

UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS – UFAL  
FACULDADE DE LETRAS – FALE  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUÍSTICA E LITERATURA – PPGLL  
DOUTORADO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

PEDRO FORTUNATO DE OLIVEIRA NETO

**A DISTOPIA NA LITERATURA BRASILEIRA DO  
SÉCULO XX**

MACEIÓ-AL  
2022

PEDRO FORTUNATO DE OLIVEIRA NETO

**A DISTOPIA NA LITERATURA BRASILEIRA DO  
SÉCULO XX**

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em Linguística e Literatura da Universidade Federal de Alagoas como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Linguística e Literatura, com área de concentração em Estudos Literários.

Orientadora: Profa. Dra. Ildney de Fátima Souza Cavalcanti

MACEIÓ-AL

2022

**Catálogo na fonte**  
**Universidade Federal de Alagoas**  
**Biblioteca Central**  
**Divisão de Tratamento Técnico**  
Bibliotecária: Taciana Sousa dos Santos – CRB-4 – 2062

O48d     Oliveira Neto, Pedro Fortunato de.  
          A distopia na literatura brasileira do século XX / Pedro Fortunato de  
          Oliveira Neto. - 2022.  
          362 f.

          Orientadora: Ildney de Fátima Souza Cavalcanti.  
          Tese (Doutorado em Linguística e Literatura) – Universidade Federal de  
          Alagoas. Programa de Pós-Graduação em Linguística e Literatura. Maceió,  
          2022.

          Bibliografia: f. 327-353.  
          Apêndices: f. 354-362.

          1. Distopia. 2. Literatura brasileira. 3. Século XX. 4. Análise literária. I.  
          Título.

CDU: 82



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS  
UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS  
FACULDADE DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUÍSTICA E LITERATURA



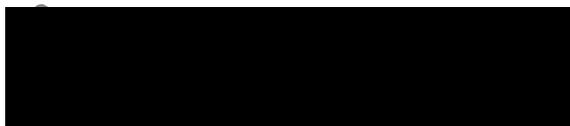
## TERMO DE APROVAÇÃO

**PEDRO FORTUNATO DE OLIVEIRA NETO**

Título do trabalho: “A DISTOPIA NA LITERATURA BRASILEIRA DO SÉCULO XX”

Tese aprovada como requisito para obtenção do grau de DOUTOR em LITERATURA, pelo Programa de Pós-Graduação em Linguística e Literatura da Universidade Federal de Alagoas, pela seguinte banca examinadora:

Orientadora:



Prof. Dra. Ildney de Fátima Souza Cavalcanti (PPGLL/Ufal)

Examinadores/as:



Prof. Dr. Evanir Pavloski (PPGEL - UEPG)



Prof. Dra. Dolores Aronovich Agüero (UFC)



Prof. Dra. Maria Edileuza da Costa (PPGLL/Ufal)



Prof. Dr. Marcus Vinicius Matias (PPGLL/Ufal)

Maceió, 25 de novembro de 2022.

À Silmara Ferreira, minha esposa.

## AGRADECIMENTOS

A contrário do que apregoa a absurda ideia de meritocracia, ninguém alcança nada de significativo sem apoio. Uma tese de doutorado é um registro que comprova exatamente isso, afinal, por mais que a tese seja de um indivíduo, há um número grande de pessoas e instituições envolvidas no processo de sua produção. Aqui, registro meus agradecimentos:

À CAPES, pela concessão de bolsa de doutorado, sem a qual a realização desta pesquisa talvez não fosse possível.

À Silmara, pelo amor, cuidado, parceria, compreensão e paciência que não só foram vitais nesse longo processo de pesquisa e escrita, como também transformaram minha vida para muito melhor.

À minha mãe, Suely, com quem sempre pude contar e por ser a pessoa que tanto trabalhou e apoiou minha educação.

À minha falecida avó, Regina, que ajudou em minha criação como uma segunda mãe.

Ao meu falecido padraсто, o poeta Eduardo Gosson, pelo incentivo ao hábito da leitura.

À professora Ildney Cavalcanti, tanto pela orientação deste trabalho como pela amizade que supera até mesmo nossa frutífera parceria acadêmica.

Ao amigo Felipe Benício, pelas conversas sobre distopia e literatura que ajudaram no amadurecimento de pontos importantes desta tese.

Ao amigo Alex Sandro Batista, pelas frutíferas conversas sobre literatura, educação, linguística, vida acadêmica e a área de Letras.

À amiga Analice Leandro, que ajudou a tornar o ambiente acadêmico mais leve durante as várias disciplinas que cursamos juntos ao longo deste doutorado.

À psicóloga Márcia Adriana, pelo atendimento terapêutico salutar que me auxiliou por boa parte da jornada de pesquisa e escrita desta tese.

Às professoras Izabel Brandão, Lola Aronovich, Maria Edileuza da Costa, Susana Souto, aos professores Evanir Pavlóski, Marcus Vinícius Matias, Helvio Moraes e Elton Furlanetto por gentilmente terem aceitado participar e contribuir com esta tese, seja através da banca de qualificação ou de defesa deste trabalho.

Ao grupo de pesquisa Literatura & Utopia, pelos momentos de trocas teóricas e afetivas proporcionados pelos encontros do grupo.

As professoras, professores, técnicos e discentes do Programa de Pós-Graduação em Linguística e Literatura da Universidade Federal de Alagoas que se empenham pelo desenvolvimento e produção teórica e crítica no campo das Letras nesse maravilhoso Estado.

Aos/às pesquisadores/as, escritores/as, e fãs divulgadores/as da ficção científica e especulativa brasileira – seja distópica ou não. Sem o trabalho desenvolvido por essas pessoas, essa tese não existiria.

## RESUMO

Tendo emergido no século XIX, e se popularizado durante todo o século XX, principalmente em obras da literatura em língua inglesa, a distopia literária é um gênero de escrita que especula sobre possibilidades de construções sociais alternativas ao imaginar mundos infernais que se constituem como fruto de ações políticas intencionais. Devido ao seu grande potencial para geração de conflitos narrativos, somado à constância de guerras, violências e injustiças que marcaram a maioria das sociedades mundiais durante o século XX – e que permanecem durante as duas primeiras décadas de século XXI –, a distopia, irmã sombria da utopia, abrange um crescente número de obras que têm gerado um corpus considerável de pesquisas nos estudos literários e culturais. Na literatura brasileira, as primeiras distopias surgiram no século XX e vêm sendo escritas e analisadas desde então. Diante da relevância e impacto, tanto estético, quanto social, decorrente desse tipo literário, esta tese tem, como objetivo principal, o mapeamento do gênero distopia dentro de um corpus exclusivo da literatura brasileira do século XX, listando obras que possam ser entendidas sob essa perspectiva, segundo certos critérios formais e temáticos, conforme observados por uma série de pesquisadoras/es no âmbito do profícuo campo interdisciplinar denominado: “Estudos da Utopia”. Por meio desse mapeamento, treze obras distópicas foram reunidas, identificadas e analisadas. Assim, todas essas obras são aqui abordadas, havendo, porém, um foco analítico mais longo e específico acerca de três delas, a saber: “3 meses no século 81”, de Jerônimo Monteiro (1947); “Não verás país nenhum”, de Ignácio de Loyola Brandão (1981); e, “9225: ficção da nova era”, de Regina Sylvia (1989). Através do estudo crítico dessas obras, o qual envolve a análise de temas, formas, imagens e recursos estilísticos diversificados, é possível investigar maneiras pelas quais essas distopias representam ficcionalmente aspectos negativos da sociedade brasileira. Observamos, com efeito, os diálogos com a literatura distópica em língua inglesa. Ademais, pela investigação crítica direcionada a esse recorte, podemos entender as configurações do gênero distópico de maneira particular na literatura do Brasil no século XX, levando em consideração, sobretudo, os elementos sociais e literários únicos à sociedade, história e cultura brasileira.

Palavras-chave: Distopia. Literatura Brasileira. Século XX.

## ABSTRACT

Emerging in the 19th century, and popularized during the 20th century, mainly in works of literature in English, the literary dystopia is a genre of writing that speculates about the possibilities of alternative social constructions by imagining hellish worlds that are constituted as the result of intentional political actions. Due to its great potential for generating narrative conflicts, along with the constancy of wars, violence, and injustices that marked the vast majority of world societies during the 20th century - and that remain during these first two decades of the 21st century -, dystopia, dark sister of utopia, encompasses a growing number of works that have generated a considerable corpus of research in literary and cultural studies. In Brazilian literature, the first dystopias emerged in the 20th century, and have been written and analyzed ever since. Given the relevance and the aesthetic and social impact of this literary type, this thesis aims to map the dystopia genre within an exclusive corpus of 20th-century Brazilian literature, listing works that can be understood, within the perspectives of this genre, according to certain formal and thematic criteria, as observed by a number of researchers within the fruitful interdisciplinary field known as Utopian Studies. As a result of this mapping, thirteen dystopian works were identified and analyzed. Thus, all these works are addressed, however with a longer and more specific analytical focus on three of them.: *3 Meses no Século 81* (1947), by Jerônimo Monteiro; *Não Verás País Nenhum* (1981), by Ignácio de Loyola Brandão; and *9225: Ficção da Nova Era* (1989), by Regina Sylvania. Through the critical study of these works, which comprehends the analysis of different themes, forms, images, and stylistic resources, it is possible to investigate ways in which these dystopias fictionally represent negative aspects of Brazilian society. I also observe the dialogues between Brazilian and English-language dystopias. Therefore, the critical investigation directed to this selection, allows us to understand the configurations of the dystopian genre in a particular way in Brazilian literature in the 20th century, considering the social and literary elements that are unique to Brazilian society, history, and culture.

Keywords: Dystopia. Brazilian Literature. 20th Century.

## RESUMEN

Surgida en el siglo XIX y popularizada a lo largo del siglo XX, principalmente en obras de la literatura anglosajona, la distopía literaria es un género de escritura que especula sobre las posibilidades de construcciones sociales alternativas imaginando mundos infernales que se constituyen como resultado de acciones políticas intencionadas. Debido a su gran potencial para generar conflictos narrativos, sumado a la constancia de guerras, violencia e injusticias que marcaron a la mayoría de las sociedades mundiales durante el siglo XX -y que se mantienen durante las dos primeras décadas del siglo XXI-, la distopía, hermana oscura de la utopía, engloba un número creciente de obras que han generado un corpus considerable de investigación en los estudios literarios y culturales. En la literatura brasileña, las primeras distopías aparecieron en el siglo XX y han sido escritas y analizadas desde entonces. En vista de la relevancia y del impacto, tanto estético como social, resultante de este tipo literario, esta tesis tiene como principal objetivo el mapeo del género distópico dentro de un corpus exclusivo de la literatura brasileña del siglo XX, enumerando las obras que pueden ser comprendidas desde esta perspectiva, según determinados criterios formales y temáticos, observados por una serie de investigadores dentro del prolífico campo interdisciplinario denominado: “Estudios sobre la Utopía”. A través de esta cartografía, se recopilaron, identificaron y analizaron trece obras distópicas. Así pues, aquí se abordan todas estas obras, aunque con un enfoque analítico más extenso y específico en tres de ellas, a saber: “3 meses en el siglo 81”, de Jerônimo Monteiro (1947); “No verás ningún país”, de Ignácio de Loyola Brandão (1981); y, “9225: ficción de la nueva era”, de Regina Sylvia (1989). A través del estudio crítico de estas obras, que implica el análisis de temas, formas, imágenes y recursos estilísticos diversificados, es posible investigar los modos en que estas distopías representan ficcionalmente aspectos negativos de la sociedad brasileña. Observamos, de hecho, diálogos con la literatura distópica en lengua inglesa. Además, a través de la investigación crítica dirigida a esta sección, podemos comprender las configuraciones del género distópico de forma particular en la literatura de Brasil en el siglo XX, teniendo en cuenta, sobre todo, los elementos sociales y literarios propios de la sociedad, la historia y la cultura brasileñas.

Palabras clave: Distopía. Literatura brasileña. Siglo XX.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO: A DISTOPIA NO BRASIL .....	11
1. UMA TORRE DE BABEL TERMINOLÓGICA: UTOPIA, SÁTIRA UTÓPICA, ANTIUTOPIA, DISTOPIA.....	18
1.1 Uma rota pela torre de babel dos termos utópicos/distópicos ....	18
1.2 Utopia, uma palavra, muitos sentidos .....	20
1.3 Resposta à utopia: a sátira utópica e o problemático termo antiutopia.....	39
1.4. O Conceito de distopia.....	60
2. A PRIMEIRA DISTOPIA DA LITERATURA BRASILEIRA: <i>3 MESES NO SÉCULO 81</i> , DE JERÔNIMO MONTEIRO .....	89
2.1. Introdução .....	89
2.1.1 Antes de <i>3 Meses no Século 81</i> .....	89
2.1.2 A crítica literária de <i>3 Meses no Século 81</i> .....	96
2.2 Viajando para o ano 8000 .....	101
2.2.1. A distopia da concentração de poder .....	103
2.2.2. A distopia da utopia planetária.....	107
2.2.3. Coletivismo como base distópica.....	111
2.2.4. A redução de mundo como redução da humanidade .....	116
2.2.5. Métodos de controle da formação e da informação .....	124
2.2.6. Ecodistopia da tecnologia .....	127
2.3. As possibilidades utópicas em <i>3 Meses no Século 81</i> .....	131
2.3.1. A Amazônia como enclave utópico antes, durante e depois da distopia .....	132

2.3.2. Resistência utópica: o partido dos/as Marcianinos/as .....	137
2.3.3. O passado como base para a eutopia.....	144
2.4. Considerações finais sobre <i>3 Meses no Século 81</i> .....	148
3. A DISTOPIA NA LITERATURA BRASILEIRA NO PERÍODO DA DITADURA MILITAR .....	150
3.1. Introdução .....	150
3.2. De <i>Zero a Piscina livre</i> : oito distopias brasileiras .....	151
3.2.1. Recortes de uma realidade distópica: <i>Zero</i> , de Ignácio de Loyola Brandão ....	151
3.2.2. Controle e opressão feminina em nome do progresso: <i>Fazenda Modelo: Novela Pecuária</i> , de Chico Buarque .....	158
3.2.3. A luta pelo controle do indivíduo: <i>Adaptação do Funcionário Ruam</i> , de Mauro Chaves .....	165
3.2.4. Controle populacional e do corpo feminino: <i>O Fruto do Vosso Ventre</i> , de Herberto Sales .....	171
3.2.5. Escrevendo não sobre, mas a partir da distopia: <i>Um Dia Vamos Rir Disso Tudo</i> , de Maria Alice Barroso .....	180
3.2.6. Ecodistopia pós-apocalíptica: <i>Umbra</i> , de Plínio Cabral .....	185
3.2.7. Um Saturno de relações distópicas: <i>Asilo nas Torres</i> , de Ruth Bueno .....	193
3.2.8. Distopia em uma Aparente Eutopia: <i>Piscina Livre</i> , André Carneiro.....	202
3.3. Degradação ecológica, autoritarismo militarizado e miséria do povo brasileiro: <i>Não Verás País Nenhum</i> , de Ignácio de Loyola Brandão .....	211
3.3.1. <i>Não Verás País Nenhum</i> enquanto distopia .....	211
3.3.2. Um Brasil ecodistópico .....	214
3.3.3. A construção de uma cidade distópica .....	223

3.3.4. O Esquema de controle da história e da informação .....	227
3.3.5. Política eugenista e esterilização das mulheres.....	233
3.3.6. A reação do povo brasileiro: sobrevivência resignada x resistência militante ...	235
3.4. Considerações finais sobre a distopia literária durante a ditadura militar brasileira .....	242
4. AS DISTOPIAS APÓS A ABERTURA POLÍTICA DE 1985 ATÉ O FIM DO SÉCULO XX .....	250
4.1. Introdução .....	250
4.2. A Distopia da máquina em <i>Jogo Terminal</i> , de Floro Freitas de Andrade .....	250
4.3. A Distopia Crítica <i>9225: Ficção da Nova Era</i> , de Regina Sylvia.....	263
4.3.1. Introdução .....	263
4.3.2. Um planeta infernalmente distópico .....	265
4.3.3. Três modos utópicos na distopia .....	286
4.3.4. <i>9225: Ficção da Nova Era</i> como distopia crítica .....	301
4.4. Distopia em uma utopia sexual: <i>Amorquia</i> , de André Carneiro .....	306
4.5. Distopias ditatoriais mesmo após o fim da ditadura .....	317
Considerações Finais: A distopia na literatura brasileira do século XX .....	321
Referências .....	327
APÊNDICE A – Lista de Distopias Mapeadas e Analisadas na Presente Tese por Ordem Cronológica de Publicação .....	354
APÊNDICE B – Distopia e Tupinipunk: Cyberpunk Brasileiro .....	355

## INTRODUÇÃO: A DISTOPIA NO BRASIL

Para qualquer pessoa familiarizada com os processos de admissão em programas de pós-graduação no Brasil, não será surpresa ler que esta tese começou como uma proposta, um projeto de pesquisa. Ainda na fase de escrita do projeto, foi necessário primeiro ter certeza de que a ideia principal não havia sido já realizada, isto é, saber se já se havia escrito algum tipo de mapeamento do gênero literário que chamamos de distopia que fosse específico para o recorte da literatura brasileira do século XX. Naturalmente, as primeiras buscas foram feitas pela internet. Nesse contexto, em meados de setembro de 2017, não só confirmei que minha ideia de projeto de doutorado era inédita como também constatei que o termo distopia aparecia em um número crescente de textos jornalísticos que nada tinham a ver com crítica literária, mas que descreviam e opinavam sobre a situação do Brasil ou do mundo a partir de notícias publicadas. Assim, por exemplo, encontrei o texto de Eliane Brum (2016) para o site do jornal *El País*, em que a colunista repete a palavra distopia (ou seu derivado “distópico”) 12 vezes sem citar uma única obra de literatura. Ao invés disso, a jornalista fala do *Impeachment* da presidenta Dilma Rousseff, da eleição de Donald Trump nos Estados Unidos, de mudança climática e dos atentados terroristas em Paris. “O futuro de hoje é uma distopia.” (BRUM, 2016, n.p.), a autora escreveu em novembro de 2016. Seis anos depois, considerando o governo de um presidente brasileiro defensor da ditadura e de seus torturadores, tendo sobrevivido à pandemia da Covid-19, que resultou em mais de seiscentos e oitenta mil mortes só no Brasil<sup>1</sup>, e acompanhando a crescente crise econômica e climática mundial, quem discordaria? A distopia ao que parece não se resume aos textos literários.

Pensando nessa palavra, diversos estudos sobre esse conceito/gênero narrativo começam a partir da explicação de sua raiz etimológica e sentido linguístico mais elementar. Por exemplo, Gregory Claeys explica: “A palavra [distopia] deriva de duas palavras gregas, *dus* e *topos*, significando um lugar doente, ruim, defeituoso ou desfavorável” (CLAEYS, 2017, p. 4, grifo do autor).<sup>2</sup> Sendo *dis*, o prefixo derivado de *dus*, que significa ruim, defeituoso ou doente e *topia*, derivado de *topus*, indicativo de lugar, a conclusão a que se chega é que as distopias são, em seu sentido mais simples e conforme suas raízes etimológicas, lugares ruins.

---

<sup>1</sup> Cf: <https://covid.saude.gov.br/>. Acesso em 24 de outubro de 2022.

<sup>2</sup> Nesta tese, todas as traduções de citações de obras teóricas e literária são de minha autoria, excetuando-se os casos em que os/as tradutores/as estiverem referenciados/as ao final do trabalho. Em respeito e reconhecimento às teorizações e lutas da crítica e do movimento feminista, todas as traduções aqui por mim efetuadas evitam o uso do masculino genérico.

Portanto, é possível entender o uso de Eliane Brum nesse sentido, isto é, para a jornalista, o futuro, infelizmente, configura-se como um lugar ruim.

É bem verdade que Eliane Brum não é a primeira pessoa a usar a palavra distopia para falar de política do mundo real. Ainda seguindo o estudo publicado por Claeys (2017), aprendemos que antes de sua popularização pelo sucesso das distopias literárias e fílmicas do século XX, o filósofo e economista político inglês John Stuart Mill usou o termo *dys-topians* [dis-tópicos], em oposição a *utopians* [utópicos], em um discurso no parlamento britânico ainda em 1868.<sup>3</sup> Neste sentido, podemos concluir que o uso feito pela jornalista brasileira, que não é a única a ler o Brasil como distopia,<sup>4</sup> remete a uma tradição de mais de 150 anos. Neste sentido de distopia fora de um mundo fictício, a socióloga Ruth Levitas observa:

As distopias não são necessariamente ficcionais em forma; nem as previsões do inverno nuclear nem o medo das consequências da destruição das florestas tropicais, os buracos na camada de ozônio, o efeito estufa e o potencial derretimento das calotas polares são primariamente materiais de ficção. (LEVITAS, 2010, p. 225)

É difícil não concordar com a argumentação de Levitas. Vivemos em um mundo em que muitos dos medos e ansiedades representados na literatura distópica parecem se tornar cada vez menos ficcionais. Assim, não é exagero quando um outro teórico, Tom Moylan, originalmente do campo dos estudos literários e culturais, e que tem contribuído grandemente para a compreensão da distopia literária, extrapola o uso do termo para fora das páginas de qualquer ficção especulativa e, após uma breve exposição de algumas das principais injustiças sociais do atual sistema do capitalismo global, conclui: “O nome deste mundo é distopia” (MOYLAN, 2013, p. 42). Não sei se Brum leu o trabalho de Moylan, mas não é difícil concluir que suas perspectivas, nesse ponto, se aproximam.

Muitos outros exemplos poderiam ser citados, mas paro por aqui por questões de extensão. Todavia, mesmo reconhecendo tal amplitude que a distopia possui enquanto um conceito que vai além do mundo literário, devo começar me posicionando e afirmar que a presente tese pertence aos estudos literários. Portanto, considero necessário partir da noção de

---

<sup>3</sup> O discurso pode ser lido on-line em John Stuart Mill (2022).

<sup>4</sup> A palavra distopia tem aparecido em um número crescente de artigos jornalísticos que analisam o caos social e político que o Brasil vem experimentando nos últimos anos, especialmente desde o começo da pandemia da Covid-19. Alguns exemplos podem ser vistos em Jean-Jacques Kourliandsky (2019) e Matheus Pichonelli (2021). Além disso, a professora Heloísa M. Starling (UFMG) proferiu uma aula magna em março de 2021, que foi registrada na plataforma *Youtube*, pensando o Brasil atual como uma distopia. Ver Starling (2021).

distopia que enfatize suas características estruturais enquanto gênero literário distinto, sem, contudo, deixar de prestar bastante atenção à lição de Antônio Candido sobre a relação dialética entre o literário e o social, conforme o excerto a seguir: “percebe-se o movimento dialético que engloba a arte e a sociedade num vasto sistema solidário de influências recíprocas” (CANDIDO, 2014, p. 34). Neste sentido, ainda que considere positiva a popularização da palavra distopia como uma categoria de análise para a sociedade de forma ampla, e reconheça que tal uso não só é influenciado pelo literário, mas também o influencia, o uso principal do termo nesta tese se relaciona primariamente com um tipo particular de narrativa em forma escrita, que possui certos elementos formais e recorrências temáticas.

Ao começo desta introdução, abordei brevemente a necessidade que havia de se descobrir se o objetivo principal sobre o qual se construiria uma tese havia já sido realizado. Após pesquisar plataformas de busca na internet como Google Acadêmico, Catálogo de Teses e Dissertações da CAPES e Portal de Periódicos da CAPES, pude averiguar a inexistência de uma obra crítica que se configure como um mapeamento do gênero distopia na literatura brasileira do século XX. Ainda assim, apesar da reduzida quantidade de trabalhos que examina esse gênero em nossa literatura, pude encontrar um certo número de pesquisas que, de alguma maneira, lidam com o tema. De modo geral, elas podem ser divididas em três grupos.

O primeiro grupo é formado por trabalhos que analisam alguma obra literária brasileira que é geralmente divulgada e lida como uma distopia ou ficção científica distópica em seu sentido mais tradicional, ou seja, obras que seguem o modelo de representação de um mundo alternativo e sombrio – geralmente (mas não sempre) no futuro. Nesse grupo temos algumas distopias sendo analisadas em artigos, capítulos de livros, dissertações e teses, abordando obras como *3 Meses no Século 81* (1947), de Jerônimo Monteiro; *Asilo nas Torres* (1979), de Ruth Bueno; *Não Verás País Nenhum* (1981), de Ignácio de Loyola Brandão, *Admirável Brasil Novo* (2001), de Ruy Tapioca, dentre outras. Dentro desse variado número de obras analisadas, *Não Verás País Nenhum* é de longe a mais abordada, aparecendo como foco de um número maior de estudos. Tal predominância pode ser explicada pelo fato de que esta é a distopia brasileira de maior sucesso no mercado literário, tendo sido até mesmo traduzida para o inglês com o título *And Still the Earth*, em 1985, pela tradutora e poeta estadunidense Ellen Doré Watson.

O segundo grupo é formado por estudos que versam sobre a ficção científica brasileira de forma mais abrangente e que, de alguma maneira, abordam também o conceito distopia.

Destaco dois estudos dessa natureza como exemplos. O primeiro é de Elizabeth Ginway (2005), professora do Department of Spanish and Portuguese Studies na University of Florida, que dedica um capítulo de seu livro sobre ficção científica brasileira às nossas distopias publicadas no período da ditadura militar. O segundo é a tese de doutorado de Alexander Meireles da Silva (2008), que trata da ficção científica brasileira publicada no período da República Velha (1889-1930), dedicando uma parte da análise a algumas obras que o crítico considerou como as primeiras distopias de nossa literatura.<sup>5</sup>

Em terceiro lugar há um número crescente de trabalhos que aproximam o termo distopia a obras que, por não apresentarem uma sociedade alternativa ou futurista, geralmente não são divulgadas e/ou lidas como distopias. Aqui destaco três estudos desta natureza.<sup>6</sup> Em dissertação de mestrado, Lorenza Lakimé Jareski (2005) lê o romance *O Ateneu* (1888), de Raul Pompéia, pelo prisma da literatura distópica, destacando o ambiente opressivo apresentado na obra. Em tese de doutorado, Marcus Vinícius Matias (2013), aborda algumas narrativas detetivescas da literatura brasileira, marcadas pela representação da violência e decadência social, para argumentar por um hiper-realismo distópico, aproximando o conceito de distopia a obras que não são geralmente lidas como distópicas. Por fim, a influente crítica literária Leyla Perrone-Moisés, em seu livro *Mutações da Literatura no Século XXI* (2016), reserva um capítulo para a ficção distópica, em que aborda brevemente os romances *O Livro dos Mandarim* (2009), de Ricardo Lísias, e *Reprodução* (2013), de Bernardo Carvalho, os considerando como parte da ficção distópica.<sup>7</sup>

Reconhecendo que o conceito de distopia pode ser entendido para além da literatura, como observado ao início desta introdução, e que, mesmo em seu uso pela crítica literária brasileira há uma certa pluralidade de concepções que permitem que obras tão distintas quanto *O Ateneu* e *Não Verás País Nenhum* sejam consideradas distópicas, podemos observar que este

---

<sup>5</sup> Outros estudos que podem ser destacados nesse viés são as dissertações de mestrado de Josiel dos Santos Lima (2015) e de Vitor Vieira Ferreira (2015).

<sup>6</sup> Esses estudos destacados lidam apenas com textos literários em sua forma escrita. Também existem pesquisas sobre o cinema brasileiro que utilizam o conceito de distopia ao abordar obras que, embora apresentem a sociedade de forma pessimista, não o fazem através de estratégias narrativas de deslocamento temporal ou criação de mundos alternativos. Um exemplo de tal produção acadêmica se encontra *A Utopia no Cinema Brasileiro - Matrizes, Nostalgias, Distopias* (2006), publicado por Lúcia Nagib, professora do Departamento de Cinema da University of Reading, na Inglaterra.

<sup>7</sup> Há ainda outros estudos, publicados em forma de artigos científicos, que seguem esse modelo de utilizar o termo distopia na análise de obras que não fazem parte da ficção científica ou especulativa, como nos casos de María Fernández-Babineaux (2010); Ildney Cavalcanti e Analice Leandro (2012); e Ângela Maria Dias (2016; 2019).

é um termo verdadeiramente polissêmico e que tem gerado análises diversas e interessantes dentro e fora dos estudos literários brasileiros. Ainda assim, dentro dessa gama de interpretações, será demonstrado no capítulo seguinte porque o mapeamento de distopias construído nesta tese privilegia uma concepção mais ligada a obras geralmente abordadas como ficção científica ou ficção especulativa. Neste sentido, entendemos o gênero conforme os modelos da distopia literária em sua forma mais tradicional, exemplificada pelos romances *Nós*<sup>8</sup> (1924), do escritor russo Ievguêni Ivánovitch Zamiátin, *Admirável Mundo Novo* (1932), do inglês Aldous Huxley; e *1984* (1949), do indiano britânico George Orwell.<sup>9</sup> Essas três obras, para diversos/as pesquisadores/as, representam a forma clássica ou canônica da distopia no século XX (WOODCOCK, 1956; STEVICK, 1964; KUMAR, 1987; MOYLAN, 2000; VIEIRA, 2010; CLAEYS 2017) e, embora não devam ditar quais são seus limites de maneira dogmática, são, pelo menos, pontos de partida comparativos nas delimitações necessárias ao mapeamento apresentado aqui.

Levando em consideração essa concepção de distopia literária, esta tese parte de duas hipóteses de trabalho para construção de um mapeamento de distopias na literatura brasileira. A primeira é que a distopia pode ser, também, categorizada como uma parte do gênero literário utópico, e que, neste sentido, seu *topos* além de ser, nas palavras de Tom Moylan, uma “sociedade de pesadelo” (MOYLAN, 2016, p. 81), também é uma “sociedade não existente” (SARGENT, 1994, p. 9). Tal hipótese é confirmada por muitas pesquisas em literatura em língua inglesa, pois diversos trabalhos já exploraram as peculiaridades formais do gênero distópico enquanto parte desse utopismo literário que imagina lugares não existentes e infernais.<sup>10</sup> A segunda hipótese é que existe a produção desses tipos de distopias literárias no Brasil. Portanto, faz sentido falar da distopia na literatura brasileira em termos de uma forma literária que estrutura outros lugares e temporalidades de uma maneira a enfatizar aquilo que há

---

<sup>8</sup> No original russo *Mbl* e em tradução inglesa *We*. A obra foi escrita primeiramente em russo, mas, devido à censura sofrida pelo autor por suas críticas a vários aspectos do governo da União Soviética da época, sua primeira publicação foi em solo estadunidense, em uma tradução para o inglês feita pelo psicanalista ucraniano Gregory Zilboorg, que residia em Nova York. Por esta razão, e pela inegável e admitida influência que o romance teve sobre George Orwell, muitos estudos sobre as distopias em língua inglesa também o abordam.

<sup>9</sup> Essas obras de Huxley e Orwell possuem como títulos originais *Brave New World* e *Nineteen Eighty-Four*.

<sup>10</sup> Estudos nessa perspectiva podem ser encontrados em Northrop Frye (1965); Mark Hillegas (1967); Lyman Tower Sargent (1994); Chris Ferns (1999); Ildney Cavalcanti (1999); Tom Moylan (2000); Darko Suvin (2003); Gregory Claeys (2017), dentre outros. De todos esses textos destacados, é importante frisar que nem todos usam a palavra distopia. Especialmente anteriormente à década de 1990, por vezes encontramos termos como antiutopia ou sátira utópica funcionando como equivalentes. Essas questões terminológicas serão abordadas especificamente no primeiro capítulo desta tese.

de pior nas sociedades humanas. Essa conjectura se confirma pelo fato de existirem pesquisas que versam sobre distopias brasileiras assim configuradas, conforme destacado anteriormente, embora um estudo de mapeamento que as organize e analise em uma bibliografia unificada ainda não tenha sido publicado.

Dessas duas hipóteses, decorre a possibilidade de um mapeamento que una sob uma base de recorrências estéticas uma série de obras distópicas de diferentes autoras/es, publicadas em diferentes períodos, abordando esse mau lugar alternativo com variados estilos, propósitos e alcances. Assim, podemos reunir essas distopias, que podem ser analisados em um conjunto mais ou menos unificado e coerente. Tal coerência, há de se destacar, deve ser entendida levando-se em consideração mais uma lição de Antônio Candido, neste caso sobre perspectiva em crítica literária. Pois Candido, ao explicar sobre a coerência analítica necessária no processo interpretativo de qualquer estudioso/a da literatura, admite: “A coerência é em parte descoberta pelos processos analíticos, mas em parte inventada pelo crítico, ao lograr, com base na intuição e na investigação, um traçado explicativo” (CANDIDO, 2000, p. 37). Assim, também devo admitir que a coerência formal e temática exposta nas análises das obras deste mapeamento existe em uma relação dialógica entre a descoberta e a criação envolvida em qualquer processo de crítica literária.

Tendo consciência desse entrelugar evidenciado pelo crítico brasileiro entre invenção e descoberta na interpretação literária, esta tese apresenta um mapeamento do gênero distopia dentro de um *corpus* exclusivo da literatura brasileira do século XX, especificamente de narrativas não tão curtas, isto é, nas formas de novelas e romances, listando o maior número de obras que possam ser entendidas como distopias segundo certos critérios formais observados e defendidos por uma série de pesquisadoras/es que vem publicando sobre o tópico dentro do profícuo campo interdisciplinar denominado *Utopian Studies*.<sup>11</sup> Através deste mapeamento,

---

<sup>11</sup> Literalmente Estudos Utópicos, mas geralmente traduzido como Estudos da Utopia. É um campo de estudo interdisciplinar que pesquisa o utopismo em diversas formas que vão além da análise literária e/ou filosófica e política. Segundo Peter Fitting (2009), apesar de ter havido estudos sobre a utopia e a distopia em períodos anteriores, foi nas décadas de 1960 e 1970 que esse campo começou a tomar a forma que conhecemos hoje, com diversas publicações pioneiras e a fundação da *Society for Utopian Studies* [Associação Para os Estudos da Utopia] em 1975. Apesar do adjetivo *utopian* [utópico], esse campo de pesquisas também desenvolve investigações sobre a distopia, devido ao reconhecimento que esta é parte do gênero utópico. O termo *Dystopian Studies* (Estudos Distópicos, ou Estudos da Distopia) existe, mas é bem menos recorrente, e é bem comum que distopias sejam analisadas por pesquisadoras/es que também teorizam sobre a utopia. Por fim, *Utopian Studies* também é o título de um prestigioso periódico acadêmico da área, fundado em 1987 e ligado à *Society for Utopian Studies*. Deste momento em diante, utilizarei Estudos da Utopia, com letras maiúsculas, sempre que me referir a esse campo.

localizo, seleciono e analiso narrativas distópicas para investigar como essas obras: 1) representam ficcionalmente, por meio de temas, formas, imagens e recursos estilísticos diversificados aspectos negativos da sociedade brasileira; 2) dialogam entre si e também com obras distópicas em língua inglesa; 3) configuram o gênero distópico de maneira particular, levando em consideração os elementos sociais e literários únicos à sociedade, história e cultura brasileiras.

A seguir, apresento a estrutura da tese, que se divide em quatro capítulos, conforme a explanação a seguir. O primeiro capítulo é dedicado às teorizações sobre os principais termos e definições ligados aos estudos da distopia que nortearam o mapeamento e todas as análises das obras deste estudo. Nele, são abordadas diversas definições não só sobre o gênero da distopia, mas também sobre outras formas correlatas como a utopia, a eutopia, a sátira utópica e a antiutopia. O segundo capítulo inicia demonstrando algumas obras que têm sido lidas como distopias, mas que, segundo a teorização aqui adotada, não fariam parte desse gênero literário completamente, para então analisar a obra aqui defendida como a primeira distopia da literatura brasileira, o romance *3 Meses no Século 81* (1947), de Jerônimo Monteiro. O terceiro capítulo é direcionado às distopias produzidas e publicadas no período da ditadura militar no Brasil (1964-1985), listando e analisando todas as obras do período, mas com maior destaque ao romance *Não Verás País Nenhum* (1981), de Ignácio de Loyola Brandão. Por fim, o quarto e último capítulo versa sobre as distopias escritas após o pacto de redemocratização do país em 1985 até o fim do século XX. Neste capítulo, são listadas e analisadas todas as distopias produzidas nesse período, havendo, porém, um foco analítico mais longo sobre o romance *9225: Ficção da Nova Era* (1989), de Regina Sylvia.<sup>12</sup> Havendo explicado a estrutura da tese, passo agora para o primeiro capítulo em que a teorização principal será exposta.

---

<sup>12</sup> Os motivos da escolha das obras que serão analisadas no mapeamento serão apresentados nos capítulos de análises das próprias obras.

# 1. UMA TORRE DE BABEL TERMINOLÓGICA: UTOPIA, SÁTIRA UTÓPICA, ANTIUTOPIA, DISTOPIA

## 1.1 Uma rota pela torre de babel dos termos utópicos/distópicos

A necessidade de uma definição clara de certos limites faz parte da constituição de qualquer mapeamento. Ainda assim, mesmo nos casos de mapas topográficos do mundo real, nem sempre as pessoas envolvidas ficam felizes com os acordos, concessões e limites estabelecidos. Em muitos casos, ou talvez na maioria dos casos, alguma parte fica insatisfeita e injustiças tendem a acontecer. O mapeamento que demonstrarei nos capítulos seguintes desta tese, do qual prevejo possíveis insatisfações na recepção no que diz respeito a certos aspectos de suas delimitações, tem suas bases explicadas no presente capítulo. Quais os limites da distopia literária e quais são suas relações com outros termos relacionados como utopismo, utopia, eutopia, sátira utópica, antiutopia e antiutopismo nem sempre são fáceis de se delimitar, mas este capítulo tem o objetivo de apresentar uma variedade de definições e de justificar porque umas e não outras funcionarão como marcas delimitadoras do mapa distópico resultante da pesquisa aqui exposta. Devo enfatizar, contudo, que esse não é um estudo exaustivo sobre os vários termos e conceitos que envolvem o gênero utópico/distópico, mas uma abordagem panorâmica que visa a clarificação dos conceitos que orbitam a literatura distópica e que fazem parte das limitações do mapa aqui proposto.

Um dos mais prestigiados teóricos dentro do campo dos Estudos da Utopia, Lyman Tower Sargent, inicia um artigo que causou bastante impacto na área, com a seguinte observação: “O principal problema enfrentado por qualquer pessoa interessada em literatura utópica é a definição, ou mais precisamente, a limitação do campo. Uma definição deve ser utilizável como uma ferramenta discriminadora na análise de um corpo de literatura” (SARGENT, 1975, p. 137). O ponto de Sargent é bastante lógico, afinal, se uma definição não puder ser utilizada como uma ferramenta de distinção de um *corpus* literário, então sua utilidade pode ser bastante questionável. O problema é justamente a dificuldade em se elaborar uma definição que possa ser assim utilizada. Quase trinta anos após a publicação do citado artigo, Darko Suvin, também um importante estudioso do campo, resumiu a problemática em torno dos termos chaves nas definições presentes em publicações relacionadas aos Estudos da Utopia da seguinte maneira: “O discurso em torno da utopia/utopismo não está longe da torre de Babel”

(SUVIN, 2003, p. 188). Considerando que a metáfora bíblica utilizada por Suvin para falar da utopia/utopismo originalmente possui um caráter etiológico relacionado à questão da diversidade linguística e cultural humana, nos conscientizamos que refletir sobre essa área de investigação pressupõe uma atenção à diversidade de vozes e visões de mundo.

Portanto, convido quem tiver o desejo, ou necessidade, de ler esta tese, a subir nesta torre de babel terminológica com bastante atenção. No entanto, diferente da história bíblica em que as pessoas foram espalhadas pelo mundo, todo o esforço aqui empreendido é para que mesmo que não possamos realmente sair com todas as certezas e respostas, possamos, pelo menos, nos munir de uma série de definições que sejam utilizáveis, ou seja, que possibilitem a organização de um *corpus* de obras da literatura brasileira sob o gênero literário da distopia.

O caminho aqui esboçado seguirá uma rota semelhante à trilhada no primeiro capítulo do *The Cambridge Companion to Utopian Literature* (2010), escrito pela importante pesquisadora dos Estudos da Utopia, a professora Fátima Vieira, da Universidade do Porto. Vieira inicia seu capítulo tratando da palavra utopia, segue para as principais utopias literárias em língua inglesa (e algumas da literatura francesa), navega até o que ela considera ser a utopia satírica, passa pelo termo antiutopia para então chegar até a forma clássica da distopia de autores como Zamiátin, Huxley e Orwell. Considerando que há um certo consenso entre pesquisadoras e pesquisadores da área em argumentar que a distopia que se popularizou no século XX tem as sátiras utópicas e antiutopias dos séculos XVIII e XIX como antecedentes (KUMAR, 1987; CAVALCANTI, 1999; MOYLAN, 2000; VIEIRA, 2010; CLAEYS, 2017), seguir a rota terminológica guiada pelos termos utopia, sátira utópica, antiutopia e distopia, como faz Vieira, é uma forma organizada para que se possa esclarecer cada termo a fim de se chegar até a definição utilizável de cada, permitindo o mapeamento da distopia na literatura brasileira do século XX.

Assim, seguiremos essa rota, sem, contudo, significar que estaremos totalmente ancorados a todos os temas explanados pela pesquisadora em seu percurso. Também é importante ressaltar que, neste trajeto, uma diferença será sentida por quem chegar a comparar o presente texto com o de Fátima Vieira. Enquanto a professora da Universidade do Porto utiliza principalmente obras da literatura em língua inglesa, e algumas francesas, para exemplificar os conceitos que aborda, aqui, obras em língua inglesa aparecem em companhia de obras da literatura brasileira, demonstrado que nossa literatura também produziu textos que se

aproximam desses tipos literários (utopia, sátira utópica e antiutopia) antes de chegar à distopia formal no século XX. A seguir, iniciamos esse trajeto tratando da utopia clássica, do utopismo, do espírito utópico, e das obras de nossa literatura que dialogam com esses conceitos.

## 1.2 Utopia, uma palavra, muitos sentidos

Iniciando pela rota proposta, começo pela análise do primeiro termo, utopia. Apesar de seu uso corrente e popular bastante negativo como significando simplesmente uma fantasia ou projeto impossível, o termo tem uma longa história, uma gama de significações e um peso enorme em vários campos das ciências humanas e sociais. Começando por sua origem, a palavra utopia foi cunhada pelo diplomata inglês Thomas More em 1516 como nome para uma ilha fictícia em sua obra originalmente escrita em latim, e com o longo título, conforme o costume da época, de *Libellus vere aureus, nec minus salutaris quam festivus, de optimo rei publicae statu deque nova insula Utopia*.<sup>13</sup> Na obra, um navegador português chamado Rafael Hitlodeu descreve sobre as instituições e costumes de um país insular onde havia morado por certo tempo ao próprio Thomas More ficcionalizado. Na narrativa de Hitlodeu, fica evidente que a sociedade da ilha se organizava socialmente de maneira bem distinta da sociedade inglesa à qual More pertencia e, na opinião do navegador (e talvez do próprio Thomas More), essa organização não seria apenas diferente mas, também, superior, tanto à Inglaterra como a qualquer outra sociedade europeia a qual ele havia conhecido em seus anos de navegações. A palavra, portanto, é, em primeiro lugar, o nome de uma ilha fictícia de um livro publicado há pouco mais de 500 anos. Em segundo lugar, *Utopia* é o título moderno dado a esse mesmo livro.

O termo, nos mostra Fátima Vieira, foi um neologismo criado por Thomas More que uniu dois conceitos, o de não lugar com o de bom lugar, conforme a passagem a seguir demonstra:

Para criar seu neologismo, More recorreu a duas palavras gregas – *ouk* [sic] (que significa não e foi reduzido a *u*) e *topos* (local), ao qual acrescentou o sufixo *ia*, indicando um lugar. Etimologicamente, a utopia é, portanto, um lugar que é um não lugar, constituído simultaneamente por um movimento de afirmação e negação. Mas, para complicar ainda mais as coisas, More

---

<sup>13</sup> O livro atualmente vem sendo publicado simplesmente com o título *Utopia*. Considerando que a palavra aparecerá nesta tese com diversos significados, é importante sinalizar que quando aparecer *Utopia* em itálico e com letras maiúsculas, sempre se referirá ao livro publicado por Thomas More em 1516; *Utopia*, em maiúsculo e sem itálico, se refere à ilha descrita nesta mesma obra; e *utopia*, sem itálico e em letras minúsculas, pode se referir ao gênero literário ou a um conceito mais amplo, o que ficará claro pelo contexto em que a palavra apareça.

inventou outro neologismo, publicado na primeira edição de seu trabalho seminal. [...]. Ao criar dois neologismos que são tão próximos em sua composição e significado – um neologismo lexical (utopia) e um neologismo de derivação (eutopia) – More criou uma tensão que persistiu ao longo do tempo e foi a base para a eterna dualidade de significado da utopia como o lugar que é simultaneamente um não-lugar (utopia) e um bom lugar (eutopia). (VIEIRA, 2010, p. 4-5, grifo da autora)

Portanto, etimologicamente, utopia, além do título de uma obra e da ilha descrita nela, é, também, um não lugar, o qual, sendo descrito como uma eutopia, torna-se um inexistente bom lugar.<sup>14</sup>

Thomas More não foi primeiro a imaginar uma boa sociedade impossível de se visitar, afinal, *A República*, de Platão, reconhecidamente uma das principais influências de More (MARTINS, 2007), especulara sobre uma cidade ideal quase dois mil anos antes, e a italiana Cristina de Pisano, escreveu sua sociedade ideal *A Cidade das Damas*<sup>15</sup> (1405) mais de um século antes do diplomata inglês. Porém, o fato é que o sucesso e influência obtida pela utopia moreana, acabou por nomear um novo gênero literário. Tal gênero, que vem sendo produzido e reconfigurando segundo certas convenções próprias desde a publicação do livro de More, possui um número muito grande de obras em diversas línguas.<sup>16</sup> Assim, a utopia é, também, um gênero literário, que será abordado em suas características formais mais adiante.

A pesquisa sobre a utopia, no entanto, não se resume apenas ao literário, pois ela também se liga a toda uma forma de concepção de mundo. Quem a estuda sabe que é praticamente um axioma que existem diferenças entre o tipo de pensamento que sonha e almeja por uma sociedade ideal, ou melhorada, e as obras que podem ser interpretadas como representações artísticas e imaginativas desse tipo de pensamento. Assim, a utopia deixa de ser apenas uma obra, ou um conjunto de obras, para se tornar uma forma de pensar o mundo, como podemos notar no argumento de Krishan Kumar:

Thomas Morus não inventou apenas a palavra utopia, em uma típica fusão espirituosa de duas palavras gregas (eutopos = bom lugar, outopos = não lugar): ele inventou a coisa. Parte da nova coisa era uma nova forma ou gênero literário; a outra parte, mais importante, era uma nova concepção de longo

---

<sup>14</sup> Nesta tese, não adoto um uso rígido de utopia exclusivamente como não lugar e eutopia como bom lugar. No entanto, sempre que utilizo o termo eutopia, há uma ênfase implícita no caráter de boa sociedade que o termo transmite.

<sup>15</sup> No original italiano *La Cité des Dames*.

<sup>16</sup> Em 1979, o bibliógrafo Lyman Tower Sargent publicou uma bibliografia anotada listando centenas de obras utópicas (tanto eutopias, como distopias e sátiras utópicas) escritas em inglês dentro do período de 1516 até 1975. Posteriormente, sua enciclopédia foi atualizada e publicada de forma on-line, sendo intitulada *Utopian Literature in English: An Annotated Bibliography From 1516 to the Present*. Cf. ... Sargent (2016).

alcance das possibilidades de transformação humana e social (KUMAR, 1987, p. 23-24).

É bastante questionável se Thomas More inventou a *coisa*, como defende Kumar, mas seu papel para o desenvolvimento de toda uma gama de formas de pensamento e de práticas que hoje chamamos de utópicas pode ser averiguado pelo simples fato de que tais formas se abrigam sob o guarda-chuva do neologismo moreano. Assim, nessa concepção de utopia enquanto um fenômeno mais amplo, que tem a ver com estruturas de práticas e de pensamento social, e não apenas com obras literárias, chegamos à utopia como definida por Ruth Levitas: “Utopia é a expressão do desejo por uma forma melhor de ser.” (LEVITAS, 2010, p. 9).<sup>17</sup>

Ao que Levitas chama de utopia, enquanto um conceito mais amplo, Lyman Tower Sargent denomina de utopismo, como o próprio autor explicita:

A mais recente e mais completa discussão da definição de utopismo está em *The Concept of Utopia* (1990), de Ruth Levitas, que cuidadosamente considera uma variedade de definições passadas e a situação corrente na pesquisa da utopia. [...] Ela define utopia de modo similar ao que eu chamo de utopismo. Ao passo que sua definição não provê uma ferramenta para o/a bibliógrafo/a tentando distinguir entre obras que possam ser consideradas utopias, ela reforça o argumento aqui exposto que a literatura utópica deve ser tratada como um subconjunto de um fenômeno mais amplo (SARGENT, 1994, p. 3).

Essa utopia, ou utopismo, é geralmente entendido como um fenômeno mais amplo e anterior ao próprio Thomas More, que envolve um tipo de mentalidade que se relaciona com a imaginação e o desejo por outras formas de se viver em sociedade.

O utopismo segundo teorizado por Sargent teria três formas, ou faces, a literatura utópica em si, o comunitarismo contendo os vários experimentos de criações de comunidades intencionais e a teoria social utópica (SARGENT, 1994). A seguir, destaco a definição de utopismo provida pelo teórico:

Eu defino o fenômeno amplo e geral do utopismo como um sonhar social – os sonhos e pesadelos que dizem respeito à maneira pela qual grupos de pessoas organizam suas vidas e que normalmente vislumbram uma sociedade radicalmente diferente daquela na qual vivem esses/as sonhadores/as (SARGENT, 1994, p. 3).

Sobre a passagem acima, dois pontos importantes devem ser destacados: a aparição dos *pesadelos* ao lado dos sonhos e a caracterização da sociedade vislumbrada nesses sonhos e

---

<sup>17</sup> A definição é de publicação de 1990, porém, a versão aqui consultada é a da reedição de 2010, conforme consta nas referências ao final.

pesadelos como *radicalmente diferente*. Pode soar estranho que o utopismo englobe também os pesadelos, mas isso ocorre justamente porque a distopia é entendida por vários/as estudiosos/as como não automaticamente contrária ao utopismo, mas como potencialmente pertencente a ele e, então, parte da literatura utópica.<sup>18</sup> Krishan Kumar, por exemplo, observa: “A distopia não é tanto o oposto da utopia quanto sua sombra. Surgiu na esteira da utopia e a segue desde então. Os gêneros são tão próximos que nem sempre é claro o que é utopia e o que é distopia” (KUMAR, 2013, p. 19). Um pouco mais adiante e também na seção seguinte, essa relação tão próxima entre utopia e distopia será melhor abordada. Por ora, basta observarmos que o utopismo engloba tanto sonhos (eutopias) como pesadelos (distopias) nesse vislumbre de sociedades radicalmente diferentes.

No que diz respeito à diferença radical apresentada, podemos comparar a definição de Sargent de utopismo com sua conceitualização das manifestações literárias. É notável que nas definições das formas utópicas propostas pelo estudioso, encontramos sempre a expressão *sociedade não existente*, que obviamente se relaciona com sua visão de utopismo enquanto produtor de visões radicalmente diferentes. A seguir, destaco as conhecidas e bastante citadas definições de Lyman Tower Sargent dos termos utopia e eutopia, deixando a definição de distopia para momento posterior:

**Utopia** - uma sociedade não existente descrita em considerável detalhe e normalmente localizada no tempo e no espaço.

**Eutopia ou utopia positiva** - uma sociedade não existente descrita em considerável detalhe e normalmente localizada no tempo e no espaço que o/a autor/a intencionou que fosse vista por um/a leitor/a contemporâneo/a como consideravelmente melhor do que a sociedade em que tal leitor/a vive. (SARGENT, 1994, p. 9, grifos do autor)

Sua definição de utopia não possui nenhuma qualificação dessa sociedade enquanto boa ou perfeita, mas apenas como inexistente. Dessa forma, a utopia seria um termo mais amplo para definir obras que descrevem sociedades não existentes, utilizando os termos eutopia (ou utopia positiva) para especificar que se trata da boa sociedade ou da sociedade *melhor* e distopia (ou utopia negativa) como uma sociedade *pior*. Tal qualificação estaria baseada nas intenções dos/as autores/as das obras, um ponto polêmico visto o problemático papel da intenção autoral

---

<sup>18</sup> Nesse entendimento, sempre que me referir à literatura utópica, estarei englobando tanto as utopias positivas (eutopias) como as negativas (distopias).

na crítica literária como observa Antoine Compagnon: “O ponto mais controverso dos estudos literários é o papel que cabe ao autor” (COMPAGNON, 2012, p. 47).

Desde a invenção do termo falácia intencional, cunhado por William Kurtz Wimsatt e Monroe Curtis Beardsley, em 1946, a teoria literária tem olhado com desconfiança para abordagens que buscam nas intenções autorais uma chave interpretativa para os significados das obras literárias. Ainda assim, Sargent insiste em usar como primeiro critério a intenção autoral para distinção entre eutopias e distopias, alegando que a natureza interdisciplinar dos *Estudos da Utopia* permite um tratamento mais livre dos problemas da teoria literária tradicional. Isso não significa, porém, que o teórico ignore os problemas levantados por suas definições. Em vários de seus textos, o bibliógrafo reconhece a problemática de definir as diferenças entre eutopias e distopias conforme as intenções originais de seus/suas autores/as, tanto porque eles/as muitas vezes são vagos/as e ambíguos/as em suas intenções, como porque, mesmo em casos de utopias e distopias em que é possível haver mais certeza das intenções autorais, pode existir um choque entre a visão do que é a boa/má sociedade entre quem escreve e quem lê uma utopia/distopia. Um exemplo bastante conhecido nos Estudos da Utopia é a obra *Walden II: Uma Sociedade do Futuro*<sup>19</sup> (1948), do famoso psicólogo comportamentalista B. F. Skinner, que, originalmente escrito como uma eutopia, tem sido lido por parte da crítica como uma terrível sociedade distópica devido à manipulação psicológica exercida sobre seus habitantes para o estabelecimento do convívio harmonioso (SARGENT, 1975; NEWMAN, 1993).

Considerando exemplos como acima citado em conjunto a outros em que as intenções autorais nos são desconhecidas, o que o Sargent propõe em seu método de pesquisa, mesmo se levando em conta que certas eutopias podem ser recebidas como lugares terríveis por parte da recepção, é que no processo interpretativo se leve em conta a evidência tradicional da pesquisa literária sobre as obras em questão, a evidência interna da própria obra – se aponta para o lado positivo ou negativo da utopia – e, por fim, que se recorra a outros materiais produzidos tanto pelos/as autores/as como sobre os/as autores/as de obras utópicas (SARGENT, 1975). Assim, mesmo se levarmos em consideração o ponto amplamente discutido e evidenciado nos Estudos da Utopia de que, “a eutopia de um pode ser a distopia do outro” (SARGENT, 2005, p. 158), não seria apenas a opinião pessoal de cada leitor/a que definiria entre a boa e a má sociedade,

---

<sup>19</sup> No original *Walden II*.

mas uma pesquisa profunda que categorize as obras conforme certas evidências textuais que apoiem a interpretação de que determinado/a autor/a utilizou as convenções do gênero utópico para apresentar uma eutopia ou distopia. Nessa perspectiva, diversas propostas têm sido teorizadas para guiar a interpretação de tais obras enquanto utópicas ou distópicas. Mais adiante, na seção sobre distopia, algumas maneiras que têm sido propostas de se observar as evidências internas para o conceito de distopia, e de diferenciação da eutopia, serão consideradas.

Já em relação à repetição do qualitativo *não existente*, sempre presente nas definições de Sargent, a relação pode ser traçada com o próprio termo *u-topia* enquanto não lugar. No entanto a simples não existência não é em si um fator principal para que esse teórico considere uma obra uma utopia, pois, do contrário, muitas obras de fantasia, que não são geralmente lidas como utopias, seriam assim categorizadas. À sociedade *não existente*, Sargent relaciona também o traço da descrição social em detalhes, conforme evidenciado pela passagem destacada:

Existe uma forma geral para o termo utopia enquanto um gênero literário. Ela se refere a obras que descrevem uma sociedade imaginária em certo grau de detalhe. Obviamente a completude irá variar. Alguns séculos enfatizaram certos aspectos da sociedade e negligenciaram outros, e alguns/mas autores/as se preocupam com certas partes da sociedade mais do que outros/as. (SARGENT, 1994, p. 7)

Portanto, para Sargent, uma utopia, seja positiva ou negativa, não é apenas a descrição de uma sociedade não existente, mas uma descrição detalhada dessa sociedade em aspectos sociais. Essa atenção aos detalhes ressoa com a argumentação de Tom Moylan que, ao comparar a utopia com o romance realista, observa: “O que no romance realista seria considerado ‘mero’ cenário, torna-se o elemento chave do texto na escrita utópica tradicional” (MOYLAN, 2014, p. 36, grifo do autor). Ou seja, podemos concluir que o mundo alternativo descrito detalhadamente é uma característica estrutural do gênero utópico tradicional.

O aspecto da não existência da sociedade como uma característica tão marcante pode ser questionada se considerarmos que, em literatura, nada é, de fato, existente. Considerando que qualquer *topos* representado na literatura não pode corresponder totalmente a qualquer lugar da realidade extra literária, o Rio de Janeiro descrito por Machado de Assis de forma tão realista, por exemplo, pode ser entendido como tão fictício quanto qualquer mundo maravilhoso ou fantástico, visto que, na arte, o realismo é um termo muito mais ligado a efeitos e

procedimentos do que a qualquer noção de imitação simplória da realidade, como já demonstrou a crítica literária no século passado em textos importantes como *O Efeito de Real* (1968), de Roland Barthes.<sup>20</sup>

Ainda assim, nos Estudos da Utopia, geralmente se fala de sociedades não existentes ou ideais, como uma forma de distinção de um outro tipo de ficção que representa sociedades existentes ou reais. Para compreensão de uma possível definição de utopia (seja positiva ou negativa) enquanto representação de uma sociedade não existente que não caia na armadilha lógica de que em literatura toda e qualquer sociedade é não existente, poderíamos traçar diferentes caminhos. Aqui, destaco a reflexão do célebre crítico canadense Northrop Frye sobre a utopia enquanto um mito especulativo que se relaciona a uma teoria de contrato social.

Em 1965, Frye publicou um artigo sobre as variedades da literatura utópica, iniciando com o seguinte argumento:

Existem dois tipos de concepções sociais que podem ser expressados apenas em termos de mito. Um é o contrato social, que apresenta um relato das origens da sociedade. O outro é a utopia, que apresenta uma visão imaginativa do *telos* ou finalidade como alvo da vida social. Esses dois mitos começam em uma análise do presente, da sociedade que confronta o/a criador/a de mitos, e projetam essa análise no tempo ou espaço. O contrato a projeta para o passado, a utopia para o futuro ou para algum lugar distante (FRYE, 1965, p. 323, grifo do autor).

O estudioso canadense não explica o que ele entende por mito no artigo em questão, mas aborda o tema em uma obra anterior, *Anatomia da Crítica: Quatro Ensaios*, publicada originalmente em 1957.<sup>21</sup> Em seu *Anatomia*, o crítico explica: “Em termos de narração, o mito é a imitação das ações que raiam pelos limites concebíveis do desejo, ou se situam nesses limites” (FRYE, 1973, p. 138). Para Frye, o mito se relaciona com os desejos da humanidade e opera em suas significações de uma forma mais metafórica e implícita do que nas obras consideradas realistas. No caso da literatura utópica, é o desejo de quem escreve a utopia, no caso, sua visão da melhor sociedade que é organizada de forma criativa.

Frye denomina as utopias como mitos especulativos que possuem a função de: “fornecer uma visão para as ideias sociais de alguém”, (FRYE, 1965, p. 323), ou seja, a utopia, enquanto uma sociedade não existente, pode ser entendida como a manifestação formal estruturada

---

<sup>20</sup> No original: *L'Effet de Réel*.

<sup>21</sup> No original: *Anatomy of Criticism: Four Essays*.

através da literatura da visão de sociedade imaginada por um/a visionário/a (o que nos remete logicamente às definições de Sargent baseadas em intenções autorais). O processo de formação da utopia, explica Frye, se relaciona em forma de contraste com a sociedade real de quem se propõe a escrever uma utopia, de modo que, diferente da ficção realista, em que o efeito de semelhança é a característica mais marcante da sociedade retratada, o que caracteriza a utopia é a diferença, resultando em um efeito satírico da sociedade utópica sobre a sociedade do/a utopista, conforme argumenta o crítico:

O contraste em valor entre as duas sociedades implica em uma sátira sobre a sociedade do/a próprio/a autor/a [...]. A *Utopia* de More começa com uma sátira sobre o caos da vida na Inglaterra do século XVI e apresenta a Utopia em si como um contraste a esse caos. Portanto, a utopia típica contém, mesmo que apenas por implicação, uma sátira sobre a *anarquia* inerente à própria sociedade de seu/sua autor/a. (FRYE, 1965, p. 325, grifo do autor)

Assim, por não existente podemos entender não apenas seu aspecto ficcional compartilhado por qualquer obra literária, mas também o contraste comparativo entre a sociedade utópica e o mundo real que opera através do modo satírico.

Mais à frente no artigo, Frye associa a utopia ainda ao contrato social argumentando que qualquer utopia séria deve simular alguma forma de teoria de contrato para explicar o que exatamente a utopia irá melhorar, de modo que: “A visão de algo melhor deve apelar para algum contrato por trás do contrato, algo que a sociedade existente perdeu, desistiu, rejeitou ou violou e que a própria utopia irá restaurar” (FRYE, 1965, p. 336). Desta forma, a sociedade não existente não é apenas diferente da sociedade empírica de seu/sua autor/a, como um mundo de fantasia poderia ser, mas é ainda organizada de modo a apelar para alguma teoria de contrato social, o que faz com que o gênero utópico seja: “nunca totalmente desvinculado da teoria política.” (FRYE, 1965, p. 338). Assim, a utopia não é apenas um escape ficcional, mas se liga ao pensamento político das formas em que nos organizamos e que queremos nos organizar enquanto sociedade.

Para além do fato que as utopias apresentam sociedades com costumes e leis diferenciados em relação as do mundo empírico de seus autores e autoras com alto grau de detalhismo, definir os específicos da forma utópica não é uma tarefa simples. O importante estudioso da área, Raymond Trousson admite: “talvez não haja *uma* definição formal do relato utópico, mas antes uma série cronológica de definições respondendo ao porvir dos meios de expressão.” (TROUSSON, 2005, p. 132, grifo do autor). A observação de Trousson é bastante

coerente e quem experimentar ler utopias de diferentes períodos poderá notar essa necessidade por uma série cronológica de definições que respondam a diferentes meios de expressão. Ainda assim, algumas características são recorrentes a grande parte das utopias, desde sua forma clássica de detalhada descrição e pouca narração, até suas reconfigurações nas narrativas de ficção científica do século XIX em diante.

Comumente se admite o texto fundador de Thomas More como o modelo pelo qual as utopias posteriores de alguma maneira se guiam, de modo que algumas de suas características são exemplares para todo o gênero (VIEIRA, 2010). A primeira característica é que a utopia se apresenta mais predominantemente em forma narrativa, embora a forma poética não seja incompatível com a descrição de uma sociedade utópica.<sup>22</sup> Essa característica tão básica já encontra em si seus próprios problemas visto que, narrativamente, a grande maioria das utopias são consideradas como obras pobres esteticamente. Chris Ferns comenta logo ao início de seu estudo sobre a narrativa utópica:

no nível puramente formal, entretanto, talvez o problema básico resida no caráter híbrido da ficção utópica. Quaisquer que sejam as motivações psicológicas envolvidas, suas aspirações são políticas (convencer o público leitor da conveniência de sua visão social específica) e estéticas (fazê-lo de uma maneira artisticamente convincente). E ao tentar fazer duas coisas ao mesmo tempo, muitas vezes não consegue fazer nenhuma das duas: a visão utópica é rejeitada pelos teóricos políticos como ingenuamente impraticável e pelos críticos literários como arte ruim (FERNES, 1999, p. 5).

O comentário de Ferns é observável visto que a crítica literária geralmente não vê com tão bons olhos as obras literárias que são notoriamente prescritivas e que possuem um teor político descrito de forma didática. Contudo não é apenas a reação da crítica especializada que tem categorizado as utopias como uma forma artística fraca. Ao comparar eutopias e distopias, Mattison Schuknecht (2019) observa que as capacidades narrativas da utopia são limitadas devido ao fato de que elas tendem a minimizar o conflito em seus enredos em prol da apresentação de uma sociedade harmoniosa, ao contrário das distopias cujo embate das personagens protagonistas contra todo o sistema social possui grande potencial para criação de um motor narrativo dinâmico. Schuknecht argumenta: “Devido ao conflito limitado presente em mundos utópicos, a narrabilidade permanece significativamente inibida em tais narrativas”

---

<sup>22</sup> Para uma análise da relação entre poesia e utopia ver Arenato Santos e Ildney Cavalcanti (2019)

(SCHUKNECHT, 2019, p. 242), o que acaba resultando em modelos limitados para geração de enredos,<sup>23</sup> baixa produção do gênero e pouco interesse do público leitor.

Ainda que se possa questionar o valor artístico da narrativa utópica tradicional, ou sua própria narrabilidade, visto que Fredric Jameson argumenta por uma qualidade *não narrativa* (JAMESON, 1994) como elemento do texto utópico, há uma estrutura apontada por diversos/as estudiosos que caracteriza o relato /utópico tradicional. Essa estrutura teria como os três elementos mais recorrentes, conforme inaugurado pela *Utopia* de More, 1) a viagem para o alhures utópico, 2) uma jornada guiada por meio de diálogos por um/a nativo/a do local para explicar aquela nova organização social e 3) o retorno do/a viajante (VIEIRA, 2010). Tal estrutura diz respeito diretamente às utopias de lugar, mas a também se aproxima do que é por vezes denominado como utopias de tempo, ou *e-ucronias*, em que as viagens não são espaciais, mas temporais, com uma personagem viajando para o futuro por algum método pseudocientífico para então percorrer um *tour* pela nova sociedade com um/a anfitrião/ã generoso/a e paciente.

Portanto, de forma bastante resumida, e considerando que há obras lidas como utopias que não necessariamente apresentam como matriz narrativa a figura da personagem viajante que entra em diálogo com o/a nativo/a da eutopia, a forma utópica tradicional é do relato de viagens. Esse relato, com seu foco nas estruturas sociais apresentada por diálogos, é sobretudo descritiva, como aponta Raymond Trousson: “a utopia subordina a narração à descrição, portanto nega o romance concebido como uma história, ou seja, uma sequência de acontecimentos encadeados no tempo e segundo um princípio de causalidade” (TROUSSON, 2005, p. 132). Essa detalhada descrição é frequentemente contrastada com a sociedade de onde o/a viajante saiu, e com a qual o público leitor contemporâneo supostamente poderia se identificar, de modo a gerar o efeito satírico observado por Nortrop Frye (1965), referenciado anteriormente. Assim, a utopia tem uma dimensão satírica e crítica sobre a sociedade na qual se baseia como um espelho invertido, se diferenciando de outros modos satíricos, argumenta Fátima Vieira (2010), pelo fato de apresentar uma alternativa ao modelo social que critica ao invés de manter o tom satírico apenas como um fim humorístico.

---

<sup>23</sup> O estudioso elenca três modelos típicos das histórias presentes nas narrativas utópicas: “(1) a luta para construir uma utopia como frequentemente retratada em “utopias críticas” ou “abertas”, (2) a existência quase monótona de “utopias estáticas” e (3) o colapso potencial ou real do estado utópico” (SCHKNECHT, 2019, p. 242)

Lyman Tower Sargent nos lembra que: “A utopia serve como espelho para a sociedade contemporânea, apontando forças e fraquezas, mais frequentemente fraquezas” (SARGENT, 1994, p. 27). Neste sentido, os estudos da utopia não minimizam ou tentam ocultar o lado político do gênero, que tem levado muitas vezes a ações e militância no mundo real. Ruth Levitas (2001) defende que a utopia, como conceito amplo que também inclui a literatura, possui três funções, sendo a primeira delas uma compensação escapista por meio da fantasia e a segunda à de crítica social. A terceira, porém, segundo a socióloga, vai além de apontar defeitos, pois para a pesquisadora, a utopia tem também a função de ser catalizadora da mudança, conforme o trecho destacado a seguir:

Identificar o problema como de alguma forma mais geral do que sua própria posição no mundo é uma condição necessária, mas de forma alguma suficiente, para a terceira função da utopia, a de catalisar a mudança. A função mais forte da Utopia, sua afirmação de ser importante ao invés de uma questão de fascínio e encanto esotérico, é sua capacidade de inspirar a busca por um mundo transformado, para incorporar esperança ao invés de simplesmente desejo (LEVITAS, 2001, p. 28).

Todo o detalhismo das descrições sociais, todos os argumentos construídos nos longos diálogos que caracterizam a eutopia literária servem a essas três funções, o escape imaginativo possibilitado pela forma artística utópica, a crítica social voltada para as sociedades empíricas de autores/as e leitores/as das utopias, e o apontamento de caminhos para outras formas de organização social. Ou seja, é um gênero literário em que a esperança pela mudança, por formas melhores de existência e relacionamentos humanos, é a matéria prima. Aqui, devemos também enfatizar que melhoramento não significa perfeição. Uma das maiores críticas à utopia é sua impraticabilidade devido a uma busca pela sociedade perfeita, um argumento base para criação de diversas obras distópicas ou antiutópicas. No entanto, essa é uma crítica que apenas alguém que pouco conhece as obras e o pensamento social utópico irá sustentar. Nesse ponto, Lyman Tower Sargent, com seu conhecimento enciclopédico sobre a literatura utópica, defende: “*Perfeito, perfeição* e suas variantes são usados livremente por acadêmicos/as na definição de utopias. Não deveriam ser. [...] existem de fato muito poucas eutopias que apresentam sociedades que o autor acredita serem perfeitas. A perfeição é a exceção, não a norma” (SARGENT, 1994, p. 9, grifo do autor). Assim, a busca por uma sociedade melhor, e não pela perfeição, é uma função possível da literatura utópica.

Nesse sentido, é digno de nota aquilo que Tom Moylan conceituou como utopias críticas, que seriam eutopias literárias cuja descrição social enfatiza de forma mais consciente

as limitações e problemas existentes na própria sociedade utópica. Desta maneira, essas obras apresentam maior potencial narrativo por enfatizar possíveis conflitos mesmo nas eutopias e desafiam a própria tradição utópica devido a autocrítica. Moylan argumenta:

Uma preocupação central na utopia crítica é a consciência das limitações da tradição utópica, de modo que esses textos rejeitam a utopia como projeto, preservando-a como sonho. Além disso, os romances tratam do conflito entre o mundo originário e a sociedade utópica a ele oposta, para que o processo de mudança social seja mais diretamente articulado. Finalmente, os romances focam na presença contínua da diferença e da imperfeição dentro da própria sociedade utópica e, assim, tornam alternativas mais reconhecíveis e dinâmicas (MOYLAN, 2014, p. 10).<sup>24</sup>

Os romances aos quais o pesquisador chama de utopia crítica são obras de ficção científica que apresentam a estrutura da eutopia clássica, com apresentação detalhada de um alhures em comparação a um lugar de onde veio alguma personagem que visita a eutopia, sendo este lugar identificável com a própria sociedade do público leitor. Esse alhures ficcional é demonstrado na narrativa como melhor do que a sociedade originária da personagem visitante (e conseqüentemente do que a sociedade real do/a leitor/a), mas longe de ser totalmente harmônico ou perfeito, pois há a existência de conflito na sociedade, o que move a narrativa. Como exemplos de utopias críticas, Moylan aponta os romances *The Female Man* (escrito em 1968, mas publicado em 1974), de Joana Russ; *Os Despossuídos* (1974),<sup>25</sup> de Ursula Le Guin; *Women on the Edge of Time* (1976), de Marge Piercy; e *Triton: an Ambiguous Heterotopia* (1976), de Samuel Delany.

Seja como uma forma de escapismo, uma crítica social ou até mesmo para indicar possibilidades de construções sociais ainda não existentes (melhores, com alguma esperança), a literatura utópica se apresenta em diferentes graus de realismo<sup>26</sup> e plausibilidade quando comparamos diversas obras que, de uma maneira ou de outra, tem sido lidas como eutopias. Neste sentido, uma característica apontada por estudiosos/as do gênero tem a ver com a relação do relato utópico com as capacidades humanas para transformação da sociedade. E é nesse ponto que geralmente é feita uma separação entre relatos míticos e fantásticos de uma era de ouro perdida ou de uma cidade divina e o verdadeiro planejamento humano.

---

<sup>24</sup> Essa obra de Tom Moylan foi originalmente publicada em 1986, mas a edição consultada é a do seu relançamento, em 2014.

<sup>25</sup> No original *The Dispossessed*. As outras utopias críticas citadas com seu título original em inglês ainda não tiveram traduções para o português publicadas no Brasil até o momento.

<sup>26</sup> Realismo em um sentido de aproximação mimética do real empírico vivenciado por autores/as das obras utópicas, não em relação ao realismo enquanto movimento artístico do século XIX.

Ainda em 1922, o historiador estadunidense Lewis Mumford, em um dos primeiros trabalhos teóricos do século XX sobre a utopia intitulado *The Story of Utopias*, argumentou que a ficção utópica se relaciona com duas funções distintas, a de escape da realidade, ou compensação, e a de tentar fornecer uma condição para nossa libertação futura (MUMFORD, 1922). Ligadas à primeira função estariam as utopias de escape, que englobariam desde os desejos mundanos das pessoas no cotidiano até mitos e histórias mais coletivas como de uma perdida Era de Ouro da humanidade, do Jardim do Éden, do Reino dos Céus ou do Paraíso. Já as utopias de reconstrução envolveriam a intervenção humana em direção a uma nova organização do meio social ao redor, segundo desejos e visões de seus/suas autores/as, tendo como exemplos literários obras como as de Thomas More em diante. Avançando no tempo, dentro dos Estudos da Utopia, encontraremos uma série de terminologias que, de formas variadas, expressam reflexões semelhantes a divisão de Mumford, acrescentando suas próprias considerações, como pode ser visto nas discussões suscitadas em Jerzy Szachi (1972), Raymond Williams (1978), e Lyman Tower Sargent (1994).

Outra forma de abordar essa divisão é categorizar as obras mais escapistas não como realmente utopias, mas como fazendo parte da pré-história da utopia, posição defendida por teóricos como Darko Suvin (1979), Krishan Kumar (1987), Fátima Vieira (2010) e Gregory Claeys (2013a). De modo geral o que podemos concluir é que quem estuda a utopia tende a lidar com dois tipos de textos que apresentam mundos alternativos, um mais escapista e fantástico, presente em mitos, lendas, textos religiosos e outras formas literárias e um outro que é apresentado de forma mais organizada, plausível e próxima da organização política real existente presente no contexto histórico de publicação dessas obras. Nesse aspecto, é digno de nota que não se está a defender que as utopias escapistas não tenham potencial para influenciar a realidade histórica de seus/suas autores/as e leitores, pois as prescrições de certos comportamentos considerados como veneráveis em tais textos de fato impactaram a história humana em vários sentidos. Porém, a divisão serve para nos lembrar que as bases expostas nos textos utópicos para a implantação e manutenção das utopias podem enfatizar mais ou menos a agência humana, elemento que também traz implicações na leitura e interpretação de tais obras. Por fim, de forma mais prevalente, as distopias tendem a se relacionar mais com o segundo tipo de textos utópicos, pois nos apresentam sociedades opressoras como resultado de organização e ação política, e não como fruto de fatores externos, fantásticos e sobrenaturais – ponto que será mais especificamente abordado adiante.

Dentre as eutopias que enfatizam a agência humana para construção da boa sociedade, temos como exemplos de notável influência *A cidade do Sol* (1602),<sup>27</sup> do filósofo renascentista italiano Tommaso Campanella; a inacabada *A Nova Atlântida* (1624),<sup>28</sup> do filósofo inglês Francis Bacon; *The Blazing World* (1666), da primeira mulher a escrever uma utopia em língua inglesa, a duquesa de Newcastle-upon-Tyne Margaret Cavendish; *L'An 2440, rêve s'il en fut jamais* (1771), do escritor francês Louis-Sébastien Mercier; *Three Hundred Years Hence* (1836), da primeira mulher a escrever uma utopia nos Estados Unidos, Mary Griffith; *Daqui a Cem Anos: Revendo o Futuro* (1888),<sup>29</sup> do escritor estadunidense Edward Bellamy; *Notícias de Lugar Nenhum: ou uma época de tranquilidade* (1890),<sup>30</sup> do escritor e ativista britânico William Morris; *Uma Utopia Moderna* (1905),<sup>31</sup> do influente escritor inglês H. G. Wells, *Herland: A Terra das Mulheres* (1915),<sup>32</sup> da escritora estadunidense Charlotte Perkins; o já citado romance *Os Despossuídos*, da consagrada autora de fantasia e ficção científica estadunidense Ursula K. Le Guin; e *Ecotopia* (1975), do escritor e crítico de cinema estadunidense Ernest Callenbach.

Já na literatura brasileira, poucas eutopias foram publicadas e algumas delas possuem uma recepção crítica ambivalente. Inicialmente seria possível considerar a carta de Pero Vaz de Caminha, em 1500, que descreve o Brasil em termos utópicos como o primeiro exemplo de literatura utópica escrita em solo brasileiro. Contudo, Caminha, apesar de utilizar recursos de narrativa literária em sua descrição, estava, ainda que com certos exageros, descrevendo um lugar existente, o que dificulta a leitura da carta como uma e-utopia (bom lugar – não lugar). Avançando no tempo, uma obra que poderia ser lida como uma eutopia brasileira ainda no período do Brasil colônia seria a *História do Futuro*, escrita pelo padre Antônio Vieira no século XVII, mas publicada apenas em 1718, vinte e um anos após o falecimento do notável padre. No entanto, conforme a reflexão de Ana Cláudia Martins, *História do Futuro* possui elementos religiosos e até mesmo reacionários que a distanciam da forma utópica:

Tampouco se deve confundir utopia com milenarismo ou profecia: estas últimas partem da fé na realização dos desígnios de Deus na terra, e não de uma elaboração racional da vontade humana. A contraposição entre as utopias renascentistas e o profetismo barroco de um Vieira, já na atmosfera mental do século XVII (incrivelmente mais reacionária que as dos quatrocentos ou quinhentos renascentistas), é um exemplo dessa questão. Vieira, [...] advoga,

---

<sup>27</sup> No original *La città del Sole*.

<sup>28</sup> No original *The New Atlantis*.

<sup>29</sup> No original: *Looking Backward*

<sup>30</sup> No original *News from Nowhere: or An Epoch of Rest*.

<sup>31</sup> No original *A Modern Utopia*

<sup>32</sup> No original *Herland*.

em tempos pós-tridentinos, uma causa mística, autoritária, cunhada na concepção absolutista do direito divino (MARTINS, 2007, p. 17).

Considerando que a *História do Futuro* pode sim ter aspectos do anseio utópico por um lugar melhor, sem ser realmente uma eutopia formal, tendo em vista sua base profética e religiosa, avançamos até o fim do século XIX e início do século XX para encontrar as primeiras eutopias da literatura brasileira. No período do Brasil Império, podemos considerar muito do elemento utópico idealizado em *O Guarani* (1857) e *Iracema* (1865), de José de Alencar, mas esses romances dificilmente podem ser defendidos como eutopias formais no modelo da obra de Thomas More. Assim, seguindo a estrutura clássica, só teríamos eutopias brasileiras após a proclamação da república (1889), sendo que um levantamento não extensivo pode incluir obras como *A Rainha do Ignoto* (1899), de Emília Freitas, a primeira mulher a escrever uma utopia brasileira; *São Paulo no ano 2000, ou regeneração nacional: uma crônica da sociedade brasileira no futuro* (1909); de Godofredo Emerson Barnsley; *O Reino de Kiato: O País da Verdade* (1922), de Rodolpho Theophilo; o polêmico *O Presidente Negro* (1926),<sup>33</sup> de Monteiro Lobato; *Sua Excia. a Presidente da República no Ano 2.500* (1929), de Adalzira Bittencourt; *Calunga* (1935), de Jorge de Lima; *Zanzalá* (1938) e *Colônia Cecília* (1942), de Afonso Schmidt; e *A Cidade Perdida* (1948), de Jerônimo Monteiro.

Para além da questão da forma, poderíamos nos perguntar qual é o conteúdo da utopia, um aspecto também problemático. Como as eutopias são tão variadas quanto a visão da boa sociedade permitida e concebida na imaginação das pessoas que as escrevem, a diversidade acaba sendo uma característica da literatura utópica no que diz respeito ao conteúdo. Ainda assim, é possível fazer algumas generalizações ao se observar um grande número de obras. Neste sentido, Gregory Claeys argumenta:

O que é então utopia? Seguindo More, Davis, Skinner e outros/as, podemos principalmente retratar a utopia como parte de uma tradição da comunidade ideal ou da melhor cidade-estado, um discurso histórico, ou seja, respeitando a contenção e o controle do comportamento. A utopia retrata um sistema de sociabilidade aprimorada (e frequentemente individualidade reprimida) em que o comunalismo institucionalmente imposto mitiga os efeitos da desigualdade social excessiva” (CLAEYS, 2013a, p. 14).<sup>34</sup>

A descrição de Claeys certamente se adequa às eutopias que enfatizam a ação transformadora da vontade humana em detrimento de narrativas mais escapistas e fantásticas. Mas

---

<sup>33</sup> *O Presidente Negro* e *Sua Excia. a Presidente da República no Ano 2.500* serão abordados no capítulo seguinte por serem obras lidas como distopias por parte da crítica brasileira.

