crescente ódio que também, segundo o protagonista, já despontava no horizonte.

A angústia de Montag, que o direciona para atuar nessas implosões, não atinge a esposa como ele pretendia. Mildred permanece interrompendo o raciocínio de Montag ao perguntar constantemente pela nova peça que será exibida nas telas e o julga louco, lutando contra si mesma para não denunciar o marido aos bombeiros. O protagonista não desiste e segue tentando aumentar o seu alcance, desta vez com as amigas de Mildred. Quando todas se encontram reunidas em sua casa, Montag as surpreende com a leitura do início do poema do vitoriano Matthew Arnold, “A praia de Dover” (*Dover Beach*, 1851):

- O Mar da Fé  
Antigamente era enorme, e nas margens de toda a terra  
Estendia-se como as dobras ondulantes de um lenço brilhante.

<sup>82</sup> *It takes a savage or wild taste to appreciate a wild truth.*

<sup>83</sup> *Why doesn't someone was to talk about it! We've started and won two atomic wars since 2022! Is it because we're having so much fun at home we've forgotten the world? Is it because we're so rich and the rest of the world's so poor and we just don't care if they are? (...) 'I've heard the rumors about hate, too, once in a long while, over the years. Do you know why? I don't, that's sure! Maybe the book can get us half out of the cave. They just might stop us from making the same damn insane mistakes!* (BRADBURY, 2013, p. 69-70).

Mas, agora, ouço apenas  
 Seu longo e melancólico rugido que recua  
 E se retira ao sopro  
 Do vento noturno, pelas vastas margens lúgubres  
 E seixos desnudados do mundo (BRADBURY, 2012, p. 127)<sup>84</sup>.

A leitura em voz alta deste excerto não parece ter sido feita por acaso, posto que traduz a ambiguidade pela qual Montag passa naquele momento. Ao mesmo tempo que a passagem do mar da fé para o “sopro do vento noturno” pode ser vista como a passagem do mundo de uma existência agradável para um lugar pior (*dys-topos*), também parece carregar o sentido da passagem da falsa segurança de Montag para sua melancolia íntima ao descobrir os “seixos desnudados do mundo”. A solidariedade e o desejo de comunhão advindos deste momento são intensificados por sua leitura da última estrofe do poema de Arnold:

- Ah, amor, sejamos fiéis,  
 Um ao outro! pois o mundo, que parece  
 Estender-se diante de nós como uma terra de sonhos,  
 Tão vário, tão belo, tão novo,  
 Não tem realmente alegria, nem amor, nem luz,  
 Nem certeza, nem paz, nem remédio para a dor;  
 E estamos aqui como numa planície sombria  
 Varrida por alarmes confusos de luta e fuga,  
 Onde cegos exércitos travam combate na noite (BRADBURY, 2012, p. 128)<sup>85</sup>.

Assim, podemos dizer que, nessa cena, o ato de Montag é simbólico de duas formas: não somente pelo conteúdo do poema, mas também pela própria situação na qual é evocado. Mediante a impossibilidade de semear a literatura em seu contexto social, o ato em si já é uma extensão da fratura do cotidiano que se iniciou com Clarisse e o “espelho” trazido por ela, e o conteúdo do poema só o potencializa. Se, posteriormente, a agência individual – Montag contra o mundo – se mostra insuficiente diante da vastidão do problema, o protagonista não tarda a se envolver com o segundo modo de agência: as estratégias coletivas. Afinal, o protagonista não seria o primeiro, nem o último, a se sentir desafiado pela nova epistemologia que conhece a partir da literatura. Assim, uma vez que sente a necessidade de uma aliança que auxilie a projetar uma oposição às condições em que sua comunidade vive, Montag se recorda de um

<sup>84</sup> - *The Sea of Faith / Was once, too, at the full, and round earth's shore/ Lay like the folds of a bright girdle furled./ But now I only hear/ Its melancholy, long, withdrawing roar,/ Retreating, to the breath/ Of the night-wind, down the vast edges drear/ And naked shingles of this world* (BRADBURY, 2013, p. 96).

<sup>85</sup> *Ah, love, let us be true/ To one another! for the world, which seems/ To lie before us like a land of dreams,/ So various, so beautiful, so new,/ Hath really neither joy, nor love, nor light,/ Nor certitude, nor peace, nor help for pain;/ And we are here as on a darkling plain/ Swept with confused alarms of struggle and flight,/ Where ignorant armies clash by night* (BRADBURY, 2013, p. 96-97).

encontro que teve no passado com um ex-professor de literatura, Faber, tirado de seu ofício “quando a última faculdade de ciências humanas fora fechada por falta de alunos e patrocínio” (BRADBURY, 2012, p. 98-99)<sup>86</sup>. Em seu apartamento, Montag reencontra Faber vivendo isolado do mundo, pois havia desistido dos livros e de agir para assegurar sua própria sobrevivência, pensando estar sozinho nessa luta. Ainda assim, sua perspectiva sobre os livros dá-se em uma fala contundente:

(...) você sabe por que livros como este são tão importantes? Porque têm qualidade. E o que significa a palavra qualidade. Para mim significa textura. Este livro tem *poros*. Tem feições. Este livro poderia passar pelo microscópio. Você encontraria vida sob a lâmina, emanando em profusão infinita. Quanto mais poros, quanto mais detalhes de vida fielmente gravados por centímetro quadrado você conseguir captar numa folha de papel, mais “literário” você será. (...) Detalhes *reveladores*. Detalhes *frescos*. Os bons escritores quase sempre tocam a vida. (...) Entende agora por que os livros são odiados e temidos? Eles mostram os poros no rosto da vida. Os que vivem no conforto querem apenas rostos com cara de lua de cera, sem poros nem pelos, inexpressivos (BRADBURY, 2012, p. 108, grifos do autor)<sup>87</sup>.

Logo em seguida, Faber comenta sobre as condições em que os livros realmente poderiam ter um impacto capaz de movê-los em alguma direção, além do universo consumista e das casas rodeadas de *telas* nos quais vivem: “[a] primeira, como eu disse, é a qualidade da informação. A segunda, o lazer para digeri-la. E a terceira, o direito de realizar ações com base no que aprendemos da interação entre as duas primeiras”<sup>88</sup> (BRADBURY, 2012, p. 110). Assim, Faber alerta Montag da importância da circulação dos livros e, para lembrar Greimas (2002), do instante de fratura para ser mobilizado por eles. De nada sua presença na sociedade valeria sem a independência do sujeito para fazer juízos próprios, sem o controle de outrem,

[m]as o fato é que precisamos de uma pausa para tomar fôlego. *Precisamos* de conhecimento. (...) Os livros servem para nos lembrar quanto somos estúpidos e tolos. São o guarda pretoriano de César, cochichando enquanto o desfile ruge pela avenida: ‘Lembre-se, César, tu és mortal’. A maioria de nós não pode sair correndo por aí, falar com todo mundo, conhecer todas as cidades do mundo (...) a única possibilidade que o sujeito comum terá de ver

<sup>86</sup> (...) *when the last liberal arts college shut for lack of students and patronage* (BRADBURY, 2013, p. 71).

<sup>87</sup> ‘[d]o you know why books such as this are important? Because they have quality. And what does the word quality mean? To me it means texture. This book has pores. It has features. This book can go under the microscope. You’d find life under the glass, streaming past in infinite profusion. The more pores, the more truthfully recorded details of life per square inch you can get on a sheet of paper, the more ‘literary’ you are’. (...) Telling detail. Fresh detail. *The good writers touch life often* (...). *So now do you see why books are hated and feared? They show the pores in the face of life. The comfortable people want only wax moon faces, poreless, hairless, expressionless*’ (BRADBURY, 2013, p. 79, grifos do autor).

<sup>88</sup> ‘*Number one, as I said, quality of information. Number two: leisure to digest it. And number three: the right to carry out actions based on what we learn from the interaction of the first two*’ (BRADBURY, 2013, p. 81).

noventa e nove por cento delas está num livro. Não peça garantias. E não espere ser salvo por *uma* coisa, uma pessoa, máquina ou biblioteca. Trate de agarrar a sua própria tábua e, se você se afogar, pelo menos morra sabendo que estava no rumo da costa (BRADBURY, 2012, p. 111, grifos do autor)<sup>89</sup>.

Faber, ao que nos parece, realiza uma atualização da autossuficiência defendida por Henry Thoreau em *Wild Apples* e *Civil Disobedience*. A literatura, mais uma vez, desponta como a via de esclarecimento pela qual o indivíduo pode se emancipar, escapando da menoridade e do controle por outrem. Contudo, conforme salientado por Faber nos excertos acima, o erro em que Montag estava persistindo até então era em não reconhecer o quão doloroso um processo como este pode ser para alguém. Mover o outro é tão incerto como sem a presença da literatura, razão pela qual “muitos atores durante anos não interpretaram Pirandello ou Shaw ou Shakespeare por que as peças desses autores têm *consciência* demais do mundo”<sup>90</sup> (BRADBURY, 2012, p. 112, grifo do autor).

Esse aprendizado é essencial para o momento final do livro, que se concretiza após a fuga de Guy Montag da cidade. Tendo sido denunciado por Mildred aos bombeiros, a fotografia de seu rosto é imediatamente espalhada pelas *telas* de todas as casas e toda a população se coloca em alerta para capturá-lo caso seja encontrado. É fora dos limites da cidade, após uma curta viagem de barco à outra extremidade de terra, que Montag se encontra com as *peessoas-livro*<sup>91</sup>. Estas são uma comunidade isolada, composta por indivíduos que, assim como Montag, reconhecem a importância da literatura para a sociedade. Eles dedicam seus dias a memorizarem obras literárias e filosóficas do primeiro ao último capítulo, para que, após a explosão da bomba nuclear (em iminência durante toda a narrativa), pudessem voltar a contá-las às pessoas e reescrevê-las. Cada integrante do grupo é responsável por decorar uma obra, palavra a palavra, de modo que não são nem mesmo chamados pelos nomes próprios, com exceção do representante, Granger: “[q]uero que conheça Jonathan Swift, autor daquele pernicioso livro político, *As viagens de Gulliver!* (...) Estamos todos aqui, Montag. Aristófanes,

<sup>89</sup> ‘(...) *But we do need a breather. We do need knowledge (...). The books are to remind us what asses and fools we are. They’re Caesar’s praetorian guard, whispering as the parade roars down the avenue, ‘Remember, Caesar, thou art mortal.’ Most of us can’t rush around, talk to everyone, know all the cities in the world (...)* the only way the average chap will ever see ninety-nine percent of them is in a book. Don’t ask for guarantees. And don’t look to be saved in any one thing, person, machine, or library. Do your own bit of saving, and if you drown, at least die knowing you were headed for the shore’ (BRADBURY, 2013, p. 82, grifos do autor).

<sup>90</sup> (...) *there are many actors alone who haven’t acted Pirandello or Shaw or Shakespeare for years because their plays are too aware of the world* (BRADBURY, 2013, p. 83).

<sup>91</sup> O termo *bookpeople*, ou pessoas-livro, não é utilizado diretamente na obra de Ray Bradbury. Ele é encontrado na adaptação cinematográfica de *Fahrenheit 451* de 1966, dirigida por François Truffaut, e o tomamos emprestado por ser um termo que torna mais transparente a identificação do grupo com o qual Montag se encontra ao fugir da cidade.

Mahatma Gandhi, Gautama Buda, Confúcio (...) Somos também Mateus, Marcos, Lucas e João” (BRADBURY, 2012, p. 184)<sup>92</sup>.

Granger explica, logo em seguida, que este grupo também realiza a queima dos livros, mas com outro propósito:

Lemos os livros e os queimamos, por medo que sejam encontrados. (...) O melhor é guardá-los na cabeça, onde ninguém virá procurá-los. Somos todos fragmentos e obras de história, literatura e direito internacional. Byron, Tom Paine, Maquiavel ou Cristo, tudo está aqui. (...) Tudo o que queremos fazer é manter o conhecimento que, pensamos, precisamos manter intacto e seguro. Ainda não estamos prontos para incitar ou enfurecer ninguém. Pois, se formos destruídos, o conhecimento estará morto, talvez para sempre. (...) É quase como se fosse possível ler a cidade, tantas páginas por pessoa. E quando a guerra terminar, algum dia, algum ano, os livros poderão ser escritos novamente, as pessoas serão convocadas, uma a uma, para recitarem o que sabem, e os imprimiremos novamente até a próxima Idade das Trevas, quando poderemos ter de começar tudo de novo (BRADBURY, 2012, p. 185-186)<sup>93</sup>.

O projeto de decorar os livros palavra por palavra, para que pudessem ser reescritos e contados às pessoas em um momento pós-guerra, traduz um olhar utópico para o futuro, em que a potência criativa dos sujeitos, inimiga primordial da reificação, acaba se concretizando socialmente. Nele, os livros seriam um elemento messiânico de salvação humana que impediria uma situação social distópica, como a que Montag vivia, de acontecer novamente, enquanto as pessoas-livro parecem assumir para si uma certa responsabilidade de remissão social. Assim, parece-nos que, para as distopias paradigmáticas, a manifestação literária/artística de um terceiro é a maior responsável para tornar um sujeito mais propenso a aceitar naturalmente que a organização harmônica da sociedade seja o maior objetivo de sua existência, resgatando o sentido mais similarmente renascentista possível do que é a utopia. O teor utópico desse desfecho demonstra a consciência dos personagens de que todos os esforços das instituições de controle conseguiram apenas deter os produtos materiais de cultura e arte, mas sem conseguir

---

<sup>92</sup> *'I want you to meet Jonathan Swift, the author of that evil political book, Gulliver's Travels! Here we all are, Montag. Aristophanes and Mahatma Gandhi and Gautama Buddha and Confucius (...) We are also Matthew, Mark, Luke, and John'* (BRADBURY, 2013, p. 145).

<sup>93</sup> *'We read the books and burn them, afraid they'd be found (...). Better to keep it in the old heads, where no one can see it or suspect it. We are all bits and pieces of history and literature and international law, Byron, Tom Paine, Machiavelli or Christ, it's here (...). All we want to do is keep the knowledge we think everyone will need, intact and safe. We're not out to incite or anger anyone yet. For if we are destroyed, the knowledge is dead, perhaps for good (...). Pick up that town, almost, and flip the pages, so many pages to a person. And when the war's over, some day, some year, the books can be written again, the people will be called in, one by one, to recite what they know and we'll set it up in type until another Dark Age, when we might have to do the whole damn thing over again'* (BRADBURY, 2013, p. 146).

dominar completamente nem os desejanter de produzi-los, nem a produção em si, que é transformada no importante ato de rememorar.

De maneira um pouco menos extensa, mas não menos importante, não podemos deixar de mencionar as relações de nossa temática com a obra *Player Piano* (1952), do estadunidense Kurt Vonnegut, relançada em 1954 sob o título *Utopia 14*. A única tradução que havia chegado a nós até o momento da qualificação da Tese se encontrava na portuguesa *Coleção Argonauta*<sup>94</sup>, e a editora responsável optou por repartir a obra em duas partes, traduzindo-as com os títulos *Utopia 14-1* e *Utopia 14-2*, ambas sem data<sup>95</sup>. No entanto, quase cinco meses após a qualificação, chega finalmente ao Brasil a tradução de *Player Piano* como *Piano Mecânico* (2020), pela editora Intrínseca<sup>96</sup>. Nesse contexto, optamos por retirar a relação tradutória de *Player Piano* com *Utopia 14*, presente na qualificação, e fizemos a substituição pela versão mais atualizada.

Escrita quase simultaneamente a *Fahrenheit 451*, Vonnegut, bem como Bradbury, deixou-nos em seu legado uma das melhores alianças entre FC e distopia de seu tempo. Ambos os autores têm em comum o temor pela substituição das relações humanas pelas máquinas; porém, enquanto Bradbury foca na perda do convívio social, até mesmo dentro do ambiente doméstico, Vonnegut aborda a obsolescência do ser humano no ambiente de trabalho, paulatinamente substituído pelas máquinas. Após a ocorrência da ficcional Terceira Guerra Mundial, as principais corporações estadunidenses, para escapar do colapso pós-guerra, precisaram se reinventar para não permitir que o país afundasse em dívidas e o ritmo de produção não desacelerasse. Dessa maneira, as pesquisas se detiveram, principalmente, nas estratégias de substituição dos homens perdidos em combate pelas máquinas, o que acaba gerando um novo modo de produção nessa sociedade do futuro. Nela, quase todo o trabalho laboral de base já não necessita mais de indivíduos para operá-lo, apenas de seus gerentes e empreendedores.

---

<sup>94</sup> O acesso à primeira (e única) edição das obras da Coleção Argonauta, tanto as de Kurt Vonnegut como de Katherine Burdekin, nos foi proporcionado pelo acervo do Departamento de Coleções de Obras Raras e Especiais da Biblioteca Comunitária da Universidade Federal de São Carlos (DeCORE/BCo/UFSCar, campus de São Carlos). Deixo meu profundo agradecimento às funcionárias, que me auxiliaram nos processos de consulta necessários para aquele momento da escrita.

<sup>95</sup> A Bibliowiki da Literatura Fantástica em Português aponta o ano de 1970 como a data de publicação de *Utopia 14* (2016). Por não ser possível confirmar essa informação no original ao qual tivemos acesso, utilizaremos o recurso de data provável, conforme a NBR 6023 (2002) da ABNT.

<sup>96</sup> Sendo esta Tese publicada em 2021, e concomitante a esta tradução e de outras distopias anglófonas para o Brasil, muitas vezes em caráter inédito (tais como romances e contos de Octavia Butler), vemos como o interesse por essas traduções não está em disjunção da recente eleição (por parte da crítica e da valorização do público-leitor) de tais obras para nomear os elementos antagônicos de nossa sociedade atual, bem como os que têm nos alienado uns dos outros através de um projeto reificante de gestão tanto do tempo como da sensibilização humana.

É neste cenário que encontramos a fictícia cidade de Ilium, localizada no estado de Nova York. A organização da cidade gira em torno da segregação de classe, demarcada por um rio que bifurca a cidade – de um lado, a classe alta empreendedora; de outro, nomeada *Homestead* (na tradução de 2020, “Domicílio”), as classes baixas, descartadas ou em vias de serem descartadas, à medida que os engenheiros avançam e ampliam cada vez mais o espectro de profissões que podem dispensar a operação humana. Para essa camada da população, há duas alternativas: servir ao Exército ou trabalhar para o Corpo de Reconstrução e Recuperação, fazendo manutenção de obras, reparos, recapeamento, entre outros. Algumas poucas pessoas em *Homestead* não haviam sido substituídas a ponto de serem obrigadas a escolher entre essas opções, como donos de bares, polícias e bombeiros, por serem vistas pelas pessoas “do outro lado do rio” ou como “inteligentes demais para serem substituídas por máquinas” ou como dedicadas a “atividades em que o uso de máquinas não fazia sentido economicamente” (VONNEGUT, 2020, p. 40)<sup>97</sup>. Assim, tanto *Fahrenheit 451* quanto *Player Piano* figuram a influência dos receios trazidos pelos impactos transnacionais da Guerra Fria, bem como das formas de “capitalismo tardio”, descrita por Jameson, em sua releitura de Ernest Mandel, como o momento em que

o próprio Estado Nação deixa de regular um papel central, funcional e formal em um processo que (...) se expandiu além daquele, deixando-o para trás como resíduos arcaicos e arruinados de estágios pretéritos do desenvolvimento deste modo de produção<sup>98</sup> (JAMESON, 1988, p. 350, tradução nossa).

Na Nova Iorque do futuro, raramente um indivíduo transita entre os dois lados do rio – principalmente se esse indivíduo for um executivo ou engenheiro, já que ser visto em *Homestead* é considerado manchar a própria imagem. Assim, a alienação dos indivíduos quanto à própria estrutura de classe à qual pertencem já é fortalecida pelo próprio abismo entre os dois lados, uma vez que, corroborando a afirmativa de Jameson (1988), a incapacidade de mapear mentalmente um espaço citadino é diretamente proporcional à incapacidade de mapear a sociedade, ambas deformadoras para a expectativa de se relacionar com qualquer experiência política coletiva. É em *Player Piano* que conseguimos observar o afastamento das práticas mais brutas do totalitarismo do início do século XX e começamos a vislumbrar as novas formas de

<sup>97</sup> *These persons weren't too bright to be replaced by machines; they were simply in activities where machines weren't economical* (VONNEGUT, 2006, p. 27).

<sup>98</sup> *the nation-state itself has ceased to play a central functional and formal role in a process that has (...) expanded beyond them, leaving them behind as ruined and archaic remains of earlier stages in the development of this mode of production.*

“violência objetiva”, que estarão cada vez mais superexploradas pelas distopias contemporâneas, no sentido de como a virtualização do capital violenta a perspectiva de futuro de pessoas que são apartadas por meio da deformação da experiência:

É necessário historicizar minuciosamente a noção de violência objetiva, que assumiu uma nova forma com o capitalismo. Marx descreveu a autopropulsiva e enlouquecida circulação do capital, cuja orientação partenogenética solipsista atinge seu auge nas atuais especulações metareflexivas sobre o futuro. **É demasiadamente simplista afirmar que o espectro desse monstro autogenerativo que segue o seu caminho ignorando qualquer preocupação humana ou ambiental seja uma abstração ideológica (...).** [E]ssa “abstração” não existe apenas na percepção distorcida da realidade social por parte de nossos especuladores financeiros, mas é **“real” no sentido preciso em que determina a estrutura dos processos sociais materiais: os destinos de camadas inteiras da população e por vezes até mesmo de países podem ser decididos pela dança especulativa “solipsista” do capital**, que persegue seu objetivo de rentabilidade numa beatífica indiferença ao modo como tais movimentos afetarão a realidade social (ŽIŽEK, 2014, p. 25).

É do lado oposto a *Homestead* que se encontra nosso protagonista, o Doutor Paul Proteus. Executivo de uma das maiores empresas da região, a Ilium Works, Paul é responsável por dar continuidade ao legado de seu falecido pai, George Proteus, um dos maiores influenciadores na economia de todo o país no período de reestabelecimento pós-guerra. Paul é constantemente lembrado por seus supervisores a respeito da necessidade de fazer jus à reputação de seu pai e sucedê-lo, o que o pressiona a disputar por uma promoção ao maior cargo possível dentre as empresas estadunidenses: o de gerente principal da sede da empresa em Pittsburgh, Pensilvânia. Apesar da exposição de sua insegurança e suas incertezas por meio da voz do narrador, Paul lida constantemente com essa pressão e sente pertencimento a seu *status* social – o que muda paulatina e completamente com a chegada de um amigo de longa data, Ed Finnerty.

Ed, engenheiro de uma das melhores empresas de Washington D.C., chega à casa de Paul após ter pedido demissão de seu cargo – algo inconcebível naquele universo, posto que, sem seu trabalho, ele perde tudo aquilo que o afasta de pessoas como os moradores de *Homestead*, a quem são ensinados a sentir tanta repulsa. Para piorar o estranhamento da ação de Ed, ele fala sobre o próprio ato sem arrependimento, dando sempre a entender que se livrou de algo que o aprisionava. Paul, de início, não consegue compreendê-lo; aos poucos, no entanto, é tomado pelos pensamentos de insatisfação e pelas reflexões trazidas por meio dos devaneios de Finnerty.

Um desses primeiros momentos é trazido no ímpeto do protagonista ao dirigir até uma taberna localizada justamente em *Homestead*. Ao se encontrar com Rudy Hertz, um ex-torneiro mecânico que havia lhe prestado serviço, Paul se incomoda com o estado humilhante no qual ele se encontra, desdentado e completamente desamparado, acompanhado apenas por um cachorro. Porém, o que mais o aterroriza é o modo como sua presença é celebrada por Rudy, que insere uma moeda em uma pianola para que esta execute a canção de ragtime<sup>99</sup> *Alexander's Ragtime Band* (1911), do compositor Irving Berlin:

Paul se afastou. O maquinário zumbiu, arrogante, por uns segundos, e em seguida o piano começou a martelar “Alexander’s Ragtime Band” como um carrilhão trincado (...) Paul se virou para sair, mas uma mão forte segurou seu braço. Era Rudy, seu efusivo anfitrião.

- Toquei essa música em sua homenagem, doutor – gritou Rudy por cima da algazarra. – Espere até terminar.

Rudy se comportava como se aquele antigo instrumento fosse a mais recente de todas as maravilhas e, empolgado, apontava movimentos musicais identificáveis nas teclas saltitantes: trinados, volatas espetaculares e o sobe e desce lento e metódico das teclas no baixo.

- Olha só... olha aquelas duas subindo e descendo, doutor! Igualzinho ao camarada tocando. Olha só para isso!

A música parou de repente, com se tivesse entregado precisamente cinco centavos de alegria. Rudy continuava gritando.

- É de arrepiar, não acha, doutor? Essas teclas subindo e descendo sozinhas. **É possível até imaginar um fantasma sentado ali tocando.**

Paul se desvencilhou e caminhou apressado até o carro (VONNEGUT, 2020, p. 54, grifo nosso)<sup>100</sup>.

Segundo Arlindo Machado (2002, p. 21), a pianola, ou piano automático (*player piano*), foi inventada no século XIX com a finalidade de “automatizar a execução musical e dispensar a performance ao vivo”. Seu funcionamento se dá por uma fita de papel cujas perfurações decodificam a posição e o ritmo das teclas, tornando o piano seu próprio executor. Nas palavras de Machado (2002, p. 21-22, grifos nossos),

<sup>99</sup> Gênero popular que precedeu o jazz nas duas primeiras décadas do século XX, popular nos Estados-Unidos e executado por músicos afro-americanos. Seus instrumentos principais eram o piano e o banjo, e sua principal característica eram as batidas rápidas.

<sup>100</sup> *Paul stepped away from the box. Machinery whirred importantly for a few seconds, and then the piano started clanging away at “Alexander’s Ragtime Band” like cracked carillons (...) Paul turned to leave, and a powerful hand closed on his upper arm. Rudy, his expansive host, held him. “I played this song in your honor, Doctor,” shouted Rudy above the racket. “Wait till it’s over.” Rudy acted as though the antique instrument were the newest of all wonders, and he excitedly pointed out identifiable musical patterns in the bobbing keys – trills, spectacular runs up the keyboard, and the slow, methodical rise and fall of keys in the bass. “See – see them two go up and down, Doctor! Just the way the feller hit ‘em. Look at ‘em go!” The music stopped abruptly, with the air of having delivered exactly five cents worth of joy. Rudy still shouted, “Makes you feel kind of creepy, don’t it, Doctor, watching them keys go up and down? You can almost see a ghost sitting there playing his heart out.” Paul twisted free and hurried out to his car (VONNEGUT, 2006, p. 31-32).*

A função do aparato mecânico era, portanto, **aumentar a produtividade da música** executada em ambientes públicos (cafés, restaurantes, hotéis) e diminuir os custos, **substituindo o intérprete** de carne e osso **pelo seu clone mecânico, mais disciplinado e econômico**. As perfurações de uma fita podiam ser ainda copiadas para outra fita e assim uma única apresentação se multiplicava em infinitas outras, dando início ao **projeto de reprodutibilidade em escala** que, um pouco mais tarde, com a invenção do fonógrafo, **desembocaria na poderosa indústria fonográfica**.

Conforme podemos observar pelos destaques do excerto acima, a pianola no romance de Vonnegut cumpre a função de alegoria da posição do indivíduo pós-Terceira Guerra. O incômodo radical de Paul, quando se depara com o instrumento em funcionamento, vai além da presença do colega que lhe causava perturbação, mas pela tensão dialética entre o fascínio da reprodução e o caráter fantasmagórico do executor. Com apoio na psicanálise, Georges Didi-Huberman (2005) nos auxilia a interpretar esse momento da seguinte maneira: para o autor, olhar para uma obra, independentemente de seu estatuto legitimador, é experimentar o sintoma, isto é, o aspecto que faz com que vejamos aquilo que está constantemente se dirigindo a nós como perda, como o que nos escapa. Para Huberman, os objetos artísticos não seriam um lugar de contemplação distanciada; eles estão o tempo todo nos olhando pela nossa perda (como, para este autor, Stephen Dedalus, em *Ulysses*, é permeado pela cor esverdeada de tudo que o cerca, contaminado pela ausência da mãe).

Diante disso, podemos observar que, mesmo apresentando a obra de arte em uma configuração diferente da apresentada até então, nomeada por Walter Benjamin (1987a) de “era da reprodutibilidade técnica”, o espelho e o choque de Guy Montag em *Fahrenheit 451* são processos também passados por Paul Proteus na obra de Vonnegut. Para entender esse importante aspecto, precisamos nos deter por um momento na nossa interpretação da mudança de olhar sobre a obra, via Benjamin. Para o teórico (1987a, p. 166), a obra de arte sempre foi reprodutível, pois, na história, encontram-se exemplos de discípulos de grandes artistas além dos próprios mestres que tentavam reproduzir imagens o mais “fielmente” possível. O que mudou, e se tornou novidade a partir do século XIX, foi a obra se tornar tecnicamente reprodutível, momento no qual, na visão de Benjamin (1987a), a transcrição se torna independente da mão humana, como celebrado pelo oficial do governo Erving Halyard em *Player Piano*: “Estamos na Era de Ouro da Arte, com milhões de dólares investidos por ano em reproduções de Rembrandt, Whistler, Goya, Renoir, El Greco, Degas, Da Vinci, Michelangelo...”<sup>101</sup> (VONNEGUT, 2020, p. 355). Substituindo o “valor de culto” pelo “valor

<sup>101</sup> ‘(...) *It’s the Golden Age of art, with millions of dollars a year poured into reproductions of Rembrandts, Whistlers, Goyas, Renoirs, El Grecos, Dégas, da Vincis, Michelangelos...*’ (VONNEGUT, 2006, p. 243).

de exposição”, as obras passam a ser vistas por muitas pessoas, alterando tanto a natureza da própria arte como a relação da massa com a arte.

Nesse processo, Benjamin (1987a, p. 169) vê como consequência a chamada “perda da aura” do objeto artístico. Pela dificuldade de apreensão e consenso sobre o termo, muitas vezes lido em uma matriz negativa, precisamos afirmar que, em nossa interpretação, Benjamin propõe que desaturar é, em realidade, perceber que o valor de um objeto não está inculcado em si mesmo, mas é aquilo que emana do objeto e, dialeticamente, é percebido pelo olhar do sujeito. O declínio não é do desaparecimento de uma aura que antes existia, mas, sim, da própria ideia de aura. A imprensa e a fotografia, ao evoluírem para o jornal e para o cinema, fizeram com que a reprodução não somente transformasse os objetos, mas também que revelasse como a aura é, em realidade, aberta à interpretação do sujeito – em outras palavras, a reprodutibilidade nos revela o quanto a aura é cultural. Complementando essa ideia, é assim que a aura, para Didi-Huberman (2005), adquire o caráter de mobilização dos sentidos para o olhante. Ela é dialética, pois não está no objeto: a aura é uma construção do olhar, ou melhor, de um entrelugar que ocorre entre o que vemos e o que nos olha. Portanto, a aura é aquilo que há de essencial na obra de arte, não necessariamente no sentido de pura e elevada, mas aquilo que mobiliza, ainda que pela estranheza, uma vez que age justamente nesse aqui-e-agora entre olhante e olhado.

À luz do exposto, podemos observar que Paul, ao olhar para a execução perturbadora de uma reprodução musical completamente desaturada – mas, ao mesmo tempo, única forma de arte possível em seu tempo histórico –, experimenta aquilo que ele não consegue naturalmente ver, participando de uma nova forma de apreensão do objeto estético, isto é, por aquilo que se perdeu ou está ausente da canção executada. A pianola, em si, como nos lembra Booker (1994), em muito se aproxima do Cinema Sintético e outras standardizações artísticas que já vimos nas obras anteriores, mas, no caso de Vonnegut, é justamente o instante de estranhamento de algo que não está presente no objeto que cumpre a função de iniciar a emancipação da consciência. Conforme lembrado por Booker (1994), a pianola produz uma audiência crítica por si só, o que vem ao encontro de nossa ideia de que os protagonistas dessas distopias já possuem uma inclinação crítica diferenciada dos outros personagens a seu redor, e o encontro com a materialidade artística a catalisa.

Por conseguinte, Paul experimenta o choque com o fantasma a tocar as músicas “com todo o seu coração”, cuja presença só pode ser atribuída pela imaginação, e o sintoma já presente desde as primeiras páginas na vida do protagonista pelo espectro do pai – a confusão entre ambas as imagens pode, pela primeira vez, provocar a Paul de que talvez esse espectro também só esteja ali pela atribuição. Outrossim, enquanto os de fora só conseguem reconhecer

e admirar o fato de que se esteja tocando *Alexander's Ragtime Band*, não importa como, Paul é submetido às mesmas expectativas de uma performance social, independentemente de suas disposições internas para tal. É justamente essa conclusão que o protagonista demonstra estar absorvendo linhas depois, quando, ao chegar em casa, o protagonista realiza uma nova leitura de si pelo possível olhar da esposa:

(...) ele se sentiu um pouco **inadequado e estranho** diante de tamanha autoconfiança [da mulher]. Só as coisas [que] poderiam agradar ou interessar (...) vinham à mente (...) **todo o resto havia sumido**. Ele se incomodava com o fato de **o sentimento ser automático**, pois gostava de se enxergar à imagem do pai, que nessa mesma situação teria se mantido no controle, guardando para si as primeiras, as últimas e as melhores frases (...) a força e a elegância de Anita eram um reflexo de sua própria importância, uma **imagem do poder e da arrogância dignas do gerente** das Indústrias Ilium se ele as desejasse VONNEGUT, 2020, p. 55-56, grifos nossos)<sup>102</sup>.

Logo, assim como nas três obras anteriormente analisadas, a fissura entre a lógica social apreendida e a sensação de que há algo dentro de si a ser revisitado inicia a mobilizar um tumulto no interior de Paul e em sua “consciência de si” tão salientada por *Admirável Mundo Novo*. Ao mesmo tempo, Booker (1994, p. 104) ressalta como a presença da pianola também adiciona um sentido outro, complementar ao primeiro: sua forma rudimentar, sem grandes aparatos tecnológicos evidentes, distancia-se da mecanização assustadora das outras formas de controle social presentes no romance, mas, inversamente, evoca “estranhas reminiscências de um passado mais simples”<sup>103</sup> (tradução nossa). Assim, o fascínio de Rudy Herz pela pianola não é a do vislumbre sentido, por exemplo, por Mustafá Mond em *Admirável Mundo Novo*, regozijando-se daquilo que é criado pelas mãos humanas de forma mais desenvolvida que seus antecessores; é o fascínio do homem que, para Booker (1994), lembra um artesão de cultura *folk* inglesa, focado mais na habilidade do piano mecânico evocar a presença nostálgica de um instrumentista do que na tecnologia em si.

Nesse entrelugar da reminiscência e do novo, entre a evocação de algo e a consciência de uma falta, a fissura retorna incidindo no protagonista. O conjunto de momentos e ideias que desenredam sua reviravolta interna torna-lhe “um homem com um segredo”:

<sup>102</sup> *he felt somehow inadequate, bumbling, in the presence of her beautiful assurance. Only things that might please or interest (...) came to mind – all else submerged (...). It annoyed him that the feeling should be automatic, because he fancied himself in the image of his father, and, in this situation, his father would have been completely in charge – taking the first, last, and best lines for himself (...) her strength and poise were no more than a mirror image of his own importance, an image of the power and self-satisfaction the manager of the Ilium Works could have, if he wanted it* (VONNEGUT, 2006, p. 32-33).

<sup>103</sup> *quaint reminders of a simpler past.*

Mandava tudo e todos para o inferno. Esse distanciamento secreto dava a ele a sensação encantadora de que o mundo todo era um palco (...). Por fora, como gerente, nada tinha mudado; mas, por dentro, parodiava aquelas almas menores e menos livres, que levavam o trabalho a sério (VONNEGUT, [1970?]a, p. 150)<sup>104</sup>.

Seguindo a tradição já espelhada nas análises anteriores, não é de se estranhar que o passo seguinte de Paul seja a recuperação do hábito da leitura – “[n]unca fora um homem de grandes leituras, mas agora devorava novelas em que o herói vivesse de uma maneira vigorosa, ao ar livre, em plena natureza, dependendo da astúcia elementar e da força física para sobreviver – lenhadores, marinheiros, guardadores de gado...” (VONNEGUT, [1970?]a, p. 150). Por algum motivo, o parágrafo seguinte a essa citação foi eliminado de *Utopia-14*, no que se segue no original com uma tradução nossa:

Lia sobre esses heróis como um meio sorriso nos lábios. Sabia que o prazer que lhe proporcionavam era um pouco infantil e duvidava que pudesse existir uma vida tão limpa, genuína e satisfatória quanto as retratadas nesses livros. Ainda assim, **existia uma verdade básica** por trás daquelas histórias, **um ideal primitivo** ao qual ele poderia aspirar. Não queria lidar com a sociedade, **apenas com a Terra, concedida ao homem por Deus** (VONNEGUT, 2020, p. 207, grifos nossos)<sup>105</sup>.

Também não por acaso é que, na mesma cena em que esses ideais estejam se desenvolvendo em seu pensamento, Paul seja confrontado por Ed (o colega que se demitiu da empresa em Washington) sobre Emerson e Thoreau, os mesmos transcendentalistas evocados por Montag em *Fahrenheit 451*:

- Você tem medo de viver, Paul. Seu problema é esse. Conhece a história de Thoreau e Emerson?
- Um pouco. Tanto quanto você conhecia antes de ser instruído por Lasher, isso eu aposto.
- Bem, Thoreau foi parar na cadeia por se recusar a pagar um imposto para financiar a guerra com o México. Ele não acreditava na guerra. Aí Emerson apareceu na cadeia para visitá-lo. “Henry”, ele perguntou, “por que você está aqui?” E Thoreau respondeu: Ralph, por que você **não** está aqui?” (...) Você não deveria deixar que o medo de ser preso o impeça de fazer aquilo em que acredita (VONNEGUT, 2020, p. 214-215, grifo do autor)<sup>106</sup>.

<sup>104</sup> *It was to hell with them, to hell with everything. This secret detachment gave him a delightful sense of all the world's being a stage (...). Outwardly, as manager, he was unchanged; but inwardly he was burlesquing smaller, less free souls who would have taken the job seriously* (VONNEGUT, 2006, p. 137).

<sup>105</sup> *He read of these heroes with a half-smile on his lips. He knew his enjoyment of them was in a measure childish, and he doubted that a life could ever be as clean, hearty, and satisfying as those in the books. Still and all, there was a basic truth underlying the tales, a primitive ideal to which he could aspire. He wanted to deal, not with society, but only with Earth as God had given it to man* (VONNEGUT, 2006, p. 137).

<sup>106</sup> *“You're afraid to live, Paul. That's what's the matter with you. You know about Thoreau and Emerson?” “A little. About as much as you did before Lasher prime you, I'll bet.” “Anyway, Thoreau was in jail because he wouldn't pay a tax to support the Mexican War. He didn't believe in the war. And Emerson came to jail*

O contexto em que os transcendentalistas são evocados por Vonnegut é muito similar ao da obra de Ray Bradbury: o contraponto entre o Estado se afastar dos pressupostos básicos outorgados pela declaração de independência e a necessidade de desobediência civil. Novamente, lembrando Guerrezi (2015, p. 136), a descolonização do pensamento vai reverberando na necessidade de ocupar o espaço geográfico, no que Paul, espelhando-se nessas figuras dos homens-da-fronteira (*frontiersmen*) tanto dos heróis que começa a ler como de Emerson e Thoreau, passa a desejar tornar-se um homem do campo, local de

tantas palavras que ainda guardavam em si uma certa magia do passado (...) era um lembrete da classe austera que tinha originado a atual geração e de como um ser humano podia ser obstinado se necessário<sup>107</sup> (VONNEGUT, 2020, p. 220).

Posteriormente, os princípios que vão se agregando à repaginação de Paul sobre a dignidade humana serão sistematizados em uma carta amplamente difundida por ele em torno de Ilium, reafirmando a aceitação das imperfeições humanas, tais como a espécie de *wild apple* de Thoreau, e dos desejos, da intimidade e da agência – isto é, do ponto enigmático que faz do ser humano um ser humanizado, cujo dever, portanto, é de ser humanizador.

Não obstante, Vonnegut não escapa à recorrência das obras paradigmáticas em mostrar como os ideais formados ainda são distantes da vida e dos recursos materiais para concretizá-los. O destino de Paul é tão desafortunado quanto o do Selvagem John em *Admirável Mundo Novo*, mas a agência individual por ele desenvolvida, novamente, é um exemplo de gênese resistente que influencia, direta ou indiretamente, as ações dos coletivos de seu tempo e os que estão para se formar. Para Kathryn Hume (1982), a literatura de Kurt Vonnegut como um todo traz o conhecimento como símbolo do êxito do protagonista, cuja trajetória, segundo a autora, pode ser definida por “epifania, iluminação e até mesmo apoteose” como constituintes das “aventuras gloriosas que recaem sobre um herói monomítico de excepcional capacidade espiritual” (HUME, 1982, p. 436, tradução nossa)<sup>108</sup>. Esse conhecimento “auxilia o herói a escapar dos confinamentos do ego, ou conhecimento de alguma mensagem que pode salvar sua sociedade” (HUME, 1982, p.435, tradução nossa)<sup>109</sup>; afinal, recordando uma das mais

---

*to see him. ‘Henry,’ he said, ‘why are you here?’ And Thoreau said, ‘Ralph, why aren’t you here?’ (...) You shouldn’t let fear of jail keep you from doing what you believe in” (VONNEGUT, 2006, p. 142-143).*

<sup>107</sup> (...) *with little magic from the past still clinging to them (...) [it] was a reminder of what rugged stock the present generation had come from, of how tough a thing a human being could be if he had to” (VONNEGUT, 2006, p. 147).*

<sup>108</sup> *Epiphany, illumination, and even apotheosis are crowning adventures that may befall a monomything hero of exceptionally spiritual capacity.*

<sup>109</sup> *helps the hero escape the confines of his own ego, or knowledge of some message that may save his society*

expressivas defesas à insubordinação de *Player Piano*, “alguém precisa se sentir desajustado, precisa se sentir insatisfeito a ponto de se perguntar onde estão as pessoas, para onde elas vão e por que estão indo até lá”<sup>110</sup> (VONNEGUT, 2020, p. 357).

É pela manutenção dessa forma de encarar a arte que se torna possível entender como o universo de *Ilium* também depende da apologia à ignorância, selecionando manuscritos de obras literárias a partir de ideais propagandísticos – “[h]á muitos estudos sobre o que vai ser distribuído, acredite. Pesquisas sobre os gostos de leitura do público, testes de legibilidade e apelo com os livros que estão sendo analisados”<sup>111</sup> (VONNEGUT, 2020, p. 355) – e reproduzindo-os a baixíssimo custo para que somente esses textos de teor moralizante e civilizatório circulassem, ou, nas palavras de Burnett e Rollin (1997, p. 21), o conceito de lazer encorajado é apenas o gerador de harmonia social. Há um tamanho máximo para a aceitação desses manuscritos, a partir de itens como “tamanho máximo”, “quociente de legibilidade” e, para os escritores com qualquer abordagem “antimáquina”, recomendação de atendimento psiquiátrico para o escritor (VONNEGUT, [1970?]b, p. 356). Mais uma vez, o medo da liberdade da arte é o medo do dissenso; os protagonistas das obras paradigmáticas, por sua vez, abraçam a ambos.

Dadas as variações e as especificidades contextuais dos quatro romances distópicos paradigmáticos – *Noite da Suástica*, *Admirável Mundo Novo*, *Fahrenheit 451* e *Player Piano/Utopia 14* –, buscamos enaltecer o fio condutor que liga a jornada de emancipação individual dos protagonistas de cada uma delas. Compreendemos, também, haver uma espécie de “função social” dada às materialidades artísticas (em maior grau, a literatura), catalisando o despertar do personagem principal, já imbuído do embrião da dissonância com o senso comum estabelecido e as ordens ideológicas dominantes. Relembrando a terminologia blochiana, os protagonistas dessas obras vivem um verdadeiro momento de utopia concreta com a obra de arte, na qual o princípio-esperança faísca diante dos olhos daquele que interrompe o ciclo frenético da reificação e rompe com ele através da busca pela maioria intelectual, isto é, pela emancipação e pelo esclarecimento. Além disso, conforme observamos, tal movimento costuma partir da agência individual para o viés coletivo, no qual, independente do sucesso ou fracasso dos planos de resistência, é cerne da esperança dos romances em questão.

<sup>110</sup> (...) *somebody's got to be maladjusted (...) somebody's got to be uncomfortable enough to wonder where people are, where they're going, and why they're going there* (VONNEGUT, 2006, p. 245).

<sup>111</sup> ‘(...) *a lot of research goes into what's run off, believe me. Surveys of public reading tastes, readability and appeal tests on books being considered* (VONNEGUT, 2006, p. 242).

Tantas palavras-chave reunidas a partir das análises nos levaram, assim, a poder nomear que existe uma visão entre arte e sociedade subjacente a essas distopias dessa fase. Em conformidade com o caráter opositor e binário dos temas por elas trazidos, a arte nos parece ligada ao polo utópico da obra, investida da capacidade de ser ferramenta para a mudança quando cai nas mãos de indivíduos cujo senso crítico encontra seu despertar. A arte é, nas quatro obras apontadas, a sugestão da guerrilha contra as múltiplas facetas das autocracias perversas, inclusive as do capitalismo, disfarçadas sob os instrumentos da legalidade. O sujeito que escolhe a arte escolhe, também, ser a antípoda do fascismo, oposição ao terror.

Diante disso, cabe-nos, a partir da análise dos casos das quatro obras distópicas contemporâneas selecionadas, entender o lugar da leitura da utopia quando os encontros com os objetos artísticos se esvaem da camada de enredo, provando como o discurso ficcional possui uma capacidade de reelaborar o conceito de utopia de acordo com as mudanças sócio-históricas. O esfrelamento da temática somente no que se refere à trajetória e à construção de personagem acompanha um importante movimento em que tal *leitmotiv* excede a forma das obras, tornando-se preocupação possível de inocular em cada gesto de narrar que fica na tessitura dos romances, permeados principalmente por meio de um gesto comum: o da metanarrativa. No lugar de catalisar o esclarecimento do sujeito que já está na busca pelo aperfeiçoamento de sua leitura do mundo, a perspectiva utópica dos gestos de narrar na contemporaneidade abre um furo no tempo e no espaço e torna-se projeção de movimentos que se situam diante de um imperativo – abraçar o que é inacabado.

### 3 METANARRATIVAS EM CONSTRUÇÃO EM NARRATIVAS DISTÓPICAS ANGLO-AMERICANAS

#### 3.1 Narrativas distópicas “contemporâneas”?

Assim como na teoria dos gêneros literários em que a pureza do épico, lírico e dramático pôde ser desconstruída pela crítica literária mais recente, não poderíamos tecer um trabalho acadêmico com honestidade se pretendêssemos fechar a literatura distópica a partir das convenções temáticas ou formais extraídas dos romances paradigmáticos. Tampouco poderíamos dizer que todas as obras pertencentes a esse modo ficcional são um reflexo direto dessas convenções, ou variantes que podem ser reduzíveis a um núcleo indivisível e rígido, sacrificando toda a complexidade da escrita. Conforme já descrevemos, o movimento dialético é sempre o de apontar para a insuficiência das estatizações diante da dança dos objetos, fugindo de qualquer determinismo. O distópico, conforme já reiteramos nossa perspectiva, além de tantos modos possíveis de caracterizá-lo, é uma vertente ficcional que, assim como as outras, tende a manifestar-se na hibridez com outros gêneros, e isso sempre ocorreu: mesmo nas obras mais paradigmáticas, a aliança com a FC continuou sendo possível em várias chaves de leitura. No entanto, dos anos de 1980 em diante, tal aliança não somente se intensificou, como se expandiu: hoje, há distopias que se entrelaçam formalmente a gêneros ficcionais e não ficcionais. Diário, viagem, autobiografia, meta e autoficção, *slave narratives*... A distopia contemporânea tem, assim, possibilidades infinitas.

No entanto, se propusemos um termo – “paradigmático” – que simultaneamente lembrasse e ultrapassasse a cronologia das distopias, é possível sentirmos *a priori* um certo estranhamento ao delimitar um segundo agrupamento de obras por “contemporâneas”. Afinal, a proposta é similar à subseção anterior: existe certa demarcação temporal se pensarmos em termos históricos – aproximadamente, da década de 1980 em diante (a 2019, no caso da última obra selecionada) –, mas não é essa a característica prioritária. Se, por um lado, podemos nos questionar se o termo contemporâneo seria suficiente para nossa proposta, por outro lado, é comum às pesquisas mais recentes que se precise estabelecer o que se entende por contemporâneo, devido à sua fugacidade como instabilidade, e nosso caso não seria diferente. Assim como fizemos com a proposta de Lyman T. Sargent (1994) sobre o distópico, a delimitação sincrônica deste outro conceito permanece sendo nosso método. Portanto, nos deteremos brevemente a estabelecer o que temos em vista ao determinar, nesta Tese, por

distopias contemporâneas, acatando e articulando os direcionamentos sugeridos por Giorgio Agamben (2009) e Suman Gupta (2012).

Como já mencionamos, a dimensão temporal de uma obra literária que se aproxima de nós, ou de algum evento histórico recente cujas marcas ainda reverberam em nossa sociedade, é insuficiente para delinear-la por contemporânea. Viver em plena aderência ao tempo presente, na visão de Agamben, é justamente afastar-se do contemporâneo, pois a identificação sem o distanciamento impede a criticidade e a visão das sombras de nosso próprio tempo, comprometendo, até mesmo, a sobrevivência da obra no momento que o contexto se modifica. Além disso, um discurso pode ocorrer em nosso tempo e, simultaneamente, ser portador de ideias retrógradas, posto que dependem unicamente da adesão pela polêmica que causam e não persistem a longo prazo.

Em linhas gerais,

[p]ertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; mas, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela (AGAMBEN, 2009, p. 58-59).

A partir disso, compreendemos que a contemporaneidade, para Agamben (2009, p. 59), é uma relação, e não um dado pronto, que se estabelece pelo deslocamento e pelo descolamento do tempo, gerando um choque obtido pelo jogo claridade/escuridão. O contemporâneo experimenta não apenas a claridade de seu tempo, mas o obscuro, realizando a atividade de não se deixar cegar pela luz, pois vê na escuridão algo dela inseparável. Enquanto Platão defende a saída da caverna para olhar a luz ao redor, Agamben, sem negar esse movimento, propõe fixar o olhar na escuridão. Ambas as ideias se complementam: é preciso primeiro deslocar-se para depois contemplar o obscuro, voltar e se apropriar do que foi encontrado, ainda que não seja nunca possível dominá-lo totalmente, já que o presente continua em um devir.

Assim, estar no contemporâneo é estar no escuro do tempo, e é preciso encontrar algo nele: “[c]ompreendam bem que o compromisso que está em questão na contemporaneidade não tem lugar simplesmente no tempo cronológico: **é, no tempo cronológico, algo que urge dentro deste e que o transforma**” (AGAMBEN, 2009, p. 65, grifo nosso). Essa é a síntese de nosso compromisso, nesta Tese, uma vez que há tanto do cronologicamente contemporâneo no

discurso e na sociedade que não poderiam ser mais retrógrados do que já são. O contemporâneo, para nós, é o que se evoca da novidade daquilo que é, em alguma medida, transfiguração do já familiar. Nada mais próximo desse movimento do que as distopias, que enxergam nossas mazelas sem a nostalgia do passado ou a profecia do futuro, mas, para usar os termos de Michel Löwy (2005), como um “aviso de incêndio”. Nesse sentido, no campo das ideias, há algo em *1984* e *Admirável Mundo Novo* que ainda poderiam ressoar como nossos contemporâneos, mas há outros elementos que precisam ser levados em consideração para demonstrar quais outros pontos pesaram para que os categorizássemos como mais paradigmáticos do que contemporâneos. Para tanto, deslocando a discussão conceitual para o âmbito literário, encontramos um norte na obra *Contemporary Literature: The Basics* (2012), de Gupta, ao mesmo tempo que buscaremos introduzir simultaneamente quais são os movimentos mais robustos que as quatro obras distópicas seguintes, a serem lidas pelo viés da utopia da arte, apresentam e já se justificam como nossas contemporâneas.

Ao contrário do que o título do livro sugere, o projeto de Gupta (2012) distancia-se de definir ou propor categorias para definir o que é o contemporâneo. Em uma perspectiva que corrobora a filosofia de Agamben, o autor crê que somente em um momento outro poderemos compreender de modo mais completo o que (e por quê) prevalecerão certas obras e não outras, pois o momento sobre o qual estudamos ainda é o que estamos vivendo, e a agilidade com que traduções viajam e narrativas ascendem e somem faz com que algo que pareça ser “modelar” do contemporâneo desapareça no momento seguinte. Em outras palavras, toda vez que nos propomos a apreender algo no contemporâneo, este algo já se passou. Retomando Agamben:

E por isso ser contemporâneo é (...) não apenas manter fixo o olhar no escuro da época, mas também de perceber nesse escuro uma luz que, dirigida para nós, distancia-se infinitamente de nós. Ou ainda: **ser pontual num compromisso ao qual se pode apenas faltar**. Por isso o presente que a contemporaneidade percebe tem as vértebras quebradas. O nosso tempo, o presente, não é, de fato, apenas o mais distante: não pode em nenhum caso nos alcançar. O seu dorso está fraturado, e nós **nos mantemos exatamente no ponto da fratura**. E essa urgência é a intempestividade, o anacronismo que nos permite apreender o nosso tempo na forma de **um “muito cedo” que é, também, um “muito tarde”**: de um “já” que é, também, um “ainda não”: E, do mesmo modo, reconhecer nas trevas do presente a luz que, sem nunca poder nos alcançar, está perenemente em viagem até nós (AGAMBEN, 2009, p. 65-66, grifos nossos).

Analogamente, Gupta (2012, p. 18, tradução nossa) nos lembra de que “toda a razão de pensarmos sobre a literatura contemporânea é a de que estamos levando em consideração um

período aberto e mutável”<sup>112</sup>, e, dessa maneira, “precisamos considerar nossa tarefa por meios relevantes tanto para os textos literários que julgamos serem contemporâneos agora como para aqueles que ainda sequer existem e se tornarão a literatura contemporânea do amanhã”<sup>113</sup>. Nesse contexto, a obra do autor, assim como Sargent (1994) com relação às categorias da utopia, reconhece a incompletude e a transitoriedade de qualquer tentativa conceitual, e nos norteia com critérios mais sistematizados referentes ao âmbito específico da literatura. Para Gupta (2012), há quatro guias que nos ajudam a compreender a contemporaneidade de uma obra literária, sendo, vale ressaltar, mais produtivo considerar tais elementos mais em suas **conexões** do que em separações artificiais (cf. Gupta, 2012, p. 28): (i) abrangência e desterritorialização; (ii) linguagem e intertextualidade; (iv) contextualização social, histórica e cultural; e (iv) questões e perspectivas.

Com relação à abrangência (i), o autor contrapõe-se à ideia de delimitar um marco inicial global, já que a contemporaneidade pode chegar em períodos diferentes para cada lugar no mundo, a depender, principalmente, do que cada cultura concebe como o fechamento de um período anterior. No entanto, tampouco nos serviria delimitar a literatura contemporânea por país e seu evento em específico, pois, principalmente nos séculos XX e XXI, o que afeta um determinado lugar pode ser sentido amplamente por outros, ora por implicações políticas, ora sociais, ou, ainda, pelo impacto da mobilização via comunicação em larga escala. Ainda que o entendimento de um local sobre suas mudanças seja pertinente, ele está em tensão com outros acontecimentos simultâneos; assim, o senso do “tempo presente” (GUPTA, 2012, p. 32-33) tem se tornado um fenômeno muito mais global do que aparenta, impactando não somente no texto literário, mas também em suas formas de circulação, suas traduções e de legitimação.

Assim, para Gupta (2012, p. 33), o contemporâneo no texto “representativo” de um momento de uma cultura é insuficiente; parafraseando o autor, ele se significa na medida em que dialoga em uma perspectiva internacional e global, na sua capacidade de dispersar-se em obra literária por diversos contextos que não o de sua produção e, ao mesmo tempo, ser lida e ressignificada por eles. Temos, assim, mais uma lição do pensamento dialético em prática: quanto mais particular uma obra, mais universal ela se torna; quanto mais um romance distópico se espalha pelas manifestações concretas, mais podemos perceber as abstrações que se fixam em torno de tal obra e que a tornam possível de se desvencilhar de seu contexto de produção e

---

<sup>112</sup> *the whole point of thinking about contemporary literature is that we are taking account of an openended and moving period.*

<sup>113</sup> *We need to consider our task in ways that are relevant to both literary texts out there that we think of as contemporary now, and literary texts that don't exist yet and will become the contemporary literature of tomorrow.*

contaminar o imaginário cultural. Pensemos, por exemplo, em como a obra *The Handmaid's Tale*, de Margaret Atwood, é um dos mais explícitos casos de nosso tempo. Escrita em 1985, a obra torna-se um *best-seller* novamente entre os anos de 2017 e 2018, ficando por 88 semanas seguidas no topo da lista dos mais vendidos de acordo com o jornal *The New York Times* (ALTER, 2018). A expressão de anseios ligados principalmente à questão de gênero, escritos por uma autora canadense, pontua no Brasil, através de sua adaptação homônima para a série da plataforma de vídeos sob demanda *Hulu*, em um período em que tais anseios tomam conta do imaginário cultural novamente, uma audiência de mais de cinco milhões de espectadores de janeiro a março de 2018, de acordo com o ranqueamento de conteúdos televisivos feito pela *Parrot Analytics* (BRAZIL..., 2018). Ainda segundo com a mesma plataforma, o Brasil encontra-se em quinto lugar na quantidade de espectadores da série, sendo precedido por países como Israel e França (GLOBAL..., 2019).

Além de demonstrar como outras formas de circulação são inseparáveis de nossos parâmetros, outro ponto pode ser questionado: teria a obra de Atwood ressurgido como contemporânea sem o lançamento da série? Poderia *The Testaments* (2019) ser escrito sem esse fenômeno? Ambas as implicações estão contidas no próximo item do livro de Gupta: linguagem e intertextualidade (ii). O modo como as obras contemporâneas possuem um fluido passeio entre diversas linguagens, sendo estas não mais restritas à interconexão de idiomas, mas aberta a outras modalidades e mídias, intensifica a intertextualidade suportada por elas. Se, antes, o modo como faziam dependia de um longo deslocamento de tempo para que a referência fosse compreendida (*Brave New World* dialogando com Shakespeare, por exemplo) e de uma hierarquização de tais referências, que precisavam ser trazidas em notas de rodapés ou com algum tipo de adendo explicativo, hoje, a casualidade e a velocidade com que múltiplas intertextualidades são feitas estão se naturalizando cada vez mais. Com a democratização da leitura e do contato com as mídias digitais, o leitor médio de hoje possui um papel ativo ao identificar e buscar outros conhecimentos que complementam a leitura, sem que estes não lhe pareçam faltosos ou inacessíveis; a chance de mobilizá-los em seu próprio cotidiano interconectado com outros tempos e espaços é muito maior do que a do leitor de antigamente. Dessa forma, “as conexões intertextuais que nós, como leitores, constantemente fazemos ao cruzar todos os tipos de fronteira enquanto estamos lendo” já nos mostram que “elas [as

conexões] têm se tornado uma parte contínua da leitura”<sup>114</sup> (GUPTA, 2012, p. 35, tradução nossa).

Assim, o contemporâneo, hoje, nos envolve em uma “maior necessidade de conscientização da literatura em diferentes linguagens e culturas” (GUPTA, 2012, p. 37, tradução nossa)<sup>115</sup>, sendo esta conscientização não prevista como um elemento que precise ser anterior ao ato da leitura de um texto, mas como um percurso que, nos dias atuais, nos é natural e quase inevitável como o modo como nos relacionamos com essas multiplicidades no cotidiano. Ainda retomando *The Handmaid’s Tale*, podemos nos aproximar desse aspecto nas distopias contemporâneas a partir da releitura feita por Alexander Silva (2010) sobre a intertextualidade da obra de Atwood com o gênero fantástico e com os contos de fada. Nesse contexto, o autor considera os fragmentos da protagonista Offred como o lugar de intertextualidade da narrativa, cheia de correspondências paródicas com os outros gêneros mencionados, cuja função é auxiliar a “expor as barbaridades do regime” (SILVA, A., 2010, p. 33) enquanto a protagonista reflete conscientemente sobre sua própria responsabilidade como narradora. Enquanto algumas passagens da obra dialogam com a fábula de “Chapeuzinho Vermelho”, levando o leitor à identificação com a aia e ao reconhecimento de que há um inimigo/vilão na história, há também um intertexto com a história do “Barba Azul”, mas subvertendo-o; desse modo, para Alexander Silva (2010), o leitor pode acompanhar como a desobediência feminina, no lugar de crítica moralizante, é o elemento que leva ao desmantelamento das barbáries.

No referido caso, o leitor de Atwood não precisaria ter conhecimento explícito prévio dos contos mencionados, sendo que um prospectivo reconhecimento deles auxiliaria a adicionar mais camadas de leitura, isto é, suplementaria a obra. Assim, a multiplicidade de “camadas” ultrapassa o âmbito da intertextualidade, e podemos interpretá-la como parte da própria linguagem do contemporâneo, levando à desestabilização de fronteiras tantas que somos levados a engendrar categorias narrativas recentes como autoficção, metaficção, metanarração, dentre outros. Relações dentro e fora da obra; entre os gêneros literários; entre ficção e história; entre texto e outros suportes, modalidades e linguagens. Todas as antigas categorias que mobilizávamos na teoria literária para nos dirigirmos a estes aspectos caem por terra no adifano do contemporâneo.

---

<sup>114</sup> *the kind of intertextual connections that we, as readers, constantly make across every sort of boundary when reading [shows us that] these are a constant part of reading.*

<sup>115</sup> *a broad awareness of literature across languages and cultures.*

Outro ponto levantado por Gupta é o do diálogo da contextualização sócio-histórica com a escrita (iii), cujas relações, como ressaltamos, hoje se encontram na tensão entre o local e o global. Para o autor, nenhum dos processos acima descritos poderia existir sem a relação intrínseca com o tumulto e a opacidade de nosso próprio tempo. Em suas palavras, os “processos de proliferação, teste, mistura ou endurecimento de categorias literárias não se deve apenas a decisões tomadas por escritores, leitores e editores, mas, talvez mais fundamentalmente, a circunstâncias sociais em transformação em diferentes contextos”<sup>116</sup> (GUPTA, 2012, p. 42, tradução nossa), sendo tais mudanças provenientes dos mais variados aspectos – econômicos, políticos, culturais, dentre outros. Conectando-se ao item anterior, os registros linguísticos tendem a refletir e confrontar essas passagens entre os contextos, tornando certas convenções mais constantes e/ou mais significativas, como no que já mencionamos nas chamadas “camadas” da obra literária.

Assim, para Gupta (2012), o modo como nos engajamos com o mundo é também sintomático de como estamos nos engajando e compreendendo a literatura, como o hábito da intensificação da interatividade com outras plataformas e mídias digitais ter migrado para a forma como interagimos com o texto e como estamos assumindo o que é literário a partir de certas características. Se recordarmos a primeira distopia da trilogia *Three Californias*, intitulada *The Gold Coast* (1989), de Kim Stanley Robinson, esses questionamentos estão espelhados no protagonista Jim McPherson. Vivendo em 2027, período no qual, segundo o narrador, a era do pós-modernismo na literatura terminou, McPherson tenta arduamente articular sua concepção de poesia no período do que viria “depois”, gerando um embate constante entre sua tarefa pessoal e o meio social no qual está inserido. De fato, a obra de Robinson, escrita há 30 anos, já previa e tentava refletir a superação do pós-modernismo, sobre a qual igualmente nos debruçamos, mas, ao mesmo tempo, permanecemos tentando compreender o que temos no tempo presente tão perdida e arduamente como McPherson. Portanto, a linguagem de Robinson continua sendo extremamente pertinente na medida em que ela revela um contexto com o qual ainda nos relacionamos, fazendo com que, mesmo datada três décadas atrás, *The Gold Coast* permaneça sendo nosso contemporâneo.

Por fim, comparado aos três aspectos anteriores, o último aspecto nos parece *a priori* ser o mais temático deles – questões e perspectivas do nosso tempo –, se não estivesse ligado a um ponto importante que extraímos do anterior: a visão conceitual que as permeia (iv), isto é,

---

<sup>116</sup> *processes of proliferating, testing, mixing or hardening genre categories is due not only to decisions taken by writers, readers and publishers, but perhaps more fundamentally to changing social circumstances in different contexts.*

a impregnação do campo de ideias que nos é próprio para tratar de tais perspectivas. Em outras palavras, muito mais do que apenas encontrar assuntos que estejam ligados a discussões recorrentes e com os quais estejamos familiarizados, os sentimentos e os anseios por trás das discussões também precisam ecoar no tratamento da temática. Outrossim, para retomar a obra distópica de Margaret Atwood, a ameaça reacionária dos direitos das mulheres se fez presente tanto na década de 1980, com o governo de Ronald Reagan e a tentativa de passar a “Lei de Proteção à Família”, como continua se fazendo nos dias atuais; o que mudou foi nossa capacidade de nomear as opressões de gênero de forma muito mais extensa do que nos anos de 1980, fato que tornou o romance de Atwood muito mais contemporâneo hoje do que na época em que foi produzido.