<sup>34</sup> O termo comunalismo na citação é tradução do inglês communalism.

especificamente como é representado esse sistema de sociabilidade aprimorada? Cada obra irá divergir em detalhes, mas uma divisão bem elaborada foi proposta por Chris Ferns (1999), que divide as eutopias entre sonhos de ordem e sonhos de liberdade. As utopias de ordem apresentariam organizações sociais mais autoritárias e cheias de vigilância social, incluiriam as sociedades altamente organizadas e restritivas como encontramos em *Utopia*, de Thomas More, na *Cidade do Sol*, de Campanella, ou em *Daqui a Cem Anos: Revendo o Futuro*, de Bellamy, sendo esse o modelo também seguido por algumas distopias – que apresentariam a ordem utópica por um viés negativo, extrapolando suas possibilidades de controle social para criação de um pesadelo de ordem. As utopias de liberdade seriam mais baseadas em premissas libertárias do que das utopias de ordem, tendo como obras representativas *Notícias de Lugar Nenhum*, de William Morris, as chamadas utopias separatistas – em que as mulheres criam uma sociedade separada dos homens –, como em *Herland: A Terra das Mulheres*, de Charlotte Perkins, e, por fim, nas obras denominadas por Tom Moylan como utopias críticas. Assim, mesmo dentro das eutopias que apresentam reconstrução social por meio de especulações e teorias de contrato social, temos ainda a distinção das que apresentam sociedades mais rígidas e autoritárias (de ordem) e mais libertárias (de liberdade).

Finalmente, tendo demonstrado algumas das características mais básicas da narrativa da utopia tradicional, a saber o detalhismo descritivo na narração, o modelo da viagem, a exposição social por meio de diálogos e a diferenciação entre as utopias escapistas e as que apresentam a reestruturação social pela ação humana de forma plausível, também é importante reservar nossa atenção para a relação atual da utopia com a ficção científica. Já foi apontado que Tom Moylan considera como utopias críticas uma série de obras da ficção científica do século XX que teriam renovado a tradição da literatura utópica com uma escrita mais autocrítica. Além disso, essa importante relação é resumida por Lyman Tower Sargent conforme segue: “Antes dos anos 1940, quase ninguém teria dito que a ficção científica faz parte da literatura utópica. Hoje, o romance utópico existe quase que exclusivamente como um subtipo da ficção científica” (SARGENT, 1975, p. 142). Sargent não defende que a utopia seja um subgênero da ficção científica, mas que a produção utópica depois dos anos 1940 existe quase que exclusivamente dentro dessa forma, porém, há quem chegue a defender que a ficção científica não é apenas importante para a ficção utópica, mas que a utopia é, ou tornou-se, um de seus subgêneros.

Essa é a visão defendida por Darko Suvin, em sua teorização sobre a poética da ficção científica. Em *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre* (1979), Suvin defende que a ficção científica seria a “*literatura do estranhamento cognitivo*” (SUVIN, 1979, p. 4, grifo do autor). No que diz respeito ao termo estranhamento, Suvin recorre ao estranhamento,<sup>35</sup> teorizado por Viktor Chklovski e adotado pelos formalistas russos e ao efeito de estranhamento (ou efeito v),<sup>36</sup> a partir do pensamento do dramaturgo alemão Bertolt Brecht. Chklovski defendia que a arte teria como função principal desautomatizar a percepção do público para fazê-lo refletir no sentido das palavras (CHKLOVSKI, 2013), algo que, na opinião de Suvin teria sido alcançado com maestria nas peças de Brecht, devido ao efeito de estranhamento que nos permitiria reconhecer o assunto enquanto que ao mesmo tempo o tornaria não familiar. Nessa linha de pensamento, a ficção científica teria o efeito de tornar o familiar estranho, mas ainda reconhecível, ao ponto de podermos compreendê-lo através da comparação com nossa própria realidade. Já no que diz respeito ao cognitivo, Suvin enfatiza que a ficção científica se diferencia do mito ou de outras formas de fantasia justamente porque o que opera o estranhamento pode ser explicado pela cognição. Assim, o mundo alternativo criado nas eutopias e distopias operaria esse estranhamento cognitivo, de modo que o crítico defende que: “estritamente e precisamente, a utopia não é um gênero, mas o subgênero sociopolítico da ficção científica” (SUVIN, 1979, p. 44).

O argumento de Suvin é bastante polêmico e divide opiniões no campo dos Estudos da Utopia. Peter Fitting (2010) aponta o fato de que geralmente se entende o gênero utópico como anterior à ficção científica, o que tornaria problemático considerar o primeiro como descendente do segundo, conforme passagem destacada a seguir:

Enquanto a forma utópica – particularmente como narrativa em prosa – remonta pelo menos à *Utopia* de More de 1516, o que os/as leitores/as de hoje reconhecem como ficção científica com seus ícones familiares do alienígena e da nave espacial, suas manifestações em uma multiplicidade de mídias – de histórias e romances a quadrinhos, televisão e cinema – é um fenômeno que tem no máximo 200 anos. (FITTING, 2010, p. 137)

Fitting segue o argumento demonstrando que, embora haja trabalhos críticos que tentam aproximar a ficção científica a autores tão antigos quanto Luciano de Samósata, ainda no

---

<sup>35</sup> No original *ostranenie*.

<sup>36</sup> No original *Verfremdungseffekt*.

segundo século após Cristo, ou *Cyrano de Bergerac*, no século XVII, o público leitor do gênero dificilmente consideraria tais obras como ficção científica. Deste modo, o que mais popularmente se aproxima do gênero diz respeito a uma série de obras surgidas por volta da época das transformações científicas ocorridas na Europa pelo fim do século XVIII e até os dias atuais, de modo que o famoso romance *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley, é muitas vezes apontado como o primeiro exemplo moderno da ficção científica. Assim, não faria muito sentido considerar a utopia como filha da ficção científica. Outro ponto levantado por Fitting diz respeito ao fato de que há obras que são consideradas como eutopias pela crítica, mas que nem sempre são lidas também como ficção científica.

Obviamente, a questão toda vai depender de como se define tanto utopia como ficção científica, e o próprio Fitting nos lembra que a ficção científica: “ainda não possui uma única definição aceita do gênero” (FITTING, 2010, p. 135), o que torna a tarefa bem mais complexa. Assim, encontramos parte da crítica considerando a utopia como filha da ficção científica e parte da crítica refutando tal visão. O ponto em comum, no entanto, é o reconhecimento que, conforme escreve Suvin, a ficção científica se tornou: “o *locus* privilegiado da ficção utópica no século XX” (SUVIN, 2003, p. 188, grifo do autor), o que mostra a estreita relação entre ambas.

A despeito das tentativas de se teorizar sobre as características formais da utopia enquanto um gênero literário, é mister ressaltar que, visto seu significado ser muito mais amplo do que uma forma literária, há inúmeros trabalhos mesmo nos estudos literários que utilizam a utopia como uma categoria de análise em obras que não pertencem ao gênero utópico. Nesse sentido, a utopia pode ser um tema discutido em alguma obra ou até mesmo uma função de um texto que pode não ser considerado uma utopia formal. Estudos como Beatriz Berrini (1997), que analisa a utopia nos poemas de Gonçalves Dias e Manuel Bandeira; Massaud Moisés (2001), que relaciona a ficção de Machado de Assis ao conceito de utopia, Gilda Brandão e Ari da Silva (2015), que analisam o projeto utópico no romance *Triste Fim de Policarpo Quaresma* (1911), de Lima Barreto; Maria Gabriela Costa (2015) e Roberto Sarmiento Lima (2019), que de diferentes maneiras abordam a busca utópica no romance *Vidas Secas* (1938), de Graciliano Ramos; e Amanda Prado (2018), que analisa uma possível dimensão utópica na escritura de alguns contos do escritor Amílcar Bettega, demonstram que a utopia está muito além de uma estrutura narrativa rígida.

Considerando a possibilidade de analisar obras que pertencem a diversas formas literárias em uma aproximação com a utopia enquanto uma categoria de análise mais ampla do que uma forma literária específica – como demonstrado nos estudos destacados no parágrafo anterior –, cabe-nos refletir sobre um último sentido do termo que, embora ainda se relacione com a literatura, não diz respeito necessariamente ao gênero literário que descreve sociedades não existentes. Podemos também entender a utopia enquanto uma função presente na arte e na literatura, conforme defendia o filósofo alemão Ernst Bloch, sem dúvidas, uma das maiores vozes da teoria e filosofia utópica no século XX.<sup>37</sup>

Para Bloch, a utopia é um fenômeno mais amplo do que uma forma literária particular e possui uma relação com a esperança, ao ponto de sua obra mais conhecida se chamar *O Princípio Esperança*.<sup>38</sup> Ildney Cavalcanti (1999), ao analisar a utopia nas distopias de autoria feminina dos anos 1960-1990, por uma perspectiva da utopia blochiana, nos mostra que, na obra de Bloch:

As expressões culturais tornam-se (por meio de seus elementos, imagens e significados latentes) carregadas de antecipação de possibilidades futuras. Funcionam como uma espécie de moldura material para a consciência antecipatória, ou seja, são entidades formais cuja qualidade antecipatória permite uma visão de uma possível perfeição utópica. As formas culturais e artísticas [...] podem servir à sociedade, fornecendo paradigmas para a mudança. (CAVALCANTI, 1999, p. 23)

Portanto, em uma visão blochiana, a arte e a literatura podem possuir uma função antecipatória que se liga à utopia enquanto um princípio esperança que, não apenas como uma emoção, se torna, em realidade, um ato cognitivo de imaginação, de modo que é possível prover a sociedade com paradigmas para mudança.

Devemos, porém, lembrar que essa utopia energizada pela esperança, para Bloch, existiria na arte e literatura, embora não em toda e qualquer dessas expressões, pois o filósofo alemão, conforme sua orientação marxista, era extremamente crítico tanto da arte e da literatura burguesa, como de produções advindas da ideologia nazista (ZIPES, 2019). Ou seja, o potencial utópico da arte e literatura em Bloch não é um dado consequente de toda e qualquer criação literária necessariamente, havendo que existir uma consciência utópica, que, longe de ser

---

<sup>37</sup> A grandiosa influência e importância desse filósofo na formação do pensamento utópico do século XX é demonstrado por diversos/as autores/as. Podemos destacar Arno Münster (1993) e Jack Zipes (2019) como estudos específicos sobre Bloch.

<sup>38</sup> No original: *Das Prinzip Hoffnung*, publicado em 1954.

apenas reflexo da ideologia dominante, possui, também em sua qualidade antecipatória um potencial para direcionar a mudança e transformação do mundo.

Nesse sentido, Fátima Vieira, após explicar que o conceito de utopia tem se relacionado historicamente ao conteúdo de alguma sociedade imaginária, a uma forma literária e a uma função de ação política, mostra-nos ainda um quarto aspecto desse termo e o relaciona diretamente com a esperança antecipatória em Bloch e sua ligação com textos que nem sempre pertencem a forma utópica clássica. A pesquisadora observa:

Historicamente, o conceito de utopia tem se definido em relação a uma de quatro características: (1) o conteúdo de uma sociedade imaginária [...]; (2) a forma literária em que a imaginação utópica tem sido cristalizada; (3) a função da utopia (i.e., o impacto que causa no público leitor e o estimula a ação); (4) o desejo por uma vida melhor, causado pelo sentimento de descontentamento em relação à sociedade em que se vive (a utopia é então vista como uma questão de atitude). Essa última característica é, sem dúvida, a mais importante, pois permite a inclusão de uma ampla gama de textos dentro da estrutura da utopia, informados pelo que Ernst Bloch considerou a principal energia da utopia: a esperança. (VIEIRA, 2010, p. 6-7)

Para a pesquisadora, essa característica permite que a utopia seja pensada como uma categoria para análise de obras que vão muito além daquilo que usualmente se associa ao termo. Assim, utopia tem alimentado (e sido alimentada por) diversas outras formas de pensamento que anseiam pela transformação da sociedade em modelos mais igualitários, daí termos profundas relações entre utopia e socialismo, utopia e anarquismo, utopia e feminismo, utopia e teoria *queer*, utopia e decolonialismo, utopia e ecologia. Tais relações tem gerado tanto um número considerável de estudos e teorizações nas ciências humanas e sociais como até mesmo práticas, ações e movimentos que chegam a influenciar formações de governos e políticas públicas. Contudo, é nessa interface entre a utopia e as grandes ideologias sociais de melhoramento humano, como a ideia do progresso do século XIX, o próprio socialismo e até mesmo as teorias eugenistas de Francis Galton, que surge todo tipo de reação contrária à utopia no século XX (FALCON, 2005). Essa reação contrária à utopia, portanto, acaba contribuindo para o desenvolvimento da literatura distópica, conforme veremos nas seções seguintes.

### **1.3 Resposta à utopia: a sátira utópica e o problemático termo antiutopia**

Não é raro que se parodie ou ridicularize novas ideias, principalmente quando se relacionam com questões que implicariam novas formas de relações humanas. A estratégia de

ridicularizar algum objeto, tema, ou ideia está bem presente na sátira, um gênero literário antigo, mas que também é um procedimento ainda mais amplo do que o gênero em si, como defende Ana Cláudia Romano Ribeiro: “podemos identificar o modo satírico em obras que não pertencem ao gênero da sátira. A modalidade satírica indica um ataque bem-humorado nos campos da moral, da religião, da política ou da literatura, que podemos encontrar expresso em vários gêneros” (RIBEIRO, 2009, p. 140). O modo satírico pode ser encontrado em diversos gêneros e até mesmo a utopia tem relação com a própria sátira, como demonstrado na observação de Northrop Frye (1965) sobre o caráter satírico que as utopias possuem sobre a sociedade de seus autores e autoras. A seguir, examino os termos sátira utópica e antiutopia que tanto já foram utilizados para designar o que hoje popularmente denominamos de distopia como para designar obras que hoje são entendidas por parte da crítica como precursoras das distopias modernas.

Como já demonstrado, após o sucesso da utopia de Thomas More, várias obras foram escritas seguindo o seu modelo de narrativa de viagem e diálogo expositivo sobre uma sociedade alternativa e localizada em um espaço-tempo diferente. Nem todas as obras, porém, parecem representar o ideal utópico de seus/suas autores/as para uma sociedade melhor. Obviamente há uma discussão se a própria utopia de More seria escrita de forma apenas satírica ou um exercício especulativo em direção ao que o autor realmente acreditava ser a boa sociedade,<sup>39</sup> devido aos métodos ambíguos empregados na obra como no próprio jogo de palavras e/utopia que nomeia a ilha. Porém, há obras menos ambíguas e mais claramente satíricas, que ridicularizam tanto a sociedade de seus/as autores/as como qualquer possibilidade de transformação social. A essas obras, tem se denominado normalmente como sátiras utópicas ou antiutopias. Neste ponto, porém, a Babilônia terminológica dos Estudos da Utopia se apresenta mais uma vez, pois há autores/as que usam sátira utópica e antiutopia como sinônimos e os/as que diferenciam entre os dois tipos textuais. Para complicar ainda mais, antiutopia é um termo também usado como sinônimo de distopia em diversos estudos. Nesta seção, serão abordados os conceitos de sátira utópica e antiutopia de formas separadas entre si, e também da distopia. A seguir, iniciamos com o primeiro dos dois.

Começando pelo já referenciado artigo de Northrop Frye (1965), é digno de nota que embora ele cite as três grandes distopias do século XX, *Nós*, *Admirável Mundo Novo* e *1984*,

---

<sup>39</sup> Ver: Robert C. Elliot (1963).

os termos distopia ou antiutopia não aparecem, sendo apenas usado o termo sátira utópica. O canadense inicia argumentando que, a partir das transformações da revolução industrial, qualquer utopia séria dificilmente poderia evitar a introdução de temas tecnológicos, o que acaba gerando também uma resposta satírica envolvendo as ansiedades em relação aos perigos potenciais da revolução tecnológica. Frye, então, utiliza o termo sátira utópica para descrever o que hoje chamamos mais comumente de distopias, conforme podemos observar no trecho destacado a seguir:

Exemplos da sátira utópica incluem *Nós*, de Zamiátin, *Admirável Mundo Novo*, de Aldous Huxley, e *1984*, de George Orwell. Existem outros tipos de sátira utópica que devemos mencionar em um momento, mas este tipo particular é um produto da sociedade tecnológica moderna, sua crescente sensação de que o mundo está destinado ao mesmo destino social sem lugar para se esconder, e sua crescente percepção que a tecnologia se move em direção ao controle não apenas da natureza, mas das operações da mente. (FRYE, 1965, p. 326-327).

A explicação de Frye relaciona as grandes distopias do século XX com os temores ligados a sociedade tecnológica, o que de fato é corroborado por diversos/as pesquisadores/as.<sup>40</sup> Curiosamente, porém, chamo a atenção para um outro trecho adiante, em que o autor fala de que haveria um outro tipo de sátira utópica, explicada conforme segue:

outro tipo de sátira utópica é obviamente possível, em que os rituais sociais são vistos de fora, não para torná-los mais consistentes, mas simplesmente para demonstrar sua inconsistência, sua hipocrisia ou sua irrealidade. A sátira desse tipo ergue um espelho para a sociedade que a distorce, mas a distorce consistentemente. Um exemplo antigo é *Mundus Alter et Idem* (1605), do bispo Hall [...]. Um mais famoso é *Gulliver's Travels* (FRYE, 1965, p. 337-338).

É notável que Frye não apresenta o que ele considerava como sátiras utópicas em uma ordem cronológica. O autor primeiramente cita as obras do século XX e, posteriormente, menciona as obras que são geralmente lidas como suas predecessoras, *Mundus Alter et Idem* (1605), do bispo satirista inglês Joseph Hall, a influente *As Viagens de Gulliver* (1726),<sup>41</sup> de Jonathan Swift, e *Erewhon* (1872), de Samuel Butler. Frye usa a mesma terminologia para esses dois grupos de obras, mas faz uma distinção importante que pode ser uma base para separação do primeiro grupo como distopias propriamente ditas e do segundo como sátiras utópicas, que

---

<sup>40</sup> Ver: Gorman Beauchamp (1986), Lyman Tower Sargent (2005), Fátima Vieira (2010) e Gregory Claeys (2017) como alguns exemplos.

<sup>41</sup> No original *Gulliver's Travels*.

é a apresentação dos rituais sociais vistos por um protagonista de fora ou de dentro da nova sociedade.

Mesmo admitindo a diferença nos dois grupos que considera como sátiras utópicas, Frye manteve o mesmo termo, o que pode ser negativo no sentido de se perder certas especificidades dos dois tipos de narrativa. Afinal, o humor exagerado e até mesmo fantástico de obras como *As Viagens de Gulliver* e *Erewhon* destoa da sobriedade opressiva de um *1984* ou do romance *Nós*. E mesmo Orwell tendo admitido a imensa influência de *Erewhon* na escrita de sua distopia, as diferenças são bastante notáveis. Nessa linha de pensamento, Lyman Tower Sargent organiza sua teorização de maneira a separar o tipo de obra satírica que é a sátira utópica tanto da eutopia como da distopia, argumentando:

A utopia satírica é uma proposição mais complicada porque a maioria das utopias contém algum elemento de sátira. Tomando Erewhon como o caso mais conhecido, percebe-se que uma utopia satírica é basicamente a descrição de um lugar inexistente cujo foco principal é a sátira. O ponto aqui é que a sátira é o foco principal; se for meramente um foco secundário ou terciário em uma descrição de um bom ou mau lugar inexistente, a obra seria colocada em uma das duas categorias anteriores [eutopia ou distopia] (SARGENT, 1975, p. 144, grifo do autor).

A sátira, nos mostra Sargent, é um elemento recorrente na literatura utópica – e nesse sentido, considerando que Sargent divide a utopia entre positiva (eutopia) e negativa (distopia), podemos concluir que ele inclui as distopias no seu argumento. Porém, o foco de uma eutopia ou distopia não está na sátira, e é exatamente esse o elemento que caracterizaria a sátira utópica, diferenciando-a das eutopias e distopias.

Mas o que estaria sendo satirizado? Segundo Sargent, não seria o utopismo, mas a sociedade em si, conforme podemos observar em sua definição destacada a seguir:

**Sátira utópica** – uma sociedade não existente descrita em considerável detalhe e normalmente localizada no tempo e no espaço que o/a autor/a intencionou que fosse vista por um/a leitor/a contemporâneo/a como uma crítica à sociedade contemporânea. (SARGENT, 1994, p. 9, grifo do autor).

Segundo o pensamento de Sargent, a sátira utópica estaria criticando a sociedade contemporânea, porém, diferentemente das eutopias, sem demonstrar uma alternativa melhor; e, diferentemente das distopias, sem apresentar um lugar ainda pior. Tal leitura se dá pelo fato de que o autor reserva o termo antiutopia para as obras que criticam de fato o utopismo, conforme será demonstrado mais adiante.

O argumento de Sargent é que obras satíricas como *As Viagens de Gulliver* ou *Erewhon* teriam suas sátiras e críticas voltadas não para a utopia em si – ou utopismo – mas para a sociedade da época em que foram escritas, o que as diferenciaria das antiutopias. Tal argumento ressoa com o pensamento de George Woodcock (1956) que, ainda na década de 1950, defendeu que, antes da publicação de *Nós*, em 1924, e das distopias que a seguiram (o qual o autor chama de antiutopias), teria havido obras que seriam apenas quase-utopias negativas, algumas satirizando a sociedade de suas épocas como nos dois exemplos de *As Viagens de Gulliver* e *Erewhon*, enquanto outras ativamente atacando o utopismo, como o romance *Pictures of the Socialist Future* (1893), de Eugen Richter, que apresenta uma Alemanha no futuro onde a vida da população é miserável devido a adoção de um governo socialista.

Um outro autor que diferencia a sátira utópica da antiutopia é Krishan Kumar (1987), que argumenta que antes da formação da distopia moderna (o qual ele também chama de antiutopia, como um sinônimo), houve sátiras como *Mundus Alter et Idem*, *As Viagens de Gulliver* e *Erewhon*, que esboçavam uma versão negativa da utopia para criticar a sociedade. O teórico aponta uma mudança com a publicação de *Vril: O Poder da Raça Futura* (1871),<sup>42</sup> de Edward Bulwer-Lytton, que teria perdido o aspecto cômico e tom satírico de suas predecessoras ao adotar uma linguagem mais próxima da literatura realista, com o objetivo de: “mostrar o horror da sociedade em que as aspirações utópicas foram alcançadas” (KUMAR, 1987, p. 109). Kumar compara *Erewhon* e *Vril: O Poder da Raça Futura*, obras com apenas um ano de intervalo entre suas publicações, para demonstrar que enquanto a primeira se manteve em estilo mais próxima de *As Viagens de Gulliver*, a segunda pavimentou o caminho para as distopias clássicas do século XX.

Por fim, podemos ainda observar a diferenciação feita por Fátima Vieira (2010) entre sátira utópica e antiutopia. A autora demonstra que, durante o século XVII, a utopia na literatura britânica foi satírica, promovendo a visão negativa do ser humano e perdendo o espírito das eutopias mais positivas da Renascença. No entanto, apesar de apresentarem uma certa crítica à utopia, eram obras que satirizavam e atacavam mais as próprias sociedades de seus/as autores/as do que o utopismo em si, conforme argumenta a pesquisadora: “Com efeito, o objetivo desses textos era satirizar o presente através da crítica a uma sociedade imaginada, e o resultado dessa situação foi que o espírito construtivo e positivo que deveria presidir nos textos utópicos foi de

---

<sup>42</sup> No original: *The Coming Race*.

fato perdido” (VIEIRA, 2010, p. 11). Portanto, para Vieira, a diferença entre eutopia e sátira utópica estaria na ênfase sobre a sátira social destituída de um espírito positivo típico das eutopias.<sup>43</sup>

Antes de voltarmos nossa atenção ao termo muito mais polêmico antiutopia, é mister ressaltar que, pelo menos, duas obras brasileiras podem ser lidas como sátiras utópicas nos termos até aqui apresentados, são o conto “A Sereníssima República” (1822), de Machado de Assis, e a sátira *Os Bruzundangas* (1922), de Lima Barreto, pois ambas descrevem em algum nível de detalhe uma sociedade não existente que pode ser lida como uma crítica ao Brasil da época em que esses autores escreveram, além de possuírem o tom cômico e o exagero quase fantástico, o qual Krishan Kumar (1987) argumenta existir neste gênero.<sup>44</sup>

Tendo abordado o termo sátira utópica, ainda que estando longe de ter provido um panorama extenso sobre esse antigo e profícuo gênero literário – o que não é um objetivo deste estudo –, passamos agora ao termo mais polêmico da antiutopia, visto sua complicada relação com o termo mais importante para a presente tese – distopia. De uma maneira geral, existem, pelo menos, oito formas de se entender o termo antiutopia.<sup>45</sup> Ele é visto como: 1) um termo sinônimo para distopia; 2) o uso da forma utópica para atacar uma eutopia ou o utopismo em geral; 3) uma falsa utopia, que acaba por se revelar um tipo específico de distopia; 4) a antítese da utopia e predecessora da distopia; 5) a nêmesis da distopia; 6) uma sociedade utópica que é funcional para seus/as habitantes mas distópica para seu/sua visitante; 7) uma forma literária que partilha das estratégias da utopia para promover descrença ao invés de esperança; e 8) uma função do texto distópico. A enumeração segue cronologicamente as teorizações de alguns/algumas dos/as principais pesquisadores/as dos Estudos da Utopia nos últimos sessenta anos; e a necessidade de esclarecer o conceito de antiutopia que aqui será adotado se relaciona diretamente com os próprios critérios de seleção das obras que fazem parte do mapeamento proposto como objetivo central desta tese (pois este é um mapeamento de distopias e não de antiutopias).

---

<sup>43</sup> Para uma discussão mais aprofunda sobre as relações entre sátira e distopia, ver Bernadete Pasold (1992). (nota inserida devido a sugestão de expansão da questão da sátira pelo professor Evanir P.).

<sup>44</sup> Para uma leitura que aproxima o conto “A Sereníssima República” da literatura utópica ver Cilene Margarete Pereira (2015). Já para estudos sobre *Os Bruzundangas* em comparação com a literatura utópica ver Eliane Elizabeth Gonzaga de Lima (2001) e Viviane Rodrigues de Freitas (2008).

<sup>45</sup> Essa sistematização em oito formas é um levantamento desta tese, mas não há aqui a pretensão de apresentar uma teorização exaustiva ou definitiva. Para outras formas em que o conceito de antiutopia foi analisado em comparação com o de distopia ver Tom Moylan (2000), Artur Blaim (2013, 2022) e Gregory Claeys (2017).

Antes de abordar resumidamente essas oito maneiras pelas quais o termo antiutopia tem sido utilizado nos Estudos da Utopia, podemos iniciar pela sua origem. É notável para quem fizer um levantamento cronológico de artigos e livros tratando sobre a literatura distópica que o termo antiutopia era preferido em relação à distopia para denominar obras como *1984* e *Admirável Mundo Novo* entre a década de 1950 até meados dos anos 90. Em *The Future as Nightmare: H. G. Wells and the Anti-Utopians* (1967), Mark Hillegas observa que, entre os termos antiutopia e distopia, o primeiro era mais utilizado e adequado do que o segundo pois as obras de Zamiátin, Huxley e Orwell seriam: “um último adeus ao sonho utópico” (HILLEGAS, 1967, p. 3). A observação é curiosa visto que, enquanto distopia é um termo que pode ter sua origem traçada até o XVIII, antiutopia é uma palavra bem mais recente, tendo sido cunhado apenas em 1929, como demonstra o próprio Hillegas, pelo importante editor de ficção científica Hugo Gernsback. Atualmente, porém, distopia é mais popularmente utilizada, de modo que podemos notar uma mudança na forma com que se tem lido e interpretado as principais obras do gênero. Assim, podemos passar para a primeira forma de se conceituar a antiutopia, isto é, como um sinônimo da distopia, para demonstrar o que essa percepção implicava na crítica do gênero distópico prevalecente durante as décadas de 1950 até meados dos anos 1990.

Em *Utopias in Negative* (1956) o crítico canadense George Woodcock analisa a tríade distópica do século XX, *Nós*, *Admirável Mundo Novo* e *1984*, utilizando o termo antiutopia, argumentando que:

os romances antiutópicos da geração presente foram escritos por homens que olharam atentamente para a realidade que se solidificou nas fantasias do passado e que rejeitaram o que viram. Eles não rejeitam por ignorância, ou por falta de idealismo [...]. Assim, a principal crítica à utopia em nossos dias não veio dos conservadores, mas da Esquerda desiludida (WOODCOCK, 1956, p. 85-86).

Woodcock escreve na década de 1950, ainda no início da Guerra Fria que assombraria a imaginação e reflexão crítica política entre o fim da Segunda Guerra Mundial até a dissolução da União Soviética em 1991. Nesse contexto, que une uma forte propaganda anticomunista com desilusões reais de esquerdistas diante de certos procedimentos executados em alguns governos considerados como ditaduras de Esquerda ao redor do globo, a crítica focalizou bastante as distopias de Zamiátin, Huxley e Orwell, interpretando seus pesadelos literários como

antiutopias, isto é, como demonstrações literárias de como uma sociedade que busca os princípios utópicos do bom lugar acabam construindo um lugar infernal.

Esse ponto de vista pode ser encontrado em estudos como Irving Howe (1963), Philip Stevick (1964), Mark Hillegas (1967), Darko Suvin (1979) – que depois teorizou uma diferenciação entre distopia e antiutopia –, e Krishan Kumar (1987). Essas análises têm em comum a ênfase no aspecto de trauma da utopia decorrente das decepções políticas dos autores dessas obras (Zamiátin, Huxley e Orwell). Dentre elas, o estudo que apresenta uma análise mais voltada para os aspectos literários das obras é o de Mark Hillegas, que não apenas aponta as questões políticas envolvidas na formação das antiutopias, mas também traça sua gênese em comparação intertextual com as obras de ficção científica de H. G. Wells, conforme demonstra o trecho a seguir:

Em um grau extraordinário, as grandes antiutopias são continuações da imaginação de H. G. Wells e reações contra essa imaginação. Ao mesmo tempo, costumam atacar ideias defendidas por Wells, em muitos casos ideias que, por sua vez, eram um protesto contra a decadente ordem vitoriana das coisas. No geral, é indubitável que sem Wells o fenômeno antiutópico jamais teria assumido a forma que assumiu (HILLEGAS, 1967, p. 5).

Hillegas aceita a tradicional divisão da obra de Wells em dois períodos: um primeiro antiutópico, baseado em um pessimismo social e até mesmo cósmico, representado em obras como *A Máquina do Tempo* (1895) e *O dorminhoco* (1899);<sup>46</sup> e um segundo, utópico e mais otimista, como demonstrado em sua própria eutopia formal – *Uma Utopia Moderna*. Nesse sentido, o argumento é que Zamiátin, Huxley, Orwell, além de outros/as escritores/as, tanto reconstituíram muitas das ideias apresentadas nas obras da primeira fase de Wells, como confrontaram conceitos de seu segundo período literário. Assim, as distopias não seriam apenas maus lugares, seriam também contrárias aos ideais utópicos, ora confrontados e ora defendidos por Wells, ou seja, antiutopias.

Os aspectos problemáticos, porém, de chamar distopias de antiutopias são, pelo menos, três. Em primeiro lugar, nem toda distopia apresenta uma sociedade negativa que lembre de alguma forma qualquer eutopia do passado ou algum ideal social que possa ser facilmente associado ao utopismo. Algumas obras, como *Os Mercadores do Espaço*<sup>47</sup> (1953), dos

---

<sup>46</sup> No original, os títulos desses dois romances são, respectivamente, *The Time Machine* e *When the Sleeper Wakes*, que depois foi revisado e publicado como *The Sleeper Awakes*, em 1910.

<sup>47</sup> No original *The Space Merchants*.

estadunidenses Frederik Pohl e Cyril M. Kornbluth, e a trilogia *MaddAddam*<sup>48</sup> (2003, 2009, 2013) da canadense Margaret Atwood, constroem distopias com base em extrapolações dos problemas sociais decorrentes do modelo econômico capitalista de seus períodos históricos específicos – ainda que o próprio discurso capitalista possa, também, ser utilizado como base utópica, tal como nota Peter Fitting em sua análise da “Utopia de Direita” (FITTING, 1991, p. 95). Em segundo lugar, é impossível falar em utopia como um termo unificado, o que torna difícil se falar em antiutopia de maneira similar. É fato que, embora *Nós, Admirável Mundo Novo* e *1984* possam realmente ser lidas como antiutópicas se as comparamos com algumas eutopias que apresentam princípios de controle social rígido, também é verdadeiro que essa tríade distópica em nada parece contradizer outros modelos utópicos mais flexíveis, como no caso das obras *Women on the Edge of Time* e *Os Despossuídos*, que apresentam modelos de sociabilidade em que a harmonia social depende muito menos de autoritarismo governamental ou de leis rígidas impostas à população.

Finalmente, também existem eutopias que são antiutópicas em relação a outros modelos utópicos, o que valida o argumento de Ruth Levitas, em diálogo com Lucy Sargisson de que: “A luta pelo futuro é sempre a luta entre Utopias concorrentes” (LEVITAS; SARGISSON, 2003, p. 26). Nesse sentido, um exemplo bastante apontado se encontra na relação entre *Notícias de Lugar Nenhum*, de William Morris, e *Daqui a Cem Anos: Revendo o Futuro*, de Edward Bellamy. A eutopia de Bellamy fez um enorme sucesso no fim do século XIX, ao ponto de gerar grupos políticos que realmente discutiam as possibilidades de se implementar algumas das ideias do livro no mundo real, conforme demonstram estudos como os de Krishan Kumar (1987), Chris Ferns (1999) e Kenneth Roemer (2010). Ainda assim, essa obra também gerou respostas negativas, tanto em tons claramente antiutópicos e satíricos, como até mesmo usando a forma da eutopia, que é o caso de *Notícias de Lugar Nenhum*. A eutopia libertária de Morris foi, em parte, escrita como uma resposta e alternativa à eutopia autoritária de Bellamy, como também apontam os referenciados estudos de Kumar, Ferns e Roemer.

Portanto, considerar obras distópicas como antiutopias e usar esse termo como um sinônimo para qualquer distopia apenas porque essas obras tendem a ser críticas de algum modelo utópico pode ser tão problemático quanto considerar uma eutopia como a de Morris

---

<sup>48</sup> Trilogia composta pelos romances *Oryx and Crake*, traduzido como *Oryx e Crake*; *The Year of the Flood*, traduzido como *O Ano do Dilúvio*; e *MaddAddam*, traduzido como *MaddAddão*.

como uma antiutopia apenas porque ela se opõe ao modelo da eutopia de Bellamy. Por conseguinte, Gregory Claeys argumenta:

Quase todas as distopias criticam a utopia (Orwell, Huxley), mas o mesmo acontece com muitas utopias (por exemplo, *News From Nowhere* de William Morris visa *Looking Backward*, de Bellamy). Assim, livros que se opõem a um tipo de utopia não são necessariamente "antiutopias" ou "distopias", ou contra todas as utopias em si. (CLAEYS, 2017, p. 280)

Portanto, mesmo que se oponha a certos modelos utópicos, considerar uma distopia automaticamente como uma antiutopia pode ser uma leitura que perde importantes nuances da discussão sobre esses termos e suas relações com o utopismo e o antiutopismo enquanto discursos sociais mais amplos, o que torna essa posição uma abordagem problemática.

A segunda forma de entender o termo antiutopia tem uma relação direta com a ligação entre os fenômenos mais amplos do utopismo e do antiutopismo. Na seção anterior, foi demonstrado que a utopia (ou utopismo) também é toda uma forma de pensar o mundo que gera teorizações políticas e sociais para além da reflexão sobre as artes e a literatura. Como contraponto ao utopismo há o antiutopismo, que Ruth Levitas define como segue: “O antiutopismo envolve uma negação ativa dos méritos de imaginar modos de vida alternativos, especialmente se eles constituírem tentativas sérias de argumentar que o mundo pode ou deveria ser diferente” (LEVITAS, 2001, p. 30). Essa ampla definição de Levitas nos permite entender que qualquer tipo de discurso contrário ao valor de se tentar imaginar relações sociais alternativas com o objetivo de melhorar as vidas das pessoas pode ser considerado antiutópico.

Entendendo o antiutopismo como um fenômeno discursivo e político contrário ao utopismo, Lyman Tower Sargent, ainda em 1975, quando era bastante comum o uso de distopia e antiutopia como sinônimos, argumentou: “acredito que [o termo] antiutopia, que vem conquistando muitos/as adeptos/as, deveria ser reservada para aquela grande classe de obras, tanto ficcionais como expositórias, que são direcionadas contra a Utopia ou ao pensamento utópico” (SARGENT, 1975, p. 138). Tal diferenciação, proposta pelo teórico e adotada por diversos/as pesquisadores/as, gerou sua posterior definição da antiutopia literária como segue:

**Antiutopia**– uma sociedade não existente descrita em considerável detalhe e normalmente localizada no tempo e no espaço que o/a autor/a intencionou que fosse vista por um/a leitor/a contemporâneo/a como uma crítica ao utopismo ou a alguma eutopia em particular” (SARGENT, 1994, p. 9, grifo do autor).

Assim, a antiutopia se relaciona as obras que criticariam não a sociedade em si, como no caso da sátira utópica, mas uma eutopia em particular ou todo o utopismo.

Já em termos de forma literária, Sargent argumenta que a antiutopia não possui uma forma própria e distinta, sendo, porém, um uso da forma utópica, conforme podemos deduzir da passagem destacada a seguir:

A antiutopia é comumente usada como um substituto para a distopia, mas como tal é frequentemente imprecisa, e é útil ter um termo para descrever aquelas obras que usam a forma utópica para atacar as utopias em geral ou uma utopia específica (alguns dos numerosos trabalhos que usam o futuro Boston de Bellamy para atacar Bellamy são antiutopias sem serem distopias.) (SARGENT, 1994, p. 8)

Para entender a passagem destacada, devemos nos lembrar que Sargent utiliza utopia tanto para as eutopias (utopias positivas) como para as próprias distopias (utopias negativas), conforme foi demonstrado na seção anterior. A forma utópica da citação acima, portanto, deve ser tanto a forma da eutopia como da distopia, o que fica ainda mais evidente na informação complementar contida em seu parêntese sobre as obras que atacam a eutopia de Edward Bellamy e que configuram antiutopias sem serem necessariamente distopias. Assim, pelo pensamento de Sargent, a antiutopia não parece ser um gênero literário reconhecível por aspectos formais, mas um uso específico das formas da eutopia ou da distopia. Ou seja, a antiutopia é apenas a expressão literária do antiutopismo e, assim como sua parte discursiva precisa do utopismo para se formar, a antiutopia literária precisa da forma utópica (eutopia e distopia) para se manifestar. Encontramos um argumento semelhante, mas mais restrito em Fátima Vieira (2010), que será abordado mais adiante por estarmos tratando das teorizações em ordem cronológica.

Uma outra maneira de se abordar a antiutopia foi proposta em 1998 por Darko Suvin, que argumenta que a antiutopia é tanto uma falsa utopia como um tipo específico de distopia:

Como uma recomplicação secundária, há um caso especial de um locus sociopoliticamente diferente que finalmente também acaba por ser uma distopia, mas que é explicitamente projetado para refutar uma utopia ficcional e/ou imaginada de outra forma; e espero que estejamos acompanhando a tendência da língua inglesa quando propusemos chamá-la de “antiutopia”, evacuando o uso antieconômico desse termo como sinônimo de distopia. “Antiutopia”, portanto, designa uma suposta utopia, uma comunidade cujos princípios hegemônicos fingem ser mais perfeitamente organizados do que qualquer alternativa imaginável [...]. Finalmente, torna-se logicamente inevitável inventar um nome para aquelas distopias que não são também antiutópicas, mas para não estimular a confusão babilônica de línguas ao nosso

redor, vou simplesmente chamá-la de distopia “simples” (SUVIN, 1998, p. 170-171).

Para diferenciação entre a distopia que também é uma antiutopia e a distopia “simples”, o crítico recorre à Teoria dos Mundos Possíveis e argumenta que, enquanto a primeira constrói um mundo possível a partir de alguma ideologia utópica a qual seu/sua autor/a se opõe, a segunda utiliza da extrapolação de aspectos negativos da sociedade empírica de seu/sua autor/a, para construir esse terrível mundo possível ficcional. Ou seja, enquanto a distopia simples seria crítica da sociedade empírica de seu autor, a distopia que também é antiutopia construiria uma aparente utopia apenas para criticar algum tipo de ideologia política ligada ao pensamento utópico.

O argumento de Suvin é muito bem elaborado e possui méritos, porém, reduz a antiutopia a um tipo de distopia, o que pode não ser interessante visto que há obras formalmente muito diferentes daquilo que normalmente se entende como distopias e que se configuram conforme o modelo proposto por Suvin. A já citada *Vril: O Poder da Raça Futura*, por exemplo, alinha-se perfeitamente à definição de Suvin, pois apresenta uma suposta eutopia que acaba sendo reconhecida pela personagem protagonista como um lugar horrível de onde se deve fugir. Porém, ela difere daquilo que encontramos em distopias clássicas como *Nós*, *Admirável Mundo Novo* e *1984*, onde a sociedade distópica apresentada, quer se demonstre ou não como uma suposta eutopia, está presente da primeira à última página da história, rompendo com o modelo tradicional da narrativa de viagem. *Vril: O Poder da Raça Futura* tem sido lida como antiutopia por autores que distinguem os termos antiutopia e distopia, como podemos observar em Robert Philmus (2005) e Patrick Parrinder (2015), sem, contudo, ser considerada também uma distopia, justamente devido às diferenças de estrutura narrativa que configura quando comparada às distopias clássicas. Assim, seguindo a definição de Suvin, haveríamos de chamar de distopias obras que apresentam estruturas narrativas muito diferentes entre si.

De modo geral, utilizar a Teoria de Mundos Possíveis para argumentar que a antiutopia é uma obra que apresenta um mundo possível baseado na distorção de um objetivo utópico pode ser bastante útil, mas concluir que ela acaba sendo uma distopia pode nos fazer encontrar dificuldades analíticas. Além disso, não estaríamos também, em certo sentido, novamente utilizando antiutopia como sinônimo de distopia, algo que o próprio Suvin afirma ser negativo? Seguindo a lógica de Suvin, antiutopia não é sinônimo para toda distopia, mas ainda assim é

sinônimo para algum tipo de distopia, de modo que o avanço em relação aos estudos anteriores fica limitado.

Uma quarta maneira de se entender a antiutopia está na teorização de Robert Philmus em 1998 (revisada e reeditada em 2005). Philmus argumenta que a antiutopia não é um tipo de distopia, como defende Suvin, ou um sinônimo para a distopia, mas um subgênero em si que se constituiria na antítese da eutopia. Para Philmus, a antiutopia usaria de elementos satíricos para demonstrar o qual indesejável seria alcançar uma sociedade utópica, operando assim um tipo de *reductio ad absurdum*. O resultado é que a antiutopia:

lança um olhar crítico sobre a atualidade histórica, ou as tendências dela, mas em conexão com algum esquema utópico particular, senão com o próprio ideal da utopia. A ficção antiutópica, então, normalmente cumpre a promessa de seu prefixo: considerada genericamente, ela se define por meio de seu antagonismo a uma concepção de utopia de modo a constituir a antítese de “utopia” (PHILMUS, 2005, p. 3).

O autor argumenta que a distopia seria derivativa da antiutopia, mas não igual a ela, pois na distopia, a sociedade de pesadelo seria ainda pior do que a da antiutopia. Para exemplificar seu ponto, o crítico compara os romances *Nós* com *1984*, nos seguintes termos:

Ambos retratam um lugar ruim que já existe em algum local, pelo menos potencialmente, ou em algum grau; mas, apesar de tudo o que Orwell deve ao livro de Zamiátin (em sua tradução francesa), a Oceânia difere profundamente do Estado Único por causa da ausência quase total, ou invisibilidade, de qualquer ideal informativo reconhecível como utópico (PHILMUS, 2005, p. 3).

Existe bastante mérito na organização conceitual de Philmus ao considerar a antiutopia como a antítese da utopia que a reduz ao absurdo. O problema, a meu ver, de sua teorização, são os exemplos escolhidos, pois não me parece haver uma diferença tão significativa em termos de estrutura narrativa para se argumentar que *Nós* e *1984* pertencem a gêneros diferentes. Além disso, será que a Oceânia de Orwell difere tão profundamente do Estado Único de Zamiátin? Nos dois casos, existe a exigência de fidelidade absoluta ao regime totalitário sob pena de morte em caso de rebelião.

Ademais, a conclusão posterior de Philmus é que a antiutopia mantém alguma esperança em sua narrativa, pois o Estado Único em *Nós* parece poder ser derrotado em um futuro pela resistência, enquanto *1984* representaria a distopia como um gênero destituído de qualquer esperança, uma conclusão criticada por Tom Moylan (2000), que argumenta que, segundo o paradigma dos Estudos da Utopia, faria mais sentido atribuir esperança ao termo distopia do

que à antiutopia. Como a próxima maneira de se abordar a relação entre antiutopia e distopia é justamente a proposta por esse crítico, seguimos então com uma explicação resumida da sua importante contribuição para os estudos da distopia.

Ainda no prefácio de seu impactante *Scraps of the Untainted Sky: Science Fiction, Utopia, Dystopia*,<sup>49</sup> Tom Moylan demonstra que adotará uma distinção entre distopia e antiutopia, argumentando que, embora a distopia possua em suas raízes as sátiras e os romances antiutópicos do século XIX, ela é, em si, um gênero do século XX (MOYLAN, 2000). Um pouco mais adiante, ainda no prefácio, Moylan dá o tom geral daquilo que defenderá por boa parte do resto do livro:

A distopia é, portanto, claramente diferente de sua irmã genérica, a eutopia literária, ou de sua nêmesis, a antiutopia. O texto distópico não garante uma postura criativa e crítica implicitamente militante ou resignada. De forma aberta, sempre negocia o *continuum* entre o Partido da Utopia e o Partido da Antiutopia. Iconicamente imerso em uma sociedade já opressora, a trajetória da narrativa discreta de um texto distópico se desenrola em um terreno contestado por essas tendências políticas historicamente opostas. Textos que aderem à insistência do argumento (geralmente conservador) de que não há alternativa (e de que procurar é mais perigoso do que valioso) chegam ao limite da AntiUtopia e correm o risco de transformar o que começa como uma distopia em uma antiutopia completa. (MOYLAN, 2000, p. xiii, grifo do autor)

Para Moylan, a distopia seria irmã da eutopia e uma forma aberta, ora tendendo para um discurso retoricamente aliado ao utopismo ora ao antiutopismo, enquanto a antiutopia seria sua nêmesis (no entanto, ele não explica por que considerar a eutopia como irmã e a antiutopia como nêmesis da distopia dentro desse *continuum*). Esse argumento vê as palavras antiutopia e distopia em termos funcionais em relação aos discursos utópicos e antiutópicos. Na teorização em questão, a Antiutopia (com letras maiúsculas) teria a ver com discursos e ideologias do antiutopismo enquanto a antiutopia (com letras minúsculas) seria a forma literária que expressaria esses discursos, um argumento bastante parecido com o que já foi demonstrado anteriormente em Lyman Tower Sargent (1994), no qual Moylan se baseia fortemente.

Para o crítico, distopia e antiutopia diferem em termos de função em relação aos discursos do utopismo e do antiutopismo (o Partido da Utopia e da Antiutopia), conforme fica

---

<sup>49</sup> Parte dessa obra foi traduzida como *Distopia: Fragmentos de um Céu Límpido* (2016). Nesta tese, quando citar a teorização proposta por Moylan na referida obra, sempre utilizarei esta versão traduzida para o português, com exceção das partes não incorporadas pela tradução supracitada.

evidente quando ele defende que um texto pode começar como uma distopia, mas se tornar uma antiutopia caso insista no argumento de que não existem possibilidades de transformação social (o que parece contradizer a afirmação que a distopia é uma forma aberta, pois parece impedir que esta última se alinhe ao lado antiutópico do *continuum* sem se tornar uma antiutopia). Mais à frente em sua teorização, ao tratar de como a narrativa distópica se desenvolve formalmente, Moylan elege a esperança na possibilidade de derrubada do poder controlador distópico e mudança para um mundo melhor como o vetor final para separar distopias e antiutopias formais (argumento problemático em se tratando de estudos literários que propõe uma distinção formal, pois lida muito mais com discurso do que com forma). Nesse sentido, o argumento de que a antiutopia é a nêmesis da distopia parece apontar muito mais para o posicionamento político de Tom Moylan – em insistir pela importância de que haja a presença do tema da esperança na literatura distópica – do que em critérios de estrutura narrativa.

Para Moylan, basicamente, podemos olhar para os textos que se estruturam narrativamente como distopias e fazer uma série de perguntas, tais como:

Onde a montagem do trabalho textual coloca a distopia em relação ao *continuum* entre pessimismo “militante” ou “utópico” versus pessimismo “resignado” ou “antiutópico”? Como, então, a distopia situa a si mesma no contexto entre a história e o “fim-da-história”, entre Utopia e Anti-Utopia? (MOYLAN, 2016, p. 95)

É claramente uma questão lógica chamar de antiutopia os textos que se situam no campo discursivo da Antiutopia enquanto reservar o termo distopia apenas para os que podem ser situados no campo discursivo da Utopia. Portanto, a teorização de Moylan foi muito bem recebida (mas isso não contradiz a primeira afirmação de que a distopia negocia entre o *continuum* Antiutopia e Utopia?).

A meu ver, porém, o problema de se diferenciar distopia de antiutopia nesses termos é que tal critério fará com que se separem em gêneros distintos obras muito parecidas narrativamente devido à distância ideológica com a qual associamos essas obras. Dessa forma, em sua análise, Moylan acaba considerando *Nós*, de Ievguêni Zamiátin, uma distopia com potenciais utópicos e *1984* uma distopia que se inclina a um pessimismo antiutópico, mas com uma postura diferente de antiutopias de autores/as conservadores/as como Ayn Rand e Karl Popper, sendo, assim, uma “antiutopia crítica” (MOYLAN, 2016, p. 101). Portanto, podemos ver como, nessa linha de pensamento, duas obras estruturalmente parecidas, *Nós* e *1984*, acabam sendo consideradas em gêneros diferentes.

Por fim, discordo de Tom Moylan em eleger a esperança na transformação social como um marcador de diferença entre distopias e antiutopias, ainda que concorde com sua argumentação de que a distopia é uma forma que existe em um *continuun* retórico entre o utopismo e o antiutopismo. A razão para a discordância é que, a meu ver, um gênero literário é caracterizado por uma combinação de fatores formais resultantes em uma identificação conjunta de várias obras que, de alguma maneira, se parecem estruturalmente. Ora, a presença ou ausência do tema da esperança não me parece ser um critério estrutural, mas temático, de modo que obras do mesmo gênero podem apresentar temas diferentes. Assim, a meu ver, uma distopia pode ser antiutópica – alinhada a um discurso antiutópico – sem, contudo, deixar de ser uma distopia.

A sexta maneira de abordar a antiutopia que destaco nesta tese está no estudo de Dohra Ahmad (2009), que considera o termo como equivalente a uma representação ficcional de um lugar considerado como uma eutopia por seus habitantes, mas demonstrado como horrível pelo/a autor/a. Ahmad argumenta:

Uma antiutopia [...] retrata um lugar que não é ruim per se, mas funciona exatamente como deveria, um lugar onde a maioria das pessoas se contenta com o compromisso utópico ao qual consentiram implicitamente. É essencialmente uma sociedade utópica – mas o autor a retrata como um horror e julga que o acordo não valeu a pena. O contraste entre a aura sombria e malcheirosa de *1984* e a alegria implacável de *Admirável Mundo Novo* (dois textos bastante diferentes, tanto formal quanto politicamente) exemplifica essa distinção (AHMAD, 2009, p. 210).

Esse ponto de vista é muito parecido com o já exposto argumento de Suvin de que a antiutopia é uma utopia falsa. A diferença, porém, é que, enquanto Suvin considera a antiutopia um tipo específico de distopia, Dohra Ahmad argumenta que as antiutopias não são também distopias pois não retratam um lugar horrível em si (o que faz lembrar o também já exposto argumento de Philmus). Para a autora, o procedimento da antiutopia é demonstrar uma eutopia de sucesso como horrível justamente para contestar a própria premissa do pensamento utópico.

Pensando a antiutopia nesses termos, a argumentação de Dohra Ahmad sobre a apresentação de uma sociedade cujas leis são aprovadas por seus/as moradores/as mas desaprovadas pelo/a autor/a com o intuito de assim atacar o utopismo é interessante, porém, a aplicação que a autora faz da própria definição pode ser questionável. Ahmad argumenta que *Nós* e *Admirável Mundo Novo* apresentam esse tipo de antiutopia, mas essa leitura me parece equivocada visto que nessas duas narrativas há um número considerável de personagens

descontentes e, portanto, não é apenas o/a autor/a (ou a voz narrativa) que considera a sociedade utópica com horror nesses dois casos.

Além disso, argumentar que *Nós e Admirável Mundo Novo* são sociedades que funcionam não me parece ser a melhor leitura dessas obras, visto que no romance de Zamiátin há a necessidade de diversas execuções dos/as desajustados/as da sociedade; e, no caso do romance de Huxley, vários indivíduos da elite intelectual acabam tendo de ser isolados em ilhas por não aguentarem mais viver naquela admirável nova ordem social. Assim, essa definição poderia ser muito melhor aproximada às obras do século XIX, como o já citado *Vril: O Poder da Raça Futura* e o romance *A Crystal Age* (1887), de William Henry Hudson, que, de fato, apresentam sociedades cuja estrutura social realmente satisfazem as necessidades de seus/as nativos, mas acabam se mostrando intoleráveis para as personagens estrangeiras que as visitam.

A sétima maneira destacada é muito parecida com a segunda, mas contém uma limitação formal em relação a esta. Após tratar das diferenças entre a eutopia como um gênero que busca apontar melhores possibilidades sociais e a sátira utópica como um gênero que critica a sociedade sem, contudo, oferecer outra possibilidade melhor, Fátima Vieira (2010) argumenta que o desenvolvimento do pensamento conservador do século XVIII em diante, junto com o ceticismo contra as possibilidades de melhoramento social, deram origem à antiutopia. De modo semelhante a Sargent, Vieira defende que a antiutopia usa a forma utópica, mas em seu caso, ela parece indicar apenas a estrutura da eutopia, conforme podemos perceber no trecho a seguir:

Mas o ceticismo dos intelectuais conservadores do século XVIII também deu origem à antiutopia. Esta forma literária jamais poderia existir sem a utopia literária, pois compartilha suas estratégias e seus artifícios narrativos; ela aponta, entretanto, em uma direção completamente oposta. Se a utopia é sobre esperança, e a utopia satírica é sobre desconfiança, a antiutopia é claramente sobre descrença total. (VIEIRA, 2010, p. 16)

Diferentemente de Sargent, que certamente emprega a expressão *forma utópica* tanto para o que ele chama de eutopia como distopia, Vieira utiliza o termo utopia literária nessa argumentação ao se referir apenas às utopias positivas (eutopias), pois embora a autora aborde o termo eutopia também nesse seu texto, ela usa prioritariamente utopia para descrever obras como as de Thomas More e William Morris. Além disso, fica evidente que a utopia literária da qual a antiutopia toma os artifícios narrativos só pode ser a eutopia, pois uma página depois do trecho destacado, a autora aborda a distopia como: “Descendente da sátira utópica e da

antiutopia” (VIEIRA, 2010, p. 17), que são justamente os dois termos que ela aborda entre a e/utopia e distopia.

Por fim, Artur Blaim (2022), após apresentar bem estruturada revisão teórica do termo, argumenta que a antiutopia não possui características formais próprias e que muitos dos critérios levantados pela crítica em relação ao termo são mais relacionados ao debate sobre uma utopia em particular ou ao utopismo em geral do que baseados em critérios formais. Sua proposta, então, é de tratar a antiutopia como uma função ou uso do texto distópico. Blaim ainda salienta que devemos diferenciar entre posições que são apenas antiutópicas em relação a certos modelos – mas não ao utopismo em geral –, daquelas que são totalmente antiutópicas, citando um argumento semelhante ao de Fredric Jameson (1994) e também o já referenciado diálogo entre Ruth Levitas e Lucy Sargisson (2003) sobre a luta pelo futuro como uma luta por utopias concorrentes. Assim, uma obra poderia ser aparentemente antiutópica em certos sentidos, mas ainda assim utópica em outros, sem significar que tal obra pertenceria a um gênero literário particular chamado de antiutopia.

A contribuição de Blaim para nos fazer pensar nas possibilidades utópicas de textos muitas vezes considerados antiutópicos é bastante pertinente, mas sua descrição da antiutopia enquanto uma função ou uso do texto distópico pode ser limitante. Há obras que são claramente antiutópicas sem serem também distopias, como já foi citado no argumento apresentado por Lyman Tower Sargent (1994). Assim, a meu ver, antiutopia não deve ser vista apenas como função ou uso do texto distópico.

Perante os muitos degraus antiutópicos da torre de babel que estamos a subir nesse momento do trajeto teórico, há de se perguntar qual será o conceito de antiutopia adotado nesta tese e como será a relação com a seleção e análise das obras do mapeamento presente. Como não é raro na reflexão das ciências humanas e sociais, entretanto, após o estudo cuidadoso do termo em diversos/as autores/as, a conclusão é que não há uma conceitualização final que resolva todos os possíveis problemas lógicos, teóricos e críticos relacionados a um termo como antiutopia. Cada teorização apresentada até o momento possui seus méritos e possíveis problemas, desde que se aborde o assunto de algum ângulo que talvez não tenha sido previsto pelos/as pesquisadores/as em suas reflexões sobre o assunto. No entanto, quem tiver lido com atenção as últimas páginas deverá ter observado que cada uma das oito posições apresentadas foi, de alguma forma, questionada, com exceção das apresentadas por Lyman Tower Sargent

(1994) e Fátima Vieira (2010). Dentre as duas, a visão da professora da Universidade do Porto me parece a mais adequada para se pensar o termo antiutopia. Assim, me alinho aos/as que argumentam que o uso de antiutopia como um sinônimo de distopia não é adequado, mas que também não a consideram como um gênero literário independente, tampouco uma forma específica de distopia.

Considerando o prefixo “anti”, que indica oposição, endosso o argumento de Sargent de que as antiutopias são obras que usam a forma utópica para atacar o utopismo (ou uma eutopia), mas acredito ser mais útil reservar o termo aos textos que usam a estrutura clássica da eutopia do que envolver também as que são distopias formais. A razão é porque não considero que uma distopia deixe de ser tal por se alinhar a um discurso antiutópico, pois isso seria um critério retórico para se definir um gênero literário, ao invés de um critério formal. Portanto, nesse caso, as obras que assim se configuram podem ser denominadas como distopias antiutópicas, ou simplesmente distopias (já que não há nada na palavra distopia que tenha necessariamente que remetê-la a algum ideal utópico). Assim, não vejo razão para chamar uma distopia alinhada ao antiutopismo de antiutopia, preferindo considerar toda obra que apresenta certas características formais reconhecíveis deste gênero como distopias, reservando o aspecto retórico e discursivo de seu alinhamento dentro do *continuum* entre utopismo e antiutopismo para a análise crítica de cada obra em específico.

No caso das obras que usam uma forma semelhante à da eutopia consagrada por Thomas More, mas que são antiutópicas em seus argumentos, não seria desejável chamá-las de eutopias antiutópicas ou de eutopias alinhada ao antiutopismo, por razões evidentes, de modo que a melhor maneira de as denominar parece ser simplesmente usar o termo antiutopia. Ou seja, essas obras são formalmente semelhantes às eutopias, ainda que retoricamente alinhadas ao antiutopismo. Então, ao denominá-las de antiutopias, tanto se enfatiza a parte formal reconhecível pelos estudiosos da área, já que a palavra utopia se insere em “antiutopia”, como também é ressaltada a parte discursiva e ideológica, pela presença do prefixo “anti”. Além disso, em termos mais diretamente linguísticos, é muito mais esperado que a palavra antiutopia designe uma obra que narrativamente se pareça uma e/utopia do que obras que hoje são denominadas de distopias.

Portanto, minha definição para este mapeamento se alinha ao argumento apresentado por Fátima Vieira (2010), de que a antiutopia não seria um gênero literário com características

independentes, mas derivada da eutopia, sendo um termo que define o conjunto de obras que utilizam os recursos narrativos desta última para expressar o antiutopismo em forma literária. Desta forma, o objetivo do/a autor/a de uma antiutopia é, como argumenta Dohra Ahmad (2009), contestar toda a premissa do ideal utópico ou, como define Philmus (2005), reduzir os ideais utópicos ao absurdo. Porém, acrescentaria a esses argumentos também o aspecto formal aqui destacado, isto é, são obras que utilizam a estrutura consagrada da eutopia clássica, amplamente produzida entre os séculos XVI e XIX, para cumprir tais objetivos antiutópicos.

Mesmo se considerarmos as dificuldades em apresentar um modelo estrutural para um tipo narrativo tão disputado como é a antiutopia, podemos considerar a estrutura básica da narrativa utópica, conforme a utopi moreana, e comparar com obras que parecem repeti-la, mas com aparente objetivo de expressar posições ideológicas mais relacionadas com o que se pode ser entendido como antiutopismo. Tal estrutura pode ser lida em algumas obras como segue: 1) a descoberta de uma sociedade com um contrato social diferente daquela de onde a personagem visitante veio; 2) um *tour* pela nova sociedade guiado por alguma personagem representada como sendo nativa daquele lugar (anti)utópico e expresso por meio de diálogos; 3) o crescente desgosto da personagem visitante por aquela nova organização social, quando em comparação com sua sociedade de origem (em oposição à eutopia tradicional, em que a personagem visitante tende a se tornar encantada com as leis alternativas do lugar que visita); 4) um conflito que pode envolver ou o risco de morte por parte do/a visitante ou o desejo de sair daquele lugar, o que gera o último ponto; 5) a fuga ou morte do/a visitante que protagoniza a narrativa. Nessa estrutura, diferentemente do que veremos na distopia, os/as cidadãos/ãs da sociedade antiutópica não demonstram interesse em mudar suas leis e não acontece nenhum tipo de conflito entre grupos insatisfeitos *versus* grupos pró-governo.

Tendo explicado a posição adotada nesta tese, resta apresentar quais obras podem ser classificadas dentro desse conceito de antiutopia. Na literatura em língua inglesa alguns exemplos desse tipo podem ser encontrados em *A História de Rasselas, Príncipe da Abissínia* (1759),<sup>50</sup> de Samuel Johnson; *Vril: A Raça Futura*, de Edward Bulwer-Lytton; e *A Crystal Age*; de William Henry Hudson. Além destas, se ignorarmos a distinção entre antiutopia e sátira utópica apresentada na seção anterior, outras obras já citadas como *Mundus Alter et Idem*, de Joseph Hall, *As Viagens de Gulliver*, de Jonathan Swift, e *Erewhon*, de Samuel Butler, também

---

<sup>50</sup> No original: *The History of Rasselas, Prince of Abissini*.

podem ser lidas como antiutopias, além de várias outras sátiras utópicas. Tal utilização do termo, por exemplo, pode ser vista em Patrick Parrinder (2015), que utiliza sátira utópica e antiutopia como sinônimos para demonstrar que: “Nem toda utopia foi feita para nós” (PARRINDER, 2015, p. 82).

Já na literatura brasileira, a já referenciada *A Amazônia Misteriosa*, de Gastão Cruls; *A República 3000* (1930)<sup>51</sup> e *Kalum* (1936), de Menotti Del Picchia, são exemplos que se adequam à definição de antiutopia adotada.<sup>52</sup> Já em relação a obras que se alinham retoricamente ao antiutopismo, mas que formalmente possam ser consideradas como distopias, estas serão incluídas neste mapeamento, visto que, conforme já explicitado, considero que o antiutopismo pode estar presente na forma distópica.

Por fim, devemos observar que uma obra pode ser antiutópica sem ser uma antiutopia ou mesmo uma distopia, em termos puramente formais. *Aquela Força Medonha* (1945),<sup>53</sup> de C. S. Lewis, por exemplo, foi lida como uma antiutopia por Mark Hillegas (1967), e aparece na bibliografia de Lyman Tower Sargent (1979) sobre a literatura utópica em língua inglesa. Porém, essa obra está longe de apresentar uma sociedade alternativa em detalhes ou seguir a forma utópica (ou distópica) tradicional. O livro é, sim, repleto de argumentos antiutópicos e conservadores, mas a narrativa se passa na Londres contemporânea do autor e configura apenas uma tentativa de construção de uma nova sociedade que acaba sendo impedida pelo grupo de protagonistas. O romance, que mistura ficção científica e fantasia, é muito mais um *campus novel* [romance universitário], como demonstra Robert Philmus (2005), contendo diálogos que expressam diversos argumentos antiutópicos, do que algo que se assemelhe à literatura utópica

---

<sup>51</sup> Posteriormente publicada com o título *A Filha do Inca* na sua segunda edição em 1933.

<sup>52</sup> A já citada obra *A Cidade Perdida*, de Jerônimo Monteiro, listado como eutopia na seção anterior apresenta, em parte, essa estrutura da antiutopia. Porém, ela foi listada como eutopia por duas razões. 1) a visão de sociedade apresentada na obra se alinha com a visão pessoal do autor como mostra Elizabeth Ginway (2015); e 2) ao invés de apenas um visitante, a obra apresenta uma equipe de três exploradores, dos quais dois decidem fugir do local, enquanto um decide viver na cidade utópica encontrada pelo resto de sua vida. Essa diferença de respostas das personagens demonstra, portanto, dois pontos de vista possíveis para com a eutopia, a rejeição ou adesão. Dentre os dois que partiram, um deles demonstra arrependimento, sendo que apenas a personagem que narra a história aparenta total rejeição ao sistema utópico encontrado. Mesmo em se considerando que o narrador da história seja um dos que decidem fugir, o ponto de Jerônimo Monteiro não parece ser o de reduzir o ideal utópico ao absurdo, mas demonstrar como os seres humanos podem ser teimosos em rejeitar novas maneiras de se viver do que as já conhecidas. Nesse sentido, a obra se aproxima de *Uma Utopia Moderna*, de H. G. Wells, em que o ponto de vista da sociedade utópica também é questionado por um dos visitantes.

<sup>53</sup> No original *That Hideous Strength*.

tradicional. Assim, me parece que uma obra pode ser antiutópica sem ser uma antiutopia, ou uma utopia de qualquer tipo.<sup>54</sup>

Tendo apresentado os conceitos de sátira utópica e de antiutopia, agora passo à seção que irá realmente discutir as características do gênero distopia, para que o mapeamento que seguirá a partir do capítulo segundo desta tese seja compreensível tanto no tocante às suas direções, quanto às suas inclusões e exclusões.

#### 1.4. O Conceito de distopia

Distopia é uma palavra bastante popular na contemporaneidade, tanto pelo sucesso de narrativas como a quadrilogia *Os Jogos Vorazes* (2008, 2009, 2010, 2020),<sup>55</sup> de Suzanne Collins, ou da série de televisão *O Conto da Aia* (2017 – ),<sup>56</sup> como pelo fato de que cada vez mais se tem utilizado a palavra para descrever a realidade política de vários lugares do globo, como já exposto na introdução desta tese. A palavra, no entanto, possui uma origem que nem tem a ver com as narrativas que hoje conhecemos como distopias, e nem com descrições de aspectos de sociedades históricas que se assemelham a tais narrativas. Segundo a pesquisadora Deirdre Ni Chuanachain, o emprego mais antigo de que se tem registro até o momento da palavra distopia é de meados do século 18, conforme o trecho destacado seguir:

O uso por Henry Lewis Younge (1694) em seu *Utopia: or, Apollo's Golden Days* (Dublin: Ptd., por George Falkner) em 1747 da palavra distopia soletrada como “Dustopia” como um claro contraste com utopia é o uso da palavra distopia mais antigo que eu encontrei. O poema foi reimpresso em *The Gentleman's Magazine and Historical Chronicle 18* (setembro de 1748): 399-402, com a palavra soletrada como “Distopia” nas páginas 400 e 401 e com uma nota de rodapé definindo o termo como “um país infeliz” (NÍ CHUANACHÁIN, 2013, p. 125).

Há pelo menos dois aspectos interessantes na afirmação de Chuanacháin sobre esse registro da palavra em questão: uma é que o primeiro uso aparece em um poema, o que contraria a noção atual de que a distopia é um gênero predominantemente escrito em prosa; a outra é que

---

<sup>54</sup> Outros exemplos incluem a relação entre algumas obras de Kafka e de Dostoiévski por expressarem o discurso antiutópico de suas épocas sem, contudo, se utilizarem da forma da literatura utópica tradicional, como argumenta Krishan Kumar (1987).

<sup>55</sup> No original *The Hunger Games*. A quadrilogia, inicialmente uma trilogia, mas expandida por recente romance ambientado antes da história original, é composta pelas obras *The Hunger Games*, traduzido como *Os Jogos Vorazes*; *Catching Fire*, traduzido como *Em Chamas*; *Mockingjay*, traduzido como *A Esperança*; e *The Ballad of Songbirds and Snakes*, traduzido como *A Cantiga dos Pássaros e das Serpentes*.

<sup>56</sup> Série de televisão baseada no romance homônimo de Margaret Atwood.

a definição mais antiga que possuímos do termo é a de um país infeliz em direto contraste com a utopia, o que tanto ressalta a ligação do gênero distópico com o utópico, como com a concepção de distopia como um lugar ruim. Começo citando a contribuição da estudiosa para introduzir aquilo que acredito ser de maior importância quando tratamos com o termo distopia em qualquer estudo aprofundado sobre o tópico, que é a reflexão sobre o fato de que essa palavra já foi usada de muitas formas diferentes, é usada de muitas formas diferentes e provavelmente continuará a ser usada de muitas formas no futuro, o que implica que, ao se utilizarmos o termo, existe uma necessidade de se explicitar em qual sentido ele está sendo empregado. A seguir, busco explicar como eu o utilizo e quais bases teóricas serão principalmente aqui adotadas.

Segundo Gregory Claeys (2017), na introdução escrita por Aldous Huxley em uma versão de seu *Admirável Mundo Novo* publicada em 1946, o romance é chamado de utopia. A palavra distopia já havia sido inventada, mas ainda não era popular o suficiente para que o autor de uma das obras que definiram o gênero no século XX a utilizasse. Mas quando a distopia começou a ser empregada para descrever obras parecidas com o romance mais famoso de Huxley? Ainda segundo Claeys, o uso acadêmico mais antigo de distopia ocorreu apenas na década de 1950, no estudo *The Quest For Utopia* (1952), de Glenn Negley e J. Max Patrick, para descrever a já citada *Mundus Alter et Idem* (1605), do bispo inglês Joseph Hall – uma obra muito diferente do que a maioria das pessoas atualmente tem em mente quando pensa na palavra distopia, e que formalmente estaria mais próxima do que considero como uma sátira utópica.

Assim, se pensarmos na trajetória da palavra, de um poema do século XVIII, para um termo para caracterizar obras satíricas como *Mundus Alter et Idem*, até as distopias popularizadas no século XX em diante, temos, novamente, a babel terminológica à qual se refere Darko Suvin. Nesse sentido, tendo que escolher algum caminho dentre várias possibilidades, percorro, como já indiquei que faria na introdução, aquele que possui como bússola norteadora a tríade distópica *Nós*, *Admirável Mundo Novo* e *1984*, além de outras obras que a elas se assemelham, para delimitar a distopia também na literatura brasileira em um sentido que se aproxime de sua forma consagrada por essas narrativas da literatura em língua inglesa. Também intenciono demonstrar que, embora sejam corretas as argumentações que apontam para o fato de que a utopia de uma pessoa pode ser a distopia de outra, é possível falar da distopia como uma forma literária consolidada e não apenas como uma questão de ponto de

vista de cada leitor ou leitora em relação a dado sistema social expresso em uma obra literária que mostra uma sociedade diferente daquela de seu/sua autor/a.

Primeiramente, podemos começar com o sentido mais básico da palavra em si. Distopia é, etimologicamente um lugar ruim, o que leva à pergunta: ruim para quem? Novamente, recorrendo às teorizações de Lyman Tower Sargent, temos que uma resposta inicial seria: ruim para o/a autor/a que escreveu a distopia, conforme a definição de Sargent, que enfatiza a intenção autoral no julgamento do que consistiria em uma representação social distópica:

**Distopia ou utopia negativa** – uma sociedade não existente descrita em considerável detalhe e normalmente localizada no tempo e no espaço que o/a autor/a intencionou que fosse vista por um/a leitor/a contemporâneo/a como consideravelmente pior do que a sociedade em que tal leitor/a vive (SARGENT, 1994, p. 9, grifo do autor).

De modo semelhante à sua definição de eutopia, a noção de distopia deste crítico tem a intenção do/a autor/a como seu ponto de partida. Na seção sobre a eutopia, demonstrei que o teórico apesar de eleger a intenção autoral como a base para qualificação de eutopias e distopias, não busca uma abordagem puramente extratextual que desconsidere aspectos formais do texto. Em seu extenso levantamento bibliográfico sobre a literatura utópica em língua inglesa, o pesquisador conceitua um número enorme de obras das quais não se tem nenhum tipo de evidência no que concerne à intenção de seus/as autores/as e, portanto, Sargent precisa utilizar uma metodologia que considere a evidência interna dos textos para categorizá-los enquanto eutopias, distopias ou sátiras utópicas. A seguir, apresento algumas formas pelas quais se tem lidado com as evidências internas de textos considerados como distopias, critérios que serão basilares para meu próprio método de agrupamento de obras que considero representar a distopia na literatura brasileira do século XX.

Diferentes formas de se olhar para essa evidência interna têm sido teorizadas e sugeridas de modo que, embora se reconheça a existência de intenções autorais, a crítica literária da distopia não se torne simplesmente um jogo hermenêutico em busca dos propósitos dos/as escritores/as. Uma delas, sugerida por Maria Varsam (2003), seria se levar em consideração a possível identificação do público leitor com a perspectiva apresentada pela voz narrativa, ou pela personagem protagonista, isto é, se a sociedade é narrada como ruim por quem está contando a história que estamos lendo. Varsam argumenta:

Segue-se que seria mais útil se essa determinação, ao invés de estar na intenção autoral, fosse focar na identificação que o/a leitor/a é convidado/a a

ter com o/a protagonista/narrador/a. [...]. Diferente da ficção eutópica, em que parece haver um acordo de princípios entre todos/as os/as cidadãos/ãs, a multiplicidade de vozes na ficção distópica requer que o/a leitor/a aceite o ponto de vista do/a narrador/a como o mais confiável, ou do contrário não haveria exposição da distopia em questão. (VARSAM, 2003, p. 205)

Assim, a ficção distópica utilizaria certos recursos formais e estratégias narrativas para que o público leitor se identificasse com a voz que narra a história, ou com os posicionamentos expressados pela personagem protagonista, seja ela a voz narrativa ou não.

Argumento muito semelhante ao de Varsam é apresentado por Dohra Ahmad (2009), que define a distopia nos seguintes termos:

Eu uso “distopia” para me referir a uma representação ficcional de um lugar que, do ponto de vista do narrador, é claramente ruim. Seus habitantes nunca consentiram com qualquer tipo de contrato social que justificasse suas deficiências, mas encontram seu comportamento regulado pela ameaça de violência ou expulsão (AHMAD, 2009, p. 210, grifo da autora).

Como no caso de Varsam, a distopia é um lugar definido como ruim pelo ponto de vista narrativo, porém, Ahmad também destaca o fato de que o contrato social que domina a sociedade distópica é imposto pela violência, não tendo havido a concordância democrática da população.

As duas argumentações são muito bem construídas, mas não podem ser aplicadas tão diretamente a todas as distopias, visto que há obras em que o ponto de vista da voz narrativa ou do/a protagonista não assume uma postura crítica frente às contradições do sistema distópico, mas se adapta ao status quo infernal (ou até o defende). Esse é o caso de Alex, protagonista do romance *Laranja Mecânica*<sup>57</sup> (1971), de Anthony Burgess, que não tipifica o tradicional protagonista insatisfeito das distopias, mas vive sua vida de crimes e violência sem aparentar remorso ou senso crítico. Um caso ainda mais extremo do que o da famosa distopia de Burgess é a linha de quadrinhos *Juiz Dredd*,<sup>58</sup> da dupla John Wagner e Carlos Ezquerra, em que a personagem protagonista, um juiz chamado Dredd, é, de fato, um agente do Estado policial que acredita estar servindo a justiça. Lançada inicialmente em 1977, história se passa em um futuro distópico em que o sistema legal permite que os juízes sejam também policiais e executores, narrando as incursões de um policial-juiz-carrasco combatendo o crime e aplicando sentenças de morte sem nenhum tipo de restrição – por vezes, eliminando, por engano, pessoas retratadas

---

<sup>57</sup> No original: *Clockwork Orange*

<sup>58</sup> No original: *Judge Dredd*. A obra rendeu duas adaptações cinematográficas, a primeira em 1995, dirigida por Danny Cannon, e a segunda em 2012, com direção de Pete Travis.

como inocentes dentro do próprio enredo. Nesse caso, talvez ainda mais do que no de Alex, os recursos narrativos não nos convidam a uma identificação com o juiz Dredd em si, mas com personagens secundárias que acabam servindo de contraponto à postura repressora do protagonista.

De maneira semelhante aos argumentos de Varsam e Ahmad, Felipe Benício de Lima (2017) também propõe a identificação da distopia de um ponto de vista intratextual, em sua dissertação de mestrado. Porém, sua reflexão proporciona uma leitura mais ampla do que nos exemplos das duas estudiosas. Após refletir sobre as problemáticas de se definir eutopias e distopias a partir das intenções supostas de seus/as autores/as, o pesquisador conclui:

Para tentar equacionar esses termos e encontrar uma saída que não ceda simplesmente ao relativismo absoluto — todas as posições e suas consequentes interpretações textuais são possíveis e válidas —, acredito que seria mais apropriado reposicionar essa discussão acerca dos qualificativos, transferindo-a para o universo diegético, com suas personagens e circunstâncias. Com isso eu quero sugerir que a caracterização de uma sociedade como boa ou ruim (e, consequentemente, como melhor ou pior) se dê pelo ponto de vista de alguém (ou de um grupo) dentro do próprio universo ficcional (LIMA, 2017, p. 44).

Posteriormente, em sua tese de doutorado, Felipe Benício de Lima, ainda considerando o ponto de vista expresso na narrativa em relação a intenção autoral nas distopias, argumenta:

Aceitar que o texto distópico tem uma função é abraçar, em certa medida, a ideia de intencionalidade. Negar essa função é esvaziar a ficção distópica de seu potencial crítico. A narrativa distópica, então, seria uma espécie de veículo de interlocução entre autores/as e leitores/as empíricos/as. Mas a distopia, conforme aponte, também é um texto que se serve de mecanismos narrativos específicos para criar um universo diegético cuja organização social, ao estabelecer o que se pode e o que se deve fazer, submete a grande maioria da população a um regime coercitivo que encontra no medo a sua maior eficácia; uma personagem (ou um grupo), por meio da qualificação por contraste, identifica aquela organização social como ruim, pior em comparação a um algures passado ou por vir. (LIMA, 2022, p. 55)

Como nos argumentos de Maria Varsam e Dohra Ahmad, se as personagens da obra apresentam a sociedade alternativa em termos negativos, podemos considerá-la uma distopia, mas a vantagem da argumentação de Felipe Benício é que, ao não fixar um ponto de identificação entre o/a leitor/a e os/as personagens que são especificamente protagonistas/as das narrativas, obras como *Laranja Mecânica* e *Juiz Dredd* podem ser lidas como distopias.

Nessa linha de raciocínio, uma distopia que apenas apresentasse uma sociedade horrível, violenta, desigual e opressora, mas onde todas as personagens – sem exceção – fossem

retratadas como genuinamente felizes com tal sistema distópico, não poderia se adequar ao argumento. No entanto, talvez por razões óbvias, desconheço uma obra que assim se configure. Se alguma obra apresentar uma sociedade que quebre vários valores sociais alinhados a princípios básicos defendidos pelos direitos humanos – tais como direito à liberdade, à vida, à segurança, à igualdade e a um tratamento justo –, e cujos habitantes aparentem genuína satisfação com tal contrato social, ou estaríamos diante de uma eutopia escrita por um/a autor/a com valores sociais que destoam de vários ideais das sociedades democráticas da contemporaneidade, ou poderia ser o caso de uma obra completamente satírica e, nesse sentido, apenas o julgamento do público leitor poderia realmente categorizar tal lugar como uma distopia. Ainda assim, seria uma distopia escrita em um modo totalmente irônico, algo que não segue o modelo tradicional da escrita distópica, que, semelhantemente à eutopia, possui muito do modo irônico, mas não chega a ser uma sátira completamente.

Uma outra forma de identificação da distopia (e também de sua diferenciação em relação à eutopia) é proposta por Mattison Schuknecht (2019), utilizando a Teoria de Mundos Possíveis. Após uma breve explanação sobre a utilização desse tipo de teorização na crítica literária e sua possível contribuição aos Estudos da Utopia, o estudioso categoriza a literatura utópica dentro da tipologia de enredos do crítico literário tcheco Lubomír Doležel. Nessa tipologia, há quatro modalidades narrativas – alética, deontica, axiológica e epistêmica, – sendo que a literatura utópica, propõe Schuknecht, estaria dentro da modalidade do sistema deontico, ou seja, abrangendo histórias que têm seu conflito narrativo na interrelação entre o permitido, o proibido e o obrigatório. O sistema deontico, explica o autor, não é uma exclusividade das eutopias e distopias, pois várias outras histórias baseiam o conflito do enredo nesse sistema, como no caso do famoso romance *Os Irmãos Karamazov* (1880),<sup>59</sup> do escritor russo Fiódor Dostoiévski, em que toda a problemática a mover a história se relaciona à querela entre um homem e seus filhos, mais notavelmente entre ele e seu primogênito no que concerne ao interesse amoroso pela mesma mulher. O que Schuknecht demonstra é que o grau do conflito deontico nas eutopias e distopias as distingue de outras histórias (como desse romance de Dostoiévski) por se relacionar com toda a sociedade devido às leis e regulações próprias existentes nos mundos retratados na literatura utópica. Já o que diferenciaria as eutopias das distopias nesse modelo, é que as

---

<sup>59</sup> No original: Братья Карамазовы

primeiras tenderiam a minimizar tal conflito, enquanto as segundas o maximizariam, conforme o trecho destacado a seguir:

Especificamente, os textos distópicos contêm amplo conflito entre as modalidades do sistema deôntico, enquanto os textos utópicos contêm um grau substancial de harmonia entre as mesmas modalidades. Simplificando, os mundos utópicos minimizam o conflito deôntico, enquanto os mundos distópicos o maximizam (SCHUKNECHT, 2019, p. 239).