Além disso, ainda que não estejamos diretamente envolvidos com os eventos de nosso tempo – que nunca tenhamos sofrido opressão por gênero ou participado diretamente de uma guerra, por exemplo –, tudo ao nosso redor se interliga a eles: “filmes e documentários, reportagens, discussões em meios de comunicação de massa, debates em fóruns na *Internet* e informalmente entre amigos e colegas (...) todos nós temos estados cientes deles [dos conflitos de nosso tempo], seja em proximidade ou distanciamento”<sup>117</sup> e, assim, “imediatamente reconhecemos e respondemos ao retrato de um ambiente social contemporâneo (...) mesmo que o autor não forneça descrições explícitas dos eventos da vida real aos quais esse ambiente esteja associado”<sup>118</sup>, uma vez que ressoa inevitavelmente em nosso cotidiano (GUPTA, 2012, p. 50, tradução nossa).

Diante do exposto, elencamos as distopias desta Tese tendo em vista os quatro pontos de Gupta – abrangência, linguagem, contextualização e perspectiva conceitual – e a intensidade das relações estabelecidas entre eles para encontrar o limiar que, para esta pesquisa especificamente, separa as distopias paradigmáticas das contemporâneas. Devemos frisar o fim didático dessas categorias, ao mesmo tempo que acreditamos no potencial exploratório que tais agrupamentos nos trazem, pois, “ordenar os textos pode, na verdade, trazê-los de volta à vida (...) e o próprio ato de rearranjá-los envolve consultá-los e resgatá-los do esquecimento” (GUPTA, 2012, p. 29, tradução nossa).

---

<sup>117</sup> *films and documentaries, news reports, mass media discussions, debates in internet chatrooms and classrooms and informally among friends and colleagues, and so (...) all of us have been aware of these in an everyday way, either in close proximity or from a distance.*

<sup>118</sup> *We, contemporary readers, therefore immediately recognise and respond to the depiction of a contemporary social environment even if the author gives no overt hint of the real-world events this environment is associated with.*

No caso, acreditamos que a abrangência e a linguagem são pontos mais intimamente classificados entre as distopias paradigmáticas e contemporâneas, sendo estas últimas trazidas como tal, principalmente, pelos dois últimos tópicos: contextualização e visão conceitual de nosso tempo. Conforme pontuado anteriormente, enquanto as distopias paradigmáticas buscam ilustrar os antagonismos sociais por meio da tipificação, consolidando pontos de disputa entre dois polos (urbano/rural, opressor/oprimido), as distopias da fase contemporânea já nos falam mais diretamente na medida em que a simplificação dos polos opostos já não faz mais sentido; no caso da utopia da arte, a ligação entre o encontro com a literatura e a possibilidade de tornar-se esclarecido, em oposição à reificação trazida pela tecnologia, também cessa de existir.

Evânio Guerrezi (2015) aponta que, na fase avançada do capitalismo, as hierarquias e os agentes se tornam cada vez mais indistinguíveis, bem como as batalhas cotidianas mais invisíveis e virtuais. Para o autor, o fator agravante desta maneira de propagação do capitalismo neoliberal é que ele deixou de ser alvo de combate apenas no âmbito econômico, pois está impregnado na esfera do desejo, o que também modificou as esferas da resistência: não mais a revolução tradicional guevariana, em escala nacional, mas sim a micropolítica, a qual “opera na criação de um sentido existencial para aqueles que a experimentam” (GUERREZI, 2015, p. 135). Os novos protagonistas das distopias assumem caráter menos épico e heroico, muitas vezes lutando pela própria sobrevivência ou pela reinvenção das pequenas comunidades possíveis. Nas palavras de Slavoj Žižek (2003, p. 52), “[a]s antigas ideias de combate frente-a-frente, coragem e outras semelhantes, vão se tornando obsoletas”, já que insuficiente para encarar a desmaterialização total do capital e do fetichismo, que não mais estão em objetos concretos e identificáveis e se tornaram “presença espectral indestrutível”. Por conseguinte,

[o] que nos espera é algo muito mais estranho: o espectro de uma guerra ‘imaterial’, em que o ataque é invisível – vírus, venenos que podem estar em todo lugar ou em lugar nenhum. No plano da realidade material visível nada acontece, nenhuma grande explosão; ainda assim o universo conhecido começa a desmoronar, a vida a se desintegrar. Estamos entrando numa nova era de guerra paranoica em que a principal tarefa será identificar o inimigo e suas armas (ŽIŽEK, 2003, p. 53).

Dito isso, vale ressaltar que não negamos a polarização social que tanto encontramos atualmente na sociedade, mas esta é também uma consequência da angústia de não se poder mais conter os efeitos imateriais do capitalismo. Esse constante embate entre grupos especialmente político-partidários se recusa em confrontar a lógica de Estado (e do Capital)

que, a partir de Guerrezi e Žižek, expomos como contextualização de nosso tempo: os aparelhos de Poder e a confusão entre esferas públicas e privadas tornam as “sementes de oposição” das distopias paradigmáticas mais distantes de nós. Assim, as contemporâneas complicam esses choques, complexificando a distinção dos extremos tão utilizada anteriormente e tirando dos protagonistas todas as expectativas dos princípios de um “herói” tal como costumava ser retratado nas distopias da primeira fase, bem como de a arte era instrumento de iluminação deste herói.

Outro quesito referente à contextualização está na abertura das distopias contemporâneas às vozes que vivenciam as distopias além do ponto de vista masculino, heteronormativo e cisgênero. Utilizando outra terminologia e outro critério, Raffaella Baccolini (2004), em *The Persistence of Hope in Dystopian Science Fiction*, vê, nas “distopias tradicionais”, uma supressão total do indivíduo no desfecho de seus enredos, quase sempre com as três características acima mencionadas. Já com relação às contemporâneas, denominadas por ela como “distopias críticas”, a autora afirma que estas abrem espaço de contestação e oposição de grupos que foram marginalizados pelo discurso contemporâneo (no caso da pesquisa de Baccolini, as mulheres). Para a autora, as utopias das décadas de 60 e 70 de grupos sub-representados, apesar de terem caracterizado um dos maiores aspectos revolucionários para esse período, perderam-se na emergência do neoconservadorismo e do neoliberalismo, os quais conseguiram cooptar e reificar as utopias para um nível materialista – ou, nas palavras de Moylan (2000), presentificaram a utopia para as novidades civis e materiais que já estavam acontecendo naquele momento, de acordo com a perspectiva de quem estava no poder. Logo, caberia à vertente distópica contemporânea o potencial transformador para esse novo momento. Por meio das imagens do futuro, a nova vertente distópica possui em seu cerne um alto potencial de perspectivação da realidade, devido à sua “extrapolação do presente”, com a qual concebe uma “exploração crítica da nossa sociedade” (BACCOLINI, 2004, p. 519, tradução nossa). Além disso, a “virada distópica” (BACCOLINI, 2004, p. 520, tradução nossa), unida à repaginação da FC como um todo, atua justamente no que se refere à substituição da utopia cooptada, renovando as estratégias da FC para cumprir com os objetivos acima descritos.

À luz do exposto, a contextualização das novas formas de autoridade – capital, opressão e resistência – altera as visões conceituais de mundo, outra chave de leitura de Gupta sobre o contemporâneo. Se a esfera do medo e do pessimismo nas distopias paradigmáticas se interligava à sinistra representação de uma esfera de gestão social e econômica asfixiadora, cingindo-se de nossas súplicas e, ao mesmo tempo, encurralando-nos por um controle total do espaço geográfico e mental, as contemporâneas encarregam-se de nos confrontar com as

diversas camadas de indeterminação pelas quais passamos, de confusão entre privatização do público e publicização do privado, e de desestabilização de cada terreno sólido em qual tentamos nos amparar, desmanchando-se no ar incessavelmente. As referências que possuíamos vão deixando de fazer sentido, e essas distopias nos provocam a reflexão de que seguir o conselho de Agamben – não se cegar pela claridade e buscar algo palpável na escuridão – se torna cada vez mais difícil em um mundo repleto de atividades frenéticas e de desinformação substituindo a desinformação, de forma que aquilo que parece razoável em um dia se revela repleto de enganos no momento seguinte. Por conseguinte, as antigas estratégias combativas também estão desaturizadas, fato que fez, por exemplo, com que a crítica literária de língua inglesa tivesse inicialmente lido a protagonista de *The Handmaid's Tale* como uma personagem individualista e egoísta, por não se infiltrar (e mesmo se recusar a entrar) em grupos ou planos de destruição do sistema, discussão que abarcaremos no percurso da análise da obra no Capítulo 3.

Para Baccolini, todos esses aspectos de mudança de contexto e visão contextual desembocam em três principais alterações nas formas da narrativa, sendo a primeira delas o constante uso do horizonte aberto e do final ambíguo, que torna possível a esperança e a manutenção da utopia dentro da distopia. Em segundo lugar, utilizam como um dos mecanismos para que isto ocorra o recente “hibridismo”<sup>119</sup> das distopias com outros gêneros (ficcionais e não ficcionais) – contra o discurso neutro, objetivo e universalizante dos gêneros “puros”, surgem várias imbricações de formas narrativas diferentes; daí a razão pela qual se sustenta a tese de Baccolini de que a hegemonia do discurso é desafiada até mesmo na forma, conforme trouxemos no detalhamento sobre FC, distopia e outros gêneros literários. Ambos os aspectos impactarão diretamente os gestos de narrar que identificamos nas quatro obras desta seção, bem como na visão revisitada da utopia.

Em vista disso, justifica-se que o termo “contemporâneo” tenha respondido às demandas elencadas. Nesse escopo, elaboramos a seguir as análises sobre a temática que guia esta Tese, a utopia da arte, em quatro obras principais desta vertente: *The Gold Coast*, *The Handmaid's Tale*, *Parable of the Sower* e *The Testaments*.

---

<sup>119</sup> Tradução mais aproximada com o conceito inovador da autora para descrever o *genre blurring*. Assim, nas aparições em que esta palavra for procedente do termo de Baccolini, ele não terá ligação com as teorias pós-coloniais.

### 3.2 Novas perspectivas sobre a utopia da arte em quatro obras distópicas contemporâneas (1985 a 2019)

Orange County, Califórnia, Estados Unidos da América. No ano de 2027, o corporativismo como forma de poder que legisla e domina a vida social é tão poderoso e independente que passa a prescindir da associação com o Estado<sup>120</sup>, tornando-se força motriz em torno da qual se organiza o sistema e a vida dos cidadãos estadunidenses. Isso se torna possível a partir da aliança entre o capitalismo neoliberal e uma das maiores indústrias que repercutem na atualidade: a armamentista. O complexo militar e bélico torna-se tão lucrativo que diversas companhias correm contra o tempo a fim de ganhar a constante competição de quem possui o melhor projeto de defesa antissoviético, quem está à frente da balística e possui melhores resultados de destruição em massa. Desse modo, tamanho investimento industrial passa a gerar retorno ao país na forma de aprimoramentos tecnológicos, orientados para a urbanização e, principalmente, para a indústria automobilística – a Califórnia do futuro é a Califórnia das autoestradas. A estrutura citadina converte-se em um conglomerado de vias expressas e rodovias, bem como *shopping centers* e complexos fechados, tornando o deslocamento de pedestres e a ocupação de espaços públicos algo incomum de se encontrar.

Esses são alguns dos elementos que compõem a distopia californiana *The Gold Coast*<sup>121</sup> (1988), do estadunidense Kim Stanley Robinson (1995), o segundo livro de sua trilogia denominada *Three Californias* (1984-1990) e o primeiro dos três que recorre à forma distópica para descrever um futuro outro. Para lidar com ele, a juventude que vivencia esse momento da história o faz por meios hedonistas e compulsivos: rachas e corridas nas autoestradas, relações sexuais filmadas e abuso de drogas cada vez mais avançadas em termos de frenesi e tresvario,

---

<sup>120</sup> Aqui, é importante ressaltar um ponto que pode estranhar em sua latência ao longo de todo o Capítulo 3. Será possível observar que, muitas vezes, as análises continuarão fazendo diversas menções a termos como gestão autoritária, tirania, autocracia etc. (ainda que de forma não essencializada), mas pouco ao Capital. Um estudo futuro a este respeito seria desejável, uma vez que tal leitura não foi uma “preferência” consciente nossa, e sim a priori uma demanda sintomática das próprias obras distópicas. À primeira vista, parece-nos que os romances tendem a focalizar os efeitos das relações de capital – o consumo, o espetáculo, a pauperização, a dessubjetivação –, mas poucos registros temos nessas obras de Robinson, Butler e Atwood sobre aspectos como divisão social do trabalho e processos de determinação e agregação de valor. Em outras palavras, os futuros da radicalização do neoliberalismo aparentam serem retratados ficcionalmente pelos seus impactos (“resultantes”), mas, por alguma razão, sem descortinar aprofundadamente as condicionantes capitalistas que geram toda a superestrutura criticada. Em outras palavras, não dão conta de nomear o que é próprio ao capitalismo, não o assaltam diretamente como as distopias paradigmáticas fizeram tão bem com aquilo que era próprio ao totalitarismo. As razões para tal só poderão ser exploradas em uma pesquisa continuada e atenta, com o merecido aprofundamento teórico para amparar a reflexão. Agradeço imensuravelmente a Lucas Paolillo, a quem devo o apontamento desta lacuna, cujo incômodo me absorveu de forma indescritível nos processos finais de revisão da Tese.

<sup>121</sup> Sem tradução para o português até o presente momento de escrita da Tese.

na forma de líquidos aplicados a conta-gotas, rotulados de acordo com sua função – “Social Affability”, “Aprehension of Beauty”, “Get Wired”, “Pattern Perception”. Segue-se, assim, o modelo previsto por Debord (1997b, p. 174) sobre o espetáculo integrado, diante do qual não somente a produção é falsificada, mas também a percepção.

Contudo, para o protagonista Jim McPherson, professor de escrita em uma faculdade e cheio de aspirações intelectuais, tais saídas não são o suficiente: inquieta-o o lugar da arte, da poesia e da resistência nesse mundo tão acelerado e insensato. Por mais que usufrua dos mesmos recursos acima pontuados, Jim não se contenta em se ver entregue ao mundo de sensações e prazeres como escapismo da realidade e não tarda a se colocar em atividade, junto ao colega Arthur, em atos de sabotagem e destruição de complexos industriais e mísseis, desde que propulsionados por dispositivos que não causem danos às vidas humanas que estejam nos locais-alvo.

Paralelamente, Jim escreve poesia – fato do qual tomamos conhecimento desde o primeiro capítulo da obra. Nada do que se passa de fugaz e banal é alheio ao personagem, desde as luzes dos carros e da cidade até o efeito que lhe causa conhecer mulheres como Virginia e Hana. Diferentemente da trajetória dos quatro protagonistas explorados no capítulo anterior desta Tese, Jim não teve que lutar para descobrir que a arte existe e incorporá-la ao seu mundo, pois na Califórnia robinsoniana não se tem este tipo de proibição. Ao contrário, tudo lhe é permitido e está dado; Jim tem acesso a diversos livros, que compõem suas extensas estantes – com Shakespeare, Shelley, Stevens, Snyders –, e a gravações de músicas clássicas, como os movimentos de Beethoven, Brahms e Tchaikovsky, que ouve durante os períodos do dia em que se encontra deprimido (ROBINSON, 1995). Suas inquietações não residem no impedimento do acesso, como os outros, e sim no âmbito da produção.

De início, já podemos perceber como um dos pilares fundamentais que as distopias paradigmáticas traziam com relação à arte, isto é, que o protagonista alienado precisava da propiciação de um encontro com ela para poder iniciar sua jornada de emancipação pessoal, cai por terra. Diante disso, começamos a nos perguntar qual o lugar que a literatura possui nessas distopias, e se explorar a relação entre sujeito e esclarecimento é o suficiente, passo que nos interpela a escutar as novas aberturas proporcionadas pelos romances distópicos contemporâneos. Foi essencial, assim, voltar a tentar entender as premissas básicas, como o que se passa na construção da personagem, para tentar mapear o ponto de partida. Com relação à escrita poética, o percurso de Jim é um embate frustrado com a falência do pós-moderno nesse futuro californiano. Para Jim, o pós-modernismo esgotou as possibilidades de escrita literária e

chegou ao fim, levando o protagonista a constantemente indagar-se se ainda é possível fazê-lo, e como:

É impossível escrever algum tipo de poesia nestes dias e época. Os melhores poetas de seu tempo fazem Jim rir com escárnio, apesar de imitá-los servilmente em suas próprias tentativas. O pós-modernismo, modelar na segunda metade do século, o que ele faz além de se contorcer? É preciso fazer algo novo, mas não resta nada novo para fazer. Problema sério esse. Jim remedia o problema ao escrever poemas pós-modernos pretendendo torná-los pós-pós-modernos, ao embaralhá-los com programas computacionais aleatórios. O problema com essa solução é que a poesia pós-moderna já se lê como se os versos tivessem sido embaralhados por um programa aleatório, de forma que os efeitos da experimentação ultra-radical de Jim dificilmente sejam notados (ROBINSON, 1995, p. 68, tradução nossa)<sup>122</sup>.

A imersão no questionamento do pós-modernismo é sintomática do período em que Kim Stanley Robinson (1995) escreve *The Gold Coast*, nos anos de mil novecentos e oitenta. Fruto teórico da década de 1960, período no qual algumas mudanças epistemológicas começam a dar origem ao pós-moderno, este, argumenta Linda Hutcheon (2004), encontra uma proliferação de respaldo artístico e literário principalmente na década de 1980, ano em que a preocupação com as vozes ex-cêntricas, ou marginais, começa a se multiplicar. O protagonista de Robinson é uma dessas vozes; no entanto, é também um salto adiante nos próprios questionamentos da época, haja vista já liderar a pergunta sobre o que vem no momento “pós” do pós-modernismo. Em outras palavras, ainda que alinhado às críticas pós-modernas de institucionalização do discurso oficial e das narrativas por trás da história, Robinson demonstra nesse romance um ímpeto em ultrapassar essas questões, e passa pensar o lugar do artista contemporâneo em face de tais mudanças, quando mesmo o experimentalismo estético já não dá mais conta de superar os dilemas da vida moderna por meio do uso inovador da linguagem. Afinal, ainda segundo Hutcheon (2004), o pós-modernismo instaura não uma nova poética, mas sim uma problemática, interrogando-nos sobre todos os limites, todas as bases epistemológicas para pensar esses limites e todos os paradoxos envolvidos nos processos discursivos e do conhecimento.

---

<sup>122</sup> *It's impossible to write any more poetry in this day and age. The best poets of his time make Jim laugh with scorn, though he imitates them slavishly in his own attempts. Postmodernism, moldering in its second half century – what does it amount to but squirming? You have to do something new, but there's nothing new left to do. Serious trouble, that. Jim solves the problem by writing post-modern poems that he hopes to make post-postmodernism by scrambling with some random program. The problem with this solution is that postmodern poetry already reads as if the lines have been scrambled by a random program, so the effects of Jim's ultraradical experimentation are hard to notice.*

A percepção sobre vivenciar um momento histórico em que suas bases não permitem mais tatear o que vem “depois” é agravada pela presença de Hana Steentoft, professora de artes da mesma faculdade em que Jim leciona escrita técnica e gramática. Após tomarem conhecimento um do outro, os debates acerca do estatuto contemporâneo da arte se articulam e expandem, partindo do lugar-comum da superação do pós-modernismo: “(...) agora nós estamos abandonando o pós-modernismo certo? Mudando-o. É uma boa hora para os artistas. Pode-se tirar vantagem da lacuna aberta deixada pela morte do pós-modernismo e pela ausência de qualquer substituto. Ajudar a moldar o que vem depois, quiçá” (ROBINSON, 1995, p. 190, tradução nossa)<sup>123</sup>. Ainda assim, enquanto Hana prossegue pintando arte abstrata, Jim não consegue extrair o ímpeto poético para palavras escritas sem fazê-las soar como fragmentos artificiais, não se dando nunca por satisfeito. O protagonista tem consciência de não se poder estar fora de seu próprio tempo, ao mesmo tempo que nenhum dos recursos possíveis o satisfaz, insistindo na ideia de que o pós-modernismo se dissocia das ideias de historicidade e de passado (ROBINSON, 1995).

Esse processo se repete até o fim da obra, sendo o ponto de viragem mais decisivo para interrompê-lo um acontecimento lateral na vida do protagonista: a resignificação do que é a própria história e, por conseguinte, o ato de testemunhá-la pela escrita. Uma viagem ao Cairo, suja e decrépita após numerosos conflitos e disputas, faz com que Jim confronte o pior da miséria humana, ainda que, por outro lado, a mesma se esconda por baixo da “autopia” urbana de Orange County (OC). A diferença é que, no Cairo, os monumentos que Jim esperava encontrar estavam tão depreciados a ponto de a ruína deixar de ser um fenômeno à parte e tornar-se já inscrição nas próprias pirâmides e nas esculturas. Em outras palavras, diferentemente de OC, no Cairo, a ruína já estava situada como aderência ao desenho da cidade, como reforço da falha, marca do colapso. A demarcação da barbárie desencadeia, em Jim, um fluxo de sensações a princípio incomunicáveis, mas que envergam para tentar elaborar como a tragédia californiana que vivenciava não arranhava a superfície da estrutura cidadina idealizada e “autópica”:

Ele [Jim] tentou imaginar a quantidade de sofrimento humano contido em cento e trinta e sete gerações, os desapontamentos, as doenças, mortes. Geração após geração em pó. Ou a miríade de alegrias: quantos festivais, casamentos, encontros amorosos nessa pequena cidade-estado? (...) É uma colina cheia de espíritos, e eles estavam todos dentro dele (...).

<sup>123</sup> (...) now we're leaving postmodernism, right? Changing it. It's a good time for artists. You can take advantage of the open space left by the death of postmodernism, and the absence of any replacement. Help to shape what comes next, maybe.

Ele tenta imaginar alguém sentando no topo de Saddleback, olhando ao redor da planície vazia de Orange County. Ah, impossível. Inimaginável. Como poderia a história ter corrido tão diferentemente para essas duas costas áridas? É como se não fizessem parte da mesma história, separadas por um fosso imenso; como fazer qualquer tipo de mapeamento mental? Seriam elas, de alguma forma, planetas diferentes? (ROBINSON, 1995, p. 237, tradução nossa)<sup>124</sup>.

Pensar no abismo entre Egito e Califórnia faz com que até os episódios de sabotagem a empresas e espaços corporativos, cujo teor de atividade de resistência única e possível o protagonista não duvidava, percam o sentido para Jim. Por mais que os dois locais possuíssem representações distintas da ruína, o personagem lamenta que sua cidade natal não possua a expressividade dos monumentos do Cairo, capazes de transportar episódios de diversas gerações ao longo da história, deixando transparecer suas marcas de passado enquanto, do outro lado do mundo, o capital em OC tenha atuado tão friamente para apagá-las. No entanto, é somente após se recordar dos escritos de seus dois autores favoritos, Albert Camus e Athol Fugard, que Jim consegue elaborar o que falta a OC: o testemunho.

Meu Deus, que lugar para ter de prestar testemunho. Mas como ficou desse jeito? Hmm. Jim medita sobre isso. Não está muito claro ainda, mas algo nessa questão parece sugerir um caminho de ação possível para ele. Uma abordagem (ROBINSON, 1995, p. 260, tradução nossa)<sup>125</sup>.

Enquanto nas pirâmides a ruína se torna testemunho, resta a alguém fazê-lo para resgatar o passado californiano; não tardiamente, Jim ressignifica a escrita como via para tal objetivo, finalmente encontrando o sentido que desejava: ele decide, a partir desse momento, dar à Califórnia o confronto com as ruínas que ela merece ter – e se responsabiliza por isso. Jim, assim, encerra sua trajetória com a poesia e passa, após a viagem, para a escrita testemunhal.

No entanto, não há, no protagonista, um messianismo absoluto no ato de “salvar” a história ou de dar pretensão de verdade única a seus escritos. Tomando o objetivo de testemunho como “eixo de orientação”, Jim se recorda também da obra *In the American Grain*, de William Carlos Williams, na qual o conjunto de “meditações em prosa” passa pelo olhar e pela linguagem poética para manifestar-se diante daquilo que descreve, concluindo:

<sup>124</sup> *He tries to imagine the amount of human sufferinig contained in a hundred and thirty-seven generations, the disappointments, illnesses, deaths. Generation after generation into dust. Or the myriad joys: how many festivals, parties, love trysts, in this little city-state? (...) It's a hilltop filled with spirits, and they're all inside him. He tries to imagine someone sitting on top of Saddleback, to look across the empty plain of OC. Ah, impossible. Unimaginable. How could history have coursed so differently for these two dry coasts? It's as if they're not part of the same history, they are separated by such a great chasm; how to make any mental juncture? Are they different planets, somehow?*

<sup>125</sup> *My Lord, what a place to be a witness to. But how did get this way? Hmm. Jim mulls that over. It isn't really clear; but something in that question seems to suggest a possible avenue of action for him. An approach.*

Coletivamente, eles [os habitantes de OC] fizeram este lugar. Então ele tem uma história. E traçar a história pode ajudar a elucidá-la, o que é mais importante para Jim, agora, do que apenas testemunhá-la. Como chegou ao estado presente: “Os Sonâmbulos e Como Assim Nos Tornamos”. Ele ri novamente.

Se ele fizesse algo assim, se ele fizesse disso seu eixo de orientação, então todos os seus livros, toda a sua obstinação pela cultura, sua obsessão com o passado – tudo isso poderia ser colocado em prática (...). Quando você lê um livro e retorna ao mundo: **é possível colocá-lo em prática?** (ROBINSON, 1995, p. 261, grifo do autor e tradução nossa)<sup>126</sup>.

Nesse sentido, Augusto Sarmiento-Pantoja (2014) argumenta que um escritor articula sua forma de resistência sempre a partir de um conflito – no caso de Jim, podemos argumentar que este conflito se dá na percepção do abismo entre Orange County e (a ausência de) os vestígios da memória local. A partir desse “eixo de orientação”, ele pode perceber as contradições sociais e, diante de sua própria percepção, elaborar o modo como irá representá-las. Deixando o verso para entregar-se à narração, a escrita de Jim torna-se, assim, o rompimento com a total supressão da consciência dos sujeitos diante do espetáculo integrado – cuja centralidade de imposição é difusa e concomitantemente atrelada à realidade social com tanta força<sup>127</sup> – e, ao mesmo tempo, responde onde estaria a saída à sua completa subjugação: no poder das imagens e palavras de evocar a resistência. Recorrendo a Primo Levi, Sarmiento-Pantoja (2014, p. 17) argumenta ser o narrador a representação do olhar que resiste à espetacularização, “performando”, para usar os termos do autor, uma tensão entre as imagens visíveis adquiridas pela experiência do testemunho e, ao mesmo tempo, o “lado obtuso dessa narração”: em outras palavras, o lado de Jim que, ao tornar-se narrador da experiência traumática do passado coletivo da Califórnia, está constantemente negociando os modos de contá-la, bem como o “porquê desses encobrimentos”, os quais, afinal, estão diretamente ligados à “capacidade [do personagem] de suportar e reelaborar seus desejos e temores” que ele próprio desconhece tê-la (SARMENTO-PANTOJA, 2014, p. 18). Portanto, mais do que o

<sup>126</sup> *Collectively they made this place. And so it has a history. And tracing this history might help to explain it, which is more important to Jim, now, than just witnessing. How it got to its presentstate: “The Sleepwalkers and How We Came to Be.” He laughs again. If he did something like that, if he made that his orienting point, then all his books, his culturevulturing, his obsession with the past – all that could be put to use. (...) When you read a book, and go back out into the world: can it be turned to use?*

<sup>127</sup> Cf. Debord, 1997b (“Comentários sobre A Sociedade do Espetáculo”). A título de síntese: “[q]uando o espetáculo era concentrado, a maior parte da sociedade periférica lhe escapava; quando era difuso, uma pequena parte; hoje, nada lhe escapa. O espetáculo confundiu-se com toda a realidade, ao irradiá-la (...) já não existe nada, na cultura e na natureza, que não tenha sido transformado e poluído segundo os meios e os interesses da indústria moderna” (p. 173).

simples narrar, o testemunho de Jim seria a fonte de ruptura contra a alienação totalizante condenada por autores como Guy Debord (1997) e Jean Baudrillard (1990).

Diante disso, o lugar da voz do protagonista de *The Gold Coast*, ao assumir a autoria sobre uma possível versão do testemunho da história, alarga o espaço-tempo para além dos instantes de sabotagem e vandalismo que praticara com o colega Arthur, por exemplo. Engendra-se uma forma outra de resistência, sendo esta

(...) um movimento interno ao foco narrativo, uma luz que ilumina o nó inextricável que ata o sujeito ao seu contexto existencial e histórico. Momento negativo de um processo dialético no qual o sujeito, em vez de reproduzir mecanicamente o esquema das interações onde se insere, dá um salto para uma posição de distância e, deste ângulo, se vê a si mesmo e reconhece e põe em crise os laços apertados que o prendem à teia das instituições (BOSI, 2002, p. 134).

Jim cria, desse modo, um tempo outro para o projeto de obra por ele a ser escrita, a qual, por mais que carregue as marcas do passado, também é a oportunidade de sua própria sobrevivência, sua indestrutibilidade e desterritorialização. A luta mais abrangente, assim, dá-se contra a própria ideia de finitude da cultura, tão disseminada pelo poder corporativo que rege a distopia de *The Gold Coast*, reinscrevendo as marcas da herança de extermínio, vigilância e assujeitamento pelas quais outros passaram para que o idílio urbano, tecnológico e armamentista tomasse conta do futuro de 2027.

No entanto, esta guinada na trajetória do personagem é apenas uma das camadas à qual podemos nos ater para entender como se dá a utopia (revisitada) da arte, que, todavia, precisa de um salto para entender a revolução da dinâmica que é feita na forma do romance. Até o presente momento, focamo-nos, bem como no capítulo anterior, no percurso do protagonista da obra de Kim Stanley Robinson. Em comparação com as quatro obras distópicas paradigmáticas, observamos uma primeira mudança de paradigma na posição dos personagens principais com relação aos objetos de arte e cultura. A focalização da trajetória da experiência artística deixa de se dar no âmbito da integração de obras que auxiliam a desenvolver senso crítico em seu consumidor, direcionando-se para o lugar do personagem enquanto produtor. Ler para articular conflitos que antes não existiam não é uma verdade para Jim, tal como era para o Selvagem John, por exemplo; como já mencionamos, o futuro de Kim Stanley Robinson não proíbe o acesso aos materiais artísticos e culturais.

Por outro lado, o ponto de nossa discussão central deixa de se fazer na esfera da fruição estética e passa a situar-se na posição do protagonista como um possível coautor da história –

algo que, como veremos, se concretizará na forma. Por intermédio de um narrador em terceira pessoa, o foco narrativo em Jim McPherson nos permite compreender seus processos, suas rasuras e recombinações estéticas dos poemas (ROBINSON, 1995, p. 68), e, posteriormente, seus ideais de escrita testemunhal em construção. A experiência com a vida artística passa, assim, a ser uma área na qual o protagonista contribui e modifica, isto é, parte de sua formação é engendrada pela atividade com o objeto, desta vez menos guiada por ideais humanistas e mais pela demanda gerada a partir do medo da perda de nomeação do mundo ao redor, o qual se transforma vertiginosamente e utiliza como escada os recalques do passado e da memória. Em termos de paradeiro, enquanto nas distopias paradigmáticas a arte figura como utopia por meio da qual se fortalecem a agência individual e a coletiva sobre o mundo, tais expectativas convertem-se na busca por uma forma de estetizar (narrar, fazer poesia, contar) como maneira de lidar com a proliferação de sentidos na contemporaneidade, e a obra de Kim Stanley Robinson é sintomática para traçar tal percurso.

Contudo, ainda assim, este é só um resultado parcial das mudanças que dizem respeito à experiência artística nas distopias contemporâneas. Há um ponto de viragem fundamental que desemboca em toda uma mudança de leitura de *The Gold Coast* quando nós, como leitores, já estamos quase nos aproximando do desfecho da obra. Após a guinada do protagonista para a tarefa de ressignificação da ideia de testemunho da história, Jim McPherson aparece reunindo os fragmentos, rascunhos e recortes dos quais quase se livrara em um acesso de frustração e inicia a criação de *Torn Maps*, o conjunto de prosas meditativas inspiradas por Camus, Fughard e Williams, tentando encontrar uma “coerência interna ainda indefinida”, “esforçando-se para encontrar um novo padrão, trabalhando com os mesmos velhos materiais” (ROBINSON, 1995, p. 376, tradução nossa)<sup>128</sup>. Nesse momento, a ideia de uma narração única, em terceira pessoa, que focaliza prioritariamente em Jim, perde o teor de verdade. O leitor percebe que oito capítulos anteriores ao excerto acima (capítulos 8, 21, 32, 43, 46, 52, 57 e 66) e um posterior (capítulo 82), capítulos aparentemente “avulsos”, que cortavam a narração de Jim com excertos da história da Califórnia e como ela caminhou para se tornar a “autopia” robinsoniana, são, na verdade, os próprios excertos de *Torn Maps*. O que aparentava ser um grupo de fragmentos à parte, imparciais e comprometidos com historicização, era, em realidade, uma antecipação do processo de escrita ao qual Jim McPherson chegaria no fim da obra. Desse modo, aquilo que parecia ser uma continuidade do narrador em terceira pessoa, ou uma pretensão de colagem de

---

<sup>128</sup> [A]n internal coherence that is as yet undefined (...) struggling to find a new pattern, working with the same old materials.

excertos de uma segunda obra, era, ao contrário, o acesso à voz direta de Jim e de sua versão marginalizada da história – ou, nas palavras de Tom Moylan (2000), é a forma de mapeamento cognitivo encontrada por Jim para refamiliarizar-se com o próprio contexto. Ao finalizar a obra, percebemos que Jim foi, o tempo todo, coautor do próprio caminho de leitura que seguimos, e que julgamos ser uma obra linear e de estética mais tradicional, similar à dos romances distópicos paradigmáticos.

Para Moylan (2000, p. 204, tradução nossa), enquanto os primeiros cinco desses nove capítulos “avulsos” de *The Gold Coast* alongam-se na perda da utopia por um mundo que possuía “beleza ecológica e relativo bem-estar social”, sempre terminando com a frase “tudo aquilo foi embora” (*all that went away*), os três seguintes narram o modo como a distopia californiana na qual Jim vive foi orquestrada e conduzida, concluindo em todos que “nada daquilo foi embora” (*none of that ever went away*). Há ainda o último capítulo de *Torn Maps*, indicado, em realidade, como aquele que Jim não conseguiu escrever, que tentou não pensar a respeito, mas que é “o momento central, a virada na história quando esta mudou para sempre” (ROBINSON, 1995, p. 384, tradução nossa)<sup>129</sup>. Neste, Jim descreve as cenas de destruição que, em sua demarcação, ocorreram entre as décadas de 1950 e 1960, encerrando com a seguinte frase: “[o] dia terminou, e as sombras estão caindo sobre nosso território vazio” (ROBINSON, 1995, p. 387, tradução nossa)<sup>130</sup>, demonstrando, pelo gerúndio, não somente a justaposição entre os tempos passado e presente, mas também, pelo pronome “nosso”, a interseccionalidade entre história coletiva e individual de Jim (e, podemos especular, do leitor), também sinalizada na descrição da leitura que o personagem faz após terminar seu trabalho:

Enquanto lê, as palavras presentes na página desaparecem, e ele não vê o passado de OC, mas as últimas semanas. Seu próprio passado. Cada passo doloroso no caminho que o levou até aqui. Então ele lê novamente, e a angústia de sua própria experiência permeia as frases, preenche a curta e deprimente história do país de abusos e perdas. Sonhos já terminaram antes, aqui (ROBINSON, 1995, p. 384, tradução nossa)<sup>131</sup>.

A impossibilidade de tratar o passado como um dado afastado e factual, sem que passe pelo filtro do sujeito que se reconhece como parte da construção da história, é uma marca cada

<sup>129</sup> [T]he central moment, the hinge point in the story when it changed for good.

<sup>130</sup> The day is done, and the shadows are falling across our empty field.

<sup>131</sup> As he does, the actual words on the page disappear, and he sees not OC's past but the last few weeks. His own past. Each painful step on the path that got him here. Then he reads again, and the anguish of his own experience infuses the sentences, fills the country's short and depressing history of exploitation and loss. Dreams have ended before, here.

vez mais inseparável do contemporâneo e, para Carol Franko (1994, p. 191, grifo da autora e tradução nossa), é um traço próprio da ficção de Kim Stanley Robinson:

A visão utópica de Robinson ocorre “precisamente” **entre** a alteridade do eu e a subjetividade do outro, e encontra-se fundada no desejo pela diferença, pela separação (...). Seus protagonistas tipicamente se engajam em dilemas epistemológicos e éticos – o que/como podemos saber? E o que podemos fazer? Eles progredem nesses dilemas justamente quando desistem das tentativas de dominação<sup>132</sup>.

No lugar de demarcar identidades fixas ou aspirar a ideias impossíveis de afirmação e formação, o indivíduo contemporâneo geral (e Jim McPherson, em particular) busca sua dissolução e impregnabilidade nas configurações a ele aparentemente externas, reconhecendo-se enquanto experiência que desemboca nas cicatrizes históricas e no dinamismo do tempo, ao ponto tanto de indissociabilidade quanto de simbiose. Nesse sentido, o reconhecimento da justaposição de escritas entre narrador e Jim alimenta a ideia de uma formação estética sendo construída já no início da apresentação de um futuro que se pretendia imediatista e superficial, rompendo o tecido da narrativa silenciosamente desde os capítulos iniciais, instaurando fraturas na leitura e nos fazendo refletir, retroativamente, sobre todos os gestos de narrar que presenciamos. Nesta Tese, defendemos que a escrita como superação da perda e da nostalgia, característica das distopias contemporâneas, como aquilo que é interior do sujeito da narrativa e, ao mesmo tempo, do próprio tecido da narração, dá-se por meio de um recurso formal específico, e que, neste capítulo, defendemos ser igualmente crucial para entender as outras obras analisadas: a metanarração.

Utilizada muitas vezes de forma intercambiável com o conceito de metaficção, a concepção de metanarração emancipa-se daquela pela primeira vez em um ensaio em alemão escrito em 2001 por Angsar Nünning (2001) (*Mimesis des Erzählens: Prolegomena zu einer Wirkungsästhetik, Typologie und Funktionsgeschichte des Akts des Erzählens und der Metanarration*) e é citado, descrito, debatido e complementado por Monika Fludernik (2003). Para esta autora, metaficção e metanarração são efeitos da escrita de romances na contemporaneidade que está mais especificamente relacionada à metamorfose da visão sobre autor e autoria ao longo do tempo (FLUDERNIK, 2003, p. 3). No entanto, enquanto a primeira aparece associada ao modo como enunciados autorreflexivos comentam acerca da própria

---

<sup>132</sup> *Robinson's utopic visioning occur "precisely" between the alterity of the self and the subjectivity of the other and are founded on desire for difference, separation (...). His protagonists typically engage in epistemological and ethical dilemmas - what/how can we know? and what can we do? They make "progress" with such dilemmas when they give up attempts to mastery.*

inventividade da história (“ficção sobre ficcionalidade”), a metanarração remete às elocuições que refletem sobre a fabricação do discurso, isto é, narração sobre narratividade. Partindo da ideia de performance, os excursos metanarrativos se manifestam de modo comparável às indicações cênicas no teatro, realizando “referências sobre seções anteriores ou posteriores da narrativa e passagens autorreflexivas – todas invocando a figura do narrador e o ato da narratividade como os próprios processos da narração”<sup>133</sup> (FLUDERNIK, 2003, p. 4, tradução nossa).

Em um artigo posterior, Birgit Neumann e Angsar Nünning (2009, p. 208, tradução nossa) discorrem sobre a metanarração da seguinte maneira:

Comentários metanarrativos tipicamente ocorrem no nível do discurso, apesar de narradores-personagens intradieéticos também poderem tematizar aspectos narrativos (...). As reflexões metanarrativas podem se restringir a comentários autorreferenciais do narrador sobre o próprio ato de narrar, ou tematizar sobre o estilo narrativo de outros autores e textos, ou podem se referir ao processo da narração em geral (...). As funções da metanarração diferem de acordo com o nível decrescente de compatibilidade com a ilusão diegética ou com o nível crescente de destruição de ilusão estética. Essas funções variam tanto para autenticação e indução de empatia, que são totalmente compatíveis com a ilusão estética de mimese, como para a paródica e tipos anti-ilusionistas de intervenção metanarrativa<sup>134</sup>.

Da passagem acima, percebemos que a metanarração é um conceito amplo e que pode se materializar de diversas maneiras que envolvam refletir sobre o próprio ato de narrar. É igualmente vasta no tipo de função exercida – da tentativa de autenticação do relato à paródia e à ironia; outrossim, não é restrita apenas a um certo tipo de obra, fazendo-se recurso possível de ser utilizado tanto nas mais experimentais como nas mais mimeticamente realistas. Assim, questões sobre estetização ligadas à vida do personagem Jim, conhecidas e exploradas pela focalização dada a ele, extrapolam e se alastram pela narrativa de *The Gold Coast*, revelando, ao leitor, como a contranarrativa de resistência se constrói processual e paulatinamente; passamos, assim, para uma outra vertente de entendimento da utopia: não mais uma busca por

<sup>133</sup> [R]eferences to the previous or later sections of the narrative, and self-reflexive passages - these all invoke the narrator figure and the act of narration as the very process of narration.

<sup>134</sup> Metanarrative comments typically occur on the discourse level, though intradiegetic character-narrators may also thematize narrative aspects (...) Metanarrative reflections can be restricted to auto-referential comments on the narrator's own act of narrating, they can thematize the narrative style of other authors and texts, or they can refer to the process of narration in general. (...) The functions of metanarration differ according to a decreasing level of compatibility with diegetic illusion or to an increasing level of destruction of aesthetic illusion. These functions range from authenticating and empathy-inducing functions, which are fully compatible with mimetic aesthetic illusion, to parodic and anti-illusionistic types of metanarrative intervention.

um dado primordial, esperança em iminência, a partir da qual o indivíduo age, mas o próprio processo de agência sendo desenvolvido concomitantemente à expansão das possibilidades textuais e discursivas; a utopia da arte torna-se um movimento que prestigiamos em andamento, lidando com a imprevisibilidade de suas consequências no lugar de enfeitiçar imediatamente os sujeitos que nela tocam.

Assim, é fundamental manter em mente a síntese do argumento central deste capítulo: a de que, em Stanley Robinson e nas três obras seguintes, a utopia é um projeto que já faz parte da tessitura da obra, que podemos observar se desabrochando, falhando, repensando, se repondo – continuamente. Ainda, falar em utopia da arte para as quatro distopias contemporâneas selecionadas não significa desvencilhar-se do princípio-esperança tal como projetou Bloch, mas compreender que tal princípio passa a se localizar nesses movimentos do discurso, que continuam apostando que as manifestações artísticas podem emancipar o sujeito, fornecendo veredas para um importante “entranhamento” da utopia, no lugar de sua conformidade à aplicabilidade dos fins. Porém, essa historicização da esperança só passa a fazer sentido, nos romances distópicos contemporâneos, a) na medida em que o sujeito toma posse da estetização (ainda que falha) das novas utopias possíveis (por comentários, narrativas laterais e outras demonstrações de autoria) e b) não se idealize o esclarecimento como a finalidade principal, mas sim a sobrevivência dos testemunhos, do abarcamento das histórias coletivas, cuja conscientização passa a importar mais do que a reafirmação da individualidade (característica das distopias paradigmáticas).

Ao descrever *Pacific Edge*, terceira obra da trilogia à qual pertence o objeto aqui analisado, podemos observar que a afirmação de Franko (1994, p. 208) também sintetiza nosso principal argumento sobre o uso da metanarração em *The Gold Coast*: “a utopia depende (...) das intersecções das histórias individuais e as de ‘todo o resto’; e da história em geral como um texto comunitário ‘claramente ambíguo’” (tradução nossa)<sup>135</sup>. No caso de *The Gold Coast*, Robinson parece reiterar a função metanarrativa chamada por Nünning e Neumann (2009) de anti-ilusionista. Uma vez que a dependência do narrador em terceira pessoa para o relato é estilizada e a voz de Jim mostra-se entrelaçada ao transcurso do relato desde o início, acrescentando uma nova camada de leitura ao revelar-se autor dos excertos de *Torn Maps*, a obra de Robinson depende da revisão de tudo aquilo que tal fato adiciona à leitura – da escrita, da história e da utopia.

---

<sup>135</sup> [U]topia depends (...) on intersections between individual histories and "everyone else's" history; and on history in general as a "clearly ambiguous" communal texts (...).

Já em nosso segundo caso analisado, *Parable of the Sower* (*Parábola do Semeador*, 1993), da autora Octavia Butler (2007, 2018), a metanarração parece girar em torno tanto da autenticação da própria narrativa quanto da necessidade de adesão do leitor ao duplo relato sustentado pela narradora-personagem, Lauren Olamina, por intermédio da função de “indução de empatia” comentada por Nünning e Neumann (2009), cujas articulações serão expostas na análise a seguir. Julgamos, contudo, necessário ressaltar o lugar de Octavia Butler nas distopias contemporâneas como a primeira afro-americana a escrever FC distópica de destaque para a literatura, posicionamento este decisivo para o fortalecimento e o diálogo com outras escritas de autoria feminina que serão, inclusive, exploradas neste capítulo.

De acordo com Stephanie Smith (2007), no ensaio *Octavia Butler: A Retrospective*, a presença de Butler no campo da FC inaugura uma mudança de representação da própria forma literária. Até a década de 1970, a FC era dominada majoritariamente por vozes de personagens masculinas e brancas, e tal predominância moldava a estética da FC com trajetórias épicas de guerras e conquistas interplanetárias. Mesmo quando personagens fora deste espectro apareciam, o tratamento a eles dado, segundo Smith (2007), tendia a associá-los ao imaginário do *alien*, isto é, do Outro objetificado, sem reconhecer a complexidade de tal interrelação simplista e binária como costumava ser feita. A partir da escrita de autores como Samuel Delany e Octavia Butler, o olhar sobre o Outro como aquilo que foge aos princípios de “normalidade” social começa a se enriquecer, e a relação entre o “eu” e o “Outro” passa a ir além dos polos opostos, movendo-se para situações ambíguas e contraditórias que complicam a simples resolução dos problemas apresentados, algo que, para nós, é extremamente sintomático da mudança histórica das distopias, dissolvendo sua fase tipificante explorada no Capítulo 2 e metaforizando-se de acordo com as novas relações sociais e com as novas epistemologias do tempo.

Além de tornar esse Outro um agente de sua própria história, e complicando as fronteiras que costumavam estancar sua identidade, Smith argumenta que Octavia Butler, e a FC feminista no geral, mostraram aos leitores de FC que aqueles que não eram brancos e/ou homens também poderiam ter outras preocupações, “mais a ver com experimentos de justiça social do que com conquistas interplanetárias” (SMITH, 2007, p. 387, tradução nossa)<sup>136</sup>. Assim, enquanto a história da FC distópica e feminista engendrou uma nova corrente dentro da forma, “envolvendo questionamentos sobre estudos de gênero e *queer*, estruturas sociais e familiares, autonomia individual e capacidade dos sujeitos em controlar seus próprios corpos e sexualidade” (SMITH,

---

<sup>136</sup> (...) [concerns that] had more to do with experiments in social justice than with planetary conquest.

2007, p. 386, tradução nossa)<sup>137</sup>, Octavia Butler foi, em seu tempo, a porta-voz da inclusão, na obra literária, das problemáticas na conexão entre raça, classe, gênero, política e sexualidade.

No caso específico de *Parable of the Sower*, primeira obra da duologia das “Parábolas” (sendo a segunda delas *Parable of the Talents*, 1998), Lauren Olamina se configura como uma das primeiras protagonistas a perspectivar uma distopia por meio do olhar de uma personagem mulher e negra, adicionando, assim, a seu ponto de vista temáticas envolvendo tanto raça como gênero – especialmente por intermédio de motivações e “alguns temas recorrentes na obra de Butler, tais como a utilização de elementos da Literatura Afro-americana, a importância da construção de comunidades, a valorização do hibridismo e a subversão de conceitos de gênero”<sup>138</sup>. Já para Moylan (2000), esse romance de Butler é a epítome das narrativas distópicas que operam dentro da lógica de “negação da negação” dos movimentos utópicos da década de 1960. Em outras palavras, *Parable of the Sower* representa a negação dos sentimentos antiutópicos da década de 1980, os quais tentavam refutar as conquistas dos anos de 1960 e as substituíam por narrativas que transmitiam derrota e desespero diante das medidas conservadoras e neoliberais que estavam retornando na legitimação dada pelo governo de Ronald Reagan.

A ideia de que a obra de Butler representa uma mudança no modo como se dirigir a medos contemporâneos, sem se render à completa negação da utopia, encontra-se em outro texto de Moylan, o artigo “*The moment is here... and it’s important*”: *State, Agency and Dystopia in Kim Stanley Robinson’s ‘Antarctica’ and Ursula K. Le Guin’s ‘The Telling’*” (2003). Neste artigo, o autor retorna à primeira distopia contemporânea analisada neste capítulo, *The Gold Coast*, para demonstrar como Kim Stanley Robinson e Butler estão em sintonia na medida em que suas meditações sobre o novo caráter do Estado levam aos intertextos distópicos – ou, em nosso argumento, às metanarrações. Para Moylan (2003), *The Gold Coast* nos fornece uma visão de futuro permeado pela total derrota de todos os aspectos das políticas de bem-estar social, rendido e cooptado pelas grandes corporações. Já Butler dá um passo além e delinea um cenário no qual a “parceria” entre corporativismo e Estado sufocou a própria essência deste último, relegando-o à mera presença ornamental – um eco simbólico, sem poder algum. Em *Parable of the Sower*, o Estado se ressalta enquanto uma farsa perto da privatização e do neoliberalismo; completamente miniaturizado, sua presença é “um sinal de fracasso do Estado

<sup>137</sup> (...) *engaging questions about gender and queer studies, family and social structures, individual autonomy and the individual’s ability to control her body and sexuality.*

<sup>138</sup> Cf. Dicionário Digital do Insólito Ficcional. Verbete: “Octavia Estelle Butler”. Disponível em: <http://www.insolitificcional.uerj.br/o/octavia-estelle-butler-ficcionalista/>. Acesso em 21/02/2021.

em prevenir o prospectivo surto de uma autenticação econômica direcionada pelas ideologias de livre-mercado e sonhos de globalização” (MOYLAN, 2003, p. 138, tradução nossa)<sup>139</sup>.

Ruídos de uma eleição presidencial em andamento são anunciados durante todo o livro, mas não interferem no enredo em momento algum, e os personagens estão sequer interessados nesse aspecto. Ainda segundo Moylan (2003), essa perda de representatividade política é sintomática dos anos de 1990, década na qual a obra de Butler é escrita, uma vez que a economia passa a substituir o Estado como “motor da sociedade” e age sem eliminá-lo, mas, ao contrário, restringindo suas atividades em função do capital, e não da sociedade (MOYLAN, 2003, p. 140-141). Além disso, em *Parable of the Sower*, deparamo-nos com os efeitos diretos dessa reconfiguração do capitalismo nas classes baixas, especificamente no que diz respeito à perda de direitos e leis fundamentais, com “milhares de adultos vivendo nas ruas (...) famílias monoparentais, especialmente as mães, com crianças que permanecem em casa (...) trabalhando por um salário mínimo sem nenhum tipo de condição trabalhista adequada” (MOYLAN, 2003, p. 157, tradução nossa)<sup>140</sup>. Como consequência, a ideia de comunidade ou qualquer tipo de sociedade deixa de existir no romance de Octavia Butler. Tudo o que resta em sua versão da Califórnia do futuro são pequenos grupos que vivem em comunidades emparedadas, como pequenos condomínios fechados, cujos habitantes são conscientes de que podem ser invadidos e assassinados a qualquer minuto pelas pessoas em situação de rua e extrema pobreza que, por algum motivo, não conseguiram ser readaptadas para morar dentro desses condomínios – fator agravado pela existência de uma nova droga, *pyro*, que gera um prazer por incendiar lugares (e seres humanos) mais intenso do que um ato sexual.

Tal contexto nos é apresentado pela primeira camada narrativa de *Parable of the Sower*: o diário de Lauren Olamina, escrito com saltos temporais curtos e que compreendem os anos de, aproximadamente, 2024 a 2027. A partir da seleção de eventos feita pela narradora-protagonista, Lauren os remonta retroativamente no final de cada dia passado e que valha a pena ser relatado, iniciando a primeira parte do diário com aspectos de sua “normalidade”: a rotina dentro de sua comunidade emparedada próxima a Los Angeles, denominada Robledo – a qual, como muitas outras, tornou-se a única forma mais ou menos segura de se viver. O olhar de Lauren perpassa tanto os obstáculos de convivência dentro de Robledo (por exemplo, as consequências de um futuro que passou a não mais permitir relacionamentos inter-raciais),

---

<sup>139</sup> (...) a sign of the failure of the State to prevent the forward surge of an economic login driven by free-market ideologies and globalizing dreams.

<sup>140</sup> (...) thousands of adults living in the streets (...) single parents, mostly mothers, with children still at home (...) working at minimum wage jobs with no provision.

como sua própria preparação para o incêndio que a qualquer minuto poderia ser provocado por possíveis invasores – evento que, para Lauren, está sempre em iminência, por mais que seus pais e vizinhos vivam em negação.

Já na segunda metade da obra, Lauren nos descreve o caos do incêndio que finalmente chega e causa a morte de toda a sua família, de diversos amigos e de toda a aparente estabilidade, deixando-a totalmente sem teto, bem como dá continuidade aos relatos da vida pós-ruína. Conforme a personagem vaga pelas rodovias e estradas abandonadas e se junta a diversas pessoas (sendo somente dois vizinhos sobreviventes do incêndio, Harry e Zahra), há uma espécie de consenso de que atravessar a fronteira da Califórnia com o estado de Oregon é a melhor das soluções, uma vez que os rumores giram em torno de possíveis oportunidades de emprego, melhores salários e cidades mais seguras. Assim, Lauren e outros sobreviventes que vão agregando aos poucos iniciam um processo diaspórico até Oregon, na medida em que podemos nos remeter a Michelle Reis (2004) e sua concepção de diáspora clássica como aquela que envolve indivíduos que se tornam refugiados, devido a eventos traumáticos que compelem pessoas a um inevitável desenraizamento do lugar de origem. O fato de a diáspora de *Parable of the Sower* ocorrer dentro do estado da Califórnia – sendo a trajetória da protagonista do sul ao norte (de Robledo a Humboldt County, sem jamais chegar a Oregon) – é tão somente revelador da fragilidade das fronteiras geográficas na era da globalização.

No que diz respeito aos recortes do diário, essas duas fases da obra (vida em Robledo e em diáspora) podem ser demarcadas. No entanto, há uma segunda camada narrativa que se justapõe ao diário, figurando entre seus recortes ou, até mesmo, sendo escrita em trechos concomitantes à redação do diário. Desde o início de *Parable of the Sower*, o leitor se depara com alguns versos aleatórios, cuja fonte é sempre indicada no final do excerto como retirado de um livro intitulado *Earthseed: The Books of the Living*. Assim como em *The Gold Coast*, cujos capítulos avulsos são posteriormente revelados como excertos de *Torn Maps*, o cruzamento dos capítulos com os versos de *Earthseed* não é imediatamente explicado, aparentando pertencerem a esferas distintas da obra. Posteriormente, conforme Lauren vai descrevendo e elucidando na escrita do diário, descobrimos que os versos, em conjunto, são representantes de uma espécie de doutrina que a protagonista pretende fundar após reunir um número suficiente de pessoas, com as quais encontra pelo caminho rumo a Oregon, e criar uma comunidade própria (o que de fato acontece ao fim da obra), doutrina que leva o nome do livro indicado, *Earthseed*.

*Earthseed* é, assim, a utopia pessoal de Lauren dentro da distopia de sua vida, cujo aspecto quase religioso, em suas palavras, tenderá a “libertá-las [as pessoas] do passado

apodrecido e talvez consiga impulsioná-las para que se salvem e construam um futuro que faça sentido. Isso se tudo aguentar mais alguns anos” (BUTLER, 2018, p. 103)<sup>141</sup>. A ideia que move *Earthseed* é a da capacidade de adaptação humana, e, desta feita, nomeia a Mudança como único “Deus” a ser cultuado; este, ao estar sujeito à reformulação, perderia a capacidade de tornar seus seguidores as vítimas de uma figura patriarcal e dominadora – são os indivíduos que passam a moldá-lo, e não o contrário. O mesmo vale para a própria proponente da doutrina: no lugar de postulá-la e entregá-la pronta a seus possíveis seguidores, Lauren, a cada situação emergente no processo diaspórico, experimenta os próprios limites de sua doutrina e modifica-a a partir deles, tornando os outros personagens agentes coletivos do processo de construção de *Earthseed*. Nas palavras de Alexander Silva,

(...) não é o desejo de mudar o mundo a razão principal que une os companheiros de Lauren, mas sim a necessidade e a consciência de que, como sobreviventes, cada um possui uma experiência única que pode ser compartilhada e trocada entre os demais, visando facilitar a sobrevivência de todos (...) o indivíduo é dono de seu destino e toma parte de um projeto de vida em que ele é o agente de sua própria mudança, tendo a percepção de que cada ser humano é um universo com algo a oferecer ao seu meio. Sendo ela mesma um produto da tensão de diferentes culturas, Lauren valoriza as diferenças derivadas dessa diversidade racial, sexual, social e cultural dos membros de seu grupo como princípios de sua religião e de sua visão de mundo (SILVA, A., 2003, p. 87).

No entanto, salta-nos aos olhos, em termos de forma, o fato de que a doutrina *Earthseed* seja comentada e compartilhada primeiramente no âmbito fora da diegese, com os leitores, por meio do diário, para somente ao final da obra articulá-la de forma mais extensa junto aos outros personagens. Durante a escrita do diário, enquanto Lauren reflete sobre os sentidos emergentes da criação da doutrina utópica, o leitor se torna testemunha dos processos de construção e organização de seus fundamentos. Desse modo, notamos que a narradora monopoliza os dois tempos da narrativa: o presente mais imediato do enredo, guiado pela seleção e recomposição dos fatos do dia (via diário), e o futuro, tanto ao redigir *Earthseed* (excertos trazidos prioritariamente na forma de epígrafe a cada capítulo iniciado), como ao reelaborá-lo nas reflexões sobre ele dentro do diário – o que, nesta Tese, interpretamos como uma forma de Lauren solidificar a aliança com o leitor, justificando-se e convencendo-o dos seus intentos, para que *Earthseed* seja melhor compreendido e lido como a ferramenta da heroína, levando-nos à empatia com a protagonista no momento em que se abre com os outros personagens.

---

<sup>141</sup> (...) push them [people] into saving themselves and building a future that makes sense (BUTLER, 2007, p. 79).

No caso de *Parable of the Sower*, a materialização desses traços se manifesta formalmente por dois caminhos, ambos autorreflexivos e metanarrativos. Por um lado, o diário de Lauren é repleto de marcas nas quais a narradora se volta para o processo de composição do próprio diário, grande parte das vezes refletindo sobre os motivos para continuar a escrita dos acontecimentos do dia. Nesses registros, nota-se, com frequência, que escrever, para Lauren, parte de uma necessidade, de um ato de sobrevivência tão fulcral quanto alimentar-se ou dormir seguramente:

Tenho que escrever. Não sei mais o que fazer. Os outros estão dormindo agora, mas não está escuro. Estou montando guarda porque não conseguiria dormir nem se tentasse. Estou agitada e atordoada. Não posso chorar. Quero me levantar e sair correndo e correndo... Fugir de tudo. Mas não há fuga. Tenho que escrever. Não há nada de familiar para fazer além de escrever. Deus é Mudança. Detesto Deus. Tenho que escrever (BUTLER, 2018, p. 194)<sup>142</sup>.

Conforme o excerto supracitado, a escrita, para a narradora-personagem, configura-se tanto na obrigação que Lauren tem consigo mesma como no resgate de um senso de algo que ainda seja familiar, após ter perdido todas as conexões com a vida que possuía em Robledo. O senso de segurança dado pela autoria sobre o diário é reforçado em outras passagens: “[à]s vezes, dar nome a algo – dar nome ou descobrir seu nome – ajuda uma pessoa a começar a entendê-lo. Saber o nome de uma coisa e saber para que essa coisa serve me dá ainda mais noção a respeito dela” (BUTLER, 2018, p. 100, grifo da autora)<sup>143</sup>. Nessas marcações, Lauren demonstra o quanto narrar e nomear fazem parte de uma tentativa de tatear as coisas – reconhecer, demarcar, fazer renascer outras possibilidades de sentido (ou, melhor dizendo, outras utopias revisitadas) quando todas as outras ficaram para trás:

Estando duplamente oprimida tanto pela sociedade distópica ao redor de sua comunidade quanto pela sua própria comunidade, Lauren encontra na escrita uma saída que lhe traz a esperança de superar sua situação (...). Vê-se aí que a escrita para Lauren é muito mais do que a simples procura pelo registro dos eventos, é na verdade uma terapia onde ela busca manter viva sua consciência sobre o mundo ao seu redor (...). A escrita para Lauren se posta, pois, como um elemento de forte resistência ao desespero de sua sociedade. É no ato de

<sup>142</sup> *I have to write. I don't know what else to do. The others are asleep now, but it isn't dark. I'm on watch because I couldn't sleep if I tried. I'm jittery and crazed. I can't cry. I want to get up and just run and run... Run away from everything. But there isn't away. I have to write. There's nothing familiar left to me but the writing. God is Change. I hate God. I have to write* (BUTLER, 2007, p. 158).

<sup>143</sup> *[s]ometimes naming a thing – giving it a name or discovering its name – helps one to begin to understand it. Knowing the name of a thing and knowing what that thing is for gives me even more of a handle on it* (BUTLER, 2007, p. 77, grifo da autora).

escrever que ela consegue colocar ordem no caos, razão no irracional (SILVA, A., 2003, p. 79).

Além disso, para Moylan (2000, p. 227), a inter-relação entre escrita e as reflexões sobre a necessidade de fazê-lo está relacionada ao “paradigma ausente da narrativa do vencedor”. Nos romances distópicos paradigmáticos, é recorrente a mediação de um narrador em terceira pessoa, cujo distanciamento nos permite acessar registros do futuro no qual os sujeitos passaram a viver. Por mais que a focalização esteja sempre voltada para os protagonistas das obras – um exemplo claro disso está na passagem simbólica do espelho aos poros em *Fahrenheit 451* através da consciência de Montag, trazida no Capítulo 2 –, esses narradores tradicionais atravessam os universos desconhecidos como guias, por meio de descrições, caracterizações de personagem e diálogos. Por outro lado, em *Parable of the Sower*, nem tudo se encontra explicitado ou descrito com detalhes. Muitos elementos dependem de um exercício de reconstituição e preenchimento de lacunas, exigindo, assim, um novo tipo de leitor-ativo, que, pelo pacto provocado pela escrita do diário, compromete-se com esses exercícios. Atentar-se para a necessidade de registrar e nomear é não somente um modo de a protagonista sobreviver, superar e resistir, conforme visto no excerto de Silva (2003) supracitado, mas, ainda, de envolver o leitor na dinâmica da narração em devir, em um momento no qual descrever o mundo objetivamente se tornou inviável.

Por outro lado, há um segundo caminho percorrido e simultâneo à escrita do diário de Lauren: além de concatenar discursivamente os pensamentos sobre a própria narrativa de vida da protagonista, o próprio diário se torna, por si só, uma narrativa sobre uma segunda forma de construção de linguagem: a já mencionada obra lateral *Earthseed*, um “documento público de um novo movimento social e religioso” (MOYLAN, 2000, p. 227), na qual Lauren, por meio da escrita de versos, medita sobre a necessidade de colocar a capacidade humana para mudança e adaptação em primeiro plano, a ponto de dar à sua abstração um poder alegórico (a “Mudança”) e substituir a visão tradicional de Deus, conforme ilustrado nos seguintes versos: “Tudo o que você toca/ Você Muda./ Tudo o que você Muda/ Muda Você./ A única verdade perene/ É a Mudança./ Deus/ É Mudança” (BUTLER, 2018, p. 102)<sup>144</sup>. Desse modo, ao secularizar a ideia de Deus, Lauren também descentraliza a doutrina da dependência de um ser com poderes absolutos para um “potencial de expansão do autoconhecimento e respeito por si próprio por intermédio da solidariedade temporal e da transcendência cósmica” (MOYLAN,

<sup>144</sup> *All that you touch,/ You change./ All that you Change,/ Changes you./ The only lasting truth/ Is Change./ God/ Is Change* (BUTLER, 2007, p. 79).