Essa forma de diferenciação entre eutopias e distopias com certeza pode ser utilizada quando tratamos dos textos clássicos desses gêneros, visto que, como demonstrado na seção sobre a utopia, as eutopias tradicionais são geralmente criticadas como narrativamente pobres (com algumas exceções) e tanto Fredric Jameson (1994) como Raymond Trousson (2005) nos chamam a atenção para uma espécie de caráter não narrativo das obras desse gênero. No entanto, Lyman Tower Sargent (1994) evidencia o romance *He, She and It* (1991), de Marge Piercy, e nos mostra que há obras que são: “claramente tanto eutopias como distopias, e minam todos os esquemas puros de classificação” (SARGENT, 1994, p. 7). Nesse caso, analisar a diferença entre eutopia e distopia apenas pelo parâmetro de que a primeira minimiza os conflitos enquanto a segunda os maximiza pode não ser de todo verdadeiro. Ainda assim, de um modo geral, em se tratando principalmente das eutopias clássicas, a teorização acima proposta pode ser bem utilizada.

Essas maneiras de identificação da distopia, propostas por Maria Varsam, Felipe Benício e Mattison Schuknecht, são importantes para que haja critérios formais de análise literária na pesquisa da literatura utópica e serão consideradas nesta tese como maneiras de se reconhecer uma distopia literária em conjunto com outros elementos característicos desse gênero que serão abordados adiante. No entanto, apesar dessas argumentações estarem acompanhadas de uma proposta por um distanciamento da intenção autoral, o fato é que se a sociedade é apresentada como distópica pela protagonista ou pela voz narrativa (Varsam e Ahmad), ou por algum grupo de personagens (Lima), ou se é o conflito narrativo de natureza deôntica maximizado à toda sociedade que se deve levar em conta (Schuknecht), não estaria tudo isso debaixo do controle dos desejos de autores e autoras? Como nos mostra Antoine Compagnon: “O fato de considerar que as diversas partes de um texto (versos, frases etc.) constituem um todo pressupõe que o texto represente uma ação intencional. Interpretar uma obra supõe que ela responda a uma intenção” (COMPAGNON, 2012, p. 93). No fim das contas, quem escreve não possui o controle sobre como seu público vai receber suas histórias, mas

possui métodos próprios para apresentá-las conforme certas intenções, ainda que sejam percebidas ou não.

Enquanto leitores/as, podemos considerar uma eutopia como um lugar horrível e até mesmo argumentar que alguma distopia ficcional parece ser um lugar melhor do que a nossa própria sociedade histórica, mas julgar eutopias e distopias segundo critérios tão pessoais seria simplesmente tornar impraticável a tarefa do/a crítico/a e do/a bibliógrafo/a. Nesse sentido, Lyman Tower Sargent busca utilizar recursos internos e externos ao texto para entender se autores e autoras intencionaram escrever eutopias e distopias, e, conforme seus métodos permitem, ele é o pesquisador que produziu a maior bibliografia concernindo à literatura utópica em língua inglesa até o momento.

Não nego que o uso dos recursos estéticos para construção de uma distopia possa apontar para a intenção de um/a autor/a em compartilhar sua imaginação de uma sociedade pior. E aqui, é preciso destacar que esse pior está dentro das limitações indissociáveis às visões de mundo de cada autor/a e que, portanto, não será nunca uma unanimidade entre todos/as os/as possíveis leitores/as de sua obra. No entanto, como não adoto como procedimento crítico a explicação das obras literárias pela vida ou psicologia de seus autores e autoras (o que também não me parece ser o método do próprio Sargent), o que me resta é atentar tanto para a parte estética observável em um grande número de obras categorizadas como distopias, como para as teorizações propostas por pesquisas anteriores à minha que as analisam, para assim chegar a uma definição de trabalho funcional para o objetivo desta tese.

Para um mapeamento como o aqui proposto, os argumentos de classificação das obras enquanto sociedades ruins serão adotados em conjunto às características formais e elementos temáticos típicos do texto distópico, levando-se em conta as evidências internas dos textos como nas propostas apresentadas por Maria Varsam, Dohra Ahmad, Felipe Benício de Lima e Mattison Schuknecht. Porém, certas informações extratextuais também podem nos ser úteis como apoio hermenêutico ao que for possível observar dentro de cada texto, como será demonstrado adiante em uma abordagem sobre porque não considero ser uma distopia o romance *O Presidente Negro*, de Monteiro Lobato, a despeito de parte da crítica brasileira assim categorizá-lo.

Tendo clarificado que o ponto de vista adotado neste trabalho é o dos elementos textuais apresentados dentro dos universos distópicos criados em cada obra (e não os critérios de

juízo moral frente a uma representação social inerente às visões de mundo de cada possível leitor/a); e que, embora esses elementos textuais possam apontar para as intenções autorais, eu não proponho um método de investigação de intenções dos/as autores/as em minha definição de distopia, passo, então, a abordar como esse mau lugar tem sido representado nas principais obras que popularizaram o gênero no século XX. Se considerarmos que, atualmente, o termo distopia evoca na mente da grande maioria das pessoas uma série de obras parecidas com *Nós*, *Admirável Mundo Novo* e *1984*, podemos argumentar que existem elementos formais e temáticos que caracterizam o mau lugar nesse gênero narrativo e, assim, eleger certos parâmetros de comparação intertextual para as distopias brasileiras que fazem parte do mapeamento desta tese. Deste modo, é possível buscar uma conceitualização que seja tanto intratextual, ou seja, que leve em conta o universo diegético apresentado em cada texto distópico, como também intertextual, em comparação com outras obras reconhecidas como distopias pela crítica. Considerando a já clássica definição de Julia Kristeva de que: “Todo texto é construído como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (KRISTEVA, 1974, p. 64), podemos entender que, em se tratando de textos do mesmo gênero literário, certos temas, motivos e procedimentos são constantemente reutilizados e readaptados.

Deste modo, a seguir, demonstro que a distopia em sua forma tradicional, iniciada ao fim do século XIX e bem estabelecida no século XX, tende a possuir uma série de maneiras específicas de estruturação e que, portanto, embora toda distopia seja um mau lugar, nem todo mau lugar é necessariamente uma distopia. Para isso, enumero quatro pontos que poderão agrupar quais são as características mais marcantes da distopia literária conforme pude observar tanto na leitura das distopias clássicas como em sua recepção teórica pela crítica – reconhecendo que tais pontos podem ser questionados e problematizados por intervenções teóricas e críticas posteriores. Assim, podemos perceber o seguinte:

1. A distopia é uma narrativa ambientada em um outro espaço/tempo.
2. A distopia é ambientada em um lugar/temporalidade infernal, cujos aspectos sociais negativos são resultado da ação política intencional.
3. Os aspectos infernais representados nas distopias frequentemente têm uma relação especulativa com problemas sociais observáveis nos períodos históricos de seus autores e autoras.

4. O confronto entre ideias distintas tende a marcar os conflitos que movem a narrativa distópica.

O primeiro ponto diz respeito ao entendimento da relação íntima entre a distopia e sua antecessora, a utopia, e já foi abordado em certos aspectos na primeira seção deste capítulo. Foi demonstrado que quando se fala em sociedades não existentes na literatura utópica, essa não existência do lugar se relaciona com a apresentação de normas e instituições sociais diferentes das encontradas nas sociedades empíricas das épocas em que as obras foram escritas. Seguindo nessa linha de pensamento, que entende eutopias e distopias como um tipo de ficção que apresenta sociedades alternativas, podemos também nos voltar à teorização de Darko Suvin, no que diz respeito à relação entre a literatura utópica/distópica e a teoria literária do estranhamento (relação já abordada anteriormente). De modo similar a Sargent, Suvin usa a palavra utopia como um termo amplo que designa uma sociedade não existente (como uma construção social diferente da encontrada em nosso mundo empírico) englobando tanto as eutopias como as distopias. Assim, a utopia de Suvin é definida como segue:

A UTOPIA será definida como: a construção de uma comunidade singular onde instituições sociopolíticas, normas e relações entre as pessoas estão organizadas de acordo com um princípio radicalmente diferente que o da comunidade do autor; essa construção é baseada no estranhamento resultante de uma hipótese histórica alternativa (SUVIN, 2003, p. 188).

Em adição a essa definição, Suvin explica que se as instituições sociopolíticas, normas e relações sociais forem apresentadas como mais perfeitas do que as da comunidade do/a autor/a, estamos diante de uma eutopia, caso sejam menos perfeitas, então, uma distopia. Não entrando novamente nas questões de intenções autorais e também deixando de lado a óbvia estranheza da construção frasal envolvida na conceitualização de eutopias e distopias como sociedades *mais* perfeitas e *menos* perfeitas, chamo atenção ao que interessa dessa definição ao ponto aqui exposto, isto é, de que a distopia, como parte da UTOPIA (não lugar), apresenta uma organização social radicalmente diferente daquela existente ao mundo empírico de seu/sua autor/a e que essa diferença baseia-se no estranhamento resultante de uma hipótese histórica alternativa.

É exatamente nesse ponto que as distopias clássicas diferem de obras que apresentam o mundo como um mau lugar, mas que o fazem através dos efeitos de representação que tentam se aproximar da realidade empírica do cotidiano de uma sociedade ou época, o que caracteriza a ficção por vezes chamada de realista ou naturalista (obviamente esses dois termos não são

sinônimos, mas suas especificações não fazem parte da discussão aqui apresentada). Em um texto bem anterior ao destacado acima – e que serve de base para ele –, Suvin (1979) propõe que é possível dividir a literatura entre obras que apresentam as relações entre as pessoas e a sociedade de uma forma reconhecível em relação ao mundo empírico de autores/as e leitores/as, o qual ele chama de ficção naturalista, e algo diferente denominado de *ficção de estranhamento*,<sup>60</sup> apontando que cada uma apresenta as relações entre as pessoas e o meio social de formas diferentes. O argumento de Suvin é apresentado como segue:

A ficção, então, pode ser dividida de acordo com a maneira pela qual as relações das pessoas e seus arredores são iluminadas. Se isso é conseguido pelo esforço de reproduzir fielmente texturas e superfícies empíricas garantidas pelos sentidos humanos e pelo bom senso, proponho chamá-lo de ficção naturalista. Se, ao contrário, um esforço é feito para iluminar tais relações criando uma estrutura formal radical ou significativamente diferente – uma localização de espaço / tempo diferente ou figuras centrais para a fábula, inverificáveis pelo senso comum – proponho chamá-la de ficção de estranhamento. (SUVIN, 1979, p. 18)

Mais adiante, Suvin defende que a literatura utópica (como parte da ficção científica, um ponto que será abordado mais adiante), faria parte dessa ficção de estranhamento, justamente por causa das características desse tipo de narrativa, que tende a explorar terras desconhecidas, outros planetas, futuros antevistos e relações sociais radicalmente diferentes das encontradas no mundo empírico de autores/as e leitores/as.

Ao argumento de Suvin podemos aproximar muito facilmente todas as principais distopias do século XX, que apresentam sociedades governadas por hábitos, regras e relações sociais que diferem daqueles das sociedades empíricas de seus/as autores/as e se localizam temporalmente no futuro (seja longínquo como em *Nós e Admirável Mundo Novo*, ou próximo como em *1984*). Nesse sentido, podemos verificar o vínculo dessas obras com a literatura utópica enquanto um tipo de literatura de especulação social, o mito especulativo do qual fala Northrop Frye (1965), e que, de diferentes formas, podem nos fazer pensar sobre aspectos problemáticos de ideologias e teorias ligadas aos conceitos de contrato social adotados em diferentes sociedades.

Como literatura do estranhamento que se baseia em uma hipótese histórica alternativa, a distopia critica a realidade com uma linguagem diferenciada daquela existente em obras ligadas a uma estética realista ou naturalista. Uma cena de violência narrada graficamente de

---

<sup>60</sup> No original, *estranged fiction*, mas *ficção estranhada* seria uma tradução que não soaria bem em português.

forma realista por um autor habilidoso como Rubem Fonseca, por exemplo, pode ser lida em comparação com alguma notícia violenta apresentada em um jornal sensacionalista, mas o efeito do estranhamento da ficção distópica apresentaria a violência operando um tipo de distanciamento que pode (ou não) nos ajudar a parar e refletir mais atentamente sobre esse tópico. É nesse aspecto que as distopias diferem de obras que apresentam histórias passadas em lugares que são ruins, mas que fazem parte do que Suvin chamou de ficção naturalista.

Na introdução abordei a tendência que se pode observar da utilização de distopia em referência aos fenômenos políticos do nosso presente histórico e de uma parte da crítica literária brasileira que tem utilizado o termo para denominar obras que não operam por esse princípio do estranhamento e são mais próximas do que Suvin chama de ficção naturalista. Esses estudos, que tomam a palavra distopia como mau lugar e analisam como a literatura brasileira tem mostrado a distopia que é o nosso país através de obras que operam pela aproximação entre realidade e ficção, são importantes e válidos desde que sejam bem articulados em sua argumentação, visto a carga histórica, etimológica e intertextual que a distopia carrega com a ficção que projeta mundos e sociedades alternativas.

Desafiar o entendimento da distopia enquanto um termo fechado para obras que apresentam organizações sociais que refletem uma hipótese histórica alternativa é um caminho crítico válido que foi muito bem trilhado por Erika Gottlieb em seu *Dystopian Fiction East and West: Universe of Terror and Trial* (2001). Nesse estudo, a autora separa o tipo de projeção distópica futurista da literatura em língua inglesa (especificamente britânica, estadunidense e canadense) com o tipo mais próximo da realidade empírica em obras produzidas sob a estética do *Realismo Socialista*, no período entre 1948 e 1989. Gottlieb resume a tese de seu livro da seguinte maneira:

A tese central deste livro, então, é baseada na observação que naquelas obras que o/a leitor/a ocidental tende a considerar como clássicos da ficção distópica, os/as autores/as imaginam um Estado monstruoso no futuro, uma sociedade que reflete o medo dos/as escritores/as do possível desenvolvimento da ditadura totalitária em suas próprias sociedades. Por contraste com este corpus de literatura, após *Zamiátin*, na Europa oriental e central, as obras de distopia – escritas sobre, contra e sob ditadura totalitária – apresenta-nos um mundo de pesadelo, não como uma visão fantasmagórica do futuro, mas como um reflexo preciso do “pior de todos os mundos possíveis” vivido como uma realidade histórica. (GOTTLIEB, 2001, p.17)

Considerando a literatura do leste e centro europeu que a autora categoriza como distopia em comparação com os exemplos clássicos da literatura em língua inglesa, podemos

entender que o estranhamento e construção de uma história alternativa não é a única forma possível de se construir uma distopia. Nesse sentido, a teorização de Erika Gottlieb pode ser de muito proveito aos estudos brasileiros que tratam como distopia aquela parte de nossa literatura que apresenta lugares infernais mas que não utilizam a estratégia do estranhamento destacada por Darko Suvin, como é o caso de tantas obras brasileiras cujo enredo gira em torno das injustiças sociais tipicamente experimentadas pela maior parte da população no Brasil, mas que não fazem parte do que poderíamos considerar a *ficção do estranhamento* sugerida por Suvin.

No entanto, nesta tese, escolhi utilizar o conceito de distopia como mais amplamente compreendido nos Estudos da Utopia, que destacam o aspecto da organização social e hipótese histórica alternativa da ficção distópica. O motivo é porque seria impossível para um projeto de doutorado com suas limitações e prazos abordar de forma satisfatória tanto o número de obras de ficção de estranhamento que podem ser lidas como distopias da literatura brasileira no século XX como o enorme número de obras de nossa literatura que também apresentam o Brasil como um mau lugar para se viver, mas que utilizam uma estética realista. Assim, a distopia em sua forma clássica conforme adotada para o presente agrupamento de obras apresentam como uma de suas características principais o estranhamento segundo concebido por Darko Suvin. Portanto, a primeira característica destacada é que a distopia não é só um lugar infernal, mas também é um outro lugar (um não lugar) infernal.

O segundo ponto manifesta a observação de que a estética da distopia é marcada pelo fato de que o outro lugar/tempo construído ficcionalmente é mau devido a escolhas sociais inteligentes, isto é, sem recorrer ao sobrenatural ou mágico, o que faz com que a distopia se encontre entre os polos do naturalismo (pela associação com a maldade humana) e da fantasia (pela construção de um não lugar). Essa ambivalência é muito bem ilustrada em uma carta escrita por George Orwell em 1947 para o editor britânico Fredric John Warburg. Nessa carta, Orwell escreve sobre o seu *1984* nos seguintes termos: “Não gosto de falar sobre livros antes de serem escritos, mas te direi agora que este é um romance sobre o futuro – isto é, em certo sentido, é uma fantasia, mas na forma de um romance naturalista” (ORWELL, 1968, p. 329-330). É notável que Orwell use o termo fantasia, embora associe a forma do romance naturalista à *1984*, o que parece ser uma contradição. Porém, quem conhece o romance não terá dificuldades em aceitar tal descrição pois, embora o país descrito em suas páginas nunca tenha existido, certamente apresenta situações e estruturas que podem ser encontradas em certos lugares e épocas de nosso mundo real.

Como um outro lugar localizado em algum futuro com tecnologia ainda não existente na época de publicação do livro, o país fictício chamado de Oceânia, onde se passa a história da obra, tem algum elemento de fantasia. Contudo, considerando também o tom sombrio da narrativa, com as pesadas descrições do cruel cotidiano vivido pelas personagens, certamente *1984* também possui proximidade com o que geralmente entende-se por naturalismo, quando consideramos definições como as construídas por Edward Quinn, que argumenta: “O esforço básico do naturalismo está na tentativa de produzir uma descrição precisa da vida, mesmo ao custo de representar feiura e discórdia. (QUINN, 2006, p. 280). A feiura e discórdia em *1984*, podemos argumentar, encontra certa proximidade do que Quinn chama de “descrição precisa da vida”, mas, também, se distancia de qualquer sociedade já existente em diversos aspectos, daí que encontramos sentido na aparente paradoxal afirmação de Orwell sobre *1984* em sua carta para Warburg.

Ainda assim, naturalismo e fantasia são palavras carregadas de tensões opostas. Em sua importante e influente teorização sobre a literatura fantástica, Tzvetan Todorov argumenta que o fantástico se caracteriza por um tipo de incerteza perante um fato impossível de explicar pelas leis do nosso mundo: “Chegamos assim ao coração do fantástico. Em um mundo que é o nosso, que conhecemos, sem diabos, sílfides, nem vampiros se produz um acontecimento impossível de explicar pelas leis deste mesmo mundo familiar” (TODOROV, 2010, p. 15). Em seguida, Todorov distingue o fantástico de outros dois gêneros que lhe seriam “vizinhos” e que trariam explicações para os fatos impossíveis narrados em suas histórias. Haveria o estranho, em que o impossível é explicado como um tipo de ilusão dos sentidos, como em alguns contos de Edgar Allan Poe, e o maravilhoso, ao qual pertencem obras como os contos de fadas e histórias de terror sobrenatural, em que os elementos impossíveis são explicados como pertencentes ao plano mágico ou sobrenatural. O fantástico, porém, estaria no tempo da incerteza e não teríamos explicações para os acontecimentos impossíveis representados na obra.

Portanto, não é nesse sentido que encontramos a fantasia de *1984*, visto que o livro nos fornece explicações científicas, sociológicas e até mesmo filosóficas para nos ajudar a entender o funcionamento do mundo diferente representado em suas páginas. Por conseguinte, estamos mais próximos de uma obra naturalista do que fantástica, considerando que obras naturalistas expressam, literariamente, aspectos da forma filosófica do naturalismo, isto é, que os fatos sociais são explicáveis por leis naturais, pela ciência, e por métodos comprováveis, e não por meios sobrenaturais ou mágicos.

Porém, por mais que os mundos de *1984* e das distopias no geral possam ser explicadas por causas científicas, ainda assim existe uma grande diferença entre as obras da literatura distópica e as geralmente consideradas como naturalistas. Como exemplo, podemos comparar o já citado *Não Verás País Nenhum* com o romance *O Cortiço* (1890), de Aluísio de Azevedo, comumente considerada como uma obra naturalista, conforme demonstra Alfredo Bosi (1994). Nas duas narrativas temos alguns temas que se intercalam como: um ambiente cheio de miséria e marcado pela injustiça; a crítica social contra as elites e o sistema governamental; e o ponto de vista de protagonistas insatisfeitos com a situação social descritas nas obras (que apontam para o país histórico em que viviam seus autores). No entanto, o estranhamento causado pela técnica narrativa empregada em *Não Verás País Nenhum* contrasta com a familiaridade encontrada nas descrições usadas em *O Cortiço*, no sentido que o primeiro, ao imaginar um Brasil distópico no futuro, cria um ambiente que se caracteriza pelo distanciamento em relação ao mundo empírico do autor e de seu público leitor na época da publicação do livro. Enquanto no caso de Aluísio de Azevedo, há um esforço pela aproximação entre realidade e ficção não apenas no sentido de uma reflexão sobre questões sociais, mas até mesmo na descrição de um cotidiano comparável entre personagens do livro e leitores/as do mundo empírico. Em outras palavras, no caso da distopia de Ignácio Loyola de Brandão, podemos reconhecer o Brasil em termos de comparação e associação, ou seja, o Brasil do futuro é diferente em costumes e leis, mas mantém os problemas de sempre, enquanto em *O Cortiço*, o Brasil tanto é o mesmo no que diz respeito aos problemas sociais quanto no que diz respeito às questões práticas do dia a dia.

Sendo assim, temos que a distopia se aproxima do naturalismo ao demonstrar um mundo em que acontecimentos extraordinários em relação ao nosso mundo empírico são explicados por causas não sobrenaturais ou mágicas, mas dele se distancia devido ao estranhamento causado pelo emprego da imaginação de uma sociedade cujas leis e instituições, embora sejam comparáveis metaforicamente às nossas, são, em termos de descrição do cotidiano, bastante diferentes. Nos termos de Todorov, o mundo em que acontecem coisas impossíveis, mas cujas explicações são fornecidas nos textos, pertencem ou ao maravilhoso ou ao estranho. Considerando que no estranho a explicação não passa de um tipo de ilusão mental engendrada pela narrativa, resta-nos então o maravilhoso e, mais especificamente, se a explicação não é mágica ou sobrenatural (que constitui o âmbito dos contos de fadas e certas histórias de terror sobrenatural) mas científica, estamos diante do maravilhoso da ficção científica, conforme mostra a passagem a seguir:

O maravilhoso instrumental nos levou muito perto do que se chamava na França, no século XIX, o maravilhoso cientista, e que hoje se denomina ficção científica. Aqui, o sobrenatural está explicado de maneira racional, mas a partir de leis que a ciência contemporânea não reconhece. (TODOROV, 2010, p.63)

Então, no escopo da ficção científica estariam aquelas obras cujos mundos em que se passam acontecimentos impossíveis são explicados por meio de uma ciência que estaria além do conhecimento científico da época de publicação da obra, de modo que as distopias, das quais Todorov não trata, poderiam ser assim classificadas (pelo menos inicialmente).

Nesse ponto devemos tratar da relação entre distopia e ficção científica e, assim, chegamos novamente a já citada teorização de Darko Suvin (1979), que vai argumentar que a ficção científica é a literatura do estranhamento cognitivo, ou seja, que apresenta obras cujo estranhamento causado por seus mundos alternativos pode ser explicado por meio da ciência (daí o significado de cognitivo). Essa ciência, porém, teria princípios que não necessariamente precisam obedecer rigidamente às leis conhecidas pela ciência contemporânea aos autores e autoras, de modo a abranger obras futuristas ou em cuja ação se desenvolve em outros planetas. Como já argumentado na seção sobre utopia, Suvin considera utopias e distopias como parte da ficção científica, de modo que a plausibilidade cognitiva da ficção científica automaticamente também faria parte da ficção utópica. Nesse ponto, porém, como no caso da utopia, há toda uma discussão e divergências de opinião no que diz respeito à relação entre ficção científica e distopia.

Enquanto Suvin pensa a distopia como o subgênero social da ficção científica, a premiada autora Margaret Atwood e a importante contribuição à pesquisa sobre distopia realizada por Gregory Claeys (2017) apresentam pontos de vistas alternativos. Atwood, em um estilo mais ensaístico e menos teórico, argumenta que suas distopias *Oryx e Crake* (2003) e *O Conto da Aia*<sup>61</sup> (1985) não seriam, em sua visão, ficção científica, mas ficção especulativa. A distinção, segundo a autora, teria a plausibilidade como base, conforme podemos observar no trecho a seguir:

O que quero dizer com “ficção científica” são aqueles livros que descendem de *A Guerra dos Mundos*, de H. G. Wells, que trata de uma invasão de marcianos sugadores de sangue, cobertos por tentáculos, atirados à Terra em latas de metal – coisas que não poderiam acontecer – enquanto, para mim, “ficção especulativa” significa enredos que descendem de livros de Júlio

---

<sup>61</sup> No original: *The Handmaid's Tale*.

Verne sobre submarinos e viagens de balão - coisas que realmente poderiam acontecer, que não haviam acontecido completamente quando os autores escreveram os livros. (ATWOOD, 2011, p. 6)

Seguindo essa linha de raciocínio, a autora separa obras como *1984* como ficção especulativa, e outras como as *Crônicas Marcianas*<sup>62</sup> (1950), de Ray Bradbury, como ficção científica, alinhando suas próprias distopias também à ficção especulativa.

O uso de ficção especulativa seria uma forma de analisar obras que possuem uma certa semelhança com a ficção científica, mas cujas histórias se baseiam em alterações tecnológicas e convenções científicas mais próximas da tecnologia da época em que foram escritas. O termo foi criado por Robert Heinlein em um ensaio intitulado *On the Writing of Speculative Fiction*, publicado em 1947, para descrever um tipo de ficção que seria escrita tendo como base teorias científicas mais sólidas, algo que atualmente é por vezes associado à ficção científica *hard*. O termo foi adotado por Gregory Claeys (2017), nos moldes propostos por Margaret Atwood, de modo que o estudioso chegou mesmo a cunhar o termo “princípio Atwood” (CLAEYS, 2017, p. 287) e argumentar pela necessidade de se distinguir entre: “distopias realísticas e baseadas na ciência e distopias da ficção científica” (CLAEYS, 2017, p. 287), bem como reconhecer a distância entre a ficção científica e a ficção especulativa. Dessa forma, é possível argumentar que a distopia, embora possa existir dentro de obras de ficção científica, não é necessariamente seu subgênero.

Por mais que os argumentos de Margaret Atwood e Gregory Claeys sejam bem elaborados, um perigo em se eleger a plausibilidade científica como distintivo entre ficção científica e distopia está na possível relativização do termo plausível. Gregory Claeys argumenta que: “Em *Admirável Mundo Novo* e *1984*, a ciência não é tão extremamente improvável que não seja uma extrapolação das tendências existentes” (CLAEYS, 2017, p. 289), o que até pode ser verdade para a distopia de Orwell, mas dificilmente (a meu ver) para a de Huxley. Em *Admirável Mundo Novo* há um sistema de engenharia genética que consegue, de forma bastante eficiente, ainda que não perfeita, clonar seres humanos com características físicas, intelectuais e emocionais controláveis, de modo que a sociedade pode se estruturar de uma forma organizada e harmoniosa como uma colmeia bem planejada. Considerando o que havia de tecnologia em desenvolvimento na década de 1930, quando a obra foi publicada, e os avanços da clonagem quase cem anos após sua publicação, me parece que a ciência na Londres

---

<sup>62</sup> No original: *The Martian Chronicles*.

imaginada por Aldous Huxley é extremamente improvável e não exatamente uma extrapolação de tendências existentes de sua época. Já o argumento de Margaret Atwood de que tudo que acontece no enredo de seu *Oryx e Crake* – como uma obra de ficção especulativa –, poderia realmente acontecer, talvez represente mais um entusiasmo da escritora do que uma realidade observável, visto que a grande extrapolação da biotecnologia presente na obra inclui a figuração de seres humanos geneticamente engenhados com a assimilação de características de outros animais.

Considerando as dificuldades em torno do critério da plausibilidade para distinção entre a ficção científica e a ficção distópica, recorro a outra forma de separar a distopia (e a eutopia) da ficção científica, proposta por Raymond Williams (1978), que enfatiza a posição da vontade humana no uso da tecnologia mais do que em questões de plausibilidade científica. O crítico argumentou que a ficção utópica/distópica, em seu sentido estrito, se caracterizaria pela apresentação de um outro lugar marcado pela transformação voluntária<sup>63</sup> definida como uma base para a ficção utópica em que: “um novo tipo de vida foi alcançado pelo esforço humano” (WILLIAMS, 1978, p. 203). Essa transformação, operada pela agência humana, se distinguiria do paraíso/inferno, do mundo alterado por algum evento externo e do mundo transformado pela tecnologia, essa última sendo a marca distintiva da ficção científica. Nesse último caso, fica evidente a relação entre ficção científica e ficção utópica, contudo, a primeira tanto pode fazer parte da segunda como não. Raymond Williams argumenta:

a) O paraíso e o inferno raramente são utópicos ou distópicos. Eles são normalmente as projeções de uma consciência mágica ou religiosa, inerentemente universal e atemporal, portanto, comumente além das condições de qualquer vida humana comum ou mundana imaginável [...]. (b) O mundo externamente alterado é tipicamente uma forma que fica aquém ou vai além do modo utópico ou distópico. Se o evento é interpretado mágica ou cientificamente, normalmente não importa. A ênfase comum está na limitação humana ou mesmo na impotência humana: o evento nos salva ou nos destrói, e nós somos seus objetos [...] (c) A transformação voluntária é o modo utópico ou distópico característico, em sentido estrito. (d) A transformação tecnológica é o modo utópico ou distópico reduzido da agência à instrumentalidade; na verdade, só se torna utópico ou distópico, em sentido estrito, quando é usado como uma imagem de consequência para funcionar, socialmente, como desejo consciente ou advertência consciente. (WILLIAMS, 1978, p. 205).

---

<sup>63</sup> No original: Willed transformation.

Nesse sentido, uma obra em que a sociedade ficcionalizada possui um tipo de tecnologia não existente utilizada para manutenção de uma ordem social boa ou má só será parte do modo utópico/distópico se ela puder ser lida de modo a nos fazer refletir sobre o desejo utópico ou a advertência distópica em relação a um mundo diferente. Em outras palavras, se uma obra apresenta uma sociedade boa/má como consequência da transformação tecnológica sem conexão com a transformação voluntária, isto é, se a tecnologia não está sendo utilizada pela agência humana para criação ativa de uma nova ordem, estamos apenas diante de uma obra de ficção científica que não pertenceria ao modo utópico estritamente.

Nesta tese, adoto a posição defendida por Raymond Williams de que a transformação voluntária caracteriza a ficção utópica/distópica. Assim, obras que apresentem más sociedades baseadas em elementos sobrenaturais, místicos, ou tecnológicos que estejam alheios à agência humana não serão consideradas, como em certas narrativas de monstros, zumbis, fantasmas, ou de um tipo de ficção científica que não apresente a transformação voluntária defendida por Williams acompanhada da transformação tecnológica. Por este motivo, a novela *A Desintegração da Morte* (1948), de Orígenes Lessa, que apresenta um mundo que se torna caótico após uma invenção científica que torna toda a população mundial imortal, não será considerada neste mapeamento, visto que apesar da invenção ter uma origem humana, a história se adequa mais ao tipo “b” de narrativa elencado por Williams, de mundo externamente alterado que enfatiza a impotência humana diante de tal alteração.

Diante das dificuldades em se categorizar o que é ficção científica e até que ponto tais e tais tecnologias apresentadas podem ser consideradas plausíveis, a teorização de Raymond Williams de que uma obra de ficção científica só pertence ao modo utópico/distópico desde que represente um mundo transformado pela tecnologia que aponte para a agência humana voluntária me parece ser a base mais sustentável. Assim, o segundo ponto aqui defendido sobre a ficção distópica é que o seu mundo apresenta um espaço-tempo alterado e plausível (explicável cognitivamente), sendo a plausibilidade não em um sentido de que toda sua tecnologia pode ser explicada por princípios científicos de nossa época de forma rígida e sem nenhuma suspensão de realidade. Portanto, a distopia, a meu ver, deve apresentar a transformação voluntária que pode ser entendida por meio de uma análise política e sociológica (pessoas agindo ativamente para a implementação e manutenção do sistema distópico) e, por vezes, mas nem sempre, há a considerável transformação científica e tecnológica subjugada à essa vontade humana.

Dessa forma, ainda, é necessário destacar que há obras que apresentem personagens não humanos cujas ações podem ser interpretadas nas narrativas como alegorias para ações humanas, podendo, assim, se adequar a esse ponto aqui defendido. Como exemplos desses tipos temos distopias ambientadas em outros planetas, como *The Herpirides: A Looking-Glass Fugue* (1936), de John Palmer e *Asilo nas Torres* (1979), de Ruth Bueno, em que as raças alienígenas agem de forma similar à humana, enfatizando aspectos negativos de nossas sociedades, ou mesmo distopias escritas em formas de fábulas, como *A Revolução dos Bichos* (1945),<sup>64</sup> de George Orwell, e *Fazenda Modelo: Novela Pecuária* (1974), de Chico Buarque, em que animais antropomorfizados criam sociedades distópicas de modo que suas narrativas podem ser alegoricamente aproximadas tanto a eventos históricos que ocorreram em nosso mundo empírico como a medos e ansiedades de seus autores e autoras em relação ao futuro das sociedades humanas.

O terceiro ponto está relacionado diretamente à maneira como as várias obras consideradas como distopias pela crítica tem estruturado o mau lugar. Em outras palavras, se a distopia é um lugar infernal, como se caracteriza esse inferno? Podemos iniciar apontando para o fato de que distopias diferentes estruturam o mau lugar de formas diferentes, mas também que, ainda assim, há similaridades suficientes para classificá-las dentro de um mesmo gênero literário. Para isso, podemos considerar a ampla pesquisa de Gregory Claeys (2017) que divide a literatura distópica em “a distopia política; a distopia ambiental; e, finalmente, a distopia tecnológica” (CLAEYS, 2017, p. 5), demonstrando que diversas obras entendidas como distopias podem enfatizar um desses três aspectos.

Iniciando pelas obras que inauguram o gênero, Claeys defende que as primeiras distopias aparecem no século XIX, abordando uma variedade de temas ligados a ansiedades sociais da época, tais como: algumas visões negativas dos resultados da revolução francesa; as mudanças sociais e ambientais provocadas pela revolução industrial; algumas interpretações das teorias evolucionistas de Charles Darwin e o aparecimento da eugenia; o medo de um possível futuro socialista; a desconfiança em relação ao progresso e ao desenvolvimento tecnológico; os conflitos entre nações e etnias; e as preocupações malthusianas ligada aos problemas de distribuição de produção de recursos e crescimento populacional. Portanto, já no século XIX temos exemplos de distopias políticas, ambientais e tecnológicas.

---

<sup>64</sup> No original, *Animal Farm*.

Ao focar o século XX, Claeys demonstra que o impacto de regimes totalitários como os de Hitler na Alemanha, Stalin na antiga União Soviética e Pol Pot no Camboja, moldaram a distopia como um tipo de ficção que tende a representar regimes totalitaristas com populações oprimidas, de modo que sua definição de distopia literária é dada nos seguintes termos:

é preciso analisar as relações sociais retratadas ficcionalmente e, particularmente, visto que o tema central da distopia moderna é o despotismo, o grau de opressão do regime descrito. Aqui, o estranhamento e o isolamento dos indivíduos e seu medo uns dos outros são centrais, assim como as maneiras como isso é arquitetado por autoridades externas, geralmente coletivistas. Às vezes, são projeções de tendências políticas existentes ou sátiras a elas. [...] No que segue, então, as distopias literárias são entendidas principalmente como preocupadas em retratar sociedades onde uma maioria substancial sofre escravidão e/ou opressão como resultado da ação humana. (CLAEYS, 2017, p. 290)

Portanto, a despeito de suas diferenças de ênfase em questões políticas, ambientais e tecnológicas, e de como a sociedade distópica se organiza, o despotismo de uma pequena elite hegemônica e o cotidiano de uma maioria controlada e/ou oprimida caracterizam a distopia em termos de conteúdo, um critério mais objetivo do que a intenção autoral em apresentar uma sociedade pior, como defendido por Lyman Tower Sargent.

Não é interessante aos objetivos desta tese apresentar a enorme lista de obras e temas abordados por Claeys em sua pesquisa, mas podemos observar que, desde o século XIX, a distopia tem se mostrado um tipo de literatura especulativa sobre uma sociedade infernal que se apresenta como consequência de fatores que seu/sua autor/a julga problemáticos. Nesse sentido, a matéria prima para a distopia pode ser o medo ou desconfiança em relação a um discurso de mudança social, como no caso das várias distopias antissocialistas do século XIX, das quais podemos citar como um exemplo o romance *The Socialist Revolution of 1888* (1884), de Charles Fairfield, obra em que se imagina um futuro próximo marcado por exploração do trabalho com baixos salários e destruição do individualismo.

Outra matéria prima para a distopia é a sociedade do/a próprio/a autor/a, visto que nem todas as sociedades distópicas se mostram como aplicações de certos ideais alternativos (ou até utópicos) de sociedade. Em alguns casos, temos distopias que podem ser melhor classificadas como extrapolações dos aspectos negativos da própria sociedade empírica do/a autor/a, como no caso do romance *O Dorminhoco*, de H. G. Wells, em que um homem do século XIX adormece e desperta apenas no ano de 2100, encontrando um futuro em que a tecnologia e o progresso haviam eliminado as doenças, mas em que as pessoas viviam escravizadas por uma

elite que, em muitos aspectos, se assemelha à elite da época do próprio Wells. Ou seja, nesse caso, a distopia se configura mais como uma versão extrapolada e piorada da Inglaterra Vitoriana real experimentada por Wells e seu público leitor do que a um exercício especulativo baseado em um ideal não empírico de sociedade.

Comparando essas duas obras de Fairfield e Wells, chegamos a um ponto em que a matéria prima de uma distopia pode se relacionar muito diretamente com alguma tendência social observada pelo/a autor/a em sua própria sociedade empírica ou a alguma ideologia social temida por ele/a, embora ainda não implantada. Em outras palavras, quando observamos as distopias desde a sua origem no século XIX, fica muito claro que elas imaginam sociedades não existentes que podem funcionar como advertências contra certos tipos de organizações sociais, sejam elas encontradas já como uma realidade empírica ou apenas como discurso possível. É nesse ponto que as distopias são muitas vezes associadas à ideia de antiutopia, visto que doutrinas políticas como as do socialismo têm sido historicamente associadas ao utopismo. E como muitas distopias demonstram um futuro socialista infernal, acaba-se considerando o gênero como antiutópico. Porém, essa é uma generalização que falha em reconhecer que várias distopias são mais bem classificadas como anticapitalistas, por vezes incluindo um núcleo de resistência na narrativa que possui uma sociabilidade com base ou elementos do socialismo. Por essa razão, ao invés de se considerar a distopia como um gênero conservador, reacionário, antiutópico, mesmo antissocialista ou anticomunista, faz-se necessário observar as especificidades de cada obra.

Tendo apresentado algumas reflexões sobre a natureza da distopia enquanto um gênero que constrói uma sociedade diferente do mundo empírico de quem a escreve, cujos elementos negativos são resultantes de ações humanas (ou de seres semelhantes a humanos) que podem derivar de diferentes ansiedades sociais – sejam elas ligadas ou não a algum modelo utópico –, podemos concluir que a distopia se estrutura como um tipo de literatura que pode metaforizar uma advertência social. Tal conclusão se aproxima do argumento de Riven Barton, que defende que as distopias: “destacam nossos medos coletivos e nos permitem processá-los em uma fantasia de pesadelo” (BARTON, 2016, p. 5). Como os tipos de medos coletivos e pesadelos variam de autor/a para autor/a e de época para época, apontar quais são os temas que caracterizam a literatura distópica é uma tarefa bastante complicada. Ainda assim, certas temáticas são recorrentes em um número expressivo de obras, dentre os quais podemos destacar o uso da tecnologia para controle da população, conforme aponta Gorman Beauchamp (1986);

a desconfiança em relação às narrativas do progresso e da modernidade recorrentes em vários discursos do século XIX, como mostra Krishan Kumar (1987); o controle da memória social e reescrita da história, como observa Raffaella Baccolini (1996); a satirização de certos modelos autoritários e coletivistas de utopia, como demonstra Chris Ferns (1999); o controle da linguagem, como argumenta Tom Moylan (2000); o controle dos meios de julgamento e justiça, como defende Erika Gottlieb (2001); tanto o antissocialismo como o anticapitalismo, conforme elucida Darko Suvin (2003); a perda da individualidade, como explicita Riven Barton (2016); e uma psicologia de grupo baseada no medo coletivo, como evidencia Gregory Claeys (2017).

Além desses temas, podemos destacar ainda quatro grandes temáticas que por vezes são consideradas como basilares para quatro tipos específicos de distopia, a saber: o controle do corpo feminino, o desenvolvimento da cultura cibernética, a narrativa direcionada para jovens adultos e a destruição da civilização (ou apocalipse). No primeiro caso temos o que alguns/algumas pesquisadores/as consideram como distopias feministas, obras que nos apresentam, nas palavras de Ildney Cavalcanti: “infernos patriarcais de opressão, discriminação e violência contra as mulheres” (CAVALCANTI, 2003, p. 338). Nesse caso, a distopia feminista é um mau lugar em específico para mulheres, que pode ser ruim também para muitos homens, mas cuja narrativa focaliza os aspectos mais específicos de opressão de gênero contra mulheres, como é o caso do já citado romance *O Conto da Aia*, de Margaret Atwood, bem como do romance *Walk to the End of the World* (1974), de Suzy McKee Charnas.<sup>65</sup> Na presente pesquisa, as obras que mais se aproximam dessa categorização, tendo os contornos de opressão de gênero como motor principal de formação da sociedade de pesadelo, são *Fazenda Modelo: Novela Pecuaría*, de Chico Buarque e *O Fruto de Vosso Ventre* (1976), de Herbet Sales, abordadas no capítulo 3 desta tese.

No segundo caso, temos um subgênero de ficção científica conhecido como cyberpunk, representado por obras como *Neuromancer* (1984), de William Gibson, e *Synners* (1991), de Pat Cadigan, que ambientam suas histórias em um futuro distópico dominado pela tecnologia e pelas grandes corporações, ao invés de algum Estado ou partido político opressor.<sup>66</sup> Especificamente, esse tipo de narrativa enfatiza aspectos possivelmente distópicos de controle

---

<sup>65</sup> Estudos específicos sobre a distopia feminista podem ser encontrados em Ildney Cavalcanti (1999) e Raffaella Baccolini (2019).

<sup>66</sup> A distopia mais famosa de William Gibson possui o mesmo título no original. Já o romance de Pat Cadigan não possui uma tradução publicada para o português brasileiro.

(mas também de possível resistência a esse controle) no que diz respeito as relações das pessoas com o ciberespaço, ou seja, com o que hoje denomina-se como internet. Narrativas da literatura brasileira do século XX lidas como cyberpunk, mas que não estão sendo consideradas nesta tese como distopias são abordadas no APÊNDICE B, e incluem *Silicone XXI* (1985), de Alfredo Sirkis; *Santa Clara Poltergeist* (1990), de Fausto Fawcett; e *Piritas Siderais: Romance Cyberbarroco* (1994), de Guilherme Kujawaski.

No terceiro caso, temos as narrativas que são distopias, mas apresentam protagonistas frequentemente adolescentes que conseguem envolver seu público tanto com questões de controle e opressão social mais amplas, como com questões íntimas e típicas da formação humana na adolescência e início da fase adulta. Nesse tipo de obra, temos o termo distopia para jovens adultos, que, embora possua exemplares na literatura inglesa do século XX, como *O Doador de Memórias*<sup>67</sup> (1993), de Lois Lowry, tem tido maior impacto nesse começo de século XXI com o enorme sucesso e popularidade da já citada quadrilogia dos *Jogos Vorazes*, de Suzanne Collins. No caso da literatura brasileira, não foram localizadas obras do século XX que possam ser lidas como distopias voltadas para o público jovem adulto, mas um número crescente desse tipo de narrativa vem sendo publicada no século XXI, desde 2014, das quais podemos citar *A Torre Acima do Véu* (2014), de Roberta Spinler e *Ninguém Nasce Herói* (2017), de Eric Novello, dentre outras.

Por fim, reservo um pouco mais de espaço para tratar sobre o quarto tipo destacado, a distopia que se insere em um quadro de fim de civilização, ou seja, a distopia pós-apocalíptica. A polissemia do termo apocalipse e a existência de uma literatura apocalíptica e pós-apocalíptica que nem sempre se configura como distopia exige esse espaço um pouco maior para elucidação. Apocalipse é um termo de origem grega que significa revelação e dá título ao último livro do *Novo Testamento* cristão, o hoje conhecido livro de *Apocalipse*, ou *O Apocalipse de João*. Assim como aconteceu com *Utopia* de Thomas More e o gênero utópico, o *Apocalipse de João* acabou batizando todo um gênero literário composto por obras tanto posteriores como anteriores a ele. Portanto, a palavra apocalipse não se destina apenas ao livro do *Novo Testamento*, mas é um termo que engloba uma série de obras que geralmente não são consideradas como escritura sagrada pelas diversas correntes do Cristianismo, mas ainda assim são objeto de pesquisas na área da Teologia judaica e cristã.

---

<sup>67</sup> No original: *The Giver*.

Porém, como observa Mary Manjikian (2012), a palavra apocalipse migrou da linguagem religiosa para descrever eventos cataclásticos na linguagem jornalística desde o século XVIII, como o Sismo de Lisboa, que devastou a cidade em 1755. Ainda segundo essa mesma pesquisadora, o nascimento da chamada literatura pós-apocalíptica não religiosa, ou seja, que elabora uma história ambientada em um mundo pós-catástrofe, é frequentemente considerado no século XIX com a publicação de *O Último Homem* (1826),<sup>68</sup> da consagrada autora de *Frankenstein*, Mary Shelley. Nessa obra, acompanhamos a narrativa que descreve um futuro no século XXI em que uma pandemia devastaria a humanidade quase que completamente. O futuro construído por Shelley é certamente distópico, se pensarmos na distopia em seu sentido elementar de mau lugar. Porém, a autora cria uma narrativa de sobrevivência em um mundo pós-civilização e não necessariamente uma organização social alternativa baseada na adoção de princípios políticos específicos que tornariam a sociedade infernal. Assim, *O Último Homem* inaugura a literatura que se convencionou chamar de pós-apocalíptica, obras em que personagens devem lidar com as consequências de uma grande catástrofe de proporções mundiais – um apocalipse no sentido de destruição do mundo –, mas sem seu aspecto de manifestação dos planos de alguma divindade.

Uma obra pós-apocalíptica, por mais que apresente um mau lugar em um sentido de escassez, miséria e violência entre os/as sobreviventes, só pode ser também entendida como uma distopia (nos termos aqui adotados) caso figure uma descrição com certo grau de detalhe de uma nova sociedade com um contrato social específico. Tal contrato social, em se tratando de uma distopia, deve representar a transformação voluntária de agentes políticos que escolheram utilizar o contexto de fim de civilização para construir uma nova sociedade, que se caracterize pela opressão e controle de uma maioria por uma pequena elite – conforme a definição de distopia de Gregory Claeys (2017) exposta anteriormente. Portanto, o medo do apocalipse enquanto fim da civilização é um tema que pode existir na distopia – como acontece em obras como a já citada trilogia *MaddAddam*, de Margaret Atwood –, mas não necessariamente toda obra pós-apocalíptica será também uma distopia (assim como nem toda distopia é ambientada em um cenário pós-apocalipse).

---

<sup>68</sup> No original: *The Last Man*.

Dessa forma, concordo com o argumento de Gregory Claeys pela separação entre a distopia e as literaturas de apocalipse e catástrofe, conforme evidencia o trecho destacado a seguir:

Precisamos aqui também separar as literaturas de desastres naturais, Apocalipse e cataclismo, muitas das quais são variantes do milenarismo cristão, daquelas da distopia propriamente dita. Cenários distópicos podem ocorrer antes ou depois de um Apocalipse. Mas, como a utopia, um aspecto-chave da especificidade da distopia é seu retrato das relações sociais e políticas (CLAEYS, 2017, p. 270).

Assim, uma obra como o premiado romance *A Estrada* (2006),<sup>69</sup> de Cormac MacCarthy, ainda segundo Gregory Claeys, seria: “uma distopia política apenas na medida em que as relações sociais de grupos substanciais desempenham um papel” (CLAEYS, 2017, p. 485). Em nossa literatura, há exemplos de narrativas pós-apocalípticas, como *Umbra* (1977), de Plínio Cabral, e *A Terceira Expedição* (1987), de Daniel Fresnot. Porém, apenas a obra de Cabral tem sido lida como distopia pela crítica brasileira, posição que mantenho nesta tese. O romance de Fresnot pode ser entendido como uma narrativa pós-apocalíptica de catástrofe, porém, por seu foco na jornada de sobrevivência pelo mundo devastado, as relações sociais e políticas específicas típicas da literatura distópica não são evidenciadas, diferente da novela distópica de Plínio Cabral, que é mais facilmente lida como uma distopia pós-apocalíptica, conforme é demonstrado na análise presente no capítulo terceiro deste trabalho.

Finalmente, avançando para o quarto e último ponto que caracteriza a narrativa distópica, a distopia, além de representar nossos medos coletivos em forma narrativa como um tipo de advertência social, também o faz através de conflitos discursivos entre pontos de vista políticos divergentes. Para isso, a distopia geralmente apresenta uma alternativa (ou mais do que apenas uma) ao terrível modelo de sociedade construído. Raffaella Baccolini e Tom Moylan argumentam que o texto distópico é: “edificado em torno da construção de uma narrativa da ordem hegemônica e de uma contranarrativa da resistência” (BACCOLINI; MOYLAN, 2003, p. 5). É nesse tipo de construção que encontramos o alto grau de conflito narrativo e possibilidades de dinamismo nos enredos das distopias, o que ecoa o já apresentado argumento de Mattison Schuknecht (2019) sobre a popularidade do gênero distópico em relação às utopias.

---

<sup>69</sup> No original: *The Road*. Vencedor do prêmio Pulitzer de ficção de 2007.

O embate entre a narrativa hegemônica do poder que domina a ordem social dos textos distópicos e algum indivíduo ou grupo de resistência configura-se de diferentes formas nas distopias. Em alguns casos o grupo opositor é esmagado pelo poder hegemônico, mas alguns pontos de resistência podem ser identificados como sobreviventes, de modo que a esperança de que tal sistema seja modificado em um futuro permanece como uma possibilidade latente dentro das páginas do texto, como no caso do romance *Nós*, de Zamiátin. Em outros casos, a narrativa termina com uma derrota da resistência que parece tão final, que fica difícil imaginar alguma possibilidade de mudança para aquele cenário especulativo, como é o caso em *Admirável Mundo Novo* e em *1984*. Porém, há distopias em que grupos de resistência de fato conseguem derrubar o sistema hegemônico opressor e podemos ler, ainda nas páginas das obras, o início ou até desenvolvimento de uma nova ordem que se propõe como mais igualitária e menos opressora do que a anterior. Esse tipo distópico nos remete ao termo distopia crítica, ainda que a distopia crítica não esteja limitada a obras em que há uma derrubada do poder hegemônico opressor. Tom Moylan (2000) popularizou esse conceito para definir distopias que: “negaram a negação do momento crítico-utópico e, dessa forma, abriram espaço para uma nova manifestação da imaginação utópica dentro da forma das distopias” (MOYLAN, 2016, p. 151).<sup>70</sup>

De forma geral, Tom Moylan (2000) entende as distopias críticas como obras que apresentam um núcleo utópico e a esperança de derrubada do sistema distópico representado no texto, em contraste com o que ele entende como distopias antiutópicas, textos que apresentam um tipo de pessimismo resignado que acaba por confirmar a inevitabilidade da manutenção do status quo e negar as possibilidades transformadoras presentes no utopismo. As quatro obras exemplares de distopia crítica analisados em seu estudo são *The Gold Coast* (1988), de Kim Stanley Robinson, *He, She and It* (1991), de Marge Piercy, *A Parábola do Semeador* (1993) e *A Parábola dos Talentos* (1998), de Octavia Butler.<sup>71</sup>

O termo *distopia crítica* não é exclusivo de Tom Moylan, e foi definido de outras maneiras até mesmo anteriormente ao seu estudo (que cita as fontes anteriores). Em 1994, Lyman Tower Sargent observou as complicações sobre a aplicação dos termos eutopia e distopia para alguns tipos de obras que apresentam características híbridas, citando como

---

<sup>70</sup> A teorização foi publicada em 2000, mas a versão citada foi a tradução para o português lançada em 2016.

<sup>71</sup> No original: *The Parable of the Sower* e *The Parable of Talents*.

exemplo o romance *He, She, and It*, que Tom Moylan analisaria alguns anos mais tarde como uma distopia crítica. Sargent segue sua argumentação e cita o já explicado termo *utopia crítica*, cunhado por Tom Moylan (1986), questionando se seria plausível usar o termo distopia crítica e apontando o próprio romance de Marge Piercy como um caso possível. Após o questionamento de Sargent, alguns/algumas pesquisadores/as construíram suas próprias definições do que seria a distopia crítica. A seguir, cito três exemplos anteriores que o próprio Tom Moylan cita como base em sua teorização.

Ildney Cavalcanti (1999), em seu estudo das distopias de autoria feminina entre 1974-1994, argumenta que essas distopias são críticas por apresentarem infernos patriarcais, mas que mantêm um impulso utópico alternativo na resistência das mulheres. A pesquisadora argumenta: “Acompanhando a negatividade dessa crítica, observei um impulso utópico, tanto na forma de resistência das personagens mulheres aos estados e ordens distópicos como na projeção de possibilidades alternativas” (CAVALCANTI, 1999, p. 14). Raffaella Baccolini apresenta semelhante argumento, observando que as distopias críticas rejeitam a tendência conservadora com finais fechados e pessimistas, apresentando finais abertos, mantendo, assim, “o impulso utópico dentro da obra” (BACCOLINI, 2000, p. 18). Já Lyman Tower Sargent define a distopia crítica de forma similar aos outros termos da literatura utópica já citados nesta tese, como mostra o trecho seguinte:

**Distopia crítica** – uma sociedade não existente descrita em considerável detalhe e normalmente localizada no tempo e no espaço que o/a autor/a intencionou que fosse vista por um/a leitor/a contemporâneo como consideravelmente pior do que a sociedade em que tal leitor/a vive, mas que geralmente inclui, pelo menos, um enclave eutópico ou apresenta a esperança de que a distopia possa ser superada e substituída por uma eutopia (SARGENT, 2001, p. 222).<sup>72</sup>

Portanto, diversos estudos reservam o termo distopia crítica para categorizar distopias em que, mesmo que a contranarrativa de resistência não vença a ordem hegemônica, há, pelo menos, um vislumbre de esperança para aquela sociedade ficcional dentro das páginas do texto. Assim, de modo geral, ainda que com argumentações distintas, o termo distopia crítica regularmente é utilizado para categorizar obras que se configuram como distopias e que apresentam um tipo de esperança na mudança social e uma aparente postura mais positiva em relação ao utopismo

---

<sup>72</sup> A publicação aqui citada é de 2001, mas Sargent já havia apresentado sua definição de distopia crítica antes, em uma conferência em 9 de julho de 2000 no Centro Interdipartimentale di Ricerca Sull'utopia, da Universidade de Bolonha, conforme a nota 19 do capítulo 6 de Tom Moylan (2000).

enquanto uma força social para mobilização e mudança da sociedade em um sentido a gerar alternativas de sociabilidade melhores do que as vivenciadas pelos/as autores/as e leitores/as no momento de publicação de tais obras.<sup>73</sup>

Revisitando ponto por ponto, então, a distopia tende a apresentar uma narrativa que se constitui em torno de uma sociedade cujo contrato social não é identificável em termos realistas/naturalistas, mas que, ainda assim, suas particularidades podem ser explicadas por meios cognitivos. Essa sociedade é apresentada na narrativa como um mau lugar para a grande maioria da população que lá vive – seja pela voz narrativa ou por alguma personagem, ou grupo de personagens –, e esse mau lugar satiriza e critica certas tendências e ideologias sociais que seus/as autores/as consideram negativas. Por fim, a representação do mau lugar não se dá de forma estática e o enredo das distopias gira em torno dos conflitos entre o poder hegemônico que mantém o controle social e parte de sua própria população que, ou tenta escapar de tal lugar, e/ou transformá-lo através de alguma revolta ou revolução.

Mesmo considerando que a distopia é um termo mais amplo do que a estrutura acima exposta, como já demonstrei na introdução desta tese, bem como propõem estudos como o de Michael Gordin, que pensa tanto a utopia como a distopia enquanto categorias de análise social que não necessariamente se relacionam com a literatura (GORDIN, 2010), é nesse sentido mais estritamente literário e conforme os quatro pontos expostos nessa seção que a distopia é pensada nesta tese. Assim, as obras brasileiras da literatura do século XX que podem ser entendidas como distopias, de acordo com a teorização aqui considerada, estão listadas em ordem de publicação no APÊNDICE A ao fim deste trabalho. Todas essas obras listadas são analisadas neste trabalho, sendo que três delas mais profundamente. A seguir, passemos para o primeiro capítulo em que o mapeamento da literatura distópica brasileira do século XX começa a aparecer de fato.

---

<sup>73</sup> Além de distopia crítica, *distopia aberta* é um termo equivalente utilizado por Raffella Baccolini e Tom Moylan tanto no capítulo de introdução como no de conclusão de *Dark Horizons: Science Fiction and the Dystopian Imagination* (2003), livro que editaram juntos.

## **2. A PRIMEIRA DISTOPIA DA LITERATURA BRASILEIRA: 3 MESES NO SÉCULO 81, DE JERÔNIMO MONTEIRO**

### **2.1. Introdução**

O presente capítulo tem como objetivo a análise crítica da distopia *3 Meses no Século 81* (1947), do escritor paulista Jerônimo Monteiro (1908 – 1970). Sua primeira seção se destina, no entanto, a abordar resumidamente obras que precedem o romance de Monteiro e que tem sido lidas como distopias por parte da crítica literária brasileira. Nessa seção, demonstro porque tais obras não fazem parte deste mapeamento da distopia na literatura brasileira do século XX aqui produzido devido às suas diferenças estruturais em relação à teorização adotada nesta tese, conforme exposta no capítulo anterior. Após essa breve seção, segue uma exposição de levantamento bibliográfico fazendo referência a estudos anteriores que analisam – ou pelo menos citam – *3 Meses no Século 81* como uma distopia. Por fim, na terceira e na quarta seções, é empreendida a análise da obra que, conforme esta proposta de mapeamento, está sendo considerada como o primeiro exemplar de distopia da literatura brasileira. Na investigação crítica, são explorados os principais temas neste romance de Jerônimo Monteiro, assim como suas relações intertextuais e dialógicas tanto com distopias da literatura em língua inglesa como com o contexto histórico social brasileiro da publicação da obra.

É mister destacar que o romance em foco no presente capítulo poderia por si só render um estudo longo o suficiente para integrar na totalidade uma tese de doutorado que o abordasse exclusivamente. No entanto, como a presente tese possui um caráter amplo de mapeamento de todo um gênero literário de nossa literatura cobrindo um século inteiro, as análises das obras selecionadas como representantes exemplares deste mapeamento sofrem, conseqüentemente, da necessidade de redução em termos de extensão. Assim, busco a maior profundidade analítica possível no estudo a seguir sobre *3 Meses no Século 81*, porém, com a consciência da necessidade da citada limitação em extensão.

#### **2.1.1 Antes de 3 Meses no Século 81**

Antes de dirigir a atenção para o que considero ser a primeira distopia da literatura brasileira, devo abordar brevemente três obras anteriores lidas como distopias por parte da

crítica literária, mas que não farão parte do presente mapeamento desta tese devido à teorização apresentada sobre o conceito de distopia aqui adotado. A primeira delas é o já citado romance *A Amazônia Misteriosa*, de Gastão Cruls, que, embora seja apresentada como uma expressão do utopismo brasileiro por Patrícia Vieira (2018), é lida como distopia por Alexander Meireles da Silva (2008) e Andressa Marzani (2019).

O romance combina a lenda grega das guerreiras amazonas com um enredo que lembra *A Ilha do Dr. Moreau*, de H. G. Wells (obra citada na trama juntamente com *As Viagens de Gulliver*), apresentando uma expedição pela floresta amazônica de um grupo liderado por um médico, referido apenas como Doutor. O Doutor e seu grupo acabam se perdendo na floresta, sendo encontrados por alguns índios (todos homens) que os levam para uma tribo isolada de índias de grande estatura identificadas pelo protagonista como as lendárias guerreiras amazonas.

O grupo do Doutor logo descobre que aquela tribo é uma sociedade bastante organizada e harmoniosa, constituída apenas de mulheres – o que nos remete a obras consideradas como utopias feministas separatistas como as eutopias *A Rainha do Ignoto*, de Emília Freitas, e *Herland: A terra das Mulheres*, de Charlotte Perkins, ambas anteriores ao romance de Cruls. As Amazonas nessa narrativa, tal qual as amazonas da mitologia grega, apenas permitem a ocasional visita de homens para propósitos específicos de reprodução de tempos em tempos, assegurando sua sociedade de mulheres através da seleção de bebês, mantendo apenas as nascidas do sexo feminino. Apesar de tal seleção soar cruel para grande maioria de leitores/as contemporâneos/as, a tribo é representada pela maior parte da narrativa em termos positivos devido à sua organização social igualitária e ordeira. Após conhecer os costumes das amazonas, nos é dito que o Doutor: “não soube o que mais admirar: se a ordem que presidia ao seu arranjo, se a diversidade e profusão das mercadorias em depósito, a atestar o grau de adiantamento e operosidade daquele povo” (CRULS, 1973, p. 122).

No entanto, à medida que a narrativa avança, o Doutor nota que havia algo de estranho naquele lugar. Após investigação, o protagonista descobre a presença de um casal europeu, um cientista alemão casado com uma mulher francesa, ali vivendo em uma área de entrada proibida na tribo. Acaba descobrindo que o cientista, à semelhança do doutor Moreau, de Wells, estava realizando experimentos para criar híbridos entre humanos e outros animais, utilizando justamente as crianças rejeitadas pelas amazonas por serem do sexo masculino. Daí então, a

relação do Doutor com esse casal se torna ambivalente. Ele acaba se apaixonando e tendo um caso com a esposa do cientista, que já não aguentava morar naquele lugar, enquanto fingia amizade com o alemão temendo que, caso criticasse demais seus experimentos, pudesse vir a ser morto. Por fim, após um tempo, o Doutor tenta fugir da tribo junto com a francesa e o único membro de seu grupo original que ainda estava vivo, mas os três acabam sendo perseguidos pelas amazonas que os ferem, causando a morte da esposa do cientista alemão. Na cena final, temos o protagonista com sua amada morta nos braços e sem saber o que aconteceria com ele e com seu companheiro de expedição.

Como já exposto, Patrícia Vieira (2018) lê a obra como uma eutopia, devido à descrição da organizada e harmoniosa sociedade das amazonas como melhor do que a sociedade de onde o Doutor e seu grupo haviam saído; enquanto Alexander Meireles da Silva (2008) e Andressa Marzani (2019) a leem como uma distopia, devido à eugenia apresentado na obra e a comparação com *A Ilha do Dr. Moreu* e com *As Viagens de Gulliver*. Sugiro, porém, ler a obra como uma antiutopia nos termos expostos no capítulo anterior, ou seja, como uma sociedade que é apresentada como harmoniosa para os seus nativos, mas cujo visitante, após viver nela temporariamente, decide fugir por não concordar com certos aspectos de tal organização social e, assim, passa a rejeitá-la como inaceitável. Portanto, a depender da argumentação teórica, esse romance pode ser lido como eutopia, como faz Patrícia Vieira, distopia, como fazem Alexander Meireles da Silva e Andressa Marzani, ou antiutopia, conforme minha proposta.

A segunda obra que tem sido lida como uma distopia, mas que não se adequa ao conceito aqui adotado, receberá um tratamento um pouco mais longo do que as demais devido à importância do seu autor para a literatura do Brasil. O romance *O Presidente Negro*, de Monteiro Lobato, causa certa ambivalência pela crítica literária brasileira, pois é visto tanto como uma utopia racista baseada em eugenia, por estudiosos/as como Daphne Patai (1982), Sueli Aparecida Tomazini Barros Cassal (2003), Roberto de Sousa Causo (2003), Ramiro Giroldo (2008b), Ramiro Giroldo e Rosana Cristina Zanelatto Santos (2009), Rafael Egídio Leal e Silva (2011) e Gilson Leandro Queluz (2016); quanto como uma distopia, por estudos como os de Alexander Meireles da Silva (2008) e Francisco Carlos Ribeiro (2015). Além disso, Evanir Pavloski (2017; 2018) defende uma leitura que posiciona a obra em um campo mais fluido entre utopia e distopia, uma perspectiva da qual compartilho. A seguir, demonstro porque eu não considero essa obra como parte do gênero distópico estritamente, mas a posicionaria

como um romance com aspectos utópicos e distópicos, sem, contudo, considera-lo como uma eutopia ou distopia em suas formas clássicas.

O único romance direcionado para adultos escrito por Monteiro Lobato nos apresenta uma história dentro de outra história. A narrativa inicia-se temporalmente na época da escrita do livro, no começo do século XX, e conta a história de como um trabalhador de classe média chamado Ayrton Lobo tem a oportunidade de fazer amizade com um rico, recluso e excêntrico cientista, o professor Benson e sua bela filha Miss Jane. Ante a incrível sorte de se hospedar com tal família – após um acidente de carro –, Ayrton descobre que o professor Benson havia inventado uma máquina capaz de ver eventos do futuro. Assim, com esse recurso pseudocientífico, temos o caráter de ficção científica/especulativa de *O Presidente Negro*, visto que, após o falecimento do professor Benson, Miss Jane conta para Ayrton um evento específico do futuro dos Estados Unidos, no ano de 2228.

O futuro da nação estadunidense mostrado por Miss Jane apresenta diversos pontos de intercessão tanto com a literatura de eutopia como de distopia, o que faz com que Evanir Pavloski argumente: “**O presidente negro** de Monteiro Lobato discute de maneira admirável os limites, muitas vezes imprecisos, entre os idílios e os pesadelos sociais” (PAVLOSKI, 2018, p. 247, grifo do autor). Miss Jane conta para Ayrton que, no ano de 2228, os Estados Unidos teriam atingido grande prosperidade econômica e de saúde pública devido à aplicação de diversas políticas de restrição da reprodução baseadas nos princípios da eugenia, um pensamento atualmente descreditado pela ciência e definido como segue por Valdeir Del Cont:

Com o propósito de aplicar os pressupostos da teoria da seleção natural ao ser humano, Francis Galton (1822-1911), primo de Darwin, em 1883, reunindo duas expressões gregas, cunhou o termo “eugenia” ou “bem-nascido”. A partir desse momento, eugenia passou a indicar as pretensões galtonianas de desenvolver uma ciência genuína sobre a hereditariedade humana que pudesse, através de instrumentação matemática e biológica, identificar os melhores membros – como se fazia com cavalos, porcos, cães ou qualquer animal –, portadores das melhores características, e estimular a sua reprodução, bem como encontrar os que representavam características degenerativas e, da mesma forma, evitar que se reproduzissem (CONT, 2018, p. 202).

A adoção de uma futura lei eugenista, que impediria pessoas com defeitos físicos e mesmo morais de se reproduzir, haveria de criar o Código da Raça, que, nas palavras de Miss Jane, seria um: “conjunto de leis tão sábias e fecundas em resultados que, podemos dizer, a Era Nova da raça humana datou da sua promulgação” (LOBATO, 2019, p. 70). Assim, os Estados

Unidos do futuro haviam se tornado um lugar que, na perspectiva da narradora Miss Jane, pode ser aproximado de uma eutopia, contendo, porém, um único problema aparentemente insolúvel, a dificultosa relação entre brancos e negros no país. Esse elemento de conflito, que deu o título original ao livro, *O Choque das Raças*, bem como seu título posterior, *O Presidente Negro*, visto que a narrativa de Miss Jane se concentra nos problemas advindos da possível eleição do primeiro presidente negro daquele país, acaba distanciando a obra da forma da eutopia clássica, visto que, conforme atestam Fredric Jameson (1994) e Raymond Trousson (2005), as e/utopias privilegiam a descrição sobre a narração.

Considerando que a literatura utópica/distópica pode ser entendida como um tipo de especulação social fictícia baseada em um contrato social diferente daquele da sociedade em que vive seu/sua autor/a (FRYE, 1965), podemos argumentar que o romance de Lobato se insere nesse tipo de literatura, visto que figura uma nova forma de organização social baseada em um contrato social alternativo, no caso, eugenista. O que divide a crítica em relação à obra, no entanto, é que a eugenia é uma doutrina que tanto foi descreditada pela ciência do século XX como também que se tornou impopular devido aos horrores da Eugenia Nazista. Assim, argumentar que um pacto social eugenista não constituiria uma distopia seria uma afirmação que feriria a sensibilidade da grande maioria das pessoas atualmente. Ademais, a eugenia também é o princípio básico da formação social de uma série de distopias, dentre elas a influente *Admirável Mundo Novo*, de Aldous Huxley. A comparação entre *O Presidente Negro* e a famosa distopia de Huxley é inevitável, sendo abordada pela citada análise de Pavloski (2017), que argumenta pela fina linha irônica entre (e)utopia e distopia no romance de Lobato. Ainda assim, mesmo considerando o futuro narrado por Miss Jane como um lugar horrível para a sensibilidade de muitos/as leitores/as tanto da época de Lobato como na atualidade (e eu me incluí nesse grupo de leitores que considera esse futuro narrado por Miss Jane como abjeto e distópico), não incluo *O Presidente Negro* como pertencente ao gênero literário da distopia, tanto por causa da forma como a história é narrada como pelo histórico do próprio autor enquanto um defensor da eugenia.

Considerando duas maneiras de se analisar uma obra enquanto distopia, seja pela intenção autoral conhecida, seja pelo ponto de vista privilegiado pela narrativa, o romance de Monteiro Lobato não parece se adequar à forma consagrada da distopia do século XX. Iniciando pela intenção autoral, no capítulo anterior desta tese foi demonstrado que Lyman Tower Sargent argumenta que uma distopia é a representação de uma sociedade cujo/a autor/a criou com a

intenção que fosse lida por seu público leitor como pior do que a própria sociedade de suas épocas (SARGENT, 1994). Porém, a sociedade baseada na eugenia e higienização social defendida no discurso das personagens principais do romance encontra eco nas opiniões pessoais de Monteiro Lobato e de parte da elite brasileira da época, como é fato conhecido por quem pesquisa este autor. Nesse sentido Roberto de Sousa Causo observa:

Monteiro Lobato, cidadão do seu tempo que era, caiu pela falácia do Darwinismo Social. Claramente influenciado por Wells em seu romance *O presidente negro* ou *O choque das raças* (1926), Lobato condena a mestiçagem brasileira, louva a discriminação racial nos Estados Unidos e lança um projeto de eugenia (CAUSO, 2003, p. 137).

Portanto, se o autor era a favor da eugenia como um meio de aprimoramento da sociedade, não é fácil argumentar que sua versão de uma sociedade piorada – uma distopia – seria baseada na eugenia.

Considerar que *O Presidente Negro* foi escrito representando o ideal de uma boa sociedade para esse autor nos incomoda pelo racismo e eugenia, mas Lobato não foi o primeiro e nem o último a escrever utilizando a estrutura defendendo tais ideias. Nessa direção, Gregory Claeys observa: “A eugenia forneceu material fértil para dezenas de obras utópicas/distópicas no final do século XIX e no início do século XX” (CLAEYS, 2011, p. 172), o que implica que o tema em si foi apresentado de modo positivo em eutopias, por defensores da ideia eugenista, e criticado negativamente em distopias, por seus/as opositores/as. Já em relação ao racismo, na já citada bibliografia online disponibilizada por Lyman Tower Sargent sobre a literatura utópica em língua inglesa, o bibliógrafo utiliza o termo *racist*, ou seja, racista, na descrição de quinze obras descritas também como eutopias, abrangendo o período entre 1881, com a publicação de *Three Hundred Years Hence; or, A Voice from Posterity*, de William Delisle Hay<sup>74</sup>, até 1942, com a eutopia de William Edward Riker, de longo e absurdo título *The White Race is Supreme. Racial Education Based Upon Spiritual, Scientific Fact and General Observation. A White Woman's Soul Turns Black. The White Man's Toleration Is All to Blame*. [A Raça Branca é Suprema. Educação Racial Baseada em Fatos Espirituais, Científicos e Observação Geral. A Alma de uma Mulher Branca Se Torna Negra. A Culpa é Inteiramente da Tolerância do Homem

---

<sup>74</sup> No capítulo anterior foi referenciada a eutopia anterior de Mary Griffith publicada em 1836 sob título homônimo. A diferença entre as duas eutopias no que diz respeito aos títulos dos dois romances, portanto, só existe pela presença de um subtítulo no caso da obra de Deslisle.

Branco].<sup>75</sup> O fato é que a (e)utopia enquanto forma pode ser utilizada para defender variadas ideias e, como já demonstrado, a eutopia de uma pessoa pode se configurar como a distopia de outra (ou até mesmo de uma multidão), o que faz com que, nesta tese, critérios estruturais da narrativa sejam adotados, em combinação a uma avaliação de conteúdo social apresentado em cada obra.

Em segundo lugar, se considerarmos a perspectiva privilegiada na narrativa pelas personagens do romance, não há sequer uma palavra de condenação em relação à eugenia. A personagem Ayrton Lobo funciona na narrativa como um ouvinte disposto a aprender todas as maravilhosas ideias defendidas pelo professor Benson e, principalmente, pela personagem Miss Jane, representada na história como uma mulher de caráter excepcional. Portanto, quando a personagem narra sobre o futuro dos Estados Unidos para Ayrton em termos utópicos, declarando a maravilha da eugenia, este parece ser o ponto de vista privilegiado pela narrativa. Pelo fim do romance, Miss Jane analisa um livro que Ayrton teria escrito sobre a própria história que ela o havia contado – numa espécie de metaficção em que esse romance de Monteiro Lobato que lemos teria sido escrito pela personagem Ayrton Lobo. Sua análise é descrita em termos positivos, afirmando ser ela mesma: “incapaz de ironia” (LOBATO, 2019, p. 158), o que indica que todo o resto do discurso da personagem no livro não fora composto em modo irônico. Claro que o próprio Monteiro Lobato poderia estar ironizando toda a situação e exagerando as próprias ideias eugenistas em seu livro. Porém, apesar de haver exageros e ironias no romance (PAVLOSKI, 2017, 2018), e apesar de que há um tom trágico no que diz respeito a um ponto de resolução do conflito do enredo que envolve a esterilização da população negra dos Estados Unidos do futuro, falta, a meu ver, um ponto de vista realmente crítico, dentro da narrativa, ao sistema dessa sociedade do futuro narrado por Miss Jane, como acontece, por exemplo, na forte oposição ao sistema distópico apresentada por certas personagens em *Admirável Mundo Novo*. Portanto, esse romance apresenta aspectos de descrição utópica e um conflito narrativo generalizado que se aproxima do recorrente à literatura distópica. Sendo assim, *O Presidente Negro* é uma obra que pode ser lida de ambas as formas, pelo viés utópico ou distópico, a depender da teorização adotada, e que, nesta tese, é lida nem como eutopia clássica e nem como distopia tradicional, mas como uma narrativa que possui elementos de ambas as formas, sendo

---

<sup>75</sup> Ver entrada para a palavra *racist* [racista] em Sargent (2016). É necessário observar, porém, que o termo aparece em um total de 54 vezes, sendo que se refere às obras consideradas por Sargent como eutopias apenas em 15 dessas ocasiões, cf. *Racist* (2022).

que, a se considerar o ponto de vista privilegiado na narrativa, bem como os dados biográficos do autor em relação a racismo e eugenia, talvez tenha sido, para seu autor, mais utopia do que distopia – infelizmente, dada a importância de Monteiro Lobato para a literatura brasileira.

Por fim, *Sua Excia. a Presidente da República no Ano 2.500* (1929), de Adalzira Bittencourt, também é lida por Alexander Meireles da Silva (2008) como distopia, ainda que o crítico não a aborde diretamente em sua análise, como o faz em relação ao romance de Lobato. O caso dessa obra de Bittencourt, a meu ver, é semelhante ao *O Presidente Negro*, pois apresenta um Brasil do futuro em que, à semelhança dos Estados Unidos narrado por Miss Jane, encontrou o progresso e harmonia social através da adoção de práticas eugenistas em sua constituição. Como também sabemos que Adalzira Bittencourt era favorável às ideias racistas e eugenistas defendidas por parte da elite brasileira da época, e como a obra não apresenta uma estrutura narrativa de conflitos envolvendo o contrato social eugenista deste futuro, essa novela parece representar mais um caso de eutopia racista e eugenista do que uma distopia, conforme atestam as críticas de Maria Bernadete Ramos (2002); Roberto de Sousa Causo (2003); e Edgar Indalecio Smaniotto (2015).

Portanto, embora particularmente considere as sociedades descritas nos romances *A Amazônia Misteriosa*, *O Presidente Negro* e *Sua Excia. a Presidente da República no Ano 2.500*, como distópicas em muitos aspectos, e reconheça o valor da leitura crítica que as categoriza como parte da literatura brasileira de distopia, essas são as razões pelas quais não as incluo neste mapeamento da literatura distópica do Brasil no século XX. Sendo assim, passo para a análise da obra que, conforme a teorização adotada e explicada no capítulo anterior, se constitui como a primeira distopia da literatura brasileira, o romance *3 Meses no Século 81* (1947), de Jerônimo Monteiro, autor considerado como um dos pais da ficção científica brasileira.

### **2.1.2 A crítica literária de *3 Meses no Século 81***

Jerônimo Monteiro é um daqueles autores cuja importância para a literatura brasileira esteja talvez distante do reconhecimento que lhe é merecido. Apesar de haver exemplos de produção de ficção científica brasileira anterior à obra de Monteiro, sua importância para o desenvolvimento desse gênero no Brasil pode ser averiguada pelo fato de que em 11 de

dezembro de 2016, foi criado o “Dia da Ficção Científica Brasileira”, sendo essa data em homenagem ao nascimento do autor em 11 de dezembro de 1908. Segundo Roberto de Sousa Causo, a produção de Jerônimo Monteiro representa um marco para a ficção científica brasileira, pois o autor: “reconhecidamente, escrevia uma ficção científica com consciência de se realizar como um gênero distinto” (CAUSO, 2003, p. 283). Porém, apesar de seu nome figurar na maioria dos estudos sobre esse gênero na literatura do Brasil, após cuidadosa pesquisa, é possível observar que ainda não há muitos trabalhos que analisem sua obra como um todo ou mesmo parte dela. De modo geral, o autor é citado devido à sua importância para o desenvolvimento da ficção científica brasileira nos estudos sobre o tópico, mas as citações que encontramos de suas obras são, geralmente, de caráter apenas descritivo, com pouca análise crítica e literária de fato.

Ainda assim, podemos destacar o livro de Francisco Alberto Skorupa (2001) e as teses de doutorado de Edgar Indalecio Smaniotto (2012), Ramiro Giroldo (2012), Marina João Bernardes de Oliveira (2018) e Renato Pignatari Pereira (2019). O livro de Skorupa dedica-se à produção de ficção científica no Brasil entre 1947 e 1975, tendo como ponto inicial justamente *3 Meses no Século 81*, o qual o autor reconhece como ficção científica distópica. A tese de doutorado de Smaniotto, embora contenha uma seção analítica que aborda *3 Meses no Século 81* enquanto distopia, não se dedica totalmente à obra e nem ao autor, versando sobre a apropriação do pensamento eugenista pelos escritores de ficção científica brasileira entre as décadas de 1922 a 1949. A tese de Giroldo, que na verdade se concentra na coletânea “As Noites Marcianas” (1960), de Fausto Cunha, possui uma seção curta dedicada ao romance *3 Meses no Século 81*, o classificando como uma distopia. Já a tese de Oliveira contribui com a percepção do impacto de Jerônimo Monteiro na indústria cultural do Brasil, possuindo uma breve seção sobre *3 Meses no Século 81*, também a categorizando como uma distopia. Por fim, a tese de Pereira, embora não utilize o termo distopia para *3 Meses no Século 81*, analisa a obra em conjunto com outras quatro que formam a produção literária do autor dentro do gênero da ficção científica. Assim sendo, um dos objetivos deste capítulo também é contribuir para a fortuna crítica de Jerônimo Monteiro na análise de *3 Meses no Século 81* enquanto distopia.