2000, p. 229), ressaltando a ideia de que os pressupostos filosóficos precisam ir além daquilo que ela concebe individualmente, já que, nas palavras da protagonista, “depois de um tempo, não será importante (...) [a]s pessoas se esquecem de ideias. Elas têm mais chance de se lembrar de Deus, principalmente quando estão assustadas ou desesperadas” (BUTLER, 2018, p. 274)<sup>145</sup>.

Diante disso, para Moylan (2000), os registros do diário a respeito de *Earthseed* estão intimamente relacionados às tentativas de refinar e desenvolver a “teologia” de Lauren, uma vez que as experiências de mundo levam a protagonista a montar seu repertório de vida e, desse modo, renegociar suas concepções primárias. *Earthseed* se torna, simultaneamente, alternativa vulnerável e viável (MOYLAN, 2000, p. 237), posto que recomposta por processos de politização, alteridade e pluralidade, indo ao encontro da releitura dada por Linda Hutcheon (2004) sobre o uso da metanarração como ferramenta de leitura crítica da ficção, uma vez que, para a autora, não há uma “grande narrativa dominante e totalizante, mas pequenas e múltiplas narrativas que não buscam (ou obtêm) formas de estabilização e legitimação universais” (HUTCHEON, 2004, p. 186, tradução nossa)<sup>146</sup>. Nesse sentido, a utopia versificada de *Earthseed* não nega a narrativa distópica hegemônica, mas adiciona um enclave na forma da contranarrativa de resistência que Lauren Olamina nos fornece.

Podemos, então, tomar novamente a metanarração como um conceito profícuo para compreender essa necessidade de transformar a segunda pessoa que acessa o diário de Lauren em um cúmplice. No limiar entre a sobrevivência e a transformação, a metanarração de Lauren é uma forma de pensar, e nos fazer pensar, a utopia esteticamente. Assim como concluímos a partir do romance de Kim Stanley Robinson, a obra de Octavia Butler também é demonstrativa de que o princípio-esperança da utopia como categoria iminente à realidade se esvaziou; em *Parable of the Sower*, ela também é uma criação sempre em processo, um horizonte a ser aspirado e entendido como uma forma de engajar-se com o mundo, que precisa, diante das transformações deste, de constante reelaboração de suas possibilidades para sobreviver ao tempo. Nesse sentido, envolver o leitor no plano discursivo ou metanarrativo do texto é uma maneira de projetar a utopia de dentro para fora do enredo, isto é, da construção de personagem para a forma totalizada do romance. Com isso, Butler engendra um movimento crítico que envolve, simultaneamente, reinventar o futuro, a escrita do futuro, o teor da escrita do futuro –

<sup>145</sup> (...) after a while, it won't be important (...) [p]eople forget ideas. They're more likely to remember God – especially when they're scared or desperate (BUTLER, 2007, p. 221).

<sup>146</sup> (...) grand totalizing master narrative but by smaller and multiple narratives which do not seek (or obtain) any universalizing stabilization or legitimation.

e todas as motivações e problemáticas envolvidas já no processo de concepção de todos os elementos envolvidos no processo.

Percebemos, assim, a multiplicidade de camadas do caráter autorreflexivo da metanarração, conforme descrito por Monika Fludernik (2003), sendo o cruzamento do livro *Earthseed* com o diário a mais fecunda articulação da obra. A escolha deste último como espaço para a irrupção dos comentários metanarrativos também não é fortuita; o diário, se pensarmos na literatura afro-americana do século XIX, sinalizada principalmente a partir das “narrativas de escravos” (*slave narratives*) – sendo uma das mais conhecidas a obra *Narrative of the Life of Frederick Douglass, an American Slave* (1845) (DOUGLASS, 1988) – faz parte da tendência de “hibridismo” (*genre blurring*) das distopias com outros gêneros (ficcionais e não ficcionais), já descrita a partir de Raffaella Baccolini (2004). A dissolução de fronteiras de gêneros literários e suas consequentes aberturas para o hibridismo importam na medida em que a resistência à pureza torna o texto formalmente, além de politicamente, opositor à crítica antiutópica da projeção de esperança das distopias por um estado utópico de fantasia e idealismo, descompromissado com as variações históricas. No caso de Octavia Butler, Baccolini (2004) aponta uma tendência especial em seus romances de entrelaçamento entre distopia, FC, narrativas de viagem no tempo e de fuga de escravos, sendo esta última de interesse para esta análise.

Embora Baccolini não discuta por que tais formas literárias supracitadas sejam necessariamente mais prováveis de se misturarem em relação a outras, Maria Varsam (2003, p. 204, tradução nossa), no artigo “*Concrete Dystopia: Slavery and Its Others*”, auxilia-nos a compreender que tanto as distopias como as narrativas de escravos voltam-se para a mesma “conspícua preocupação em obter liberdade”<sup>147</sup>. Em seu texto, Varsam argumenta que a escravidão não foi somente um fato histórico, mas também um objeto de entendimento por intermédio das representações. No caso específico da afro-americana, houve uma expressiva produção de narrativas autobiográficas, nas quais os autores focavam em lutar contra a ignorância do senso comum sobre como funcionava a instituição escravagista dentro dos Estados Unidos, tentando reverter tal falta de entendimento com o conhecimento. Denominadas *slave narratives*, a virada do século XX não pôs fim a elas, e sim proporcionou uma reconfiguração delas – as chamadas *neo-slave narratives*, forma literária que busca recuperar questões que continuam sendo suprimidas ou negligenciadas pela história, a fim de evitar instâncias traumáticas que continuam reverberando nas vidas de comunidades raciais – algo

---

<sup>147</sup> (...) *conspicuous preoccupation with obtaining freedom.*

muito semelhante à posição de Lauren Olamina em *Parable of the Sower*, reforçada, principalmente, pelo eco do tema da fuga, do aprisionamento do corpo feminino e dos modos de escravidão contemporânea. Tais ecos se fazem presentes, por exemplo, na medida em que Lauren e seu grupo vagam pela estrada e, próximos a uma pequena comunidade, deparam-se com a presença de policiais:

(...) Salinas parecia bem armada. Os policiais tinham parado ao longo da beira da Estrada, olhando para nós, alguns segurando suas armas ou fuzis automáticos parecendo que **adorariam ter uma desculpa para usá-los** (...) Percebi que eles olhavam diretamente para nós, mas não nos pararam. Estávamos quietos. Éramos mulheres, um bebê e também homens, e **três de nós eram brancos. Acho que, pela visão deles, nada disso nos prejudicava** (BUTLER, 2018, p. 298, grifos nossos)<sup>148</sup>.

Ou mesmo na escolha de vocabulário da protagonista ao descrever a relação amorosa entre dois membros do grupo, Travis e Natividad, que havia começado anteriormente, quando ambos eram funcionários de uma mesma família:

**O filho da cozinheira se casando com uma das empregadas. Isso era algo de outro tempo também** (...). Olhei para Natividad, que estava perto dali, sobre os sacos de dormir estendidos, brincando com seu bebê e conversando com Zahra. Ela tivera sorte. Será que sabia disso? **Quantas outras pessoas tinham sido menos sortudas** – incapazes de **escapar das atenções do senhor** ou de ganhar a simpatia da senhora. Até que ponto iam os mestres e as senhoras atualmente para colocar **servos pouco submissos** em seus devidos lugares? (BUTLER, 2018, p. 271, grifos nossos)<sup>149</sup>.

Para Varsam, a intersecção com a *slave narrative* também remodela a forma distópica da obra de Butler, sendo a escolha da narrativa em primeira pessoa uma influência direta do foco autobiográfico daquele gênero do século XIX, o qual auxilia a proporcionar a “urgência da experiência, bem como sua autenticidade” (2004, p. 211, tradução nossa)<sup>150</sup>. A respeito dessa influência na forma, corrobora Silva (2003, p. 88):

Através desta dialética articulada na literatura afro-americana entre a necessidade pragmática da realidade ensinada pelo *trickster* e a persistência advinda de uma crença na ação do divino, Butler mostra, através do

<sup>148</sup> (...) *Salinas looked well-armed. Cops had parked all along the shoulders of the highway, staring at us, some holding their shotguns or automatic rifles as though they'd love an excuse to use them* (...) *I saw them watching us in particular, but they didn't stop us. We were quiet. We were women and a baby as well as men, and three of us were white. I don't think any of that harmed us in their eyes* (BUTLER, 2007, p. 240).

<sup>149</sup> *The son of the cook marrying one of the maids. That was like something out of another era, too.* (...) *I looked at Natividad who sat a short distance away, on spread out sleepsacks, playing with her baby and talking to Zahra. She had been lucky. Did she know? How many other people were less lucky – unable to escape the master's attentions or gain the mistress's sympathies? How far did masters and mistresses go these days toward putting less than submissive servants in their places?* (BUTLER, 2007, p. 219).

<sup>150</sup> (...) *immediacy of experience as well as its authenticity.*

crescimento e do amadurecimento de Lauren Olamina, como a literatura afro-americana pode oferecer estratégias de resistência ao discurso fechado da distopia (...). A semelhança entre a literatura afro-americana e as convenções da literatura de distopia deve ser lembrada como um aviso de que, por muito tempo na história da humanidade, os negros foram vítimas reais das mesmas práticas opressoras descritas por inúmeras ficções distópicas. Mais importante do que isso, porém, é o fato de que ao terem sobrevivido às adversidades de seu cativeiro através de suas variadas estratégias, os afro-americanos foram capazes de demonstrar que um herói é mais do que uma pessoa capaz de lutas abertas e confrontos sangrentos. O herói é aquele que busca sobreviver para, através de sua narrativa, ajudar os outros a sobreviverem.

À luz do exposto, torna-se claro como embeber a arte de utopia na contemporaneidade é, pois, dialogar com a tradição. No entanto, resta-nos questionar a razão pela qual, em *Parable of the Sower*, o uso da metanarração está tão intimamente ligado à relação com o pacto de legitimação pela aprovação do leitor, uma vez que em *The Gold Coast* a questão era justamente a desestabilização de limites, dando prioridade ao choque, enquanto a obra de Butler preza pela instância do reconhecimento. Em nossa leitura, o fato de Lauren se posicionar como uma escritora cuja proposta de escrita está em aberto é sua recusa, tanto quanto Jim McPherson de *The Gold Coast*, em performar o falso papel de detentora do discurso oficial de verdade, trazendo o conteúdo das meditações em *Earthseed* para o âmbito da forma na qual opera a narração. Revelando os estágios de uma narração tão horizontal e múltipla, na qual notas individuais expandem, questionam e ressignificam um segundo projeto pessoal – a doutrina –, Lauren demonstra, na prática, um exercício vivo de criação da nova utopia pela linguagem poética, em vez de localizar a esperança em um horizonte aberto, a ser resolvido pelo leitor somente após o desfecho da narrativa (como é o caso das distopias paradigmáticas). Assim, ela reforça o compromisso com a genuinidade e com a (auto)reflexão com as quais constrói seu discurso:

Estou tentando falar – ou escrever – a verdade. Estou tentando ser clara. Não estou tentando ser bacana, nem mesmo original. A clareza e a verdade serão abundantes (...) vou me adaptar onde for preciso, aproveitar as oportunidades que encontrar ou criar, seguir em frente, reunir alunos e lecionar (BUTLER, 2018, p. 156)<sup>151</sup>.

Desta feita, a arquitetura da narrativa de *Parable of the Sower* segue com o projeto de revelar o esfacelamento da divisão estrita entre história/vida pública e memória/privada, bem

<sup>151</sup> *I'm trying to speak – to write – the truth. I'm trying to be clear. I'm not interested in being fancy, or even original. Clarity and truth will be plenty (...) I'll adapt where I must, take what opportunities I can find or make, hang on, gather students, and teach* (BUTLER, 2007, p. 125).

como da separação entre utopia pronta e acabada do autor e a recepção da ideia pelo leitor. Todos esses elementos estão em movimento contínuo, cuja força motriz é a própria metanarração, a qual contrai e renova os diálogos possíveis dentro e fora do texto. No romance de Butler, o diário de Lauren e *Earthseed* não nos levam necessariamente ao questionamento do grau de confiabilidade da narradora ou do ilusionismo da tentativa de verossimilhança da história contada por Lauren; em seu lugar, a dupla narrativa age na medida em que o sentido de uma complementa a outra; mais especificamente, o diário acaba incidindo na criação de *Earthseed*, oportunizando um diálogo entre Lauren e o “tu” com o qual o diário se relaciona, tanto quanto o livro de *Earthseed* passa a ampliar e multiplicar sentidos na medida em que a escrita do diário avança.

Em suma, em uma nova concepção epistemológica outra da utopia, diferente das obras distópicas paradigmáticas, a trajetória da protagonista Lauren Olamina é apenas um dos âmbitos do questionamento sobre a relação entre personagem e escrita. Valendo-se da metanarração, *Parable of the Sower* nos revela que a nova utopia, *Earthseed*, está em devir desde o início da obra, convidando os leitores, inclusive, a tomar parte do processo de construção do raciocínio e desnudando suas contradições. Além de saberem mais, e primeiramente, sobre *Earthseed* até mesmo do que os outros personagens, os leitores são introduzidos a uma miríade de ideias que incidem sobre a doutrina, permitindo que a reflexão sobre as possibilidades utópicas para o futuro ocorra já no momento de escrita da narrativa, sem delegar somente à imaginação do leitor em um momento pós-desfecho da obra. Por conta disso, *Parable of the Sower* sustenta o que julgamos ser uma recorrência, desde a análise de *The Gold Coast*, de que, nas distopias contemporâneas, nada do que se refere à utopia está pronto e acabado – e, ainda quando se aproxima de estar, precisa negar a pretensão de totalidade e continuar se transformando e reelaborando. A utopia precisa **estar**, ativamente, e não ser, passivamente, objeto de busca. Ser utópico é buscar a agência, tendo a ver, neste sentido, com o modo como o ser humano é capaz de agir no mundo graças ao horizonte utópico; ele pode não captá-lo diretamente, mas o ato de tentar aproximar-se já garante com que saia do *status quo* que o cerca. Não há uma agenda, mas, sim, um impulso dinamizador dos imaginários culturais.

Ao direcionar os protagonistas para a compreensão de quem eles são e o que são capazes de fazer, como único material possível e com o qual precisam lidar, tanto *Parable of the Sower* como *The Gold Coast* (e o mesmo valerá para as duas obras seguintes) atingem uma diferente relação com os sonhos sociais, movendo-se do estado de paralisia de personagens que só podem sonhar com um futuro melhor para o estado da ação, a partir de enclaves de resistência plurais e experimentais por eles criadas – em afinidade com uma visão mais historicizada de utopia, a

qual, para sobreviver, jamais pode se estatizar. Por mais que o romance de Butler termine com a incerteza do resultado das ações futuras da comunidade formada por Lauren, aspectos como a restauração da voz, a participação ativa e a responsabilidade sobre os caminhos da história são os modos como *Parable of the Sower* nos mostra como redimir as ações barbáricas dos opressores contra as minorias, sem ter de esperar por outro “deus” que não o da Mudança, abstratamente, bem como define a protagonista. A utopia se faz, na contemporaneidade, pelo valor social com o qual contribui tecendo visões criativas para pensar o mundo textualmente.

A relação desses apontamentos sobre *Parable of the Sower* com a obra *The Handmaid's Tale* (*O conto da aia*, 1985), da canadense Margaret Atwood (1998, 2017), já foi notada por Alexander Silva (2003) em sua Dissertação de Mestrado, intitulada *Sobrevivendo ao inferno: contra-narrativas utópicas nas distopias de Margaret Atwood e Octavia E. Butler*. Sobretudo no que diz respeito à apropriação do ato de narrar,

[s]emelhante à Defred<sup>152</sup>, então, ao registrar sua história, Lauren rejeita a falta de perspectiva a que ela está sujeita criando um espaço utópico dentro do pesadelo distópico. Da mesma maneira também que a protagonista de *A História da Aia*, Lauren difere da tradicional expectativa sobre como um herói deve agir já que, assim como a Aia, ela não ousa defender publicamente suas opiniões ou lutar pelas mesmas, **preferindo externá-las pela escrita** (SILVA, A., 2003, p. 80, grifo nosso).

Em *The Handmaid's Tale*, a fundação da República de Gilead (estruturada em torno de uma região dos antigos Estados Unidos) ocorre em um período indeterminado na história dos Estados Unidos da América, que foi dividido e teve alguns de seus territórios transformados naquele novo país. A criação de Gilead encerra um período caracterizado pela modernização e liberação (sexual, estudantil) dos antigos EUA, após ataques maciços contra as lutas por direitos, principalmente, das mulheres – em uma situação que se assemelha ao momento histórico vivido pela própria Margaret Atwood, em que os movimentos civis eram constantemente ameaçados por motivações reacionárias e fundamentalistas do governo de Ronald Reagan. Portanto, assim como nas outras obras, vemos que há um paralelo inegável entre a contextualização da década de 1980 e as imagens baseadas no futuro criadas por Atwood, sobretudo no fato de que a focalização se dará na relação entre a figura feminina e seu papel reprodutivo, uma vez que a propaganda de Reagan pela aprovação da “Lei de Proteção à Família” incluía, por exemplo, a proibição da educação mista, a punição para escolas que

<sup>152</sup> Tradução de Márcia Serra para o patronímico “Offred” na primeira edição brasileira da obra, anteriormente traduzida por *A história da aia*. Por utilizarmos a última tradução publicada da obra, manteremos o “nome” da protagonista no original.

mostrassem mulheres em papéis não convencionais no material didático, a inclusão de “maternidade” e “casamento” como conteúdos dos currículos escolares e a eliminação dos fundos estatais para mães e famílias (único item efetivamente aprovado).

Ademais, o ambiente ficcional de Gilead talvez seja uma das melhores maneiras de ilustrar, em termos narrativos, a formação de uma concepção de sociedade que circunscreve sua própria história como um dado fechado – bem como as organizações sociais distópicas, no geral, tendem a fazê-lo, como no Estado Mundial de *Brave New World* e na Alemanha de *Swastika Night*. No romance de Atwood, Gilead nasceu como concepção do fanatismo religioso, que se aproveitou da ruína causada pelos indivíduos a eles mesmos, seja pela guerra, seja pela criação de um ambiente inóspito que comprometia a sobrevivência humana:

Houve uma época em que o ar ficou carregado demais de substâncias químicas, raios, radiação, a água enxameava com moléculas tóxicas, tudo isso leva anos para pôr em ordem, e enquanto isso elas penetram em seu corpo, se acumulam nas células adiposas do corpo. Quem sabe, sua própria carne pode estar poluída, suja como uma praia onde houve um derramamento de petróleo, morte certa para os pássaros marítimos e bebês ainda por nascer (...). Um berço de vida feito de ossos; e no interior, riscos, proteínas deformadas, cristais defeituosos denteados como vidro quebrado. As mulheres tomavam medicamentos, comprimidos, os homens pulverizavam árvores, as vacas comiam a relva, todo esse mijo com a força comprimida fluía para os rios. Para não mencionar a explosão de usinas de energia atômica, ao longo da falha de San Andreas, não por culpa de ninguém, durante terremotos, e a cepa mutante de sífilis que nenhum tipo de mofo conseguia tocar (ATWOOD, 2017, p. 136-137)<sup>153</sup>.

O excerto acima trazido ressoa diversos riscos ecológicos causados pela ação humana e que se intensificaram na contemporaneidade. A escolha da fala de Tia Lydia, uma espécie de “feitora” de Gilead, de incluir, no meio de tantos prejuízos causados pelo próprio homem, o fato de que “as mulheres tomavam medicamentos, comprimidos”, mimetiza o discurso internalizado pelo Centro de Treinamento (que treinava as mulheres férteis para se tornarem aias), iniciado pelo grupo religioso “Filhos de Jacó”. O que sustenta sua força é a união dos males sentidos e repudiados por toda a sociedade à criação de um bode expiatório: as mulheres. Assim, a incitação da falsa simetria entre destruição ecológica (que se espalhou para o âmbito

---

<sup>153</sup> *The air got too full, once, of chemicals, rays, radiation, the water swarmed with toxic molecules, all of that takes years to clean up, and meanwhile they creep into your body, camp out in your fatty cells. Who knows, your very flesh may be polluted, dirty as an oily beach, sure death to shore birds and unborn babies (...). A cradle of life, made of bones; and within, hazards, warped proteins, bad crystals jagged as glass. Women took medicines, pills, men sprayed trees, cows ate grass, all that souped-up piss flowed into the rivers. Not to mention the exploding atomic power plants, along the San Andreas fault, nobody's fault, during the earthquakes, and the mutant strain of syphilis no mold could touch (ATWOOD, 1998, p. 94).*

social) e culpabilização da figura feminina, por esta intensificar os problemas vivenciados no cotidiano, empodera o discurso ideológico a favor da retirada de direitos civis das mulheres e da sua redução à capacidade biológica de gerar novos filhos para reestruturação da nova sociedade.

Sendo mais uma representante de obra distópica cuja resistência está intimamente relacionada à potência dos gestos de narrar, *The Handmaid's Tale* foi o maior alvo de críticas (acadêmicas) à postura não tradicional da heroína Offred, sobretudo pela diferença de visibilidade se compararmos com *The Gold Coast* e *Parable of the Sower*. Referida por vezes como uma personagem egoísta e individualista, a narrativa de Offred é totalmente fragmentada, misturando três camadas da realidade por ela vividas: o cotidiano na posição de aia<sup>154</sup>, os devaneios tidos durante a noite e a retomada de histórias vivenciadas no passado, este tanto da própria protagonista como das pessoas com as quais conviveu. Do início ao fim, à primeira vista, as três camadas proporcionam uma impressão de que Offred praticamente apenas “existe” na República de Gilead. Não há nenhum momento decisivo em toda a obra na qual a protagonista age ou sequer tenta agir para fraturar a superestrutura do sistema. Diversas oportunidades de resistência aparecem no decorrer do romance, incluindo o momento em que vem ao conhecimento de Offred a existência de um grupo de aias chamado *Mayday*, que pretendia se rebelar contra Gilead. Porém, o leitor não consegue sequer conhecer quais seriam as estratégias de resistência, pois Offred evita se unir a elas; quando vê alguma aia apreendida por suspeita de subversão, ela agradece mentalmente por não ter sido ela a ser levada embora. Inclusive, quando se apaixona pelo motorista Nick e passa a ter encontros escondidos com ele, ela desiste das inclinações que tinha a se juntar ao *Mayday*, colocando suas satisfações pessoais acima de tudo:

O fato é que não quero mais partir, escapar, cruzar a fronteira para a liberdade. Quero estar aqui, com Nick, onde posso tocá-lo, tê-lo.

Ao contar isso, sinto vergonha de mim mesma. Mas significa mais do que parece. Mesmo agora, reconheço essa admissão como uma espécie de autoelogio. Há orgulho nisso, porque demonstra o quanto foi extremo e, portanto, foi justificado, para mim (...)

---

<sup>154</sup> No livro, as aias são mulheres capturadas na transição de EUA para Gilead e que eram consideradas férteis (por já possuírem filhos, terem realizado abortos ou terem registros médicos comprobatórios), vistas simultaneamente como meras reprodutoras e como seres imaculados, já que a infertilidade havia se tornado uma epidemia e isso gerou uma dependência da presença das aias, treinadas para fazer sexo forçosamente e conceber filhos de outras famílias. Suas vestimentas são compostas de uma longa túnica vermelha, cobrindo-as do pescoço aos pés, e um chapéu branco com abas laterais, as quais cumprem a mesma função que o antolho em um cavalo: não permitir o olhar ao redor e/ou para outras aias, impossibilitando a comunicação entre elas.

Ofglen está desistindo de mim. Ela sussurra menos, fala mais a respeito do tempo. Não sinto arrependimento por isso. Sinto alívio (ATWOOD, 2006, p. 234-235)<sup>155</sup>.

À luz do exposto, Offred se difere muito dos protagonistas das distopias paradigmáticas, tais como Paul Proteus de *Player Piano* ou Guy Montag de *Fahrenheit 451*, os quais, uma vez que se dão conta da sociedade na qual estão inseridos, não conseguem retornar ao estado de alienação e permitem aflorar o desejo de resistir. Offred, ao contrário, é consciente de sua condição desde o início, pois ela viveu o período pré-Gilead e sabe de onde veio. A maneira como a protagonista Offred experimenta essa causalidade ação-reação, entre grupos “minoritários” que fragmentam a ordem existente e a política retrógrada que os interrompe, foge à identificação total com o grupo que lutou por tais direitos. Embora ela tenha experimentado a transição de EUA para Gilead, o raciocínio crítico de Offred não apresenta uma passagem lógica clara de um para o outro:

Era assim que vivíamos então? Mas vivíamos como de costume. Todo mundo vive, a maior parte do tempo. **Qualquer coisa que esteja acontecendo é de costume. Mesmo isso é de costume, agora (...)**. Havia matérias nos jornais, é claro (...) mas essas matérias eram a respeito de outras mulheres, e os homens que faziam aquele tipo de coisa eram outros homens. Nenhum deles eram os homens que conhecíamos (...). Eram [as reportagens] demasiado melodramáticas, **tinham uma dimensão que não era a dimensão de nossas vidas**. Éramos as pessoas que não estavam nos jornais. Vivíamos nos **espaços brancos não preenchidos** nas margens da matéria impressa. Isso nos dava mais liberdade. **Vivíamos nas lacunas entre as matérias** (ATWOOD, 2017, p. 71, grifos nossos)<sup>156</sup>.

Além disso, os pensamentos de Offred estão o tempo todo em conflito com vários julgamentos morais que se internalizaram nela à medida que o mundo no qual vivia se afasta cada vez mais. Sua atividade mental de rememoração é muito maior do que sua ação diária, fazendo com que ela seja vista, por exemplo, como alguém que “carece de coragem, tende a ser

<sup>155</sup> *The fact is that I no longer want to leave, escape, cross the border to freedom. I want to be here, with Nick, where I can get at him. Telling this, I'm ashamed of myself. But there's more to it than that. Even now, I can recognize this admission as a kind of boasting. There's pride in it, because it demonstrates how extreme and therefore justified it was, for me (...). Ofglen is giving up on me. She whispers less, talks more about the weather. I do not feel regret about this. I feel relief* (ATWOOD, 1998, p. 219-220).

<sup>156</sup> *Is that how we lived, then? But we lived as usual. Everyone does, most of the time. **Whatever is going on is as usual. Even this is as usual, now.** (...) There were stories in the newspapers (...) but they were about other women, and the men who did such things were other men. None of them were the men we knew. (...) They were too melodramatic, **they had a dimension that was not the dimension of our lives**. We were the people who were not in the papers. We lived in the **blank white spaces** at the edges of print. It gave us more freedom. **We lived in the gaps between the stories** (ATWOOD, 1998, p. 50).*

conivente, e é cheia de contradições não resolvidas e medos egoístas” (BACCOLINI apud SILVA, 2010, p. 22).

Contudo, este julgamento acerca da protagonista ignora uma parte crucial da narrativa, que é a segunda parte de *O conto da aia*, intitulada *Notas históricas*. Esta se situa em 2195, mais de um século após a narrativa de Offred e em um momento no qual Gilead já assistiu à sua queda. Este capítulo parodiava uma conferência acadêmica, parte do XII Simpósio de Estudos Gileadianos, na qual o Professor Piexoto comunica a descoberta de várias fitas escondidas e enterradas na época de Gilead. Este é o momento no qual o leitor percebe que as gravações encontradas e a narrativa toda lida até então coincidem. Toda a escrita fragmentada até então corresponde, na verdade, ao manuscrito das fitas que estavam misturadas e não identificadas, o que tornou impossível ordená-las, de forma que a organização e a seleção feita pelos pesquisadores responsáveis pela curadoria se transformou na própria obra que lemos. Assim, as *Notas históricas* são, simultaneamente, um momento de revelação ao público do Simpósio, já que os professores tentam explicar diversos fatos sobre Offred e Gilead, e ao leitor do romance, que pode perceber que tudo o que soava como omissão por parte da protagonista era, na verdade,

(...) a ironia de Atwood ao fazer de Defred [Offred] não somente a voz de uma sobrevivente da distopia de Gilead, mas principalmente ao fazer dessa mulher desprovida de qualquer voz durante o regime totalitário uma das poucas fontes pelos quais se tem acesso à História da República de Gilead, uma incômoda porta-voz. Em “A história da Aia” esse olhar crítico de Defred desnuda Gilead expondo a artificialidade e contradição dessa sociedade (SILVA, 2010, p. 30-31).

Com base nessa ideia, podemos compreender as razões que levam a narrativa em primeira pessoa de Offred a ganhar novas interpretações sobre seu gesto de resistência. Por ter se encontrado secretamente, por diversas noites, com o Comandante da casa onde estava e ter tido contato com informações secretas sobre as relações políticas em Gilead, às quais as outras aias não teriam acesso, a protagonista de *O conto da aia* é consciente de que não havia a menor intenção de as autoridades do país modificarem a estrutura social que estava se criando, e que Offred fazia parte da primeira geração. Tampouco líderes de outros países se mostravam dispostos a intervirem na situação de Gilead; pelo contrário, vários fascinavam-se com a reversão econômica do país, e fica subentendido que muitos pretendiam estudar como reproduzir o mesmo modelo. Ao mesmo tempo, como já mencionado, ela entende que ser

descoberta implicaria ser levada embora para as Colônias<sup>157</sup>, ser torturada a ponto de perder a sanidade ou até mesmo morrer.

Graças a Offred, nós, como leitores externos, e a população de Nunavit (pós-Gilead), como leitores internos do manuscrito correspondente à transcrição das fitas, podemos conhecer todos os horrores da situação distópica existente no país, o qual havia até então deixado rastros mínimos do preço que foi pago pela recuperação econômica que foi tão glorificada por décadas. Saber que possíveis leitores existiriam manteve-se como a motivação primordial de Offred para que seu ato continuasse renovando seu significado:

Mesmo assim me dói contá-la outra vez, mais uma vez. Uma vez não foi o bastante: uma vez não foi o bastante para mim na ocasião? Mas continuo com esta história triste e faminta e sórdida, esta história manca e mutilada, porque afinal quero que você a ouça, como ouvirei a sua também se algum dia tiver a chance, se encontrar você ou se você escapar, no futuro ou no Céu ou na prisão ou na clandestinidade, em algum outro lugar. O que elas têm em comum é que não estão aqui. **Ao contar a você qualquer coisa que seja, pelo menos estou acreditando em você, acredito que esteja presente, ao acreditar faço com que você exista.** Pelo fato de estar lhe contando esta história **determino a sua existência. Conto, portanto você existe. Assim continuarei. Assim obrigo-me a continuar** (ATWOOD, 2017, p. 315-316, grifos nossos)<sup>158</sup>.

Mais do que compreender a coragem e a ironia de Offred em ter se tornado, postumamente, porta-voz do grupo mais silenciado de Gilead, é preciso enxergar seu feito como um projeto de proporções muito maiores. A narrativa de Offred, além de vir diretamente da voz do oprimido, isto é, de retirar a autoridade dos Comandantes e outras figuras, não somente dá abertura a uma nova leitura do presente, mas também modifica dialeticamente o passado, na medida em que serve de questionamento às vitórias do modelo social gileadiano e “mina a legitimidade do poder das classes dominantes” (LÖWY, 2005, p. 60), já que, até então, haviam chegado ao conhecimento das gerações posteriores de Nunavit apenas as mudanças estatísticas e objetivas da antiga República. Expondo as contradições, torna-se possível começar a nomear

<sup>157</sup> Não fica claro, no romance e no livro, a quais regiões dos EUA exatamente correspondem as Colônias. Sabemos, pelas informações de Offred, que elas são as áreas mais contaminadas pelos problemas ambientais de poluição e radiação, servindo de lugar de punição para pessoas que respondem a crimes graves em Gilead pela inospitalidade do local ou pelas más condições de trabalho escravo.