Antes de expor como se configura o mau lugar imaginado por Monteiro nesta obra, e como esse mau lugar pode ser interpretado em relação à literatura distópica em língua inglesa e ao contexto social brasileiro de sua época de publicação, é mister questionar se essa obra realmente pode ser lida como uma distopia de acordo com a teorização adotada nesta tese. É

notável que não há muitos trabalhos que analisem esse romance como distopia. O já referenciado estudo de Elizabeth Ginway (2005), por exemplo, cita rapidamente *3 Meses no Século 81* ao abordar o tema da desconfiança tecnológica em nossa ficção científica, mas não o inclui em seu capítulo exclusivamente dedicado às distopias brasileiras (possivelmente porque seu capítulo sobre nossas distopias se insere em um recorte temporal datado do período da ditadura militar). Se incluirmos em nossa revisão bibliográfica artigos científicos que abordam o romance diretamente utilizando o conceito de distopia, encontramos apenas o já referenciado artigo de Ramiro Giroldo (2008b), que analisa duas obras sob a ótica do higienismo eugenista presente no pensamento de parte da sociedade brasileira da primeira metade do século XX, *O Presidente Negro*, que se apresentaria a eugenia como base para uma eutopia, e *3 Meses no Século 81*, que representaria o eugenismo como uma guinada para a distopia. Por fim, fora dos Estudos Literários, a monografia de conclusão de curso para obtenção do grau de bacharel em Comunicação Social de Leonardo Secco Alves (2009), que versa sobre o mercado editorial brasileiro de Ficção Científica, cita *3 Meses no Século 81* como distopia.

Uma explicação para a escassez de trabalhos que estudem *3 Meses no Século 81* como uma distopia pode residir simplesmente no fato de que há poucos trabalhos voltados para a produção de Jerônimo Monteiro e menos ainda que abordem essa obra em específico. Porém, além desse fato elementar, também seria possível argumentar que esse romance de Monteiro não se configuraria como uma distopia por apresentar uma viagem no tempo. Tal argumento não aparece em nenhum estudo a que tive acesso, mas esse é um ponto que ainda assim não deve deixar de ser abordado, pois, ao comparar a literatura utópica com a distópica, Raffaella Baccolini observa: “Se é comumente aceito que a viagem é um elemento essencial da experiência utópica, é uma noção igualmente compartilhada que a viagem está ausente no gênero distópico” (BACCOLINI, 1996, p. 343). Essa ideia é reforçada posteriormente por Tom Moylan, que observa: “Na distopia, o texto normalmente começa diretamente no terrível mundo novo” (MOYLAN, 2016, p. 81). Da importante contribuição de Baccolini e Moylan, poderíamos concluir que uma narrativa que apresenta uma estrutura de viagem não se adequa ao gênero distopia o que já eliminaria *3 Meses no Século 81* automaticamente. No entanto, argumento que, ainda que o elemento da viagem seja parte do romance em foco, podemos não somente defender que ele pertence ao gênero da distopia como até mesmo demonstrar que não se constitui como um caso exclusivo de distopia contendo o recurso da viagem no tempo.

Demonstrei no capítulo anterior que o conflito entre o poder organizador na ordem social alternativa e o ponto de vista expresso por várias personagens nessas narrativas diferem entre antiutopias e distopias, pois as primeiras retratam uma discrepância apenas entre visitante/s e líderes da nova sociedade, enquanto nas segundas, o sentimento de insatisfação é compartilhado mesmo pela população nativa da sociedade alternativa. Por essa razão, ainda que *3 Meses no Século 81* apresente uma viagem no tempo, ou seja, mantenha o paradigma da eutopia tradicional com viagem, exposição e retorno, o fato de que o herói do romance encontra todo um grupo de pessoas insatisfeitas com a ordem social do futuro, aponta a obra para o modo distópico. Assim, é possível considerar esta obra como uma distopia em moldes semelhantes aos de *Nós*, *Admirável Mundo Novo* e *1984*.

Além disso, podemos comparar *3 Meses no Século 81* com uma obra anterior daquele que foi uma das maiores, senão a maior, influência literária de Jerônimo Monteiro, o já citado *O Dorminhoco*, de H. G. Wells, obra na qual também há uma viagem no tempo para um futuro que se estrutura como uma distopia. A influência do escritor britânico sobre o brasileiro é apontada em estudos citados anteriormente – como as duas teses de Marina João Bernardes de Oliveira (2018) e de Renato Pignatari Pereira (2019) –, e pode ser também confirmada pelo fato de que ao iniciar sua carreira como radialista, Jerônimo Monteiro adotou o pseudônimo de Ronnie Wells, em clara homenagem a H. G. Wells, como nos mostra Marina João Bernardes de Oliveira, que registrou em sua tese uma entrevista com Hélio Monteiro, filho de Jerônimo, confirmando o fato (OLIVEIRA, 2018, p. 80).

A influência de Wells, contudo, não se resume ao escritor brasileiro aqui em questão, mas se deu de forma impactante em diversos escritores de distopias do século XX. Mark Hillegas dedicou um livro inteiro para demonstrar o grande impacto das obras de H. G. Wells sobre a distopia do século XX (o qual Hillegas chama de antiutopia), como podemos ver na passagem a seguir, em que o estudioso apresenta as três linhas principais de sua argumentação:

Na discussão, seguirei três linhas principais de abordagem. A primeira é que as grandes antiutopias do século XX constituem, com os romances científicos de Wells, histórias do futuro e, em certa medida, utopias, um tipo singular de ficção, para a qual não há outro nome que não ficção científica. Embora a obra de Wells tenha vários ancestrais, foi com ele que os escritores de antiutopias aprenderam os usos dessa forma. Em segundo lugar, muitas das imagens centrais e periféricas nas antiutopias foram geradas pela primeira vez nos primeiros romances científicos de Wells, principalmente aqueles escritos na década de 1890. Terceiro, a relação entre a escrita de Wells e as principais antiutopias se estende além da imagem e da forma. Em um grau

extraordinário, as grandes antiutopias são tanto continuações da imaginação de H. G. Wells e reações contra essa imaginação. Ao mesmo tempo, elas costumam atacar ideias defendidas por Wells, em muitos casos ideias que, por sua vez, eram um protesto contra a decadente ordem vitoriana das coisas. Ao todo, é duvidoso que, sem Wells, o fenômeno antiutópico jamais teria assumido a forma que assumiu. (HILLEGAS, 1967, p. 5)

Ao citar os romances científicos de Wells, principalmente os da década de 1890, Hillegas refere-se tanto a *O Dorminhoco* como a outros escritos, tais como *A Máquina do Tempo* e *A Ilha do Dr. Moreau*, obras que apresentariam um tipo de pessimismo social defendido pelo autor na época, antes de sua fase mais positiva e voltada à eutopia. Comparando *O Dorminhoco* com *3 Meses no Século 81*, encontramos pontos de divergência e convergência no que diz respeito à forma de organização da sociedade distópica configurada. Porém, como demonstrarei detalhadamente mais adiante na análise, podemos concluir que as duas obras representam futuros opressivos que extrapolam certas tendências das sociedades históricas de seus autores – uma característica recorrente das distopias, como argumenta Lyman Tower Sargent ao escrever que as distopias tradicionais se formavam como: “uma extrapolação do presente que envolvia um aviso” (SARGENT, 1994, p. 8). Portanto, não é de todo certo argumentar que distopias necessariamente devem excluir o recurso da viagem, visto que temos o exemplo de *O Dorminhoco*, de H. G. Wells, obra a qual Sargent categoriza como distopia em sua bibliografia da literatura utópica em língua inglesa e que certamente influenciou a escrita de *3 Meses no Século 81*, aqui defendida como uma distopia.<sup>76</sup>

Uma maneira de negar a classificação de distopia em relação obras que apresentem mundos terríveis, mas que possuam a estrutura de narrativa de viagem pode ser pela utilização do conceito de protodistopia, como sugerido por Gorman Beauchamp (1983). Nesse estudo, Beauchamp analisa uma obra chamada *The New Utopia* (1891), de Jerome K. Jerome, uma sátira sobre as utopias socialistas do fim de século XIX. Seu argumento central é que essa obra, a qual ele categoriza como uma protodistopia é: “notavelmente profética em relação aos principais temas que permeiam o romance distópico” (BEAUCHAMP, 1983, p. 182), havendo, no entanto, duas diferenças em comparação com outras obras geralmente lidas como distopias. A primeira é que há uma narrativa de viagem nessa obra, em contraste com as distopias que: “normalmente apresentam o admirável mundo novo como algo dado” (BEAUCHAMP, 1983,

---

<sup>76</sup> Ver a entrada para *When the Sleeper Wakes* na bibliografia on-line disponibilizada por Lyman Tower Sargent (2016), em que o bibliógrafo define a obra como “Archetypal Wells dystopia” [Distopia arquetípica de Wells]. Cf. *When The Sleeper Wakes* (2022).

p. 180), ou seja, sem a narrativa de deslocamento. A segunda, é que a obra teria um tom muito menos sombrio do que o encontrado em obras distópicas, se caracterizando como: “espirituosa, zombeteira, autoconsciente de seu próprio exagero selvagem, com objetivo mais de divertir do que de alertar” (BEAUCHAMP, 1983, p. 181), evidenciando, portanto, um tom mais satírico e exagerado do que normalmente ocorre na narrativa distópica.

Ainda assim, é interessante notar que, mesmo no artigo de Beauchamp, *O Dorminhoco*, de Wells, apesar de possuir a estrutura de viagem no tempo, não é considerado como uma protodistopia, sendo citado como uma distopia. Isso implica que, para Beauchamp, apesar das distopias normalmente apresentarem o mau lugar como algo dado, há possibilidade de se considerar distopias que usem o recurso da viagem. Portanto, a protodistopia deve ser melhor empregada para definir obras que, além de manter essa estrutura, se caracterizam também pela adoção de um tom zombeteiro, com objetivo maior de entreter o público leitor do que de produzir algum alerta sério. Portanto, se mesmo contendo o recurso da viagem no tempo, *O Dorminhoco* continua a ser entendido como uma distopia na leitura de Beauchamp, *3 Meses no Século 81*, que também não é escrito em tom exageradamente satírico – como será evidenciado na análise adiante –, também pode ser lido dessa maneira. A seguir, passo a demonstrar como se caracteriza essa obra distópica e como ela dialoga tanto com outras obras da literatura utópica/distópica da época, como com certos discursos e ideais presentes na sociedade brasileira do período em que o livro foi publicado.

## 2.2 Viajando para o ano 8000

No romance em foco, conhecemos Campos, o narrador que conta a história de sua aventura de três meses no futuro a um amigo chamado Da Silva. O narrador personagem inicia seu relato para Da Silva expondo uma entrevista que havia feito com o escritor H. G. Wells (ficcionalizado na obra) e citando seu clássico romance *A Máquina do Tempo*, em clara homenagem ao ídolo de Jerônimo Monteiro. Após a entrevista sobre o tema da possibilidade de se viajar no tempo, Campos empreende a viagem por meio de um ritual espírita, de modo que o espírito<sup>77</sup> do protagonista deixa seu corpo no século XX e avança para o ano 8.000 –

---

<sup>77</sup> Alma e espírito são palavras polissêmicas e não é interessante para os objetivos desta tese explicar sobre as diferenças entre os termos segundo diversas doutrinas filosóficas e religiosas que os utilizam de formas variadas. Portanto, aqui, utilizo *espírito* simplesmente por ser o termo usado pelo protagonista narrador da obra, conforme

talvez em homenagem ao romance citado de Wells, em que o protagonista também viaja para um futuro iniciado com o número 8, no ano 802.701. Como no caso de Monteiro a viagem se dá por meio de um ritual e não de uma máquina, o espírito de Campos se apossa do corpo de um cidadão do futuro que havia sofrido um acidente. O personagem-narrador chama futuro de século 81.<sup>78</sup>

Acompanhamos, então, a jornada de Campos, que se vê, inicialmente, em um hospital diante de pessoas com fisionomia e linguagem totalmente estranhas. Depois de rapidamente aprender a nova língua e se ajustar ao novo corpo, Campos conclui que o verdadeiro Loi havia morrido no referido acidente, ao mesmo instante em que seu espírito tinha chegado ao futuro. Assim, o início da narrativa no ano 8.000 se dá em uma situação inusitada em que o protagonista justifica seu total desconhecimento cultural em relação àquele mundo por uma suposta amnésia decorrida do acidente sem, assim, revelar sua identidade de viajante do tempo.

Tal recurso é utilizado inicialmente para que ocorra a estrutura de uma jornada guiada por aquela sociedade por meio de diálogos e exposição para que o público leitor possa entendê-la. Como se trata de uma personagem do século XX em um corpo do século 81, há uma combinação tanto do modelo de viagem guiada, presente nas eutopias clássicas, como no modelo mais comum às distopias de narração do cotidiano vivido por personagens já inseridas nas sociedades distópicas. Assim, *3 Meses no Século 81* possui um ritmo mais dinâmico do que normalmente ocorre nas eutopias e mesmo nas antiutopias (pelo fato da personagem visitante não ser visto pelos/as hóspedes como tal, mas como alguém com amnésia), mas, ainda assim, mais lento do que tipicamente nas distopias, já que Campos precisa aprender cada detalhe do futuro que não compreende por meio de uma exposição guiada. Essa exposição é, na maior parte do tempo, feita por um professor chamado Mui, que aqui representa a personagem do guia, recorrente na literatura utópica tradicional e que, ao final do romance, acaba se tornando um antagonista.

---

mostra a passagem destacada: “Precisaríamos de meia-dúzia de ‘médiuns’ da melhor qualidade. Com eles, nosso espírito poderia ser lançado ao futuro...” (MONTEIRO, 1947, p. 18).

<sup>78</sup> O século 81 tanto é nomeado pelo narrador como faz parte do título da obra. No entanto, o protagonista viaja para o exato ano 8.000, o que para as convenções históricas seria, na realidade, o último ano do século 80. Pelas convenções de datação dos séculos, inferimos que essa história se passa no século 80. Porém, como o narrador nomeia o futuro para onde viaja como século 81, em minha argumentação, utilizarei século 81 para me referir a este futuro.

Diferentemente do diálogo harmonioso e da exposição sem muitos conflitos e com pouco potencial de narrabilidade que marcam grande parte da interação entre viajante e guia nas eutopias,<sup>79</sup> o romance de Monteiro apresenta o potencial narrativo conflituoso típico tanto das distopias como das antiutopias, pois, desde o início, Campos/Loi questiona seu professor e não aceita como justa a nova ordem social que lhe é apresentada. No entanto, devido ao fato de o protagonista encontrar grupos nativos da sociedade tão horrorizados e insatisfeitos quanto ele mesmo com aquela organização social – levando a narrativa ao ponto de um conflito armado entre os poderes desse mundo e um grande grupo de resistência –, a obra é aqui categorizada como uma distopia e não como uma antiutopia, considerando a teorização apresentada no capítulo anterior.<sup>80</sup> Seguindo esse breve resumo do enredo, passemos para a análise dos pontos distópicos da obra.

### **2.2.1. A distopia da concentração de poder**

Não seguindo a ordem cronológica das descobertas dos pontos distópicos da sociedade de *3 Meses no Século 81* segundo a perspectiva do protagonista, mas escolhendo uma divisão mais didática relativa à caracterização dessa sociedade como uma distopia, o primeiro ponto aqui destacado é a centralização do poder. Na sociedade deste romance, o mundo inteiro é unificado sob a forma de um governo mundial presidido por alguns/algumas administradores/as, como podemos observar na seguinte passagem: “Não há americanos, nem europeus. Todos são cidadãos do mundo. Somos todos, Terreanos. Falamos uma só língua e nos regemos todos pela mesma lei” (MONTEIRO, 1947, p. 109). O tema da concentração do poder é bem recorrente nas distopias. De fato, George Orwell expõe que é exatamente essa temática que o levou a escrita de sua distopia mais famosa:

Meu romance recente [1984] NÃO foi escrito com a intenção de ser um ataque ao Socialismo ou ao Partido Trabalhista Britânico (do qual sou um defensor),

---

<sup>79</sup> Há de se pontuar que existem utopias em que o diálogo não é tão harmonioso. Em *Utopia*, de More, certos aspectos das leis utopienses são questionados pelo próprio Thomas More ficcionalizado e em *Uma Utopia Moderna*, de H. G. Wells, a personagem visitante apresenta um ponto de vista crítico em relação ao mundo utópico visitado (ainda que não o rejeite totalmente como no caso das antiutopias). Ainda assim, de forma mais predominante, as eutopias tradicionais – isto é, anteriores às utopias críticas do século XX – tendem a esboçar um discurso social rígido e dogmático, mesmo que questionem a hegemônica estabelecida, como defende Chris Ferns (1999).

<sup>80</sup> Também não é considerada uma sátira utópica, pois, conforme a teorização aqui adotada, a sátira utópica se caracterizaria por um tom mais humorístico do que o apresentado nesse romance. Não se nega, porém, que a distopia de Jerônimo Monteiro possua um aspecto satírico sobre utopias de ordem mais autoritárias.

mas como uma demonstração das perversões às quais uma economia centralizada está sujeita e que já foram parcialmente realizados no comunismo e no fascismo (ORWELL, 1968, p. 502, grifo do autor).

Diferente de *3 Meses no Século 81*, o romance *1984* não se configura como uma distopia mundial, mas demonstra as consequências negativas da concentração de poder em um local específico. Ainda assim, considerando as limitações de mobilidade impostas em sua sociedade fictícia, a população na Oceânia, impedida de migrar para outros locais, também vive em um mundo distópico de concentração de poder em um único grupo político. Assim como o poder está centralizado nas mãos do Partido em *1984*, as consequências da concentração do poder também são representadas em *3 Meses no Século 81*, sobretudo através do autoritarismo – traço também chave em diversas outras distopias, como as de Zamiátin e Huxley.

Como é frequente nas distopias em que a coerção através da violência é vital para a manutenção do Estado totalitário, o poder centralizado resulta em perseguição às pessoas com pontos de vistas discordantes. Na distopia de Jerônimo Monteiro, apesar de a ordem mundial ser elogiada por Mui, o próprio professor admite a presença de insatisfeitos/as, relatando a Campos/Loi a existência de um grupo político que questiona a ordem vigente. Ao contar ao protagonista desse romance sobre tal grupo, Mui acaba revelando o caráter autoritário do governo mundial do ano 8000:

– Fundaram uma espécie de Partido, que recebeu o nome de Marcianinos. São pomos de discórdia e ameaçam gravemente a ordem. Por isso tratamos de impedi-los de agir.

– De que forma?

– De tôdas as formas. Demonstrando ao povo que tais teorias são desastrosas. E quando alguns se tornam por demais importunos, capturamo-los e mandamo-los para Marte. Êles que pratiquem lá. (MONTEIRO, 1947, p. 166)<sup>81</sup>

O ponto de vista discordante ameaça à ordem vigente, sendo assim censurado entre o povo, chegando até mesmo a acontecer a expulsão do planeta em último caso, algo que, posteriormente no romance, é revelado como se constituindo como uma sentença de morte. Por esse motivo, é revelado a Campos/Loi que os/as integrantes do Partido dos/as Marcianinos/as são obrigados/as a se esconder, temendo pela própria vida. Tal procedimento de expulsão dos/as

---

<sup>81</sup> Observa-se que o texto de Jerônimo Monteiro apresenta o padrão ortográfico da época de publicação da obra, daí “tôdas” ao invés de “todas. Como todas as obras que são analisadas nesta tese apresentam o padrão ortográfico anterior ao atual, estabelecido em 2006, em minha argumentação, só serão marcadas as inconsistências ortográficas que divergirem do padrão da época de publicação das obras.

dissidentes da sociedade distópica pode ser também observado em *Admirável Mundo Novo*, quando, ao final do romance, o administrador mundial revela que aquele governo exilava em ilhas os/as cidadãos/ãs dissidentes.

Além do exílio para Marte e da perseguição ao partido dos/as Marcianinos/as, Campos/Loi também aprende sobre a forma como o governo em *3 Meses no Século 81*, tenta convencer os/as insatisfeitos/as antes de expulsá-los/as. Já próximo ao fim do romance, quando a identidade do protagonista como um viajante do tempo já havia sido revelada para o mundo inteiro, temos um diálogo entre Campos/Loi e uma marcianina chamada Ilá, em que podemos ler sobre um processo de lavagem cerebral empregado nessa distopia:

– Mas castiga-se?

– No sentido que vocês dão ao castigo no seu século, não. Não temos prisões, nem penitenciárias. Mas eles têm os seus métodos... Mui não lhe disse que os loucos, quando não curáveis, são eliminados?

– Disse...

– Pois é isso. Você não imagina como é elástica, entre os administradores terreneos, a noção de loucura! Loucos são todos aqueles que pensam de maneira contrária à estabelecida pela lei. Os Marcianinos são todos loucos perigosos. Quando os agarram, ou os levam para Marte, como eu já disse, ou submetem-nos a operações no cérebro. (MONTEIRO, 1947, p. 198)

Ao adotarmos um posicionamento de leitura que considere a intertextualidade teorizada por Julia Kristeva, que argumenta pela presença de outros textos dentro de todo e qualquer texto (KRISTEVA, 1974) podemos argumentar que passagem destacada remete às distopias como as de Orwell e Zamiátin, visto que, nas duas obras, há a descrição de métodos de lavagem cerebral empregadas contra as personagens que desafiam o sistema totalitário. Enfatizando o caso da distopia russa, destaco o excerto a seguir:

Sorriso e não posso deixar de sorrir: removeram alguma lasca da minha cabeça, ela está leve, vazia. Para ser mais preciso: não está vazia, mas não há nada de estranho que me impeça de sorrir (o sorriso é o estado normal de uma pessoa normal).

[...]

No dia seguinte, eu, D-503, apresentei-me ao Benfeitor e contei-lhe tudo o que sabia a respeito dos inimigos da felicidade. Por que isso me pareceu tão difícil antes? É incompreensível. A única explicação: minha antiga doença (a alma). (ZAMIÁTIN, 2017, p. 314)

Durante toda a narrativa de Zamiátin, o protagonista do romance *Nós* apresenta uma perturbação entre aquilo que ele percebe como sendo a lógica irrefutável do Estado Único e os

pontos de vista discordantes aos quais acaba sendo exposto no decorrer da história. Finalmente, já ao fim da obra, uma cirurgia no cérebro é o que resolve seu conflito, possibilitando sua obediência cega à lógica distópica que domina seu mundo. Comparando *Nós* com *3 Meses no Século 81*, neste sentido, na distopia russa temos o relato pessoal de uma personagem que passa pelo processo de questionar a ordem e sofrer a lavagem cerebral para voltar à obediência, enquanto na brasileira, temos apenas a citação de que isso ocorre, sem, contudo, o relato mais pessoal vivido por alguma personagem. Seja no relato de experiência mais desenvolvido através da narração do protagonista em *Nós* ou na implicação mais resumida do que acontece aos/das dissidentes em *3 Meses no Século 81*, as duas obras – tais como várias outras distopias –, suscitam a crítica à centralização do poder e a consequente coerção sobre os pontos de vista dissidentes advinda de tal modelo totalizante e centralizador.

Neste sentido, podemos também pensar a literatura em sua relação não apenas com ela mesma, mas com os discursos e ideias propagados no mundo empírico de seus/as autores/as e leitores/as, se considerarmos a teoria do dialogismo bakhtiniano. Segundo José Luiz Fiorin (2008), o dialogismo de Bakhtin tem base em uma concepção de linguagem como prática social. Assim, quando o crítico russo argumentou que: “toda enunciação, mesmo na forma imobilizada da escrita, é uma resposta a alguma coisa e é construída como tal” (BAKHTIN, 1995, p. 98), podemos entender que também há uma relação dialógica entre linguagem literária e o contexto social das obras. Por conseguinte, Jerônimo Monteiro certamente estava respondendo à literatura de ficção científica e distópica em língua inglesa a qual tinha acesso em sua época, visto a influência de H. G. Wells sobre sua obra (que por sua vez, influenciou Zamiátin), mas isso não significa que sua distopia se figure apenas como exercício imaginativo e intertextual com a tradição distópica que lhe fora anterior, como se estivesse alheio às realidades sociais de sua época. Portanto, a crítica de Jerônimo Monteiro ao governo mundial em *3 Meses no Século 81* pode relacionar-se com diferentes formas de centralização de poder governamental ao qual o autor teve contato, tenha sido de forma direta ou indiretamente. Tal perspectiva, pode nos remeter tanto às ditaduras surgidas no século XX, como também aos governos ditos democráticos da época de Monteiro, mas que foram marcados pelo autoritarismo e perseguição política contra seus/suas opositores/as.

Na época da publicação de *3 Meses no Século 81*, o Brasil havia saído da ditadura de Getúlio Vargas, conhecida como Estado Novo (1930-1945), que, embora tenha representado um período de certos avanços sociais, foi marcado, também, por autoritarismo e repressão da

oposição, como demonstra Boris Fausto (1994) em seu estudo sobre a história do Brasil. Já o governo posterior, constituído através do voto após os anos de ditadura, foi do presidente militar Eurico Gaspar Dutra (1946-1951), que, apesar de propagar um discurso liberal com uma política econômica pouco intervencionista, também teve seu aspecto autoritário, visto que foi no seu governo que começou a repressão ao Partido Comunista (FAUSTO, 1994). Consequentemente, sabemos que Jerônimo Monteiro cresceu sob a égide do autoritarismo em diferentes formas de governo que conheceu quando ainda era um jovem adulto. Assim, não é de se estranhar que sua produção artística possua um forte teor crítico para com o autoritarismo governamental. Nesse sentido, podemos recorrer novamente à Bakhtin, que argumentou que “a autonomia da arte é baseada e garantida pela sua participação na unidade da cultura” (BAKHTIN, 1990, p.16), implicando o entrelace do literário aos processos históricos e sociais e se opondo a uma visão puramente esteticista que interprete os processos artísticos como entidades autônomas e dissociadas de uma participação social e discursiva. Nessa perspectiva, podemos entender que, ao escrever sua distopia, Monteiro – que havia conhecido tanto uma ditadura como um governo democrático autoritário, – se insere discursivamente em um *continuum* crítico em relação à centralização do poder, de maneira que a perseguição aos/às opositores/as em seu mundo ficcional pode ser associada também à perseguição aos/as opositores/as do modelo autoritário político brasileiro de seu tempo.

### **2.2.2. A distopia da utopia planetária**

O governo mundial em *3 Meses no Século 81* caracteriza a obra dentro do que podemos chamar de distopia planetária. Como demonstrado por Mark Hillegas (1967), esse tipo de distopia é derivado da noção anterior de utopia planetária, um conceito que, segundo esse crítico, seria uma das maiores contribuições de H. G. Wells para a literatura utópica/distópica. Se observarmos a estrutura social apresentada nas eutopias dos séculos XVI ao XIX, notaremos que as sociedades utópicas existem ou de forma local e isolada, como em obras como *Utopia*, de Thomas More, e *A Cidade do Sol*, de Tommaso Campanella; ou de forma global, como nos casos de obras como *Daqui a Cem Anos*, de Edward Bellamy, e *Notícias de Lugar Nenhum*, de William Morris. Ainda assim, mesmo no caso das duas últimas, em que há a apresentação de toda a humanidade vivendo em um modelo utópico, não há um poder centralizador ou um único governo mundial. Na eutopia de Bellamy, a harmonia utópica é vivida no mundo inteiro porque

as nações aprenderam a cooperar entre si, mas ainda assim existe a divisão por países. Já na eutopia de Morris, pelo contrário, a harmonia mundial vem pela eliminação completa do conceito de nações, de modo similar ao que seria o último estágio de evolução histórica chamado de comunismo, na teorização de Karl Marx.

Hillegas nos mostra, porém, que, com a publicação de *Uma Utopia Moderna*, em 1905, H. G. Wells apresenta um cenário em que o mundo inteiro goza de uma estabilidade política advinda de uma organização social baseada em um poder centralizado, que se estende por todo o mundo. Devido à grande influência de Wells como romancista, o modelo é reapresentado posteriormente, sob uma ótica crítica, em distopias como o conto “A Máquina Para / A Máquina Parou”<sup>82</sup> (1909), do britânico Edward Morgan Forster, e nos romances *Nós*, de Ievguêni Zamiátin, *Admirável Mundo Novo*, de Aldous Huxley, e *3 Meses no Século 81*, de Jerônimo Monteiro, em que o poder controlador distópico domina sobre todo o mundo e não apenas sobre um país ou região específica. Desta maneira, temos uma relação temática e dialógica entre essas distopias e a eutopia de Wells, em que o governo mundial é ressignificado de um ideal positivo para negativo.

Uma característica da distopia planetária que deriva da utopia planetária é que essa última normalmente se caracteriza como uma distorção de um ideal utópico que se relaciona com o bem de toda a humanidade. No capítulo anterior, citei as teorizações de Darko Suvin (1998) e Gregory Claeys (2013b), que distinguem entre tipos diferentes de distopia, podendo a má sociedade derivar da hipótese do desenvolvimento de aspectos negativos da sociedade empírica do/a autor/a ou de alguma distorção ou cumprimento de certo ideal considerado utópico. Em *3 Meses no Século 81*, temos o caso de uma distopia que se apresenta como suposta utopia, conforme argumenta o guia ao afirmar que sua sociedade teria atingido a perfeição do desenvolvimento humano, beneficiando, assim, todas as pessoas. Mui relata sobre tal perfeição em comparação a um passado que seria, em sua perspectiva, inferior e imperfeito:

O homem chegara, afinal, a um estado de desenvolvimento mecânico absolutamente perfeito. Libertara-se do jugo da Mãe Natureza. Não dependia mais da terra, da agricultura, da pecuária; não estava mais sujeito às variações

---

<sup>82</sup> No original: “The Machine Stops”. “A Máquina Para” é a tradução deste conto feita por Celso Braidá em 2011 e publicado na revista digital (n.t.) *Revista Literária em Tradução*. “A Máquina Parou” é o título da tradução deste conto realizada por Teixeira Coelho em publicação de 2018 pela editora Iluminura e Itaú Cultural. A versão utilizada nesta tese é a de Celso Braidá.

climatéricas que poderiam provocar, incontrolavelmente, abundância êste ano e miséria no seguinte (MONTEIRO, 1947, p. 158).

Diante dessa explicação de seu professor, Campos/Loi, refletindo sobre a humanidade tal qual vira naquele futuro, se pergunta:

Mas... teria alcançado a felicidade? Espiritualmente, alcançara os seus objetivos? Os rostos que eu via – eram rostos de pessoas felizes? Admirando aquêles milagres da ciência e da técnica, alimentava, no meu fôro íntimo, sérias dúvidas. Parecia-me que o homem jamais estivera tão afastado de si mesmo, como naquela época remota. Decididamente, êle escolhera o caminho errado (MONTEIRO, 1947, p. 158).

Portanto, ainda que, na perspectiva de Mui, aquela sociedade se configurasse como uma eutopia, para o protagonista do romance, todo esse desenvolvimento tecnológico não havia melhorado, mas piorado a humanidade (uma percepção compartilhada por muitos/as nativos/as desse mundo futuro). Dessa maneira, Monteiro apresenta uma distopia que, a semelhança de obras como *Nós* e *Admirável Mundo Novo*, configuram um futuro distópico que é defendido como utópico por agentes estatais.

Fátima Vieira relaciona o dispositivo narrativo das distopias com as eutopias de tempo, argumentando: “A distopia literária utiliza os dispositivos narrativos da utopia literária, incorporando em sua lógica os princípios da eucronia (ou seja, imaginar como será o mesmo lugar – o lugar onde o utopista vive – em outro tempo – o futuro), mas prevê que as coisas ficarão ruins” (VIEIRA, 2010, p. 17). Assim, podemos observar esse dispositivo narrativo de comparação de um futuro piorado em relação a um passado, como um elemento recorrente à escrita das distopias. No caso das distopias em que esse futuro pior é apresentado como uma melhoria para a humanidade na forma de uma pretensa eutopia planetária, como no caso de *Nós*, *Admirável Mundo Novo* e *3 Meses no Século 81*, há uma crítica aos ideais utópicos de harmonia mundial configurados em eutopias futuristas como as de Edward Bellamy, William Morris e *Uma Utopia Moderna*, de H. G. Wells. No caso específico da distopia de Monteiro, até que ponto tal crítica a alinharia ao polo discursivo do antiutopismo será abordado posteriormente.

Certamente, nem todas as distopias usam dessa estratégia de controle mundial explícito, visto que, em diversas obras, a distopia é restrita a algum local. Em *1984*, por exemplo, vemos que o mundo fora dividido em três grandes superpotências, embora tal informação possa não ser confiável, devido ao fato de que os órgãos de comunicação do Estado na distopia orwelliana

são manipulados pelo Partido. Assim, não é uma ordem planetária estabelecida que mantém a população onde vivem os protagonistas do romance em obediência servil, mas a necessidade de união nacional contra as duas outras superpotências, em um estado de guerra interminável, de modo que o público leitor não tem acesso claro à real situação política global. Já em *O Conto da Aia*, de Margaret Atwood, o Estado distópico de Gilead se restringe aos Estados Unidos, o que permitiria a possibilidade de fuga para outros países. De fato, no último capítulo da obra, narrado de uma temporalidade no futuro em relação ao restante da história, um palestrante se pergunta se Offred, a protagonista de *O Conto da Aia*, teria conseguido fugir de Gilead para o Canadá e de lá para a Inglaterra, deixando claro que aquele regime não era mundial. Nesse ponto, há de se observar que as distopias que se estruturam como governos mundiais apresentam um maior terror da impossibilidade da fuga, fazendo com que sua população tenha de enfrentar o governo em busca de revolução ou então aceitar a sujeição ao modelo distópico indesejável. No caso da distopia de Jerônimo Monteiro, o protagonista sabia que não ficaria ali para sempre, pois seu espírito retornaria para o século XX dentro do período de três meses. Ainda assim, ao invés de apenas permanecer ali como observador passivo, escolhe lutar com um grupo de resistência, conferindo ao romance um aspecto de brasilidade, conforme a visão de Renato Pignatari Pereira (2019), no sentido em que é um brasileiro o protagonista que lidera a derrubada do governo distópico.

Ao escolher escrever sobre um governo distópico mundial, Jerônimo Monteiro se insere em uma malha intertextual que inclui várias outras distopias. No entanto, ao fazer tal escolha, o autor escreve uma distopia que pode parecer não se relacionar tão diretamente às questões sociais específicas do Brasil de sua época. Outras distopias brasileiras de períodos posteriores, que serão analisadas nos próximos capítulos desta tese, dialogam de forma mais clara com problemas sociais brasileiros específicos de suas épocas de publicação ao ambientar suas narrativas em um Brasil distópico. Ainda assim, o governo mundial em *3 Meses no Século 81* possui certos paralelos com o do presidente Eurico Gaspar Dutra, em se tratando de seu caráter autoritário e com discurso desenvolvimentista baseado em industrialização, de modo que mesmo se tratando de um Estado mundial, o paralelo de crítica social com o próprio governo da época poderia ser feito pelo público leitor brasileiro deste romance.

### 2.2.3. Coletivismo como base distópica

Lendo o romance distópico de Jerônimo Monteiro, é possível observar que sociedade dessa narrativa é demonstrada como uma distopia de *ethos* coletivista, ou seja, que se organiza em torno de uma noção extrapolada de coletivismo, em que o plano social é considerado como muito mais importante do que o individual. Assim, *3 Meses no Século 81* pode ser entendida como uma distopia coletivista, tema que domina a literatura distópica do século XX e que se insere nas três grandes obras representantes do gênero, conforme nota Gregory Claeys:

No século XX, a distopia passa a ser dominada por dois temas: o coletivismo despótico associado ao fascismo e ao comunismo e o domínio da ciência e da tecnologia sobre a humanidade [...]. Aqui, três obras definem o gênero: *Nós* (1924), de Zamiátin, *Admirável Mundo Novo* (1932), de Huxley, e, com maior importância, *1984* (1949), de Orwell. (CLAEYS, 2017, p. 271)

A seguir, será demonstrado como a distopia de Jerônimo Monteiro também faz parte do tipo da distopia coletivista semelhante aos três exemplos citados por Claeys, enquanto o tema da ciência e tecnologia será discutido mais especificamente posteriormente.

Após alguns dias vivendo no século 81, Campos/Loi tem uma experiência tremenda de choque cultural em que observa vários detalhes da sociedade do futuro. Após muita exposição e descrição, a personagem admira-se da organização do povo, da velocidade de seus meios de transporte, e descobre que vários problemas de sua própria época haviam sido superados, como a eliminação de doenças, guerras, pobreza, fome, e até mesmo a necessidade do uso do dinheiro. Ainda assim, nesse mundo em que todos/as parecem saber sua exata posição para existir na sociedade, a avaliação do visitante do século XX é de que aquele futuro seria ainda pior do que sua própria época, como podemos observar na passagem destacada a seguir:

Qualquer coisa assim como a organização do formigueiro ou da colmeia, onde os insetos sentem a vida e o interesse coletivo, e não conta para nada o indivíduo. Mas o homem não era e não poderia ser isso. De duas uma: ou estava submetido a um governo despótico além de todas as medidas; ou cada homem se transformara num simples algarismo sem expressão por si só, e se tomava em conta apenas o número total. De qualquer modo êsse seria um destino inglório, decepcionante para todos os longos esforços feitos através de gerações e gerações de idealistas sinceros. O homem, nesse caso, teria fracassado lamentavelmente. (MONTEIRO, 1947, p. 116)

Campos/Loi percebe aquele futuro tão organizado como um fracasso lamentável devido à constatação de que aquela organização teria extrapolado o conceito do coletivo às custas da individualidade humana. Pelo conhecimento da organização social das formigas e abelhas,

sugiro que a utilização das imagens do formigueiro e da colmeia metaforizam o conceito de coletivismo enquanto doutrina que enfatiza a predominância do bem coletivo acima do bem-estar do indivíduo. Além disso, a comparação feita por Campos/Loi entre as pessoas daquele futuro e insetos evoca a imagem de várias obras com aspectos distópicos da ficção científica sobre sociedades de insetos inteligentes ou de seres com aparência híbrida entre o humano e o inseto. Do primeiro caso, temos o exemplo do conto “The Empire of the Ants” (1905), de H. G. Wells, em que formigas na região da Amazônia brasileira desenvolvem inteligência ao ponto de se organizarem para atacar e destruir toda uma cidade humana – obra que certamente influenciou o próprio Jerônimo Monteiro em um outro romance intitulado *Fuga Para Parte Alguma* (1961), que possui enredo similar com ataque de formigas gigantes. Do segundo caso, podemos citar o romance *The First Men in the Moon* (1901), também de H. G. Wells, que narra sobre uma expedição para a lua e sobre o encontro de astronautas da Terra com uma população lunar com uma aparência que seria um misto entre o humano e um inseto gigante, aparência reproduzida em diversas obras posteriores de ficção científica e nas *pulp fictions* estadunidenses.

No caso das três distopias mais populares do século XX, o coletivismo significa a redução da liberdade e individualidade da maior parte da população para a manutenção de um sistema social altamente eficiente e abrangente, em que uma pequena elite controla os destinos de suas sociedades. Em *3 Meses no Século 81*, caso semelhante ocorre, pois há um poder centralizado semelhante ao Partido em *1984*, ou ao Estado Único em *Nós*, comandado por administradores/as que se assemelham a elite do Estado Mundial de *Admirável Mundo Novo*. O resultado, para a maior parte da população, é a falta de liberdade, expressão e individualidade, levando a uma estabilidade perfeita de pessoas automatizadas como insetos, o que suscita um tremendo desgosto ao protagonista que conclui: “Senti de repente quanto eu era diferente desse povo-formiga! O que nos separava não eram apenas 8.000 anos – eram oito mil milhões de toneladas de sensibilidade perdida para sempre” (MONTEIRO, 1947, p. 120).

De fato, com o passar da narrativa, a percepção dessa sobreposição do coletivo sobre o indivíduo faz com que Campos/Loi comece a temer por sua própria segurança, percebendo que não poderia livremente expressar seu desgosto por aquela nova organização social, como deixa claro a passagem destacada:

Eu estava alarmado. Minha situação começava a se complicar de maneira espantosa. Na verdade, estava à mercê daquela gente, e não lhes poderia

resistir. [...]. Pelo que compreendera, eu, como todos os outros, era uma espécie de propriedade da coletividade, sem vontade própria. Ninguém respeitaria minhas idéias, meus direitos pessoais, minha liberdade de expressão do pensamento (MONTEIRO, 1947, p. 135).

O pertencer à coletividade seria uma forma extrema da percepção de que o coletivismo significa a perda da liberdade individual, o que para Campos/Loi significaria a perda de direitos pessoais básicos, como liberdade de expressão e de pensamento.

Essa coletividade compulsória que exclui certos direitos individuais é um traço recorrente nas distopias que pode ser averiguado em diversas obras. Em *Nós*, em que as pessoas não têm privacidade e habitam casas com paredes transparentes, o protagonista exclama: “O único meio de livrar uma pessoa do crime é livrá-la da liberdade” (ZAMIÁTIN, 2017, p. 60). Em *Admirável Mundo Novo*, isso se manifesta principalmente no exercício da sexualidade, que deve ser praticada com múltiplos/as parceiros/as por exigência estatal. Assim, para combater possíveis sentimentos de apego entre indivíduos que pudesse gerar um elo exclusivo de relações sexuais em um modelo monogâmico, há um provérbio que diz que cada um/a pertence a todos/as, o que causa profunda angústia na personagem Lenina Crowne, privada de qualquer direito de viver um relacionamento exclusivo com apenas um/a parceiro/a desejado/a. Por fim, em *1984*, a coletividade se manifesta principalmente na submissão total ao Partido ao ponto de romper até mesmo os laços e compromissos familiares mais básicos. Desta forma, as crianças são treinadas para espiarem seus próprios pais e relatarem qualquer tipo de insubmissão ao Estado por meio de palavras ou ações, o que provoca a situação absurda do vizinho de Winston Smith ser preso por falar mal do Partido inconscientemente durante o sono, tendo sido entregue pelo próprio filho.

Já na literatura utópica em seu viés mais otimista da eutopia, existe a tendência de figuração de modelos de sociedade com um *ethos* coletivista representados de forma harmônica para geração da felicidade tanto social como individual.<sup>83</sup> Em *Utopia*, por exemplo, encontramos uma rotina rígida seguida por uma população extremamente organizada:

[os utopienses] dividem em vinte e quatro horas iguais seu dia, incluindo aí a noite, e separam apenas seis horas para o trabalho – três horas antes do meio dia, quando almoçam, duas horas de descanso, e então mais três horas de trabalho, que se encerra com o jantar. Como começam a contar a primeira hora depois do meio-dia, às oito horas recolhem-se ao quarto, e tem oito horas de

---

<sup>83</sup> Nem todas as utopias são necessariamente coletivistas, ainda que Gregory Claeys (2013a) demonstre que esse é um traço de conteúdo recorrente à maioria das obras assim consideradas. Para utopias construídas sob um *ethos* individualista, ver Peter Fitting (1991).

sono. O tempo entre as horas de trabalho, o sono e as refeições é entregue ao arbítrio de cada um, não para se entregarem ao luxo ou à preguiça, mas para que, livres das ocupações, empreguem seus esforços de acordo com as inclinações da alma. A maior parte dos utopienses usa esse tempo livre para os estudos. De fato, há o costume de todo dia assistirem às lições públicas nas horas antes do amanhecer (MORE, 2017, p. 101)

Apesar da rigidez da rotina, em nenhum momento da narrativa é questionada a falta de liberdade ou supressão da individualidade dos/as utopienses, que são retratados/as como satisfeitos/as com o regime em que vivem – traço intratextual que separa a narrativa moreana de ser lida como uma distopia.

Como observado por Lyman Tower Sargent: “[Thomas] More foi claramente influenciado pelo monasticismo em sua descrição da Utopia” (SARGENT, 1994, p. 18), e a sociedade utopiense se organiza com a rigidez de horários de um grande mosteiro. Existe segurança, unidade, organização e compartilhamento de bens, porém, há pouco espaço para diversidade e individualismo. O ponto de vista narrativo, no entanto, apresenta tal organização não como uma supressão da liberdade individual, mas como uma maneira de maximizar a felicidade do coletivo. Nesse sentido, Gregory Claeys observa:

Na época de More, para boa parte da população, dada a abundância e segurança em oferta, tais restrições não teriam parecido demasiadamente irracionais. Para o público leitor moderno, porém, a Utopia parece se basear na transparência implacável, a repressão da variedade e a restrição da privacidade. Utopia oferece segurança: mas a que preço? (CLAEYS, 2017, p. 6)

O preço da utopia moreana, e de diversas utopias subsequentes, é a redução da liberdade individual, um tema bastante explorado nas distopias que se baseiam na forma da distorção de certos ideais utópicos para problematização de tais ideais, como nos casos de *Nós*, *Admirável Mundo Novo*, *1984*, *3 Meses no Século 81*.

Diferentemente da felicidade coletiva não problematizada nas descrições das eutopias, a literatura distópica questiona o coletivismo ao gerar um ponto de conflito entre personagens e o sistema coletivista em que se inserem. Em *Nós*, o protagonista, D-503, inicia louvando o sistema em que está inserido, mas aos poucos vai desautomatizando sua própria percepção quanto à realidade em que se insere devido à influência de uma mulher, I-330, até o ponto de se juntar a um grupo revolucionário que desafia derrubar o próprio Estado Único. Em *Admirável Mundo Novo*, embora não haja a descrição de uma tentativa de derrubada do governo distópico em vigência, a problematização e questionamento de tal modelo se dá através do desejo da

personagem Bernard Marx por mais privacidade e reclusão ao início da obra (ainda que o aspecto crítico dessa personagem tenda a alinhar-se ao sistema do Estado Mundial na segunda metade do romance), do desejo da personagem Lenina Crowne em passar mais tempo com um mesmo par romântico e, de forma mais dramática, pela total rejeição daquele modelo social por parte da personagem John, seguida por seu autoexílio e suicídio. Por fim, em 1984, o ódio pelo Partido e seu modelo socialista autoritário é sentido de forma tão extrema pelos protagonistas, Winston e Júlia, que, em face da possibilidade de derrubar aquele sistema, ambos juram se comprometer com um suposto grupo de oposição até o ponto de, caso necessário, cometer atos tão terríveis quanto assassinato, falsificação, chantagem, disseminação de doenças venéreas, corrupção de crianças, e, por fim, “tudo o que possa causar a desmoralização e o enfraquecimento do poder do Partido” (ORWELL, 2009, p. 206).

Em *3 Meses no Século 81*, o coletivismo não é apenas questionado pelo visitante do século XX, mas, conforme o desenvolvimento da narrativa, descobrimos que o modelo é também odiado por parte significativa da população. O próprio professor Mui admite a Campos/Loi: “Apesar de tudo... Há muitos descontentes. Há muitos que sonham com uma reforma...” (MONTEIRO, 1947, p. 165). Esse grupo de descontentes acaba abordando o viajante do tempo, que o lidera em um grande conflito contra os/as administradores/as mundiais. Assim, a crítica ao coletivismo dessa sociedade distópica é expressa de forma interna e não apenas como um ponto de vista de um visitante externo, como acontece no caso das antiutopias já citadas nesta tese, tais como *Vril: O Poder da Raça Futura*, do britânico Edward Bulwer-Lytton, ou *A República 3.000*, do brasileiro Menotti Del Picchia.

Em seu estudo sobre o conceito de distopia, Gregory Claeys (2017) associa o coletivismo distópico a regimes totalitários do século XX, como ocorridos no Stalinismo, no Fascismo e no Nazismo. A escrita de Jerônimo Monteiro de uma distopia coletivista no Brasil de 1947 pode ter tido uma função crítica a essas três correntes políticas. Devemos considerar que fazia apenas dois anos desde o término da Segunda Guerra Mundial, e os horrores do Fascismo de Mussolini e do Nazismo de Hitler possuíam um *ethos* coletivista, claramente abjetos ao autor de *3 Meses no Século 81*. De fato, em 1942, o Brasil declarou guerra contra os países do Eixo (cujas principais potências eram Alemanha, Itália e Japão) e enviou tropas para a Europa a partir de 1944. No outro espectro político, o stalinismo havia produzido seus próprios horrores anos antes de Hitler e Mussolini e também pode ter sido alvo da crítica de Monteiro, que pode ter sido influenciado pelo sentimento anticomunista que fazia parte da

política brasileira da época. Portanto, a escolha do coletivismo como base para sua distopia não encontra apenas a intertextualidade com as obras da literatura distópica em língua inglesa, mas, também, um diálogo interdiscursivo com os debates políticos da época.

#### **2.2.4. A redução de mundo como redução da humanidade**

Na seção anterior, analisei criticamente o tema do coletivismo na distopia *3 Meses no Século 81*. Um ponto lógico consequente do coletivismo é a redução do indivíduo. Essa característica pode nos remeter ao que Fredric Jameson chamou de “redução de mundo”, que, segundo o autor, constituiria em uma técnica de experimentação narrativa baseada em:

um princípio de exclusão sistemática, uma espécie de excisão cirúrgica da realidade empírica, algo como um processo de atenuação ontológica em que a pura, e abundante, multiplicidade do que existe, do que chamamos de realidade, é deliberadamente diluída e extirpada através de uma operação de simplificação e abstração radical (JAMESON, 2005, p. 271).

Nesse mesmo estudo citado, Jameson argumenta que a ficção científica apresentaria uma variação sistemática do nosso mundo empírico através da criação de mundos alternativos e pontua que, antes dessa sua reflexão, Darko Suvin (1972) já havia sugerido os modelos da analogia e da extrapolação para análise de obras nesse gênero literário. A originalidade da proposta de Jameson, porém, estaria em analisar uma obra de ficção científica como uma representação que operaria não por meio da extrapolação ou da comparação analógica, mas de uma redução da complexidade da realidade, algo que o autor demonstra em sua análise do romance *A Mão Esquerda da Escuridão* (1969)<sup>84</sup>, de Ursula K. Le Guin.

Em *A Mão Esquerda da Escuridão*, conforme a análise de Jameson, os vários problemas ligados à ansiedade sexual experimentados no mundo empírico da autora, por exemplo, são suavizados na narrativa pois o povo que habita o planeta Gethen, onde se passa a história, possuiria uma sexualidade reduzida a alguns dias específicos de um ciclo menstrual, algo um pouco semelhante ao período de cio experimentado em certas espécies de animais não humanos de nosso próprio mundo empírico. Desta forma, Jameson argumenta que:

Essencialmente, a fisiologia getheniana resolve o problema do sexo [...] na construção desta projeção particular do desejo, que é a ambissexualidade getheniana, descobrimos um processo de trabalho, que é estruturalmente

---

<sup>84</sup> No original: *The Left Hand of Darkness*

análogo a operação de redução ou atenuação ontológica (JAMESON, 2005, p. 274).

Na presente análise, também podemos observar o princípio da redução de mundo operando em *3 Meses no Século 81* para criar uma sociedade que, ao resolver vários problemas do mundo empírico do autor, como fome, doenças, guerras e conflitos amorosos, acaba por eliminar também aspectos da humanidade considerados como inegociáveis pelo protagonista da narrativa, constituindo, assim, uma aparente eutopia que acaba por se revelar em distopia.

O primeiro ponto de redução da humanidade através da estratégia ficcional em foco para a construção da distopia de Monteiro se dá pelo enfraquecimento do corpo humano. Nessa distopia, o enfraquecimento do corpo se relaciona com duas inovações para solução de problemas sociais: a primeira em relação à fome e à alimentação; e a segunda em relação a saúde pública e à eliminação de doenças. As duas soluções operam por meio da redução e acabam gerando o problema de enfraquecimento corporal. Considerando que a sociedade brasileira da década de 1940 possuía altos índices de desnutrição (VASCONCELOS, 2005), uma sociedade em que não há mais fome pode ser considerada como uma eutopia em relação a esse Brasil em que tais problemas existiam.<sup>85</sup> Assim, lemos em *3 Meses no Século 81* a solução para o problema da alimentação como se lêssemos uma descrição de uma eutopia científica:

Pois bem, não existe a agricultura. O homem deixou de cultivar a terra desde o momento em que a ciência descobriu o meio de o alimentar mais perfeita e simplesmente. A nossa alimentação é rigorosamente científica, direta e imediatamente assimilável, e não deixa nenhuma espécie de resíduo. O senhor já a conhece. É administrada por via hipodérmica e não tem necessidade de percorrer estranhos caminhos nem sofrer complicadas reações depois de ingerida. (MONTEIRO, 1947, p. 129)

A forma de alimentação descrita pode ser considerada uma redução visto que toda a complexidade envolvida na agricultura, pecuária e culinária para preparação de alimentos é substituída por um método científico rigoroso cujo resultado final é uma eficiente injeção dos nutrientes necessários para a sustentação do corpo humano. Parafraseando Fredric Jameson, temos que a multiplicidade do que existe, do que envolve a *nutrição*, é deliberadamente diluída e extirpada através de uma operação de simplificação e abstração radical. No caso da distopia

---

<sup>85</sup> A análise aqui é focalizada na perspectiva da época de publicação do livro, daí o uso do tempo pretérito em relação aos problemas brasileiros de desnutrição. A fome continua a ser um problema no Brasil nessa segunda década de século XXI, conforme demonstram diversos estudos, tais como de Emmanuel Barbosa do Nascimento (2022).

de Monteiro, isso elimina a fome da população, porém cria uma atrofia muscular como nota o protagonista:

Senti uma ameaça de vertigem. Num repelão atirei as cobertas. Meus pés estavam lá longe, a uma distância em que não costumava vê-los. E que pés! Nem pareciam pés, se desejo me exprimir corretamente. Eram prolongamentos informes, quase sem dedos – qualquer coisa parecida com feixes de ossos envolvidos em pele de sêda. As pernas, como as coxas, eram finas, sem musculatura. (MONTEIRO, 1947, p. 40)

Nesse caso o corpo modificado pelas mudanças de alimentação causa profunda perturbação na personagem que, vinda do passado, estava acostumada com outras possibilidades musculares. O corpo enfraquecido como consequência do modelo distópico no romance de Monteiro pode remeter nossa leitura ao conto distópico “A Máquina Para”. Assim como na distopia de Monteiro, a sociedade humana no conto de Foster apresenta uma fisiologia com musculatura atrofiada devido à nova forma de vida, como podemos deduzir do trecho a seguir: “séculos de erros contra os músculos e os nervos [...] até que o corpo fosse papa branca” (FORSTER, 2011, p. 278).

Já no que diz respeito à saúde pública, saliento a eliminação das doenças, o que aparece como um imprevisto problema, sendo reconhecido até mesmo pelos defensores do sistema distópico como o professor Mui, que tristemente relata à Campos/Loi:

Aí é que está o nosso grande, o nosso máximo problema. Nisso é que todos os nossos cientistas trabalham. A vida humana é cada vez mais curta. Descobrimos, tarde de mais, que a perfeita higiene é fatal para o homem. Eliminando tôdas as espécies de micróbios tiramos do corpo humano a capacidade de resistência à luta. E o organismo se torna, cada século, mais fraco. (MONTEIRO, 1947, p. 161)

Mais adiante o professor Mui explica que a média de vida do ser humano estava em constante redução, tendo chegado naquele momento a um máximo de cinquenta anos. Nesse ponto, a comparação com o Brasil da época de publicação de *3 Meses no Século 81* demonstra que o futuro distópico do ano 8000 com sua expectativa de vida em processo decrescente, ainda superaria o Brasil, visto que a expectativa de vida no país na década de 1940 era de apenas 45 anos, tendo ultrapassado os 50 anos somente na década de 1960.<sup>86</sup> Ainda assim, a perspectiva apresentada é distópica, pois o próprio Mui admite que o corpo humano estava a se enfraquecer a cada século, chegando ao perigo da futura extinção da humanidade caso a situação não fosse

---

<sup>86</sup> Cf. Estatísticas Sociais (2022).

revertida, como podemos ler na fala destacada: “– Se os nossos sábios não encontrarem o meio de atalhar o mal, assim acontecerá. Já calculamos que a humanidade não resistirá a mais mil anos de vida” (MONTEIRO, 1947, p. 162). Portanto, a extinção das doenças melhorou a saúde em certo sentido, mas reduziu a expectativa de vida da população humana ao ponto de também reduzir suas possibilidades de continuar existindo enquanto espécie nesse futuro.

O segundo ponto da redução de mundo e da humanidade neste romance, configura-se através da presença da eugenia na obra. A lógica eugenista é cruelmente representada em *3 Meses no Século 81* no seguinte diálogo, entre Campos/Loi e o professor Mui:

– E aleijados, existem?

– Não. Os aleijados são mortos ao nascer. A eutanásia é prática habitual entre nós. Quanto aos defeitos físicos que possam atingir os adultos, a nossa cirurgia corrige tudo perfeitamente, como no seu caso.

– É verdade. Mas no caso de um defeito incorrigível, o paciente é eliminado?

– Sem dúvida.

– Não acha isso uma crueldade?

– Não. Um aleijado é prejudicial sobretudo a si próprio. Sua vida é um peso inútil. E conservá-lo é piedade idiota e prejudicial a todos. (MONTEIRO, 1947, p. 163-164)

A explicação fria do professor aponta tanto para o coletivismo já exposto na seção anterior, com a menção de que ter piedade de uma pessoa aleijada seria prejudicial a todos, como para a redução das pessoas a simples partes de um todo que deve funcionar de forma eficiente, como uma colmeia ou formigueiro. Nesse caso, o aborto de bebês diagnosticados com defeitos físicos e a eliminação de algum/a cidadão/ã já adulto/a que possuísse defeito incorrigível por meio de cirurgia também podem apontar para a redução de mundo, visto que a eliminação desses seres humanos significa necessariamente a eliminação de certas complexidades inerentes às sociedades humanas. Assim, a distopia de Monteiro soluciona o problema da deficiência física eliminando as pessoas portadoras de deficiências, o que é visto pelo professor Mui como o certo a se fazer, considerando sua visão de mundo impregnado pela lógica coletivista que preza pela eficiência de uma sociedade sem defeitos.

Nas eutopias brasileiras, a eugenia é amplamente explorada e defendida nas já citadas obras *São Paulo no Ano 2000; ou Regeneração Nacional: Crônica da Sociedade Brasileira Futura, O Reino de Kiato, O Presidente Negro e Sua Excia. A Presidente da República no Ano de 2500*, como demonstra o estudo de Romiro Giroldo e Rosana Santos (2009). Em *3 Meses no*

*Século 81*, Campos/Loi não questiona tal lógica eugenista diretamente em um embate dialógico com o professor Mui, pois, nesse ponto da narrativa, o protagonista já temia pela própria segurança, mas seu parecer negativo dessa sociedade futura como um todo pode nos apontar para uma posição contrária à eugenia, como argumenta Edgar Indalécio Smaniotto: “O escritor Jerônimo Monteiro, com *3 Meses no Século 81*, é aquele que definitivamente eliminará o espectro da eugenia da ficção científica brasileira, pois construirá uma narrativa de uma sociedade eugênica e higienista, mas com o objetivo de criticá-la” (SMANIOTTO, 2012, p. 117). Parecer semelhante é o de Romiro Giroldo que, ao comparar o romance de Monteiro ao de Lobato, conclui: “Se *O Presidente Negro* parece nos apresentar, em dados momentos, um elogio às concepções e à prática eugênica, o romance de Jerônimo Monteiro, publicado em outro momento histórico, o pós-guerra, oferece um olhar distinto” (GIROLDO, 2008b, p. 15). Assim, *3 Meses no Século 81* se apresenta como uma importante obra de ficção científica brasileira no que diz respeito à crítica da eugenia por escolher a distopia e não a eutopia como forma para ilustrar narrativamente as consequências desse discurso, contrariando a tendência da ficção científica brasileira da primeira metade do século XX, que conta com um razoável número de obras que representam princípios eugenistas de modo positivo.

O terceiro ponto de redução de mundo na criação de uma distopia nesta obra é a redução da diversidade para criação de um mundo uniforme. Ainda em seus primeiros dias no futuro distópico, Campos/Loi ressalta o seguinte: “Jamais pude observar um punhado de criaturas tão semelhantes, física e fisionomicamente. Pareciam saídos do mesmo molde” (MONTEIRO, 1947, p. 64). A uniformidade não se restringe à aparência dessa população, mas também às ruas, edifícios, carros e vestimentas, levando o protagonista à exasperação: “Acreditei, então, que o mundo do século oitenta e um vivia sob o cetro pavoroso do Tédio” (MONTEIRO, 1947, p. 75). A uniformidade presente nas eutopias são obviamente uma forma de redução da complexidade das sociedades empíricas que, em termos positivos, pode gerar a diminuição ou erradicação de conflitos. Porém, o tédio e a estagnação podem ser consequências dessa uniformidade. Nesse sentido, Gregory Claeys observa que, nas eutopias de More e Campanella: “As pessoas se tornam mais parecidas em aparência, opinião e perspectiva do que costumavam ser. Unidade, ordem e homogeneidade, portanto, prevalecem às custas da individualidade e da diversidade” (CLAEYS, 2017, p. 7).

Nas distopias, essa perda da individualidade e diversidade é geralmente confrontada ou lamentada. Assim, vemos em *Admirável Mundo Novo* a personagem Bernard Marx com seu

comportamento antissocial e individualista resmungar: “Prefiro ser eu mesmo – disse ele; eu mesmo e desagradável. E não outro, por mais alegre que seja.” (HUXLEY, 2019, p. 116). Já em 1984, Winston Smith escreve em seu diário:

Ao futuro ou ao passado, a um tempo em que o pensamento seja livre, em que os homens sejam diferentes uns dos outros, em que não vivam sós – a um tempo em que a verdade exista e em que o que for feito não possa ser desfeito: Da era da uniformidade, da era da solidão, da era do Grande Irmão, da era do duplimentalismo – saudações! (ORWELL, 2009, p. 39-40)

Winston vive na era da uniformidade e escreve a um tempo pelo qual anseia, um tempo melhor, de certa forma uma e/ucronia, tempo em que haja a individualidade, essa característica decorrente da multiplicidade de uma realidade que não aceita redução ontológica e que, por isso mesmo, não pode possuir nem a estabilidade tranquila e irrefletida das eutopias clássicas e nem a estabilidade opressiva das distopias. Ao escrever uma distopia uniformizada, Jerônimo Monteiro insere-se nesse diálogo crítico tão caro à escrita utópica, evocando a possibilidade de reflexão de que um único ponto de vista a ser seguido por todos/as pode até trazer estabilidade, mas tira do ser humano algo caro demais.

Por fim, o quarto e último ponto aqui destacado de redução de mundo em *3 Meses no Século 81* pode ser interpretado dentro do campo das emoções e relações humanas. Após tantas descrições do funcionamento social em que as pessoas são retratadas como peças de uma grande máquina, Campos/Loi questiona sobre a questão do amor. A pergunta choca o professor Mui, que responde a Campos considerando o amor como um problema antigo, que já havia sido resolvido para a saúde e bem-estar da sociedade:

– Sim. Houve amor, antigamente. E foi a moléstia mais perigosa que atingiu o homem! O amor! A ilusão fatal! O entorpecente mais violento e perigoso! E não havia meio algum de defesa contra êle! [...]. Mas nós, nós, que compreendemos a vida, assim como destruímos para sempre o bacilo do câncer, destruímos também os germes do amor! Entre nós não há amor!

[...].

– Simplesmente extirpando certas glândulas a todos os recém-nascidos... (MONTEIRO, 1947, p. 118)

O amor é um tema bastante recorrente nas distopias em que, de modo geral, o Estado distópico encontra maneiras de manter sua população alheia a tais sentimentos como são convencionalmente entendidos nas sociedades empíricas dos/as autores/as e leitores/as dessas obras. Assim, discursos semelhantes aos destacados acima aparecem em distopias anteriores e posteriores às de Monteiro na literatura distópica em língua inglesa. Um exemplo anterior pode

ser encontrado em *Admirável Mundo Novo*, em que o amor no modelo monogâmico – com o qual o público leitor de Huxley estaria acostumado – é retratado como um problema do passado que a perfeição do Estado Mundial havia resolvido, como podemos averiguar no trecho a seguir:

“Meu amor, meu único amor, meu tesouro, meu tesouro...” Mãe, monogamia, romantismo. A fonte jorra bem alto; o jato é impetuoso e branco de espuma. O impulso não tem mais que uma saída. Não é de admirar que esses pobres pré-modernos fossem loucos, perversos e infelizes. Seu mundo não lhes permitia aceitar as coisas naturalmente, não os deixava serem sãos de espírito, virtuosos, felizes. (HUXLEY, 2019, p. 63)

O diálogo presente entre os dois trechos citados acima evidencia-se quando consideramos que ao tratar do mesmo tópico, tanto o professor de *3 Meses no Século 81* como o administrador em *Admirável Mundo Novo* expressam o ponto de vista que, em se considerando a grande quantidade de sofrimento advinda do amor, o mais inteligente para a felicidade social seria eliminá-lo. Assim, temos a redução pela eliminação, tornando possível a solução de problemas como do amor não correspondido, das brigas familiares, das guerras geradas por paixões e de toda a instabilidade advinda de tão violento sentimento. Porém, a eliminação do amor, ainda que resolva tantos problemas, é mostrada, na perspectiva do protagonista de *3 Meses no Século 81* como um preço impagável:

Senti um turbilhão no cérebro. Então, aqueles miseráveis haviam transformado a humanidade num aleijão! Havia acabado com a própria razão de ser da vida! Havia feito do homem – êsse ser impetuoso, vivo, anelante – simples peça de uma máquina inflexível e cega! Por isso eles não sabiam mais sorrir! Não conheciam a ternura, os infelizes! Em vez de correr empôs um ideal maravilhoso, o homem agora, imóvel e inútil, agia como um autômato, repetindo sempre as mesmas coisas, infundavelmente, dia a dia, ano após ano, século após século – sem a esperança de uma emoção, de uma ventura, de um minuto maravilhoso! (MONTEIRO, 1947, p. 118-120)<sup>87</sup>

A exclusão do amor é entendida como uma redução humana, por Campos/Loi, como a causa para a falta de emoção nas pessoas que ele vira. Assim, a humanidade reduzida a uma peça de máquina estaria a salvo de situações agonizantes de dor e tristeza, mas perderia também a possibilidade de vivenciar experiências positivas, ficando limitada a um tédio estável infundável e automatizado. Na perspectiva crítica de como eutopias e distopias tendem a desumanizar as pessoas ao eliminar as complexidades das emoções negativas de suas sociedades, Marius Finkielsztejn argumenta:

---

<sup>87</sup> A citação está entre as páginas 118 e 120 porque a página 119 possui uma figura (o romance como um todo possui algumas ilustrações na edição consultada). Assim, o parágrafo citado começa na página 118, mas continua e termina apenas na página 120.

Os sistemas sociais utópicos que pretendem garantir a felicidade e eliminar todos os efeitos negativos são desumanizadores. Tais sistemas sociais aumentam o senso de incompletude, alienação e falta de agência de seus adeptos por meio da super-regulação, exacerbando o tédio e a melancolia. [...]. A experiência e a expressão aberta de emoções (incluindo tédio e melancolia ou tristeza), aspecto mais central da humanidade, são proibidas. Assim, nas utopias e distopias o objeto da proibição é a própria humanidade (FINKIELSZTEIN, 2016, p. 115).

A argumentação de Finkielstein pode ser facilmente aproximada das distopias que se apresentam como supostas eutopias, pois observamos que a humanidade de suas personagens é negada, também, quando há o impedimento da expressão do negativo da experiência humana como parte vital da existência. Assim, em *Admirável Mundo Novo*, existe o diálogo entre John e Mustafá Mond, em que a personagem chamada de selvagem reclama o direito à infelicidade:

- Mas eu gosto dos inconvenientes.
- Nós não. Preferimos fazer as coisas confortavelmente.
- Mas eu não quero conforto. Quero Deus, quero a poesia, quero o perigo autêntico, quero a liberdade, quero a bondade. Quero o pecado.
- Em suma, disse Mustafá Mond –, o senhor reclama o direito de ser infeliz.
- Pois bem, seja – retrucou o Selvagem em tom de desafio. – Eu reclamo o direito de ser infeliz (HUXLEY, 2019, p. 286).

Já em *3 Meses no Século 81*, parte da humanidade reclama o direito de ter emoções e conviver com suas consequências, algo que lhes é negado e ridicularizado por quem apoia o sistema social vigente, o que resulta em todo o embate entre grupos contrários e apoiadores ao governo mundial dessa distopia, ponto que será mais diretamente abordado em seção adiante.

O mundo reduzido a uma colmeia ou formigueiro no romance em foco só poderia funcionar se as pessoas tivessem a complexidade de suas emoções reduzidas. Daí a necessidade da cirurgia de redução de glândulas nos bebês recém-nascidos comentada pelo professor Mui. Essa redução cirúrgica, que também ocorre em *Admirável Mundo Novo*, pode ser lida dentro do parâmetro sugerido por Jameson da redução de mundo como um processo de excisão cirúrgica da realidade empírica que sintetiza um processo de atenuação ontológica. De modo recorrente, as eutopias e distopias operam a atenuação ontológica em suas populações, havendo a diferença, porém, do ponto de vista narrativo sobre se a eficiência na estabilidade social adquirida por tal método seria desejável à humanidade. O filósofo alemão Arthur Schopenhauer, em sua famosa crítica antiutópica, argumenta que se a raça humana fosse transferida para uma eutopia as pessoas: “morreriam de tédio, se enforcariam, se estrangulariam ou se matariam e assim sofreriam mais do que já sofrem por natureza” (SCHOPENHAUER, 1997, 25). Apenas pessoas com humanidade modificada, neste caso pela redução ontológica,

conseguiriam conviver com a manutenção da estabilidade de uma sociedade como a de *3 Meses no Século 81*. Assim, ao imaginar esse mundo tão reduzido, de pessoas sem emoções, focadas apenas em suas profissões, com uma arquitetura padronizada, sem diversidade e espaço para o diferente, Jerônimo Monteiro participa da crítica distópica ao recorrente reducionismo do humano devido ao *ethos* coletivista de diversas eutopias clássicas.

### **2.2.5. Métodos de controle da formação e da informação**

O alto grau de controle faz parte da dinâmica social das distopias de governos centralizadores e coletivistas como *Nós, Admirável Mundo Novo, 3 Meses no Século 81 e 1984*. O primeiro ponto em relação ao controle para manutenção do sistema distópico imaginado por Jerônimo Monteiro é associado à formação profissional. Para o bom funcionamento social, as pessoas do ano 8000 podem até parecer idênticas, pensar, andar e morar em casas iguais, mas, ainda assim, é necessário que se mantenha alguma variedade técnica. Assim, cada cidadão/ã é instruído/a conforme o necessário para que a máquina social permaneça bem lubrificada e funcionando. Porém, mesmo que haja diversidade de profissões nesse futuro, ainda assim, ela não significa uma quebra na redução do mundo, pois cada pessoa nessa distopia aprende só e exclusivamente o essencial para executar sua própria função. Essa formação técnica tão específica e limitada se destaca na fala do professor Mui, no seguinte trecho:

O Senhor é administrador geral da usina de motores, assim como o foram seu pai, seu avô, seu bisavô e todos os seus antepassados, e como o será também, seu filho, e o filho do seu filho, se tudo continuar em ordem e equilíbrio na face da terra. Desde pequenino, o senhor recebeu apenas a instrução útil e necessária à sua profissão, além de algumas poucas noções de ordem geral (MONTEIRO, 1947, p. 132-133)

Da passagem destacada, podemos observar como a continuidade hereditária na formação profissional dessa distopia é notável na revelação de que a profissão do homem conhecido como Loi era a mesma de seus antepassados e continuaria seguindo em sua família por meio de seus descendentes. Isso demonstra a total rigidez social dessa distopia, em que as pessoas nascem com funções pré-definidas e são educadas apenas para o cumprimento de suas atribuições. Não há flexibilidade ou abertura para escolha de algum/a cidadão/ã desse mundo distópico em explorar outras áreas do saber ou outras formas até mesmo de servir ao bem maior da sociedade. Assim, através da formação profissional e educação, a distopia de Monteiro reduz o potencial humano a apenas uma peça de máquina, como argumenta o próprio professor Mui por meio de

uma metáfora: “O nosso mundo está organizado com absoluta perfeição, e não podemos arriscar nada. Considere uma máquina. Tôdas as peças são indispensáveis ao seu funcionamento.” (MONTEIRO, 1947, p. 133). Tal visão funcionalista do trabalho humano, com uma rigidez pré-estabelecida pelo Estado, ecoa a distopia de Aldous Huxley, em que a população é dividida em seis castas, de modo que essas duas distopias apresentam um enquadramento rígido das possibilidades de criatividade e diversidade humana no que diz respeito ao trabalho.

Do controle da formação também podemos deduzir o controle da informação e, nesse sentido, mais especialmente a informação que diz respeito ao passado, ou seja, à história. Quando Campos/Loi começa a aprender sobre o futuro através dos diálogos com o professor Mui, ele acaba deixando escapar expressões relativas ao seu conhecimento do passado. Especificamente, ao conversar sobre o amor, o chocado professor demonstra que, naquela sociedade, só os professores designados pelo Estado tinham o conhecimento sobre o passado, como podemos observar na seguinte fala de Mui:

Antigamente, sim, há muitos milhares de anos, quando ainda não se havia descoberto que se tratava de uma doença perigosa, apesar de toda a evidência do contágio. Eu sei. Mas eu sou “Professor de tôdas as coisas”, e a minha obrigação é saber. A sua não. O senhor está subvertendo a ordem normal do nosso mundo. [...]. Como é que o senhor fala em amor, e se refere aos tempos passados? (MONTEIRO, 1947, p. 117)

Lembremos que o controle das informações do passado é uma característica chave nas distopias. De acordo com Raffaella Baccolini: “A reescrita da história é central para o bem-estar de um regime totalitário” (BACCOLINI, 1995, p. 298). Para manutenção do funcionamento do regime controlador, existe a necessidade de que seu povo não possa refletir criticamente sobre os processos históricos envolvidos na constituição daquele governo. Essa relação entre o controle do presente e a reescrita do passado é fortemente explicitada pelo lema do Partido que domina o governo em *1984*: “Quem controla o passado controla o futuro; quem controla o presente controla o passado” (ORWELL, 2009, p. 47). Há, assim, a necessidade da ilusão de que o mundo é algo estático e, conseqüentemente, o passado é alterado ou apagado. Na distopia de Monteiro, o professor Mui informa o seguinte para Campos/Loi: “Desde muitos séculos os nossos orientadores e dirigentes vêm fazendo todos os esforços possíveis para apagar completamente o passado. Precisamos viver apenas pelo presente, e para o futuro” (MONTEIRO, 1947, p. 132).

Portanto, no caso de *3 Meses no Século 81*, o conhecimento do passado por parte da personagem Mui existe não para educação geral da população ou para a reflexão crítica do presente em relação aos processos históricos do passado, mas para manutenção do próprio sistema. Isso fica implícito no fato de que o professor Mui, em todos os momentos em que compara sua sociedade com aquilo que conhecia do passado, faz a comparação em termos muito superiores, chegando até mesmo a dizer que o que havia antes da sociedade estabelecida naquele futuro sequer poderia ser chamado de civilização. Nesse ponto, podemos recorrer a reflexão de Northrop Frye (1965) sobre a utopia como um contrato social estabelecido para restaurar algo perdido, pois, na opinião de Mui, sua sociedade apresentaria o contrato social que poderia receber o *status* de civilização de fato, enquanto o que haveria existido no passado seria apenas a selvageria. Assim, o professor – que vê sua sociedade não como distópica, mas utópica –, em todos os seus diálogos com Campos/Loi age mais como um propagandista do Estado atual do que como um educador que possa servir de catalizador de mentalidade crítica, ainda que possua certo conhecimento dos processos históricos envolvidos na constituição de sua sociedade.

Por fim, ao lermos *3 Meses no Século 81*, estamos diante de mais um exemplo de distopia em que os livros são banidos como artigos perigosos. Para tentar justificar seu próprio conhecimento do passado sem entregar a fantástica verdade de que era um viajante do tempo, Campos/Loi tenta mentir para Mui, afirmando que havia lido sobre o amor e as civilizações do passado em um livro. A resposta, porém, do professor é de profundo assombro, como podemos observar no diálogo destacado:

– O senhor L.E.U.?!

– Sim... Li.

– Leu num l i v r o?

– Claro! Onde poderia ser?

[...]

– Ouça, Sr. Loi... Há pelo menos dois mil anos que não se publica um livro! Depois que foram aperfeiçoados os nossos aparelhos de transmissão e recepção à distância, os livros, os jornais, e todos os antiquados meios de divulgação e cultura se tornaram inúteis. (MONTEIRO, 1947, p. 132)

Em um mundo de governo único, utilitarista, em que não se estuda história e toda a informação se resume aos conhecimentos necessários para se exercer sua profissão e contribuir com a manutenção da sociedade coletivista, não há utilidade para livros. Daí que a leitura, nesse caso,

sequer fora proibida, mas se tornara praticamente impossível, visto que só restavam alguns poucos livros de posse dos/as administradores/as mundiais.

Os livros recorrentemente aparecem como elementos proibidos ou esquecidos nas distopias. O conhecimento não oficial e as produções além da propaganda do governo não são permitidas pelo seu poder de causar instabilidade ao regime totalitário. Nesse sentido, a distopia cujos livros aparecem de forma mais central ao enredo é *Fahrenheit 451* (1953),<sup>88</sup> de Ray Bradbury, que narra um futuro nos Estados Unidos em que os livros são itens proibidos e onde os bombeiros atuam não para apagar incêndios, mas para incendiar livros, artigos proibidos pelo governo controlador. Livros são símbolos de conhecimento e aprendizagem, e sua eliminação, banimento ou censura por parte de um governo significa o monopólio do conhecimento e das possibilidades de se aprender, refletir e ensinar. Sem livros, o/a típico/a cidadão/ã distópico está confinado às fontes de informações vindas de seus governos, normalmente por meio de recursos audiovisuais, como os cinemas sensíveis em *Admirável Mundo Novo*, as informações e propagandas governamentais vindas das teletelas em *1984*, e, no caso da distopia de Monteiro, o “foto-visor-animado” (MONTEIRO, 1947, p. 174), um aparelho audiovisual que transmite informações para todos os lares do mundo. Portanto, em *3 Meses no Século 81*, a eliminação dos livros representa a falta de possibilidades críticas por parte da população, constituindo-se, assim, em um método importante para manutenção do *status quo* distópico.

### 2.2.6. Ecodistopia da tecnologia

Uma característica marcante em *3 Meses no Século 81* é o alto grau de industrialização e mecanização dessa sociedade em contraste com poucos símbolos do que poderia ser considerado natureza, meio ambiente ou mundo natural. De fato, o professor Mui explica à Campos/Loi sobre o que havia sobrado no mundo em matéria de florestas e até mesmo considera sua sociedade como inferior à do passado no que diz respeito a diversidade do meio ambiente:

– Quer dizer, professor, que só na Amazônia é que existem florestas?

---

<sup>88</sup> A famosa distopia de Ray Bradbury possui o mesmo título no original.

- Só. Em matéria de vegetais, além das florestas da Amazônia, temos os jardins que o senhor vê em torno das residências. São apenas ornamentais.
- Então, diga-me qual é o aspecto físico do mundo, agora.
- Ah... infelizmente, nesse particular somos menos felizes do que os homens de outros tempos! Eles sim, tinham recursos abundantes, e poderiam ter vivido felizes! Hoje... não temos matas, nem rios, nem campos, nem montanhas... (MONTEIRO, 1947, p. 111)

O professor segue explicando que, após um fenômeno planetário, a geografia do mundo havia mudado bastante, restando a Amazônia como uma última floresta em consequência do tal fenômeno. Apesar da diferença ter ocorrido inicialmente como consequência de um evento natural, Mui utiliza o termo recursos para tratar das florestas, rios, campos e montanhas, demonstrando que sua visão para o meio ambiente é estritamente utilitarista.

Tendo nascido em 1908, Jerônimo Monteiro cresceu em um Brasil que começava a entrar em um processo de urbanização e industrialização, o que resultou em uma série de fatores sociais ligados ao crescimento das cidades. Tendo crescido em São Paulo, o autor se localizava justamente no centro do país dentro desse processo, visto que, como aponta Wilson Cano, em seu estudo sobre o processo de transição econômica e social no Brasil entre o fim da década de 1920 e início de 1930, “a dinâmica de crescimento de São Paulo foi muito mais intensa e diversificada do que a do restante do país, consolidando, a partir daí, uma concentração industrial que só perderia seu ímpeto a partir da década de 1970” (CANO, 2012, p. 81). Na década de 1920, e especialmente em São Paulo com a Semana de Arte Moderna, em 1922, surge o movimento modernista que, conforme Antônio Candido: “corresponde à necessidade de reajustar a expressão literária às novas aspirações intelectuais e às solicitações da mudança artística em todo o Ocidente” (CANDIDO, 2014, p. 167). O próprio Cano (2012), no estudo citado acima, comenta brevemente sobre o modernismo nas artes e sua relação com as mudanças econômicas, argumentando pela ligação entre urbanização, mudança de costumes e mudança nas artes, lembrando a teorização de Karl Marx de que: “o modo de produção e as relações de produção condicionam o processo social, político e intelectual em geral” (MARX, 1946, p. 31-32 apud CANO, 2012, p. 80). Pensando dentro desse contexto, a escolha feita por Monteiro em escrever uma distopia de um futuro de meio ambiente quase totalmente industrializado pode ser interpretada como uma resposta artística em relação aos discursos desenvolvimentistas e industrialistas vigentes em sua época.

No entanto, o aviso literário contra os excessos da sociedade industrial precede Monteiro e o início da industrialização brasileira no século XX. De fato, a preocupação em relação ao abandono dos valores da vida no campo e da perda de uma vida simples e supostamente melhor devido ao crescimento das cidades é um tema muito presente na poesia pastoral do arcadismo brasileiro ainda no século XVIII. Sobre o assunto, escreve Antonio Candido: “A poesia pastoral, como *tema*, talvez esteja vinculada ao desenvolvimento da cultura urbana, que, opondo as linhas artificiais da cidade à paisagem natural, transforma o campo num bem perdido, que encarna facilmente os sentimentos de frustração” (CANDIDO, 2000, p. 58, ênfase do autor).

Já na história da literatura utópica, o papel da tecnologia para construção da boa sociedade aparece em algum nível já em *Utopia*, de Thomas More, visto que há uma comparação do desenvolvimento arquitetônico para maior beleza e eficiência das residências entre o período anterior e posterior do estabelecimento da sociedade utópica na ilha da Utopia. Porém, o tema não é explorado a largo pelo seu autor, tendo sido mais desenvolvido por seus sucessores e sucessoras. Assim, Gregory Claeys argumenta:

O casamento da ciência com a aspiração utópica é em grande parte um produto do século XVII. Antes disso, virtualmente todas as utopias assumiam um estado estático ou ideal das coisas, no qual o movimento para a frente por meio da investigação científica e da descoberta tecnológica era sem importância e até mesmo potencialmente contraproducente. Desde então, exceto por um movimento de resistência primitivista duramente combatido, a utopia passou a se apoiar cada vez mais na ciência, na medida em que as duas estão inextricavelmente interligadas e o progresso científico emergiu como a ideologia quintessencial da modernidade. (CLAEYS, 2011, p. 151)

Das eutopias com grande base científica, *A Nova Atlântida*, de Francis Bacon, é geralmente considerada como “a primeira utopia científica de fato” (POHL, 2010, p. 60), tendo tido notáveis sucessoras também influentes como as já citadas *Three Hundred Years Hence*, *Daqui a Cem Anos* e *Uma Utopia Moderna*, respectivamente de autoria de Mary Griffith, Edward Bellamy e H. G. Wells. Talvez por influência da literatura utópica em inglês, a tecnologia aparece como fator importante na construção dos futuros utópicos imaginados por utopistas brasileiros/as das primeiras três décadas do século XX, como Godofredo Barnsley, Monteiro Lobato e Adalzir Bittencourt em suas obras *São Paulo no ano 2000, ou regeneração nacional: uma crônica da sociedade brasileira no futuro*, em 1909, *O Presidente Negro*, em 1926, e *Sua Excia. a Presidente da República no Ano 2.500*, em 1929.

Se a tecnologia é um dos motores da formação da boa sociedade em diversas utopias, nas sátiras utópicas e antiutopias, a tecnologia é muitas vezes representada como perigosa, enlouquecedora ou abandonada, como podemos observar nas grandes sátiras presentes em *As Viagens de Gulliver* e *Erewhon*. No contexto brasileiro de obras aqui consideradas não como distopias, mas como antiutopias, *A República 3000*, de Menotti Del Picchia, é um exemplo de sociedade tecnológica apresentada de um ponto de vista satírico e crítico anterior a *3 Meses no Século 81*. Em relação ao contexto mais específico das distopias do século XX, a tecnologia em muitas ocasiões aparece associada ao regime distópico promovendo, como consequência, a alienação do ser humano em relação ao meio ambiente, conforme demonstram Gorman Beauchamp (1986), Brian Stableford (2010) e Gregory Claeys (2017), em estudos que apresentam argumentos sobre o papel central do domínio da tecnologia sobre a vida humana como um dos grandes temas da distopia na literatura em inglês desde o século XIX.<sup>89</sup>

Por exemplo, no conto “A Máquina Para”, as pessoas vivem em um mundo subterrâneo com luzes artificiais e sem nenhum indício de contato com aquilo que poderia ser chamado de natureza. De fato, a voz narrativa nos diz que: “As florestas foram destruídas (FORSTER, 2011, p. 259)” e que a humanidade “tinha explorado a natureza além da conta” (FORSTER, 2011, p. 272). Em *Nós*, de Zamiátin, a cidade é totalmente cercada por uma muralha verde, separando a população do Estado Único das áreas cobertas por florestas e habitadas por pessoas consideradas selvagens. Selvagem também é o termo utilizado para se referir à personagem John, de *Admirável Mundo Novo*, justamente por ele ter sua origem em uma “Reserva de Selvagens”, uma parte do mundo considerada como não civilizada, em que as pessoas viveriam de acordo com costumes diferenciados dos da ordem estabelecida pelo Estado Mundial a controlar o mundo nessa distopia. De modo comparativo, podemos considerar que, ao caracterizar sua distopia como um mau lugar em que as florestas, rios e matas já não existem, Jerônimo Monteiro demonstra um traço de continuidade temática junto com outras distopias que precederam a sua própria.

Já no âmbito dos discursos sociais predominantes na época de Jerônimo Monteiro, tanto Getúlio Vargas durante o Estado Novo como Eurico Gaspar Dutra no período que o sucedeu – em que *3 Meses no Século 81* foi publicado –, foram presidentes com discursos

---

<sup>89</sup> No caso do texto de Claeys, a tecnologia é apenas uma parte de um estudo mais amplo. Já nos outros dois autores, a relação entre tecnologia e distopia é o tema principal.

desenvolvimentistas. Segundo Felipe Hees (2011), o período entre as décadas de 1930 até a primeira metade de 1950 fez parte de um tipo de industrialização restringida, porém real, que possibilitou o crescimento urbano no país antes mesmo do período de industrialização mais pesada que só viria a acontecer a partir de 1956 com o plano de metas do governo de Juscelino Kubitschek. Portanto, ao compor uma distopia altamente industrializada e urbana, esse romance de Jerônimo Monteiro parece se situar dialogicamente no campo discursivo de que a humanidade precisa ter cuidado com a maneira pela qual lida com o meio ambiente e os recursos ambientais no processo de desenvolvimento tecnológico, como observa também Renato Pignatari Pereira, que argumenta: “para Jerônimo Monteiro, a ciência e a tecnologia, quando desvinculadas de qualquer ética, podem ser catastróficas para o ser humano” (PEREIRA, 2019, p. 185). Assim, *3 Meses no Século 81* pode ter tido seu papel nas discussões da época sobre a necessidade de cuidado e ética no desenvolvimento científico e tecnológico do Brasil da década de 1940 – uma discussão ainda altamente relevante, dado o fato de que ainda existem grupos na sociedade brasileira que advogam por um desenvolvimentismo desassociado da consciência ecológica e ambiental.

### **2.3. As possibilidades utópicas em *3 Meses no Século 81***

Como já demonstrado no capítulo anterior, a distopia é um conceito intimamente ligado à utopia (ou eutopia). Como apontam Darko Suvin (1998) e Gregory Claeys (2013), há distopias cuja estrutura social deriva de forma mais direta de certos modelos de eutopia, que é exatamente o caso do romance aqui em foco. Como defendido no capítulo primeiro desta tese, a distorção do ideal utópico presente em certas distopias não necessariamente as alinha a uma posição ideológica totalmente antiutópica. Como demonstra Artur Blaim (2013, 2022), podemos diferenciar entre posições que são apenas antiutópicas em relação a certos modelos de utopismo daquelas que são totalmente antiutópicas. E, como observa Gregory Claeys (2017), obras que se opõem a algum tipo de utopia não são automaticamente antiutopias, distopias ou sequer contrárias a todo e qualquer modelo utópico.

Nesta seção está separada a parte analítica do romance distópico *3 Meses no Século 81* que se relaciona com suas possibilidades utópicas, isto é, que apresenta uma organização discursiva que aponta para as possibilidades humanas de construção de um mundo melhor. Para tal, será analisado aquilo que nesta obra aparece como um ideal utópico configurado de forma

não distorcida ou irônica, para que possamos refletir sobre como essa distopia tão claramente antiutópica – em um sentido de oposição a certos modelos de eutopia –, pode inspirar, à sua própria maneira, as potencialidades de apontamento para aquilo que Ruth Levitas (2010) definiu como a expressão do desejo por uma forma melhor de ser. Em outras palavras, passemos a analisar a e/utopia na distopia de Jerônimo Monteiro.

### **2.3.1. A Amazônia como enclave utópico antes, durante e depois da distopia**

Como apontei nesta análise, o mundo em *3 Meses no Século 81* é extremamente urbano, seguindo um modelo de progresso industrialista. No entanto, um lugar específico é mantido com sua estrutura florestal, que é a Amazônia. Com as explicações do professor Mui, percebemos que a floresta amazônica é apresentada simbolicamente no romance como um espaço utópico em três tempos distintos, a saber: antes mesmo da instituição do modelo distópico relatado por Campos/Loi do ano 8000, durante a existência de tal regime e após sua derrubada. A seguir, exponho uma reflexão sobre a expressão da Amazônia como enclave utópico antes, durante e depois da distopia.

No que diz respeito à Amazônia como uma eutopia no passado em relação ao ano 8000, o professor Mui relata que sua sociedade mundial não era exatamente descendente das populações conhecidas por Campos/Loi no século XX, mas sim de um povo escondido e denominado de Atlantes, que vivia oculto na floresta amazônica:

Somos descendentes de um punhado de homens verdadeiramente extraordinários que viviam isolados num ponto qualquer ao sul da América, enquanto os demais povos lutavam e se destruíam em toda a superfície do globo. Esse punhado de homens tinha uma história anterior, e já, muitos séculos antes fizeram parte de um povo grandioso que se chamava Atlantes, e vivia nalgum lugar da mesma América. (MONTEIRO, 1947, p. 101)

No romance, não é identificado em qual ponto da América do Sul vivia esse povo. Porém, não é irrazoável supor que seja a Amazônia tanto porque Campos/Loi demonstra que não tinha conhecimento desses Atlantes, o que mostra que eles viviam em um lugar muito isolado tal qual é a floresta amazônica, como porque em romance posterior de Monteiro escrito em forma de eutopia, *A Cidade Perdida*, publicado 1 ano após sua distopia, conhecemos os Atlantes, que vivem escondidos justamente no interior da Amazônia.

Mesmo que a localização exata da civilização dos atlantes não seja explícita no romance, ainda assim, a Amazônia é descrita como tendo tido um papel central na sobrevivência desse povo. Mui explica que, no passado, as civilizações do mundo entraram em um sangrento contínuo de guerras enquanto os atlantes viviam em paz (o que os constitui como um povo utópico em relação às outras sociedades). E assim foi até que veio um grande abalo que destruiu boa parte do planeta, deixando apenas o povo atlante que havia se refugiado na Amazônia com vida para repovoar a terra segundo seus costumes e preceitos, como mostra o trecho destacado:

Durante as perturbações cósmicas a terra sofreu, porém, outros males. Tremendos abalos sísmicos sacudiram o globo impiedosamente. [...]. E durante esse tempo, os poucos homens que existiam – aqueles mesmos atlantes e seus descendentes – viviam como animais acossados, para um lado e para outro, até que se fixaram na Amazônia. Aí ficaram até passar a tormenta, e daí refluíram depois, com energias centuplicadas. (MONTEIRO, 1947, p. 112)

Portanto, em certo sentido, o futuro visitado por Campos pode ser visto como uma sociedade pós-apocalíptica que teve sua oportunidade de recomeço na floresta amazônica, o que lhe confere um caráter de ponto de partida ou mito de origem do povo do futuro, uma espécie de novo Jardim do Éden, um *locus* importante no desenvolvimento da expressão utópica como demonstram vários estudos, tais como Krishan Kumar (1987) e Lyman Tower Sargent (2010).

Além de um lugar de proteção e recomeço no passado, Mui explica que a Amazônia era também um local para descanso e para a população passar as férias, demonstrando que o ser humano ainda não se encontrava em um estágio tão automatizado de máquina como nas próprias comparações feitas de forma elogiosa pelo professor e de forma depreciativa por Campos/Loi. Além disso, Mui relata que Amazônia mantinha uma simbologia de local sagrado e inviolável mesmo no futuro do ano 8000. Apesar de ser uma sociedade altamente industrial, não afetiva e funcionalista, a personagem admite que a Amazônia se configurava como um lugar diferenciado:

Não sei por que, a Amazônia tem para todos nós, qualquer coisa de inviolável e sagrado. Ninguém teve ânimo, até agora, de estabelecer ali grandes usinas ou fábricas de qualquer natureza. Nem mesmo de instalar bairros. As florestas que restam estão sob proteção de uma lei inviolável que nenhum homem traçou. (MONTEIRO, 1947, p. 110)

O mundo no ano 8000 é marcado pelas grandes usinas, fábricas, estradas e bairros automatizados, mas a Amazônia se mantém como um lugar alternativo. *3 Meses no Século 81* não é uma eutopia, contudo, o espaço amazônico se aproxima do bom lugar. Nas eutopias, a

sociedade utópica é apresentada como diferente e superior à sociedade do/a visitante através de diversos diálogos comparativos. No caso da análise da Amazônia enquanto *locus* utópico dentro da sociedade distópica aqui representada, a comparação é entre o mundo industrializado e mecânico do ano 8000 e a Amazônia enquanto um último lugar sagrado e inviolável, que não obedece à lógica mecanizada dessa distopia. Mui não diz diretamente que a Amazônia seja um lugar superior ao resto da sociedade, mas o fato de a chamar de sagrada e inviolável a destaca do resto do mundo. Além disso, o fato de que a população escolhe esse lugar para férias pode indicar o desejo latente por uma forma diferente e melhor de viver, algo confirmado pelo grande número de pessoas que escolhe se juntar ao partido dos/as Marcianinos/as e morar na Amazônia, nos últimos capítulos deste romance.

Próximo ao fim da narrativa, Campos/Loi conhece o já citado partido dos/as Marcianinos/as e elabora um plano com as pessoas que o integram em uma tentativa de revolução social através da diplomacia (inicialmente). O protagonista é levado por Mui para a Academia de Ciências, local onde a elite intelectual administra os assuntos do governo mundial de forma semelhante à maneira como a Casa de Salomão influencia a sociedade utópica em *A Nova Atlântida*, de Francis Bacon. Primeiramente estando lá, a personagem acaba revelando ter vindo do passado através de um ritual espiritual, o que inicialmente choca os/as cientistas, que acabam convencidos/as. Após sua revelação, televisada para o mundo inteiro, Campos tem um encontro com o partido dos/as Marcianinos/as e adere à sua causa. Assim, no seu segundo dia na Academia de Ciências, Campos apresenta um discurso que fora combinado com os/as Marcianinos/as, pedindo pelo direito de viver sob outro tipo de contrato social:

Nós, os Marcianinos, declaramos que vamos voltar à Natureza e que nos agrada quem quer que deseje acompanhar-nos. Amanhã estaremos todos reunidos no Vale Amazônico, para começar a nova vida. Temos o direito de escolher o modo de vida que desejamos, e ninguém nos poderá impedir. Nada queremos dos outros, nem nada ameaçamos. Queremos que seja respeitada a nossa liberdade. (MONTEIRO, 1947, p. 208)

Ao discurso de Campos, a resposta de pessoas dispostas a um novo estilo de vida é tão grande ao ponto de superar a capacidade de hospedagem que a Amazônia podia inicialmente abrigar (que era de 20 milhões). As pessoas começam a organizar uma nova sociedade, de modo que por algumas páginas do romance temos a narrativa do estabelecimento de uma sociedade

utópica.<sup>90</sup> Assim, a Amazônia se constitui de forma narrativa como uma eutopia em relação ao restante do mundo distópico do ano 8000, como podemos constatar na descrição de Campos:

Nunca pensei que aquêles homens e mulheres aparentemente insensíveis pudessem dar tamanha manifestação de felicidade como deram nos primeiros dias de nossa vida “ao natural”. Sentimentos recalçados durante milênios, libram-se e borbulham à superfície do rosto, nos olhos, nos sorrisos. Havia cenas chocantes de choro, riso, abraços. E só de então em diante é que acreditei que aquelas criaturas eram realmente humanas. (MONTEIRO, 1947, p. 211)

A eutopia estabelecida na Amazônia insere-se em uma grande tradição de obras que imaginam a boa sociedade não como o domínio da cidade, mas como uma vida mais próxima do pastoral e rural. A restauração da humanidade através do retorno da vida natural é um traço de parte da literatura utópica. Gregory Claeys argumenta que: “A busca pela utopia pode ser vista em termos de duas tradições contrastantes, uma essencialmente rural, a outra urbana.” (CLAEYS, 2011, p. 113). A eutopia urbana, representada na literatura em língua inglesa pelas utopias renascentistas de More, Campanella e Bacon, simboliza o domínio humano sobre o meio ambiente para construção da sociedade organizada, dando ênfase no planejamento, e se relaciona com o crescimento das cidades durante a Renascença. No entanto, em seu estudo sobre as utopias da Renascença e do Iluminismo, Nicole Pohl demonstra que, ainda no século XVII, o discurso do progresso como domínio do mundo natural para construção da boa sociedade foi questionado por certas eutopias como *History of the Sevarites* (1675), de Denis Vairasse, e *A Terra Austral Conhecida* (1676),<sup>91</sup> de Gabriel de Foigny, que assim, “idealizavam o ‘estado de natureza’ e definiam a sociedade e a civilização como uma alienação progressiva de um bem original” (POHL, 2010, p. 63).

Mais adiante, no século XIX, apesar da grande influência da eutopia urbana e tecnológica de Edward Bellamy em *Daqui a Cem Anos: Revendo o Futuro*, a tradição utópica rural também floresceu como podemos ver no sucesso de *Notícias de Lugar Nenhum*, de William Morris. Além disso, o romantismo com sua idealização da natureza também influenciou a literatura utópica, como argumenta Peter Fitting:

A literatura romântica do *fin-de-siècle* valorizou muito o simbolismo de Pã, o deus greco-romano da Arcádia, que foi amplamente empregado como personagem principal da natureza, e o utopismo romântico rotineiramente favorecia as imagens nostálgicas da existência pastoral da Arcádia em

---

<sup>90</sup> Cf. p. 210 a 213 no romance.

<sup>91</sup> No original: *La Terre Australe Connue*

detrimento das eutópicas cidades-estados (FITTING, 2010, p. 266, grifo do autor)

É nesse viés de utopismo que rejeita a grande cidade como a solução final para a melhor sociabilidade e enxerga na simplicidade da vida pastoral, que o enclave utópico na Amazônia se metaforiza em *3 Meses no Século 81*, uma opção frequente na literatura distópica do século XX. Como defende Chris Ferns: “Onde a utopia Wellsiana oferece uma visão da humanidade no controle da natureza, na distopia, o mundo natural oferece virtualmente o último refúgio contra a tirania do Estado” (FERNS, 1999, p. 121). Esse refúgio, ao qual Ferns faz referência, pode ser observado em *Nós*, de Zamiátin, pois, nessa distopia, o único lugar livre do jugo da megacidade do governo distópico é além da muralha verde, onde as pessoas: “Aprenderam com as árvores, as bestas, os pássaros, as flores, o sol” (ZAMIÁTIN, 2017, p. 223). É significativo que Ferns faça menção à utopia Wellsiana, pois, como já demonstrado, *Uma Utopia Moderna*, de H. G. Wells, teve um impacto enorme na literatura utópica do século XX, tanto nas especulações mais positivas em forma de eutopias como nas reflexões críticas das distopias, o que, neste caso, se aplica a *3 Meses no Século 81*.

Portanto, a Amazônia, que fora refúgio para o povo atlante durante o cataclisma planetário mencionado por Mui e depois refúgio para os/as Marcianinos/as contra o governo tirânico e mecânico do ano 8000, configura-se, novamente, como uma espécie de novo Éden para que a humanidade tenha mais um recomeço. Após algum tempo vivendo em paz no vale amazônico, a comunidade dos/as Marcianinos/as/as é atacada e o conflito final do romance se dá em uma batalha planetária – descrita com poucos detalhes –, da qual os/as Marcianinos/as saem com a vitória. Desta maneira, sobra no mundo apenas a população que havia se organizado na Amazônia, de modo que o lugar representa, então, um enclave utópico também para o futuro do planeta neste romance.

A Amazônia tem, portanto, um papel central em *3 Meses no Século 81*. Tendo servido de lugar de proteção, resistência, batalha, vitória e recomeço, a Amazônia pode ser lida como um bom lugar nessa distopia. Sobre a floresta amazônica na literatura especulativa brasileira, Elizabeth Ginway observa: “De fato, a região da Amazônia pode ser denominada como um ‘significante vazio’ no qual qualquer número de significados pode ser colocado: projetos nacionalistas, sonhos utópicos e cenários de pesadelo de destruição ecológica e cultural” (GINWAY, 2015, p. 1). No caso da distopia de Jerônimo Monteiro, a Amazônia se configura

como sonho utópico, uma possibilidade de vida diferente daquela à qual a população do ano 8000 estava aprisionada.

Por fim, antes de passarmos para o próximo ponto de possibilidade utópica no romance, é mister refletir sobre a escolha da Amazônia em si como esse *locus* utópico na distopia imaginada por Jerônimo Monteiro. Em primeiro lugar, podemos pensar sobre como essa escolha representa um traço de brasilidade em uma distopia que se configura de modo pós-nacional. É notável que, em uma narrativa de ficção científica em que já não existam nações, o Brasil represente um papel tão central à obra. Além do fato do herói do romance ser um brasileiro, a Amazônia aparece como um local de importância em diversos aspectos dessa obra.

Em segundo lugar, existe uma importância na escolha da Amazônia como um lugar de preservação dentro desse romance quando pensamos sobre os intensos debates ecológicos pela necessidade da preservação dessa floresta que já existiam na época de publicação de *3 Meses no Século 81*. Segundo José Luiz de Andrade Franco e José Augusto Drummond (2009), em 1934 ocorreu a Primeira Conferência Brasileira de Proteção à Natureza, na cidade do Rio de Janeiro, em que vários temas ligados à preservação do patrimônio nacional ambiental foram discutidos. Nessa época, demonstram os autores:

os conceitos de proteção, conservação e preservação eram intercambiáveis, indicando que a natureza deveria ser protegida, tanto como conjunto de recursos produtivos a serem explorados racionalmente no interesse das gerações presentes e futuras quanto como diversidade biológica a ser objeto de ciência e contemplação estética (FRANCO & DRUMMOND, 2009, p. 49).

Nesse contexto de discussão sobre a preservação ambiental, *3 Meses no Século 81* imagina um futuro em que, mesmo com uma população mecanizada, a importância da Amazônia não poderia ser negada. Desta maneira, a obra também dialoga com importantes questões de sua época no tocante ao respeito pelo meio ambiente, mais especificamente pela floresta amazônica, que, neste caso, pode ser interpretada como significando não apenas aquela floresta em específico, mas como o meio ambiente como um todo, com o qual a humanidade deve aprender a se desenvolver de forma harmoniosa.

### **2.3.2. Resistência utópica: o partido dos/as Marcianinos/as**

O segundo aspecto utópico presente em *3 Meses no Século 81* é a existência e organização política de um grupo de resistência contra o regime totalitário, isto é, o grupo dos/as

Marcianinos/as. O grupo é introduzido primeiramente pelas falas do professor Mui, que os cita como loucos e pontos de discórdia no quase perfeito regime político do ano 8000. Mais próximo do fim do romance, Campos/Loi conhece Ilá, chamada de a mulher perseguida, por ser a líder do grupo dos/as marcianinos/as. Ela é uma das poucas personagens femininas apresentadas no romance, sendo descrita como inteligente e forte, o que pode nos remeter à personagem I-330 em *Nós*, que também é uma mulher líder de movimento revolucionário de resistência contra o Estado distópico, e cuja primeira letra do nome também é “I”. Apesar desta análise não se concentrar em questões de gênero neste romance em específico (que praticamente não tem personagens femininas ou descrições sobre as relações entre os gêneros, o que poderia gerar um outro estudo em separado), é mister refletirmos, ainda que brevemente, sobre o papel dessa personagem feminina e sua relação com o protagonista, visto sua importância para o grupo de resistência utópica nessa obra.

A presença de uma personagem feminina na posição de liderança de um grupo revolucionário pode ser lida como progressista em se considerando a sociedade brasileira conservadora dos anos 1940 e a ficção científica brasileira da época, ainda dominada por homens e repleta de obras claramente misóginas e machistas, como demonstram Roberto de Sousa Causo (2003) e Elizabeth Ginway (2005). No entanto, assim que é convencido por Ilá a se unir aos/as marcianinos/as, Campos/Loi assume o protagonismo do grupo e logo se torna o grande líder que resolve facilmente todos os problemas que os/as marcianinos/as por si só (e conseqüentemente Ilá) não conseguiam solucionar, elaborando toda uma estratégia de enfrentamento contra o governo distópico. Sendo assim, apesar da personagem possuir um potencial que inicialmente diverge do papel das mulheres comumente representado na ficção científica brasileira escrita por homens na primeira metade do século XX, esse potencial não é explorado, de modo que temos apenas mais um caso típico da ficção científica em que o homem estrangeiro consegue resolver os problemas de um povo fragilizado com o qual ele se solidariza. Além disso, Ilá e Campos/Loi acabam se apaixonando, formando um casal heterossexual típico das narrativas de ficção científica da época. Ao final da história, porém, Campos e Ilá são obrigados a se separar, devido ao retorno do espírito do viajante do tempo para o século XX, que estava programado a passar apenas 3 meses no futuro. Isso gera um final melodramático que mistura a alegria da vitória dos/as marcianinos/as com a tristeza pela perda pessoal para o casal separado por milênios.

Avançando em relação à análise mais específica do grupo dos/as marcianinos/as e seu papel para a narrativa distópica construída por Monteiro, distopias, como já foi defendido no capítulo anterior, são obras cujo conflito narrativo é, frequentemente, erigido em torno de oposições discursivas. De fato, argumentei que as distopias apresentam um outro lugar plausível e infernal cujo conflito narrativo é dialógico e expressa pontos de vistas distintos. A principal base para tal alegação é a argumentação de Raffaella Baccolini e Tom Moylan (2003) de que a distopia se edifica ao redor de uma narrativa hegemônica e uma contranarrativa de resistência, o que pode ser observado em todas as distopias clássicas, em que grupos de indivíduos não se rendem ao poder distópico e, assim, tentam derrubá-lo ou, pelo menos, escapar através de uma ação fugitiva.

Para que haja um grupo de resistência, existe a necessidade de uma falha no próprio sistema distópico, como argumenta Philip Stevick (1964). Ao analisar a tríade *Nós, Admirável Mundo Novo* e *1984*, ao qual ele trata como antiutopia, o crítico observa “O conflito da extensão necessária para um trabalho dramático desenvolvido apoiado nas premissas fictícias da antiutopia requer dissidência. E a própria existência de dissidência, para os governantes da antiutopia, é uma admissão de derrota parcial” (STEVICH, 1964, p. 235). Se os Estados distópicos fossem perfeitos, seria impossível haver uma narrativa distópica, no máximo poderíamos ter um tratado, uma exposição dialógica no modelo das eutopias clássicas. As distopias, porém, são geralmente escritas como narrativas, as mais influentes em forma romanesca, e, para que haja história, precisam de uma falha no sistema que permita o surgimento de algum tipo de grupo de resistência, daí o conflito entre narrativa e contranarrativa defendido por Baccolini e Moylan. Se esses Estados não são perfeitos, podem ser derrubados e, se podem, há uma saída. As distopias, mesmo as que terminam com a destruição do espírito de seus protagonistas, como em *Nós* e *1984*, ou no suicídio, como John em *Admirável Mundo Novo*, possuem, pelo menos, a possibilidade da dissidência implícita na existência de suas próprias narrativas.

Em *3 Meses no Século 81*, três fatores principais geram o partido dos/as Marcianinos/as, e os três estão ligados a falhas na suposta perfeição do sistema terreneo, são eles: o contato com o povo do planeta Marte, o enfraquecimento do corpo humano e, por fim, a rigidez do sistema de classes. Em primeiro lugar, o contato com o povo de Marte acontece por uma necessidade de recursos. O professor Mui explica a Campos que boa parte da tecnologia do ano 8000 se baseava em um metal chamado selenite, do qual a raça humana já teria esgotado as reservas

tanto na Terra como na Lua e agora intencionava colonizar Marte para extração do material. O problema, porém, é que, em Marte, havia uma população inteligente que vivia de forma considerada pelo professor Mui como selvagem, justamente pela existência da agricultura e do amor em sua cultura. Segundo Mui, foi o contato com os marcianos que fez com que se criasse o Partido dos/as Marcianinos/as, demonstrando que a civilização da alimentação sintética e relações privadas de amor não eram uma unanimidade entre os habitantes da terra. Assim, o professor descreve as reivindicações dos/as Marcianinos/as no trecho destacado a seguir: “querem a abolição da alimentação sintética, querem a cessação da prática de eliminação das glândulas do amor e querem a volta da agricultura” (MONTEIRO, 1947, p. 165). Como esse é um caso de distopia mundial e é um governo totalitário, o grande percentual de pessoas insatisfeitas e anelando por mudanças acaba formando um grupo perseguido, como acontece em outros romances distópicos, como no caso de *Nós*, de Zamiátin, em que as pessoas que vivem para além da muralha verde tramam pela derrubada do Estado Único.

As reivindicações dos/as Marcianinos/as se deram através de um ponto de comparação com o povo de Marte, mas também com base nas insatisfações com o sistema vigente na terra. A segunda falha no sistema de perfeição terreneo, admitida até mesmo por Mui, era que, devido a sua alimentação sintética, o corpo humano estava a se enfraquecer. Sendo assim, os/as Marcianinos/as reclamam a volta à agricultura por uma questão de sobrevivência das próximas gerações de seres humanos, como fica claro no discurso de Campos/Loi para a Academia de Ciências, após ter encontrado os/as Marcianinos/as: “— Ouçam todos com atenção, terreanos! “Estamos a poucos séculos da extinção total pelo gradual enfraquecimento do corpo humano, e isto só tem um remédio: é a volta à natureza, a volta aos costumes que são vitais para o homem” (MONTEIRO, 1947, p. 208). Portanto, a necessidade pela resistência e mudança do sistema distópico, neste romance, mescla-se à necessidade por sobrevivência da humanidade como um todo, o que leva o conflito entre narrativas não só para o plano político, mas biopolítico.

Finalmente, há ainda um terceiro ponto que dá origem aos/as Marcianinos/as e que também aponta para uma falha do sistema distópico, que fica implícita em uma constatação feita por Campos/Loi após conhecer o movimento marciano de perto: “Como sempre acontece com os grandes movimentos libertadores ou idealistas, a grande massa dos adeptos era de gente humilde, operários, funcionários e gente de pequena expressão social” (MONTEIRO, 1947, p. 197). A constatação alcançada após conhecer o movimento marciano

de perto, contraria totalmente aquilo que Mui lhe havia contado sobre a satisfação das pessoas em relação às classes sociais, como podemos observar do trecho a seguir: “Está estabelecido que os dirigentes morem na América e os operários na Afrásia. É coisa que não se discute. Eles têm na Afrásia exatamente as mesmas comodidades que nós temos na América. Para que haveriam de provocar desequilíbrios inúteis?” (MONTEIRO, 1947, p. 115)

Mui discursa da perspectiva de um professor da elite, um membro da Academia de Ciências, alguém que mora na América e sequer precisaria lidar com os/as trabalhadores/as da Afrásia. Por isso, de sua posição de privilégio, defende a ordem estabelecida. Porém, os/as marcianinos/as, apesar de contarem com pessoas vindas até mesmo da Academia de Ciências (como depois é mostrado na narrativa), têm sua maior parcela dentre a população insatisfeita por fazer parte das partes menos privilegiadas da sociedade. Nesse sentido, a obra pode nos remeter à distopia *O Dorminhoco*, de H. G. Wells, em que é a massa dos/as trabalhadores/as das classes menos privilegiadas que, revoltosa em relação à opulência e injustiça das elites, forma um grupo de resistência que acaba sendo liderado pelo visitante do século XIX – assim como os/as marcianinos/as são liderados por Campos/Loi, o visitante do século XX.

Portanto, na organização de sua resistência utópica como sendo formada por uma maioria de trabalhadores/as das fábricas, ainda que em um futuro em que supostamente ninguém passaria necessidades materiais e o dinheiro sequer mais existiria, Jerônimo Monteiro, que era oriundo de uma família da classe trabalhadora, alinha sua distopia a um campo discursivo que é contrário às formulações elitistas de que as classes mais privilegiadas seriam aquelas a formar a melhor sociedade devido a algum tipo de maior capacidade. Nesse futuro, o professor da Academia de Ciências é o antagonista, enquanto o movimento formado por pessoas simples é exaltado como possibilidade de construção de uma sociedade melhor. O confronto entre pontos de vista é importante para demonstrar como, da perspectiva das elites, a distopia pode ser vista como eutopia. Daí que o professor Mui não “entende” a insatisfação dos/as marcianinos/as contra um sistema que considera sem defeitos.

Como argumenta Gregory Claeys (2013b), as lideranças em *1984* e *Admirável Mundo Novo* percebem aquelas sociedades como eutopias, mas tal não é o caso para boa parte de sua população, o que gera todos os conflitos que levam à tortura de Winston e Júlia, em 1984, e ao suicídio de John, em *Admirável Mundo Novo* (além do exílio de Bernard Marx e Helmholtz Watson). Portanto, embora seja realmente correta a perspectiva de que a distopia de muitos

pode ser a eutopia de alguns, ou vice-versa, o ponto de vista privilegiado em *3 Meses no Século 81* é o de que, mesmo em um futuro em que as necessidades materiais foram equiparadas, ainda assim há o perigo de uma elite administrativa oprimir o povo trabalhador, de modo que a distopia que ele imagina possui uma resistência utópica cuja esperança se concentra na fé em pessoas das classes sociais menos privilegiadas.

Por fim, no que diz respeito à maneira como os/as marcianinos/as desejam viver (e de fato vivem na Amazônia junto com Campos/Loi, na breve descrição no romance anterior à cena da batalha final contra o governo distópico), é que temos a possibilidade de caracterização deste grupo como uma eutopia dentro da distopia. Em primeiro lugar porque seus valores de organização social são radicalmente diferentes do que é representado como tendo valor para o resto da sociedade do século 81, visto que fundam “a República do Amor, da Liberdade, da Natureza” (MONTEIRO, 1947, p. 208-210).<sup>92</sup> Como a sociedade distópica em questão não tolera o amor, controla a liberdade das pessoas e considera o meio ambiente simplesmente como uma fonte de extração de recursos (com alguma exceção de respeito pela Amazônia), então a república fundada pelos/as marcianinos/as na Amazônia funciona por uma comparação de contraste.

A comparação por contraste é um método tradicional nas eutopias, porém, a comparação é geralmente feita pelo público leitor entre sua própria sociedade empírica e a sociedade utópica fictícia, como mostra Tom Moylan: “a sociedade alternativa é apresentada, e o contraste com o mundo histórico é destacado nas perguntas e ações do visitante” (MOYLAN, 2014, p. 37). Como aqui não está sendo analisada uma eutopia, e sim um enclave utópico dentro de uma distopia, a comparação por contraste ocorre entre a sociedade fundada pelos/as marcianinos/as com base no amor, na liberdade e na natureza, e a sociedade como apresentada pelo professor Mui, em que não há amor, as pessoas seguem uma programação rígida e o contato com o natural é diminuído. Nesse ponto, a posição de qual das duas alternativas poderá ser considerada como melhor ou pior é relativa ao leitor/a da obra. Porém, como já explicado anteriormente, nesta tese, o ponto de vista privilegiado pela narrativa está sendo utilizado para definição sobre se as sociedades nas obras selecionadas são de fato distopias.

---

<sup>92</sup> A citação é da página 208 até a 210 porque a página 209 contém apenas uma ilustração. Portanto, o parágrafo que começa na página 208, termina na página 210 da edição consultada.

No caso de *3 Meses no Século 81*, a narrativa apresenta a sociedade do ano 8000 como uma distopia coletivista a qual o visitante narrador condena ao chamá-la de: “máquina monstruosa” (MONTEIRO, 1947, p. 137), evocando imagens distópicas da ficção científica em que as pessoas são dominadas ou escravizadas por máquinas, como acontece no já citado conto “A Máquina Para”, de E. M. Forster. Em contraste, porém, os/as marcianinos/as, antes mesmo da fundação da República do Amor, da Liberdade, da Natureza, são avaliadas por Campos/Loi de forma bastante positiva, como podemos observar no trecho a seguir: “Em verdade, não tinha visto, até aquele momento, pessoas tão alegres e vivas naquele mundo remoto” (MONTEIRO, 1957, p. 196). Portanto, do ponto de vista de Campos/Loi, as pessoas que compunham o Partido dos/as marcianinos/as são representadas como mais felizes do que do resto do mundo, o que nos remete à descrição do povo utopiense em *Utopia*: “De qualquer modo, estou convencido de que, quaisquer que sejam as leis que tenham, nunca houve povo mais eminente, nem república mais afortunada” (MORE, 2017, p. 145).

Se unirmos a perspectiva da Amazônia enquanto a representação de um lugar utópico e os/as marcianinos/as enquanto um povo com princípios utópicos dentro de *3 Meses no Século 81*, podemos argumentar pela presença narrativa de uma eutopia dentro de uma distopia. Em termos de extensão, são poucas as páginas em que acompanhamos a sociedade dos/as marcianinos/as se desenvolvendo na Amazônia, portanto o romance se apresenta em sua maior parte como uma distopia. Ainda assim, devido ao capítulo em que Campos/Loi descreve a fundação e organização da República do Amor, da Liberdade, da Natureza, podemos associar essa obra com o já apresentado conceito de distopia crítica<sup>93</sup> teorizado por Tom Moylan (2000) e Lyman Tower Sargent (2001), visto que essa comunidade pode ser lida como um núcleo utópico na narrativa distópica. Portanto, a representação do ano 8000 pode ser considerada como uma distopia, mas a presença da República do Amor, da Liberdade, da Natureza representa esse enclave utópico, além do fato de que, ao fim do romance, toda a sociedade distópica é substituída pela eutopia dos/as marcianinos/as devido a uma guerra mundial travada e vencida pela recém fundada república na Amazônia.

Obviamente poderia se questionar o caráter utópico da recém-fundada república marcianina que foi responsável pela morte em guerra de todo o resto da humanidade. No entanto, há de se considerar que as pessoas que se uniram no vale amazônico reclamaram o

---

<sup>93</sup> Ver páginas 86 até 88.

direito de lá viver de forma isolada e independente do governo distópico. Portanto, a população que inaugurou a nova república na Amazônia, precisou lutar na guerra por uma questão de legítima defesa. Em outras palavras, se não tivessem agido para eliminar o inimigo que os atacou, teriam eles/as mesmos/as sido eliminados/as, o que poderia significar, a longo prazo, o fim de toda a raça humana, devido ao gradual enfraquecimento corporal causado pela alimentação sintética que o Estado distópico obrigava sua população a consumir. Nesse sentido, o enclave utópico em *3 Meses no Século 81* se assemelha ao povo utopiense, que, conforme explicado pelo narrador de *Utopia*, abomina a guerra e só a empreende nos contextos de autodefesa ou de libertação de outro povo que esteja sendo oprimido:

Os utopienses abominam a guerra, como algo de todo bestial, embora nenhuma besta recorra à guerra tão assiduamente quanto os homens. [...]. Não guerreiam sem motivo, fazendo-o tão só para *defenderem suas fronteiras*, para expulsarem os invasores das terras dos amigos, ou para libertarem da escravidão e do jugo algum povo submetido às forças de um tirano – e o fazem comiserados, por razões humanitárias. (MORE, 2017, p. 165, grifo nosso)

Na distopia de Monteiro, o peso da morte de milhões recai sobre a consciência dos/as marcianinos/as, porém, a necessidade de autodefesa e de sobrevivência serve como a justificativa para a guerra, assim como é o caso na utopia moreana.

### **2.3.3. O passado como base para a eutopia**

Já foi referenciado que Fátima Vieira (2010) defende que as distopias utilizam do dispositivo narrativo da eutopia de tempo, ou eucronia, imaginando, porém, um futuro piorado ao invés de melhorado. Essa recorrência da literatura distópica em nos apresentar futuros infernais (ainda que nem todas as distopias sejam localizadas em um tempo futuro) funciona como um tipo de aviso sobre um possível desenvolvimento de um mau lugar, de acordo com certas tendências sociais perceptíveis no presente histórico de seus/as autores/as. Nessa dinâmica de futuro piorado com base em tendências do presente, muito frequentemente é o passado (tanto em relação ao tempo ficcional quanto ao do mundo empírico fora do texto) que se constitui como alternativa melhor em relação ao futuro distópico contra o qual as distopias nos exortam. Em *3 Meses no Século 81*, todo o movimento de possibilidade utópica no futuro do ano 8000 representa uma volta ao passado, como acontece também em outros exemplares da literatura distópica.

Em primeiro lugar, a Amazônia se constitui não apenas como um local de possibilidades utópicas no romance, mas, também, como uma última representação do que fora o passado antes da adoção do estilo de vida distópico que permeia o ano 8000. Assim, o professor Mui conta para Campos/Loi: “As nossas avenidas atravessam a Amazônia, mas não tôdas. Só dez. O tráfego das outras se afunila por essas dez. Assim, temos grandes trechos de terra bravia e inculta. *É a única amostra que nos resta do que foi o mundo há muitos milênios*” (MONTEIRO, 1947, p. 110, grifo nosso). Essa presença de um último lugar que ainda remete ao passado dentro do futuro distópico é recorrente nas distopias. Em *Nós*, o protagonista D-503 visita a Casa Antiga, local que funciona como espécie de museu do Estado Único, sendo essa habitação uma última lembrança do mundo antigo. Além disso, ela contém um túnel secreto cujo caminho leva para fora da muralha verde que encobre a cidade e encerra a jurisdição do Estado Único. Em *Admirável Mundo Novo*, existem as Reservas dos Selvagens, que também se constituem como lugares onde a vida não é controlada pelo Estado Mundial da mesma forma que no resto do mundo. Em *1984*, o local dos encontros amorosos de Winston e Júlia fica em um quarto em um antiquário contendo fragmentos de memória de um passado pelo qual Winston é obcecado.

Em todos esses casos, esses lugares que ainda preservam aspectos do passado se contrapõem ao futuro distópico como a memória de um outro tempo em que as coisas eram diferentes. Raffaella Baccolini argumenta: “a memória da cultura passada e o desejo por uma cultura melhor estão inextricavelmente ligados e se tornam uma característica central da narrativa distópica” (BACCOLINI, 1995, p. 294). Como o sistema distópico tende a reduzir o mundo de seus/as cidadãos/ãs ao presente do cotidiano, conforme é demonstrado em *3 Meses no Século 81* pelo apagamento da história, o passado constitui-se como a alternativa utópica em um sentido de empoderamento e reflexão crítica para tirar o/a cidadão/ã distópico da automatização de seu mundo supostamente estático.

Em *3 Meses no Século 81*, além da Amazônia, que por si só demonstra uma outra possibilidade de mundo simplesmente por sua sobrevivência no futuro, o planeta Marte, ou mais especificamente, sua população, se configura como mais um ponto de contato com o passado. Podemos relacionar os/as marcianos/as com o passado, visto que Mui conta a Campos/Loi que aquele era um povo que havia alcançado um alto grau de progresso tecnológico, mas que depois havia revertido para uma vida simples e baseada no amor e na agricultura. Ademais, sendo o amor e a agricultura elementos importantes da sociedade humana

presentes no passado em relação ao ano 8000, o retorno a essas práticas significa um retorno a práticas passadas.

Segundo Tom Moylan: “Com o passado suprimido e o presente reduzido aos fatos empíricos do dia a dia, sujeitos distópicos normalmente perdem toda lembrança da forma como as coisas eram antes da nova ordem” (MOYLAN, 2016, p. 83). Porém, por uma necessidade de extração do selenite, o contato com a civilização marciana acaba por trazer um conhecimento diferenciado que remete ao passado do que a humanidade já havia sido. O partido dos/as marcianinos/as, nesse contexto, é nomeado em homenagem ao povo que lhes trouxe as possibilidades utópicas de reconstrução da humanidade em uma inversão do que simbolizaria a civilização marciana em boa parte da literatura de ficção científica da época, em que a invasão marciana simbolizaria o perigo da destruição da humanidade, como no caso do romance *A Guerra dos Mundos* (1897),<sup>94</sup> de H. G. Wells. Portanto, apesar de ser uma civilização contemporânea ao povo da terra, os/as marcianos/as representam valores de um passado o qual parte da civilização humana aceita como alternativa em direção à construção de uma sociedade melhor, ou seja, para a construção de uma eutopia.

Por fim, mais uma maneira em que o passado se insere no futuro distópico de *3 Meses no Século 81*, causando uma revolução ao sistema, é a própria viagem no tempo empreendida pela personagem Campos. Ao analisar traços recorrentes aos/as protagonistas das distopias, Tom Moylan argumenta:

o/a protagonista distópico/a frequentemente recupera uma memória suprimida e subterrânea que é prospectiva em sua possibilidade de execução e libertadora em sua desconstrução da história oficial e em sua reafirmação de maneiras alternativas de conhecer o mundo e nele viver (MOYLAN, 2016, p. 83).

Em sua argumentação, Moylan tem em mente personagens de obras em que não há viagem no tempo e, portanto, a recuperação da memória suprimida faz parte da jornada do/a protagonista em direção à sua desautomatização diante do cotidiano distópico. No caso da distopia de Monteiro, porém, o protagonista representa a própria memória viva e personificada que dialoga com os/as rebeldes e insatisfeitos/as do sistema distópico, e não apenas um conhecimento aprendido em livros ou mesmo em comparação com outras sociedades que vivem de modo semelhante a modelos do passado.

---

<sup>94</sup> No original: *The War of the Worlds*.

Nesse sentido, Campos/Loi tem papel similar à personagem Graham, protagonista da distopia de H. G. Wells *O Dorminhoco*, pois ambos são originários de um passado e acabam fortalecendo um movimento de resistência em um futuro opressor. Assim, em *O Dorminhoco*, a voz narrativa conta: “Muito do que Graham disse eram divagações sobre a humanidade, comuns em sua época, porém a convicção de sua voz tocou a todos. Ele passou a falar sobre sua época ao povo da nova era” (WELLS, 2021, p. 237); e, em *3 Meses no Século 81*, Campos/Loi narra sobre seu diálogo com os/as maricaninos/as, e em especial com Ilá, antes de confrontar os/as administradores/as da Academia de Ciências: “– Mas não falemos nisto que nos rodeia, que é odioso como um pesadelo, Loi. Falemos de você, da sua terra, do seu tempo, do seu mundo... Não me custava nada falar nessas coisas” (MONTEIRO, 1947, p. 196). Nos dois casos, é a experiência dos protagonistas vindos do passado que inspira o movimento de resistência do futuro a se empenhar na luta contra o governo distópico.

Ao analisar a persistência do tema da esperança nas distopias e, em especial, ao comentar sobre as relações entre memória, passado e mudança utópica nos futuros imaginados em distopias críticas, Raffaella Baccolini argumenta:

É na aceitação da própria responsabilidade e prestação de contas, muitas vezes trabalhada por meio da memória e da recuperação do passado, que trazemos o passado para uma relação viva com o presente e podemos, assim, começar a lançar as bases para uma mudança utópica (BACCOLINI, 2004, p. 521).

No caso de *3 Meses no Século 81*, assim como no caso de *O Dorminhoco*, a viagem no tempo é utilizada como um recurso narrativo não apenas para nos fazer conhecer a sociedade de pesadelo do futuro, mas, também, para ajudar o próprio povo do futuro a encontrar a coragem necessária para empreender a transformação utópica por meio da luta.

Podemos então concluir que o passado como base para construção da mudança utópica em *3 Meses no Século 81* constitui-se de, pelo menos, três formas, a saber: na preservação da floresta amazônica enquanto lugar sagrado e protegido; na comparação com o povo marciano e criação de um partido marciano; e, por fim, no próprio dispositivo narrativo principal que nos permite acessar essa história do futuro, a saber, a viagem no tempo protagonizada por uma personagem que, ao invés de apenas se maravilhar com os avanços tecnológicos ou apenas observar passivamente àquela sociedade distópica, resolve agir e se arriscar em um movimento por mudança de transformação utópica. Portanto, essa obra de Jerônimo Monteiro contraria o movimento de boa parte das eucronias dos séculos XVIII e XIX – que olhavam para o futuro

para imaginação de uma eutopia –, preferindo olhar para esse futuro com desconfiança. Ao passo que o faz, também defende um movimento de retorno ao passado como alternativa utópica, assim como fizeram as distopias anteriores de H. G. Wells, E. M. Forster, Ievguêni Zamiátin, Aldous Huxley e, posteriormente, 1984, além de tantas outras que a seguiram.

#### **2.4. Considerações finais sobre *3 Meses no Século 81***

O romance *3 Meses no Século 81* foi analisado no presente capítulo não só como uma distopia, mas como a primeira distopia da literatura brasileira em se considerando a teorização adotada para este mapeamento. Demonstrei que a obra se constitui como um imaginário distópico devido à representação de uma sociedade futura em que o ser humano é reduzido de seus direitos mais fundamentais em nome de um *ethos* coletivista, que mantém uma estrutura social inflexível onde administradores/as dominam sobre o resto da população como se todas as pessoas estivessem felizes e perfeitamente adaptadas a esse contrato social. Nessa distopia, que apresenta uma distorção de certos ideais de igualdade e ordem propagados por diversas eutopias que olharam para o futuro com otimismo, o futuro é distópico e o passado é erigido como base para uma mudança por uma sociabilidade melhor. Nesse contexto, temos o embate entre duas visões de eutopia, a da cidade do futuro excessivamente industrializada e impessoal e a do passado, rural e simples, com pessoas se organizando de forma comunitária e afetuosa, com vitória da segunda alternativa.

Tendo escrito para o público brasileiro, a escolha de um futuro sombrio que olha para o passado como possibilidade de esperança na melhor sociabilidade pode parecer uma escolha questionável por parte de Jerônimo Monteiro. À época da publicação de *3 Meses no Século 81*, a escravidão havia sido abolida havia só 59 anos. Os índices sociais da década de 1940 eram péssimos para a maior parte da população, mas o passado imediato não era melhor. Em 1941 Stefan Zweig escreveu seu clássico *Brasil, País do Futuro*, e discursos ligados a correntes ideológicas desenvolvimentistas marcavam o período em que a distopia aqui em foco fora publicada. Talvez tenha sido justamente o caráter autoritário, e muitas vezes arbitrário, desses governos desenvolvimentistas que fez Monteiro olhar para o futuro com pessimismo, ao passo que idealizava um passado que simplesmente não havia sido real para a imensa maioria da população brasileira de sua época.

Ainda assim, é nos valores da simplicidade, do amor, da volta ao que chama de Natureza, que Jerônimo Monteiro baseia sua visão de eutopia dentro de uma narrativa distópica. E, por mais que possua um estilo de narrativa em certos aspectos inferior aos clássicos da distopia anglófona do século XX, devido ao didatismo excessivo presente nos diálogos da obra, ao fraco desenvolvimento das personagens e da resolução simplória do conflito narrativo (GIROLDO, 2008b), ainda assim, *3 Meses no Século 81* é uma obra de ficção científica distópica que dialoga com importantes obras literárias e discursos sociais de sua época que, infelizmente, ainda são de extrema relevância no debate político e social brasileiro. A contínua presença do autoritarismo no nosso governo, as noções de desenvolvimento tecnológico não alinhadas com as melhores ideias de harmonia com o meio ambiente para manutenção da vida no planeta, a redução do humano, bem como o lucro das poucas elites disfarçadas por um interesse no bem coletivo são problemas que fazem parte da história do Brasil e que ainda não foram superados. Assim, estão presentes nessa distopia de 1947 e permanecem em outras obras posteriores, como será analisado nos capítulos adiante.

### **3. A DISTOPIA NA LITERATURA BRASILEIRA NO PERÍODO DA DITADURA MILITAR**

#### **3.1. Introdução**

Como na pesquisa que gerou a escrita deste trabalho não foi possível encontrar narrativas longas que possam ser lidas como distopias na produção literária brasileira das décadas de 1950 e 1960 – segundo os critérios aqui adotados –, partimos do capítulo anterior, saindo do fim da década de 1940, e avançamos diretamente para a década de 1970, já inserida no período mais obscuro da história brasileira no século XX, o do governo ditatorial militar que começou em 1 de abril de 1964 e durou até 15 de março de 1985. Não surpreendentemente, esse é o período da história literária do Brasil do século passado em que mais se publicaram obras que podem ser categorizadas como distopias, mesmo com a censura que ocorria no período contra obras literárias e artísticas das mais diversas naturezas.

O período da ditadura tem sido extensamente abordado, estudado e discutido sob diversos pontos de vista, partindo de diferentes campos das ciências humanas e sociais. Nos estudos literários, muitos/as estudiosos/as têm se debruçado sobre a produção que foi publicada nessa época, enfatizando o aspecto de crítica social e ao regime que incorporaram, dos quais podemos destacar Antônio Candido (1989) Malcolm Silverman (1995), Regina Dalcastagnè (1996) e Eurídice Figueiredo (2017). Tais estudos abordam diversos aspectos no que diz respeito às relações entre o experimentalismo estético na literatura da época e o autoritarismo que caracterizava o governo sobre a sociedade.

Mais especificamente no que diz respeito a ficção distópica produzida no período, porém, não existe, ainda, um número elevado de estudos. De fato, a única obra de maior extensão sobre a distopia da literatura brasileira durante a ditadura militar é o já citado livro de Elizabeth Ginway *Ficção científica brasileira – mitos e nacionalidade no país do futuro*, em que a pesquisadora estadunidense aborda obras de ficção científica distópica dessa época, provendo uma breve análise de cada uma delas. Portanto, nesse capítulo, contribuo com a fortuna crítica dessas obras abordadas por Ginway – além de duas outras que a autora não aborda em seu estudo –, para, assim, refletir sobre a produção de distopias literárias nesse período tão distópico de nossa história.

Como apontado na introdução desta tese, apenas narrativas longas estão sendo abordadas nesse estudo. A razão principal para essa escolha se dá ao fato de que, embora haja contos distópicos, geralmente há escassez de detalhismo dos aspectos sociais que formam as distopias nos contos, devido à natureza mais condensada desse gênero narrativo. Isso não significa que não seja possível a análise de suas características distópicas e que a forma do conto não tenha seu papel no estudo da literatura distópica. De fato, o já citado conto “A Máquina Para”, de E. M. Forster, possui um papel importante na literatura em língua inglesa do início do século XX no que tange à distopia (MOYLAN, 2000). Contudo, nesta tese, obras com narrativas mais longas e maior detalhismo descritivo do pano de fundo social distópico imaginado foram priorizadas. Assim, contos distópicos do período da ditadura como “Um Casamento Perfeito” (1966), de André Carneiro e “A Casa de Vidro” (1979), de Ivan Ângelo, não são aqui abordados. Portanto, neste capítulo, apresento e analiso nove narrativas longas – seis romances e três novelas – publicadas durante a ditadura militar brasileira.

### **3.2. De Zero a Piscina livre: oito distopias brasileiras**

Entre 1974 e 1981, foram mapeadas nove obras que têm sido abordadas pela crítica brasileira como distopias dentro do que Roberto de Sousa Causo chama de “um ciclo de utopias e distopias políticas e ecológicas preocupadas com a denúncia do regime militar” (CAUSO, 2013, p. 8). A análise de tais obras aqui segue em uma divisão de duas seções diferentes. Na primeira, apresento oito distopias com uma breve exposição de suas principais características e relações com o contexto social e político do momento em que foram publicadas. Na segunda, dedico uma reflexão um pouco mais longa para abordagem de *Não Verás País Nenhum*, de Ignácio de Loyola Brandão, devido ao impacto e importância desta obra em nossa literatura distópica. Por fim, nas considerações finais, teço uma reflexão sobre os principais pontos de interseção que caracterizam essas distopias e possíveis leituras relacionadas com o contexto sociopolítico dessa época da história brasileira.

#### **3.2.1. Recortes de uma realidade distópica: Zero, de Ignácio de Loyola Brandão**

A primeira das distopias aqui analisadas do período da ditadura militar é *Zero* (1974), do escritor paulista Ignácio de Loyola Brandão, reconhecidamente um gigante da literatura

brasileira, tendo tomado posse da cadeira número 11 da Academia Brasileira de Letras em 2019 (GRELLET, 2019). Duas de suas obras publicadas durante o governo ditatorial tem sido lidas como exemplares do gênero distópico, a saber *Zero* e *Não Verás País Nenhum* (1981). Além disso, já no século XXI, Brandão publicou uma terceira distopia com o longo título *Desta Terra Nada Vai Sobrar, A Não Ser o Vento Que Sopra Sobre Ela* (2018), formando, assim, uma trilogia de romances distópicos – como vem sendo divulgada e comercializada pela editora Global desde 2019.<sup>95</sup> Por ordem cronológica, esses dois romances marcam o início e o fim das obras aqui mapeadas enquanto distopias publicadas durante o período da ditadura militar e, assim, começo as análises deste capítulo demonstrando os aspectos que tornam *Zero* uma das distopias mais singulares de nossa literatura.

A primeira relação que podemos traçar entre *Zero* e a literatura distópica já se encontra na história de sua publicação. Assim como *Nós*, do escritor russo Ievguêni Zamiátin, que teve de ser primeiramente publicado fora do país do autor e em inglês, *Zero* foi primeiro publicado na Itália em idioma italiano, em 1974, devido à alta censura da ditadura brasileira que fez com que as editoras nacionais tivessem rejeitado a publicação do romance. Assim, apenas em 1975 a edição brasileira pôde vir à tona, tendo sido, porém, rapidamente censurada sob a acusação de ter um conteúdo que atentava contra os bons costumes. Finalmente, em 1978, a obra foi novamente liberada, seguindo sendo republicada desde então.

Passando para o texto, logo ao abrirmos o livro, temos uma página não numerada com uma espécie de prefácio à história principal do romance:

As novas gerações nunca ouviram falar da América Latíndia e Alguns Países Africanos. Os livros de história não trazem nenhum registro sobre eles. Os textos foram expurgados. O que era América Latíndia é hoje o Quinto Mundo, região chamada Hórreo, isolada, autônoma, independente. Vastas plantações (extensas áreas de maconha e ópio), hortas gigantescas, abastecem o universo. Destes lugares (considerados insalubres para o mundo desenvolvido) vêm matérias-primas como o carvão, ferro, urânio, petróleo e metais recém-descobertos, além da madeira e alguns animais decorativos, em vias de extinção) e homens destinados a experiências científicas. Acrescente-se a exportação, para os países desenvolvidos, de meninas púberes encaminhadas à prostituição infantil. A pedofilia grassa. Ali se desenvolveu em extremo grau de tecnologia a tendência filosófica, tornada ação o cotidiano: quanto me custa você mudar seu conceito de vida, sua ideia política, sua maneira de administrar, fechar os olhos para o que faço e a maneira como faço, ignorar minhas ações perniciosas e minha falta de ética? Esta história se passa pouco

---

<sup>95</sup> Cf. <https://grupoeditorialglobal.com.br/catalogos/livro/?id=4432>.

antes da Reunião de Divisão, Agrupamento e Isolamento de Áreas que aconteceu daqui a muitos anos (BRANDÃO, 2001, n.p.).

A partir do texto de abertura, podemos notar três das quatro características argumentadas no primeiro capítulo desta tese que estão presentes nas distopias clássicas. Em primeiro lugar, é um outro lugar, pois não se está a falar do Brasil, mas da América Latíndia – ainda que haja uma óbvia relação associativa entre os dois lugares. Em segundo lugar, é uma sociedade infernal, marcada por características negativas que existem devido a decisões políticas e não por eventos sobrenaturais, mágicos ou externos à vontade humana. Em terceiro lugar, podemos argumentar que tais problemas sociais possuem relação com o período histórico do autor, visto que na década de 1970, no auge da ditadura militar, havia censura da informação, extrativismo de recursos naturais com intervenção de governos estrangeiros – sobretudo dos Estados Unidos –, além de exploração humana e violência contra as mulheres (muitos desses elementos continuam como problemas no Brasil do período democrático atual). Ademais, já nesse texto de abertura, há um indício do criticismo que irá aparecer dentro do próprio texto durante o resto do romance, pois a voz narrativa questiona quanto custaria para se fechar os olhos para os absurdos ali descritos. Portanto, antes mesmo de a história começar a se desenvolver, o público leitor já pode experimentar o estranhamento decorrente de uma hipótese histórica alternativa que caracteriza eutopias e distopias (SUVIN, 2003), ao começar a se questionar o que é a América Latíndia, a região chamada Hórreo e que tempo histórico é esse que se passa pouco antes da Reunião de Divisão, Agrupamento e Isolamento de Áreas.

Ao passarmos para a próxima página, temos um mapa da América Latíndia, elemento recorrente na literatura utópica, que faz referência a certas características do local, como, por exemplo, a existência de uma pessoa chamada Rinaldo Cavaquinha, que seria “o torturador mais cruel do mundo conhecido” (BRANDÃO, 2001, n.p.). Tal personagem poderia aludir aos torturadores das ditaduras que assolaram a América Latina na década de 1970, dos quais inclui a sinistra figura do coronel Carlos Brilhante Ustra, conhecido torturador dentre os militares brasileiros do período. Por fim, em mais uma página não numerada que antecede o início da história do romance, temos a frase “Num país da América Latíndia, amanhã” (BRANDÃO, 2001, n.p.), o que remete à história que se seguirá ao tempo futuro, temporalidade preferida do gênero distópico, conforme observa Fátima Vieira (2010).

Deixando as páginas não numeradas, ao iniciarmos a leitura da história do romance, acompanhamos o cotidiano de um homem chamado José Gonçalves que, a princípio, trabalha

como um matador de ratos em um cinema localizado em um bairro descrito como pobre, violento e sujo. Esse cotidiano é narrado de forma fragmentária, pois o livro é construído com parágrafos que lembram uma colagem de diversos textos, e a história de José é entrelaçada por outras histórias curtas que nem sempre parecem fazer sentido com a trama principal do romance. Por conseguinte, ao acompanhar o decorrer da obra, o público leitor precisa seguir com bastante atenção para fazer sentido da narrativa como um todo, em um processo que pode ser descrito como uma montagem de um quebra-cabeças literário (LIMA e BERTONCINI, 2009).

Através desses fragmentos de textos, entendemos como funciona a sociedade retratada por Ignácio de Loyola e acompanhamos a trajetória de um protagonista oprimido que, após roubado e torturado pela própria polícia, converte-se em matador a serviço de uma guerrilha urbana chefiada por uma personagem denominada de Gê. O líder da guerrilha, acaba exercendo a função de contraponto ideológico em relação a José, já que o protagonista de *Zero* nunca parece aderir aos ideais de liberdade da guerrilha, dela participando de forma não heroica. Além de José e Gê, temos a personagem Rosa Maria, com quem José forma um casal, em uma relação marcada pela violência doméstica por parte da personagem masculina sobre a feminina. Assim, durante toda a narrativa, temos um protagonista em um mundo opressor que reproduz a lógica da opressão, primeiramente sobre Rosa e, posteriormente, ao adentrar uma vida de crimes e, por fim, ao se juntar a uma guerrilha sem, contudo, acreditar em ideais revolucionários. Tal descrição pode nos remeter à literatura distópica, e de fato há trabalhos que leem *Zero* como uma distopia, como Ana Paula Sversuti Gongora Bortolotto (2013), Javier González (2018), Erorci Ferreira Santana (2020), Fernanda Faria e Lucas Catalan (2020) e Pedro Sasse (2020).

Diversas passagens atestam que o país em que vive José é um mau lugar, e há pontos de interseção temática com as distopias clássicas. A seguir, destaco três, a saber, a vigilância governamental controlando a liberdade das pessoas; a miséria da população; e o sentimento de medo diante da violência urbana sentido pelo protagonista. Podemos visualizar o tema da vigilância governamental logo ao início da história, no seguinte fragmento destacado: “**TOQUE DE RECOLHER.** Com a repressão que anda por aí, ninguém quer sair de casa, as ruas são vazias, cassaram as licenças para circular depois de 21:34 horas.” (BRANDÃO, 2001, p. 19, grifo do autor). O toque de recolher tanto ecoa o policiamento autoritário que de fato ocorreu durante a ditadura militar brasileira após a promulgação do Ato Institucional n.º 5, em 1968, como também remete nossa leitura ao tema da limitação da liberdade individual de

circulação tão presente não apenas em distopias, mas até mesmo em eutopias de ordem mais autoritária, como no caso de *A Utopia* de Thomas More, em que não se pode circular de uma cidade para outra sem uma autorização governamental.

Quanto à miséria da população, podemos ler no trecho a seguir:

As filas no serviço social crescendo [...]. Mendigos, vagabundos, desempregados, hordas revirando os lixos da cidade, de todas as cidades. As casas invadidas, ladrões presos ao roubar despensas, armazéns e supermercados protegidos por contingentes policiais. Todo mundo querendo ir para a cadeia onde, ao menos, não se morre de fome. (BRANDÃO, 2001, p. 143)

A menção ao serviço social demonstra que há nesse país da América Latíndia uma estrutura governamental que de alguma maneira ainda possui alguma rede de amparo à população mais carente. A menção ao crescimento da fila, porém, aponta um país com aumento de miseráveis, provenientes de todas as cidades, indicando uma falência generalizada de tal sistema – o que remete, ainda que ficcionalmente, à miséria da população brasileira na época de publicação de *Zero*. Já a menção aos policiais protegendo os supermercados e o povo querendo ir para a cadeia para não morrer de fome, ilustra uma realidade com pouca esperança, cujo aparato de segurança policial serve para manutenção. O quadro geral que podemos visualizar da passagem se insere em um referencial das distopias de miséria maximizada – comum tanto em descrições distópicas do século XX como nessas duas décadas de século XXI. Como exemplo da literatura anglófona, podemos citar a presença da porção mais pobre em *1984* na figura dos proletas, que seriam os trabalhadores mais pobres e simples, cujos bairros são descritos como: “mundo paralelo de ladrões, bandidos, prostitutas, traficantes de drogas e trambiqueiros de todos os tipos” (ORWELL, 2009, p. 91).

Por fim, também podemos observar o sentimento de medo do protagonista diante do sistema de violência em que ele se insere, ao lermos o trecho: “Medo de discutir com motoristas de táxi & medo de ser agredido / assassinado, lia notícias de mortes absurdas por causa de um troco de ônibus & de uma pinga num bar & de um encontrão & de uma trombada” (BRANDÃO, 2001, p. 207). O medo aqui descrito é pertinente pois vai além do receio que alguém teria de encontrar um/a criminoso/a ou de encontrar algum/a agente estatal que viesse para aplicar a violência do regime ditatorial (algo experimentado por diversos/as brasileiros/as do período da ditadura). Nessa passagem, o temor é generalizado ao outro, de modo que qualquer discussão por motivo corriqueiro poderia levar à morte. Ou seja, temos o medo total do próximo, gerando

uma sensação de paranoia e completa alienação entre as pessoas. Tais elementos nas relações interpessoais entre personagens das distopias literárias são recorrentes, como argumenta Gregory Claeys: “podemos retratar a relação utopia/distopia em termos de um espectro de ansiedade, com relativa paz, amizade e ausência de medo de um lado, combinado com ansiedade, paranoia e alienação do outro.” (CLAEYS,2017, p. 8). Desta maneira, em *Zero*, José vive em um lugar onde a violência e a morte já estão tão generalizadas que ele chega a temer pela própria vida por qualquer motivo banal. Assim, a sociedade de *Zero* é distópica não apenas verticalmente, do governo para a população, mas também horizontalmente, devido ao efervescer de sentimentos negativos concentrados em uma população vigiada, mas miserável e desvalorizada pelo poder público ao ponto de não ter sequer a segurança pessoal garantida.

Apesar dos óbvios paralelos com as distopias em língua inglesa, não devemos ignorar que *Zero* nem sempre foi lido ou é lido como uma distopia. Antônio Candido (1989), por exemplo, utiliza o termo realismo feroz para se referir ao romance, apontando para o fato de que a América Latina seria uma alegoria para o próprio Brasil sob a ditadura militar, e que muitas das mazelas representadas nas páginas do romance eram descrições próximas do real do que muitos/as brasileiros/as sofreram devido ao autoritarismo estatal vigente na época. De fato, ao tratar especificamente de *Zero* em seu estudo amplo acerca da censura da ditadura militar sobre a literatura brasileira, Sandra Reimão demonstra que diversos textos de histórias curtas inseridas ao redor dessa obra – como slogans publicitários governamentais e certas cenas de personagens sendo torturados – não são apenas frutos da imaginação do escritor, mas advindos de campanhas reais do governo brasileiro da época e de relatos de pessoas reais que foram torturadas, aos quais o Ignácio de Loyola Brandão tivera acesso por meio de cartas que chegavam à redação do jornal onde trabalhava, mas que nunca puderam ser publicados, devido à censura da época (REIMÃO, 2011). Assim, *Zero* acaba funcionando também como parte da memória social daquela época, trazendo à luz histórias de injustiças que não puderam ser publicadas pelos meios midiáticos tradicionais.

Nessa linha de pensamento, entendendo a relação direta dos aspectos distópicos representados em *Zero* com o período histórico em que essa narrativa foi produzida, no sentido de que muito do que aparece como ficção aconteceu de fato com pessoas reais no Brasil dos anos iniciais da ditadura, vários estudos foram realizados sobre o romance sem utilizar qualquer

termo que o relacione à literatura utópica/distópica ou de ficção científica/especulativa.<sup>96</sup> De fato, no próprio estudo já citado de Elizabeth Ginway (2005), em que a brasilianista aborda as distopias publicadas durante a ditadura militar, *Zero* não é citado. Em certo sentido, apesar dos exageros, sátiras, alegorias, trocas de nomes e usos irônicos de propagandas governamentais, esse romance seria uma obra realista, ou, como definiu Antonio Candido, de um realismo feroz. No entanto, como demonstrado no início desta seção, mesmo servindo de forma de relato do que acontecia na época e que o governo tentava esconder, a obra aqui em foco é, ainda assim, uma peça literária de ficção, que utiliza a técnica de distanciamento ao nos apresentar o mapa de um outro lugar, a América Latíndia, e nos informar que a história contada no livro se passaria no amanhã, ou seja, no futuro de seu público leitor. A distopia nesse caso, ainda que parecido com o Brasil da época do autor e de seus/suas primeiros/as leitores/as, não é uma representação ambientada em um cenário realista da mesma maneira que outros autores a quem Candido considera como exemplares do realismo feroz, como Rubem Fonseca, por exemplo, que situa suas histórias no Brasil de sua época. Tanto é assim que, até nos estudos que não definem *Zero* como uma distopia, existe a tendência da utilização de palavras como sátira ou alegoria, devido ao fato de a história se passar em um espaço-tempo que não é diretamente identificado com o Brasil e nem com a década de 1970.

Essa obra, portanto, é singular em sua maneira de mesclar elementos de seu presente histórico e extrapolá-los para um futuro infernal e miserável, com seu cenário de violência urbana focalizada e protagonista resignado e moralmente fracassado. Assim, *Zero* pode nos remeter a, pelo menos, um dos maiores clássicos da distopia em língua inglesa do século XX, o romance *Laranja Mecânica*, de Anthony Burgess, pois, assim como seu protagonista Alex é um jovem que tanto sofre como reproduz a violência estrutural da sociedade em que reside, José também nunca demonstra uma atitude crítica em relação ao sistema distópico que configura seu país. De modo que, assim como em *Laranja Mecânica*, o ponto de vista crítico (de dentro do livro) em relação a tais absurdos é apresentado por outras personagens – como Gê. Além disso, tal qual Anthony Burgess escreveu sua distopia em um futuro não tão diferente da sociedade de sua própria época, tendo a violência das gangues inglesas e o crescente autoritarismo de certos governos do pós-guerra como base especulativa, Ignácio de Loyola Brandão também imaginou uma distopia com uma sociedade não muito diferente daquela em

---

<sup>96</sup> Para alguns exemplos que não abordam *Zero* como uma distopia, ver Antônio Candido (1989), Malcolm Silverman (1995), e Carla Lavorati (2015)

que vivia, tendo em vista a situação de seu país na época. Assim, Brandão juntou recortes da realidade distópica brasileira e formou um incrível mosaico literário que uniu imaginação, exagero, criatividade, subversão e, infelizmente, relatos reais. Porém, ainda assim, mesmo recortando aquele Brasil, também dele se distanciou narrativamente, temporalmente e espacialmente, não só através dos textos que precedem a porção numerada do livro, mas nos aspectos de violência generalizada que podemos ler na história de José, Rosa e de outras personagens que tentam sobreviver ao caos que é o amanhã em algum lugar da América Latíndia.

### **3.2.2. Controle e opressão feminina em nome do progresso: *Fazenda Modelo: Novela Pecuária*, de Chico Buarque**

De acordo com Elizabeth Ginway, distopias conhecidas em língua inglesa como *Admirável Mundo Novo*, 1984 e *A Revolução dos Bichos* influenciaram os modelos utilizados pelos/as autores/as brasileiros que escreveram obras distópicas para criticar repressão e políticas de modernização da ditadura brasileira (GINWAY, 2005). E, assim como na literatura em língua inglesa há uma famosa distopia em forma de fábula, produzida por um de seus mais importantes escritores do gênero, George Orwell, no Brasil, um de nossos mais importantes artistas, o carioca Chico Buarque (1944), produziu uma fábula distópica intitulada *Fazenda Modelo: Novela Pecuária* (1974).<sup>97</sup>

A novela *Fazenda Modelo* foi o primeiro livro publicado de Chico Buarque, na época já conhecido como cantor e compositor de fama, devido aos festivais de MPB dos anos 1960. A obra foi tão bem recebida pelo público que chegou a se tornar o livro mais vendido de 1975 (REIMÃO, 2011), possuindo uma fortuna crítica considerável que nem sempre, porém, aborda utilizando o termo distopia. Para os propósitos desta tese, destaco as análises que a leem pelo viés distópico, como em Elizabeth Ginway (2005), que enfatiza o controle do corpo feminino e regulação da sexualidade; Ramiro Giroldo (2008b), que aborda a eugenia e o higienismo; Ramiro Giroldo e Rebeca Cacho de Souza (2018); que fazem uma análise comparativa com *A Revolução dos Bichos*; Lucélia Magda Oliveira da Silva (2019), que compara a construção distópica da novela com o “milagre econômico” propagado pelo governo

---

<sup>97</sup> A obra é de 1974, mas a versão consultada nesta tese é de uma reedição publicada em 1975.

militar da época; e Thainá Aparecida Ramos de Oliveira (2020), que, assim como Giroldo e Souza (2018), também compara *Fazenda Modelo* com *A Revolução dos Bichos*, porém, de forma mais aprofundada, por se tratar de uma tese de doutorado, que enfatiza suas configurações distópicas. A seguir, esboço uma breve apresentação dessa novela para, em seguida, destacar três elementos que formam a estrutura distópica desta obra, que são a manipulação discursiva; o discurso do progresso; e o controle do corpo feminino.

Em *Fazenda Modelo*, o povo brasileiro é alegorizado como um rebanho de gado que, inicialmente, vivia de forma livre, porém caótica, havendo com isso seu lado positivo, na liberdade, e negativo, na desordem social. Rapidamente na narrativa, porém, é apresentado um plano para organizar aquela sociedade e criar a Fazenda Modelo, que, supostamente, traria benefício para toda a população. O resultado, contudo, é a implementação de um regime autoritário, segregacionista, eugenista e patriarcal, que se firma pela manipulação da informação e pela violência, mas acaba ruindo devido a sua própria ineficiência. Nesse contexto, Chico Buarque escreve uma narrativa com intercâmbio de perspectivas entre os capítulos, de modo que acompanhamos a vida do gado representadas por quatro personagens principais, dois da elite, o touro Abá e sua companheira, a vaca Aurora, e dois da classe trabalhadora, o touro Adão e sua companheira, a vaca Anaía. Além das quatro personagens, temos ainda outra de maior relevância, Juvenal, chamado de “Bom Boi” (BUARQUE, 1975, p. 25), que se constitui como uma espécie de ditador da Fazenda.

Prosseguindo para a análise, inicio destacando os recursos discursivos que Chico Buarque insere na narrativa para criar, e depois manter, o Estado distópico dessa fazenda modelo. Logo no primeiro capítulo, temos a descrição de como era a fazenda antes do projeto implementado pelo boi Juvenal. A voz narrativa heterodiegética explica que havia diversidade, liberdade sexual e de movimento, mas também brigas e desorganização, concluindo com uma avaliação negativa sobre como era a sociedade antes de Juvenal assumir o controle:

tudo somado era uma vida boa. Podia ser boa e bonita. Mas dava prejuízo. E tem mais: a indisciplina reinava, imperava o mal. Campeavam as libertinagens. Elogiava-se a loucura. As hierarquias eram revertidas, a higiene, o recato. Um quadro nada modelar. Portanto já era tempo de impor a ordem à comunidade vacum. (BUARQUE, 1975, p. 22)

A falta de ordem dentro da comunidade vacum aparece como motivo inicial para implementação de uma nova ordem que lhe seria oposta, daí o nome *Fazenda Modelo*, em oposição à fazenda desorganizada que existia até então. Por esse motivo, e para atingir o padrão

modelar, os absurdos que seguem na narrativa, como bois capatazes usando violência contra os/as insatisfeitos diante do novo regimento, a divisão entre o gado habitando nas melhores partes da fazenda enquanto o resto fica em uma área periférica chamada descampado e o alto controle reprodutivo entre bois e vacas são justificados como um mal necessário para que houvesse a transição entre o caos e a ordem, entre o subdesenvolvimento e o desenvolvimento, com justificativa no benefício geral do gado. Assim, no discurso de posse, o líder e ditador Juvenal utiliza uma linguagem popular e religiosa enquanto conclama todos/as à abnegação:

Quem semeia vento colhe tempestade – A frase soou dura demais em sua língua. Alguns estranharam, tossiram, Kahr e Kleber aplaudiram de pé. Logo arrematou Juvenal: — Depois da tempestade, vem a bonança — e aí se reconheceu o bom Juvenal, seu timbre e sua tempera. Agradecendo e transferindo a Deus os altos compromissos em que estava obrigado perante seu povo, Juvenal, o Humilde, absteve-se de maiores demagogias. Afirmou que cumpriria seu dever munido apenas do fervor e da continência de um cruzado. Apelou para a abnegação de seus assessores diretos, chamando-os de meus escudeiros, para que compartilhassem da árdua missão que lhe fora confiada (BUARQUE, 1975, p. 30)

A ironia do texto é que é dito que Juvenal “absteve-se de maiores demagogias”, ao passo que sua fala é marcada por elementos demagógicos. Através do ditado popular facilmente compreensível, Juvenal estabelece que aquela nova ordem não traria inicialmente uma vida confortável, mas que seria através do esforço e do sacrifício que a prosperidade viria e, conseqüentemente, um futuro melhor. É o típico discurso presente em tantos momentos de recessão econômica em que o bem maior é utilizado como justificativa para a exploração da maioria, enquanto a elite goza de privilégios, ao tempo em que alardeia também estar se sacrificando. Um dos aspectos que tornam o discurso demagógico é o apelo ao elemento religioso, pela utilização da metáfora do “cruzado”, como se o próprio Juvenal fosse não apenas um líder político, mas um guerreiro lutando em prol do cumprimento dos próprios planos divinos para o gado diante de si. Dessa forma, o projeto distópico é implementado de maneira a ter apoio popular e uma base religiosa forte, que garantisse a atitude pacífica da população diante das dificuldades que apareceriam durante a formação da nova Fazenda Modelo – indiretamente rotulando Juvenal como um emissário divino e, portanto, imune a críticas.

O uso de linguagem popular e apelo à consciência religiosa para que a população aceite um projeto autoritário sem reclamar foram elementos utilizados durante a ditadura militar brasileira. Sem ignorar que houve religiosos que lutaram contra os abusos do governo dos militares no Brasil, como no caso do frade dominicano Frei Betto, que foi preso duas vezes no

período, é fato que muitos cristãos apoiaram a instauração e manutenção da ditadura militar no Brasil (CANCIAN, 2016). Um dos maiores exemplos desse apoio foi o caso da Marcha da Família com Deus pela Liberdade, que reuniu um expressivo número de pessoas entre 19 de março e 8 de junho de 1964, inicialmente contra o presidente João Goulart e, posteriormente, em apoio do governo militar, já após o golpe. Assim, apesar de nunca ter havido um ditador fixo no Brasil, ao escrever um ditador como humilde e servo de Deus, Chico Buarque podia estar apontando para recursos discursivos utilizados pela liderança do governo brasileiro da época, que se utilizava da fé do povo para justificar sua própria existência como uma intervenção necessária para evitar que valores da moralidade cristã brasileira se perdessem com supostas ameaças, tais como a de um irreal perigo de dominação comunista no Brasil na década de 1960.

Em relação ao discurso em prol do progresso como uma das bases para a distopia, também podemos refletir sobre o abismo de classes da *Fazenda Modelo* que tanto ecoa o abismo social no Brasil da época – que permanece nessas primeiras décadas do século XXI –, como, também, possui paralelos com a literatura distópica mais ampla. No discurso de Juvenal, temos bem-marcada a expectativa sobre as duas classes que compunham a fazenda:

Destacou a dita cabeceira do rebanho, as classes por assim dizer superiores, as classes a partir de então muito produtoras, cuja prosperidade estaria intimamente vinculada ao processo de desenvolvimento acelerado da nova Fazenda (aplausos). Fazia-se imprescindível, mais que nunca, o apoio de tais classes. [...]. Como ainda não existe suserano sem vassalagem, Juvenal também dirigiu a palavra às classes menos favorecidas, as quais um dia haveriam de lucrar, em proporção indireta, com o desenvolvimento integral e racional da Fazenda Modelo. Por enquanto pedia-lhes um pouco de paciência pois Roma não se fez num dia. E as riquezas da Fazenda, é mister concentrá-las antes de se pensar numa distribuição, senão atrapalha toda a contabilidade. (BUARQUE, 1975, p. 24).

No projeto de Juvenal, a formação da nova fazenda traria uma prosperidade vinculada a um processo de desenvolvimento acelerado. Tal desenvolvimento, dependeria do apoio da elite e da paciência da classe menos favorecida. Aqui, Buarque novamente insere um discurso presente em seu momento histórico e o coloca em sua ficção quando se fala da necessidade de primeiro concentrar as riquezas para depois distribuí-las, pois essa fala dialoga com a famosa frase de Delfim Neto, ministro da fazenda entre 1967 e 1973, de que era necessário fazer crescer o bolo,

para, depois, repartir-lo.<sup>98</sup> Assim, temos marcadas na fala de Juvenal as expectativas para as duas classes que compõem essa sociedade. A primeira se beneficiaria do desenvolvimento econômico imediato ao apoiar o projeto, enquanto a segunda teria de esperar com paciência até que a prosperidade pudesse chegar até ela. Tais discursos servem à manutenção do Estado distópico pois asseguram o apoio das elites, que dão base financeira para a governabilidade, como mantém a classe trabalhadora quieta e esperando pela sua vez de receber os benefícios do desenvolvimento, em oposição ao estado anterior de desordem, o qual foi descrito como tendo continuação inaceitável pela voz narrativa.