<sup>158</sup> *Nevertheless it hurts me to tell it over, over again. Once was enough: wasn't once enough for me at the time? But I keep on going with this sad and hungry and sordid, this limping and mutilated story, because after all I want you to hear it, as I will hear yours too if I ever get the chance, if I meet you or if you escape, in the future or in heaven or in prison or underground, some other place. What they have in common is that they're not here. **By telling you anything at all I'm at least believing in you, I believe you're there, I believe you into being. Because I'm telling you this story I will your existence. I tell, therefore you are. So I will go on. So I will myself to go on*** (ATWOOD, 1998, p. 216).

a história do que se passou. Dessa forma, a inserção de um novo relato, como o da protagonista, não se limita a contabilizar mais uma maneira de contar um acontecimento: ela age sobre o anterior e o expõe à luz da versão do vencedor, opondo-se no lugar de narradora dos oprimidos – bem como na metáfora de Benjamin sobre o sol, na Tese IV, conforme a paráfrase de Löwy (2005, p. 60): “o passado é iluminado pela luz dos combates de hoje, pelo sol que se levanta no céu da história”.

Portanto, no lugar da conivência e da falta de coragem, existe, na verdade, uma forte consciência crítica de Offred de que o momento histórico ainda não estava propício para uma revolução beligerante tradicional por uma série de fatores. Dentre eles, o fato de o cenário distópico ser muito recente para já ser ressignificado e sua ausência de abertura para compreender o que, de fato, estava acontecendo, já que às aias era proibido ler e se informar, lembrando, assim, os traços dos romances paradigmáticos em classificar os livros como aqueles merecedores da total foraclusão. Em vez de arriscar-se e comprometer a pluralidade de relatos de outras mulheres que Offred carregava consigo, inclusive o dela mesma, ela utiliza seu silêncio, na intervenção cotidiana, como principal estratégia de resistência, pois sua aparente subserviência permite com que ela transite por lugares e situações nos quais outras aias não poderiam fazê-lo – o Comandante confia em Offred para visitá-lo em seu escritório na hora avançada da noite e lhe confia segredos sobre diversos assuntos sobre Gilead, e a esposa do Comandante se compadece dela a ponto de lhe dar algumas pequenas recompensas em troca de seus esforços. Arriscar-se a ponto de encarar a morte seria, assim, anular estas histórias para sempre, como se elas jamais houvessem existido. A partir da descoberta das fitas, podemos entender que Offred estava, o tempo todo, preservando-se para que sua voz pudesse perpassar seu contexto social, mantendo narrativas vivas e com uma autonomia como jamais seria permitido a uma mulher em Gilead. Em suma,

Na narrativa de Defred essas personagens ganham vida e voz, indo além do papel imposto a elas pelos Comandantes. Mais importante ainda é que Defred detém o controle sobre os fatos e a maneira como esses fatos são contados. Alternando continuamente a narrativa entre o presente e passado dela e das demais mulheres, a protagonista dá a dimensão da atual situação pesadélica vivida pelos personagens em comparação com seus antigos estilos de vida, subvertendo a tentativa do regime distópico de apagar o passado e criar um falso presente utópico. Através dessa mesma estratégia Defred evita a obliteração de seu próprio pensamento, mesclando seu hoje com *flashbacks* de sua vida de solteira e de casada com Luke e sua filha (SILVA, A., 2003, p. 60-61).

Logo, mais uma vez, o ato de um protagonista que toma posse do próprio ato de narrar é capaz de, para usar um termo benjaminiano, abrir a história – no caso de Gilead, descentrando-a da versão das autoridades masculinas desta República a partir do relato que representa o grupo mais oprimido que nela existia. No entanto, a metanarração como recurso para essa apropriação do ato de contar dá um passo além e complexifica nossa afirmação: Offred também se recusa ao papel de testemunha, diferentemente de Jim McPherson de *The Gold Coast*. Ainda que parta, assim como Jim, de um viés anti-ilusionista ao valer-se da metanarração, no sentido de priorizar o confronto de sentidos à legitimação do discurso, Offred manifesta a impossibilidade de representar o coletivo em nível nacional – tal como Jim pretendia ao se propor “salvar” o passado californiano do esquecimento através de sua contribuição – revelando-nos como narrar precisa ser não se identificar totalmente com o mundo, justamente para dele se proteger. Recordando sua posição de ver-se nos “espaços brancos não definidos”, nas “lacunas entre as matérias”, podemos observar que Offred sequer vê chances em fazer de seu testemunho algo emblemático para a história. Isso nos importa na medida em que reforça a função da narração não mais como um objeto de formação estética de um sujeito, mas como uma prática do constante estranhamento necessário para não perder de vista tanto o caráter aberto da resistência pela escrita como aquilo que ela somatiza sobre nosso tempo. A acessibilidade da história é totalmente condicionada pela textualidade, a qual, por sua vez, é social.

Perante o exposto, *The Handmaid's Tale* é um material emblemático para tais considerações feitas. O romance permanece nosso contemporâneo não somente em razão de sua linguagem fragmentada e fluida e seus *leitmotifs* envolvendo gênero e feminismo, mas também porque Atwood realiza esses dois projetos ao mesmo tempo que ela opera em uma perspectiva conceitual de nosso tempo. Isso faz com que o leitor, fora do romance, e o momento pós-distópico, dentro do romance, questionem convicções básicas da literatura e da história ao ler o manuscrito de Offred – a ponto de usarmos um conceito narratológico, como a ideia de metanarração, e, a partir dele, lidar com uma função de desconstrução de antigas associações entre história e realidade, e/ou ficção e *mimeses* da realidade. Enquanto lemos *The Handmaid's Tale* como uma narrativa, o professor Piexoto o faz como um relatório; enquanto o tempo não pode ser totalmente reconstruído, a falta de ordem também se entrelaça a ordens outras como devaneios e versões alternativas à história de outros personagens; enquanto somos confrontados com uma pluralidade de significados, Offred possui uma busca incessável pela nomeação. Todos esses aspectos nos revelam um preceito básico por trás da obra: não mais a escolha entre uma e outra leitura, mas todas ocorrendo simultaneamente.

Nesse contexto, Offred está sempre nos mostrando como toda caracterização de um estado é uma construção. Para ela, os eventos experimentados não seguem uma linha de passagem que vai do habitual para o anormal, porque até Gilead “é tão habitual, agora”. A ideia de normalidade é, então, construída, desmistificando a falácia de que haja uma ponte entre o curso “normal” e “estável” da história e sua faceta mais distópica. A desmistificação desse movimento aparece ilustrada enquanto a personagem discute consigo mesma sobre a diferença entre os verbos deitar/ir para a cama (*lay/lie*):

A noite é minha, meu próprio tempo, para eu fazer o que quiser. Desde que não me mexa. Desde que fique deitada quieta. A diferença entre o *deitar* e o *ir para a cama*. *Ser levada para a cama* é sempre passivo. Mesmo os homens costumavam dizer: Bem que eu queria ir para a cama. Embora às vezes também dissessem: Bem que eu gostaria de ir para a cama com ela. **Tudo isso é pura especulação. Não sei ao certo o que os homens costumavam dizer. Sei apenas o que eles dizem que diziam.**

Fico deitada, então, dentro do quarto, embaixo do olho de gesso no teto, atrás das costinhas branca, entre os lençóis, aseada como eles, e **entro em um paralelo fora de meu tempo. Sem tempo. Embora isso seja tempo, e eu não esteja nem com falta nem fora dele.**

**Mas a noite é meu tempo livre. Aonde devo ir?**

**Para algum lugar bom.**

Moira, sentada na beira da minha cama, de pernas cruzadas, o tornozelo no joelho, com seu macacão púrpura (...) **Ou em um parque em algum lugar,** com minha mãe. Que idade eu tinha? (ATWOOD, 2017, p. 49-50, grifos nossos e da autora)<sup>159</sup>.

Mais uma vez, Offred emula o papel de guia dos mundos antes e depois da instauração de Gilead, revelando comportamentos que os homens costumavam ter, apenas para destacar sua própria falta de confiabilidade enquanto narradora, pois ela só tinha “aquilo que eles dizem que diziam” para a construção de políticas sexuais que conduziam o uso corrente dos verbos deitar/ir para a cama (*lay/lie*). Voltando à ideia de estar nas lacunas das histórias que ela via no jornal, a única possibilidade de Offred de ter seu próprio tempo também está fora do tempo, “embora isso seja o tempo”. Depois de percebê-lo, no parágrafo seguinte, ela decide fazer desse tempo do agora um retorno ao passado, quando Offred e sua amiga Moira estavam fumando, somente

<sup>159</sup> *The night is mine, my own time, to do with as I will, as long as I am quiet. As long as I don't move. As long as I lie still. The difference between lie and lay. Lay is always passive. Even men used to say, I'd like to get laid. Though sometimes they said, I'd like to lay her. All this is pure speculation. I don't really know what men used to say. I had only their words for it. I lie, then, inside the room, under the plaster eye in the ceiling, behind the white curtains, between the sheets, neatly as they, and step sideways out of my own time. Out of time. Though this is time, nor am I out of it. But the night is my time out. Where should I go? Somewhere good. Moira, sitting on the edge of my bed, legs crossed, ankle on knee in her purple overalls (...) Or in a park somewhere, with my mother. How old was I? (ATWOOD, 1998, p. 35-36).*

para, em seguida, interromper a história e ir para uma memória de infância, igualmente abandonando-a para duvidar até da própria possibilidade de contar uma história – da qual ela também não tem certeza:

Gostaria de acreditar que isso é uma história que estou contando. Preciso acreditar nisso. Tenho que acreditar nisso. Aqueles que conseguem acreditar que essas histórias são apenas histórias têm chances melhores.

Se for uma história que estou contando, então tenho controle sobre o final. Então haverá um final, para a história, e a vida real virá depois dele. Poderei recomeçar onde interrompi.

**Isso não é uma história que estou contando.**

**É também uma história que estou contando,** em minha cabeça, à medida que avanço (ATWOOD, 2017, p. 52, grifos nossos)<sup>160</sup>.

Diante dessas linhas, percebemos que a ambivalência da narração de Offred fica ainda mais forte. Ela duvida se está contando uma história ou não em razão de muitos aspectos evocados nas mesmas linhas: contar pressupõe controle, que, por sua vez, pressupõe um final definido, que, por fim, faz de um desfecho um retorno à realidade, para “recomeçar onde interrompi”. Offred não apenas coloca em xeque todas essas categorias, mas faz com que nós, leitores, vejamos quão importante é pensar na verdade dessas pressuposições – até porque, se não fossem, toda a escrita de um livro como *The Handmaid's Tale* seria impossível.

Todas as passagens supracitadas, e uma infinidade de outras pessoas dentro do livro, criam uma situação desconfortável para o leitor: Offred deveria falar sobre uma passagem histórica (do “normal” ao “anormal”) dentro da qual ela não consegue se localizar, com palavras que ela diz que não é verdadeiramente dela e sim de homens, diante de múltiplas facetas do tempo que estão cruzadas dentro de sua cabeça e em uma narrativa que ela não reconhece como uma história. Diante de um momento histórico monstruoso para (principalmente) mulheres, devemos perguntar o que uma construção de história da maneira que Offred faz poderia beneficiar. Aproximadamente cento e cinquenta anos depois, o professor Piexoto, um dos pesquisadores do manuscrito de Offred, tem a mesma pergunta em mente durante sua palestra:

Este foi o resultado de nossas conjecturas e deduções. Supondo que esteja correto (...) muitas lacunas permanecem. Algumas delas poderiam ter sido preenchidas por nossa autora anônima, tivesse ela tido outra maneira de pensar. Poderia ter nos contado muito sobre o funcionamento do império de Gilead, se tivesse tido os instintos de uma repórter ou de uma espia. O que não daríamos, agora, por até mesmo vinte páginas impressas tiradas do

<sup>160</sup> *I would like to believe this is a story I'm telling. I need to believe it. I must believe it. Those who can believe that such stories are only stories have a better chance. If it's a story I'm telling, then I have control over the ending. Then there will be an ending, to the story, and real life will come after it. I can pick up where I left off. It isn't a story I'm telling. It's also a story I'm telling, in my head; as I go along* (ATWOOD, 1998, p. 37).

computador particular de Waterford? Contudo devemos ser gratos por quaisquer migalhas que a Deusa da História tenha se dignado a nos conceder (ATWOOD, 2017, p. 364)<sup>161</sup>.

Uma maneira de analisar o problema que o professor Piexoto tem com o texto de Offred é observar que ele ainda opera dentro da hierarquia binária entre história e ficção, com seus equivalentes de valor verdadeiro e duvidoso, respectivamente. Se as palavras de Offred fossem complementadas por dados digitais do computador do comandante Waterford – ou seja, de um homem – ou contadas de acordo com as tradições jornalísticas, Piexoto teria acreditado em mais precisão na narrativa. No entanto, a voz de Offred fala precisamente da impossibilidade de fazê-lo, porque a realidade “como ela é” é impossível. Além dos grandes eventos, aqueles que puderam falar sobre eles são precisamente aqueles que se entrelaçam com estruturas de afeto, medo e mudança. Enquanto o programa utópico, no âmbito ideológico, é reiterado por Piexoto na ideia de abarcar uma totalidade (isto é, a representação de Offred deveria estar totalmente ligada à transmissão do todo), o impulso utópico do apoderamento dos gestos de narrar de Offred se manifesta por meio dos fragmentos da realidade cotidiana e das próprias manifestações de princípio-esperança, seja nos devaneios, seja no trabalho com o passado de outros personagens (demandando o trabalho de investigar manifestações da utopia até onde, na superfície, parece-se tratar de seu exato oposto).

Em outras palavras, Offred não poderia ter contado sua história de um modo testemunhal porque a protagonista está questionando profundamente a quem seria interessante contar sua história de maneira linear e lógica, já que a maneira com que os eventos foram postos jamais tenha assim ocorrido. Assim, a narrativa de Offred desafia a ideia de que há uma solidez conceitual pretérita à noção de história “tal como ela foi”, confrontando esta noção com seus gestos (desestabilizados) de narrar, mostrando-nos que a estrutura dos sentimentos e as “lacunas” em seu discurso são capazes de falar muito mais do que um relato mimético de um pesadelo distópico. Nas palavras de Cavalcanti (2000, p. 168, tradução nossa),

Se, por um lado, as distopias literárias têm convencionalmente instaurado um espaço ficcional para a atuação da higienização verbal autoritária, o gênero, por outro lado, também retrata o fracasso de tal higienização em sua forma manipuladora e politicamente conservadora. A presença de um elemento de resistência revela que imposições (culturais e linguísticas) jamais serão totalmente efetivas. Em outras palavras, apesar de sua disseminação, a

---

<sup>161</sup> *This is our guesswork. Supposing it to be correct (...) many gaps remain. Some of them could have been filled by our anonymous author, had she had a different turn of mind. She could have told us much about the workings of the Gileadean empire, had she had the instincts of a reporter or a spy. What would we not give, now, for even twenty pages or so of print-out from Waterford's private computer! However, we must be grateful for any crumbs the Goddess of History has deigned to vouchsafe us (ATWOOD, 1998, p. 248).*

eficiência da higienização verbal é limitada (...). Esse ato de resistência é posteriormente revelado no uso cuidadoso e consciente da narradora de uma linguagem que se move na contracorrente da higiene verbal imposta às mulheres. A narração da aia materializa uma utopia feminista da linguagem, caracterizada pela criatividade e pela pluralidade de vozes, apresentada contra o cenário da “utopia” linguística da semântica estática e monolítica necessária para a existência de Gilead<sup>162</sup>.

Seguindo o raciocínio de Cavalcanti (2000), podemos observar que a obra de Atwood opera em três camadas. Primeiramente, no manuscrito *The Handmaid's Tale*, Offred desafia uma sociedade que retirou das mulheres qualquer forma de acesso à palavra escrita, resistindo pela fabulação das vivências, dos devaneios e do passado. Em segundo lugar, as “Notas Históricas” revelam como a “higienização verbal” como forma de dominação continua mesmo no universo pós-distópico, mostrando a academia como lugar de institucionalização da apropriação do discurso feminista. Como já comentado, o professor Piexoto questiona e faz sua própria seleção e modificação dos materiais, problematizando a autoridade de Offred e tentando fazer com que sua utopia da linguagem perca força. Porém, para Cavalcanti (2000), há uma terceira camada da obra: a obra *The Handmaid's Tale* tomada como um todo, isto é, a união entre o manuscrito homônimo e as *Notas*. Nela, percebe-se que Offred estruturou um *elsewhere* utópico em que os leitores são cúmplices de sua história, guiados pelos comentários metanarrativos que transformam toda a obra em um grande exercício analítico.

Supondo que haja um leitor que esteja fazendo parte dele e ouvindo-a, ao levar para o nível consciente a estruturação do ato de narrar, Offred já estava, na verdade, preparando o leitor previamente para perceber o discurso paródico da academia quando chegamos às “Notas Históricas”, fazendo com que o leitor reaja negativamente ao outro lado do autoritarismo discursivo – o legitimado pela universidade. A apropriação da escrita por Offred faz com que sua narrativa sobreviva à higienização verbal mesmo quando subvertida pelos professores do Simpósio, isto é, pela instância que está “na narrativa sobre sua narrativa”, um verdadeiro *elsewhere* criado com e para o leitor de sua história, a ponto de que

---

<sup>162</sup> *If on the one hand the literary dystopias have conventionally provided a fictional space for the staging of authoritarian verbal hygiene, on the other the genre also portrays the failure of verbal hygiene in its manipulative and politically conservative form. The presence of an element of resistance implies that (cultural and linguistic) impositions are never totally effective. In other words, in spite of its pervasiveness, the effectiveness of verbal hygiene is limited (...). This act of resistance is further revealed in the narrator's careful and conscious use of language in countermoves against the verbal hygiene imposed upon women. The Handmaid's narration materializes a feminist utopia of language characterized by creativity and plurivocality, presented against the backdrop of the linguistic 'utopia' of static, monolithic meaning necessary for the existence of Gilead.*

[t]al espaço, onde a narração de uma mulher é não somente possível, mas também livre das ordens distópicas masculinas que a restringem, transmite o paradoxo utópico de que o ‘bom’ lugar feminista da liberdade da linguagem é também o ‘não’ lugar da narrativa (CAVALCANTI, 2000, p. 173, tradução nossa)<sup>163</sup>.

Outrossim, para Alexander Silva (2003, p. 65),

Defred opera sua crítica justamente nessa impossibilidade da narração precisa dos fatos. Descrita pelos especialistas do simpósio fictício como uma “mulher culta” (p. 322) que trabalhava como bibliotecária no período anterior ao regime totalitário, se poderia supor que Defred estaria familiarizada com algumas distopias e também com outras formas literárias e, reconhecendo as semelhanças entre essas literaturas e sua realidade, decidiu então tecer uma crítica metaficcional contra Gilead expondo a estrutura desse pesadelo enquanto produto ideológico contra as mulheres (...) Ao reconhecer sua narrativa como uma história na qual ela mesma toma parte, a Aia tece uma obra que extrapola os limites da distopia incorporando a essa ficção vários elementos oriundos de outros gêneros literários, revelando a natureza intertextual de seu depoimento.

Diante do exposto, Piexoto pode “perdoar” a maneira de Offred contar ao futuro sobre Gilead porque, para ele, o passado sempre será uma “grande escuridão”, impossível de decifrar “à luz mais clara de nosso próprio tempo” (ATWOOD, 2017, p. 366)<sup>164</sup>. Mas é precisamente o caminho oposto, sugerido por Agamben (2009), que esclarece a chave para ler a conquista da protagonista: ela lembra aos leitores que é preciso olhar na escuridão de seu tempo para alcançar os diferentes tipos de luz dentro dela, aquela que está sempre desaparecendo. Entender que a narrativa de Offred é tão verdadeira quanto qualquer outra versão oficial ou não oficial de Gilead é perceber que tudo o que veio antes de dar corpo ao texto – estruturar suas próprias palavras, decidir seu tempo, delimitar sua própria existência – também foi envolvido por um mundo tomado por decisões patriarcais ocidentais, construtos tão instáveis quanto a própria existência de Gilead. Assim, as distopias contemporâneas se afastam do mergulho ilusionista, de estilo palco italiano, que exigiriam que o mais importante fosse o “mergulho” do leitor na história. Pelo contrário, elas estão lhe lembrando o tempo todo da própria realidade, na medida em que este tipo de literatura destrói “no leitor a tranquilidade contemplativa da coisa lida”. Afinal, são as situações que encorajam as utopias a se manifestarem em materialidades, sendo esta relação direta não tão simples nem satisfatória, uma vez que há, na utopia da narração de

<sup>163</sup> *Such a space, where a woman's storytelling is not only possible, but free from the male dystopic orders which constrain it, conveys the Utopian paradox in the sense that the feminist "good" place of linguistic freedom is also the narrative "no" place.*

<sup>164</sup> (...) *in the clearer light of our own day* (ATWOOD, 1998, p. 249).

Offred, sua própria contradição (foi necessária muita inatividade prática para que o gesto de narrar pudesse existir), desvelando outro traço da utopia na contemporaneidade: a impossibilidade de confundi-la apenas com sua prática política.

Em suma, a escrita de Offred não é uma negação da história baseada em dados oficiais, mas uma proliferação do conceito de história que ocorre por canais inesperados, subversivos, abraçando a ficção no sentido de fazer surgir mais de uma possibilidade de relato e de ajudar a iluminar as ruínas do que tem se autoproclamado como única verdade canônica, estável e totalizante. Seus esforços para exibir os restos de um conhecimento milenar, cuja sociedade criou esses resíduos que costumavam ser a norma, reabilitam o quão poderoso é o texto de Offred, mesmo após cento e cinquenta anos depois, ao fazer os subtextos de Gilead (finalmente) falarem. Logo, a utopia da narrativa de Offred não é uma esfera separada – uma gravação silenciosa em um quarto doméstico trancado – e sim um enclave, uma vez que é a sociedade na qual se insere que cria suas condições de possibilidade; ao mesmo tempo, é uma relação que sempre, independentemente das circunstâncias, torna-se mediada de antemão. Fazer utopia na contemporaneidade é, assim, viver sob a constante renovação da capacidade de interrogar-se.

O desenrolar de *The Handmaid's Tale* é, por si só, um testemunho da abertura de sentidos efetivada pela estrutura aberta do romance. Revivida no imaginário do público-leitor três décadas depois, a obra de Margaret Atwood não somente retornou a ser reeditada e revisitada, mas também rendeu à escritora um novo caminho para expandir o mundo de Gilead e da resistência quinze anos após o relato de Offred – ideia que possibilitou a escrita de *The Testaments (Os Testamentos)*, publicado concomitantemente à escrita desta Tese, em 2019<sup>165</sup>, cujo enredo se passa quinze anos depois dos eventos contado em *The Handmaid's Tale*.

Observamos, nessa obra tão cronologicamente próxima ao desenvolvimento de nossos argumentos sobre narração e escrita como estratégias utópicas dentro da distopia, uma intensificação dessa estratégia se espalhando por todos os percursos narrativos de *The Testaments*. Enquanto em *The Handmaid's Tale* a consciência da responsabilidade sobre a narração fica a cargo da personagem Offred, em *The Testaments*, temos três personagens, de três diferentes contextos sociais, situando-se em face da mesma proposta em capítulos de livro entrelaçados: Tia Lydia, personagem já existente em *The Handmaid's Tale* (a “feitora” do regime), que escreve um manuscrito para ser deixado à posteridade; Agnes, testemunha dos eventos internos a Gilead, voz de uma das primeiras crianças a ter nascido e sido criada dentro

---

<sup>165</sup> O lançamento oficial da obra se deu em setembro de 2019, sendo a tradução utilizada publicada no Brasil pela primeira vez em 9/11/2019, pela editora Rocco.

do regime; e Daisy, cujo nome verdadeiro é posteriormente revelado como Nicole, trazida como refugiada de Gilead ao Canadá, no passado pretérito aos eventos da trama, após sua mãe ter possibilitado tal travessia.

Além dessa ampliação de perspectivas, em que três personagens narradoras estão empenhadas na construção do relato para permanência e revisitação da história (todas em primeira pessoa), também temos a explicitação dessa conscientização desde o início do livro. Enquanto a tarefa de Offred enquanto testemunha é entendida retroativamente, conforme chegamos à seção final de *The Handmaid's Tale* (“Notas Históricas”) – bem como Jim McPherson em *The Gold Coast* também nos faz retornar à totalidade para entender como desde o princípio estava inserindo seu relato nas lacunas de seu tempo –, em *The Testaments*, a ideia de narração como necessidade para sobrevivência encontra-se explícita, assemelhando-se, nesse questio, mais a *Parable of the Sower*. No caso de Tia Lydia, após a cena inicial do romance, em que uma estátua em sua homenagem é inaugurada, há uma pausa na descrição e nos deparamos com o seguinte excuro:

**Escrevo essas palavras no meu gabinete particular** dentro da biblioteca do Ardua Hall – uma das poucas bibliotecas restantes após as animadas **fogueiras de livros** que têm ocorrido em nossa terra. As **digitais pútridas e ensanguentadas do passado precisam ser expurgadas** para deixar uma tábula rasa para a geração moralmente pura que com certeza vai nos suceder. Em teoria, pelo menos, é isso (...).

Com o passar dos anos, enterrei muitos ossos; agora **minha vontade é de exumá-los** – nem que seja **só para te edificar, meu leitor desconhecido. Se você estiver lendo isso, pelo menos este manuscrito terá sobrevivido.** Embora talvez eu só esteja fantasiando: **talvez eu nunca venha a ter um leitor.** Talvez eu só esteja falando com as paredes, ou muros, em todos os sentidos.

**Chega de escrevinhar** por hoje. Minha mão está doendo, minhas costas ardendo (...). Vou guardar essa arenga no seu devido esconderijo, evitando as câmeras de vigilância (...) escrever pode ser perigoso (...).

**Aguardem, aconselho-os silenciosamente:** pois vai ficar pior (ATWOOD, 2019a, p. 12-13, grifos nossos)<sup>166</sup>.

<sup>166</sup> *I write these words in my private sanctum within the library of Ardua Hall – one of the few libraries remaining after the enthusiastic book-burnings that have been going on across our land. The corrupt and blood-smeared fingerprints of the past must be wiped away to create a clean space for the morally pure generation that is surely about to arrive. Such is the theory (...). Over the years I've buried a lot of bones; now I'm inclined to dig them up again – if only for your edification, my unknown reader. If you are reading, this manuscript at least will have survived. Though perhaps I'm fantasizing: perhaps I will never have a reader. Perhaps I'll only be talking to the wall, in more ways than one. That's enough inscribing for today. My hand hurts, my back aches (...) I'll stash this screed in its hiding place, avoiding the surveillance cameras (...) writing can be dangerous (...). Wait, I counsel them silently: it will get worse (ATWOOD, 2019b, p. 4-5).*

Atwood, por intermédio da voz de Tia Lydia, nos convoca a participar da continuação de Gilead iniciada em *The Handmaid's Tale* já nos situando enquanto interlocutores de um texto que se relacionará com o entendimento do passado e do presente pela análise da personagem que os vivencia, cujo fio condutor perpassa ideais de testemunho, reparação e desvelamento da barbárie – “expurgando” as digitais do passado, “exumando” os ossos enterrados, “edificando” o leitor imaginado. Ademais, há diversas marcas que posicionam Tia Lydia em relação à materialidade de sua escrita, retomando uma das funções dos comentários metanarrativos descrita por Fludernik (2003, p. 4) como performance, operando semelhantemente às indicações cênicas do teatro ao demarcar os atos de narratividade envolvidos – “chega de escrevinhar (*sic*)”, “minha mão está doendo”, “vou guardar essa arenga” – além do convite direto ao leitor para passar de uma certa “abertura” ao conteúdo próprio do livro – “aguardem, aconselho-os silenciosamente”.

Outros atos performativos presentes no texto evocam, inclusive, a presença de informações da obra de Atwood que antecede *The Testaments* – “[e]stou bem ciente de quanto você deve estar me julgando, meu leitor; quer dizer, isso se minha reputação me precedeu e você descobriu quem eu sou, ou era” (ATWOOD, 2019a, p. 40)<sup>167</sup> – entrelaçando, novamente, diversos tipos de camada de leitura, confundindo instâncias como narrador, personagem e autor. Além do mais, há marcas de presentificação do relato sendo construído em concomitância às reflexões sobre o próprio narrar: assim como descrevemos que em *The Handmaid's Tale* a escolha dos verbos “deitar-se”/“dormir com” (*lay/lie*) gera um desconforto na escrita que provoca o embate de Offred com a própria (impossibilidade de) linguagem, semelhantes percepções conscientes levam Tia Lydia a dar ao próprio relato um caráter cada vez mais autorreflexivo: “[a]pesar do que você possa ter ouvido, caro leitor; havia alguma beleza em Gilead. Por que nós não haveríamos de buscá-la? **Éramos** seres humanos, afinal. **Percebi que acabei de falar de nós no passado**” (ATWOOD, 2019a, p. 42, grifos nossos)<sup>168</sup>. Há, até mesmo, além dessas correções lexicais, a exposição dos atos de escrita e reescrita sendo negociados em “tempo real”, retomando os traços cênicos via metanarração:

Depois disso tudo, **meu leitor**, eu estava precisando me recobrar. Fui até o Café Schlafly para tomar um leite quente. Depois vim até a Biblioteca Hildegard **para continuar minha jornada com você. Pense em mim como**

<sup>167</sup> *I am well aware of how you must be judging me, my reader; if, that is, my reputation has preceded me and you have deciphered who I am, or was* (ATWOOD, 2019b, p. 32).

<sup>168</sup> *Despite what you may have thought, my reader, there was beauty to be had in Gilead. Why would we not have wished for it? We were human after all. I see that I have spoken of us in the past tense* (ATWOOD, 2019b, p. 34).

**uma guia. Pense em você como um viandante** em uma floresta escura. Que vai ficar mais escura.

No **nosso último encontro**, ou página, eu **havia lhe trazido** até o estádio, e **de lá prosseguiremos** (ATWOOD, 2019a, p. 157, grifos nossos)<sup>169</sup>.

Por fim, confundindo os percursos entre personagem e narradora, há uma relação intertextual evocada entre Tia Lydia, personagens femininas dos séculos XVII a XX e uma figura histórica real, o cardeal John Henry Newman, tanto no sintoma por trás da figura por eles representada como pelas obras resultantes de suas trajetórias:

Por fim cheguei a meu nicho secreto, nas profundezas da seção de **Literatura Mundial Proibida**. Nas minhas prateleiras particulares, separei minha seleção pessoal de **livros proscritos**, vetados às menos graduadas. *Jane Eyre, Anna Kariênina, Tess dos D’Ubervilles, Paraíso perdido, Vidas de meninas e mulheres* – **que pânico moral qualquer um deles causaria (...) penso neles como a história secreta de Gilead**. Nem tudo que aqui jaz é ouro, mas pode ter valor de maneiras não monetárias: **conhecimento é poder, especialmente conhecimento danoso à reputação**. Eu não sou a primeira pessoa a reconhecer isso, nem a primeira a ter capitalizado em cima disso quando possível: todas as agências de inteligência do mundo sempre souberam disso.

Uma vez isolada, retirei meu manuscrito em gestação de seu esconderijo, um retângulo oco cortado no interior de um de nossos livros sob censura máxima: *Apologia pro vita sua: Uma defesa da própria vida*, do cardeal Newman (...). Escolhi meu título sabiamente, porque o que mais estou fazendo aqui senão defendendo minha vida? (ATWOOD, 2019a, p. 43-44)<sup>170</sup>.

A sobreposição entre o manuscrito de Tia Lydia e a obra do cardeal Newman complementa a sugestão dada pela nomeação das obras que vão de John Milton a Alice Munro, com as quais se inicia o primeiro parágrafo citado. Mulheres como Jane Eyre, Anna Karênina e a própria Eva (de *Paraíso Perdido*) se tornam a referência de Tia Lydia. Se a virmos apartada de seu passado, a personagem é uma das feitoras mais poderosas e perigosas de Gilead, responsável pelo controle moral de tantas aias que por ela passam, causando estranhamento

<sup>169</sup> *After this, my reader, I was in need of a restorative. I made my way to the Schlafly Café for a cup of hot milk. Then I came here to the Hildegard Library to continue my journey with you. Think of me as a guide. Think of yourself as a wanderer in a dark wood. It’s about to get darker. On the last page where we met, I’d brought you as far as the stadium, and there I will resume* (ATWOODb, 2019, p. 141).