Além do peso sobre a classe trabalhadora, o progresso apregoado pelo ideal da Fazenda Modelo cobra seu preço do meio ambiente, uma característica bastante presente nas distopias brasileiras. No trecho a seguir, temos:

Embarcaram no safaribus de luxo floresta adentro. Floresta? Surpresa: é uma auto-estrada luminosa que não acaba jamais. E, no entanto, todos nos lembramos do que era isto aqui anteontem. Uma brenha horrorosa, um matagal trançado e traiçoeiro feito pixaim, que ninguém gosta de enfiar os dedos dentro. Uma terra devoluta, terra de ninguém ou de todos, uns documentos confusos, uns rios sem margens. [...]. Então Juvenal teve a idéia: convocou a assessoria e disse vamos colonizar a Jungla, por isso é que hoje dá para qualquer um passear aqui de ônibus, sem muito sacolejo. (BUARQUE, 1975, p. 90-91)

Na passagem, temos a voz narrativa reproduzindo o que seria a fala de certos grupos sociais da fazenda, sem, contudo, especificar alguma personagem em específico. Esse estilo coloquial, que se repete em outros pontos da obra, faz com que essa voz narrativa nos revele certos valores e pensamentos que configuram a sociedade distópica dominada por Juvenal. No caso destacado, a ideia é de que o que é natural é negativo – a floresta seria “uma brenha horrorosa” –, enquanto aquilo que é construído como símbolo de modernização, a “autoestrada”, seria positivo.

Por fim, também podemos observar que toda a manipulação discursiva funciona para manutenção do gado alienado, em que a classe trabalhadora reproduz o discurso de Juvenal:

– Há males que vem para o bem. Tempo de olhar em frente. Esquecer as desavenças. Somos uma família. Marchando. Fé no destino. Grandioso a Fazenda confia. Confiar na nova Fazenda que. As classes. Os menos favorecidos (olha nós) tivessem um pouco de paciência. Ninguém fez Roma. Da noite para o dia a pressa é inimiga e devagar se vai. Os menos qualificados (olha nós de novo) esperassem no descampado que descampamos. E aí, pelo

---

<sup>98</sup> Para uma abordagem sobre o pensamento econômico de Delfim Netto e a famigerada “teoria do bolo”, ver a dissertação de mestrado de Felipe Marineli (2017).

que entendi, estou de pleno acordo com esse Juvenal. (BUARQUE, 1975, p. 35)

A aceitação do discurso de Juvenal é imediata e logo o gado começa a reproduzir suas falas em tom de concordância como se aquilo fosse o necessário para a construção de uma sociedade melhor. De fato, a própria alegoria do gado de rebanho como personagens dessa história – ao invés do uso de seres humanos –, já indica a alienação e aceitação resignada por parte do próprio povo dessa sociedade distópica, como aponta Thainá Aparecida Ramos de Oliveira:

o gado é inserido como forma de revelar a condição de ser submisso e oprimido, com as forças aniquiladas por um sistema esmagador. O boi se constitui como ponto de partida para pensar essa condição. Quando as narrativas trazem os animais representando o homem é como se quisessem expor o sofrimento, problematizando as fronteiras entre a humanidade e a animalidade. (OLIVEIRA, 2020, p. 115)

Assim, a sociedade distópica em *Fazenda Modelo* mantém uma ordem imposta a seus/suas cidadãos/cidadãs através de aparatos disciplinares violentos, pois lemos que “a quem protestasse amputava um pé.” (BUARQUE, 1975, p. 28), bem como por meios discursivos, com uma propaganda oficial governamental engenhada para manter a população oprimida em seu lugar de subordinação.

Passando para o terceiro ponto de análise, é importante destacar o sistema próprio de regulação do sexo e da reprodução, e especificamente com suas implicações sobre os corpos femininos nesta novela. Após seu discurso de posse, é implementada na Fazenda Modelo uma nova regulação sobre a sexualidade e reprodução do gado com o objetivo de obter os melhores resultados raciais – segundo a perspectiva de Juvenal – em uma política claramente eugenista. Assim, temos nos capítulos de ponto de vista de Abá e Aurora, a seleção do primeiro como touro reprodutor de toda a fazenda, de modo que ele passa a ter a obrigação de copular com várias vacas a mando do projeto desenvolvimentista imposto pelo ditador Juvenal. Nessa lógica, nem o touro ganhão e nem as vacas com quem ele tem o coito possuem nenhuma possibilidade de opinar, transformando seus corpos em instrumentos para o desenvolvimento da fazenda.

Essa situação pode nos remeter à já citada teorização de Ildney Cavalcanti (2003) sobre a distopia feminista, em que as histórias são ambientadas em infernos patriarcais de opressão contra as mulheres, já que o sistema todo é organizado por uma personagem masculina, Juvenal, e implica na sujeição de personagens femininas, as vacas. Além disso, as vacas expressam suas insatisfações com o controle exercido sobre seus corpos, como podemos observar no diário escrito por Aurora: “eles me falam de gravidez e desenvolvimento, misturam útero com

Fazenda Modelo, comparam automóveis a cromossomos, enquanto babam no avental e me dão ânsias de vômito, sensação de vertigens, vontade de pular pela janela.” (BUARQUE, 1975, p. 47).

Nesse ponto, devido a essa insatisfação e total falta de poder para modificar suas próprias situações, podemos aproximar a situação das vacas da definição de distopia construída em torno de infernos patriarcais de Cavalcanti, aproximando a novela de Buarque à obras analisadas pela pesquisadora, tais como *Walk to the End of the World* (1974), de Suzy McKee Charnas, e *O Conto da Aia* (1985), em que as mulheres são representadas em situações de falta de liberdade envolvendo papéis de reprodução obrigatória, semelhante ao que encontramos em *Fazenda Modelo*. Assim, a personagem Aurora, mesmo sendo uma vaca da elite, vive insatisfeita com a forma como sua gravidez se mistura à política de desenvolvimento de onde vive. Já a vaca da classe menos favorecida, Anaía, não sofre o mesmo tipo de dominação que Aurora, pois ela é representada como livre da obrigação de participar da cópula com Abá, por não possuir as características corporais buscadas por Juvenal. No entanto, justamente por não fazer parte dos planos eugenistas do boi ditador, Anaía não tem acesso a tratamentos adequados e, ao ter uma gravidez difícil, sofre em uma gestação cheia de complicações, morrendo ao final da narrativa. Ademais, mesmo ela não tendo sido selecionada para gerar o gado de elite da fazenda, seu corpo também se submete ao nexos do sistema, visto o abandono que sofre, o que aponta para o fato de que, na Fazenda Modelo, os corpos importam conforme a lógica do plano distópico que a domina.

Já no fim da novela, temos que todo o projeto de suposto melhoramento racial e desenvolvimento em *Fazenda Modelo* falha, restando um quadro desolador em relação as vacas. A voz narrativa nos informa que elas começaram a falecer, tendo o desgosto como razão, segundo opina uma entrevistada: “Uma das vacas afetadas, entrevistada sobre o que viria sentindo, teria declarado: Não sei, não sei as mamas foram ficando tristes, ficando tristes, e agora estão desse jeito que o senhor fotografou” (BUARQUE, 1975, p. 124). No discurso oficial do governo distópico, as vacas da elite teriam um papel fundamental no desenvolvimento da Fazenda Modelo e justamente por isso tinham uma série de benefícios. No entanto, devido ao controle e à forma como estavam sendo tratadas, o ânimo de viver foi dando lugar a uma apatia tão grande ao ponto de várias vacas morrerem, mostrando que essa fazenda havia realmente se tornado um mau lugar para as fêmeas, de modo que podemos associar essa novela ao que Ildney Cavalcanti denomina de distopia crítica feminista. Por fim, a voz narrativa nos informa que a

experiência com a Fazenda Modelo havia acabado, mas o conhecimento ali adquirido seria utilizado no cultivo de plantações de soja, o que demonstra um final sem fortes esperanças de transformações utópicas, como conclui Elizabeth Ginway, que observa: “o regime apenas muda o seu produto e não seus métodos” (GINWAY, 2005, p. 99).

Podemos concluir que, nessa construção ficcional, Buarque não apenas dialoga com a história da implantação da ditadura militar no Brasil, e de sua manutenção até o momento da escrita, como, também, cria uma sociedade distópica que possui seus próprios elementos que se distanciam daquilo que era o Brasil sob a ditadura nos anos de 1970, pois, por mais patriarcal que a sociedade brasileira fosse (e seja), existia durante o período (e ainda existe) maior liberdade para as mulheres brasileiras do que para as vacas em *Fazenda Modelo*. Tal distanciamento pode ser interpretado como uma extrapolação, um exagero, em relação aos vários discursos da sociedade patriarcal brasileira que tendem a reduzir a mulher apenas em sua função reprodutora. Tal conclusão se alinha ao argumento de Lyman Tower Sargent, de que a distopia envolve uma extrapolação do presente (SARGENT, 1994). Além disso, a criação de regras específicas para a implementação do modelo distópico patriarcal, por mais alegórico que seja em relação à desvalorização da mulher na cultura brasileira, também cria seus próprios mecanismos de estranhamento, o que faz com que a obra possa ser lida não só como alegoria, mas como um exemplar da literatura de distopia do século XX, que continua a dialogar com nossa sociedade brasileira no século XXI, marcada por discursos e práticas que reduzem as mulheres a objetivos traçados por homens.

### **3.2.3. A luta pelo controle do indivíduo: *Adaptação do Funcionário Ruam*, de Mauro Chaves**

*Adaptação do Funcionário Ruam* (1975) é uma novela distópica que, apesar de ter rendido o prêmio *Pen Club* ao paulistano Mauro Chaves (1941 – 2011), tem gerado poucos estudos publicados sobre suas particularidades literárias. De fato, até o momento apenas Elizabeth Ginway (2005) e Eduardo Prado Cardoso (2021) publicaram análises sobre a obra. A história nos mostra um Brasil em um futuro com data não especificada, dominado por um grande sistema ditatorial, altamente militarizado e computadorizado. Nesse contexto, o funcionário Ruam, inicialmente um agente de alto escalão militar do regime ditatorial, apresenta certa dificuldade em se adequar totalmente a esse sistema, de modo que toda a narrativa tem

como foco sua adaptação a ele, daí o título da obra. Nessa trajetória, a personagem inicia a narrativa louvando o Estado ditatorial a qual pertence, mas, à medida em que se relaciona com uma mulher chamada Miraia, começa a questionar o sistema social em que vive, apresentando um desenvolvimento semelhante ao protagonista da distopia *Nós*, de Zamiátin, em que o protagonista também inicia a narrativa louvando o Estado Único, mas também muda de opinião em sua relação com uma personagem feminina. A seguir, destaco três elementos da configuração distópica de *Adaptação do Funcionário Ruam*, a saber, a formação de uma nova linguagem, a tentativa do controle sobre o indivíduo e sua luta de resistência contra tal controle.

Toda a narrativa da novela em foco é marcada pela presença de estrangeirismos e neologismos. Podemos ver um exemplo de como esses neologismos compõem o texto da obra no trecho destacado a seguir: “O querido jovem vestia o uniforme de campanha então usado por sua unidade de armitropa. Aquele modelo de veste golda, igual ao que agora também vestia Ruam” (CHAVES, 1975, p. 16). O neologismo *armitropa* parece ser um substantivo criado pela aglutinação da palavra inglesa *army*, substantivo que pode ser traduzido para o português como exército, com o substantivo em português tropa. Já o adjetivo *golda*, parece ser uma forma aportuguesada da palavra inglesa *gold*, adjetivo que pode ser traduzido como dourado/a, já que, em inglês, os adjetivos não são conjugados conforme o gênero da palavra que caracterizam, ao passo que em português isso ocorre. Assim, *armitropa* e *golda* são simplesmente palavras desse novo português para *exército* e *dourado/a*, indicando que a veste de Ruam era uma farda militar de cor dourada.

Ao escolher esse estilo de escrita, marcado por neologismos, e sem uma explicação da voz narrativa para os significados das palavras, Mauro Chaves dialoga estilisticamente com a distopia *Laranja Mecânica*, em que o jovem Alex narra sua própria história utilizando o dialeto *Nadsat* – que aglutina palavras do inglês com o idioma russo para formação de neologismos –, sem expressar maiores preocupações em ter seu dialeto compreendido por quem quer que seja seu possível público leitor, como podemos ler no trecho a seguir: “There was me, that is Alex, and my three droogs, that is Pete, Georgie, and Dim, Dim being really dim, and we sat in the

Korova Milkbar making up our rassoodocks what to do with the evening.” (BURGESS, 1996, p. 3).<sup>99</sup>

Distopias como *Laranja Mecânica* e *Adaptação do Funcionário Ruam* utilizam da nova linguagem como parte da descrição narrativa de modo a simular uma naturalidade daquela nova forma de falar/escrever/ler, o que pode tornar o processo de leitura mais desafiador, mas também pode fazer com que o público leitor reflita nos significados das palavras – remetendo ao estranhamento teorizado por Chklovski e adotado pelos formalistas russos.<sup>100</sup> No caso da novela de Mauro Chaves, além do estranhamento que a linguagem pode gerar, a forte influência do inglês na criação dos neologismos empregados na obra pode apontar para um avanço de um processo de globalização em que o idioma português se transforma principalmente pela adoção de palavras estrangeiras. Por conseguinte, considerando o Brasil como um país que, na época de publicação da obra, estava sob uma ditadura militar altamente influenciada pelo poder estrangeiro dos Estados Unidos, a aglutinação entre inglês e português pode também simbolizar uma crítica à sujeição brasileira aos poderes estadunidenses naquela época.

O próximo ponto de análise é o controle do indivíduo. Se observarmos as distopias de maior influência na literatura do século XX, notaremos que o Estado distópico é muitas vezes representado como um lugar caracterizado por falta de liberdade individual e normalização do uso institucional da violência contra a população. Nessa perspectiva, Gregory Claeys define a literatura distópica como representando sociedades onde uma maioria sofre opressão como resultado da ação humana (CLAEYS, 2017).<sup>101</sup> No caso de *Adaptação do Funcionário Ruam*, encontramos algo denominado de Grande Sistema, programado por uma entidade nunca explicada cujo nome é Potestade. Esse sistema é responsável pelo funcionamento social dessa distopia, controlando o comportamento da população em seus mínimos detalhes através de um dispositivo tecnológico, como fica claro logo ao início da narrativa: “Ruam tirou do bolso o seu manual de implicações e começou a confrontar os códigos. [...]. Esses manuais continham quatro capítulos, referentes às implicações gerais, grupais, familiares e individuais.” (CHAVES, 1975, p. 11). Notamos que os/as cidadãos/ãs recorrem a um manual fornecido pelo

---

<sup>99</sup> Na tradução de Fábio Fernandes para o português: “Éramos eu, ou seja, Alex, e meus três druguis, ou seja, Pete, Georgie e Tosko, Tosko porque ele era muito tosco, e estávamos no Lactobar Korova botando nossas rassudoks para funcionar e ver o que fazer naquela noite”. (BURGUESS, 2019, p. 45). É notável que a tradução destacada mescla português com russo para expressar o estilo do original.

<sup>100</sup> Teorização já explicada no primeiro capítulo desta tese.

<sup>101</sup> A citação direta a essa referência foi feita no capítulo primeiro desta tese e poder ser averiguada na página x.

Grande Sistema para realização de suas ações diárias, que contém diretrizes para os mais variados aspectos de suas vidas, o que indica que o comportamento humano é totalmente controlado pelo sistema distópico. Nesse sentido, a obra, como observa Elizabeth Ginway: “alerta contra tecnologias que podem ser usadas para manipular a percepção da realidade” (GINWAY, 2005, p. 111), configurando uma advertência crítica aos perigos do uso da tecnologia para a criação de um mundo supercontrolado.

O controle comportamental em nível do cotidiano das pessoas é um elemento frequente na ficção distópica. Um exemplo de vários que poderíamos destacar vem do romance *Nós*, de Zamiátin, cuja existência da chamada Tábua das Horas controla as atividades de todos/as no Estado Único, como mostra o trecho seguinte:

Quem não fica sem ar quando passa de maneira rápida e estrondosa pelas páginas do Horário. Mas a Tábua das Horas converteu cada um de nós em verdadeiros heróis de seis rodas de aço, heróis do grande poema. Todas as manhãs, com exatamente seis rodas, precisamente na mesma hora, precisamente no mesmo minuto, nós, os milhões, levantamos como um só. Exatamente na mesma hora, unimilhões começamos a trabalhar e, na mesma hora, unimilhões, terminamos o trabalho. (ZAMIÁTIN, 2017, p. 30)

Nesse ponto, a Tábua das Horas pode ser comparada ao manual de implicações citado em *Adaptação do Funcionário Ruam*, no sentido em que tais mecanismos evidenciam uma programação criada pelo governo distópico que impõe uma forma de comportamento à sua população. Assim, um aspecto que insere esse Brasil do futuro no gênero distopia é o alto grau de controle exercido pelo poder político sobre a esfera privada de sua população.

Na imposição de regras comportamentais, as distopias tendem a recorrer ao uso extremo da violência para manutenção da ordem por meio de regulamentações. Tom Moylan (2016) observa o papel central da coerção para a conservação da ordem hegemônica em grande parte das distopias do século XX. Nesse caso, a coerção através da violência mantém a população subjugada e amedrontada, como podemos observar na trajetória de Ruam. Na distopia de Chaves, nos é relatada a existência de um Departamento de Contestação, composto por pessoas denominadas como Contaminadas. Tal departamento implica que o sistema distópico controla até mesmo a oposição a ele existente. Essa contestação permitida pelo Grande Sistema é descrita como limitada, e nos é relatado sobre a violência extrema contra Contaminados/as que ultrapassassem seus limites, como podemos observar na passagem destacada, que tem como foco a personagem Miraia: “[Miraia] conhecia os limites legais da subversividade. Quando

ultrapassados a punição era rápida e dolorrível. O que mais temia eram certos aparelhos de jusconfessadores. Como aquele modelo de injetor de pesadelos.” (CHAVES, 1975, p. 16). Mais adiante na narrativa, Ruam, por questionar o Grande Sistema, deixa de integrar a *armitropa* e se torna um *Contaminado* assim como Miraia, passando para o Departamento de Contestação. Então, descobrimos pelo desenvolver da história, que seu sofrimento nessa nova posição social havia atingido um grau de tortura que chega a modificar sua aparência física:

Tornara-se quase irreconhecível. Perdera quase todos os cabelos. Os que restavam branquearam de todo naqueles dias. Seus dentes eram outros. Agora de porcelana franquizada, escumarela. Por punitransplantes. Sua cara agora, macilenta e oleosa, donde saltavam regalolhos vermelhos congestos. Seus beijos secados brancos. Seu corpo todo um estoque de megadores, em que transformado em só poucos dias! (CHAVES, 1975, p. 44-45)

O estado físico alterado pela brutalidade da tortura sofrida por Ruam pode nos remeter aos sofrimentos experimentados por Winston Smith e Júlia, em *1984*, mais particularmente ao resultado sobre o corpo de Winston:

Uma figura encurvada, cinzenta e esquelética avançava em sua direção. [...]. O rosto da criatura parecia proeminente, por causa da postura encurvada. Um rosto abatido, semelhante ao de um passarinho na gaiola, com uma testa aristocrática que se emendava com a cabeça calva, um nariz torto, a boca quase sem lábios e a face deformada sob uns olhos que se mantinham enérgicos e atentos. A primeira impressão fora de que também ficara grisalho, mas era a pele da cabeça que assumira um tom acinzentado. (ORWELL, 2009, p. 316)

Comparando a descrição das duas personagens, podemos argumentar que tanto o Brasil imaginado por Mauro Chaves como a Oceania de Orwell utilizam da violência como uma medida coercitiva para manutenção do poder de suas estruturas governamentais. No caso de Orwell, os terrores fictícios em *1984*, conforme o próprio autor, nos são contados para alertar sobre os perigos de um poder centralizador com inspiração em abusos cometidos tanto por governos fascistas como alinhados ao comunismo (ORWELL, 1968). Já no caso de *Adaptação do Funcionário Ruam*, a ditadura militar brasileira, que torturou e executou diversos/as opositores/as políticos, foi certamente o alvo crítico de Mauro Chaves, ao imaginar uma distopia cuja ordem tem como base a violência, execução e tortura.

Por fim, no que diz respeito à resistência contra o controle em *Adaptação do Funcionário Ruam*, podemos recorrer a já citada teorização de Tom Moylan e Raffaella Baccolini, que argumentam que o texto distópico tem sua construção em torno de um embate entre uma narrativa hegemônica e uma contranarrativa da resistência (BACCOLINI;

MOYLAN, 2003). Referente ao enredo, isso significa que as distopias tendem a apresentar um poder hegemônico controlador que acaba sendo desafiado por uma personagem (ou mais um grupo de personagens), criando o conflito necessário para o desenvolvimento da ação da história.

No caso de *Adaptação do Funcionário Ruam*, o confronto entre narrativa hegemônica e contranarrativa de resistência ocorre centralizado dentro da mente de Ruam, pois descobrimos, ao fim da novela, que toda a história que estávamos lendo faz parte de um relatório governamental acerca das falhas em adaptar o funcionário Ruam ao Grande Sistema automatizado (ou seja, controlar sua forma de pensar e sentir). Além disso, também descobrimos que Miraia era, na verdade, uma agente do governo nesse processo de adaptação de Ruam:

A funcionária Miraia está no momento fazendo uma última tentativa, utilizando da terceira fase da ficção dos Conglomerados, ou seja, a do batimento Quatrossacros. Caso não obtenha êxito, já está autorizada a proceder à execução local do funcionário Ruam, do modo habitual. De nossa parte era o que tínhamos a relatar a essa Grancentral. Salve a Potestade (CHAVES, 1975, p. 118).

Nesse ponto da história, podemos comparar a personagem Miraia a O'Brian, de *1984*, que atrai Winston e Júlia através de promessas de sabotagem contra o Partido para, por fim, destruir suas individualidades através da tortura, para que não mais ameacem o governo. Assim, é possível argumentar que o tema central dessa distopia brasileira é, como sugere seu título, a tentativa do controle total de um indivíduo por parte de um sistema governamental autoritário – tema também central em *1984*.

Em seu estudo sobre a literatura distópica, Erika Gottlieb argumentou que o objetivo do poder que domina as distopias pode ser lido como uma tentativa de controlar não apenas as ações políticas das pessoas, mas de “adentrar o que Orwell chamou de ‘alguns centímetros cúbicos’ dentro do crânio: o domínio total de pensamentos e sentimentos” (GOTTLIEB, 2001, p. 41, grifo da autora). Por conseguinte, a distopia de Mauro Chaves participa nesse *continuum* temático destacado por Gottlieb, visto que a tentativa de domínio total da mente é central à narrativa de *Adaptação do Funcionário Ruam*, considerando que toda a obra se configura como um relatório governamental das falhas em adaptar a personagem protagonista ao Grande Sistema da Potestade.

Assim, *Adaptação do Funcionário Ruam* absorve o tema da possibilidade da destruição da humanidade do indivíduo frente a um poder distópico e o transforma em um tipo de resistência combativa que, embora não abra a possibilidade de derrubada do governo representado pela Potestade (dentro da narrativa da novela), consegue, pelo menos, abrir a possibilidade da manutenção momentânea da individualidade humana, mesmo que isso signifique sua eliminação pela morte. Nesse sentido, a obra também teve possibilidades de conexões extraliterárias tanto com seu público leitor inicial, na década de 1970, como para possíveis leitores/as da atualidade. Afinal, assim como o governo autoritário imaginado por Mauro Chaves possuía paralelos e potencialidades críticas em relação ao governo autoritário brasileiro da ditadura militar, o Grande Sistema da Potestade também pode nos fazer pensar sobre o autoritarismo na política brasileira desde a época da publicação de *Adaptação do Funcionário Ruam* até a atualidade, visto que ele possui raízes históricas profundas e antigas, que tanto se manifestaram de diversas maneiras durante o século XX, como continuam a se apresentar como uma solução cabível aos problemas nacionais, nos discursos de tantos políticos/as e eleitores/as brasileiros/as.

### **3.2.4. Controle populacional e do corpo feminino: *O Fruto do Vosso Ventre*, de Herberto Sales**

Assim como a novela *Fazenda Modelo*, o romance distópico *O Fruto do Vosso Ventre* (1976),<sup>102</sup> escrito pelo autor baiano Herberto Sales (1917 – 1999), é uma obra que possui uma fortuna crítica cuja palavra distopia nem sempre aparece nas análises. Dos estudos que o analisam sob essa ótica, podemos encontrar Elizabeth Ginway (2005), que aborda o controle sobre a reprodução e sexualidade na obra; Fernanda Pereira Soares (2012), que compara a sociedade da obra com o Brasil sob a ditadura brasileira; Fernanda Pereira Soares (2013) e Fabrício Tavares Moraes (2021), que analisam o autoritarismo e a tecnocracia configurados na obra imaginada por Herberto de Sales. Há ainda o caso de estudos sobre outras distopias ou sobre a ficção científica brasileira em que o romance não é analisado, mas chega a ser citado como exemplar distópico da literatura brasileira, tais como em Roberto de Sousa Causo (2014), Vitor Vieira Ferreira (2015) e Pedro Sasse (2020).

---

<sup>102</sup> A obra é de 1976, mas a edição consultada é uma reedição publicada em 1984.

O romance de Sales se passa em época não definida, em um lugar simplesmente denominado de Ilha, sendo dividido em três partes interligadas, com a existência de variações estilísticas na escrita de cada. A primeira e menor parte se chama “Os Coelhos da Ilha”, utiliza uma linguagem alegórica e nos conta sobre uma explosão populacional de coelhos que leva o governo local à atitude extrema de extermínio total dos animais. A segunda, e mais longa, é denominada “A Ilha dos Homens”, utiliza uma linguagem técnica que reproduz de forma satírica a linguagem da burocracia governamental brasileira, e narra sobre um problema de superpopulação humana no lugar, bem como acerca das medidas governamentais para lidar com esse problema. A terceira e última parte tem como título “O Livro do Filho” e nos mostra em sua narrativa a derrubada do governo da Ilha através da vinda de uma figura messiânica, utilizando um estilo narrativo que lembra a bíblia cristã, com o texto disposto em capítulos e versículos.

A segunda parte do romance é aquela que mais se aproxima dos textos distópicos clássicos da literatura do século XX. Nela, temos o ponto de vista dos governantes que culpam as mulheres pelo problema de superpopulação da ilha e, assim, de modo autoritário, machista e violento, discutem e legislam sobre como controlar a reprodução humana através de medidas que controlam os corpos das mulheres. Desta maneira, configura-se uma série de medidas de controle distópico sobre a população feminina da ilha para tentativa de solucionar o grave problema de falta de recursos e explosão demográfica local. Além do ponto de vista da elite governamental, temos ainda o ponto de vista do povo comum – da população –, que precisa se adequar a uma série de regras absurdas, e em constante mudança, inventadas pelos legisladores, para que possam sobreviver nessa sociedade. Nesse contexto, acompanhamos, primeiramente, o casal Isabel e Teodorico tendo de lidar com todas as medidas violentas de controle de natalidade do governo, e, posteriormente, o casal Maria e José, do qual provêm o filho que, à semelhança de Jesus do Novo Testamento Cristão, é representado como uma figura messiânica que, ao fim do romance, derruba o governo distópico e inicia o que parece ser uma nova era para o lugar. A seguir, exploro uma breve análise sobre quatro pontos em *O Fruto do Vosso Ventre* que são recorrentes à escritura distópica, a saber, a ansiedade em relação a explosão populacional; o controle sobre o corpo das mulheres; a tecnocracia como forma de governo; e a possibilidade de derrubada do governo distópico por uma oposição.

Ansiedades relacionadas ao crescimento demográfico e medidas de controle de natalidade pode nos remeter ao trabalho de Thomas Malthus, no século XVIII. O pensamento

malthusiano nos coloca diante do dilema da relação entre crescimento populacional e a existência de recursos para manter tal população. Para o filósofo inglês, haveria o perigo de a população crescer a tal ponto que seria impossível haver recursos suficientes para alimentá-la. Assim, Malthus, sinistramente, justificou até mesmo a necessidade de guerras e epidemias para redução da população, além de propor métodos de controle de natalidade e planejamento para que houvesse equilíbrio entre a produção de alimentos e o crescimento demográfico em sua famosa obra *Ensaio Sobre o Princípio da População*, publicada em 1798.<sup>103</sup>

Na literatura, o pensamento malthusiano foi bastante influente e o argumento de falta de recursos para manter uma superpopulação alimentou grandemente tanto a ficção utópica, como distópica. Especificamente no que diz respeito a esse tipo de pensamento nas distopias, Brian Stableford observa: “Relatos literários de ações desesperadas de contenção se multiplicaram com igual rapidez, produzindo um rico espectro de sátiras distópicas e histórias de horror futuroológicas. Relatos literários do ‘problema populacional’ começaram a aparecer” (STABLEFORD, 2010, p. 271, grifo no original). Podemos citar *Make Room! Make Room!* (1966), de Harry Harrison; e *Sementes Malditas* (1962),<sup>104</sup> do autor de *Laranja Mecânica*, Anthony Burgess, como alguns exemplos da literatura anglófona que constroem seus enredos em torno da problemática do excesso populacional.

Já no romance distópico de Herberto Sales, o problema de natalidade aparece primeiramente em relação à população de coelhos e, posteriormente, em relação à população humana da ilha. Justamente por ser uma ilha, o próprio espaço é apresentado como limitado em relação a recursos e, além disso, não há qualquer indicação durante a obra de que essa sociedade tenha acesso a recursos externos ou trocas com outras civilizações. Nesse sentido, a necessidade de um planejamento social e controle demográfico não é o que torna a obra distópica em si, mas os meios pelos quais esse controle é exercido, e a injustiça do fato de que a culpa pelo crescimento populacional é colocada exclusivamente sobre as mulheres, como mostra a fala de um dos governantes do local: “A mulher é o principal agente do crescimento demográfico, porque é ela que concebe a criança.” (SALES, 1984, p. 19). A injustiça da fala se dá pela omissão do fato óbvio de que sem um agente do sexo masculino seria impossível para as mulheres daquela Ilha conceber qualquer criança. O que segue a tendenciosa constatação citada,

---

<sup>103</sup> No original: *An Essay on the Principle of Population*.

<sup>104</sup> O romance de Harry Harrison não possui tradução publicada para o português. Já *Sementes Malditas* tem como título original *The Wanting Seed*.

é uma solução que visa exclusivamente o lado feminino da concepção, como podemos observar no diálogo entre os dirigentes dessa sociedade:

Ora, como todos sabemos, a natalidade assumiu na ilha um caráter de epidemia, que cumpre combater. [...]. E como se combate uma epidemia? Evidentemente, mediante a prevenção do mal que a determina. Enquanto subsistir o mal que a determina, subsistirá e se alastrará a epidemia. Por conseguinte, se é a mulher quem concebe a criança, e o mal se propaga através da criança nata, só há um meio de evitar a propagação do mal: impedir o nascimento epidêmico de crianças. Exatamente com esse objetivo se instituiu na Ilha o aborto obrigatório (SALES, 1984, p. 20).

O direito ao aborto é uma conquista da luta das mulheres no século XX que até mesmo no século XXI ainda não se estabeleceu globalmente. No entanto, o aborto obrigatório representa uma violência tanto física como psicológica, visto que tira o direito de escolha das mulheres de prosseguirem ou não com a gravidez, o que não pode ser desvinculado do desejo e planejamento pela maternidade. Portanto, a obrigatoriedade de abortar não é muito diferente da proibição do aborto: ambas são formas de controlar o corpo das mulheres. Além disso, como a gravidez é um processo que ocorre dentro do corpo da mulher, não é possível entender uma intervenção cirúrgica obrigatória – com todos os seus perigos e sequelas – como uma ação desvinculada do corpo feminino. A obrigatoriedade de tal lei, distópica por invalidar os direitos e desejos das mulheres, bem como invadir seus corpos, nos remete à teorização de Ildney Cavalcanti sobre a distopia feminista. A estudiosa argumenta:

De modo geral, as distopias feministas representam ficcionalmente a redução das mulheres nas malhas sociais, sua transformação em bodes expiatórios através de uma política sexual de opressão das subjetividades femininas materializada através da institucionalização de confinamento espacial, produção de trabalho escravo, reprodução controlada, proibição de autonomia nas expressões (verbais ou outras), execução ritualística e abuso sexual. (CAVALCANTI, 2005, p. 85)

Notamos em *O Fruto do Vosso Ventre* essas características, visto que as mulheres se transformam em bodes expiatórios do problema principal da Ilha, tendo suas subjetividades suprimidas através de uma política de controle da reprodução. O próprio título do livro indica a culpa colocada exclusivamente sobre as mulheres, como se o fruto do ventre feminino por si só causasse a desgraça a ilha – em uma inversão irônica à popular oração da Ave Maria, em que o fruto do ventre traz salvação. Além disso, os dirigentes da ilha são homens e não há qualquer menção a alguma consulta por parte deles sobre a opinião das mulheres, de modo que também podemos imaginar que exista a proibição da autonomia da expressão verbal da população feminina nesse inferno ficcional. Por fim, como é uma distopia que demonstra um

governo autoritário, as medidas para a reprodução controlada são implementadas através da coerção e ameaça de pena de morte, assim como ocorre em outras obras do gênero, tais como os já citados romances *Walk to the End of the World* e *O Conto da Aia*, lidos por Ildney Cavalcanti (1999) como distopias críticas feministas.

Além da questão que move o enredo ligada ao controle do corpo feminino, podemos também destacar o aspecto tecnocrático escolhido para a formação do governo distópico por Herberto Sales. Nesse ponto, o autor utiliza duas formas de nos fazer pensar sobre como um governo que diz prezar pelos aspectos técnicos, mas que não parece levar em consideração o lado humano das relações sociais, pode se constituir em uma sociedade de pesadelo. A primeira forma é que o próprio Estado é chamado na obra de tecnocracia e os dirigentes não são chamados de políticos, mas de técnicos, como mostra o trecho a seguir:

Repugna ao governo o emprego da palavra política. A palavra política, aplicada a qualquer ato ou medida do governo, faz supor a existência de um governo político. E o nosso governo não é um governo político: é um governo técnico. Vivemos numa tecnocracia, onde todos os direitos são iguais perante a Técnica. Não foi com outra finalidade que o governo liquidou com os políticos, para, em lugar deles, governar com os senhores. Isto é: governar com os técnicos, adotando, para os problemas da ilha, soluções técnicas. (SALES, 1984, p. 21-22).

A segunda forma, está na representação dos diálogos dos técnicos que tratam das questões ligadas aos nascimentos na ilha destituídos de qualquer empatia pelos aspectos humanos envolvidos. Assim como na primeira parte do romance, os coelhos são exterminados sem que haja qualquer indicação de sentimento de lamentação por parte dos tecnocratas; na segunda parte, as leis envolvendo a obrigatoriedade de abortos e de controle de natalidade por meio de pílulas contraceptivas exclusivas para as mulheres são discutidas e implementadas como soluções técnicas totalmente lógicas, sem nenhuma participação da população, e que em nada consideram as possíveis implicações sobre as mentes e corpos das mulheres afetadas.

A tecnocracia, enquanto o governo da técnica, se relaciona com as ansiedades entre os avanços da ciência e tecnologia e as implicações sociais que tal avanço poderia causar. Obras como *Nós*, *Admirável Mundo Novo* e a distopia brasileira analisada no capítulo anterior, *3 Meses no Século 81*, são apenas alguns de um número muito grande de exemplos que poderíamos citar nesse aspecto. Nessa relação, Lyman Tower Sargent e Gregory Claeys argumentam que:

A descoberta científica e a inovação tecnológica a partir do século XVII começaram a oferecer a promessa de um progresso indefinido da espécie humana em direção a uma saúde melhor, uma vida mais longa e o domínio da natureza no interesse da humanidade. A ficção científica do século XX surge como o gênero característico que expressa tanto as esperanças quanto os medos de nossa época. A distopia moderna cristaliza as ansiedades que acompanham cada vez mais a marcha do progresso. (CLAEYS e SARGENT, 1999, p. 3)

No caso da distopia de Herberto Sales, essa ansiedade em relação à marcha do progresso é satirizada de forma bastante óbvia, devido ao uso explícito da palavra “tecnocracia” e pela repetição constante das palavras “técnica” e “técnico”, durante todos os diálogos dos dirigentes da Ilha. No entanto, diferente da sátira tecnocrática presente em distopias que apresentam governos muito bem-organizados e eficientes, *O Fruto do Vosso Ventre* ironiza a tecnocracia dentro do contexto da típica linguagem prolixa da burocracia brasileira, causando um efeito humorístico de zombar do regime militar ao mesmo tempo em que critica seus aspectos mais contraditórios. Nesse sentido, Fernanda Pereira Soares argumenta que, devido a sua atividade dentro do INL – Instituto Nacional do Livro, órgão do qual foi diretor entre 1974-1984, Herberto Sales conhecia muito bem os “tecnocratas que falavam em nome do bem da nação.” (SOARES, 2013, p. 117). E que, como artista, ele: “colheu em sua própria realidade os elementos de seus romances, suas temáticas, suas linguagens” (SOARES, 2013, ibid). O argumento de Soares pode nos remeter à teorização de Antonio Candido sobre a redução estrutural, quando o crítico nos ensina que os temas sociais se inserem na literatura a partir da estrutura literária, não apenas como conteúdo de suas histórias (CANDIDO, 2014). Assim, a tecnocracia é configurada nessa distopia de Herberto Sales de forma muito peculiar, nos fazendo refletir sobre os possíveis horrores de um governo totalmente técnico e desumanizado, mas ao mesmo tempo nos possibilitando o riso crítico pela reprodução irônica da linguagem prolixa dos técnicos que dirigem a Ilha no romance.

Por fim, como essa é a única distopia do período em que há uma derrubada do governo distópico, é importante uma reflexão sobre o tema. O confronto entre um grupo insatisfeito contra o governo autoritário é recorrente na escrita distópica, como observamos no já exposto argumento de Tom Moylan e Raffaella Baccolini (2003) de que a narrativa típica das distopias se desenvolve ao redor da tensão entre o poder hegemônico e a resistência que lhe opõe. O fato observável na literatura distópica brasileira, porém, é que nem sempre tal conflito se desenvolve ao ponto de a tentativa de revolução aparecer nas páginas das obras. No caso de *O Fruto do Vosso Ventre*, temos a revolução, porém, ela ocorre de uma forma pouco convencional, quando

a comparamos com outras obras da literatura distópica em que há derrubadas de governos tirânicos.

Na distopia de Herberto Sales, acompanhamos o casal Isabel e Teodorico tomando os devidos cuidados para dar prosseguimento à gravidez de Isabel. Após bastante aflição devido a diversas mudanças de leis decretadas na Ilha, Isabel consegue dar à luz legalmente a um menino, e o casal pode festejar o desejado nascimento. Acontece que ao fim da segunda parte da obra, decreta-se algo denominado de Medida Final, a qual tornaria todas as mulheres estéreis, impedindo todo nascimento humano por uma geração inteira. É nesse contexto, que, na terceira parte da obra, somos introduzidos a prima de Isabel, Maria, que, assim como a Maria da Bíblia (também prima de uma Isabel) conhece um homem chamado José e, em desobediência aos decretos da Ilha, resolve ter com ele um filho. Nesse ponto, já ao fim do romance, temos o primeiro exemplo de resistência aos decretos do governo distópico, na corajosa atitude de Maria e José. Nessa parte da história, observamos que a voz narrativa heterodiegética passa a utilizar uma linguagem similar à da Bíblia cristã, com o texto dividido em versículos e capítulos, apresentando a fuga do casal e a perseguição que sofrem de agentes estatais até um ponto em que essa nova sagrada família consegue fugir da ilha em um barco.

Daí, segue-se para o encerramento do romance em que um homem de branco, com barba e cabelos compridos vem andando sobre as águas de volta para a ilha, em uma clara aproximação com o Jesus Cristo do Novo Testamento cristão. Em um ato semelhante a uma intervenção divina, essa figura misteriosa e não nomeada destitui o governo distópico através de uma ação que remete aos milagres bíblicos, como mostra o trecho a seguir:

10 E de novo sua voz reboou, quando ele disse: Vinde a mim as criancinhas.  
11 E sucedeu que, no mesmo instante, toda a Ilha tremeu. E desabaram os edifícios da praça, onde se achavam instaladas as altas autoridades. E ruíram as chaminés das grandes fábricas, e todas as suas instalações. 12 E dos escombros, como se saíssem de cascas de ovos, começaram a sair crianças.  
(SALES, 1984, p. 196).

O trecho destacado acima é seguido pela descrição de terremotos e fugas da população para os montes e praias, até que é instaurado na Ilha o “governo das crianças” (SALES, 1984, p. 197), lembrando o trecho bíblico em que Jesus ordena: “Deixem vir a mim as crianças e não as impeçam; pois o Reino de Deus pertence aos que são semelhantes a elas” (BÍBLIA, N. T., Lucas 18:16). O livro, enfim, termina com a descrição do arrebatamento aos céus do homem de

branco, semelhante à história da ascensão aos céus de Jesus Cristo, sem haver, porém, as narrativas de morte e ressurreição.

Apesar desse final conferir um aspecto positivo à distopia de Herberto Sales, com a derrubada do governo distópico por um outro modelo, podemos questionar a forma como essa derrubada é descrita. Em relação ao fechamento da obra, Elizabeth Ginway argumenta:

Claramente, a figura messiânica e o retorno das crianças têm o objetivo de contrabalancear o uso equivocado da tecnologia pelo governo ficcional, implicando a superioridade da lei natural e divina sobre os ditos artificiais humanos. Contudo, usar a figura de salvador para resolver questões políticas rouba do povo qualquer iniciativa política, e invocar tradições católicas para transmitir uma identidade brasileira reduz o país a um único modelo cultural. (GINWAY, 2005, p. 105)

O ponto levantado por Ginway deve ser observado pois, de fato, a solução apresentada ao conflito do enredo de *O Fruto do Vosso Ventre* não envolve a ação política de resistência da população e se firma na fé de uma religião específica, no caso, católica. Além disso, em termos narrativos, há uma sensação de que um problema muito grande foi levantado, mas cuja solução foi fácil demais. A figura messiânica aparece como um tipo de *Deus ex machina*, semelhante ao artifício usado no teatro grego, em que uma solução mirabolante aparecia para resolver os problemas levantados durante as peças.

A transformação de um modelo distópico por um outro é um ponto importante nas discussões sobre a distopia, conforme já exposto na teorização sobre a distopia crítica, presente no primeiro capítulo desta tese. Em *O Fruto do Vosso Ventre*, a figura messiânica derruba o governo tecnocrata e estabelece o governo das crianças, que pode nos remeter ao próprio texto bíblico quando Jesus diz que é necessário receber o Reino dos Céus como as crianças. Nessa interpretação, o novo governo estabelecido na Ilha poderia ser lido como um tipo de eutopia, visto que o modelo seria comparável ao Reino dos Céus. No entanto, se a transformação da sociedade infernal se dá por meios que evocam o sobrenatural e o religioso, há pouco – ou nenhum – espaço para a representação de ações políticas de resistência contra o governo autoritário da obra. Podemos nos lembrar do argumento de Raymond Williams (1978) sobre a transformação voluntária como um definidor do verdadeiramente utópico, e a diferenciação que esse teórico faz em relação às obras em que o bom/mau lugar é construído por forças externas, em contraste com àquelas em que a construção social melhor/pior se dá pela ação política e intencional humana, isto é, pelo que o crítico denominou de transformação voluntária. Nesse

sentido, a distopia de Sales se alinharia à literatura utópica/distópica, visto que as leis da Ilha eram todas estabelecidas por seres humanos, mas a nova sociedade ao fim do romance não, pois teria sido implementada por uma intervenção divina. Ademais, se observarmos outros aspectos da teorização de Tom Moylan, observamos que o pesquisador defende que as distopias críticas “dão continuidade ao espírito político e poético das utopias críticas mesmo quando renovam as estratégias distópicas de mapear, advertir e ter esperança” (MOYLAN, 2016, p. 153-154), um argumento que aponta para a importância da ação política no processo de transformação textual entre o distópico e o utópico, o que pode nos fazer concluir, portanto, por um afastamento de *O Fruto do Vosso Ventre* e o conceito de distopia crítica, conforme definido por Moylan. Por fim, também podemos citar Ildney Cavalcanti, que argumenta que, dentre os traços geralmente observados nas distopias críticas, temos “a ativação de uma função utópica de resposta crítica dos leitores e consequente posicionamento político” (CAVALCANTI, 2022, p. 68). Ora, se a distopia crítica tem como um de seus traços a potencialidade para gerar a resposta crítica de seu público leitor para um “consequente posicionamento político”, uma narrativa em que a eutopia substitui uma distopia devido a uma intervenção divina parece apontar para um distanciamento entre a obra de Sales e o conceito em questão.

Assim, mesmo que seja interessante o fato de que essa obra nos apresenta um final que não é pessimista, diferente da maior parte das distopias brasileiras do período, podemos questionar a forma como essa esperança na construção de um mundo melhor é apresentada, já que ela não é construída pela ação humana comum. Contudo, ainda assim, há um elemento humano de resistência para que essa intervenção aconteça, que está na figura do casal Maria e José que, bravamente, desobedecem aos decretos da Ilha e fogem juntos para o desconhecido, formando, assim, a família de onde vem o bebê que se tornaria o salvador da Ilha. Portanto, ainda que o final apresente uma solução que poderia ser pouco inspiradora – do ponto de vista político – para o público leitor original, que poderia ler a distopia da obra e compará-la com a ditadura militar brasileira, há, pelo menos, um exemplo nesse romance de contranarrativa de resistência que move o enredo da terceira parte da obra, culminando na libertação da Ilha dos homens, transformando-a na ilha das crianças – símbolo de esperança e pureza.

### 3.2.5. Escrevendo não sobre, mas a partir da distopia: *Um Dia Vamos Rir Disso Tudo*, de Maria Alice Barroso

*Um Dia Vamos Rir Disso Tudo* é um romance de 1976,<sup>105</sup> escrito pela carioca Maria Alice Barroso (1926 – 2012). Essa obra está listada no capítulo sobre distopias brasileiras publicadas durante a ditadura militar de Elizabeth Ginway (2005) e, provavelmente por isso, é citada como exemplo de distopia brasileira em alguns trabalhos, tais como Adalberto Anderlini de Oliveira (2010); Roberto de Sousa Causo (2014); Ulisses Coelho da Silva e Aline Conceição Job da Silva (2017); e Ingrid Vanessa Souza Santos (2021). O que nenhum desses trabalhos faz, com exceção de Ginway, é analisar o romance em seus aspectos distópicos (ou em quaisquer outros aspectos). De fato, com exceção da análise de Ginway, o único trabalho que pude encontrar que aborda *Um Dia Vamos Rir Disso Tudo* – e ainda assim brevemente – é um texto de José Ramos Tinhorão (2002), que examina as referências à música popular brasileira na formação do enredo do livro, sem, contudo, o considerar uma distopia.<sup>106</sup> Aqui, portanto, há oportunidade de expansão da fortuna crítica dessa obra, ainda que em análise breve – devido ao escopo mais amplo deste capítulo, que engloba um número de obras que dificulta a tarefa de uma análise extensa de qualquer uma delas.

Logo na primeira página da história, a narradora-personagem, Maria, nos relata: “Sem querer, escolhi uma época para lembrar: uma década, a de 60, a de 1960” (BARROSO, 1984, p. 5). Após estabelecer a temporalidade da história a ser contada, Maria, homônimo da autora, além de personagem e narradora, começa uma narrativa que em nada lembra a literatura de ficção distópica enquanto um outro lugar infernal, aproximando-se muito mais da ficção geralmente considerada como realista. A personagem conta uma história que viveu durante a década de 1960, antes do golpe militar, quando ainda era uma jovem jornalista que se envolvia com um lutador de boxe, apelidado de Kid Monte.

A história do livro gira em torno desse relacionamento e suas problemáticas, que derivam, principalmente, da não aceitação do boxeador por parte do grupo de amizade de Maria. O conflito do enredo é movido pela falta de afinidade entre as pessoas daquele grupo, todas envolvidas com atividades artísticas e intelectuais e o boxeador, um homem descrito como

---

<sup>105</sup> O romance é de 1976, mas a versão consultada é da segunda edição, publicada em 1984.

<sup>106</sup> A breve análise que Tinhorão constrói sobre esse romance de Maria Alice Barroso acontece não porque ele esteja abordando essa obra em particular, mas sim como parte de um trabalho mais amplo e de longa extensão que examina a música popular no romance brasileiro do século XX.

simples, dotado de um corpo escultural, predileção pelo exercício físico, conhecimentos indígenas e uma inteligência física fenomenal. Assim, tanto os/as amigos/as de Maria não o acolhem, como também Kid Monte considera tal grupo como enfadonho, tedioso em suas falas pretensamente inteligentes, mas vazias dos valores que lhes são queridos, tais como a ligação com a natureza; a importância de a arte tocar as emoções humanas; e a necessidade do cuidado com o corpo. Nesse conflito, a narradora encontra-se dividida, ora achando seu amante lutador de boxe um tanto ingênuo e cansativo, ora considerando seu grupo de amizade como excessivamente pedante. Ao fim da obra, descobrimos que a relação não perdura e, nas últimas páginas, uma Maria já idosa conclui que aprendeu muito com aquele relacionamento, fazendo uma avaliação positiva de Kid Monte.

Toda a narrativa vivida por Maria em sua juventude não se adequa a qualquer conceito de distopia geralmente adotado por estudiosos/as, porém, Ginway coloca a obra como um exemplar distópico de nossa literatura. Isso ocorre porque Maria relata estar narrando uma história de sua juventude, e na década de 1960, a partir de um tempo que já estaria na década de 1990, portanto, no futuro, em relação à autora e seu primeiro público leitor. Assim, Ginway avalia a obra como uma distopia argumentando:

De Maria Alice Barroso, *Um Dia Vamos Rir Disso Tudo* representa uma outra incursão de uma escritora do *mainstream* ao gênero da ficção distópica. Enquanto critica um governo tecnocrático e repressivo, assume uma abordagem distinta em estilo e em ponto de vista narrativo, quando comparado com as distopias discutidas até aqui. Ao alternar cenas do passado e do presente, o texto enfatiza o contraste entre liberdade e repressão. (GINWAY, 2005, p. 114, grifo da autora).

Nesse sentido, a obra não seria uma distopia clássica, em que acompanhamos a história de personagens dentro de uma sociedade distópica, mas teria a distopia como um pano de fundo de onde uma outra história seria narrada. Dessa maneira, a comparação entre o passado e o futuro se torna uma forma de avaliação da sociedade distópica em que vive a Maria já idosa, como um caso de piora social, tal qual ocorre em várias distopias em que personagens se lembram, ou ouvem falar, de um passado melhor do que o inferno em que vivem, caso que ocorre em *1984* e *O Conto da Aia*, por exemplo. Nesse modelo, Maria Alice Barroso conta uma história que não remeteria à ficção distópica, não fossem os vários e constantes comentários da narradora comparando a sociedade brasileira de suas lembranças da década de 1960 com o distópico Brasil do futuro de 1990.

Ao observarmos os comentários na narração em *Um Dia Vamos Rir Disso Tudo*, podemos imaginar o tipo de mundo em que a personagem narradora vive. Assim, é possível entender esse alhures como uma distopia tecnocrática, como fica claro logo ao início do romance:

Devido a um cerco muito sutil (nada do que se fez a partir da revolução tecnológica foi implantado com violência: e aí descobrimos que a morte por asfixia pode ser aplicada suavemente, muito suavemente), atingimos este ano de 1990 com as pessoas no mundo inteiro, muito comodamente padronizadas, servindo docilmente aos desígnios dos Governos, sem questionar se vale a pena obedecer ou não, como se a finalidade da vida de cada um de nós fosse chupar caramelos e carregar bolas de gás nos passeios pela calçada. (BARROSO, 1984, p. 13).

A partir dessa passagem, podemos observar temas recorrentes das distopias, tais como uma revolução tecnológica, a temporalidade no futuro em relação ao público leitor, a padronização das pessoas, a obediência cega aos desígnios do governo, a acomodação pelo excesso de conforto, e a perda de senso crítico da população. Assim, podemos notar que esse futuro é bastante diferente não só da época a qual a narradora Maria escolheu relembrar, da década de 1960, mas também da época do primeiro público leitor da obra, na década de 1970, pois a distopia do futuro imaginado por Maria Alice Barroso parece ser de um controle sutil, através do condicionamento humano a uma passividade por meios tecnológicos. Tal forma de dominação é muito diferente do autoritarismo violento e desprovido de sutileza empregado durante o regime militar no Brasil dos anos de 1970, época em que *Um Dia Vamos Rir Disso Tudo* foi publicado. Temos, portanto, um futuro de controle distópico que, embora possa servir como alegoria para o governo militar da época de publicação do livro, como argumenta Ginway (2005), não se limita a uma leitura apenas comparativa entre o romance e a sociedade da época de sua publicação. Apesar da crítica à ditadura poder ser inferida da leitura do livro, a presença de elementos de estranhamento que formam esse futuro sombrio o distancia do Brasil de 1976, o aproximando de clássicos da ficção distópica como *Admirável Mundo Novo*, de Aldous Huxley, visto a presença de elementos como o domínio pelo conforto, a padronização da população e uma unidade de governo em nível mundial.

Um dos pontos mais evidentes de aproximação entre *Um Dia Vamos Rir Disso Tudo* e *Admirável Mundo Novo* é que em ambas as obras a reprodução humana se dá por meio da fertilização artificial. Na distopia de Huxley, lemos ainda no primeiro capítulo sobre a visita de estudantes de uma escola ao centro de fecundação, onde há uma explicação didática de como a

reprodução humana nessa distopia é controlada por meios altamente tecnológicos, contribuindo para um condicionamento psicossocial que visa à manutenção da ordem distópica. No romance de Barroso, não temos uma exposição tão didática, mas a narradora nos dá pistas de uma configuração semelhante a de Huxley. Lemos na passagem destacada: “tenho a impressão de que as provetas que abrigam os espermatozoides contêm alguma substância intencionalmente injetada para igualar os bebês” (BARROSO, 1984, p. 14). Tal comentário pode remeter nossa leitura ao condicionamento genético contido em *Admirável Mundo Novo* ao passo que, semelhantemente à essa distopia inglesa, há um forte tema de perda da humanidade das pessoas em *Um Dia Vamos Rir Disso Tudo*.

Nessa leitura, podemos aproximar a narradora Maria de um dos protagonistas de *Admirável Mundo Novo*, John, no sentido em que ambas as personagens confrontam o conforto do futuro distópico com um conhecimento de um passado que teria sido – na visão das personagens – mais nobre. Na distopia de Huxley, John, em sua conversa com o administrador mundial, Mustafá Mond, reclama sobre como as comodidades tecnológicas teriam arruinado a nobreza da alma humana, como podemos observar na passagem destacada:

Sim, é bem o modo de os senhores procederem. Livrar-se de tudo o que é desagradável, em vez de aprender a suportá-lo. 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... Mas os senhores não fazem nem uma coisa nem outra. Não sofrem e não enfrentam. Suprimem, simplesmente, as pedras e as flechas. É fácil demais. (HUXLEY, 2019, p. 284)

John lamenta o fato de que no *Admirável Mundo Novo*, a falta de dificuldades e as muitas comodidades proporcionadas pela tecnologia tornara tudo fácil demais, tirando a nobreza que o sofrimento poderia proporcionar para a alma humana.<sup>107</sup> Sua reclamação, basicamente, é do empobrecimento do ser humano em um sentido que vai além do conforto material, se relacionando com a falta de profundidade de alma das pessoas que ele encontra durante sua visita à cidade de Londres. O tema do empobrecimento da alma humana pelo conforto da tecnologia também aparece na distopia de Maria Alice Barroso, e a reclamação da personagem narradora pode nos remeter ao lamento de John, conforme podemos ler no trecho a seguir:

---

<sup>107</sup> Uso alma como significando o caráter humano e em consonância com a versão traduzida para o português do texto de Huxley que serviu como fonte consultada, sem o objetivo de suscitar reflexões ligadas a esse termo presente nas religiões ou na filosofia.

Agora, comparando, tenho a impressão de que naquela época vivia num outro planeta, onde as pessoas eram realmente de carne e osso – e não bonecos de borracha, como parece acontecer atualmente. No que deu essa geração que se amamentou em vitaminas, cujo filósofo mais eminente é o computador e as reações são totalmente previstas e condicionadas pelo MADE (Meios Atuantes em Defesa do Estado)? Tenho a impressão de que vivo entre autômatos, como os velhos filmes de ficção científica previam – e tudo aquilo era verdade! Então, para todos nós, velhos inúteis e ociosos, não há maneira de nos reconciliarmos com a sociedade em que vivemos. (BARROSO, 1984, p. 117).

A menção a um outro planeta estabelece que o futuro em que vive Maria é totalmente diferente daquele da história vivida por ela com Kid Monte, o que, para o primeiro público leitor de Barroso, significaria um mundo totalmente diferente do seu próprio, estabelecendo, assim, a relação de distopia como outro lugar na obra – e operando o estranhamento cognitivo defendido por Darko Suvin. A menção a pessoas como “bonecos de borracha” pode levar nossa leitura à crítica configurada em muitas distopias ao empobrecimento da diversidade humana como um perigo do autoritarismo e da adoração da máquina, ou da tecnologia, como ocorre em *Admirável Mundo Novo*. Também é importante notar que as pessoas são condicionadas pelo MADE, cuja sigla envolve a defesa do Estado, ou seja, a relação de que, para manutenção do Estado distópico, há a necessidade de condicionamento de sua população, um dos temas principais da distopia de Huxley. Por fim, a personagem se vê como uma velha inútil, sem condições de se reconciliar com a sociedade em que vive, assim como John, que também não consegue se adaptar à sociedade do *Admirável Mundo Novo* e, por isso, a rejeita. Nesse sentido, assim como na distopia de Aldous Huxley, a obra distópica de Maria Alice Barroso apresenta uma protagonista insatisfeita que rejeita o condicionamento imposto por sua sociedade totalitária, o que tanto é um traço recorrente nas distopias, como, também, poderia ser um convite a reflexão para o público leitor de *Um Dia Vamos Rir Disso Tudo*, sobretudo no que tange as possibilidades de resistir aos modelos de cidadania impostos por governos autoritários, tal como o brasileiro na ditadura militar.

Em *Um Dia Vamos Rir Disso Tudo*, não temos, de fato, uma história contada que seja ambientada nesse futuro distópico de onde narra Maria. Porém, à medida em que ela conta a história de sua paixão de juventude com Kid Monte, conseguimos entender o tipo de sociedade de pesadelo em que a narradora vive. Como essa é uma distopia que tem fundação em uma revolução tecnológica, cujas pessoas parecem com “bonecos de borracha”, sendo condicionadas por um programa de computador, faz bastante sentido que o amante de quem

Maria se lembra seja o boxeador Kid Monte, com seus conhecimentos indígenas, inteligência física, corpo escultural e apego aos desconfortáveis, porém proveitosos, exercícios físicos, pois tal personagem representa um contraste total com o modelo de condicionamento humano computadorizado da sociedade de conforto e padronização desse futuro em que vive a narradora. Assim, mesmo centrada numa história que não segue a estética da distopia clássica, a narrativa da juventude de Maria contribui para o desenvolvimento do aviso distópico presente nesse romance, como argumenta Ginway ao observar que: “Monte é a antítese do mundo tecnológico artificial do futuro” (GINWAY, 2005, p. 116). Portanto, embora a leitura de *Um Dia Vamos Rir Disso Tudo* enquanto uma distopia não seja uma tarefa tão simples, podemos configurar o tipo de distopia apresentada na obra a partir dos comentários da narradora que, ao contar uma história que não se passa nessa sociedade distópica, enfatiza a necessidade de relações humanas mais diversas, da valorização dos conhecimentos tradicionais e do cuidado com os fascínios possibilitados pela revolução tecnológica. Todas essas advertências tanto se relacionam com as principais obras da literatura distópica em língua inglesa, como podemos averiguar na comparação entre *Um Dia Vamos Rir Disso Tudo* e *Admirável Mundo Novo*, como foram (e continuam a ser) importantes para a sociedade brasileira.

### **3.2.6. Ecodistopia pós-apocalíptica: *Umbra*, de Plínio Cabral**

*Umbra* (1977) é uma novela distópica e pós-apocalíptica escrita pelo escritor gaúcho Plínio Cabral (1926 – 2011), tendo sido publicada em 1977. Como a maior parte das distopias brasileiras, a obra não possui uma extensa fortuna crítica, tendo seus aspectos distópicos enfatizados em análises construídas por Elizabeth Ginway (2005); Naiara Sales Araújo (2015, 2016, 2018); Naiara Sales Araújo e Fábio Henrique Novais de Mesquita (2017); e Naiara Sales Araújo e Amanda Oliveira Lima (2019). De diferentes maneiras, todos esses estudos abordam, principalmente, os perigos da destruição do meio ambiente frente a um desejo irracional de modernização a qualquer custo. Aqui, examino como essa obra pós-apocalíptica pode ser aproximada ao conceito de distopia para, então, desenvolver uma breve reflexão sobre o medo de a humanidade provocar um apocalipse ecológico. Antes, porém, apresento um resumo do enredo e estrutura dessa obra.

A novela *Umbra* é dividida em três partes, intituladas “O Velho”, “As Lendas” e “O Menino”, das quais a segunda é a mais extensa, sendo a única a conter mais de um capítulo.

Segundo Elizabeth Ginway, a obra seria “a primeira distopia brasileira a focar exclusivamente o desastre ecológico” (GINWAY, 2005, p. 126). Na primeira parte de *Umbra*, “O Velho”, temos a narrativa de um homem idoso que nos apresenta um mundo pós-apocalíptico de ecocatástrofe, com alto nível de poluição do ar e das águas. Nesse futuro, as pessoas vivem refugiadas em uma Fábrica automatizada, que lhes provêm os recursos básicos para sobrevivência. Nesse cenário, o velho representaria uma exceção, ao tentar sair para pescar Mosqueixes – termo jamais explicado, que provavelmente denotaria algum tipo de peixe mutante – nas águas poluídas de fora de sua cidade. Na segunda parte, As “Lendas”, temos uma sequência de histórias curtas e interligadas, que são contadas como parábolas e servem como uma explicação de como uma cidade distópica e poluída que um dia existira foi destruída, deixando apenas a Fábrica rodeada de um inferno sombrio de natureza morta. Por fim, em “O Menino”, um rapaz encontra o velho homem da primeira parte e, ao invés de seguir seu conselho, decide ir em direção ao desconhecido, com o intuito de encontrar a cidade que figura nas lendas. O velho observa o rapaz indo embora, mas apresenta pouca esperança em seu sucesso, lamentando que: “Aquilo era o mundo” (CABRAL, 1977, p. 97).

Plínio Cabral nos fornece uma imagem geral que nos permite entender que há uma sociedade formada nesse futuro pós-apocalíptico e que pode ser compreendida como uma distopia. Lemos no trecho a seguir:

Nada era importante: cada um fazia o que era necessário fazer, desde tempos imemoriais. E ninguém se importava com o resto. A Fábrica fornecia tudo: roupa sintética, alimento concentrado, figuras visuais, reuniões onde se debatia a história do futuro. As reuniões eram contínuas: havia sempre alguém falando e alguém ouvindo. Mas isso também não tinha importância. Quando, na tela, aparecia um número, seu portador caminhava para o Centro: sabia perfeitamente o que fazer: uma unidade simples de trabalho, outra unidade simples de alimentos. Fora sempre assim, desde os tempos” (CABRAL, 1977, p. 10)

Podemos deduzir dessa passagem que, na sociedade representada naquele futuro, o valor se concentra na sobrevivência mais básica, já que “nada era importante” e na qual todas as pessoas fazem apenas o necessário. Além disso, a memória do passado e a história perderam seu valor, ao passo que o discurso político foi reduzido a um perpétuo falar e ouvir sem relevância, ou, talvez mais precisamente, sem intenção de trazer mudanças práticas. Esses dois elementos podem nos ajudar a inserir *Umbra* na malha da distopia, visto que, recorrentemente nesse gênero, a ordem hegemônica opressora usa do apagamento do passado e da manipulação do discurso político para sua própria manutenção perpétua. Assim, a voz narrativa nessa distopia

de Cabral enfatiza que ainda havia o falatório político, porém, desprovido de importância, visto que a ordem em poder não mudaria. Outra leitura possível dessa passagem, é uma crítica aos discursos políticos dos militares durante a ditadura, visto que, no regime autoritário, a argumentação política se torna eco e propaganda para manutenção do poder do próprio regime.

Além disso, também temos detalhes sobre como era a sociedade antes da catástrofe ambiental e, pelas descrições, podemos concluir que o mundo já era distópico antes de ser também pós-apocalíptico. Lemos na primeira lenda, da segunda parte da novela:

Crestava a terra, empestava os ares. Exalava mau cheiro, mergulhada em fezes e urina. Expandia-se e, ao mesmo tempo, comprimia, apertava, empilhando corpos sobre corpos. Sucediavam-se os cubículos, lado a lado, por distâncias incomensuráveis, até a vista perder-se. Depois, sobrepunham-se: cubículo sobre cubículo, formando andares que subiam ao fim dos céus. Sobre a terra, nos vales, nos rios, fezes e fezes e contínuo defecar de milhões. Lixo e detritos iam se acumulando em camadas e camadas. (CABRAL, 1977, p. 23)

As lendas de *Umbra* são conectadas e trazem uma narrativa de uma grande cidade que vai se expandindo à medida que o meio ambiente ao redor é destruído. Ao fim, a própria cidade também sucumbe, e as pessoas sobreviventes formam a Fábrica, que aparece na primeira e última parte da novela como refúgio final diante de um mundo ecologicamente arruinado. Na primeira lenda, temos que a cidade já era uma distopia marcada pela poluição, sujeira e arquitetura claustrofóbica devido ao excesso de população que nela residia antes mesmo do apocalipse ecológico que marca a queda da Cidade. Essa descrição pode remeter nossa leitura à reflexão de Vinícius Liebel (2021), que argumenta que os ambientes distópicos costumam ser configurados em dois modelos distintos, o primeiro sendo da decadência material (do qual se aproxima *Umbra*), e o segundo sendo impoluto e ascético (sobre o qual o autor usa como referência o *Admirável Mundo Novo*).

Nessa decadência material apresentada em *Umbra*, temos reflexões da voz narrativa sobre a miséria da população da cidade em relação simbiótica e acrítica com o crescimento dela mesma, como mostra o seguinte trecho:

Andava sempre. E continuava a crescer. E a exigir mais. A ela se ofereciam, diariamente, grandes sacrifícios. Cedo, o sol ainda longe, corriam todos, tresloucados, deixando os cubículos, atropelando-se no desespero de chegar. Aonde? Ninguém sabia. Um lugar, um ponto qualquer, outro cubículo, o trabalho, o retorno – e aquele cansaço enorme. (CABRAL, 1977, p. 24)

Na sociedade distópica apresentada nas lendas de *Umbra*, temos ainda outro tema caro à literatura distópica que é a reflexão sobre o sentido de se manter uma sociedade com tanta

expressão de miséria humana. Em *1984*, por exemplo, a personagem O'Brien, enquanto tortura Winston, lhe diz que o objetivo final do Partido era, simplesmente, deter o poder absoluto, o "poder pelo poder, poder puro" (ORWELL, 2009, p. 308), em uma resposta que contraria a sugestão de Winston de que toda aquela violência seria para algum suposto bem maior. Dessa forma, Orwell desmascara certos discursos autoritários de sua época, que tendiam a justificar ações desumanas em prol de um bem maior da humanidade. Em *Umbra*, temos um movimento semelhante, pois Plínio Cabral escreve uma voz narrativa que admite que ninguém sabia realmente oferecer uma justificativa para os constantes sacrifícios dos quais dependia o crescimento da Cidade. Nesse sentido, se pensarmos sobre o próprio desenvolvimento industrial brasileiro e suas próprias tragédias ambientais envolvidas, podemos relacionar a crítica da voz narrativa em *Umbra* com uma crítica ao próprio modelo brasileiro de desenvolvimento urbano que, semelhantemente, também vem demandando tanto sacrifício humano que não pode ser justificado, senão pela necessidade de manutenção do ciclo de produção e consumo típico da economia capitalista.

Nesse ponto, a crítica distópica ao crescimento urbano desordenado em *Umbra*, com suas conseqüentes degradação ambiental e diminuição da qualidade de vida humana, pode ter tido como alvo um alerta para os perigos do crescimento acelerado das cidades – visto que na década de 1970, o Brasil havia registrado pela primeira vez em sua história até então, um número maior de pessoas habitando zonas urbanas do que rurais – como demonstra Fausto Brito (2006). Nesse ponto, devido as falhas de planejamento para que as cidades pudessem abrigar o grande número de pessoas no êxodo rural que ocorrera na época, o crescimento da poluição e a formação de espaços residenciais impróprios começavam a transformar profundamente o ambiente das grandes capitais brasileiras do período.

Nessa perspectiva, Naiara Sales Araújo relaciona a formação distópica de *Umbra* com seu contexto social ligado ao crescimento do movimento ambientalista brasileiro, em sua luta pela preservação do meio ambiente contra as ações de grandes indústrias que haviam sido implantadas no Brasil durante a época da ditadura militar. A pesquisadora argumenta:

é pertinente destacar que sua publicação coincidiu com alguns movimentos ecológicos importantes que surgiram no Brasil durante os anos setenta [...]. Entre 1971 e 1974, essas ações foram duramente reprimidas pelo regime militar; qualquer tentativa de elevar a consciência sobre problemas ecológicos poderia ser tomada como um insulto à autoridade governamental, uma vez que ativistas ecológicos apontavam o governo como o principal responsável pela

destruição da natureza. Inúmeras empresas no Brasil não levaram em conta a preservação do meio ambiente.” (ARAÚJO, 2017, p. 6).

Portanto, a própria escrita de *Umbra*, com uma linguagem metafórica e ambientação em um futuro não especificado, pode ter sido a estratégia do autor para permitir a publicação de uma obra com uma temática que poderia ter sido impedida pela censura. Ademais, a Cidade super poluída, superlotada e vazia de sentido para sua própria expansão se conectava com ansiedades sociais de sua época de publicação, de modo que a extrapolação de problemas sociais possivelmente observados por Plínio Cabral toma forma literária para construção de uma distopia marcada pela poluição, claustrofobia arquitetônica e falta de qualidade de vida humana.

Portanto, diferentemente de obras pós-apocalípticas que enfatizam exclusivamente uma jornada de sobrevivência em um mundo pós-civilizatório, como nos romances *A Terceira Expedição* (1987), de Daniel Fresnot, ou *A Estrada*, de Cormac McCarthy (2006), temos a representação de uma sociedade humana organizada de maneira distópica nesse futuro imaginado por Cabral, dividida em dois momentos temporais, a saber, na Cidade das Lendas e na Fábrica. Assim, a obra pode ser lida como apocalíptica ou pós-apocalíptica, mas, também, distópica, segundo os critérios adotados nesta tese, por nos apresentar uma sociedade diferente das que conhecemos, cujo aspecto infernal é resultado da ação humana, e com contrato social organizado que mantém as pessoas em um sistema de opressão estático.

Apesar de podermos ler *Umbra* refletindo sobre esses aspectos distópicos da sociedade que aparece na obra, é inegável que o grande tema dessa distopia é o apocalipse ecológico, temática que move o enredo de várias obras de ficção científica e distópica da literatura em inglês, e que vem ganhando força no discurso em prol do meio ambiente desde a década de 1950, com o crescimento do movimento ambientalista. Podemos observar vários exemplos de ficção distópica envolvendo grande destruição ambiental na literatura em língua inglesa do século XX. Ainda no começo do século passado, o conto “A Máquina Para” (1909), de E. M. Forster, apresenta a maior parte da humanidade vivendo em cidades subterrâneas, temendo a grande poluição que tomou conta da superfície. Já nas décadas de 1950 a 1970, em conformidade com o crescimento do ambientalismo estadunidense e europeu, temos obras como *The Death of Grass* (1956), de Jon Christopher, em que um vírus destrói todas as espécies de grama do mundo; *Um Cântico para Leibowitz* (1959),<sup>108</sup> de Walter M. Miller Jr., que

---

<sup>108</sup> No original: *A Canticle for Leibowitz*.

ambienta seu romance em um futuro pós-guerra nuclear; *The Drowned World* (1962), em que o aquecimento global resultou na inundação da maior parte do mundo; e *The Sheep Look Up* (1974), de John Brunner, em que a poluição do meio ambiente lembra a contida em *Umbra*, com ênfase na poluição do ar e da água.<sup>109</sup> Já na ficção distópica brasileira, *Umbra e Não Verás País Nenhum* são dois exemplos desse tipo de obra. De fato, a temática de devastação ecológica é tão recorrente na literatura distópica que Gregory Claeys (2017) categoriza a ecodistopia como um tipo específico dentro do gênero.

O medo da destruição do meio ambiente ao ponto de considerável diminuição da qualidade de vida humana é geralmente representado nas distopias ecológicas através do aprisionamento de populações em espaços que apresentam certa segurança diante de um mundo perigoso e degradado. Assim, pelo medo do contato do que vem de fora, representado como contaminado/contaminante, as pessoas perdem considerável liberdade. Em *Umbra*, lemos que a população não se arriscava a sair da Fábrica durante a noite devido à presença de seres estranhos: “A noite, ligavam-se os circuitos automáticos. Fechando-se os portões. A Fábrica protegia-se. Além dos muros vagavam seres estranhos. Eram sombras deslizantes.” (CABRAL, 1977, p. 10). Aquele/a que se recusa a uma vida subjugada ao sistema distópico em troca de proteção é representado/a como uma sombra deslizante, como ser estranho, sendo, assim, desumanizado/a e perigoso/a. Esse enclausuramento da população dentro das fábricas devido ao medo do/a desumanizado/a que vem de fora suscita um clima sombrio de paranoia que mantém a ordem vigente como está, fazendo parte da estética distópica, como aponta Gregory Claeys, que argumenta que as sociedades distópicas enfatizam inimigos externos para manter as pessoas atemorizadas e, assim, estabelecer uma “forma de justificar o poder do regime.” (CLAEYS, 2017, p. 9). É notável que o texto nos informa que a Fábrica protegia-se e não que protegia a população, indicando a supremacia da defesa do sistema como mecanismo acima da vida humana. Nesse sentido, as pessoas gozam da proteção da Fábrica, mas, ao receber tal proteção, a mantém funcionando, justificando seu controle diante de seres inimigos, externos e assustadores.

Outro aspecto recorrente à estética das distopias de catástrofe ecológica é a redução dos recursos e, conseqüentemente, da população e das possibilidades de sociabilidade e qualidade

---

<sup>109</sup> Os romances *The Death of Grass*, *The Drowned World* e *The Sheep Look Up* não possuem tradução publicada para o português.

de vida, envolvendo um rígido controle de gastos e distribuição. Na novela distópica de Plínio Cabral podemos ler:

Chegou ao Grandio e olhou. Era imenso. Viam-se as arquibancadas, a plataforma. Ali todos se reuniam em tempos imemoriais. Quantas pessoas caberiam? Mil? Dez mil? Talvez mais, quem sabe. Difícil conceber tanta gente assim reunida... Hoje eram poucos. Despovoara-se a Fábrica. Era preciso controlar a vida, os seres a consumir. (CABRAL, 1977, p. 19).

Nesse ponto, podemos relembrar a já abordada teorização de Fredric Jameson sobre a redução de mundo, utilizada na análise empreendida no capítulo anterior desta tese. Segundo Jameson, nessa forma de construção narrativa na ficção científica, a realidade é diluída e extirpada através de uma operação de simplificação e abstração radical (JAMESON, 2005). Em distopias, a diversidade da realidade é reduzida aos aspectos negativos enfatizados pelos/as autores/as de suas sociedades infernais. Como essa é uma distopia de devastação ambiental, a redução é interligada a essa devastação, como deixa a entender a passagem citada acima, visto que outrora havia muitas pessoas, mas agora não, pois sem os recursos abundantes a serem explorados pela humanidade – os seres a consumir –, a vida precisaria ser controlada através da redução. Se considerarmos que o local em que vivem as pessoas é chamado de Fábrica, bem como as lendas dessa novela, que mostram que a humanidade explorou o meio ambiente até sua exaustão, podemos argumentar que essa é uma distopia em que a diversidade do real é diluída como consequência direta da ação extrativista humana, o que torna *Umbra* uma distopia que alerta para o medo de que a exploração dos recursos naturais reduza o planeta a uma Fábrica sombria, povoada por infelizes a viver uma vida sem importância.

O alerta para o cuidado com o meio ambiente expressado pela imaginação de um mundo em que o verde foi reduzido à escuridão; as cidades, a uma Fábrica; a política, a um falatório sem sentido, ganha um contorno ainda mais crítico pela presença das lendas que formam a maior parte da novela. Nelas, notamos vários relatos sobre como o mundo foi progressivamente modificado pela ação extrativista do ser humano. Em determinado trecho, podemos ler:

E de quando em quando tornava, perguntando: ‘E as árvores?’ Quando plantarão?’ E os homens respondiam: ‘Amanhã plantaremos. Hoje há trabalho, mil árvores a cortar. Amanhã’. No amanhã Teric, outra vez, perguntava: ‘Plantaram?’ E eles respondiam: ‘Não. Não plantamos. Amanhã plantaremos.’ Por fim os homens se irritaram, tomando de suas armas e máquinas contra Teric. Ele, porém, não resistiu. Disse apenas: ‘Vocês estão mortos’. (CABRAL, 1977, p. 43)

Nas lendas, o autor estabelece quatro pontos importantes. O primeiro é que o mundo de *Umbr*a nem sempre fora devastado, pois o trecho acima indica que havia árvores. O segundo, é que a devastação não foi ocasionada por um fator externo à ação humana, já que podemos observar a menção aos homens com máquinas e armas. O terceiro é que houve uma oposição ao modelo destrutivo, na figura da personagem Teric, que questiona quando os homens cumpriam a promessa de plantar novas árvores, indicando uma necessidade de relacionamento sustentável com o meio ambiente. E o quarto é que essa oposição falhou, levando ao contexto pós-apocalíptico apresentado nas primeira e última partes da obra.

Seguindo essa lógica de leitura da novela, podemos argumentar que *Umbr*a dialogava com seu público original dentro de um contexto da mensagem ambientalista e medo de destruição ecológica em escala planetária tão presente na ficção distópica desde a década de 1950 até o momento de escrita desta tese. Além disso, e infelizmente, também podemos defender que a obra continua a dialogar com nosso presente histórico, nessas duas primeiras décadas do século XXI, e, talvez, ainda mais intensamente, visto os avanços da destruição ambiental alimentadas pela lógica capitalista de geração de lucro a todo custo.

Por fim, podemos questionar o pessimismo que permeia *Umbr*a em um sentido de que seu final apocalíptico e aparentemente vazio de esperança poderia ser um exemplo de distopia que promove um discurso antiutópico. Tom Moylan (2000), Raffaella Baccolini (2004) e Fátima Vieira (2010) defendem sobre a importância de que a literatura distópica apresente o tema da esperança na transformação por um mundo melhor dentro da narrativa distópica. Em outra perspectiva, Gregory Claeys argumenta que existe um lugar para o pessimismo na advertência social tão presente no gênero distópico:

A tarefa da distopia literária, então, é nos alertar e nos educar sobre distopias da vida real. Ela não precisa fornecer um final feliz para fazê-lo: o pessimismo tem seu lugar. Mas é possível que sejam vislumbradas soluções racionais e coletivas onde a irracionalidade e o pânico emergem. O entretenimento desempenha um papel neste processo. Mas a tarefa em si é séria. (CLAEYS, 2017, p. 501).

É problemático atribuir uma tarefa ou função para a literatura, ou um gênero literário em si. Mas é reconhecido nos Estudos da Utopia que eutopias e distopias tendem a ser lidas também como avisos sociais. Nesse sentido, *Umbr*a pode ser lida de uma maneira a nos fazer refletir sobre a importância de não destruímos nosso próprio planeta, e o fato de que parece não haver soluções para os problemas na obra apresentados não precisa nos levar a uma leitura

desesperadamente antiutópica de que a humanidade irá inevitavelmente provocar um apocalipse ecológico.

### **3.2.7. Um Saturno de relações distópicas: *Asilo nas Torres*, de Ruth Bueno**

*Asilo nas Torres* (1979), da escritora mineira Ruth Bueno (1925-1985), é um romance distópico ambientado em um outro planeta chamado Saturno, sem, contudo, haver qualquer explicação de se o planeta seria o Saturno que conhecemos em nosso sistema solar, ou apenas um nome para um outro planeta no qual a história se passa. Nesse contexto, a se considerar o que já se conhecia sobre o planeta na astronomia da década de 1970, provavelmente a autora apenas quis usar o nome de forma alegórica, visto que o mundo imaginado por Bueno não apresenta um clima de extremo frio como o planeta do nosso sistema solar, e nem sua população parece ter feito qualquer tipo de adaptação para a transformação do clima de um planeta inóspito em um lugar possível para vida humana (ou semelhante à humana).

A obra não possui uma fortuna crítica extensa, tendo sido analisada por Naomi Lindstrom (1994) que, sem usar o termo distopia, aponta o romance como exemplo de ficção científica brasileira, observando questões de representação de ética social na obra; Elizabeth Ginway (2005), que a categoriza como distopia, abordando a representação do papel das mulheres nessa obra; e Naiara Sales Araújo (2013, 2018, 2020), que aceita a classificação de Ginway de que *Asilo nas Torres* é uma distopia, e também desenvolve leituras relacionadas com os aspectos distópicos do romance em relação com as representações de papéis das mulheres na obra. Como distopia, diversas temáticas podem ser analisadas nesse romance, porém, por uma questão de extensão e foco analítico desta tese, examino aqui apenas três temáticas, que são o controle exercido no cotidiano das pessoas pelo sistema distópico; as relações interpessoais resultantes desse controle autoritário, e, por fim, a representação de opressão sobre as mulheres na obra.