<sup>170</sup> *Finally I reached my inner sanctum, deep in the Forbidden World Literature section. On my private shelves I’ve arranged my personal selection of proscribed books, off-limits to the lower ranks. Jane Eyre, Anna Karenina, Tess of the d’Ubervilles, Paradise Lost, Lives of Girls and Women – what a moral panic each one of them would cause (...) I think of them as the secret histories of Gilead. All that festers is not gold, but it can be made profitable in non-monetary ways: knowledge is power, especially discreditable knowledge. I am not the first person to have recognized this, or to have capitalized on it when possible: every intelligence agency in the world has always known it. Once sequestered, I took my nascent manuscript out of its hiding place, a hollow rectangle cut inside one of our X-rated books: Cardinal Newman’s Apologia Pro Vita Sua: A Defence of One’s Life (...) I have chosen my title advisedly; for what else am I doing here but defending my life?* (ATWOODb, 2019, p. 35-36).

com o prazer sentido por Tia Lydia ao pensar no “pânico moral” que esses livros proporcionariam uma vez que fossem retirados da seção dos livros banidos e censurados (tributo imediato, mais uma vez, da herança das distopias paradigmáticas na relação livros-foraclusão). Essa fissura é esclarecida aos poucos no romance, posto que passamos a conhecer o passado de Tia Lydia, suas reais intenções, suas ambivalências de ação e caráter e o que a levou a tomar partido pelo lado dos poderosos em Gilead.

No entanto, a justaposição entre seu manuscrito e a inserção física dele dentro de *Apologia pro vita sua* já prefigura os elementos que possibilitam os pontos de convergência. Nesta obra, publicada em 1864 na forma de resposta a um ensaio crítico, o cardeal Newman escreve, em uma autobiografia, uma defesa de seus princípios espirituais e de caráter de honra e virtude, atacados após sua saída da Igreja Anglicana para a conversão ao catolicismo. Separando os capítulos em seções que se organizam em torno das mudanças de visão religiosa por parte do autor (até 1833, de 1833 a 1839, e assim por diante), Newman justifica todas as suas ações no percurso religioso em que tomara pela intencionalidade em oferecer seus “humildes serviços em prol de causas sagradas”, protestando “a favor de um grande corpo de homens de caráter superior, de mentes honestas e religiosas” (NEWMAN, 2005, p. vi, tradução nossa)<sup>171</sup> – da mesma forma como Tia Lydia alegará, em todo o manuscrito, como seu apoio à instauração de Gilead foi movido por um conjunto de ideais que moviam suas crenças, cedendo às vontades de homens que julgava serem superiores a ela. Em vista disso, a escrita do manuscrito não é neutra: além de se defender perante o leitor invisível, Tia Lydia adianta-se perante todos os julgamentos possíveis, principalmente àquele que possa ameaçar até mesmo sua integridade física e/ou moral no futuro, perspectiva que ressoa na construção do relato, como podemos observar:

Burra, burra, burra: acreditei naquela papagaiada toda de vida, liberdade, democracia, e dos direitos do indivíduo que eu absorvera feito esponja no curso de direito (...). Você se orgulha de ser realista, disse a mim mesma, então encare a realidade. Foi dado um golpe aqui nos Estados Unidos, assim como já houve tantos em tantos outros países. Toda mudança de governo pela força é seguida de um movimento para esmagar a oposição. A oposição é liderada por pessoas instruídas, logo quem tem instrução é eliminado primeiro (...). Eu não pretendia ser eliminada sem luta. Mas nada do meu verniz pós-faculdade me serviria naquela situação (...). Eu precisava comer pelas beiradas, uma vez que eu tivesse descoberto onde elas estavam.

<sup>171</sup> (...) *humble service to a sacred cause (...) in behalf of a large body of men of high character, of honest and religious minds.*

Eu já havia passado por apertos antes. Eu tinha prevalecido. Era essa a minha história para mim mesma (ATWOOD, 2019a, p. 130-131)<sup>172</sup>.

À luz do exposto, percebemos como Tia Lydia comenta a própria narrativa em diversos graus, transitando entre as vias autorais, formais e temáticas, propondo-se o risco pelo manuscrito por acreditar ser ele um resíduo para além do tempo. O fato de precisarmos que ela constantemente esboce esse novo espaço para poder acessar a experiência da realidade revela justamente como os indivíduos de Gilead perderam completamente a capacidade de abordar esta realidade diretamente, só conseguindo fazê-lo por meio desses “modos de acesso”, como a narrativa escritural de cunho subjetivo e, simultaneamente, político. No que diz respeito às duas outras personagens, Agnes e Daisy/Nicole, o envolvimento não é diferente: demarcadas as falas pelos títulos “Transcrição do Depoimento da Testemunha” 369A e 369B, respectivamente, ambas demonstram conscientização sobre o ato de narrar e sobre a responsabilidade perante o próprio registro. Dirigindo-se igualmente a uma segunda pessoa para fora do tempo presente, Agnes, nascida e criada em Gilead, inicia seu relato da seguinte maneira:

Você me pediu pra contar como foi crescer em Gilead. Você diz que isso vai ajudar, e eu quero ajudar, é claro (...). Espero que você também se lembre de que todos temos certa nostalgia por qualquer forma de bondade que nos tenha acalentado na infância, seja lá quão bizarras as condições dessa infância pareçam para quem está de fora. Concordo com você que Gilead deve sumir de vista (...), mas você precisa me dar espaço para lamentar a parte boa do que se vai (ATWOOD, 2019a, p. 17)<sup>173</sup>.

Outrossim, Daisy, nascida Nicole em Gilead e transportada para o Canadá com poucos dias de vida, vincula sua narrativa à presença de um ouvinte/leitor: “[v]ocê disse que gostaria que eu lhe contasse como me envolvi nessa história toda, então vou tentar; ainda que seja difícil

---

<sup>172</sup> *Stupid, stupid, stupid: I'd believed all that claptrap about life, liberty, democracy, and the rights of the individual I'd soaked up at law school (...) You pride yourself on being a realist, I told myself, so face the facts. There's been a coup, here in the United States, just as in times past in so many other countries. Any forced change of leadership is always followed by a move to crush the opposition. The opposition is led by the educated, so the educated are the first to be eliminated (...). I did not intend to be eliminated If I could help it. But none of my college-acquired polish was of any use to me here (...). I needed to work the angles, once I could find out what the angles were. I'd been in tight corners before. I had prevailed. That was my story to myself* (ATWOOD, 2019b, p. 116-117).

<sup>173</sup> *You have asked me to tell you what it was like for me when I was growing up within Gilead. You say it will be helpful, and I do wish to be helpful (...) I hope you will remember, too, that we all have some nostalgia for whatever kindness we have known as children, however bizarre the conditions of that childhood may seem to others. I agree with you that Gilead ought to fade away (...) but you must permit me some space to mourn the good that will be lost* (ATWOOD, 2019b, p. 9).

de saber por onde devo começar” (ATWOOD, 2019a, p. 47)<sup>174</sup>. Em ambos os trechos supracitados, percebemos o grau de dialogismo com o qual ambos os relatos são construídos, em que cada escolha de palavras e expressões, ou mesmo as lacunas deixadas, envolvem não somente a pressuposição de um outro, mas a atenção às suas possíveis expectativas (“você disse que gostaria”), os limites da própria extensão do relato (“eu quero ajudar”, “vou tentar, ainda que seja difícil”) e as contradições (“concordo com você [...] mas você precisa me dar espaço”). Ambas, bem como Tia Lydia, carregam a tarefa da reconstrução do passado sem pretensão de esgotamento de suas vivências e de sintetizar a vivência de outros, revisando e renegociando as próprias narrativas o tempo todo. No entanto, é Agnes que, bem como Tia Lydia, aproxima as questões envolvidas na forma do seu texto com o conteúdo de sua vida, falando sobre a proibida relação das mulheres com a leitura e a escrita em Gilead.

Enquanto Tia Lydia retoma-a por intermédio de sua posição privilegiada, posicionando-se enquanto leitora dos livros proscritos, Agnes nos informa sobre a visão de poder sob a qual sua perspectiva de vida se constrói – ou melhor, é construída, posto que todas as decisões sobre ela e sobre seu corpo são feitas por homens. Quando criança, o primeiro contato com livros em sua casa são os decorativos: “[t]odos os livros de mentirinha nas prateleiras estavam em branco. Perguntei por que não havia nada dentro deles – eu tinha uma vaga noção de que deveria haver marcas naquelas páginas – e minha mãe disse que livros eram decorativos, feito vasos de flor” (ATWOOD, 2019a, p. 22)<sup>175</sup>. Ao tentar informar-se sobre o que levava os homens, especialmente os Comandantes, a terem escritórios e acesso a outros alicerces para desenvolvimento da inteligência formal, uma das Tias, a Tia Vidala, responde que os homens faziam “coisas importantes”, “importantes demais para mulheres se meterem porque possuíam cérebros menores, incapazes de formar pensamentos mais amplos” (ATWOOD, 2019a, p. 23)<sup>176</sup>. Após alguns anos, com um pouco mais de idade, Agnes começa a perceber o significado dessas duas situações em uma macroesfera, ao discorrer sobre os motivos pelos quais não podia ir ao átrio da igreja próxima à escola para visitar as lápides: “os nomes dos falecidos estavam nas lápides, e isso poderia levar à leitura e, por sua vez, à devassidão. Ler não era coisa de menina: só os homens tinham força para lidar com o poder da leitura” (ATWOOD, 2019a, p.

<sup>174</sup> *You said that you'd like me to tell you how I got involved in this whole story, so I'll try thought it's hard to know where to begin* (ATWOOD, 2019b, p. 39).

<sup>175</sup> *All the little pretend books on the selves were blank. I asked why there was nothing inside them – I had a dim feeling that there were supposed to be marks on those pages – and my mother said that books were decorations, like vases of flowers* (ATWOOD, 2019b, p. 14).

<sup>176</sup> (...) *too important for females to meddle with because they had smaller brains that were incapable of thinking large thoughts* (ATWOOD, 2019b, p. 15).

174)<sup>177</sup>. No entanto, desde cedo Agnes demonstra uma aguda necessidade de lidar com lacunas, incrementando paulatinamente sua habilidade com preenchimentos – prenúncio de um modo de compreender o mundo que será convocado posteriormente, enquanto testemunha dos horrores de Gilead: “[a] maior parte do que eu escutava chegava em fragmentos e até silêncios, mas eu estava começando a ficar boa em encaixar esses fragmentos como peças e preencher as partes não ditas das frases” (ATWOOD, 2019a, p. 112)<sup>178</sup>.

Isso se intensificará após aceitar o único modo de fuga de um casamento por ela não desejado – tornando-se Tia – e, por conseguinte, finalmente precisar aprender a ler, uma vez que as Tias eram responsáveis por estudar os textos sacros de Gilead: “[s]obre a mesa, havia um livro (...). O que havia lá dentro que o tornava tão perigoso para meninas como eu? Tão inflamável? Tão pernicioso? Estendi as mãos. Apanhei o livro. Abri a capa. Labaredas não me devoraram” (ATWOOD, 2019a, p. 259-260)<sup>179</sup>. Após passar por um intenso processo de introdução à escrita e à leitura, Agnes se dá conta, de modo processual, da potência que irradia das lacunas do texto e do exercício constante de criticidade ao que lê. Assim como Guy Montag, de *Fahrenheit 451*, a personagem se depara com questionamentos que vão além da superfície do cotidiano, surpreendendo-se pelo modo próprio como essas indagações se introjetam pelas reflexões que surgem de seu material:

[e]u fiquei pensando nas palavras que eu estava copiando. Será que o amor era mesmo maior que a fé, e será que eu tinha algum deles? Será que o amor era forte como a morte? (...) Saber ler e escrever não respondia todas as perguntas. **Só levava a outras perguntas**, e a mais outras (ATWOOD, 2019a, p. 319)<sup>180</sup>.

Portanto, o que importa no gesto utópico da apropriação da narrativa é colocar as atividades em movimento, e não o alcance de um modelo delineado e fechado de sociedade; importa o impulso por este dado. A antecipação das lacunas do presente são os maiores motivadores para pensar nos horizontes prováveis.

<sup>177</sup> (...) *the names of the dead were on the stones, and that might lead to reading, and then to depravity. Reading was not for girls: only men were strong enough to deal with the force of it; and the Aunts, of course, because they weren't like us* (ATWOOD, 2019b, p. 156).

<sup>178</sup> *Most of what I heard came in fragments and even silences, but I was becoming good at fitting these fragments together and filling in the unsaid parts of sentences* (ATWOOD, 2019b, p. 99).

<sup>179</sup> *On the desk there was a book (...). What was inside it that made it so dangerous to girls like me? So flammable? So ruinous? I reached out my hand. I picked up the book. I opened the front cover. No flames shot out* (ATWOOD, 2019b, p. 241).

<sup>180</sup> *I wondered about the words I was writing. Was Charity really greater than Faith, and did I have either? Was Love as Strong as Deah? (...) Being able to read and write did not provide the answers to all questions. It led to other questions, and then to others* (ATWOOD, 2019b, p. 299).

A jornada assim se segue até que, após um tempo adaptando-se à posição de leitora, Agnes busca outras fontes nos arquivos dos livros proscritos e encontra a Bíblia em sua versão pré-Gilead, sem encurtamentos ou adaptações feitas na contação oral que existia nas escolas. Inicia-se, assim, sua primeira grande cisão entre os ensinamentos absorvidos do mundo externo e o rompimento com o automatismo – ou, como já citamos via Adorno (2003), confrontando a estandardização imposta – questionando suas próprias crenças, a fé e o sentido pronto das coisas ao redor:

(...) aquele foi o primeiro trecho que procurei. Era a Concubina Cortada em Doze Pedacos, a mesma história que Tia Vidala havia nos contado há tanto tempo (...). Mas agora eu estava lendo a história na íntegra. Procurei a parte de nobreza e bravura, procurei a escolha da concubina, mas não havia nada disso. A moça era simplesmente escoraçada de casa e estuprada até morrer (...). Foi um choque doloroso (...). A verdade não era nobre, era horrível. Era isso que as Tias queriam dizer, então, quando diziam que as mentes femininas eram frágeis demais para a leitura. **Nós desmoronávamos, ruíamos sob o peso das contradições, seríamos incapazes de aguentar firme** (ATWOOD, 2019a, p. 323)<sup>181</sup>.

A partir disso, não tardará para que Agnes perceba que os fragmentos que tentava remontar para compreender Gilead eram uma empreitada ideológica proposital, ficando clara a associação entre as lacunas históricas e o projeto político do esquecimento:

A memória era uma coisa tão cruel. Não conseguimos lembrar do que foi que esquecemos. Do que nos obrigaram a esquecer. Do que tínhamos que esquecer, para poder fingir que vivemos aqui com alguma normalidade (ATWOOD, 2019, p. 351)<sup>182</sup>.

Dentre tantas razões para a memória ser constantemente associada a uma estratégia anti-hegemônica contra o discurso do poder dominante, podemos relembrar o quanto o compartilhamento de imagens e sensações comuns a pessoas que vivenciaram os conflitos de um certo momento nos leva a uma partilha do campo do sensível, fortalecendo todo o imaginário cultural de um povo. Assim, a tarefa do resgate da memória pelos diferentes gestos

<sup>181</sup> (...) *that was the first place I turned to. It was the Concubine Cut into Twelve Pieces, the same story that Aunt Vidala had told us so long ago (...). But now I was reading the whole story. I looked for the brave and noble part, I looked for the choice, but none of that was there. The girl was simply shoved out the door and raped to death (...). It came as painful shock (...). The truth was not noble, it was horrible. This was what the Aunts meant, then, when they said women's minds were too weak for reading. We would crumble, we would fall apart under the contradictions, we would not be able to hold firm* (ATWOOD, 2019b, p. 303).

<sup>182</sup> *Such a cruel thing, memory. We can't remember what it is that we've forgotten. That we have been made to forget. That we've had to forget, in order to pretend to live here in any normal way* (ATWOOD, 2019b, p. 330).

de narrar dá vazão a uma constelação referencial para entrelaçar as diferentes memórias das protagonistas, a quais, por sua vez, amarram a memória coletiva dos vencidos de Gilead.

Essa cesura será definitiva para a virada enquanto personagem, uma vez que o germe de insatisfação plantado a tornará viável para a tarefa mais fulcral para a destruição de Gilead: auxiliar a devolver Nicole de Gilead de volta ao Canadá, carregando no braço um microponto cujas informações revelam as diversas camadas de fracasso do regime de Gilead diante de todo o mundo. Ao cruzarem juntas a fronteira, Agnes e Nicole depõem sobre tudo o que vivenciaram – isto é, as narrativas que vínhamos lendo até o momento – e transcrevem os registros em forma de documento escrito, escondendo-o sob o título “Anais do *Nellie J. Banks*: duas aventureiras”, com o objetivo mais provável de ser um arquivo útil ao movimento de resistência *Mayday*, descoberto por uma aluna de pós-graduação em meio à sua pesquisa acadêmica, no ano de 2197 (ATWOOD, 2019a, p. 440). Os gestos de narrar de ambas, somados aos de Tia Lydia, seriam, então, um modo de traduzir a experiência do contexto social gileadiano, ao mesmo tempo que acabam fazendo parte da reconstrução deste contexto (estão em relação dialética; se constituem e são constituídos um pelo outro). Contra a pobreza da experiência, recuperar a capacidade de narrar pela multiplicidade e por caminhos antes improváveis não anula a história, mas a transcende: a ultrapassa sem ficar indefinidamente presa ao passado (reparação).

Essa reconstrução se faz na medida em que é reaproveitada e analisada sob outras óticas que vão além do momento presente em que são escritas, levando a indagações e considerações em um momento posterior. Da mesma forma que *The Handmaid's Tale*, essa informação nos é relevada no capítulo final, também intulado “Notas históricas”, que, por sua vez, compreende a transcrição do Décimo Terceiro Simpósio em Estudos Gileadianos. Sendo o mesmo palestrante responsável por conduzir o Simpósio, o Professor Piexoto é também o organizador do fac-símile que compreende tanto o manuscrito de Tia Lydia, intitulado “O hológrafo de Ardua Hall”, como os “Anais do *Nellie J. Banks*”, alterando a ordem dos capítulos entre os três testemunhos escriturais para carregar “algum sentido narrativo” (ATWOOD, 2019a, p. 442)<sup>183</sup>, assim como fizera com o manuscrito de Offred na empreitada anterior. Novamente, somos convocados a questionar o autoritarismo discursivo perante a ideia de “sentido” que Piexoto possui e que pode “melhorar” o relacionamento do leitor com os manuscritos, bem como zombar de algumas escolhas das três autoras, como o fato de não terem datado seus escritos – “[u]m detalhe de enfurecer”<sup>184</sup> (ATWOOD, 2019a, p. 441) – algo impossível naquele momento,

<sup>183</sup> *approximate sense of narration* (ATWOOD, 2019b, p. 414).

<sup>184</sup> *maddenly* (ATWOOD, 2019b, p. 412).

já que a noção de tempo cronológico havia sido retirada dos habitantes de Gilead. Somos, assim, levados a nos questionarmos sobre o quanto as incursões da ideia de “história aberta ainda” são uma tarefa a ser explorada teoricamente de forma mais aprofundada, mantendo-se a remissão como conceito mais urgente e fundamental, uma vez que é preciso impedir que o fechamento dos regimes seja substituído pela simples inversão entre as figuras que caracterizam oprimido e opressor.

Com isso, percebemos, mais uma vez, como a eficácia dos manuscritos das três mulheres nos prepara para encarar criticamente a fala do professor Piexoto: os três subtextos latejando nos poros da versão oficial de Gilead (uma Tia nos bastidores do poder, uma jovem que critica Gilead sem querer destruí-la e sim purificá-la, e uma refugiada que precisa retornar ao vespeiro de Gilead para cumprir sua missão) carregam verdades plurais e poderosíssimas, irreduzíveis aos comentários e reformulações que o viés excessivamente academicista que Piexoto busca lhes dar. A narrativa, poetizada e fragmentada, vence o academicismo chapado do Simpósio parodiado, uma vez que é preciso buscar uma racionalidade que questione o sujeito constantemente, e, simultaneamente, respeite o objeto de estudo e o Outro. Esta proposição, para Adorno, é incompatível com a linguagem científica, que não consegue entrar na dinâmica da realidade, ao tentar subordiná-la a um conceito a todo custo – algo que percebemos na forma das exaltações e das ironias que ficam sobrecarregadas quando Piexoto não entende os caminhos escolhidos por Lydia, Agnes e Daisy/Nicole – bem como por Offred em *The Handmaid's Tale*. A nova racionalidade possível para o contemporâneo seria baseada na linguagem da narração – do “contar” –, posto que não tenta enclausurar-se em um conceito, e, assim, gera crítica social.

Nesse contexto, a multiplicação da voz autoral (e de narrador/personagem) por três vieses intensifica o fenômeno já observado nos romances anteriores; um testemunho age sobre o outro, os três agem sobre o confronto com os autoritarismos que buscaram fixar a história em suas mãos – identificando-se com os “restos” do regime, é possível reelaborá-los mimeticamente pela forma, isto é, de modo fragmentário e assumidamente incompleto. Assim, acabam por impedir tanto a dominação por uma grande narrativa totalizante como formas de estabilização e legitimação universais, à prova de desestabilização, para os múltiplos relatos em inter-relação, uma vez que jogam com a posição de resíduos textualizados do que se pode acessar do tempo histórico presentificado. Se, na superestrutura de Gilead, ao se convencer os grupos sociais de que há uma correspondência lógica de significado para cada ideal promovido, tornando-se mais fácil que estes pratiquem a obediência e de que não se saibam que há múltiplas formas de se conceber algo, fica a cargo da utopia repensar como, na contemporaneidade, visto

que ela se torna mais sobre narrar a falta do que a resposta, ela também precisa ser, simultaneamente, mais sobre entregar a possibilidade do que a realização, abrindo caminhos para pensar o que seria “revolucionário” para uma certa (sub)condição de vida, no lugar de oferecer a ilustração pronta de como deveria ocorrer.

Ao contrário de Offred, que se recusa à identificação com uma postura testemunhal transparente, valendo-se de recursos de estranhamento o tempo todo para fazer irromper o tom anti-ilusionista e problemático de sua narrativa, há três elementos que não nos deixam esquecer a demanda por autenticação dos relatos: a própria escolha de título para o mais recente romance de Margaret Atwood (*The Testaments*), a nomeação seccional das perspectivas de Agnes e Daisy/Nicole por “Transcrição do Depoimento da Testemunha” 369A e 369B, bem como do manuscrito de Tia Lydia em “Hológrafo de Ardua Hall” (sendo hológrafo um testamento escrito integralmente à mão pelo próprio autor). Nesse sentido, o uso dos recursos metanarrativos pontuados acabam se aproximando tanto de Jim McPherson (*The Gold Coast*), posto que os testamentos promovem um alargamento do espaço e do tempo que Gilead tentou normatizar e conter (bem como Jim o faz ao iluminar a outra face da história da Califórnia), como de Lauren Olamina (*Parable of the Sower*), uma vez que a metanarração é empregada de modo a convocar a adesão do leitor aos testemunhos, solidificando a aliança com o leitor e induzindo-o a ter empatia com as escolhas e os caminhos tomados por cada personagem. Nesse contexto, os gestos narrativos de todos esses personagens são gestos devolutivos – ao mundo, ao autoritarismo, à antiutopia do “fim da história”. As mudanças textuais às quais os narradores-protagonistas se entregam são sintomas, incorporando anseios cuja gênese é a negligência e o massacre sociais de um futuro, acima de tudo, reificado. Ademais, são as formas de reafirmação expressiva da existência dos despejados do mundo – são ritos que evocam a utopia para dentro da forma, renovando a literatura de distopia como um todo.

Refletir sobre a potência dos atos de narrar, expandindo a abrangência da utopia da arte para um campo que vai além da experiência direta do sujeito com as narrativas deixadas em materiais artísticos por terceiros, reivindicando a si a ideia de ser produtor da própria continuidade da utopia da arte, é uma das representações mais pungentes da metamorfose da literatura distópica contemporânea anglo-americana, em pelo menos dois sentidos possíveis. De um lado, temos a migração de uma preocupação que era abordada no campo da trajetória do protagonista – questionando qual o lugar da literatura e da arte em um mundo assolado pelo tecnicismo, pelo consumo e pelo autoritarismo – para um tratamento que extrapola a forma e invade toda a textualização da problemática, cujo trabalho estético envolvido, dentre tantas ferramentas possíveis, tem em muito priorizado o potencial da metanarração em envolver

narrador, personagem e leitor nos processos de composição das tessituras do texto literário. Questiona-se, assim, como se diz aquilo que é indizível, como se comunica perante um projeto social e político de nos tornar incomunicáveis – e, por fim, por que narrar? Quem narra? Qual sua legitimidade? Os valores de legitimidade de antes importam? Quem determina o que é ou não legítimo narrar? São narradores que testemunham, porém revelando a ambiguidade da não identificação com um ato testemunhal com um relato de teor cientificista; narradores que não têm medo da lacuna, da intertextualidade, da intervenção poética, do fragmento, e que não escondem a preocupação com a estetização mesmo com o risco de serem lidos como menos confiáveis. Eles são conscientes e se responsabilizam pela sobrevivência das múltiplas formas de testemunho através de valorizar uma racionalidade outra, não cartesiana – a da linguagem proveniente da arte (contra a linguagem da razão instrumental, conforme defendido pelos trabalhos conjuntos de Adorno e Horkheimer).

Por outro lado, há uma metamorfose da própria noção de utopia – essa outra manifestação não cartesiana, que fomenta a insistência dos indivíduos em continuar rascunhando por cima da tinta maculada do autoritarismo. Utopia que se vê enquanto reformulação que precisa ocorrer indefinidamente, substituindo o antigo compromisso de criar algo novo para apenas preservar eternamente, no seu melhor estado permanente, tal como pregava Raphael Hythlodæus na *Utopia* de Morus, que nega ser solução e que se aceita como horizonte, servindo, acima de tudo, para caminhar (BIRRI apud GALEANO, 2005, p. 230). Utopia que engendra não-lugares em meio à hegemonia da homogeneização, da estabilidade e da insensibilidade, aferindo-se nas experiências em vez de confinar-se ao sonho; imaginação que se precipita nas vivências reais. Testemunhar, escrever, contar – tentames incertos que pressupõem destinatários improváveis, que transgridam o tempo e o espaço aos quais tentam conter as vozes daqueles que arriscam a própria existência e a de tantos outros que por estes são carregados. Nesse cenário, resta-nos reiterar o quanto a utopia, longe de suas acusações de fantasia e idealismo, é processo e estratégia crítica de leitura – nos romances distópicos contemporâneos, fazendo-o pela ação de os narradores tomarem para si a escrita e o ato de narrar. Estes são os novos modos de fazer utopia dentro dos pesadelos sociais, desafiando sistemas falsos de binarismos, polarizações e contrariedades, e trabalhando dialeticamente com ideais de ação e contingência. De um modo ou de outro, a escrita e a narrativa, e todos os procedimentos envolvidos por elas, continuarão sendo chave utópica para os despejados de seus respectivos momentos históricos, posto que proporcionará, até o último projeto possível, espaços de contestação. Fazer utopia é aprender a reivindicar para si a posição de eterno opositor do autoritarismo e da tirania.

#### 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O olhar para o potencial utópico da arte de estetizar a existência dos sujeitos que a tocam, ou a manipulam com suas próprias mãos, bem como de emancipá-los da administração social, tem sido objeto de debate há muito tempo. Em *A República*, ainda que defenda uma absoluta coincidência entre ciência e verdade, Platão (2006, p. 226) teme que aquela seja corrompida ao se tornar objeto de desejo, e define como cego aqueles que “não são capazes de olhar, como os pintores, para o que há de mais verdadeiro nem de voltar sempre os olhos para isso e (...) estabelecer as leis do belo, do justo e do bom”, ainda que a solução, tanto para a ciência como para a arte, esteja na subordinação à filosofia. A arte, assim, nada atingiria por si só, senão quando tomada pelo conhecimento filosófico para provisionar suas lacunas. A mesma desconfiança persiste no Renascimento, ao passo que Tomaso Campanella ([1602], s.p.) declara que “[n]ão é considerado digno da nobre arte poetar quem, nas suas fantasias, faz entrar a mentira, sendo esse abuso julgado uma das maiores pestes do gênero humano, pois tira o prêmio à virtude para oferecê-lo muitas vezes ao vício”<sup>185</sup>. Arte e reiteração dos princípios sociais dominantes (missão civilizatória pedagogizante) foi, por muito tempo, uma união de ideias que poderiam se servir mutuamente.

Devemos, em grande parte, o olhar renovado para a arte enquanto potencial de emancipação do sujeito ao já mencionado *Künstlerroman* e aos romances que inauguraram a tradição do olhar para a *Bildung*. Permitir ao indivíduo carregar um caráter singularizado, diferenciado dos demais, já é um indício de que o indivíduo que entra em contato com as manifestações artísticas precisará lidar com, e aprofundar, o dissenso. A partir disso, conhecer formas de linguagem estetizadas agudiza ainda mais o processo de diferenciação pelo qual o sujeito passa. É necessário observar como isso instaura um movimento de individualização, na qual o conhecimento de si, e de tudo que aparta um sujeito da massa, é, conforme já demonstramos, de origem romântica e burguesa. No entanto, diante do nascer do século XX, período de experimentação de tantos sistemas de governo cuja fundamentação prioritária é a administração total dos sujeitos, sustentada por tantos procedimentos como a reificação e o controle das possibilidades de habitar espaços (psíquicos e físicos), conseguimos visualizar porque essa herança figura com tanta força nos romances distópicos paradigmáticos, para, depois, ser repensada, metamorfoseada, mas, ainda assim, subjacente aos contemporâneos. E

---

<sup>185</sup> E-book disponível em <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/cv000001.pdf>. Acesso em 14/01/2021.

por ser uma visão de arte que também permeou os teóricos críticos do século XX é que Ernst Bloch nos foi tão caro para entender como é possível falar em utopia(s) da arte.

Logo, à guisa de desenredar as considerações finais desta Tese, se retomarmos a hipótese inicial que detalhamos, isto é, a de que manifestações artísticas (mais especificamente narrativas) podem ser lidas como vetor utópico dentro dos romances distópicos, a resposta a que chegamos é intrinsecamente dependente de considerar o que se entende por utopia. Pois, conforme buscamos demonstrar, se fixarmos a ideia de utopia no sentido blochiano, de que é um horizonte iminente sobre o qual os sujeitos podem apenas buscar, posto que toda tentativa de realização se localiza nos instantes da fratura que emancipa o indivíduo, nossa hipótese se confirma apenas parcialmente, uma vez que esse tipo de perspectiva sobre a utopia é recorrente no que denominamos romances distópicos paradigmáticos. No entanto, se partirmos do pressuposto de que é mais produtivo ver que a utopia é um conceito que se dinamiza e se torna processual (ou, como tanto descrevemos, se torna “gesto”), ancorados pela estrutura de pensamento dialético, isso nos possibilitará entender que, para lidar com um conceito, é necessário estar disposto a movê-lo, o que nos permite ser assertivos de que a utopia da arte permanece viva na engenhosidade textual dos romances distópicos contemporâneos.

Com relação às distopias paradigmáticas, nossa análise contou com o *corpus* de quatro romances publicados entre 1932 e 1953. Descrevemos as pontes que relacionam os momentos mais decisivos dessas obras em que o encontro com os livros, no percurso romanescos dos protagonistas, leva à catalisação de processos de (i) agência individual; (ii) oposição à superadministração distópica da sociedade. O potencial latente com que os objetos de literatura são evocados dentro do próprio romance distópico combina-se com a ideia de esclarecimento dos sujeitos que lhes permite escapar da “menoridade”, isto é, do controle do conhecimento e do pensamento de segunda mão, fragmentado pelos setores dominantes de um regime. O princípio-esperança (Bloch) que guia a inserção dos comentários sobre o papel da literatura diante da barbárie está alinhado à ideia de que é preciso emancipar-se, buscar um espaço outro, a partir do qual seria possível distanciar-se da alienação imposta e, assim, elaborar os contornos da resistência (prática) ao totalitarismo, seja no campo individual, seja no coletivo.

Nesse contexto, os protagonistas Alfred, Selvagem John, Guy Montag e Paul Proteus olham para os materiais literários que caem em suas mãos como quem passa a encarar de frente o próprio reconhecimento das faltas e da política do apagamento como projeto de governo. Os produtores do projeto de estetização da existência que o precederam se tornam fantasmagorias que somente eles conseguem enxergar, diante da ablepsia do fanatismo e da acromia do presente – zona cinzenta do automatismo, do embrutecimento e do excesso da passividade da paz

imposta. O encontro com os livros é a devolução da possibilidade humanista diante desse cenário catastrófico, tentando devolver um pouco de dignidade àquele sujeito que se dispõe a armar suas próprias trincheiras contra a degradação absoluta da vida, convocando pessoas a participarem de processos de nomeação, de reavivamento das experiências autênticas e que dão sentido à crença em um futuro que está por vir – ou, como vínhamos ressaltando, em uma utopia em iminência. A cada discurso autocrático, esses personagens oferecem seus questionamentos renovados a partir da literatura como incitação ao contradiscurso. Perante o esclarecimento advindo desse processo, o Nazismo, o Estado Mundial, o futuro dos bombeiros-incendiários e da Ilium Works (os dois últimos, metonímias para o capitalismo financeiro ocidental/estadunidense) desvelam-se aos personagens em sua face teatral mais farsesca, obscena e golpista, inaugurando um novo estágio de confronto – doloroso, ainda que desrecaçado.

Por conseguinte, *Brave New World*, *Swastika Night*, *Player Piano* e *Fahrenheit 451* (em ordem cronológica) compõem os emblemas para entender como a utopia da arte, como via de esclarecimento e princípio-esperança, questiona e responde aos anseios de seu tempo histórico, valendo-se dos movimentos de “tipificação” presentes em diversos outros elementos (urbano/natureza, masculino/feminino, ideologia distópica/arte utópica) para responder ao totalitarismo e à gestão autoritária em torno dos mecanismos que regulam o capital como fim, por meio do delineamento daquilo que é imediatamente antitético a ele, cavando suas sementes de oposição. Essas questões também se relacionam ao reposicionamento da literatura diante do mundo politizado que se descortinava principalmente a partir dos anos de mil novecentos e trinta (conforme já descrevemos a partir de Cevalco [1985]), aderindo ao recurso formal do estranhamento cognitivo como novo modo de representar a experiência na modernidade (SUVIN, 1972; JAMESON, 2005), revelando como mediações (tais como os livros) auxiliam a compreender as opressões daquilo que não pode ser atingido diretamente.

Por outro lado, no caso das distopias contemporâneas, compreendidas nesta Tese de 1985 a 2019, elas distanciam-se do encontro que redime a fase alienada do sujeito antes de se tornar leitor. Eles precisam buscar novas formas de sobrevivência no meio de um mundo dominado por relações sociais autoritárias – cujos setores interessados, por sua vez, renderam o Estado e o aparelharam, seja pelo corporativismo, seja pelo fanatismo religioso (ambos, quase sempre, militarizados). As manifestações da arte nem sempre são banidas (como no caso de *The Gold Coast* e *Parable of the Sower*), e, ainda assim, estão tão ostracizadas do cotidiano dos indivíduos como nos dois tempos da República de Gilead (*The Handmaid's Tale* e *The Testaments*). O futuro (coincidentemente?) estadunidense das quatro obras é o mundo em que

a proliferação dos fragmentos de realidade coexiste com o esgotamento das possibilidades de encontrar referenciais já prontos no campo simbólico, tornando responsável dos narradores-protagonistas tomar as ferramentas necessárias em mãos e produzi-los.

Sabendo, assim, que é necessário reagir às ideologias dominantes por estratégias que não as das revoluções tradicionais, implosivas e beligerantes, mas, sim, por meio do desmantelamento da oficialidade dada aos discursos dos vencedores, as narrativas que importam não são mais aquelas encontradas, escritas por terceiros, mas aquelas que os narradores-protagonistas tomam para si como tarefa primordial de sobrevivência. Em outras palavras, a utopia da arte resiste porque esses personagens continuam acreditando na potência disruptiva da linguagem estetizada, que desafia e conflita com todas as pretensões de academicismo, por um lado, e de standardização, por outro – mas, desta vez, eles mesmos se desafiam a fazê-la. Os resultados são múltiplos, que conflitam criticamente com as ambivalências de cada registro por meio do qual buscam a estetização (intertextualidade, paródia, testemunho, entre outros), mas todos têm em comum a camada estrutural da metanarrativa, sendo provisoriamente definida nesta Tese como as enunciações que revelam o reconhecimento de que um discurso está sendo fabricado (FLUDERNIK, 2003; NEUMANN, NÜNNING, 2009), discurso este de teor narrativo, com suas devidas implicações e efeitos sobre um possível leitor que acessa essas narrativas (pacto, estranhamento, empatia, confiabilidade...).

Nesse contexto, narradores que se veem diante de um processo conferem também caráter de processo à utopia. A materialidade utópica cede lugar ao gesto utópico, o qual cria intersecções entre história individual e coletiva – *Torn Maps*, *Earthseed*, *O conto da aia* (manuscrito) e *Anais do Nellie J. Banks* são todos frutos decorrentes da dinamização do tecido da narração. Dar corpo às possibilidades de sentido, desafiar as deficiências imaginativas do presente, transformar a utopia em uma proposta a ser sentida, vivenciada e reelaborada em tempo real, a partir dos obstáculos que vão aparecendo: fazer utopia na contemporaneidade é saber que não se pode projetá-la ou estatizá-la, sob o risco de perdê-la de vista – reelaborar-se para sobreviver. Fazê-lo por meio do gesto narrativo, por sua vez, abre a oportunidade de renegociar o simbólico e nomeá-lo a partir da criação de enclaves estéticos, por meio dos quais o receptor pode engajar-se e participar ativamente das falhas e dos acertos de cada proposta de revitalização da existência colocada, sempre através de (e não apesar do) sintoma. Recusando-se a deixar que a utopia da arte seja reduzida a uma proposta reformista, de cima para baixo, e, sim, investindo na mobilização dos rearranjos contínuos, tem-se, assim, a possibilidade dialética da utopia acesa, uma vez que esta se detém na tarefa de tornar visível a historicidade

dos significados por trás da revisitação do fazer literário, ao mesmo tempo que nega qualquer tentativa de aderência ao que já está dado na ideologia.

À luz de todas as exposições, não é possível falar em perda ou ganho para as distopias paradigmáticas e contemporâneas, no que diz respeito a como trazer a utopia da arte como questionamento necessário. Ambas triunfam ao revitalizar os modos de metaforizar como a experiência é precária quando não há a estetização da linguagem para atracar-se com força às nossas imagens que permitem mediar o acesso à realidade material. O que ocorre é uma metamorfose do *leitmotiv*: longe de desaparecer, ele se intensifica – excede a camada que tange o campo simbólico do personagem e passa a invadir todos os atos constituintes da narração. Como catalisação de um processo já existente, como gesto trepidante que faz seu próprio sentido durante a construção: a força da arte sobre o autoritarismo é sempre de matriz balística, que perfura o áporo do silenciamento despótico e a obediência cega em um só golpe.

Por fim, ensejamos pontuar que, por meio deste caminho de pesquisa específico, buscamos, também, deixar uma contribuição para os Estudos Utópicos, ainda que singela, de como análises como esta recusam as (des)leituras tendenciosas que buscam confundir utopia e fantasia, bem como distopia e antiutopia, com fins ideológicos para dismantelar a esfera de ação da imaginação cultural orientada para o futuro. Descrever a arte como um dos vetores utópicos dentro da distopia é reafirmar o quanto distopia é utopia: a distopia é a nossa alternativa, na contemporaneidade, como ato de reanimar nossa imaginação, alienada e massificada pelas políticas ideológicas neoliberais. A distopia engendra seu próprio modo de fazer utopia, pois sua estrutura representacional no futuro é, na verdade, um ato político diante do nosso presente, reagindo e sendo modificado por ele dialeticamente.

Resta-nos, assim, finalizar sob o sugestionamento de que as distopias parecem aceitar o desafio da seguinte ideia de Adorno (2003, p. 56): “contar algo significa ter algo a dizer, e justamente isso é impedido pelo mundo administrado, pela estandardização e pela mesmice”. De fato, no romance distópico, o empobrecimento da diversidade da vida coletiva e da subjetividade estão presentes nas estratégias de dominação das instituições que regulam a sociedade. No entanto, por meio dos gestos de ruptura da reificação e do emudecimento aparelhado, elas jamais conseguirão fazer com que o indivíduo oprimido “pare de ter algo a dizer”. É o poder que lhe é dado pela narração dos fatos que demonstra como a necessidade de se fazer conhecer a experiência de vivenciar estes cenários está o tempo todo latente.

## BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

- ANDRADE, C. D. de. **A rosa do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- ARENDT, H. **A condição humana**. Tradução: Roberto Raposo. 10. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.
- BAUDRILLARD, J. **A transparência do mal**: ensaio sobre os fenômenos extremos. Tradução Estela dos Santos Abreu. Campinas: Papyrus, 1990.
- BELLAMY, E. **Looking backward**. Vancouver: The Vancouver Day Press, 2013.
- BUTLER, S. **Erewhon**. Penguin Books (Revised edition), 1970.
- DOUGLASS, F. **Narrative of the life of Frederick Douglass, an american slave**. New York: Penguin Books, 1988. (Afro-American Writers).
- FUKUYAMA, F. **O fim da História e o último homem**. Tradução: Aulyde Soares Rodrigues. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1992.
- GALEANO, E. **Las palabras andantes**. Con Grabados de J. Borges. Buenos Aires, Argentina: Editora Catálogos, 2005.
- MORE, T. **Utopia** (Edição bilíngue). Tradução de Márcio Meirelles Gouvêa Júnior. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.
- MORRIS, W. **News from nowhere, or an epoch of rest**. New York: Cambridge University Press, 1995.
- NEWMAN, J. H. **Apologia pro vita sua**. London: Dover Giant Thrift Editions, 2005.
- NÜNNING, A. Mimesis des Erzählens: Prolegomena zu einer Wirkungsästhetik, Typologie und Funktionsgeschichte des Akts des Erzählens und der Metanarration. *In*: Helbig, J. (ed.). **Erzählen und Erzähltheorie im 20. Jahrhundert**. Heidelberg: Winter, 2001. p. 13-47.
- SISK, D. W. **Transformations of language in modern dystopias**. Westport, CT: Greenwood, 1997.
- SUVIN, D. On the Poetics of the Science Fiction Genre. **College English**, v. 34. n. 3, p. 372-382, 1972. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/375141/>. Acesso em: 9 maio 2018.
- UTOPIA 14 (LdB, 1970, 1º volume). *In*: **Bibliowiki da literatura fantástica em português**, 16 dez. 2016. Disponível em: [http://bibliowiki.com.pt/index.php/Utopia\\_14\\_\(LdB,\\_1970,\\_1º\\_volume\)](http://bibliowiki.com.pt/index.php/Utopia_14_(LdB,_1970,_1º_volume)). Acesso em: 8 abr. 2019.
- VONNEGUT, K. **Utopia 14-1**. Tradução Eurico Fonseca. 1. ed. Lisboa: Livros do Brasil, [1970?]a. (Coleção Argonauta; v. 158).

VONNEGUT, K. **Utopia 14-2**. 1ª Edição. Trad. Eurico Fonseca. Lisboa: Livros, do Brasil, [1970?]b. (Coleção Argonauta; v. 159).

ZAMIATIN, Y. **Nós**. Tradução: Gabriela Soares. 1. ed. São Paulo: Editora Aleph, 2017.

ŽIŽEK, S. **Eles não sabem o que fazem**: o sublime objeto da ideologia. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1992.

## REFERÊNCIAS

- ADORNO, T. W. Aldous Huxley e a utopia. *In*: ADORNO, T. W. **Prismas**: crítica cultural e sociedade. Tradução: Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Editora Ática, 1998. p. 91-115.
- ADORNO, T. W. Posição do narrador no romance contemporâneo. *In*: ADORNO, T. W. **Notas de literatura I**. Tradução: Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Editora 34, 2003. p. 55-64.
- ADORNO, T. W. **Introducción a la dialéctica**. Tradução: Mariana Dimópulos. 1. ed. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2013.
- AGAMBEN, G. O que é o contemporâneo? *In*: AGAMBEN, G. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Tradução: Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009. p. 55-73.
- ALTER, A. Margaret Atwood will write a sequel to ‘The Handmaid’s Tale’. **The New York Times**, 28 nov. 2018. Books News. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2018/11/28/books/margaret-atwood-sequel-handmaids-tale-testaments.html>. Acesso em: 11 jul. 2019.
- ANDRADE, C. D. de. **A rosa do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- ATWOOD, M. **The handmaid’s tale**. New York: Random House Publishing, 1998.
- ATWOOD, M. **O conto da aia**. Tradução: Ana Deiró. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2017.
- ATWOOD, M. **Os testamentos**. Tradução: Simone de Campos. 1. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2019a.
- ATWOOD, M. **The testaments**. 1<sup>st</sup> edition. London: Chatto & Windus, 2019b.
- BACCOLINI, R. The Persistence of Hope in Dystopian Science Fiction. **PMLA**, v. 119. n. 3, p. 518-521, 2004. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/25486067/>. Acesso em: 17 abr. 2018.
- BACCOLINI, R. At the root of totalitarianism: misogyny and violence in women’s dystopias. *In*: DEPLAGNE, L. C.; CAVALCANTI, I. **Utopias sonhadas/distopias anunciadas**: feminismo, gênero e cultura queer na literatura. João Pessoa: Editora UFPB, 2019. p. 45-60.
- BAKER, R. S. **Brave new world**: history, science, and dystopia. Boston: Twayne Publishers, 1990.
- BENJAMIN, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. *In*: BENJAMIN, W. **Obras Escolhidas**. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987a. v 1. p.165-196.
- BENJAMIN, W. Sobre o Conceito de História. *In*: BENJAMIN, W. **Obras escolhidas**. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987b. v. 1. p. 222-232.

BENJAMIN, W. Sobre alguns temas em Baudelaire. *In*: BENJAMIN, W. **Obras escolhidas**. Tradução: José Carlos Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. 1. ed. São Paulo: Brasiliense, 1989, v. 3, p. 103-150.

BLOCH, E. Marxism and concrete anticipation. *In*: BLOCH, E. **The principle of hope**. Tradução: Neville Plaice, Stephen Plaice, Paul Knight. Cambridge, USA: MIT Press, 1995. v. 2, p. 619-624. (Studies in Contemporary German Social Thought).

BLOCH, E. A philosophical view of the novel of the artist. **The utopian function of art and literature**: selected essays. Tradução: Jack Zipes, Frank Mecklenburg. Cambridge, USA: MIT Press, 1996a. p. 265-277. (Studies in Contemporary German Social Thought).

BLOCH, E. The wish-landscape perspective in aesthetics: The order of art materials according to the dimension of their profundity and hope. **The utopian function of art and literature**: selected essays. Tradução: Jack Zipes, Frank Mecklenburg. Cambridge, USA: MIT Press, 1996b. p. 70-76. (Studies in Contemporary German Social Thought).

BLOCH, E. **The spirit of utopia**. California: Stanford University Press, 2000.

BLOOM, H. **O cânone ocidental**: os livros e a escola do tempo. Tradução: Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 1995.

BONNICI, T. Teorias estruturalistas e pós-estruturalistas. *In*: BONNICI, T. ZOLIN, L. O. (org.). **Teoria Literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. 4. ed. rev. e ampl. Maringá: EdUEM, 2019. p. 125-152.

BOOKER, M. K. Huxley's Brave new world: the early bourgeois dystopia. *In*: BOOKER, M. K. **The dystopian impulse in modern literature**: fiction as social criticism. 1<sup>st</sup> ed. Westport, EUA: Greenwood Press, 1994. p. 47-68. (Contributions to the Study of Science Fiction and Fantasy, n. 58).

BOSI, A. Narrativa e resistência. *In*: BOSI, A. **Literatura e resistência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p. 118-135.

BRADBURY, R. **Fahrenheit 451**. Tradução: Cid Knipel. Prefácio de Manuel da Costa. São Paulo: Editora Globo S. A., 2012. (Coleção Biblioteca Azul).

BRADBURY, R. **Fahrenheit 451**. New York: Simon & Schuster, 2013.

BRAZIL TV Ratings for SVOD Television Shows. **Parrot Analytics**, 6 jun. 2018. Insights. Disponível em: <https://www.parrotanalytics.com/insights/brazil-tv-ratings-for-svod-television-shows/>. Acesso em: 11 jul. 2019.

BURDEKIN, K. **Swastika night**. Old Westbury, NY: Feminist Press, 1985.

BURDEKIN, K. **Noite da suástica**. Tradução: Paula Reis. Lisboa: Editorial Caminho SA, 1989. (Ficção Científica, 95).

BURNETT, W.; ROLLIN, L. Vonnegut's "Player Piano" and American anti-leisure: idle time in Hell. **Studies in Popular Culture**. v. 20, n. 2, p. 17-27, 1997. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/41970291/>. Acesso em: 24 jul. 2019.

BUTLER, O. E. **Parable of the sower**. New York: Grand Central Publishing, 2007.

BUTLER, O. E. **A Parábola do Semeador**. Tradução: Carolina Caires Coelho. São Paulo: Editora Morro Branco, 2018.

CARVALHO, A. L. de. C. **A ficção distópica de Huxley e Orwell**. São José do Rio Preto: UNESP – São José do Rio Preto, Laboratório Editorial Ibilce, 2011.

CAVALCANTI, I. Utopias of/f language in contemporary feminist literary dystopias. **Utopian Studies**, v. 1, n.2, p. 152-180, 2000. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/20718180/>. Acesso em 2 dez. 2017.

CAVALCANTI, I. Utopian studies in Brazil: roots and routes. **Utopian Studies**, v. 27. n. 2, p. 210-229, 2016. Special Issue: On the Commemoration of the Five Hundredth Anniversary of Thomas More's Utopia. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/10.5325/utopianstudies.27.2.0210/>. Acesso em: 15 dez. 2019.

CEVASCO, M. E.; SIQUEIRA, V. L. **Rumos da literatura inglesa**. São Paulo: Editora Ática, 1985. (Série Princípios).

CLAYES, G. The origins of dystopia: Wells, Huxley and Orwell. In: CLAYES, G. (ed.) **The Cambridge companion to utopian literature**. Cambridge: Cambridge University Press, 2010. p. 107-131.

COELHO, A. L. C. de. **A ficção distópica de Huxley e Orwell**. São José do Rio Preto: UNESP – Campus de São José do Rio Preto: Laboratório Editorial IBILCE, 2011.

DEBORD, G. **A sociedade do espetáculo: comentários sobre a sociedade do espetáculo**. Tradução: Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997a.

DEBORD, G. Comentários sobre a sociedade do espetáculo. In: DEBORD, G. **A sociedade do espetáculo: comentários sobre a sociedade do espetáculo**. Tradução: Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997b. p. 165-237.

DIDI-HUBERMAN, G. **O que vemos, o que nos olha**. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2005.

EM CARTA Aldous Huxley discorre sobre obra de seu aluno George Orwell. **Revista Galileu**, ago. 2018. Cultura. Disponível em: <https://revistagalileu.globo.com/Cultura/noticia/2018/08/em-carta-aldous-huxley-discorre-sobre-obra-de-seu-aluno-george-orwell.html>. Acesso em: 9 jan. 2019.

FERREIRA, L. S. **Fahrenheit 451, de Ray Bradbury e de François Truffaut: da alienação pós-moderna à oralidade homérica**. 2015. Dissertação (Mestrado em Letras) - Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2015. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/5813>. Acesso em: 27 abr. 2021.

FRANÇA, J. Medo e literatura. In: FRANÇA, J. (org.). **Poéticas do mal**: a literatura do medo no Brasil (1840-1920). Rio de Janeiro: Bonecker, 2017. p. 36-52.

FRANKO, C. Working the "in-between": Kim Stanley Robinson's utopian fiction. **Science Fiction Studies**, v. 21. n. 2., p. 191-211, 1994. Disponível em <https://www.jstor.org/stable/4240333/>. Acesso em: 25 nov. 2019.

FLUDERNIK, M. Metanarrative and metafictional commentary: from metadiscursivity to metanarration and metafiction. **Poética**, v. 35, p. 1-39, 2003. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/43028318>. Acesso em: 26 out. 2019.

GARCÍA, F. Fantástico: a manifestação do insólito ficcional entre modo discursivo e gênero literário – literaturas comparadas de língua portuguesa em diálogo com as tradições teórica, crítica e ficcional. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, 12, 2011, Curitiba. **Anais [...]**. Curitiba: Abralic, 2011. *E-book*. p. 1-11.

GLOBAL audience demand for “The Handmaid's Tale” is greatest in USA. **Pensario Internacional**, 31 maio 2019. Disponível em: <https://www.pensario.tv/novedades/3378-global-audience-demand-for-the-handmaids-tale-is-greatest-in-usa>. Acesso em: 11 jul. 2019.

GREIMAS, A. J. A fratura. In: GREIMAS, A. J. **Da imperfeição**. Tradução: Ana Claudia de Oliveira. São Paulo: Hacker Editores, 2002. p. 21-66.

GUADAGNIN, R. (Des)esperar a palavra: a utopia da escrita, o ainda-não da linguagem. In: SOUZA, R. T. de; RODRIGUES, U. de M. (org.). **Ernst Bloch**: utopias concretas e suas interfaces. Porto Alegre: Editora Fi, 2016. v. 2. p. 518-525.

GUERREZI, E. M. **Estado e resistência**: Deleuze, Guattari e a distopia do real. 2015. 158 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Toledo, 2015.

GUPTA, S. **Contemporary literature**: the basics. Great Britain: Taylor and Francis, 2012.

HILÁRIO, L. M. Teoria crítica e literatura: a distopia como ferramenta de análise radical da modernidade. **Anu. Lit.**, Florianópolis, v. 18. n. 2, p. 201-215, 2013.

HUME, K. Kurt Vonnegut and the myths and symbols of meaning. **Texas studies in literature and language**, v. 24, n. 4, p. 429-447, 1982. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/40754697/>. Acesso em: 24 jul. 2019.

HUNTINGTON, J. Utopian and anti-utopian logic: H. G. Wells and his successors. **Science Fiction Studies**, v. 9, n. 1, p. 122-146, 1982.

HUTCHEON, L. **A Poetics of postmodernism**: history, theory, fiction. New York: Routledge: Taylor & Francis e-Library, 2004.

HUXLEY, A. **Brave new world**. New York: Harper Collins Publishers, 1998. (Perennial Classics).

HUXLEY, A. **Admirável mundo novo**. Tradução: Vidal de Oliveira. São Paulo: Editora Globo S. A., 2014. (Coleção Biblioteca Azul).

JAMESON, F. Versions of a Marxist Hermeneutic. *In*: JAMESON, F. **Marxism and form**. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1974.

JAMESON, F. Cognitive Mapping. *In*: JAMESON, F. **Marxism and the interpretation of culture**. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1988.

JAMESON, F. Utopia, modernism, and death. *In*: JAMESON, F. **The seeds of time**. Columbia University Press, 1994. (The Wellek Library Lectures at the University of California, Irvine).

JAMESON, F. **Archaeologies of the future**: the desire called utopia and other science fictions. New York: Verso, 2005. p. 281-295.

JAMESON, F. Utopia as method, or uses of the future. *In*: GORDIN, M. D.; TILLEY, H.; PRAKASH, G. (ed.). **Utopia/dystopia**: conditions of historical possibility. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2010. p. 21-44.

KANT, I. Resposta à Pergunta: que é esclarecimento? **Universidade Federal de Santa Maria**, [201?]. Disponível em: <http://coral.ufsm.br/gpforma/2senafe/PDF/b47.pdf>. Acesso em: 9 jan. 2019.

LAGO, I. B. do. **Do Künstlerroman às narrativas de artista**: um estudo conceitual. 2017. 193f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) - Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1843/LETR-AVQH58>. Acesso em: 27 abr. 2021.

LEVITAS, R. Utopian hope: Ernst Bloch and reclaiming the future. *In*: LEVITAS, R. **The Concept of Utopia**. London: Philip Allan, 1990. p. 59-82.

LÖWY, M. **Walter Benjamin**: aviso de incêndio – uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”. Tradução: Wanda Nogueira Caldeira Brant; tradução das teses: Jeanne Marie Gagnebin, Marcos Lutz Müller. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2005.

LÖWY, M. Messianismo, utopia e socialismo moderno. **WebMosaica – Revista do Instituto Cultural Judaico Marc Chagall**, v. 3, n. 2. 2011, p. 40-50. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/webmosaica/article/view/26236/>. Acesso em: 25 jul. 2019.

MACHADO, A. Arte e mídia: aproximações e distinções. **Galáxia – Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica**, São Paulo, n. 4., p. 19-32, 2002. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/galaxia/article/view/1335/825/>. Acesso em: 8 abr. 2019.

MARX, K. Introdução. *In*: MARX, K. **Contribuição à crítica da economia política**. Tradução: Florestan Fernandes. 2. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2008. p. 237-272.

MBEMBE, A. Necropolítica – biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte. **Arte & Ensaios – Revista do PPGAV/EBA/UFRJ**, v. 1, n. 32, p. 123-151, 2016. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/8993/>. Acesso em: 26 jul. 2019.

MCKAY, G. Metapropaganda: self-reading dystopian fiction: Burdekin's "Swastika Night" and Orwell's "Nineteen Eighty-Four". **Science Fiction Studies**, v. 21, n. 3, 1994. p. 302-314.

MILNER, A. **Locating science fiction**. Liverpool: Liverpool University Press, 2012.

MOYLAN, T. **Scraps of the untainted sky: science fiction, utopia, dystopia**. Colorado: Westview Press, 2000.

MOYLAN, T. 'The moment is here... and it's important': state, agency and dystopia in Kim Stanley Robison's 'Antarctica' and Ursula K. Le Guin's 'The telling'. In: MOYLAN, T. BACCOLINI, R. (ed.). **Dark Horizons: science fiction and the dystopian imagination**. New York and London: Routledge, 2003. p. 135-153.

MOYLAN, T. To stand with dreamers: on the use value of utopia. **The Irish Review**, n. 34, p. 1-19, 2006. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/29736293/>. Acesso em: 16 abr. 2018.

MOYLAN, T. **Distopia: fragmentos de um céu límpido**. CAVALCANTI, I; BENÍCIO, F. (ed.). Tradução: Felipe Benício, Pedro Fortunato, Thayrone Ibsen. Maceió: Edufal, 2016. v. 1.

NEUMANN, B. NÜNNING, A. metanarration and metafiction. In: HÜNN, P. *et al.* (ed.) **Handbook of narratology**. Berlin: Walter de Gruyter GmbH & Co., 2009. pp. 204-211.

OLIVEIRA, P. P. de. **A ordem e o caos: diferentes momentos da literatura distópica de ficção científica**. 2010. 96 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

ORWELL, G. **1984**. Tradução: Heloisa Jahn e Alexandre Hubner. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

PAGETTI, C. In the year of our lord Hitler 720: Katherine Burdekin's "Swastika Night". Tradução: Clara Mucci, RMP & Maria R. Philmus. **Science fiction studies**, v. 17, n. 2, p. 360-369, 1990.

PASOLD, B. **Utopia X satire in English Literature**. Florianópolis: Pós-Graduação em Inglês da UFSC, 1999. (Advanced Research in English Series, 5).

PENNA, J. C. Máquinas utópicas e distópicas. In: NOVAES, A. (org.). **Mutações: ensaios sobre as novas configurações do mundo**. Rio de Janeiro: Agir, 2008. p. 185-216.

PLATÃO. **A República [ou sobre a justiça, diálogo político]**. Tradução: Anna Lia Amaral de Almeida Prado. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

REIS, M. Theorizing Diaspora: perspectives on 'classical' and 'contemporary' Diaspora. **International Migration**, v. 42, n. 2, p. 41-60, jun. 2004. Disponível em:

<https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1111/j.0020-7985.2004.00280.x>. Acesso em: 27 abr. 2021.

ROBINSON, K. S. **The gold coast**: three Californias. New York: First Orb, 1995.

ROCHA, R. C. **Da utopia ao ceticismo**: a sátira na literatura brasileira contemporânea. 2006. 226 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários). Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2006.

SARGENT, L. T. Utopia: the problem of definition. **Extrapolation**, v. 16, n. 2, p. 137-148, 1975. DOI: <https://doi.org/10.3828/extr.1975.16.2.137>. Acesso em: 18 dez. 2018.

SARGENT, L. T. The three faces of utopianism revisited. **Utopian Studies**, v. 5, n. 1, p. 1-37, 1994. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/20719246/>. Acesso em: 14 nov. 2018.

SARGENT, L. T. What is a Utopia? **Revista Morus – Utopia e Renascimento**, Campinas, v. 2, p. 153-160, 2005. Disponível em: <http://www.revistamorus.com.br/index.php/morus/issue/view/15>. Acesso em: 15 mar. 2018.

SARMENTO-PANTOJA, A. Literatura e arte de resistência. In: SARMENTO-PANTOJA *et al.* (org.). **Estudos de literatura e resistência**. Campinas: Pontes Editores, 2014. p. 11-32.

SHAKESPEARE, W. **Hamlet**. Tradução: Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 2008.

SILVA, A. M. da. **Sobrevivendo ao inferno**: contra-narrativas utópicas nas distopias de Margaret Atwood e Octavia E. Butler. 2003. 125 f. Dissertação (Mestrado em Literaturas de Língua Inglesa) - Faculdade de Letras da Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2003. Disponível em: [http://www.pgletras.uerj.br/bancoteses\\_mlli.php/](http://www.pgletras.uerj.br/bancoteses_mlli.php/). Acesso em: 3 dez. 2019.

SILVA, A. M. da. **O admirável mundo novo da República Velha**: o nascimento da ficção científica brasileira no começo do século XX. 2008. 193 f. Tese (Doutorado em Ciência da Literatura) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

SILVA, A. M. da. O fantástico como estratégia literária pós-moderna em “A história da aia”, de Margaret Atwood. **Linguagem – Estudos e pesquisas**, Catalão, v. 14, n. 1, p. 16-35, 2010.

SILVA, D. C. N. da. **Histórias do futuro e a arte do pensar-contra**: Espanha e pessimismo na literatura distópica. 2011. 140 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia Social) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011. Disponível em: [https://bdtd.ibict.br/vufind/Record/UERJ\\_7183eaea77a521b4c0936212ad781b17](https://bdtd.ibict.br/vufind/Record/UERJ_7183eaea77a521b4c0936212ad781b17). Acesso em: 27 abr. 2021.

SMITH, S. A. Octavia Butler: a retrospective. **Feminist Studies**, n. 33, v. 2, p. 385-393, 2007. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/20459148/>. Acesso em: 6 out. 2018.

STOCK, A. Katharine Burdekin’s dystopian fiction. In: STOCK, A. **Modern dystopian fiction and political thought**: narratives of world politics. New York: Routledge, 2019. (Popular Culture and World Politics Series).

SUVIN, D. On the poetics of the science fiction genre. **College English**, v. 34, n. 3, p. 372-382, 1972. DOI: <https://doi.org/10.2307/375141/>. Acesso em: 15 dez. 2018.

THOREAU, H. D. Civil disobedience. *In*: THOREAU, H. D. **Walden and other writings**. Edited and with an Introduction by Joseph Wood Krutch. New York: Bantam Books, 2004. p. 89-101.

THOREAU, H. D. Wild Apples. **Texas A&M University**, [201-?]. Disponível em: <http://transcendentalism-legacy.tamu.edu/authors/thoreau/wildapples.html>. Acesso em: 10 fev. 2019.

VARSAM, M. Concrete dystopia: slavery and its others. *In*: MOYLAN, T. BACCOLINI, R. (ed.). **Dark horizons: science fiction and the dystopian imagination**. New York: Routledge, 2003. p. 203-224.

VASCONCELLOS, S. **Dez lições sobre o romance inglês do século XVIII**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2002.

VIEIRA, F. "Looking Backward" e "News from Nowhere": eucronia e identidade nacional. *In*: VIEIRA, F. e SILVA, J. M. B. da. **Cadernos de Literatura Comparada**, Porto, n. 6-7 (Utopias), p. 137-148, 2002. Disponível em: <https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/23478/2/fatimavieiralooking000095661.pdf>. Acesso em: 17 jun. 2019.

VILLAS-BÔAS, L. Utopia, ensaio e tempestade: o novo mundo em Morus, Shakespeare e Montaigne. **Alea: Estudos Neolatinos**, v. 22, p. 172-189, 2020. DOI: <https://doi.org/10.1590/1517-106x/2020222172189>. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1517-106X2020000200172&tlng=pt](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2020000200172&tlng=pt). Acesso em: 27 abr. 2021.

VONNEGUT, K. **Player piano**. New York: Dell Publishing, 1988.

VONNEGUT, K. **Piano mecânico**. 1. ed. Tradução: Daniel Pellizzari. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2020.

WOOD, D. D. **A citizen's guide to life in Hell**: suicide and solidarity as expressions of selfhood in dystopian literature. [S. l.]: Leylines Books, 2014. *E-book*.

ŽIŽEK, S. **Bem vindo ao deserto do real!**: cinco ensaios sobre o 11 de Setembro e datas relacionadas. Tradução: Paulo Cezar Castanheira. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.

ŽIŽEK, S. **Violência**: seis reflexões laterais. Tradução: Miguel Serras Pereira. São Paulo: Boitempo, 2014.