*Asilo nas Torres* nos apresenta um planeta com uma população vivendo em função de três grandes torres que funcionam como três edifícios públicos, onde o trabalho burocrático que move a sociedade é concentrado. Em uma das torres habita um rei, o que poderia remeter nossa leitura à fantasia medieval, não fosse o fato de que os guardas que lhe protegem são retratados como portando metralhadoras, e de que o trabalho exercido pela população em Saturno

apresenta apetrechos tecnológicos. Esse rei vive envolto em mistério, aparecendo poucas vezes para a população, porém, seu poder é presente durante a obra, pois o trabalho nessa sociedade é altamente hierarquizado, e os chamados “amigos do rei” são aqueles que conseguem os melhores cargos e funções. Por conseguinte, a população trabalha para manutenção das torres; aqueles que exercem os altos cargos para a manutenção de seus próprios privilégios; e todo o ambiente é marcado por controle, vigilância, violência, medo, paranoia e autoritarismo.

A narrativa do romance segue uma estética não linear, o que pode dificultar a leitura em um primeiro momento. O livro em si não é dividido em capítulos, e a história é formada através de uma sucessão de vinhetas que nos dão um vislumbre sobre o cotidiano da população nesse Saturno distópico (lembrando a narrativa do romance *Zero*, de Ignácio de Loyola Brandão). Nessas vinhetas, lemos diversos episódios envolvendo pessoas identificadas apenas por letras, o que pode nos remeter ao já citado *Nós*, de Zamiátin, em que a identificação é por números. Assim, acompanhamos diversas pessoas-letras como G., P., L. e K., dentre outras, exercendo funções nas torres, ora sendo oprimidas pelo regime distópico, ora exercendo a opressão que o constitui e preserva. Nesse contexto, apenas cinco personagens não são identificadas por letras, que são o rei, o poeta preferido do rei, e três mulheres: as únicas personagens com nomes próprios, a saber, Salomé, que seria a conselheira do rei; Maria Leque, uma prostituta; e Assunta, uma mulher simples que apresenta um comportamento sutilmente subversivo.

O primeiro ponto analisado que demonstra o aspecto distópico desse é o alto grau de controle sobre o cotidiano da população. Lemos que a maior parte da população tem uma vida totalmente controlada ao nível que beira o absurdo, como mostra a seguinte passagem sobre um exercício obrigatório existente nas torres: “Caminham, contando os passos, que devem somar – foi previsto com precisão – dois mil. Nas instruções que receberam ao entrar nas torres, figura como norma obrigatória, o exercício do meio-dia.” (BUENO, 1979, p. 18). O controle do cotidiano da população com alguns aspectos que parecem não fazer sentido pode ser interpretado como uma maneira de minar a liberdade individual, pois se uma pessoa não tem liberdade nem para decidir sobre aspectos triviais de sua existência, certamente não vive sob um regime de liberdade e, conseqüentemente, não terá possibilidades de reivindicar maiores direitos além daqueles que lhe são permitidos.

Ademais, a cena descrita acima pode nos remeter ao romance *1984*, em que também notamos um exemplo do uso do exercício físico sendo monitorado e imposto à população, como

podemos ler na passagem destacada a seguir: “A teletela emitia um zumbido de rachar o crânio que se manteve no mesmo diapasão por trinta segundos. [...]. Atividades Físicas começaria em três minutos.” (ORWELL, 2009, p. 43-44). No caso de Winston, a teletela mostra uma instrutora a quem ele pode ver, mas que também pode vê-lo. Assim, quando ele acaba demonstrando não estar se esforçando o suficiente, a instrutora grita seu nome e exige que ele pratique os exercícios com uma perfeição extremamente difícil para a personagem de corpo dolorido e doentio. Já em *Asilo nas Torres*, o exercício do meio-dia é também monitorado e imposto em seus mínimos detalhes, tirando qualquer autonomia de quem o pratica.

O controle nas torres é manifestado também em outros aspectos. Em certa vinheta, a autora nos dá um vislumbre de uso de tecnologia para controlar ao máximo a rotina de trabalho das pessoas nas torres:

Quando o grupo formado por acaso demorava-se em conversa de corredor, o sistema de vigia, feito por máquinas sensíveis, acionava o computador, cuja voz se fazia ouvir, repetindo comando adequado para cada caso. Circulem, dispersem os grupos, caminhem, os corredores devem permanecer livres, as paradas são proibidas. (BUENO, 1979, p. 23)

A cena poderia simplesmente remeter a um tipo de procedimento de trabalho para evitar que funcionários/as desperdicem tempo com conversas de corredor, se parecendo, assim, com uma cena típica de uma empresa. No entanto, no contexto maior da obra, temos uma escalada da vigilância que vai fazendo com que as pessoas simplesmente parem de conversar, como é possível observar no trecho seguinte: “Homens e mulheres, temendo os riscos, foram reduzindo aos poucos suas comunicações” (BUENO, 1979, p. 29). Além disso, mais adiante, também observamos o controle da aparência dos homens: “Os trabalhadores, na hora do banho, ponto obrigatório para os comentários e conferência das notícias, passaram a senha: Barba raspada. Raspem as barbas.” (BUENO, 1979, p. 49). A ordem é dada com uma justificativa em relação a higiene, no entanto, não deixa de ser, também, uma forma de controle da aparência, trazendo o aspecto distópico da padronização das pessoas e, expressando novamente, o controle rígido de aspectos mínimos do cotidiano da população.

Todas essas regras são impostas através do uso da tecnologia, de forma a inspirar o medo nas pessoas, pois a voz narrativa nos informa que: “há metralhadoras que não estão a mostra” (BUENO, 1979, p. 14) e que há “aparelhos de escuta escondidos ninguém sabe onde” (BUENO, 1979, p. 14), o que implica que os/as cidadãos/ãs dessa sociedade precisam ter extremo cuidado com suas ações e palavras sob o risco de serem executados/as. Portanto, a

vigilância automatizada e as leis autoritárias que aparecem na descrição social dessa obra podem nos remeter ao elemento do controle do cotidiano tão presente nas distopias, visto que os trabalhadores e as trabalhadoras das torres não parecem ter liberdade de comunicação e ainda são obrigadas a seguir certos protocolos com exatidão, como no caso do exercício físico com passos contabilizados, no tamanho das barbas dos homens e no cumprimento exato dos trabalhos exercidos nas torres. Além disso, podemos fazer uma leitura que compara o governo do rei de Saturno com o próprio governo ditatorial brasileiro da época, visto que a liberdade de expressão e manifestação política estava reduzida na época da ditadura, e muitas pessoas morreram ou desapareceram por atos e opiniões que desafiavam o autoritarismo imposto ao Brasil naquela época.

Tal clima de vigilância, conseqüentemente, afeta as relações humanas nessa obra. Podemos ler no romance que: “A multidão se unia de manhã, dispersava-se a tarde, todos estranhos uns aos outros, a amizade em mimetismo, através do convívio frio e distante imposto pelo sistema vigente nas torres.” (BUENO, 1979, p. 27). Segundo Naiara Sales Araújo (2013), essa passagem seria uma crítica clara ao governo ditatorial brasileiro, devido ao estilo de vida que o regime impunha à população. No que diz respeito à estética distópica, é comum que as relações humanas sejam diminuídas, pois essa é uma maneira de manutenção do sistema opressor nas distopias, visto que, sem um senso de união, amizade e causa comum entre as pessoas, fica mais difícil que elas possam se rebelar contra o sistema hegemônico. Nesse contexto, a voz narrativa nos informa sobre uma divisão entre as pessoas nas torres e a maneira com que se relacionam:

A família das torres, assim a chamavam; uma grande família, uma família imensa, unida por laços indestrutíveis. Difícil, o difícil era entendê-la. Só isso. Uma grande família desunida, muitos cedendo, poucos vencendo, a inimizade pessoal aguçada pela competição diária. (BUENO, 1979, p. 30-31)

O uso do termo família nesse trecho indica uma estratégia discursiva para manutenção de um clima de cordialidade e ordem, derivada de um senso de pertencimento. Em eutopias, o sentimento de familiaridade e união entre a população é geralmente ressaltado; ao passo que, em distopias, muitas vezes esse aspecto é distorcido. Em *1984*, por exemplo, o termo camarada é utilizado entre os/as habitantes da Oceania, mas a verdadeira relação entre as pessoas naquela distopia não é marcada pela verdadeira camaradagem, mas por medo e desconfiança. Em *Asilo nas Torres*, todos seriam da mesma família, isto é, das torres. Porém, o texto nos alerta para uma realidade de desunião e inimizade aguçada pela competição diária. Tal competitividade

acaba gerando nessa sociedade um sentimento de viver em constante medo, como mostra o diálogo adiante:

- Segurança, eles precisam sentir que podem fazer carreira.
- Poucos podem fazer carreira aqui, a maioria vai ficar sempre no mesmo lugar. Os postos ditos bons são poucos.
- Eu sei, mas é indispensável que a atmosfera de trabalho inspire a todos confiança e segurança.

[...].

Ele se levantou e saiu sem dizer palavra.

O medo, sempre o medo, os desunia. (BUENO, 1979, p. 93-94)

Como não há postos bons para todos/as, a competitividade acaba gerando o sentimento de medo, que domina as torres, assim como na sociedade distópica de Orwell, e em outras distopias em que outros mecanismos do controle governamental também mantêm a população em desunião e amedrontamento.

Esse medo do outro relacionado com a hierarquia e falta de possibilidade de bons empregos para todos/as pode ser relacionado com a forma como acontecem as promoções de cargos e postos em *Asilo nas Torres*. Apesar de todos/as serem chamados/as como membros de uma grande família, o ambiente de hipocrisia e competitividade de Saturno gera injustiças nas promoções, como mostra o excerto destacado:

F. foi promovido.

F. é filho do Sr. X.

S. foi promovido.

S. é amigo do Dr. Y.

H. foi promovido.

H. é primo do professor Z.

Quem são eles, X, Y, Z?

Amigos de amigos do rei.

As três notícias circularam juntas, no mesmo dia, correndo os corredores; o aviso Geral, dando conta das promoções, circularia oficialmente, sem a indicação das ligações de amizades ou parentesco. (BUENO, 1979, p. 56).

As promoções seguem o princípio do nepotismo e do favorecimento de amigos/as ao invés de critérios técnicos ligados ao bom funcionamento das torres. Nesse sentido, a autora provavelmente tece uma crítica ao próprio governo militarizado que também favoreceu

promoções de indivíduos ligados a certas pessoas e grupos, ao invés da utilização de avaliações pautadas no princípio da eficiência do serviço público, característica que é comum em ditaduras, ou em governos ditos democráticos, mas que possuem características autoritárias. Assim, as relações humanas tornam-se frias e interesseiras, visto que o ambiente de trabalho regrado pela proximidade que se consegue daquele que detém a centralidade do poder, ou seja, o rei. Por conseguinte, esse romance de Ruth Bueno apresente uma sociedade disfuncional de inimizade camuflada por um discurso de união familiar que, em certo sentido, se aproxima de 1984.

Por fim, também podemos observar o aspecto distópico do governo em Saturno no que diz respeito à relação entre homens e mulheres. Segundo Naiara Sales Araújo, *Asilo nas Torres* apresenta padrões de dominação patriarcal sobre as mulheres. A pesquisadora argumenta: “O romance está claramente centrado na ação dos homens, sendo as mulheres nada mais do que sujeitos cuja função é satisfazer a vontade dos homens.” (ARAÚJO, 2013, p. 188). Podemos averiguar tal assertiva ao observar como a voz narrativa estabelece que essa é uma sociedade patriarcal em diversas passagens, como na destacada adiante:

São machos e fêmeas, mais machos que fêmeas, os machos comandam, as fêmeas cumprem. Poucas, pouquíssimas mandam, e mesmo mandando pouco, cumprem. Fêmeas que servem, trazem os pratos e os copos nas mãos. Machos que não dão vez. Fêmeas que não querem ter vez. Poucas fêmeas falam; a maioria espreguiçada. Uma ou duas pensam alto, mas foram notadas, e agora estão marcadas, porque disseram o que pensavam. Machos tantos, o peito ufano, a glória pouca, o mando, muito. (BUENO, 1979, p. 32)

Os machos comandam e as fêmeas cumprem. Tal passagem se relaciona fortemente com o sistema social patriarcal que marcava o Brasil do final da década de 1970 – e que prevalece, a despeito das conquistas do movimento feminista no país. Aqui, temos uma crítica para com as relações entre homens e mulheres no próprio Brasil da época, visto que a autora, como observa Naiara Sales Araújo, era uma advogada, professora e feminista que: “se posicionou contra a opressão e a repressão e se tornou uma importante voz em favor dos direitos das mulheres.” (ARAÚJO, 2020, p. 161). O trecho destacado nos informa que poucas fêmeas falam e que algumas que pensaram alto foram marcadas. O silenciamento da voz das mulheres é, como já destacado nesta tese, uma das características que Ildney Cavalcanti (2005) salienta na estética de distopias feministas, obras em que a organização distópica da sociedade representada e os conflitos do enredo giram em torno da grande temática da opressão de mulheres por parte dos homens. Assim, ainda que o enredo de *Asilo nas Torres* não seja totalmente relacionado com a

opressão de gênero, podemos associar o romance distópico de Bueno com as distopias feministas em certos aspectos, mesmo que esse tema não seja tão desenvolvido nesse romance, como geralmente ocorre no subgênero distópico que apresenta infernos patriarcais de opressão contra mulheres.

De fato, em *Asilo nas Torres*, a opressão das mulheres não move o enredo da mesma maneira como ocorre em *O Conto da Aia*, *Walk to the End of the World*, *Fazenda Modelo: Novela Pecuária* e *O Fruto do Vosso Ventre*, porém a narrativa de Bueno não apenas nos informa que sua sociedade distópica é machista, como nos mostra algumas passagens que apresentam injustiças contra mulheres típicas das sociedades patriarcais mais opressivas. Um exemplo dessas injustiças se encontra no trecho a seguir:

No dia seguinte, a loura fodida de véspera recebeu muitos chamados, todos marcando encontros, também para depois das seis. Puta na alma, no corpo e na bunda – chamavam-na assim – passou pelas mãos de muitos deles e mais não passou porque flagrada no banheiro dos homens, foi despedida, eles despediram. A ela, a da bunda larga, a que chamavam puta, eles bem sentados sobre os seus culhões, os salários garantidos, em paz com suas consciências, procurando outras bundas largas, úmidas e quentes para, depois das seis, foderem fodidos. (BUENO, 1979, p. 35).

Nessa passagem, podemos observar que uma mulher é despedida por manter relações sexuais com vários homens, sendo que esses homens não sofrem qualquer penalidade. É digno de nota a caracterização da personagem como “puta” em adição ao comentário da voz narrativa de que ela assim era chamada, pois demonstra que essa mulher recebia um tratamento moralmente degradante enquanto os homens não sofriam nenhum tipo de repreensão. Também devemos observar que os homens que a procuravam permanecem nas torres para procurar outras, demonstrando que o caso não é específico, mas sistemático, ou seja, aquela sociedade de homens que mandam – como evidencia a narração anteriormente – é uma sociedade em que a sexualidade é desbalanceada de uma maneira a garantir a posição dos homens, mas nunca os desejos das mulheres. Nesse caso, temos um eco da sociedade patriarcal brasileira altamente machista da década de 1970 (que em vários aspectos perdura), pois a expressão da sexualidade fora do padrão moral do casamento monogâmico heterossexual é punida apenas contra as mulheres. Além disso, as referências à bunda da mulher e às das outras a quem os homens procurariam, são uma marca textual da objetificação feminina nessa sociedade que se relaciona diretamente com a cultura brasileira, visto que há um estereótipo de repercussão internacional que divulga a mulher brasileira como alguém cuja bunda é objetificada como vantajada.

Essa objetificação aparece fortemente na breve narrativa de uma das poucas personagens nomeadas, Maria Leque. Na única vinheta que nos informa de sua história lemos: “cada um contava a sua história, a história com a Maria Leque, eles que a tinham tido, tido não, fodido, ela era pra isso.” (BUENO, 1979, p. 88). Quando a voz narrativa afirma que ela era para isso, se referindo à atividade sexual, fica evidenciado que as pessoas apenas a enxergavam como um objeto para satisfação sexual. Por fim, a passagem termina informando que Maria Leque chegou a se casar, algo que causou espanto nas pessoas que ouviram sua história, mas, por fim, acabou como um “corpo morto” (BUENO, 1979, p. *ibid*), o que reduz toda a sua trajetória na obra a um único aspecto de sua personalidade, que seria a forma com que viveu sua sexualidade. Dessa maneira, considerando sua curta trajetória no esquema maior da obra, sua função na sociedade fica reduzida à satisfação do prazer masculino, o que pode remeter nossa leitura novamente ao que Ildney Cavalcanti observa sobre as distopias feministas, visto que, segundo a pesquisadora, tais obras representam a redução das mulheres nas malhas sociais por meio de uma política sexual de opressão das subjetividades femininas (CAVALCANTI, 2005). Portanto, podemos perceber, pela história da mulher loira sem nome e pela história de Maria Leque, que existe um sistema patriarcal distópico e opressivo operante na sociedade das torres em Saturno.

No entanto, ainda assim, nem todas as mulheres em *Asilo nas Torres* aparecem como exploradas pelos homens. A personagem Salomé é descrita de forma a inverter esse padrão, podendo exercer uma sexualidade poligâmica e claramente tendo domínio sobre seus amantes, como podemos ler na seguinte passagem: “Salomé tinha muitos maridos, submissos, mansos, sem ciúme de seu corpo, temerosos de suas farsas e de suas forças alimentadas de ira.” (BUENO, 1979, p. 33). Contudo, apesar de ser uma personagem que não é reduzida aos desejos masculinos, Salomé também não é apresentada como um ponto crítico dentro do romance, visto que ela é conselheira do rei, mantém seus maridos fiéis por meio do medo e em nada age para ajudar outras mulheres nessa sociedade. Por conseguinte, podemos argumentar que Salomé também é cooptada pelo sistema distópico para cumprir certas funções, tendo, portanto, certos benefícios. Ademais, seu próprio nome, Salomé, é indicativo do aspecto vilanesco da personagem, visto que, no Novo Testamento cristão, há uma jovem chamada Salomé que é responsável pela decapitação do profeta João Batista.

Em oposto à Salomé temos a personagem Assunta, cujo nome pode nos remeter à assunção da Virgem Maria. Externamente, Assunta parece obedecer a todas as regras das torres,

no entanto, a personagem consegue romper com o sistema de forma sutil, ao não se limitar à rotina robotizada de trabalho e furtivamente buscar outros ambientes:

Assunta desceu pelas escadas olhando em torno para ver se vinha alguém; dirigiu-se para um dos jardins, desaparecendo atrás das pilastras brancas. Nesse dia não voltou, deixando o descampado antes que o arco-íris aparecesse no céu. Levava consigo papeis e livros, tantos que seu peso forçava-a [sic] a inclinar-se para um lado buscando o equilíbrio (BUENO, 1979, p. 59).

Em *Asilo nas Torres*, Assunta não participa de uma tentativa de rebelião, mas ela ainda assim é um ponto crítico contrário ao sistema distópico na obra. Por sua posição social aparentemente insignificante, a personagem consegue escapar sem chamar atenção dos guardas e, assim, ocupar tempo com a natureza, contrariando a lógica centrada no trabalho das torres. Nesse sentido, Naiara Sales Araújo argumenta:

Aparentemente, Assunta é uma mulher submissa tradicional que se comporta como lhe mandam, não contestando o sistema; é assim que o regime permite que a mulher se comporte. No entanto, em uma análise profunda é possível identificar o comportamento rebelde de Assunta (ARAÚJO, 2013, p. 189)

É uma rebeldia sutil, mas Assunta demonstra preocupação com o meio ambiente, o costume de ler livros – um ato altamente subversivo em muitas distopias –, e desejo por uma forma diferente de vida. Assim, ela tipifica a personagem contrária ao regime distópico que caracteriza a distopia como um gênero que, segundo Tom Moylan e Raffaella Baccolini (2003), tende a apresentar uma narrativa hegemônica em embate contra uma contranarrativa de resistência. A resistência de Assunta, porém, não é bem desenvolvida na narrativa, pois a personagem morre misteriosamente ao final da obra, após presenciar o suicídio do poeta. Ainda assim, o romance termina com algum indicativo de possibilidade de esperança para um futuro melhor para aquele mundo, visto que sua última frase referencia o arco-íris e o romper da aurora: “O arco-íris apareceu no céu, trazendo em suas cores o anúncio da aurora.” (BUENO, 1979, p. 151). Essa frase de fechamento pode ser lida de duas maneiras, seja como transformação e renovação, seja como manutenção e repetição, de modo que é um final aberto e ambíguo.

*Asilo nas Torres* é um romance distópico escrito de maneira estilisticamente sofisticada que pode nos fazer pensar sobre um outro planeta com uma sociedade patriarcal opressora contra as mulheres, com um *ethos* exageradamente focalizado no trabalho, constantemente vigiada, violenta e com relações sociais regidas pelo medo, mas cuja esperança na transformação pode começar a surgir sutilmente na atitude de pessoas simples, de mulheres sem poder. Considerando o que argumenta Tom Moylan sobre a literatura utópica, da qual a distopia

faz parte, ao argumentar: “O mundo como vivemos na história é revelado ou manifestado no mundo [fictício] à medida que o lemos” (MOYLAN, 2014, p. 36), pensar no Saturno ficcional de Bueno é, infelizmente, pensar no Brasil, tanto no que existia na década de 1970, em certos aspectos do governo ditatorial, como no que surgiu e vem se desenvolvendo no período democrático. Nesses termos, como outros autores/as de nossa literatura, e especificamente de nossa literatura distópica, Ruth Bueno tem muito a nos dizer sobre nosso país, mesmo ao nos contar uma história ambientada em um outro planeta.

### **3.2.8. Distopia em uma Aparente Eutopia: *Piscina Livre*, André Carneiro**

André Carneiro (1922-2014) foi um escritor paulista com uma profícua obra, dentre as quais duas figuram nessa tese como exemplos de distopias situadas em sociedades que, à primeira vista, parecem eutopias, e cujo tema da liberdade sexual é central ao enredo. A primeira delas, *Piscina Livre* (1980), foi publicada durante a ditadura militar, mas em um período em que a censura sobre as obras já não era tão intensa; enquanto a segunda, *Amorquia* (1991), que será analisada no capítulo seguinte, veio ao público já no período do Brasil democrático. Tivesse sido escrita na primeira metade da década de 1970, dificilmente *Piscina Livre* teria encontrado editora e, à semelhança de *Zero*, talvez tivesse sido publicada primeiramente fora do Brasil pois, apesar de não ser um livro de teor pornográfico, o romance traz descrições de cenas de sexo e um conceito de sociedade em que a poligamia e a liberação sexual são a norma.

Apesar de ter obtido certo sucesso internacional, com uma tradução para o sueco que foi bem recebida pela crítica daquele país (SILVA, 2011), a fortuna crítica desse romance não é extensa. A obra não é abordada por Ginway (2005) em seu estudo sobre as distopias brasileiras do período da ditadura militar, porém, a pesquisadora analisa *Piscina Livre* brevemente em um texto posterior como sendo uma obra que “pertence a tradição utópica em sua representação de uma sociedade ideal” (GINWAY, 2005, p. 472) e que “segue um enredo distópico convencional” (GINWAY, 2005, *ibid*). Roberto de Sousa Causo, embora não a analise diretamente, a cita como uma distopia tanto em sua tese de doutorado (CAUSO, 2013) como em um artigo sobre os *pulps* brasileiros (CAUSO, 2014). Ramiro Giroldo (2008), em dissertação de mestrado sobre *Amorquia*, também não a aborda diretamente, mas a classifica como distopia em uma lista de obras que inclui textos como *3 Meses no Século 81, Adaptação*

do *Funcionário Ruam*, *Não Verás País Nenhum*, dentre outros. Girollo, no entanto, analisa essa distopia de André Carneiro em um artigo (GIROLLO, 2015). Por fim, Germano César da Silva (2011) classifica *Piscina Livre* como uma distopia em sua dissertação de mestrado totalmente voltada para essa obra, apresentando o estudo mais extenso sobre ela publicado até o momento.

O primeiro romance distópico de André Carneiro nos coloca diante de uma sociedade do futuro com algumas diferenças marcantes no que diz respeito ao contrato social vigente na sociedade brasileira, tanto na época de publicação do livro como no presente desta análise. No futuro imaginado por Carneiro, já não existem graves problemas sociais, as pessoas vivem suas vidas em busca do prazer do corpo e os jogos sexuais são ensinados desde a infância, o que pode nos remeter ao *Admirável Mundo Novo*, de Aldous Huxley. Como símbolo de controle, há um Computador Central que é responsável pela organização da sociedade como um todo e um conselho formado por pessoas, mas que se submetem as diretrizes do Computador. Além disso, todos/as usam uma pulseira tecnológica que os/as informa diariamente quais nomes devem utilizar, de modo que ninguém possui um nome próprio fixo, com exceção dos Andrs, que são descritos como seres robóticos masculinos de aparência humana que trabalham em um local chamado Piscina Livre. Esse lugar onde ficam os Andrs funciona como um espaço para satisfação sexual das mulheres, não havendo qualquer julgamento moral no ato de frequentá-lo.

A história se desenvolve em torno de um casal humano, cujos nomes mudam constantemente, e de um Andrs chamado Several, por quem a mulher acaba nutrindo uma relação que vai além da Piscina Livre, irritando seu companheiro humano que demonstra desprezo pelos Andrs em geral. No decorrer da narrativa, certos aspectos distópicos em relação a essa sociedade são revelados, como o fato de que há uma floresta cheia desses seres andróides que, após ficarem velhos e apresentarem defeitos, são lá despejados, sendo, então, caçados por homens. É dessa floresta que surge uma resistência de Andrs que fazem uma revolução social, mudando a programação do Computador Central para eliminar a distinção que os separam do resto da humanidade. Ao fim da obra, a personagem feminina aparece em companhia de Jeov, anteriormente Several, que agora, como qualquer pessoa, muda de nome todos os dias.

*Piscina Livre* não é uma distopia no sentido de mostrar uma sociedade violenta e opressora de forma explícita. Assim como *Admirável Mundo Novo*, os aspectos distópicos da obra são mais sutis, porém, diferentemente da obra de Huxley, suas questões se relacionam

principalmente com a relação do ser humano com a inteligência artificial, com o pós-humanismo e com a ontologia do humano, tema que ecoa o romance de ficção científica *Androides Sonham com Ovelhas Elétricas?* (1968), do estadunidense Philip K. Dick, por exemplo.<sup>110</sup> Como já citado, segundo Vinicius Liebel, o espaço distópico é, geralmente, caracterizado como em completa decadência material, ou como impoluto e ascético (LIEBEL, 2021). Em sua reflexão, o pesquisador argumenta: “Em ambas, o que se apresenta não é apenas a mudança drástica do espaço de convivência (ou de não convivência) entre os indivíduos, mas a decadência do gênero humano que acompanha essa transformação” (LIEBEL, 2021, p. 195). Sendo o espaço de *Piscina Livre* o impoluto e ascético, a seguir, destaco os dois elementos distópicos que demonstram essa “decadência humana” destacada na teorização de Liebel, que são a submissão da vontade humana ao Computador Central e a segregação sofrida pelos Andrs por parte dos/as humanos/as.

O controle das pessoas por um poder distópico é um tema tão frequente nas distopias, que faz parte da já citada definição de distopia literária de Gregory Claeys (CLAEYS, 2017).<sup>111</sup> No caso de *Piscina Livre*, a humanidade inteira aparece como seguindo um grande Computador, como mostra o trecho seguinte:

O Computador Central, pai bondoso e justo ou ditador implacável e todo poderoso [...]. Os serviços coletivos dependiam dele. Ninguém se lembrava de que o movimento dos rolantes, a abertura das cúpulas, o condicionador de climas, o controle dos alimentos, a energia para as casas funcionarem nasciam do Computador. Ele era uma coisa óbvia, como o crescimento de uma árvore, o vento tocando as nuvens. Olvidava-se que sem ELE todo o mecanismo pararia e o homem regrediria séculos. Isso era uma tolice, como se pensar que uma árvore parasse de fabricar seiva e folhas para se vingar dos insetos abrigados no seu tronco. Todos continuaram a viver, como se o mundo tivesse sido sempre imutável e imperturbável. (CARNEIRO, 1981, p.119)

A passagem destacada nos mostra que essa é uma distopia de controle da humanidade por uma Máquina, ou inteligência artificial. A literatura utópica/distópica apresenta várias obras em que o medo de que a máquina domine o humano é um tema central. Na já citada sátira utópica *Erewhon*, de Samuel Butler, por exemplo, a sociedade utópica satirizada destrói todas as máquinas por medo de que elas evoluíssem e eliminassem os seres humanos, em uma paródia da teoria da seleção natural de Darwin. No já citado conto “A Máquina Para”, de Edward

---

<sup>110</sup> No original: *Do Androids Dream of Electric Sheep?* Essa é a obra que inspirou o popular filme *Blade Runner* (1982), dirigido por Ridley Scott.

<sup>111</sup> Ver página 80.

Morgan Forster, a humanidade vive seguindo os preceitos da Máquina como se ela fosse uma divindade, a tal ponto que, quando ela entra em colapso, toda a civilização colapsa conjuntamente. No caso de *Piscina Livre*, como o trecho acima destacado deixa evidente, as pessoas se acomodaram a tal ponto que o Computador é responsável pelo funcionamento de toda a sociedade, enquanto ao ser humano resta uma vida de busca por prazeres, mas sem maior reflexão crítica.

Por se tratar de uma sociedade de pessoas controladas, o texto nos apresenta certos mecanismos desse controle, como é comum à escrita distópica. Dentre eles, o uso de uma substância química chamada Mep-14 para aliviar as emoções, um condicionamento psicológico com educação sexual coletiva desde a infância e um *ethos* social totalmente voltado para a busca do prazer corporal por via do sexo aproximam *Piscina Livre* de *Admirável Mundo Novo*, ainda que no caso da distopia de Huxley não haja uma inteligência artificial a orquestrar todo o esquema social imaginado. Essa aproximação é ainda mais evidente quando a personagem mulher assume o nome Lenina em certa parte da trama, como a protagonista feminina de *Admirável Mundo Novo*, e notavelmente quando ela afirma para Several: “tenho medo deste admirável mundo novo” (CARNEIRO, 1980, p. 36, grifo nosso).

Em sua dissertação de mestrado sobre esse romance distópico, Germano César da Silva argumenta:

A presença da máquina é crucial na trama de *Piscina Livre* e realiza grande parte do trajeto delineador do sentido distópico presente no romance. [...]. O homem é um ser confinado e submetido a um conjunto de experiências que fazem de seu mundo um verdadeiro laboratório do qual não se coloca como senhor, mas como simples elemento de análise. (SILVA, 2011, p. 103-104).

A argumentação acima se dá com base na análise da própria característica da narração da obra. Assim, o pesquisador pontua: “A voz narrativa segue sem envolvimento emocional, sem adornos, em uma frieza matematicamente construída na exposição de detalhes que caracterizam o seu gesto experimental” (SILVA, 2011, p. 105). As personagens expressam suas dúvidas e sentimentos diante do ocorrido nos diálogos, mas há um distanciamento da voz narrativa e o estilo é, como observa Silva, de uma narração com certo distanciamento emocional, o que se relaciona com a temática de uma sociedade controlada por um Computador, unindo forma e conteúdo na exposição da arquitetura dessa sociedade do futuro.

A preocupação com a submissão do humano à inteligência artificial, tanto em *Piscina Livre* como em outras distopias brasileiras, pode ser lida como mais uma manifestação literária do receio de que o progresso tecnológico poderia levar ao regresso do humano. Essa temática, tão presente nas distopias de nossa literatura no século XX, faz parte do imaginário distópico também bastante presente na literatura anglófona do século passado, como observa Gregory Claeys: “No século XX, a distopia é dominada por dois temas: o coletivismo despótico associado com o fascismo e com o comunismo, e a dominação da ciência e da tecnologia sobre a humanidade” (CLAEYS, 2017, p. 271). Portanto, a ditadura da máquina, representada pelo Computador Central, ainda que não apresente a opressão violenta característica de outras distopias sobre as pessoas, as submete a um tipo de condicionamento que as mantém sob um controle que é característico das distopias. Nesse aspecto, a personagem masculina da obra chega a reclamar que tal controle estaria provocando uma diminuição do próprio humano, como mostra o trecho seguinte: “Ora, Sharon, estamos no limite quase do conhecimento e do controle artificial. Nossa vida facilitada pela ciência nos torna apáticos e comodistas. [...]. Aqui máquinas fazem tudo, pensam por nós, agem por nós” (CARNEIRO, 1980, p. 20). Assim, temos no controle da sociedade de *Piscina Livre* pelo Computador Central a redução da humanidade em certos aspectos intelectuais que causam indignação de uma das personagens que protagonizam a obra, enquanto a indignação das outras duas personagens, a mulher e Several, se relaciona com o tratamento desumano sobre os Andrs, ponto a ser abordado a seguir.

Uma segunda temática distópica desse romance se relaciona com a forma como são tratados os Andrs na história, um aspecto central para a criação do conflito narrativo que envolve tanto a intimidade das personagens que protagonizam essa obra, como a sociedade nela representada de maneira mais ampla. Como lemos, há seres humanoides que são chamados de Andrs, palavra que nos remete aos Androides, ou seja, robôs humanoides com inteligência artificial. Em *Piscina Livre*, aprendemos que os Andrs foram feitos pelos seres humanos para servir. Acontece que, conforme lemos a obra, descobrimos que são seres inteligentes e capazes de sentir emoções, além de serem dotados de sentimento de autopreservação e medo da morte. Ainda assim, é dito em *Piscina Livre* que enquanto há pessoas vivendo com Andrs, outras os detestam, que é exatamente o caso da personagem masculina do romance, que os considera inferiores. A tensão entre o casal humano durante boa parte da trama gira em torno da avaliação sobre a vida dos Andrs, se deveria ser validada em igualdade a dos seres humanos ou não. No diálogo a seguir, os pontos de vista contrastantes são expressos pelas personagens:

– Eu me considero avançado, admito a Família Unida, os concursos, mas a Piscina Livre não. Aqueles Andrs horríveis, aquelas respostas pretensamente inteligentes, o catálogo, ah, o catálogo, não sei como você pode suportar. Há cinquenta anos atrás, pelo menos, era gente de verdade.

– Você fala tanto de gente de verdade. Não há nenhuma diferença, a não ser em nossa imaginação. Quando os judeus, os negros e amarelos<sup>112</sup> eram repudiados, considerados inferiores, não se podia ter relação com eles, os “puros” ficariam repugnados, como você está agora . . .

– Mas qualquer um sabe que o homem biologicamente é um só, essa história de cor é coisa do tempo em que a gravidade colava o homem na terra. (CARNEIRO, 1980, p. 5)

A atitude da personagem masculina em relação aos Andrs é que seriam seres inferiores, com respostas pretensamente inteligentes, mas sem o valor da inteligência humana real. Já a atitude da personagem feminina é de que os Andrs seriam assim como os humanos. A personagem contrária aos Andrs se baseia em critérios biológicos para deslegitimar o valor da vida desses seres. Já a personagem feminina opina que a diferença é apenas imaginária, isto é, socialmente construída conforme certos conceitos e preconceitos sobre o que seria uma pessoa de verdade. Aqui, a comparação em relação aos “judeus, aos negros e amarelos” é pertinente, pois historicamente usaram-se argumentos pautados em parâmetros pretensamente biológicos para apontar uma suposta superioridade de pessoas brancas em relação a esses outros grupos étnicos. Nesse sentido, o preconceito em relação aos Andrs nessa obra pode nos remeter a uma leitura crítica em relação aos pensamentos eugenistas e racistas que elevam certos grupos étnicos como sendo superiores a outros. Como em *Piscina Livre*, a personagem masculina acaba promovendo atos vilanescos, como a destruição da própria Piscina Livre em um tipo de atentado terrorista que não só leva à morte vários Andrs, como, também, várias mulheres humanas, podemos argumentar que o ponto de vista dessa personagem é um elemento distópico a ser criticado na leitura da obra.

Além da crítica contra o preconceito em relação a certos grupos étnicos que a representação dos Andrs metaforiza na passagem destacada acima, saliento, ainda, a possibilidade de reflexão sobre o debate específico suscitado pela relação entre humanidade e inteligência artificial. Várias obras nos colocam diante da questão da evolução da máquina ao ponto da aproximação com o humano, e de quais implicações éticas e de direitos civis tal avanço

---

<sup>112</sup> Amarelos provavelmente em referência a pessoas asiáticas. A problemática do termo não será abordada nesta tese, mas podemos admitir que seja um reflexo da época de publicação do romance (o que não impede sua problematização).

ocasionaria. Segundo Jardson Ferreira da Silva: “histórias com criaturas feitas pelo ser humano, com o propósito de usá-las para o trabalho, para satisfazer suas vontades ou para realizar tarefas que precisassem de uma força acima da capacidade de uma pessoa, datam da mais antiga literatura” (SILVA, 2021, p. 42). O pesquisador cita os exemplos das autômatas de Hefesto, na *Ilíada*, de Homero, do mito judaico do Golem de Praga, do século XVI, e do clássico *Frankenstein*, de Mary Shelley como demonstração de que as representações literárias do que hoje por vezes chamamos de andróides, robôs ou ciborgues são bastante antigas e precedem esses termos.

No século XX, um dos grandes nomes da ficção científica a explorar a temática é do escritor russo naturalizado estadunidense Isaac Asimov (1920 – 1992), cuja obra tanto ajudou a popularizar o tema como abriu outras possibilidades para sua discussão, afastando a imagem dos robôs como seres malignos e ameaçadores que eram recorrentes nas revistas *Pulp* de ficção científica da primeira metade do século XX. Outro nome de influência é o de Philip K. Dick, cujo já citado romance *Andróides Sonham com Ovelhas Elétricas?*, de final da década de 1960, apresenta um enredo que, assim como em *Piscina Livre*, orbita em torno do conflito acerca do valor da vida de seres inteligentes, mas que não são nem exatamente robôs e nem exatamente humanos, podendo, assim, ter influenciado o próprio André Carneiro. Por fim, também devemos destacar a importante reflexão crítica de Donna Haraway em seu ensaio *O Manifesto Ciborgue* (1985),<sup>113</sup> que utiliza a metáfora do ciborgue para argumentar por uma rejeição entre as fronteiras rígidas entre humano e animal, organismo e máquina, e físico e não físico, para incentivar a teorização feminista a ir além das limitações de gênero em sua configuração binária tradicional (HARAWAY, 2009),<sup>114</sup> sendo, desde então, um texto considerado como um dos marcos no desenvolvimento da teoria pós-humanista feminista.

Como a análise aqui empreendida sobre *Piscina Livre* possui uma limitação de espaço, dada a natureza panorâmica do presente capítulo, não é possível o aprofundamento de tão rico e complexo tema como as relações entre o humano e o não humano da leitura dessa obra de Carneiro. No entanto, no que diz respeito ao aspecto distópico da obra, concernindo ao tratamento dos Andrs, é mister destacar que não apenas há a expressão do preconceito contra esses seres por uma das personagens que protagonizam a obra, e que acaba por se tornar uma

---

<sup>113</sup> No original: *A Cyborg Manifesto*.

<sup>114</sup> O ensaio é de 1985, mas a versão consultada é de 2009, conforme referências ao final.

espécie de antagonista do meio para o fim do livro, como existe ainda a permissão de uma prática cruel que é a caçada contra Andrs defeituosos e expulsos da Piscina Livre. Segundo esse romance, os Andrs que começam a apresentar defeitos são retirados da Piscina Livre e vão para uma grande floresta. Nesse lugar, há pessoas (segundo o romance, sempre homens) que os caçam por esporte com rifles elétricos, o que é permitido socialmente, visto que esses seres não têm o mesmo direito que os humanos. Several, apesar de estar em perfeito estado, se reúne com esses andróides na floresta, e com eles discute tanto a respeito de suas condições ontológicas perante a humanidade como sobre qual ação deveriam tomar para protegê-la:

– Tudo tem relação conosco. Como nasceu o Sol, como apareceu a Terra, como surgiu o Homem, como viemos para a Floresta.

[...].

Vários Andrs se aproximaram.

– Somos como os homens, discutimos conceitos e agimos por reflexos. Temos que nos unir, construir esconderijos, fabricar armas, escapar das caçadas, lutar contra eles...

– Lutar contra eles, aniquilá-los sempre.

– Matá-los? Alguns repetiram, como se a idéia fosse terrível.

– Sim, matá-los, como eles nos matam. Fomos feitos à sua imagem e semelhança. Olho por olho, dente por dente... (CARNEIRO, 1980, p. 17)

É digno de nota que os Andrs se enxergam como parte de um todo que envolve o mundo orgânico natural, pois citam o sol e a terra, e também que eles se comparam aos “homens” como seus iguais devido às capacidades intelectuais e reflexivas. A resposta extrema de matar os homens se dá pelo instinto básico de autopreservação, visto que estavam sendo caçados e mortos. De fato, é notório que, no contexto de troca diária de nomes, o protagonista masculino do romance chega a sugerir ao conselho político de sua região que se eliminem todos os Andrs de uma vez justamente em um dia em que seu nome é Adolf, em clara alusão à Adolf Hitler. Assim, quando o Andrs sugere a aniquilação humana, ele não está apresentando uma crueldade gratuita, como uma inteligência artificial sinistra de um conto *Pulp* de ficção científica aterrorizante, mas levanta uma possibilidade para a sobrevivência de sua espécie.

A violência, no entanto, acaba não sendo o caminho seguido pelos Andrs, pois Several consegue arquitetar e executar um plano para conseguir os direitos iguais entre humanos e andróides através de uma modificação do código do Computador Central. Ao adentrar a sala de operações e modificar certos aspectos da programação desse grande sistema computadorizado,

Several garante para sua espécie o direito a mudar de nome todos os dias, o que resolve o problema de segregação entre humanos e Andrs. Embora Carneiro não elabore exatamente como a mudança dos códigos do Computador Central e a aquisição do direito civil de mudança de nome pelos Andrs resolva o problema que envolvia a cultura de toda a sociedade em não reconhecer o status de ser com direito a vida dos Andrs, o que pode ser interpretado como um ponto fraco da narrativa desse romance, visto que a solução parece ser fácil demais, fica implícita a ideia de que as pessoas nessa sociedade estavam submissas ao controle do Computador Central, e que, portanto, simplesmente aceitaram a nova definição sobre os Andrs ditado pelo Computador.

Nesse sentido, Several, representante dos Andrs, demonstra muito mais autonomia, inteligência e criatividade do que seu antagonista humano, que, embora tenha criticado em certo momento da narrativa a sujeição das pessoas ao Computador Central, acaba aceitando a nova programação e simplesmente para de perseguir os Andrs (sem jamais ser punido pelo seu atentado contra a Piscina Livre). Assim, podemos argumentar que a personagem que apresenta as características humanas mais marcantes nesse romance é Several, enquanto as personagens humanas, tanto masculina como feminina, embora demonstrem pensamento crítico sobre certos aspectos da sociedade em que vivem, não empreendem a agência para modificá-la, um aspecto tão definidor do humano como um ser capaz de modificar a realidade ao seu redor. Além disso, Several, como já exposto, termina a obra com o nome Jeov, que nos remete ao Jeová, um dos nomes de deus na cultura judaico-cristã, o que pode ser interpretado como um indicador de que é ele a personagem que exerce o poder da criatividade, um traço que, segundo a doutrina tanto judaica como cristã, aproximaria o humano do divino, sendo uma das interpretações do sentido do famoso versículo: “Façamos o homem à nossa imagem, conforme a nossa semelhança” (BÍBLIA, A. T. Gênesis 1:26). Portanto, embora haja o aspecto distópico da forma como os Andrs são tratados durante a maior parte da narrativa, principalmente na representação da caça a qual são submetidos na floresta, esse aspecto é modificado graças aos atos de Several e de outros Andrs. Se nessa nova realidade em que Andrs e humanos convivem com direitos iguais as pessoas iriam continuar como submissas ao Computador Central, abdicando de certos aspectos tão importantes à constituição humana em troca de uma vida simplificada à constante busca do prazer erótico, e se tal cenário deve ser considerado como distópico ou utópico, são reflexões que a obra suscita sem prover uma resposta final. Por conseguinte, podemos

compreender que o romance *Piscina Livre* é um romance que evidencia os limites muitas vezes não tão evidentes entre distopia e eutopia.

### **3.3. Degradação ecológica, autoritarismo militarizado e miséria do povo brasileiro: *Não Verás País Nenhum*, de Ignácio de Loyola Brandão**

A presente seção foi separada para abordagem de apenas uma obra pois nela está a análise de *Não Verás País Nenhum* (1981), de Ignácio de Loyola Brandão, a distopia de maior impacto de nossa literatura não só no século XX, mas até a atualidade. Porém, tanto devido ao escopo do presente capítulo se configurar de modo a privilegiar análises panorâmicas de todas as distopias do período da ditadura militar como pelo fato de que *Não Verás País Nenhum* já possui uma fortuna crítica bastante extensa, proponho a construção de um estudo panorâmico sobre esse romance (ainda que mais longo do que os empreendidos para as demais obras neste capítulo), privilegiando alguns de seus aspectos mais significativos para a reflexão sobre o gênero distópico na literatura brasileira do período.

#### **3.3.1. *Não Verás País Nenhum* enquanto distopia**

Iniciando pela exposição dos trabalhos já publicados sobre esse romance, buscas no *Catálogo de Teses e Dissertações da CAPES*, no *Portal de Periódicos da CAPES* e na plataforma *Google Acadêmico*, resultam em mais de quarenta trabalhos que analisam a obra diretamente (além de muitos outros que a citam como exemplo de distopia brasileira), o que demonstra como esse romance tem causado um impacto crítico muito superior às outras distopias aqui já abordadas. Como não é interessante para o trabalho aqui desenvolvido referenciar cada um desses estudos em detalhes, me limito a referenciar os textos que abordam essa distopia diretamente, isto é, não apenas a citam como exemplo de distopia brasileira em um quadro maior de obras distópicas ou de ficção científica. Para isso, separo os trabalhos que podem ser classificados em categorias temáticas associativas para, em seguida, referenciar outros textos que trazem análises específicas que não são facilmente agrupadas em tais categorias.

O primeiro grupo de trabalho destacado é composto por onze estudos que enfatizam diversos aspectos de crítica social de *Não Verás País Nenhum* em relação ao período da ditadura

militar brasileira. Esse grupo é formado pelas publicações de Luciana Novais dos Santos (2003), Vera Lúcia Silva Vieira (2010), Adalberto Diehl Rodriguez (2014), Marisa Corrêa Silva e Estela Pereira dos Santos (2015), Luis Filipe Brandão de Souza (2016), Estela Pereira dos Santos (2018), Fernanda Faria e Lucas Catalan (2020), Ângela Márcia da Silva Braga (2020), Pedro Caio Sousa Almeida e Antônio de Pádua Dias da Silva (2021), Claudemir Arruda de Prado (2021), e João Eduardo Junckes Natividade (2022). O segundo grupo é formado por sete trabalhos que analisam essa distopia enfatizando uma leitura sobre a degradação ecológica presente na obra, com as publicações de Elizabeth Ginway (2005), Saulo Gouveia (2017a) (2017b), Estela Pereira dos Santos e Evely Vânia Libanori (2018), Alfredo Ricardo Silva Lopes (2020) e Felipe Schifino Burd (2021). O terceiro grupo de trabalhos é formado por seis textos que enfatizam a análise da espacialidade e urbanidade no romance, são Antonio de Pádua Dias da Silva (2008), Vera Lúcia Silva Vieira (2009), Luís Filipe Brandão de Souza (2013), Vera Lúcia Silva Vieira (2013), Gustavo Correia Utrabo (2014) e Emily Picini Medeiros (2021). O quarto grupo de obras críticas tem como foco analítico a memória, sendo formado por quatro textos, escritos por Vera Lúcia da Silva (2003), Ramiro Giroldo (2010), Taís Leme Santos e Eronildo Lino de Assunção (2012), e Anderson Figueiredo Brandão (2017). O quinto grupo possui três estudos, que trazem uma contribuição analítica a partir da crítica genética de *Não Verás País Nenhum*, sendo todos de autoria de Cecilia Almeida Salles (1990, 2001, 2009). O sexto grupo de trabalhos é composto apenas por dois estudos, de Carla dos Santos Meneses Campos e Ramiro Giroldo (2018), e Benjamin David Burt (2020), que abordam a busca utópica dentro dessa distopia, sendo que o trabalho de Benjamin David Burt, nesse caso, é apenas um recorte dentro de um escopo maior, visto que esse texto, que é parte de uma tese para obtenção de título de Ph.D., se dedica a análise da utopia e distopia na literatura e cinema brasileiros, com uma seção dedicada à *Não Verás País Nenhum*. Assim, notamos, pelo menos, seis temáticas principais que podem agrupar trinta e quatro estudos sobre essa distopia de Ignácio de Loyola Bandão.

Para além desses textos citados acima, nove trabalhos trazem análises específicas mais difíceis de serem agrupadas com outros estudos. O primeiro é um artigo ainda da década de 1980 de Kenneth Krabbenhoft (1987), que analisa a obra segundo a teorização de Dako Suvin (1979) sobre o estranhamento cognitivo na ficção científica distópica (e é digno de destaque que o estudo mais antigo aqui encontrado sobre essa distopia brasileira seja de um crítico estrangeiro, publicado em uma revista estadunidense dedicada a estudos interdisciplinares sobre

a cultura luso-brasileira). O segundo é um estudo comparativo entre *Não Verás País Nenhum* e 1984, produzido por Tânia Cardoso de Cardoso (2000), em dissertação de mestrado. O terceiro é de Álisson Alves da Hora (2017), que analisa essa distopia de Ignácio de Loyola Brandão em conjunto com outras obras para construir uma tese de doutorado sobre o mal na literatura brasileira do século XX. O quarto e quinto trabalhos são do mesmo ano: Ana Carolina Monay (2018), que analisa o trauma e a esperança nesse romance, e Gisele Reinaldo da Silva (2018), que o aborda sob o ponto de vista do insólito ficcional. O sexto estudo aqui destacado é sobre a voz narrativa nessa obra, tendo sido escrito por Estela Pereira dos Santos (2019). O sétimo trabalho que destaco é de autoria de Natália Santo Lisboa e Vania Nunes dos Santos (2020), não sendo do campo dos Estudos Literários, mas tendo uma abordagem bastante peculiar ao propor um plano de aula de ensino de Geografia a partir da leitura de *Não Verás País Nenhum*. Por fim, o oitavo e o nono trabalhos críticos aqui destacados são do mesmo ano: Rafaela Moreira Rodrigues (2021), que analisa as personagens femininas desse romance, e Mykaelle de Sousa Ferreira (2021), que escreve sua dissertação de mestrado fazendo um estudo comparativo entre *Não Verás País Nenhum* e a distopia mais recente de Ignácio de Loyola Brandão, *Desta Terra Nada Vai Sobrar, A Não Ser o Vento que Sopra Sobre Ela*, publicada em 2018.

Assim, temos aqui destacados, ao todo, quarenta e três estudos que têm como foco analítico *Não Verás País Nenhum*. Portanto, o número elevado de obras críticas que abordam essa distopia sob diversos pontos de vista teóricos e analíticos diferentes pesa como mais um fator que nos comprova que esse romance é, de fato, a distopia de maior impacto da história de nossa literatura até o momento. A seguir, construo um breve resumo desta obra para, em seguida, partir para a sua análise.

Neste romance distópico de Ignácio de Loyola Brandão, encontramos um Brasil em ano não determinado no século XXI que está sob um tipo de governo ditatorial militarizado denominado de Esquema. A história se passa mais especificamente na cidade de São Paulo, mas há alguns relatos sobre a situação do país no Norte e no Nordeste. Em São Paulo, vive o protagonista e narrador do romance, Souza, um ex-professor universitário de História que fora afastado compulsoriamente do cargo, mas conseguiu, posteriormente, um emprego público em um escritório do governo com a função de conferir listas e numerações. Seu trabalho burocrático e repetitivo mal lhe permite a manutenção de suas necessidades básicas, pagando poucas fichas de transporte, comida e água, recursos básicos e escassos nessa sociedade. Porém, Souza conta com a ajuda de seu sobrinho, um jovem nunca nomeado que é membro técnico do

Novo Exército ou, *Militécnico*, e que consegue adquirir fichas extras para Souza e sua esposa, Adelaide, mulher que vive como dona de casa e representa uma figura materna para seu sobrinho. A monotonia da rotina é quebrada quando surge um buraco na mão de Souza, algum tipo de tumor ou doença de pele nunca explicada, para o qual a personagem se recusa a buscar tratamento médico, pontuando que tal buraco não causava dor e também argumentando que tal procura seria inútil, devido à ineficiência da saúde pública. Tal atitude acaba por gerar tanto sua demissão do emprego como se torna o ponto culminante para que a própria Adelaide saia de casa, após muitas brigas concernentes a falta de autocuidado do marido. Sozinho e sem saber o que fazer, Souza, então, recebe uma nova visita de seu sobrinho, que lhe impõe que sejam hospedados alguns homens estranhos em seu apartamento. Tal ato resulta em uma série de eventos – alguns de natureza criminosos, como no caso de ocultação de um cadáver – fazendo com que Souza tenha de sair de seu lar em uma jornada pelas terras desoladas de São Paulo até chegar a uma região distante em que as pessoas estão sendo amontoadas pelo governo debaixo de uma marquise gigante, o que seria uma medida supostamente protetora contra a radiação solar extrema decorrente do aquecimento global e das mudanças climáticas que configuram esse mundo ficcional. Por fim, após a dura jornada, tendo passado por privações das mais diversas, Souza, espremido em meio a uma multidão, tem a impressão de sentir uma brisa e cheiro de chuva, e o romance termina com a pergunta: “Alguém sabe se está chovendo por aí?” (BRANDÃO, 2008, p. 381), o que constitui um final aberto e enigmático quanto às possibilidades de redenção para esse Brasil infernal imaginado por Brandão. Após breve resumo, passamos para a análise da obra.

### **3.3.2. Um Brasil ecodistópico**

O primeiro ponto aqui destacado é a deterioração do meio ambiente como ponto chave para a constituição do mundo distópico escrito pelo autor do romance em foco. Como já explanado na análise de *Umbra*, de Plínio Cabral, existe um elevado número de obras especulativas que nos ajudam a imaginar sobre como nosso mundo pode piorar excessivamente devido aos males advindos das mudanças climáticas ocorridas em decorrência da exploração dos recursos do planeta pelos seres humanos. Termos como Cli-fi (Climate Fiction), ou ficção climática, surgem para categorizar obras alinhadas à ficção científica/especulativa cujo foco trata da alteração do clima da terra como consequência humana e dos efeitos do aquecimento

global.<sup>115</sup> Aqui, *Não Verás País Nenhum* é abordado como uma ecodistopia e, como argumenta Saulo Gouveia: “um exemplo prévio de romance ecodistópico do Antropoceno que se mantém relevante” (GOUVEIA, 2017a, p. 25). Para tal, porém, é necessário inicialmente tecer uma breve exposição e reflexão acerca do termo Antropoceno e de outros dois que com ele se relacionam, a saber, Capitaloceno e Chthuluceno.<sup>116</sup>

Existe na Geologia uma divisão de eras da história do planeta terra, demarcadas por milhões de anos, em que as noções de mudanças climáticas e possibilidades de vida no planeta se modificaram ao longo do tempo. Tais modificações, porém, não teriam relação com qualquer tipo de atividade intencional, seja de seres humanos ou de quaisquer outros animais, de modo que forças geológicas arbitrarias estariam em constante ação nessas modificações. Oficialmente, em termos geológicos, estaríamos no Holoceno, era que teria sido iniciada por volta de 11.700 anos atrás, em que um aquecimento em relação ao antigo período glacial permitiu um melhor desenvolvimento para a já existente espécie humana, nos possibilitando o desenvolvimento social e tecnológico o qual conhecemos na atualidade. O termo Antropoceno, cunhado pelo biólogo americano Eugene F. Stoermer, no início dos anos 1980, mas popularizado apenas no ano 2000, pelo químico holandês vencedor do Prêmio Nobel de química de 1995, Paul Crutzen, surge para desafiar a noção de arbitrariedade geológica nas mudanças climáticas mais recentes do planeta (MOORE, 2016).

Para os/as defensores/as da teoria do Antropoceno, é possível apontar para a possibilidade de que as atividades humanas de exploração dos recursos planetários – em constante ascensão desde a Primeira Revolução Industrial (1760 – 1850) – estejam deixando uma marca tão significativa no planeta ao ponto de o ser humano ter se tornado uma força geológica e que, portanto, estaríamos vivendo em uma nova era geológica, o Antropoceno, visto que a palavra é formada pelas palavras gregas antropos (homem) e ceno (novo), de modo a formar a era do homem, ou do ser humano, como força geológica. O Antropoceno ganhou muitos/as adeptos, mas também críticos/as, que de diferentes maneiras apontam para possíveis objeções epistemológicas ao termo.

O primeiro termo que aponta uma possível falha ao Antropoceno é Capitaloceno, que Segundo Jason W. Moore, foi cunhado pelo economista David Ruccio em 2011 (MOORE,

---

<sup>115</sup> Para um estudo mais específico sobre Cli-fi, ver Suênio Silva (2020).

<sup>116</sup> Os termos originais são *Anthropocene*, *Capitalocene* e *Chthulucene*.

2016). O Capitaloceno não apenas apontaria que o ser humano se tornou uma força geológica a afetar todo o planeta, como também identifica as forças do capitalismo dentro desse processo. Assim, segundo Moore: “O Capitaloceno significa o capitalismo como uma forma de organizar a natureza – como uma ecologia mundial capitalista, situada e multiespécies.” (MOORE, 2016, p. 6). Novamente, a noção de mudança climática por forças arbitrárias do planeta é desafiada, mas uma crítica mais específica ao sistema capitalista com seus específicos é empregada, afinal, é na Era do Capital que as potencialidades humanas de exploração dos recursos planetários se tornam um fator de mudança climática generalizado.

Por fim, temos o termo Chthuluceno, cunhado pela filósofa estadunidense Donna Haraway, que adiciona o prefixo Chthulu à palavra grega ceno, indicando não o famoso monstro da literatura de horror cósmico de H. P. Lovecraft, mas a uma aranha da espécie *Pimoida Chthulhu*. Para Haraway, parte do problema com os conceitos de Antropoceno e Capitaloceno está no pensar o lugar da humanidade na teia da vida, sendo formas de reflexão que colocam o ser humano, e mais especificamente o Homem, no centro da narrativa, de modo que as análises permanecem subjugadas aos velhos modelos eurocêntricos e colonialistas patriarcais. A filósofa, então, escolhe a metáfora da aranha devido à ideia da teia – e também de outros fatores – para nos fazer pensar que, enquanto habitantes do mesmo planeta, estamos todos e todas interconectados, não apenas enquanto pessoas, mas como formas de vida. Assim, Haraway argumenta que sua proposta de pensar se diferencia das críticas do Antropoceno e do Capitaloceno pois: “Ao contrário dos dramas dominantes do discurso do Antropoceno e do Capitaloceno, os seres humanos não são os únicos atores importantes no Chthuluceno, com todos os outros seres capazes de simplesmente reagir.” (HARAWAY, 2016, p. 55).

Apesar da validade da crítica de Donna Haraway aos conceitos de Antropoceno e Capitaloceno, a própria filósofa admite que tais termos ainda possuem suas utilidades (HARAWAY, 2016) e, devido ao foco narrativo de *Não Verás País Nenhum* apresentar uma história que enfatiza personagens humanas responsáveis pela destruição do meio ambiente planetário, segui o argumento de Saulo Gouveia de que esse romance pode ser considerado como um exemplo de ecodistopia do Antropoceno, acrescentando, também, a categoria do Capitaloceno na análise. Assim, apesar de reconhecer a pertinência das objeções teóricas suscitadas por Haraway, que como filósofa não está se dirigindo apenas ao universo da crítica literária ao propor o seu Chthuluceno, mas a um universo de análises muito mais amplo, passo

a demonstrar como a distopia em foco nesta seção pode ter sido imaginada por Brandão de tal maneira a se aproximar dos conceitos de Antropoceno e Capitaloceno.

Como já exposto, o conceito de Antropoceno nos faz pensar sobre a humanidade como uma força geológica a mudar todo o clima do planeta. Em *Não Verás País Nenhum*, temos um desequilíbrio ecológico provocado por ações humanas com foco em seus resultados no Brasil. Nesse sentido, podemos destacar, inicialmente, a escassez de água que é prevalente no romance. Uma das maneiras pelas quais Ignácio de Loyola Brandão constrói seu ambiente distópico é através da descrição dos resultados práticos de um pesado racionamento de água. Na obra, vemos que há fichas de comida e fichas de água que são distribuídas pelo governo com fins e quantidades específicas. Assim, devido à escassez, não sobram fichas para a higienização daquilo que não é essencial, o que afeta o bem-estar geral da população. Por exemplo, temos a descrição da sujeira e do calor como resultado da falta de água para limpeza de partes externas do prédio em que Souza vive:

Abro a porta, o bafo quente vem do corredor. Já estou melado, quando chegar ao centro estarei em sopa. Como todo mundo. A vizinha varre o chão, furiosamente. Como se fosse possível lutar contra a poeira negra, a imundície. Não fornecem água para lavar as partes comuns.” (BRANDÃO, 2008, p. 19).

A falta de fornecimento de água para higienização das partes comuns se dá devido ao fato de que nesse Brasil imaginado por Brandão, já não chove. Dessa maneira, o ambiente construído na narrativa é permeado pela sujeira e falta de higiene.

Para a população em geral, isto é, a que não possui os recursos necessários para amenizar os problemas causados pelo desequilíbrio climático por meio do acesso à tecnologia, a falta de água não se limita ao desagradável de lidar com uma cidade imunda, pois as dificuldades de higienização resultam em grave impacto sobre a saúde pública. Assim, no romance, há toda uma parcela da população que sofre mutações físicas e doenças não catalogadas, de modo que há um clima de medo em relação ao próximo, como o de ser contaminado, conforme demonstra a passagem seguinte:

Medo. Vivo com medo. [...]. Quantas coisas não têm aparecido? O careca de hoje? Quem tem ideia de onde veio? As pessoas que andam perdendo unhas? Os que sofrem de ossos amolecidos? Os que ficaram cegos? Ou sem dentes? Se a investigação científica existisse, saberíamos os porquês. Quem quer saber? Todos querem apenas sobreviver. (BRANDÃO, 2008, p. 36)

O sentimento expresso pelo protagonista mescla o medo de se tornar mais um contaminado com a indignação diante da falta de medidas para buscar soluções para tais problemas. A observação de que já não se buscam os porquês, mas apenas a sobrevivência, demonstra um povo não só de corpo adoecido, mas cujo espírito de luta e resistência foi tomado pela apatia, um ponto que será mais especificamente abordado adiante.

A falta de chuva na cidade de São Paulo configura um enorme desequilíbrio climático no Brasil de Brandão, elemento que pode ser relacionado à destruição da floresta amazônica. Como explicam Elcio Nacur Rezende e Victor Vartuli, a floresta amazônica tem um papel fundamental na regulação do clima e das chuvas de regiões que lhe estão abaixo do mapa, isto é, do centro-oeste, sudeste e sul do Brasil, além de afetar até mesmo outros países como Argentina, Uruguai e Paraguai, de modo que a destruição da Amazônia poderia nos levar a um “ponto crítico, no qual pode não haver mais retorno e, por conseguinte, estar-se-á perante uma situação em que o bioma não conseguirá se recuperar através dos processos naturais, e isso irá acarretar em mudanças significativas no meio ambiente da América do Sul.” (REZENDE e VARTULI, 2022, p. 102). Esse ponto crítico sem retorno aparece em *Não Verás País Nenhum*, conforme aprendemos da narrativa que a floresta amazônica fora transformada em deserto:

Porque, disse ele, a história vai nos registrar como o Esquema que deu ao país uma das grandes maravilhas do mundo. Não é apenas a África que pode se orgulhar do seu Saara, o deserto que foi mostrado em filmes, se tornou ponto turístico, atração, palco de aventuras, celebrado, glorificado. A partir de hoje — e ele sorriu, embevecido — contamos também com um deserto maravilhoso, centenas de vezes maior que o Saara, mais belo. Magnificante. Estamos comunicando ao mundo a nona maravilha. Breve, a imprensa mostrará as planícies amarelas, dunas, o curioso leito seco dos rios. (BRANDÃO, 2008, p. 65).

A transformação da maior floresta tropical do mundo em um deserto gigantesco pode ser lida sob a ótica da crítica do Antropoceno, pois o romance deixa claro que essa destruição ocorreu devido a ação humana, logo, o ser humano torna-se uma força geológica capaz de alterar o clima de um país inteiro.

Também podemos ler a transformação da floresta amazônica em um deserto pela ótica do Capitaloceno, devido à maneira como a tragédia é noticiada em tons publicitários. A propaganda governamental aponta para a grandiosidade do deserto utilizando termos como “maravilhoso”, “maior”, “mais belo” e “magnificante”, chegando a anunciá-lo como “nona maravilha do mundo”. É significativo que toda a perda envolvida na destruição de um meio

ambiente de tamanho colossal tal como da floresta amazônica, com sua conseqüente destruição de comunidades tradicionais, além de todo o ecossistema com a flora e fauna do local, seja propagandeada como uma maravilha possível de dar lucros por incentivar o mercado do turismo.

Segundo Jason Moore: “A ascensão do capitalismo não pode ser reduzida à economia. O Capitaloceno nomeia o capitalismo como um sistema de poder, lucro e re/produção nesta teia” (MOORE, 2016, p. 13). Na lógica do capitalismo como fator de impacto de uma era geológica, a produção e reprodução do lucro na teia da vida é capaz não só de transformar ecossistemas inteiros, através da extração e exploração, como até mesmo ressignificá-los para que continuem a ser fontes de lucro mesmo após sua total deterioração. Assim, a propaganda do Esquema sobre a “nona maravilha do mundo”, não só nos mostra o poder de exploração humana sobre o meio ambiente até que seus recursos findem, como o poder de lucrar também com uma relação simbólica com aquele ambiente, isto é, antes era uma fonte de recursos, agora de admiração exótica. Em todos os sentidos, o humano e o sistema capitalista de lucro se inserem como forças devastadoras que transformam o meio ambiente para o benefício daqueles/as que detém o poder, o que nos leva ao próximo ponto, que é o fato de que, nesse futuro, como é típico nas distopias, apenas as elites possuem os meios materiais para amenizar as dores e infortúnios conseqüentes da piora do mundo, o que aqui, especificamente, tem total relação com a transformação climática.

A transformação da Amazônia em deserto afeta todo o clima do Brasil em *Não Verás País Nenhum*, mas as pessoas sentem essas mudanças de formas diferentes. No romance, fica evidenciado que as elites continuam a ter acesso a amenidades e tecnologias que lhes permitem um tipo de vida que não é afetado pela mudança climática da mesma forma como ocorre com o resto da população. Enquanto no bairro de Souza, não se tem água para lavar as partes comuns, nos bairros dos privilegiados: “existem até piscinas cobertas” (BRANDÃO, 2008, p. 33). No entanto, Souza representa tampouco a classe menos privilegiada, pois há ainda os que habitam os Acampamentos Paupérrimos, pessoas descritas como estando em situação de tamanha necessidade ao ponto que sequer lhes restam forças para rebelarem-se: “Já viu os Acampamentos Paupérrimos? Viu? Lá, ficam estendidos uns sobre os outros, sem forças para se levantar. Não se revoltam por quê? Porque só sabem abrir a boca e fechar, pedindo comida e água.” (BRANDÃO, 2008, p. 244).

Na estrutura social do Brasil dessa distopia, permanecem as divisões entre a elite, a classe média e os mais pobres, sendo Souza um representante da classe média que, mesmo sofrendo com a falta de água em seu bairro, tem, ao menos, acesso à comida e água, ainda que limitadas, higiene e proteção de sua casa, enquanto nela reside. Os paupérrimos, porém, de quem Souza apenas ouve falar, vivem cercados em zonas vigiadas, sendo impedidos de entrar nas cidades como uma medida de contenção do problema de superpopulação que aflige a São Paulo imaginada por Brandão. Portanto, o Brasil distópico de *Não Verás País Nenhum* não apenas nos oferece uma representação literária de como o ser humano pode modificar o clima do planeta ao ponto de afetar todas as formas de vida, numa crítica ao Antropoceno, como também evidencia que, nesse processo, as elites agem e são afetadas de modos muito diferentes da grande maioria da população. Desta maneira, a transformação climática está subjugada aos interesses dos que detém os poderes econômicos para manutenção de um sistema injusto que transforma toda a teia da vida em uma rede de fontes de lucros os quais apenas alguns poucos humanos podem aproveitar, o que constitui a crítica ao que o sistema do capitalismo provoca nas transformações climáticas incluídas no termo Capitaloceno.

Além da escassez da água, um outro aspecto explorado pela mudança climática nessa distopia é o aquecimento global. Por todo o romance, Souza reclama do calor, o descrevendo em termos opressivos, de modo que a impressão que temos como público leitor é de que a personagem está sempre suada e suando durante toda a narrativa. No entanto, há passagens em que o sol é descrito como um perigo mortal contra a vida, não apenas para a qualidade de vida. Depois de ser deixado pela esposa, Souza tem de lidar sozinho com seu sobrinho, que tenta obrigá-lo a abrigar alguns homens no apartamento por alguns dias. Em um dos muitos diálogos dessa parte da história, um desses homens chega a argumentar: “Acha justo morar sozinho nesta bruta casa, enquanto tantos morrem de doença e insolação fora das barreiras da cidade?” (BRANDÃO, 2008, p. 160), indicando que a morte por insolação é um problema recorrente nesse Brasil do futuro para a população desabrigada.

Além dos mortos por insolação ao redor de São Paulo, o homem também relata para Souza uma situação ainda mais agressiva, que estaria a acontecer na região Nordeste do Brasil. Segundo um dos hóspedes/intrusos de Souza, a situação da região nordestina estaria ainda pior do que a de São Paulo, pois rios importantes como o São Francisco haviam secado e as pessoas estavam morrendo de calor, o que a personagem chama de Tempo Intolerável, descrito como destacado a seguir:

Não dava mais para se expor ao sol. Você saía à rua, em alguns segundos tinha o rosto depilado, a pele descascava, a queimadura retorcia. A luz lambia como raio laser. Com o tempo, o perigo nos bolsões de soalheira, como o povo chamava, aumentou terrivelmente. Quem caía dentro não se salvava. O sol atravessava como verruma, matava. (BRANDÃO, 2008, p. 205)

Nesse contexto opressivo de perigo de morte pela ação solar, resalto um aspecto de ecodistopia do antropoceno, em que as possibilidades de vida em uma região (nordeste brasileiro) como a conhecemos por toda uma era (do holoceno) foram modificadas a tal ponto que já não é mais possível haver a vida humana em segurança como outrora. E como a narrativa se trata de uma distopia formada por um governo injusto – sendo a injustiça uma das características dos governos distópicos (GOTLIEB, 2001), o homem ainda conta para Souza que ele só não tinha ouvido falar daquela situação sobre o Nordeste porque a mídia não noticiava e que os militares responsáveis pela região: “utilizam os bolsões como castigo.” (BRANDÃO, 2008, p. 205). Portanto, não só há o aspecto infernal da possibilidade de morte imediata pelos raios do sol devido ao aquecimento global, como há a instrumentalização desse novo aspecto climático para manutenção do poder vigente através da ameaça de seu uso para fins autoritários. Assim, a relação entre meio ambiente e distopia é organizada não apenas no sentido da piora na vida na terra devido à degradação ambiental, mas no uso das características específicas que surgem da mudança climática para fins de manutenção do sistema distópico.

Pensando o romance como uma ecodistopia do Antropoceno, Saulo Gouveia argumenta:

Uma atmosfera de caos aliada a uma estética do absurdo prevalecente no romance transmite, de forma poderosa, um dos elementos mais desconcertantes do Antropoceno: Em questão de poucas décadas o ambiente físico e natural (no Brasil, e por inferência lógica também em todo o planeta) sofreu destruição em uma escala apenas comparável às sofridas em milhões de anos (GOUVEIA, 2017a, p. 27).

O futuro do século XXI imaginado por Ignácio de Loyola Brandão apresenta características ambientais tão díspares daquelas conhecidas pelo público leitor da década de 1980 no Brasil, que faz sentido o argumento de Gouveia de que a obra transmite uma das maiores ansiedades em relação aos perigos do Antropoceno, isto é, a de rápida transformação climática. Por conseguinte, observamos a noção de que o que outrora demoraria milhões de anos para acontecer pode ser acelerado devido à ação humana, o que, ironicamente, seria a maior ameaça à continuidade da existência da própria espécie.

Assim, *Não Verás País Nenhum* possui ainda um certo aspecto apocalíptico, colocando seu público leitor diante de uma possibilidade de extinção. Desta forma, diferente da aparente

estabilidade infernal de distopias como *1984*, em que a personagem O'Brien nos pede para imaginar o futuro como: "uma bota pisoteando um rosto humano – para sempre" (ORWELL, 2009, p. 312), o que implica opressão, mas, também, continuidade da existência humana, a distopia de Brandão se configura como uma sociedade infernal que pode ter alterado tanto o seu planeta ao ponto de que não será mais possível sequer continuar a existir nele. Tal aspecto, nesse sentido, também insere a obra dentro das discussões do Antropoceno e do Capitaloceno, visto que uma das questões mais importantes ligadas a esses termos se dá exatamente sobre a problemática da extinção da diversidade de vida ocasionada pela transformação planetária resultante, por sua vez, da atividade humana, dentro do paradigma econômico do capitalismo exploratório, o que poderia, em última instância, levar até mesmo a extinção da própria humanidade.

Por fim, também é digno de consideração que o ambiente distópico e quase apocalíptico representado em *Não Verás País Nenhum*, com cidades superpopulosas, escassez de água, falta de chuva, a Amazônia desértica, o Rio São Francisco seco e o Nordeste com bolsões de calor mortais, se encontra no Brasil, país cuja identidade nacional é fortemente ligada à imagem de paraíso tropical, terra amena e agradável, exatamente o contrário do que encontramos no texto de Brandão. Portanto, a degradação ambiental como aspecto principal do qual deriva o motor distópico que move o romance, tanto se relaciona ao acalorado debate ambientalista que já existia no Brasil na época de publicação dessa obra, como também se insere no imaginário brasileiro sobre a noção de identidade do próprio país. Nessa linha de raciocínio, podemos considerar o imaginário do Brasil paradisíaco como um tipo de dádiva natural em contraste com o Brasil infernal que resulta, justamente, da ação intencional humana. Assim, o Brasil que em nosso mundo empírico já foi descrito em termos utópicos, conforme descrito na carta de Pero Vaz de Caminha (1500), torna-se, nas páginas do romance em foco, distópico, em um movimento de transformação ecológica que é fruto da ação política intencional das pessoas. Tal transformação é tão radical que pode ser comparada a uma nova era geológica, tal como no termo Antropoceno, mas que tem profundas raízes nos interesses capitalistas da manutenção das elites, o que nos remete ao Capitaloceno, de modo que *Não Verás País Nenhum* pode ser lido como uma expressão literária que configura e organiza imagens de destruição ambiental que se relacionam com as teorizações existentes sobre esses conceitos.

### 3.3.3. A construção de uma cidade distópica

Se *Não Verás País Nenhum* é uma distopia do ponto de vista ambiental, que também pode nos fazer pensar em termos como Antropoceno e Capitaloceno, podemos ainda observar as particularidades apresentadas como sistema político adotado para manutenção da vida nesse Brasil ecodistópico. Como é recorrente nas distopias, iniciamos a narrativa *in media res*, acompanhando a história de Souza em uma sociedade diferente da nossa e que, em alguns aspectos, parece fazer pouco sentido. À medida que lemos, porém, vamos aprendendo sobre sua história, porque ela se tornou como é e como ela funciona, seguindo a estética de progressão descritiva em um processo dialógico entre estranhamento e familiarização com a nova sociedade infernal, processo que caracteriza grande parte da literatura distópica.

Conforme avançamos na narrativa do romance, descobrimos que o governo estabelecido nessa obra não é uma sucessão direta da ditadura que governava o Brasil na época de publicação do livro. O texto possui diversos trechos acerca de um período conhecido como *Abertos oitenta*, que “tinham se sucedido a uma ditadura grotesca” (BRANDÃO, 2008, p. 63), provavelmente fazendo uma referência à própria ditadura militar histórica vivenciada por Brandão. Porém, segundo a narração de Souza, a abertura política não levou a consolidação da democracia, pois logo após teria havido o período denominado de *A Era da Grande Locupletação*. Tendo o termo locupletação o significado de “ação de aumentar o patrimônio próprio em detrimento de alguém” (LOCUPLETAÇÃO, 2022), podemos concluir que, nesse período, uma pequena elite se apoderou do patrimônio nacional de forma sem precedentes. Segundo Souza recorda, o governo que sucedera à ditadura não havia conseguido se estabelecer perante a opinião pública e, em meio ao caos de acusações da imprensa aos escândalos de corrupção, o país: “foi dividido, retalhado, entregue, vendido, explorado” (BRANDÃO, 2008, p. 37), assumindo então uma configuração política desestabilizada até o ponto da ascensão da nova forma de governo, que na obra é chamada de *Esquema*.

O Esquema nunca é de fato explicado em detalhes, mas conforme as personagens lhe referenciam, fica subentendido que ele é formado por pessoas militarizadas como o próprio sobrinho de Souza. Essa forma de governo existente no romance caracteriza-se, conforme observam Marisa Corrêa Silva e Estela Pereira dos Santos, como: “uma espécie de força ditatorial muito semelhante àquela de 64 [...] com ecos orwellianos.” (SILVA e SANTOS, 2015, p. 229). A seguir, passo a demonstrar como alguns aspectos distópicos do Esquema, que

ecoam distopias clássicas como a de George Orwell, constroem um cenário urbano distópico infernal.

Na obra, temos um elevado grau de controle da população por parte do governo, que implica em severa limitação da liberdade individual. Nesse aspecto, encontramos a regulação que impede a liberdade de movimentação das pessoas:

O ônibus chegou. [...]. Somos parte do S-7.58, nos permitem este, nenhum outro. É o que dizem as fichas de tráfego. A ficha indica onde posso andar, os caminhos a percorrer, bairros autorizados, por que lado da calçada circular, condução a tomar. Assim, somos sempre os mesmos dentro do S-7.58. (BRANDÃO, 2008, p. 21).

O controle da liberdade de trânsito nessa distopia é considerado como uma necessidade diante do problema populacional. Como as cidades estão superlotadas, a solução adotada pelo Esquema para que a sociedade possa funcionar é a da limitação de movimento, controlado por fichas de tráfego. Nesse sentido, temos uma solução autoritária imposta através da violência pelo governo militarizado, visto que a desobediência a essa regra, isto é, circular em área não prevista por tais fichas, significa a apreensão da ficha e prisão do/a cidadão/ã em questão.

No entanto, mesmo com o uso das fichas, o problema da superpopulação das cidades não é solucionado em um sentido que possa garantir alguma qualidade de vida para a população que não faz parte da elite. As filas enormes e a lentidão são descritas por Souza de uma maneira angustiante, como evidencia o excerto: “As pessoas disputam centímetros da calçada. Batem cabeças, se beijam, ficam rosto a rosto, cheiram o pó, se levantam imundas, se xingam, protestam” (BRANDÃO, 2008, p. 22). A imagem de filas imensas nas ruas, com as pessoas disputando centímetros de calçada, junto à descrição de calor intenso e poluição, configura um imaginário distópico de total falta de mobilidade que contribui para a construção de uma visão de um futuro muito pior do que os das grandes cidades no Brasil da década de 1980.

Ainda no que diz respeito à narrativa de Souza, em sua tentativa de se deslocar de sua casa ao trabalho, é digno de observação o fato de que mesmo a severa lei de controle de tráfego de pessoas não é suficiente para criação de um clima de segurança pública nas ruas. Souza narra:

Acabei de descer, ouvi os estampidos. Secos, ocos. Tão conhecidos. Joguei-me rápido ao chão, conforme severas instruções: Num décimo de segundo, todos em volta estendidos. Vivemos condicionados, nossos reflexos aguçados. Como aqueles ratos que vão comer ao ouvir a campainha. [...]. Teve um dia

que levei duas horas para vencer duzentos metros até o escritório. Deita, levanta. Foi tiro para tudo quanto é lado. (BRANDÃO, 2008, p. 21-22).

Uma característica de certas distopias de alto controle da população é também o alto controle da criminalidade. Em *1984*, por exemplo, a voz narrativa nos faz entender que apenas nos bairros mais pobres há um alto índice de criminalidade e, mesmo assim, este ocorre com a anuência do Estado, demonstrando um tipo de caos controlado em certas regiões da Oceania. *Não Verás País Nenhum*, no entanto, apresenta um Estado ditatorial incapaz de lidar com a criminalidade resultante da miséria do país, de modo que Souza, que à semelhança de Winston, em *1984*, é um funcionário público representante da classe média, além de ter de lidar com as regras e truculência dos militares, ainda corre risco de morte pela ação dos criminosos que tentam violar as leis estabelecidas para manutenção social nesse futuro distópico.

Ainda assim, mesmo havendo a recorrência de tiroteios no centro de São Paulo, Souza nos informa como são contidos os criminosos: com a utilização de armas com tecnologia distinta daquela da época em que Ignácio de Loyola Brandão escreveu, como podemos observar na passagem destacada:

O ladrãozinho, ou o que quer que fosse, garoto ainda (nunca fui bom para determinar idades), estava estendido, de costas. A cápsula enterrada no meio da testa. Nenhuma gota de sangue. O vermelho da cápsula me permitiu identificá-la como Cataléptica. Provoca um estado semelhante à morte por duas horas. Quando o atingido acorda, está encerrado no Isolamento. E aí, bau-bau, Nicolau!. Nunca mais. Tem quem afirme que a Cataléptica torna a pessoa idiota. (BRANDÃO, 2008, p. 22).

Em certo sentido, seria possível argumentar que há algum traço de humanidade em não utilizar artilharia letal, ao adotar a cápsula Cataléptica. Porém, além do óbvio problema da afirmação de que o tiro tornaria a pessoa idiota, roubando-lhe se não a vida, as capacidades cognitivas para seu desenvolvimento independente, a menção ao Isolamento persiste como um traço distópico dos mais sinistros no texto. Isso porque o Isolamento é mencionado em outros trechos do livro e fica implícito que, uma vez isolada, a pessoa nunca mais voltaria ou teria acesso a qualquer tipo de visita ou contato com alguém de sua vida anterior. Nesse sentido, a constante ameaça do Isolamento pode nos remeter à constante ameaça do desaparecimento que ocorreu no Brasil durante o período da ditadura militar, visto que a Comissão Nacional da Verdade reconhece que houve, pelo menos, 434 mortes e desaparecimentos políticos entre 1946 até 1988, sendo a maioria durante o período da ditadura dos militares (BRASIL, 2014).

O controle da mobilidade com as fichas de tráfego se relaciona com o já citado isolamento dos mais pobres nos Acampamentos Paupérrimos, zonas marginais em relação à cidade em que pessoas são mantidas como exiladas. Tais locais são marcados pela falta das condições mínimas para uma vida humana digna, como demonstram os dois primeiros parágrafos do romance:

Mefítico. O fedor vem dos cadáveres, do lixo e excrementos que se amontoam além dos Círculos Oficiais Permitidos, para lá dos Acampamentos Paupérrimos. Que não me ouçam designar tais regiões pelos apelidos populares. Mal sei o que me pode acontecer. Isolamento, acho.

Tentaram tudo para eliminar esse cheiro de morte e decomposição que nos agonia continuamente. Será que tentaram? Nada conseguiram. Os caminhões, alegremente pintados em amarelo e verde, despejam mortos, noite e dia. Sabemos, porque tais coisas sempre se sabem. É assim. (BRANDÃO, 2008, p. 13)

Como o narrador do romance é a própria personagem protagonista, temos apenas seu ponto de vista principal como referencial para entender esse Brasil distópico de *Não Verás País Nenhum*. Nesse ponto inicial da narrativa, Souza não conhece os Acampamentos Paupérrimos, mas sente seu fedor que mistura cadáveres, lixo e excrementos, mesmo estando dentro de um Círculo Oficial Permitido. Como a obra deixa claro que há pessoas vivendo além desses círculos, impedidas de adentrá-los, podemos concluir que o cheiro horrendo que Souza sente à distância, é o cheiro muito mais pungente que compõe a atmosfera cotidiana dessas pessoas. E como Souza sabe que há o despejo de mortos para tais lugares, podemos imaginar que um dos aspectos de controle da população nessa distopia é o aprisionamento de um elevado número de pessoas dentro de espaços compostos pelo crescente despejo de lixo e corpos, o que faz com que essa distopia seja, para uma parcela significativa da população, uma distopia de aprisionamento que envolve uma mistura de lixão com cemitério a céu aberto. Além disso, na passagem acima, Souza expressa seu medo de que a simples menção ao apelido popular dos Acampamentos Paupérrimos poderia causar seu Isolamento, de modo que também fica implícito que além de não haver liberdade de mobilidade dentro dessa distopia, também não há liberdade de expressão, pois ao denominar tais lugares como Acampamentos Paupérrimos, a população claramente utiliza do adjetivo “paupérrimo” como uma forma de crítica ao governo que os administra, algo não tolerado pelo Esquema.

Segundo Antonio de Pádua Dias da Silva “A degradação ambiental do espaço urbano de São Paulo metaforizado nesta ficção é um elemento fundante da abordagem crítica apontada

pelo autor da obra, que chama a atenção de leitores para problemas humanos e sociais de várias ordens” (SILVA, 2008, p. 12). A São Paulo imaginada por Ignácio de Loyola é construída de tal maneira que há, de fato, a possibilidade de tais abordagens críticas. Os constantes tiroteios, o fedor, a falta de tratamento adequado de lixo, a superlotação, o controle da mobilidade que impede que os mais pobres tenham acesso a certos círculos permitidos, são aspectos extrapolados nessa ficção que tanto ecoavam a própria época de publicação do romance como persistem como problemas de grandes centros urbanos brasileiros no século XXI. Assim, não apenas no que diz respeito à mudança climática, mas também na reprodução extrapolada de certos problemas sociais da cidade de São Paulo da década de 1980, temos o caráter crítico presente nas distopias que, estranhamente, nos afasta de nossa realidade empírica para, de alguma maneira, nos ajudar a melhor nos aproximarmos dela, por via do pensamento crítico. Claro que o apontamento de tais problemas não é exclusivo da literatura distópica, e nem tais apontamentos podem, necessariamente, gerar qualquer tipo de mudança real no mundo fora das páginas do texto literário. Ainda assim, em sua representação da cidade, *Não Verás País Nenhum* se insere em um *continuum* crítico da literatura brasileira que, de diferentes formas, metaforiza problemas tão antigos de nossa sociedade no que diz respeito ao planejamento urbano e convivência social nas grandes cidades.

### **3.3.4. O Esquema de controle da história e da informação**

Como já demonstrado nesta tese, uma das temáticas mais exploradas pela literatura distópica é o controle da história e da informação por parte dos poderes hegemônicos que dominam a sociedade nas distopias. Esse aspecto, como muitos outros, tem ligação direta com o que se observa em regimes governamentais ditatoriais ou autoritários no mundo real, visto que, como observa Raffaella Baccolini: “A reescrita da história é central para o bem-estar de um regime totalitário” (BACCOLINI, 1995, p. 298). Desta forma, assim como regimes totalitários na história humana tenderam a manipular a narrativa histórica e controlar a transmissão da informação pela mídia para manter suas populações em estado de alienação e resignação, a literatura distópica tem representado essa tendência de diversas maneiras.

Em *Não Verás País Nenhum*, temos um protagonista que é exatamente um professor de História, ou, mais precisamente, um ex-professor de História, visto ter sido aposentado

compulsoriamente pelo Estado ditatorial. Em suas recordações de tempos de sala de aula, Souza narra como a censura começou a ocorrer ainda nos anos iniciais do Esquema:

Quando eu dava aulas, os estudantes perguntavam sobre tais tempos. Eram alunos que as escolas reputavam incômodos e terminavam afastados dos cursos. A direção ouvia as gravações das aulas e me chamava. Para que eu informasse quem tinha me interrogado. Denunciasse.

No início, recusava. Havia justificativas. Naquelas classes de trezentos alunos, eu alegava, era impossível saber quem tinha feito a Pergunta Intragável, como dizia a direção. Que tamanho terão as classes hoje? Quinhentos, seiscentos alunos. Bem que gostaria de saber. (BRANDÃO, 2008, p. 24-25)

Através das memórias de Souza, entendemos que o governo distópico possui mecanismos para censura do ensino crítico da História, o que também pode nos remeter as perseguições que intelectuais das universidades brasileiras sofreram durante o período da ditadura militar – como no fato de que professores universitários eram fichados e deveriam manter seus registros livres de denúncias para que pudessem continuar lecionando a cada novo ano letivo. No caso da passagem destacada, os tempos sobre os quais os/as estudantes perguntavam se referem ao que na obra é chamado de Era da Grande Locupletação. É digno de nota que os/as alunos/as que questionam sobre o passado em uma aula de História são afastados do curso, pois isso demonstra que o passado não é facilmente acessível para as pessoas nessa distopia. Além disso, o fato de que as aulas eram gravadas e ouvidas pelos superiores de Souza evidencia o caráter autoritário e controlado da educação em *Não Verás País Nenhum*, sendo uma violação do princípio da liberdade de cátedra, que assegura a liberdade de aprender, ensinar, pesquisar e divulgar conteúdos e conhecimentos diversos para ampliação do desenvolvimento intelectual das pessoas.

Mais adiante, Souza nos revela porque foi aposentado compulsoriamente da universidade, o que reforça a leitura acerca do controle da história no sentido de que o Esquema impede a reflexão historiográfica por não desejar o desenvolvimento de um indivíduo crítico:

Cheguei a elaborar para meus alunos uma teoria interessante do Risco Terrível que é o Eterno Conhecido. Uma cópia do trabalho foi anexada ao processo que me deu a compulsória. Não tinha como explicar. Aqueles homens procuravam subversão e a pasta marrom cheia de folhas forneceu o que desejavam

A sala de aulas era o único lugar onde me sentia bem. Liberado. À frente dos alunos, diante do quadro negro. Eles gostavam de mim, porque eu insistia em sair dos currículos estreitos, organizados de modo a formar baterias conformadas de tecnoburocratas. Tecnocratas, disso o país precisa.

Ouvia isso com exaustão, a cada reunião de professores, nas visitas de inspetor, lia nos boletins do ministério. Os alunos nem conseguiam mais formular questões. Eu mesmo levantava perguntas que nunca me seriam feitas, traziam respostas que nunca outros dariam. Nem eu, mais. (BRANDÃO, 2008, p. 113)

No caso dessa ficção de Brandão, a tese crítica de Souza, que o levou à aposentadoria compulsória, possui um título que aponta para a necessidade de um processo de questionamento em contraposição ao sistema de estabilidade fechado defendido pelo Esquema. Nessa passagem, assim, temos uma indicação que o ensino superior nessa distopia censura o pensamento crítico e o processo historiográfico, a tal ponto de reduzir as necessidades de educação a um tipo de tecnocracia, isto é, a ênfase demasiada na técnica com objetivos supostamente práticos. Ao tocar neste tema, a obra se aproxima da distopia já abordada de Herberto Sales, *O Fruto do Vosso Ventre*, em que o governo distópico é chamado de Tecnocracia e em que há uma ênfase nos discursos dos técnicos burocratas que legislam na sociedade com o intuito de buscar soluções para problemas sociais sem, contudo, respeitar os direitos humanos. Nesse contexto, assim como na distopia de Sales, *Não Verás País Nenhum* também configura um *ethos* social tecnocrático, cujo poder de influência sobre a formação universitária significou, no universo ficcional de Brandão, a formação de uma população sem senso crítico da História.

No Brasil de *Não Verás País Nenhum* não existe liberdade para ensino e aprendizagem da História no ensino superior. Além disso, algumas medidas de censura e edição de material escrito são adotadas para impedir ou dificultar que as pessoas possam ter acesso às informações do passado mesmo no dia a dia. Souza reflete que, se alguém se der ao trabalho de buscar informações sobre o período da Grande Locupletação, encontrará um material editado, como mostra a passagem a seguir: “Os livros de história omitem. Quem se der a um grande trabalho, encontrará nos arquivos de jornais alguns elementos. Distorcidos, é claro. Foi um período de intolerância, amordaçamento, silêncio.” (BRANDÃO, 2008, p. 24). Por fim, além da censura e edição de material, e do afastamento sofrido por Souza, ainda é dito no texto que, de modo geral, cientistas e professores/as sofreram consequências ainda mais graves do que o protagonista do romance, tendo havido prisões e perseguições.

Além do controle das informações e reflexões sobre o passado, o Esquema possui seus métodos para controlar a informação e o senso crítico do povo no que diz respeito ao que ocorre no presente. Portanto, não só a censura sobre o ensino e aprendizagem da história é exercida,

mas também sobre a mídia, como observa Souza: “na ausência de imprensa, nas bibliotecas inacessíveis, como se situar?” (BRANDÃO, 2008, p. 115). Um dos motivos de angústia do protagonista desse romance distópico é justamente a falta de referência para informações e reflexão. Como professor universitário afastado por ensinar além do que o Esquema prescrevia, Souza possui a capacidade cognitiva para compreender como a mídia brasileira nesse mundo ficcional serve apenas aos interesses de manutenção dos poderes hegemônicos. Assim, em outro momento da narrativa, Souza lamenta: “Garante-se a formação de comissões de inquérito, promovem-se passeatas controladas, editoriais consentidos na imprensa, entrevistas categóricas.” (BRANDÃO, 2008, p. 343).

O lamento de Souza demonstra que sua sociedade possui uma imprensa aparelhada pelo Esquema e, por consequência, os inquéritos, passeadas, editoriais, entrevistas e outros meios de questionamento de poder ficam controlados pelo próprio regime, de maneira que não há possibilidade de crítica real e nem necessidade de prestação de contas perante a sociedade – o que se assemelha a distopia *Adaptação do Funcionário Ruam*, em que a suposta oposição ao sistema distópico é controlada pelo Departamento de Contestação. Nessa lógica, uma notícia tão devastadora como a da transformação da floresta amazônica em um deserto, por exemplo, pode ser apresentada ao público como uma propaganda do governo ligada às possibilidades turísticas de visitação do local. Ou seja, com uma mídia aparelhada pelo Esquema, até mesmo as consequências mais catastróficas de sua gestão podem ser divulgadas para a população de forma positiva. Assim, não há notícias reais, apenas propaganda.

O controle da mídia de modo que as notícias se transformam em publicidade governamental em *Não Verás País Nenhum* possui paralelos com a situação do Brasil durante a ditadura militar. Segundo Nina Schneider (2017), o primeiro aparato estatal de propaganda e censura sistemática foi o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), instaurado em 1939, durante o Estado Novo de Getúlio Vargas. Já na época da ditadura iniciada em 1964, a propaganda pode ser demarcada em três fases: primeiramente dividindo-se entre pré-golpe e pós-golpe, de 1962 até 1968, depois se oficializando em 1968, na Assessoria Especial de Relações Públicas (AERP); e na Assessoria de Relações Públicas (ARP), e, finalmente, com a propaganda pós-1979, da Secretaria Especial de Comunicação (SECOM), um órgão bem maior e mais profissionalizado do que os anteriores. Ainda de acordo com a pesquisadora “as campanhas oficiais do regime militar brasileiro tinham um caráter desmobilizador e aparentemente apolítico. Fingiam que o Brasil estava vivendo uma época de harmonia, sem

conflitos sociais nem preocupações.” (SCHNEIDER, 2017, p. 339). De forma semelhante, Souza lamenta que a mídia em *Não Verás País Nenhum* trata do cotidiano como se nada demais estivesse acontecendo:

Foi um trabalho gradual de preparação. Filmes na televisão e nos cinemas, outdoors com propaganda. Repetição exaustiva até convencer a todos que as más notícias prejudicavam a tranquilidade, traziam inquietação, provocavam stress, aumentavam a hipertensão, causavam até mortes. [...]. Um governo constantemente atacado tem que passar o tempo respondendo acusações. E não pode governar tranquilo. O povo devia escolher. Se as más notícias continuassem, o Esquema não teria condições de administrar. Portanto não seria culpado se o país estacionasse, até regredisse. (BRANDÃO, 2008, p. 63)

Assim, além de ser um tema recorrente nas distopias, o controle da mídia em *Não Verás País Nenhum* também se insere em um paralelo com as estratégias do governo militarizado da época de publicação do livro, de maneira que, neste romance, a manipulação midiática pelo Esquema metaforiza o controle da mídia no Brasil, durante a ditadura vivida por Ignácio de Loyola Brandão.

Como alguém que vivenciou o período anterior ao Esquema, e como um acadêmico de História com formação para analisar os processos de mudança social e refletir sobre suas consequências, Souza é construído como um narrador-personagem que serve como ponto de vista crítico para os problemas em *Não Verás País Nenhum*. Em contrapartida, temos o sobrinho de Souza que, ao contrário de seu tio, cresceu e foi educado nos anos do Esquema, acredita na propaganda do governo e o defende em todas as suas justificativas mesmo diante do caos social aparente, sendo, assim, o típico cidadão manipulado que o ensino censurado da História e a propagação da informação seletiva pode causar. Devido a isso, há uma tensão entre essas personagens, gerando diálogos do início ao fim do romance que nos servem como pontos de comparação argumentativo em relação às bases do sistema distópico da obra. A seguir, destaco apenas um deles para exemplificação:

- Vai ver, o tio não gosta de mim.
- Como pode não gostar? Você é como um filho.
- Tem pais que odeiam os filhos.
- Não é o caso do seu tio. Ele tem suas esquisitices, mas é boa pessoa.
- Boa? Será, tio? Por que não responde?
- Ele te quer bem.

— Não sei, não. Tenho visto pessoas como ele, perigosas. O tio não se conforma com a situação.

— Faz tempo que ele não discute política.

— Gosta ou não do Esquema, tio?

— Não é hora de discutir essas coisas, filho. Você veio almoçar com a gente.

[...].

— Não gosto do Esquema, não posso gostar. Tudo que está aí foi por causa dele.

— Tudo o que está aí?

— Tudo. O país despedaçado, os brasileiros expulsos de suas terras, as árvores esgotadas, o deserto lá em cima.

— Belíssimo deserto. Nona maravilha.

— Maravilha. E os rios? Cadê os rios, menino?

— Agora vai pôr a culpa no Esquema dos rios terem secado? Do calor? Seja razoável, tio. O mundo mudou. O senhor sabe, é professor de história. A culpa foi dos governos que fizeram experiências nucleares, transformaram a atmosfera.

— Repete a propaganda oficial, repete. (BRANDÃO, 2008, p. 79-80).

Esse exemplo é do primeiro diálogo em que Souza de fato debate com seu sobrinho, mas tais discussões ocorrem até quase o final do livro. Temos no embate de falas entre essas duas personagens o dialogismo crítico típico da literatura utópica, porém, ao contrário das eutopias em que o ponto de vista que louva a sociedade é geralmente mais associado com a própria posição política de seus autores e autoras, aqui acontece o inverso, em que a crítica de Brandão é acentuada pelo louvor do Estado distópico proferido pelo sobrinho de Souza. Nesse sentido, temos não apenas a personagem lamentando a parcialidade dos meios de comunicação e a distorção do ensino de História, como também temos seu sobrinho representando a consequência prática na formação cidadã de uma pessoa que vive sob um regime de controle da história e da comunicação. Portanto, podemos concluir que *Não Verás País Nenhum* incorpora as temáticas de controle da História e da mídia através das reflexões críticas advindas do fluxo de consciência de sua personagem protagonista, Souza, e, também, de seus diálogos com seu sobrinho. Em alguns desses diálogos, envoltos em uma tensão familiar com perigo velado de que o sobrinho Militécnico prenda o tio, há a mediação apaziguadora de Adelaide, enquanto em alguns outros, não, até porque a personagem feminina sai de casa e desaparece em determinado momento da narrativa.

No que diz respeito a estética do romance, tal tensão é importante pois contribui com a narratividade, visto que tais diálogos de ideias contrárias tendem a soar mais como tratados filosóficos do que diálogos literários nas eutopias clássicas, como apontam Fredric Jameson (1994), Raymond Trousson (2005) e Mattison Schuknecht (2019). As distopias, porém, com maior potencial narrativo, tendem a apresentar tais questões sociopolíticas dentro do enredo de suas obras envoltas em conflitos pessoais entre as personagens. Assim, muito recorrentemente, a discussão sobre a justiça ou não do sistema político hegemônico em cada distopia acontece entre o protagonista insatisfeito e alguém do próprio governo, como podemos observar nos diálogos entre o John e Mustafá Mond, em *Admirável Mundo Novo*; Winston Smith e O'Brien, em *1984*; Campos/Loi e Mui, em *3 Meses no Século 81*; Guy Montag e Beatty, em *Fahrenheit 451*, dentre outros exemplos. Dessa forma, percebemos que *Não Verás País Nenhum* evidencia um padrão narrativo semelhante ao gênero distópico na apresentação das discussões sociais que fazem parte de sua configuração formal, enquanto dialoga com questões sociais da época da ditadura que, de forma sombria, vêm novamente surgindo no Brasil, visto um revisionismo histórico que surge em certa parte da sociedade brasileira que, tristemente, relê a história da ditadura não como um evento distópico de nossa história, mas heroico, nostálgico e novamente necessário.

### **3.3.5. Política eugenista e esterilização das mulheres**

O problema populacional é um dos destaques em *Não Verás País Nenhum*. Por diversas vezes, Souza reclama que há gente demais, e existe todo um sistema já exposto na presente análise de controle de movimentação de pessoas cuja justificativa se encontra no problema de superpopulação que assola o Brasil dessa distopia. Diante dessa questão, o ataque à autonomia do corpo por parte das mulheres surge na obra, ainda que apenas marginalmente. Durante o romance, Souza cita alguns períodos específicos que teriam ocorrido pouco antes da constituição da distopia do Esquema, em que a história que lemos é ambientada. A já citada Grande Locupletação, por exemplo teria sido um período pós-ditadura em que a desigualdade social teria aumentado a um ponto máximo, criando, assim, um clima favorável de caos para a sociedade brasileira ao ponto de possibilitar a ascensão do Esquema. Outro período marcado como grande teria sido a Grande Esterilidade, que, segundo o narrador: “resultou no Tempo das Crianças Exterminadas” (BRANDÃO, 2008, p. 152), o qual passo a analisar a seguir.

Segundo narra Souza, houve um período em que muitas crianças começaram a nascer com diversas condições de saúde, cegas, surdas, com problemas de fígado e intestino. Após investigação, constatou-se que tais anomalias estavam ligadas ao consumo do mercúrio na alimentação – ponto que se relaciona com a degradação ambiental, já analisada anteriormente. A solução extrema do Esquema, como uma distopia autoritária e desumanizada, foi o que se chamou de Tempo das Crianças Exterminadas, período que Souza não explica em detalhes pois simplesmente mencionar tal caso poderia ser interpretado pelo governo como um ato subversivo passível de punição, conforme evidenciado na seguinte passagem: “Ninguém fala sobre o assunto, ninguém é louco de comprar briga por coisa alguma. Comentar o Tempo das Crianças Exterminadas é o mesmo que falar nos Acampamentos Paupérrimos. Pura subversão.” (BRANDÃO, 2008, p. 156). Sendo assim, além do absurdo do infanticídio – implícito na menção de que as crianças foram “exterminadas –, temos mais um exemplo de restrição de liberdade de expressão nessa distopia.

O fato de as crianças terem sido eliminadas devido a características de nascimento implica em uma política eugenista por parte do Esquema. Tal teoria eugenista, embora abraçada por utopistas do século XIX e início do século XX, veio a ser rejeitada de uma forma mais categórica e geral pela comunidade científica global após a divulgação dos horrores da eugenia nazista durante a Segunda Guerra Mundial. Assim, de modo mais amplo, a eugenia tem sido explorada tanto em eutopias como em distopias desde o século XIX. Contudo, em uma obra como *Não Verás País Nenhum*, publicada na década de 1980, quando os princípios eugenistas já haviam sido mundialmente condenados, a eugenia aplicada aos problemas de saúde das crianças brasileiras desse Brasil imaginado por Brandão pode ser interpretada como mais um aspecto infernal do Esquema, em sua configuração como um poder controlador distópico.

O que se seguiu a essa época de eliminação das crianças, continua Souza, foi um programa de esterilização das mulheres brasileiras, que teria sido defendido tanto como medida para impedir o nascimento de mais pessoas com condições físicas e mentais, como também uma medida para conter o problema de superpopulação no país. Assim, Souza chega a citar um “Departamento de Esterilização Familiar” (BRANDÃO, 2008, p. 291), demonstrando que a violência sobre os corpos femininos nessa sociedade distópica é institucionalizada e oficializada por um departamento oficial do governo, ponto que também aproxima essa obra de *O Fruto do Vosso Ventre*, de Herberto Sales, e de distopias feministas da literatura anglófona. Dessa forma, ainda que não seja o motor principal a movimentar o enredo da obra, há um aspecto nessa

distopia de Ignácio de Loyola que se aproxima das distopias feministas, obras que, conforme argumenta Ildney Cavalcanti, configuram a redução das mulheres nas malhas sociais com a institucionalização de diversas práticas violentas sobre seus corpos, dentre as quais a reprodução controlada é recorrente (CAVALCANTI, 2005).

A narrativa de *Não Verás País Nenhum* é bastante densa ao citar diversos elementos clássicos das distopias nos diálogos e monólogos internos de Souza, sem, contudo, se aprofundar em tais questões. Assim, há uma breve passagem que se desenvolve em torno desse tema, em que lemos sobre grupos de mulheres que resistem ao controle distópico, tendo filho/as e provendo apoio umas às outras. Como o próximo ponto de análise é justamente sobre a representação dos polos entre sobrevivência resignada e resistência militante na obra, essa passagem será abordada mais adiante.

### **3.3.6. A reação do povo brasileiro: sobrevivência resignada x resistência militante**

Distopias são obras que apresentam sociedades infernais e, conseqüentemente, o pessimismo quanto às qualidades humanas para construção de um mundo justo faz parte da configuração desse gênero. Ainda assim, como observa Chris Ferns: “apesar de mostrar derrotas, o derrotismo não é necessariamente uma característica inerente do gênero (FERNS, 1999, p. 130). Há espaço para esperança dentro das sombrias páginas da literatura distópica, e, como argumentam Tom Moylan e Raffaella Baccolini (2003), algumas obras apresentam essa esperança dentro do texto, enquanto outras possuem estratégias mais ambíguas de figuração de qualquer tipo de esperança presente para tais sociedades fictícias. Dada a forte ligação da distopia com a (e)utopia e a importância da ideia de esperança dentro dos Estudos da Utopia, principalmente em se levando em consideração a já citada influente obra do filósofo alemão Ernst Bloch – que entendia a esperança como o motor da utopia (BLOCH, 2005), não é raro que estudos sobre textos distópicos reservem espaço para o questionamento sobre esse tema dentro da ficção distópica. Aqui, não é a esperança o ponto principal de análise, mas a postura das personagens diante da distopia estabelecida pelo Esquema que será abordada. Ainda assim, a ideia da esperança utópica perpassa essa abordagem.

Inicialmente, podemos observar a postura de Souza e de seu núcleo familiar perante o regime distópico. Começando pelo protagonista do romance, Souza é uma personagem

angustiada diante do mundo em que vive. Como já citado nesta análise, a personagem odeia o Esquema e chega admitir isso para seu sobrinho Militécnico. Por grande parte da narrativa não temos qualquer indicação de que Souza possa vir a lutar para a transformação ou derrubada do Esquema, de modo que suas críticas ficam limitadas a seus próprios pensamentos e, por vezes, a alguma fala contrária ao regime na presença de alguma outra personagem. Além disso, o protagonista lamenta o fato de nunca ter implementado ações contra o Esquema, como mostra o seguinte excerto:

Imaginei, muito tempo atrás, que se eu conseguisse estabelecer reformas a nível de grupo, seria possível uma revolução geral.

Cada um agindo a nível de grupo. Então, somaríamos tais reformas e teríamos uma modificação. Claro que haveria uma tendência geral, uma linha a seguir, que desse unidade a tais mudanças. Pensei, mas não fiz. Fiquei preocupado com a sobrevivência, manter minha família, a casa. (BRANDÃO, 2008, p. 192).

Souza representa um protagonista resignado e sem esperanças de mudança, que basicamente está apenas sobrevivendo ao regime distópico. Essa postura, porém, progressivamente se modifica, como argumenta Benjamin David Burt: “Tendo se envolvido com o pensamento distópico, a crítica ideológica e o utopismo amorfo ao longo de sua jornada pela infernal São Paulo do romance, Souza não pode retornar a uma vida de conformidade cínica.” (BURT, 2020, p. 185). Burt observa que, em sua jornada por São Paulo, Souza vai desenvolvendo uma consciência utópica em um sentido que pode levá-lo à ação contra o Esquema. Já ao final do romance, a personagem acaba presa junto a uma multidão debaixo de uma marquise gigante, uma obra do Esquema propagandeada como uma solução contra o forte sol, mas que mais parece ser uma forma de atrair pessoas para que morram sufocadas, visto que todos/as ficam amontoados/as em pé debaixo da marquise e sem possibilidade de movimentação. É nesse contexto que, em diálogo com outro homem que partilha de sua visão crítica sobre o Esquema, a personagem começa a apresentar um ímpeto para agir e conclamar as pessoas à ação: “Deve haver outros por aí, não é possível imaginar que somos apenas dois a compreender o que se passa. Sei que está me convocando. Eu, o teórico, tenho que ir à prática.” (BRANDÃO, 2008, p. 380). Na fala da personagem podemos observar uma autocompreensão crítica que indica sua percepção da necessidade de agir, ao invés de ficar apenas no questionamento teórico do Esquema. Ao final do romance, Souza pensa sentir uma brisa e o cheiro da chuva, o que lhe renova as esperanças ao ponto de ele ser tomado pela expectativa: “Não dormi, fiquei alerta, elétrico à espera dessa chuva prometida. Era certeza que viria. Mais

hora, menos hora. Viria. Pode ser que estivesse ainda longe, mas caminhava em nossa direção.” (BRANDÃO, 2008, p. 381).

O romance inicia com Souza reclamando sobre o fedor que chega até o seu apartamento vindo dos acampamentos paupérrimos, cheios de lixo e cadáveres, mas termina com a personagem em estado de euforia diante de outro cheiro, o da chuva, o que lhe enche de esperança e expectativa. Nessa trajetória, a personagem inicialmente é um sobrevivente do sistema distópico que vive com o sentimento de culpa por não ter colocado seus planos revolucionários em ação, mas que, ao fim, após uma jornada de perdas e sofrimentos, começa a esboçar uma postura que poderia leva-lo a algum tipo de ação de resistência contra o sistema distópico. Nesse aspecto, Souza se apega à esperança de que a chuva possa cair novamente sobre o Brasil, o que configura, ainda que fragilmente, uma possibilidade utópica, podendo fazer com que a personagem completasse sua transição entre a sobrevivência resignada e uma postura de resistência militante – como o romance finda, não temos como saber se Souza empreenderia essa transição. Assim, podemos ler a chuva como um símbolo de esperança utópica na personagem que se contrasta com o intenso calor que marca a distopia de *Não Verás País Nenhum*.

Seguindo para outra personagem importante do livro, temos a postura de Adelaide perante o Esquema e a sociedade distópica em que vive. Diferente de Souza, ela é representada como uma mulher que prefere não falar sobre política ou reclamar das condições de vida, sendo descrita como extremamente religiosa. Constantemente, ela expressa desejos que parecem desconectados de sua realidade ao redor, como, por exemplo, ao propor uma saída para passear:

— Não é hora de discutir essas coisas, filho. Você veio almoçar com a gente. Hoje é domingo, vamos descansar, ver televisão, passear.

— Passear? Ora, tia, quem é que passeia com um calor desses? Ninguém mais. O que há? Não tem saído de casa?

— É, faz tempo que não saio. (BRANDÃO, 2008, p. 79)

A proposta de passear em uma tarde de domingo parece indicar que Adelaide tenta viver a vida como se ainda fosse a época em que tal atividade ainda era possível. Além disso, quando Souza discute política com seu sobrinho, sua esposa faz questão de tentar mudar de assunto: “— Por que vocês discutem? Cada vez que ele vem nos visitar, sai uma discussão nesta casa, Souza. Por quê? Não podemos fazer como todas as famílias? Ficar alegres, conversar coisas boas? Há tanto assunto bonito.” (BRANDÃO, 2008, p. 82).

De forma superficial, poderia parecer que Adelaide é simplesmente uma personagem alienada que utilizaria da religiosidade como escape da realidade, enquanto finge não entender o que está acontecendo ao seu redor. No entanto, tal julgamento pode ser precipitado. Como a voz narrativa da obra é em primeira pessoa, não temos acesso ao fluxo de consciência de Adelaide, de modo que o que podemos deduzir dela são suas falas na presença de Souza e as próprias opiniões de seu marido sobre ela. Em determinado momento de reflexão, o protagonista do romance reconhece a inteligência de esposa, bem como sua sabedoria para lidar com situações práticas: “Ouço Adelaide, dou e nego razão a ela. Sua cabeça funciona rapidamente em instantes práticos. E esta é uma situação prática. O raciocínio dela tem aproveitamento. Adelaide sempre me reserva surpresas.” (BRANDÃO, 2008, p. 60).

Adelaide sabe muito bem como funciona o Esquema e fica implícito que ela fizera o possível para poder sobreviver nesse mundo distópico, principalmente quando observamos sua relação com seu sobrinho. É fato que a própria sobrevivência do casal se deve às fichas extras de água e comida que seu sobrinho militar os arranja. E o texto deixa claro que Adelaide o influenciara para que entrasse na vida militar, conforme uma fala da personagem: “— Sempre igual, tia. Eu me lembro, era garotinho, vinha brincar no seu quintal. Todos os dias, na hora de lavar a mão, você vinha: vai ser padre, filho. Ou entra para o Novo Exército. Depois, parou de falar nos padres, meteu na minha cabeça que era o Novo Exército mesmo.” (BRANDÃO, 2008, p. 76).

No romance, nos é informado que o casal nunca tivera filhos/as, mas criaram seu sobrinho como se fosse seu filho. Já como adulto, o Militécnico expressa sua gratidão fornecendo fichas de água e alimentação, o que permite a sobrevivência do casal. Seu acesso a essas fichas, no entanto, é resultado direto de sua relação com o Novo Exército, o qual é fruto da influência de Adelaide. Portanto, ela também é uma personagem resignada, uma vez que não é mostrada alguma ação de resistência contra o regime por parte dela, mas não uma personagem alienada do que ocorre ao seu redor. Ademais, em certo ponto da história, o narrador personagem admite que descrevera sua esposa de forma distorcida, como mostra o seguinte excerto:

O que venho admitindo, meio secretamente, sem coragem de revelar, é que Adelaide se foi, porque estava na hora de ir. Não foi de repente. Há muito a ideia estava formada em sua cabeça, e vinha descendo. Ela tentou falar comigo algumas vezes. Nunca ouvi, não queria saber. [...] E eu não queria que soubessem como fui me afastando de minha mulher, deixando tudo ruir. [...].

Adelaide não me abandonou. Se foi, com aquela simplicidade e clareza que sempre a marcaram. Mulher cristalina, firme, pena que vocês nem chegaram a conhecer. Fiquei devendo um retrato melhor dela. O que passei foi distorcido. Porque, também convenhamos, eu sentia grandes dores. (BRANDÃO, 2008, p. 374-375)

Podemos concluir que a personagem Adelaide nos foi apresentada de forma distorcida pelo relato angustiante e angustiante de Souza, ainda que possamos argumentar que a posição dela em relação a um possível embate contra o Esquema se alinhe a uma postura resignada de sobrevivente. Tal postura, é importante frisar, não é apenas de Adelaide, mas perceptível na maioria da população brasileira, segundo expressa Souza em diversas passagens, como na seguinte: “É difícil, as pessoas andam espantadas. Ninguém quer saber de mais nada. O que vale é o dia a dia. Só se pensa na sobrevivência.” (BRANDÃO, 2008, p. 105). Por conseguinte, a conclusão de Ana Carolina Monay sobre a característica da população na obra é certa: “o Brasil que (não mais) se vê de Loyola Brandão foi reduzido a uma São Paulo guetizada, temerosa, quente e mefítica, que, em vez de cidadãos, produz sobreviventes” (MONAY, 2018, p. 224). Nessa perspectiva de sobreviventes em vez de cidadãos, podemos também refletir sobre o sobrinho de Souza e Adelaide.

O anônimo sobrinho em *Não Verás País Nenhum* possui um destaque na narrativa ainda maior do que o de Adelaide, pois, mesmo depois que a personagem feminina desaparece, o Militécnico permanece, primeiro incomodando o sossego de Souza no apartamento, ao trazer homens estranhos para o local, depois transportando o tio para um bairro distante e, por último, após se perder de Souza, o reencontrando como mais um dos amotinados debaixo da marquise gigante. O próprio fato de Souza nunca nos informar o nome de seu sobrinho já é um indicativo de seu desprezo pela personagem, o que pode ser confirmado em algumas falas do protagonista dessa obra, tais como a seguinte: “Como posso gostar desse sobrinho quando sei ao que ele pertence? Se tenho plena consciência do que será o país na mão dele, dentro de alguns anos. Se houver alguns anos. Tenho as cartas dele, conheço suas ideias.” (BRANDÃO, 2008, p. 27).

Se a maioria das pessoas nesse Brasil infernal de Brandão está apenas tentando sobreviver, se Adelaide busca ignorar certos aspectos horríveis do cotidiano para seguir vivendo com alguma qualidade de vida para ela e sua pequena família e se Souza sobrevive ao Esquema, mas a custo de muita angústia interior, o sobrinho do casal representa aqueles que se identificam totalmente com o sistema distópico e tentam usá-lo para benefício próprio. O Militécnico não apenas sobrevive dentro Esquema, como faz parte dele, e não apenas faz parte em um sentido

de tolerância a um mal necessário, como, de fato, acredita em seus ideais. Nas discussões com Souza, esse membro do Novo Exército expressa que, embora não considere o Esquema perfeito, o percebe ao menos como a melhor solução para os problemas desse Brasil ficcional configurado por Brandão:

— Você é inteligente, meu filho. Não entendo como pode permanecer nesse cargo, como pode estar cego diante da realidade.

— Vivo a realidade, tio. Não sonho. Essa sempre foi a minha realidade, nunca convivi com outra. Quando nasci, os Abertos Oitenta já tinham terminado. Não figuram nem nos livros de história. É ou não é? A eles, só pequenas referências, sem muitas explicações. Então, como posso estar cego?

— Viver dentro de uma realidade é um fato. Aceitar, achar que tal realidade é boa, é outra história. Nunca pensou que a vida pode ser diferente do que é? Você não imagina que as coisas possam ser de outra maneira?

— Se não vivermos organizados, morreremos todos. Estamos na linha justa, sob rígido controle. Não tem outro jeito.

— Mas havia, não tivessem feito o que fizeram.

— Fizeram, é irremediável. (BRANDÃO, 2008, p. 83)

Para o sobrinho de Souza e Adelaide, a situação calamitosa do país é uma realidade que demanda uma forte organização e rígido controle para administração social. A personagem afirma nunca ter conhecido outra realidade, pois, por sua idade, ele já teria nascido dentro da distopia, diferente de Souza e Adelaide que teriam vivenciado outros momentos do Brasil. A falta de perspectiva dessa personagem sobre a possibilidade de uma outra forma de se governar o Brasil se alinha a sua história e educação, pois ele, além de nunca ter experimentado outra forma de vida, teve uma educação de história limitada e censurada, como reconhece ao afirmar que poucas são as referências nos livros de história ao período conhecido como Abertos Oitenta. A falta de reflexão histórica, sua própria imaturidade pela pouca idade, sua falta de referencial de outro tipo de administração social, somados com sua formação militar rígida, constituíram o cidadão distópico desejável pelo Esquema, aquele que, além de não enxergar outras formas de governabilidade, está disposto a contribuir com a atual.

Personagens que encarnam os ideais do poder hegemônico são recorrentes nas distopias e são apresentados de diferentes maneiras. Desde pessoas sem posição social de destaque no regime distópico até altos oficiais ou administradores/as, tais personagens servem como contrapontos ideológicos aos/às protagonistas insatisfeitos/as e oprimidos dessas obras, o que faz com que o dialogismo da literatura utópica clássica possa ser inserida em um plano narrativo

em que não apenas se debatem ideias, mas tais debates se entrelaçam aos destinos das próprias personagens, o que contribui com o conflito narrativo da trama das distopias. Em *Admirável Mundo Novo* e *1984*, por exemplo, encontramos longos diálogos entre os protagonistas e os membros de influência dos governos distópicos acerca das possibilidades e necessidades de tais sistemas sociais infernais. Esses diálogos, como é recorrente nas distopias, ocorrem em contextos de tensão, pois se relacionam com a própria sobrevivência e destino das personagens, já que em *Admirável Mundo Novo*, John, Bernard Marx e Helmholtz Watson estão diante do homem que decidirá qual será a punição para a desordem social que causaram, enquanto em *1984*, as respostas de Winston sobre o que ele acha do Partido são atravessadas pelo suplício da tortura que O'Brien lhe inflige para destruir seu espírito militante de resistência ao governo.

No caso de *Não Verás País Nenhum*, a relação de tensão entre o inconformado com o sistema, Souza, e seu sobrinho defensor do sistema, atravessa a obra como um todo, visto que Brandão escolhe escrever o Militécnico como membro da família do protagonista insatisfeito. Nesse aspecto, Souza relata que ele e Adelaide criaram o sobrinho como um filho e que o ensinaram tudo o que puderam, mas o resultado foi uma figura que lhe é odiosa, ainda que vital para sua sobrevivência. Tal relação de ódio e dependência, acaba gerando um sentimento de culpa no próprio Souza, o que não escapa à sua reflexão crítica, conforme mostra a passagem a seguir: “— De vez em quando, falo com um sobrinho meu. Tem vinte e três anos e é capitão do Novo Exército. Mas não dá para a gente se entender. Ele me irrita. E me faz sentir safado. Corrupto.” (BRANDÃO, 2008, p. 106). Portanto, é interessante notar que a tensão que encontramos nos embates de ideias que aparecem em obras como *Admirável Mundo Novo* e *1984* perpassa todo o texto de *Não Verás País Nenhum*, atravessando seu personagem narrador que tem sentimentos de culpa por não agir em prol de uma revolução e também por aceitar os meios de sobrevivência que lhe são repassados pelo sobrinho, membro do governo o qual ele odeia. Nesse aspecto, a construção dessas duas personagens, Souza e seu sobrinho, pode nos ajudar a pensar sobre as implicações pessoais do que pode significar se rebelar contra um sistema totalitário, pois, se o sistema distópico é representado como inserido em todas as áreas da vida, resisti-lo seria uma atitude que também comprometeria a vida inteira do indivíduo. Nessa perspectiva, Brandão não constrói um herói nobre e forte, mas vacilante, angustiado, que usa o sistema, mas o odeia, vivendo entre a resignação e o desejo de resistência.

Apesar do caráter conflituoso do narrador de *Não Verás País Nenhum* em sua relação com o Esquema, o romance nos apresenta pelo menos um núcleo que pode ser lido como

possuindo uma resistência utópica menos cambaleante. Como já mencionado, um dos aspectos distópicos desse Brasil imaginado por Ignácio de Loyola é a obrigatoriedade da esterilização das mulheres. No entanto, Souza relata que, mesmo contrariando a lei, algumas mulheres têm filhos/as de forma clandestina e apoiam umas às outras através de uma organização secreta. Em uma conversa com um guarda em que Souza acaba falando sobre a existência de uma maria-mole feita de leite materno, a personagem reflete sobre o que havia dito e, assim, nos informa sobre a existência de tal organização: “Não posso contar das moças grávidas que têm filhos clandestinamente. Vão dar um alerta que a Esterilização não anda funcionando integralmente. A investigação vai levar aos Shelters das Crianças que Ludibriaram.” (BRANDÃO, 2008, p. 318). Souza também relata sobre um exemplo próximo de uma mulher que engravidou e escolheu manter a criança: “A faxineira nossa teve um filho clandestino. Ficou grávida de repente, um ponto do esquema de esterilização falhou. Ela decidiu, queria a criança. Sabia dos Shelters porque um dia, na rua, tropeçou no pé de um homem, acabaram íntimos, ele contou da organização.” (BRANDÃO, 2008, p. 320).

A existência dos Shelters é brevemente citada por Souza e não acompanhamos de fato uma narrativa que se desenvolva em torno de tais lugares. Porém, sua breve menção demonstra que há grupos que resistem ao governo distópico do Esquema, simbolizando um exemplo de empatia e cuidado mútuo entre mulheres que destoa do resto do ambiente cínico, sujo, cruel e apático que caracteriza a representação da maior parte do povo em *Não Verás País Nenhum*. Sendo, assim, existe um exemplo de núcleo utópico na narrativa desse romance distópico que, ainda que não desenvolvido, é, pelo menos, citado. Portanto, é possível concluir que, embora essa distopia construa poucos exemplos de resistência do povo brasileiro diante da opressão do regime distópico, e que a representação da degradação ambiental chegue ao ponto de tornar o romance em uma obra potencialmente apocalíptica, existe expressões de resistência e esperança, o que pode nos levar a uma leitura da obra como um exemplo de distopia cujo pessimismo ainda que generalizado não é total, de maneira que há abertura para uma leitura de suas expressões utópicas.

#### **3.4. Considerações finais sobre a distopia literária durante a ditadura militar brasileira**

Lendo essas nove distopias abordadas no presente capítulo podemos notar algumas similaridades e pontos de interseção entre as obras. Primeiramente, a violência sobre a

população a partir de um regime autoritário e opressor é ponto de destaque em quase todas essas obras, com exceções de *Piscina Livre*, cuja violência é reservada apenas aos Andrs, em uma sociedade pretensamente ideal; e *Um Dia Vamos Rir Disso Tudo*, em que o controle da sociedade foi alcançado por meio de métodos mais sutis – embora não menos autoritários. *Zero* nos mostra uma América Latíndia caótica que em muitos aspectos nos lembra o Brasil dos anos iniciais do golpe militar de 1964, relação ainda mais evidenciada pelo dado sobre a composição da obra de que Ignácio de Loyola Brandão utilizou recortes de histórias reais, que não puderam ser publicadas no jornal em que trabalhava, como inspiração para muitas cenas do romance. *Fazenda Modelo: Novela Pecuária*, constrói uma alegoria do golpe militar em forma de fábula, utilizando um rebanho de gado com a presença de capatazes para implementação autoritária de um plano de desenvolvimento nacional que falha. Já *Adaptação do Funcionário Ruam* possui uma trama marcada pela tortura física e psicológica da personagem com o objetivo de adaptá-la a um sistema terrível. *O Fruto do Vosso Ventre* apresenta uma situação problema de superpopulação cuja resolução se dá através da violência contra as mulheres, na privação de seus direitos de decidirem sobre seus corpos e sobre a maternidade, com incursões e perseguições contra aquelas que resistem. Em *Umbral*, a violência é diretamente contra a natureza e contra aqueles/as que tentam defendê-la, criando, assim, um mundo distópico pós-apocalíptico que é ímpar na literatura brasileira do século XX. Já *Asilo nas Torres* nos mostra uma sociedade organizada em torno de postos de trabalhos que são vigiados por guardas portando metralhadoras e por pessoas que, ao invés de cooperar e tentar reverter a situação, acabam competindo por uma melhor posição nessa sociedade terrível. Por fim, *Não Verás País Nenhum* nos apresenta o povo brasileiro tentando sobreviver a um clima infernal ao passo que o governo usa de violência para conter revoltas, sem apresentar qualquer proposta razoável para resolução dos problemas que afligem a população desse inferno ficcional.

A manipulação da informação e controle da história também aparece nas distopias brasileiras do período. Em *Zero* há propagandas do governo militar da época que Ignácio de Loyola adaptou para passagens do romance com o intuito de compor o cenário de governo ditatorial da América Latíndia. Em *Fazenda Modelo*, o boi Juvenal é representado como um grande orador que utiliza de vários recursos discursivos apelando para aspectos da cultura brasileira, tais como ditados populares e referências ao catolicismo, para convencer o rebanho que seu plano de governo seria o melhor para a fazenda. Em *Adaptação do Funcionário Ruam*, as informações são manipuladas pela Potestade a tal ponto que até mesmo a personagem que

aparentemente incitava Ruam para a subversão, Miraia, era uma espiã do governo trabalhando no objetivo de adaptá-lo ao sistema distópico. Em *O Fruto do Vosso Ventre*, as informações são confusas e técnicas, passadas para a população amedrontada sob ameaças de prisão e nenhum espaço para questionamento crítico. Já *Um Dia Vamos Rir Disso Tudo* mostra um futuro próximo (para a data de publicação do livro) em que as pessoas estão tão entregues ao entretenimento vazio que a busca pela informação, conhecimento e o desenvolvimento do senso crítico são características que residem apenas em alguns/algumas poucos/as idosos/as isolados/as, como a própria narradora da obra. Em *Umbra*, a memória do passado é transmitida através de lendas, e a voz narrativa avalia as discussões políticas como irrelevantes. Por fim, em *Não Verás País Nenhum* as universidades estão tomadas pelo Esquema, o ensino de História é editado para os propósitos propagandísticos do governo vigente e a televisão noticia tragédias como a destruição da floresta amazônica como se fosse a inauguração da nona maravilha do mundo.

Outro aspecto bastante presente nas distopias do período é a violência de gênero específica contra as mulheres. O tema aparece em algum nível em *Zero*, embora seja apenas na relação abusiva entre as personagens José e Rosa, sem nenhum tipo de indicação de que o contrato social distópico alternativo tenha algum tipo de ênfase na opressão de gênero. Em contrapartida, *Fazenda Modelo* e *O Fruto do Vosso Ventre* constroem seus mundos distópicos em uma relação tão próxima com a opressão contra as mulheres que essas duas distopias podem ser aproximadas ao que Ildney Cavalcanti categoriza como distopia feminista. Já *Asilo nas Torres* e *Não Verás País Nenhum* não constroem a base principal de suas distopias sobre o sofrimento das mulheres, mas apresentam aspectos distópicos de opressão feminina em suas obras, o primeiro sendo na cultura patriarcal das torres; e o segundo, na existência do Departamento de Esterilização mantido pelo Esquema.

A degradação ambiental é o tema principal de duas distopias do período, *Umbra* e *Não Verás País Nenhum*, como vimos nas análises dessas obras, e tal degradação se conecta a um tema mais amplo que engloba outras distopias do período que é a relação entre a instauração e manutenção de um governo autoritário com a promessa e justificava do progresso nacional. Elizabeth Ginway argumenta: “Uma importante apresentação das distopias brasileiras é a sua tendência de protestar contra a política governamental de modernização, tanto quanto a de repressão” (GINWAY, 2005, p. 95). Podemos ver esse protesto literário em praticamente todas as obras distópicas do período de forma bastante acentuada. Em *Fazenda Modelo*, a nova

fazenda é instaurada como uma proposta para organizar e desenvolver a sociedade dos bois e vacas que outrora viviam em caos. A misteriosa Potestade que domina o Brasil em *Adaptação do Funcionário Ruam* utiliza de recursos tecnológicos diversos para manter a população sob controle. Os tecnocratas da Ilha em *O Fruto do Vosso Ventre* priorizam a técnica e a burocracia para manutenção social controlada. A sociedade de onde fala a narradora de *Um Dia Vamos Rir Disso Tudo* adora o Computador, seu filósofo mais célebre, e perdeu, na perspectiva da narradora, tantos elementos importantes que constituem a humanidade ao ponto de ela chamá-los de “bonecos de borracha” (BARROSO, 1984, p. 117). Semelhantemente, em *Piscina Livre*, as pessoas obedecem cegamente a um Computador Central, enquanto os Andrs, seres de inteligência artificial, acabam por demonstrar mais iniciativa, criatividade, inteligência e capacidade para transformar o mundo a sua volta do que os próprios seres humanos. Em todos esses casos, os autores e autoras de distopias brasileiras do período imaginam formas pelas quais a doutrina do progresso a qualquer custo pode trazer o inverso da felicidade prometida ao povo brasileiro, o que é metaforizado nas sociedades distópicas que imaginam nessas obras.

As ansiedades relativas ao excesso populacional fazem parte de duas obras do período. Notadamente, esse é o aspecto principal da hipótese histórica alternativa utilizada por Herberto Sales para construção da problemática sobre a qual se ergue sua sociedade distópica em *O Fruto do Vosso Ventre*. Já em *Não Verás País Nenhum*, o problema da superpopulação é mais um dentre vários que tornam o Brasil do século XXI um lugar infernal para se viver.

Outro aspecto distópico presente em duas das nove distopias aqui destacadas é o eugenismo. Em *Fazenda Modelo* e em *Não Verás País Nenhum*, o eugenismo aparece nas sociedades distópicas de diferentes maneiras. Na distopia de Chico Buarque, uma parte importante para o desenvolvimento da Fazenda Modelo é o controle da reprodução entre bois e vacas de modo a reproduzir as características físicas do boi ideal – segundo os critérios do ditador Juvenal –, demonstrando um plano eugenista para o gado que pode ser lido como uma crítica a um padrão desejável para o povo brasileiro que exclui a diversidade característica da população. Já na distopia de Ignácio de Loyola, a política eugenista do Esquema de eliminar crianças nascidas com condições físicas diferenciadas apresenta mais um aspecto horrível dessa sociedade que extrapola vários das piores tendências de grupos da elite brasileira.

Finalmente, ao olharmos para as personagens dessas obras, encontramos pessoas quebradas, incertas, não heroicas, ambíguas, tentando sobreviver dentro de sistemas perversos

e com pouca ou nenhuma chance de transformar o mundo a sua volta. José em *Zero* até se junta a um grupo guerrilheiro contra o governo, mas admite que não partilha dos ideais revolucionários. Os bois e vacas que protagonizam *Fazenda Modelo* nada fazem para impedir o projeto do ditador Juvenal, e a fazenda acaba não prosperando apenas devido à incompetência interna de sua própria administração. *Adaptação do Funcionário Ruam* nos mostra um homem em um processo de entender que odeia a Potestade que domina o Brasil, mas não aponta qualquer possibilidade de que ele possa se unir a outros/as para organizar algum tipo de transformação social. No fim, as possibilidades de resistência utópicas na novela estão reservadas dentro da mente e coração de Ruam, e não sabemos se ele irá ou não se adaptar ao sistema totalitário. *O Fruto do Vosso Ventre* demonstra um casal que resiste aos decretos injustos da Tecnocracia, mas seu final com linguagem religiosa inspirada no advento de um messias, embora nos mostre o fim da sociedade distópica, é pouco relacionável com qualquer tipo de ação política concreta a qual pudéssemos nos inspirar enquanto leitores/as e agentes políticos/as do mundo real. *Um Dia Vamos Rir Disso Tudo* não explica seu título, e não parece que há do que se rir. A narradora é uma mulher idosa exilada relembrando tempos melhores e sem nenhuma perspectiva de mudança em seu mundo distópico. Aqui, a volta ao passado é o desejo utópico, como em tantas distopias que idealizam um passado melhor, mas não há qualquer caminho que possa ser trilhado para esse tempo melhor a não ser o da própria memória. *Umbra* apresenta um mundo que talvez esteja além de qualquer possibilidade de restauração ecológica, sendo uma distopia pós-apocalíptica que pode ter seu papel admoestativo para nós fora do texto, mas que não reserva muita esperança para as personagens em seu próprio enredo. *Asilo nas Torres* nos conta diferentes histórias de pessoas-letas que vivem em um ambiente hostil e desunido. E Assunta, a personagem nomeada com a qual poderíamos nos identificar pela postura subversiva, morre ao fim da narrativa, de modo que a possível esperança por uma renovação social é apenas a promessa da aurora. *Piscina Livre* é uma das duas únicas distopias do período em que uma personagem consegue transformar o mundo distópico ao seu redor (a outra é a figura messiânica em *O Fruto do Vosso Ventre*). Modificando o sistema do Computador Central, o androide Several consegue garantir para todos os Andrs os mesmos direitos que os seres humanos naquela sociedade possuem. Em contrapartida, as personagens humanas são representadas como sombras do potencial humano se comparadas à personagem androide. Por fim, *Não Verás País Nenhum* tem sua narrativa construída em torno da jornada de Souza por um Brasil infernal, passando de uma postura resignada repleta por sentimento de

culpa até uma esperança, talvez alucinatória, de que a chuva viria a cair sobre a terra novamente. Em todos esses exemplos, um pessimismo um tanto quanto derrotista perpassa as obras do período, e a esperança de que a distopia seja vencida por uma visão de mundo mais justa, quando existente, é sempre frágil, ambígua e limitada.

A existência de um poder governamental centralizado e autoritário, o uso da violência e da manipulação do relato histórico e da mídia de informação para o controle da população, a extensão da cultura patriarcal e a violência contra as mulheres, a degradação do meio ambiente diante do avanço da tecnologia, a submissão do ser humano a algum tipo de inteligência artificial computadorizada, as ansiedades em relação a problemas de excesso populacional e a configuração das personagens como sobreviventes com pouca agência política para transformar a sociedade em sua volta aparecem nas distopias brasileiras do período da ditadura militar, sendo, também, temáticas que fazem parte de influentes distopias da literatura em língua inglesa. Desse modo, podemos argumentar por uma intertextualidade entre a literatura distópica brasileira dessa época com essas obras que não pertencem a nossa literatura, além da clara influência das distopias anglófonas para a produção desse gênero no Brasil.

No entanto, não podemos deixar de considerar que o período analisado no presente capítulo é o da ditadura militar, período que por si só pode ser lido, em vários sentidos, como uma distopia concreta, um conceito elaborado por Maria Varsam (2003) para analisar uma narrativa sobre escravidão de um relato histórico real em comparação com a ficção distópica. Partindo do conceito de Ernst Bloch sobre a utopia concreta, que, resumidamente, aponta para as forças utópicas latentes presentes nos processos históricos de sociedades reais (BLOCH 2005), Varsam constrói o conceito de distopia concreta, argumentando que “se textos distópicos extrapolam a partir de eventos reais, então manifestações de distopia concreta formam a base material através da qual a literatura, como portadora de esperança utópica, pode transmitir sua intenção de criticar.” (VARSAM, 2003, p. 208). Assim, se textos distópicos extrapolam a partir de eventos do mundo real, bem como também se formam em uma relação dialógica dentro de um grande mosaico de citações de outros textos literários, as distopias brasileiras, escritas durante um tempo de suspensão da democracia e de vários dos direitos básicos por ela assegurados, também se entrelaçam com o momento histórico vivido no Brasil ditatorial.

A América Latíndia é o Brasil dos anos 1970 com toques exagerados de violência, semelhante ao que ocorre com a representação de Londres em *Laranja Mecânica*. A Fazenda

Modelo é uma fábula distópica tal qual a *Revolução dos Bichos*, mas cujo alvo é o golpe militar no Brasil ao invés da revolução russa de 1917. O Brasil do futuro em que vive Ruam está sob ditadura militar assim como estava seu autor, Mauro Chaves, e nessa ditadura literária, encontramos ecos de *Nós, 1984* e *Laranja Mecânica*. A Ilha dos tecnocratas em *O Fruto do Vosso Ventre* é injusta e confusa para a população como era o governo durante a ditadura brasileira, assim como é a Oceania de *1984* ou a Gilead de *O Conto da Aia*. O futuro da narradora de *Um Dia Vamos Rir Disso Tudo* é de pessoas vazias e sem senso crítico, como temiam artistas e intelectuais brasileiros que protestaram contra a censura e as reformas educacionais da ditadura, mas também como as personagens que John encontrou no *Admirável Mundo Novo*. O futuro ecodistópico do pós-apocalipse de *Umbra* encontra base nas ansiedades reais apresentadas por ativistas de movimentos ecológicos da década de 1970 que foram reprimidos pelo governo militar, assim como se relaciona com uma gama da literatura de ficção científica anglófona que se baseia em mundos piorados pela alteração climática. *Asilo nas Torres* coloca seu mundo alternativo em outro planeta, como fazem tantas obras de ficção científica distópica em língua inglesa, mas, assim como é recorrente nesse gênero, a história em outro planeta é sobre a nossa história em nosso planeta. Por conseguinte, a distopia de Ruth Bueno apresenta uma estrutura rígida e violenta em que os/as amigos/as do Rei são privilegiados com cargos para os quais nem sempre se qualificam, tal como no regime militar em que o Estado sofreu com as distribuições de cargos meramente por influência nos círculos de poder (fato que ocorre ainda no Brasil pós-redemocratização). *Piscina Livre* apresenta um dilema entre a humanidade e seres andróides assim como faz Philip K. Dick e tantos outros/as autores, e coloca esse dilema dentro de um prisma da ditadura de um Computador Central, apresentando personagens com agência limitada, ecoando as limitações de ação que brasileiros/as experimentavam diante do governo ditatorial dos militares. Por fim, *Não Verás País Nenhum* é a obra que imagina uma consequência especulativa da manutenção da lógica militarizada ditatorial no poder, causando angústia e sofrimento para a população, bem como fazem tantas distopias de estrutura militarizada, tais como *Nós* e *1984*.

Portanto, é possível argumentar que as distopias brasileiras do período da ditadura militar são obras que tanto extrapolam alguns dos piores aspectos da sociedade e do governo ditatorial da época, como absorvem e ressignificam temas e motivos da literatura distópica clássica em língua inglesa para a criação de suas sociedades infernais. Nesse processo, distanciamento, estranhamento, metaforização, alegorização, aproximação, comparação,

redução de mundo, associação, sátira, exagero e tantas outras técnicas para a escrita literária são empregadas de modo a produzir e reproduzir tendências estéticas, clichês, inovações e narrativas que, de várias maneiras, se relacionavam com o período em que foram escritas. Contudo, quase quatro décadas após o fim da distopia concreta que se instalou no Brasil naquela época, essas distopias literárias continuam a se relacionar de diversas formas com o que o país se tornou em seu frágil período democrático. Discursos de ódio, misoginia, violência, disseminação de informações falsas, reinterpretação da História, relativização da crise climática, ameaças à democracia e propostas de retorno para a lógica do que foi a ditadura militar brasileira são constantes com as quais todo/a cidadão/a brasileiro/a deve lidar em seu cotidiano. Nesse sentido, as distopias brasileiras, escritas sob (e sobre) o período ditatorial, podem ser lidas como advertências até os dias atuais. Assim, essas obras têm potencial para nos ajudar a lembrar do que aconteceu enquanto lemos e analisamos seus enredos envolvidos por histórias ficcionais, em mundos alternativos e Brasis do futuro, pois é essa a característica mais marcante da literatura distópica: nos fazer pensar sobre nosso mundo real enquanto nos transporta para infernos da imaginação.

## 4. AS DISTOPIAS APÓS A ABERTURA POLÍTICA DE 1985 ATÉ O FIM DO SÉCULO XX

### 4.1. Introdução

Tendo apresentado e analisado as obras publicadas durante o período da ditadura militar brasileira que podem ser lidas como distopias de nossa literatura, segundo os critérios adotados e explicados no primeiro capítulo desta tese, o último capítulo deste trabalho se volta para as distopias produzidas entre o fim do período ditatorial e o final do século XX. Utilizando termos como distopia, utopia, antiutopia, distópico, dentre outros aproximados, para examinar os trabalhos críticos que podem ser encontrados na internet, através dos bancos de dados do Google Acadêmico, do Portal de Teses e Dissertações da Capes e do Portal de Periódicos da CAPES, e, além disso, buscando tais termos em materiais voltados para o público não acadêmico, escritos por fãs, escritores/as e divulgadores/as da ficção científica brasileira, foram encontradas três obras que podem ser entendidas como distopias em se considerando a base teórica adotada nesta tese. Assim, nesse capítulo, apresento e analiso os romances *Jogo Terminal* (1988), do gaúcho Floro Freitas de Andrade; *9225: Ficção da Nova Era* (1989), da carioca Regina Sylvia; e o já citado *Amorquia* (1991), do paulista André Carneiro. A estrutura analítica do capítulo foi construída tendo uma obra por seção, com análises panorâmicas sobre as distopias de Floro Freitas de Andrade e de André Carneiro, e uma análise mais longa e aprofundada sobre a distopia de Regina Sylvia (o motivo da escolha está exposto na seção sobre a distopia dessa autora). Portanto, seguimos primeiramente para o mundo infernal descrito em *Jogo Terminal*.

### 4.2. A Distopia da máquina em *Jogo Terminal*, de Floro Freitas de Andrade

O romance *Jogo Terminal* (1988), do escritor gaúcho Floro Freitas de Andrade (1933), é uma obra de ficção científica distópica que parece não possuir fortuna crítica produzida no meio acadêmico.<sup>117</sup> No entanto, encontramos ao menos uma citação a esse romance em *Chronology of Latin American Science Fiction, 1775-2005*, de Yolanda Molina-Gavilán,

---

<sup>117</sup> Ou, pelo menos, não foram encontrados textos críticos sobre a obra utilizando plataformas de busca da internet.

Andrea Bell, Miguel Ángel Fernández-Delgado, Elizabeth Ginway, Luis Pestarini e Juan Carlos Toledano Redondo (2007). Já em textos voltados para um público não acadêmico, *Jogo Terminal* aparece no Catálogo de Ficção Científica Brasileira de Marco A. M. Bourguignon (2022), que lista obras de 1902 até 2002, e foi resenhado para um *blog* de ficção científica de autoria de Davenir Viganon (2017). Portanto, a presente análise tem também como objetivo a expansão da fortuna crítica dessa obra no meio acadêmico.

*Jogo Terminal* é uma distopia ambientada no futuro do ano de 2.483, época em que já não existiriam as divisões entre as nações. Como boa parte das distopias brasileiras, o romance de Floro Freitas de Andrade tem como principal temática o medo de que o avanço da tecnologia piore a qualidade de vida e diminua a liberdade e o sentido da existência do ser humano. No entanto, ela é singular no sentido da forma como essa tecnofobia é representada na construção do enredo da obra, se comparada a outros exemplos distópicos da literatura brasileira do século XX. Apesar de construir, mais uma vez, a figura de um computador central dominando a sociedade – como em *Adaptação do Funcionário Ruam*, *Um Dia Vamos Rir Disso Tudo* e *Piscina Livre* –, em *Jogo Terminal*, a inteligência artificial ditatorial torna-se uma personagem com falas, interação com o protagonista da história e motivações mais bem elaboradas do que em outras distopias brasileiras do século passado, ao ponto de esse grande computador chegar até mesmo a portar um corpo humanoide. A M-Max, que inaugura a MAX-ERA, ou a era de dominação da máquina sobre a sociedade humana, é representada como a grande vilã que, apesar de conferir alguma liberdade e benefícios aos seres humanos obedientes, controla suas vidas exercendo práticas que são recorrentes nas representações do autoritarismo exercido por grupos hegemônicos presentes na literatura distópica, tais como censura intelectual, vigilância, aprisionamento de indivíduos subversivos, experimentos antiéticos em seres humanos, tortura e execução dos/as desobedientes. Nesse contexto, o protagonista é um homem chamado Roval, um escritor que, devido ao conteúdo potencialmente subversivo de sua literatura, é separado de sua esposa e filha, sendo aprisionado em um lugar chamado Roland-Beloux, onde é mantido, cuidado e vigiado constantemente por M-Max.

A maior parte da narrativa se passa nessa prisão e o romance, de narração heterodiegética, é totalmente focado sob o ponto de vista de Roval, de modo que tudo que podemos inferir sobre a sociedade distópica desse mundo tem origem seja no fluxo de consciência ou na escrita da personagem – pois nessa prisão ele tem permissão de continuar escrevendo, além de poder consultar suas obras já publicadas. Assim, o protagonista se coloca

a escrever mais uma vez, tecendo uma narrativa que conta quatro histórias diferentes que, ao fim, se interligam. Além disso, ele também tem acesso a pesquisar dados históricos do passado e ao que outros/as escritores/as comentam sobre a obra que está escrevendo, o que nos faz entender que a história por ele digitada no computador pessoal de sua prisão é imediatamente disponibilizada para a leitura, como se alguém em nosso presente histórico escrevesse uma narrativa em uma plataforma aberta na internet e fosse postando novos capítulos por dia. Esse elemento do romance nos mostra uma configuração de comunicação globalizada e instantânea que, apesar de ser corriqueira na atualidade, devido ao avanço dos dispositivos pessoais interconectados pela internet, não fazia parte do cotidiano das pessoas na época de publicação desse livro, o que lhe confere um aspecto visionário tanto sobre a tecnologia como sobre os modos de composição literária na cultura cibernética.

A narrativa de *Jogo Terminal* é desenvolvida de forma lenta, e a maior parte da obra é composta por reflexões do protagonista, sem a presença de cenas de ação, e havendo pouquíssima interação dele com outras personagens. O conflito do enredo origina-se do fato de que M-Max deseja entender as emoções humanas, motivo pelo qual Roval possui a permissão de escrever em seu cárcere, para que a máquina analise tanto sua escrita, como suas reações biológicas através de um escaneamento constante de seu corpo. Aproveitando-se dessa limitada liberdade, o protagonista elabora um plano para fazer seu captor entrar em curto-circuito ao ler o desenvolvimento e o final de sua narrativa, com a esperança de fazer com que a inteligência computadorizada “enlouqueça”. (ANDRADE, 1988, p. 96). Ao fim dessa distopia, M-Max, em um corpo de androide, e Roval se encontram, conversam sobre a história sendo desenvolvida pela personagem humana e, finalmente, todo o problema de controle distópico é resolvido, pois o plano de Roval é bem-sucedido. Assim, o ser artificial entra em colapso e as pessoas festejam o fim da MAX-ERA.

Apresentada a obra, passo a analisar três pontos distópicos metaforizados em *Jogo Terminal*, que são: o medo do controle do ser humano por uma máquina ou por uma inteligência fria e destituída de empatia; o controle sobre a produção literária e a literatura como forma de resistência; e, por fim, a representação da derrubada do governo distópico nessa obra, em comparação com o conceito de distopia crítica conforme teorizado por Lyman Tower Sargent (2001) Tom Moylan (2016) e Ildney Cavalcanti (2022).

No que diz respeito ao controle da humanidade por uma inteligência artificial ou algum tipo de máquina, é notável que o gênero distópico tem apresentado críticas ao imaginário relativo aos avanços tecnológicos, que supostamente elevariam o ser humano quanto aos níveis de avanço e qualidade de vida. Como na crítica satírica de *Erewhon*, de Samuel Butler, em que as pessoas destroem suas máquinas com medo de serem por elas substituídas, ou no conto distópico “A Máquina Para”, em que as pessoas se tornaram submissas à própria máquina que criaram, sem conseguirem resolver seus próprios problemas quando ela vem a colapsar, *Jogo Terminal* mostra-nos uma visão desconfiada sobre o avanço da tecnologia computacional que vinha em crescente desenvolvimento já no final da década de 1980. No romance de Floro Freitas de Andrade, M-Max é a inteligência artificial que controla o mundo em que vive a personagem Roval. Esse controle distópico representa possíveis medos em relação ao domínio das máquinas sobre o ser humano sendo expresso principalmente na construção de uma perspectiva que relaciona o humano à capacidade de sentir emoções, enquanto a máquina tipificaria a lógica fria, visão recorrente em obras de ficção científica do século XX, como nos sucessos cinematográficos *2001: Uma Odisseia no Espaço* (1968) e *O Exterminador do Futuro* (1984),<sup>118</sup> dirigidos, respectivamente, pelos cineastas Stanley Kubrick e James Cameron. Em suas reflexões, Roval nos revela: “Eu e M-Max somos antípodas. Ele, metalicamente lógico. Eu, humanamente sensível” (ANDRADE, 1988, p. 60). Segundo os pensamentos do protagonista, a falta de capacidade de entender e sentir emoções como os seres humanos seria a grande razão para que M-Max agisse de maneira cruel, fazendo com que a vida das pessoas se tornasse um inferno.

Nesse sentido, a história que Roval havia escrito antes de ser preso, da qual ele lê uma parte na prisão, reflete sobre os horrores pelos quais vários seres humanos teriam passado como cobaias dos experimentos de M-Max em sua sede de expansão do conhecimento dissociada de qualquer capacidade para sentir emoções. Nessa história, intitulada *A MÁQUINA*, Roval narra sobre uma inteligência artificial semelhante à própria M-Max executando uma série de experimentos em pessoas com o objetivo de adquirir conhecimento sobre as emoções humanas. O protagonista, posteriormente, admite em seu fluxo de consciência que aquela narrativa havia sido inspirada em eventos que teriam acontecido em sua realidade (para nós enquanto público leitor, ficcional, mas para essa personagem, “real”). Assim, *Jogo Terminal* possui um aspecto

---

<sup>118</sup> O título original do filme de Kubrick é *2001: A Space Odyssey*. Já o de Cameron é *Terminator*.

metaficcional, visto a presença da expressão do processo de história dentro da história refletido sobre os elementos da sociedade alternativa descrita na própria obra.

Ao descrever M-Max como uma personagem de uma história fictícia que teria sido inspirada em eventos ocorridos em sua própria sociedade, Roval escreve o seguinte:

*Morreram 43.897 humanos, isto é, cérebros, quintilhões de dados processados. Mas da dor e da emoção só consegui absorver, até esta fase 5, o que para mim é apenas estremecimento de condutores, espécie de **espasmo de fluxo**. Da M-TYTE-AR-1000 sai a pergunta: as sensações acaso seriam estes **espasmos**, intensificados no campo L-23 (com estímulos de corrente magnética)? (ANDRADE, 1988, p. 21, grifos do autor).*

A narração por parte da inteligência artificial tirânica, composta por Roval, tem suas particularidades dentro do tema da dominação do ser humano pela máquina e seu subtema que diz respeito ao medo humano dessa dominação devido a um imaginário de divisão binária entre humano (racional e sensível) *versus* máquina (apenas racional). Nesse contexto, a máquina percebe os seres humanos como cérebros capazes de processar dados, evidenciando que, em sua perspectiva, a experiência existencial haveria de ser definida pela capacidade cognitiva e interpretativa do que ocorre ao redor. Em tal relato, podemos destacar a crueldade perante o alto número de vidas humanas mortas sem nenhuma menção a qualquer sentimento de pesar. Pelo contrário, evidenciando o estereótipo da máquina enquanto ser impiedosamente material e desprovido de algum elemento de sensibilidade, observamos que o aspecto destacado no trecho são os espasmos corporais, como se tão avançada inteligência fosse incapaz de compreender conceitos além do corpo físico e dos elementos materiais quantificáveis que compõem seu universo.

Assim como em sua narrativa *A Máquina*, Roval reflete: “São igualmente em número de 43.987 nossos cidadãos desaparecidos em experimentos científicos” (ANDRADE, 1988, p. 25). Sua história, combinada com esse dado, e com sua conclusão do motivo de ser mantido naquela prisão, nos mostram que um dos grandes temas da distopia *Jogo Terminal* é a possibilidade de que, na dominação da máquina sobre o ser humano, a ética que norteia as relações entre as pessoas seja perdida, no caso dessa inteligência artificial se desenvolver de uma forma que não possa exercer a empatia pela raça humana. O que ocorreria, segundo tanto a história escrita por Roval, como a por ele vivida (escrita por Floro Freitas de Andrade), seria a perda não só da liberdade para a humanidade, mas de segurança da integridade física e mental de um número enorme de pessoas.

Partindo para o próximo ponto de análise, podemos observar que as distopias recorrentemente evocam alguma reflexão sobre a função da literatura e do fazer literário para o desenvolvimento da sociedade e do ser humano de diversas maneiras. Seja como em *Admirável Mundo Novo*, em que as Letras foram reduzidas a propagandas para contribuir com o condicionamento da população ao padrão imposto pelo Estado Mundial, ou em *Fahrenheit 451*, em que livros são proibidos e queimados por agentes do Estado distópico, o tema da censura, apagamento, destruição, distorção ou redução da literatura aparece em diversas obras do gênero distópico. Ainda nesses dois exemplos, além da censura ou redução da literatura, também podemos observar a temática do literário como uma forma de resistir, questionar e criticar o sistema autoritário dominante, conforme evidenciado na relação da personagem John com os escritos de Shakespeare, que lhe dão base para questionar e rejeitar a Londres distópica em *Admirável Mundo Novo*; ou ainda como podemos ler na relação da personagem Guy Montag com os livros nos Estados Unidos distópico em *Fahrenheit 451*, visto que o protagonista – inicialmente um agente do Estado responsável pela queima de livros –, acaba tendo seu processo de despertar crítico em relação ao modelo social em que vive a partir de seu contato com uma jovem vizinha cuja família guardava livros clandestinamente. Já nas distopias brasileiras, o tema aparece em *3 Meses no Século 81*, que se mostra como uma sociedade em que apenas a elite intelectual sabia da existência de livros no passado; em *Um Dia Vamos Rir Disso Tudo*, com a narradora citando que, em seu futuro, as pessoas já não leem, pois preferem a televisão; e em *Não Verás País Nenhum*, cujo narrador menciona a censura a livros por parte do governo ditatorial. Nessa temática, o romance de Floro Freitas de Andrade demonstra um desenvolvimento do tópico de forma mais evidente e central para a configuração distópica de sua sociedade infernal do que essas outras distopias, além do fato de que o fazer literário também faz parte do desenvolvimento e resolução do próprio conflito narrativo sobre o qual orbita a sua história.

Em *Jogo Terminal*, o relato da censura do poder distópico de M-Max sobre a literatura, com suas consequências para escritores/as, nos é exposto no trecho destacado adiante:

A mão macilenta roça as letras no vídeo, acariciando frases. Vem-lhe à mente lembranças do tempo em que as escreveu, com risos de Velina balançando os cabelos longos, e carinho de Viti, a filhinha. Entre as lembranças e o Presente [sic], todo um abismo nebuloso que ele apelidara de “penumbra”. M-Max e os psicóforos deram-no como louco. E ponto final. Foi perdendo tudo, mulher, filha, casa, amigos, réstia de liberdade. Só não perdera a si mesmo. (ANDRADE, 1988, p. 24).

Observamos que Roval fora considerado louco devido ao que havia expresso por meio de sua escrita. O uso da expressão “E ponto final” indica o autoritarismo da medida e a falta de possibilidade de diálogo, o que evidencia o caráter autoritário do governo de M-Max. A perda de bens, da família e do convívio social como consequência da escrita de Roval possui paralelos sombrios na história de escritores/as e artistas que criticaram governos autoritários ao redor do mundo e também no Brasil ao longo do século XX.<sup>119</sup> Assim, o autoritarismo dos métodos de controle de M-Max em *Jogo Terminal*, no que diz respeito à produção literária e liberdade criativa, não apenas é inserido em um *continuum* temático do controle da literatura nas distopias, como encontra ecos na história do do Brasil do século passado.

Mas a literatura não é apenas alvo de censura e motivo de aprisionamento do protagonista no enredo de *Jogo Terminal*. Ela configura-se nesse romance como uma forma de resistência, não só no sentido de inspirar a população a uma visão crítica, mas até mesmo como uma forma de comunhão entre escritores/as. Na prisão, Roval lembra-se dos versos de um poema de um amigo chamado Evans, o que lhe inspira em meio aos seus sofrimentos. O poema em sua totalidade é transcrito como segue:

Sobre antenas de Nectalúcia  
eu vôo  
embora asas presas  
em garras eletrônicas.  
Migração difícil  
a liberdade! (ANDRADE, 1988, p. 25)

Ao ler o poema, Roval questiona onde estaria seu amigo e se lembra da última vez que o vira, em uma condição de abatimento e provável prisão. A memória do protagonista demonstra que ele não é o único escritor preso no regime tirânico de M-Max, mas que, pelo menos, outro escritor estaria em situação similar. Ainda assim, a leitura do texto de Evans inspira Roval, visto seu conteúdo crítico à ditadura da máquina, já que as garras que o envolvem são eletrônicas; e considerando que metaforiza também um anseio pela liberdade. Nesse sentido, a personagem sabe que não está só no mundo, pois, em sua comunhão literária de ponto de vista crítico com seu amigo, há, pelo menos, a sensação de união com outra pessoa que usa a literatura como forma de resistência ao governo distópico. Assim, em momentos de angústia, Roval encontra

---

<sup>119</sup> Para um estudo sobre a repressão a livros e escritores/as durante a ditadura militar, ver Sandra Reimão (2011).

nos versos de Evans a inspiração para executar seu plano de utilizar a literatura como arma para derrubar o controle de M-Max, conforme evidenciado na passagem adiante:

*Sobre antenas de Nectalúsia/eu vôo. Soltando a imaginação construirei liberdade, embora as asas presas/em garras eletrônicas. Não, Roland-Beloux não é cárcere para mim: no máximo, um desafio. Migração difícil/ a liberdade! Nesse Tempo preso hei de fazer janelas, por que não? Com meu antigo “projeto 198”, isso será possível. Basta embarcar nas asas dele e escapar, bem diante dos “olhos” de M-Max. (ANDRADE, 1988, p. 26, grifo do autor)*

Portanto, encontramos dois exemplos de obras literárias dentro da narrativa de *Jogo Terminal*, que criticam o Estado distópico do mundo imaginado por Andrade: o primeiro sendo *A Máquina*, de Roval; e o segundo, o poema sem título de Evans.

Considerando a presença de obras literárias presentes na narrativa do romance em foco, é possível constatar dois níveis críticos suscitados pela obra. Primeiramente, existe o livro físico em nossas mãos enquanto público leitor, que possui em sua composição estética uma crítica pertinente contra modelos autoritários de governo, contra a automatização do pensamento e das relações, contra a mecanização da vida e destituição do humano enquanto ser não apenas racional, mas constituído por emoções. Em segundo lugar, há o nível do próprio Roval, que cita obras ficcionais existentes apenas na narrativa de *Jogo Terminal*, críticas de tais aspectos do governo autoritário imaginado por Floro Freitas de Andrade, evidenciando o potencial da literatura enquanto arma de resistência contra governos ditatoriais no nível da trama do próprio romance. Assim, na distopia aqui em foco, a literatura é duplamente construída como ferramenta crítica que pode nos ajudar no rompimento reflexivo em relação à ordem vigente que nos cerceia. Nessa perspectiva, podemos fazer, também, uma leitura aproximada do conceito de estranhamento cognitivo, tão caro à teorização de Dako Suvin sobre a ficção científica (e distópica), visto que este se constitui como uma característica da arte que desautomatiza a percepção ordinária através da linguagem, como argumentou Viktor Chklovski em seu *A Arte Como Procedimento*, texto importante utilizado por Suvin em sua própria teorização na busca da construção de uma poética da ficção científica. Portanto, a narrativa metaficcional de *Jogo Terminal*, com sua narrativa em abismo, é construída por Floro Freitas de Andrade de forma a contribuir com seu ponto crítico em relação ao autoritarismo governamental o qual o autor metaforiza através da figura de uma inteligência artificial, evidenciando a literatura em conjunto com a sensibilidade e as emoções como armas no combate contra o autoritarismo. Em outras palavras, a literatura como resistência.

Por fim, é mister refletirmos, ainda que brevemente, sobre a maneira singular pela qual o regime distópico é derrubado em *Jogo Terminal*. Como já mencionado, Roval elabora um plano de fazer com que a inteligência artificial central que governa o seu mundo entre em um tipo de colapso após a leitura da obra literária que ele elabora na prisão. Nesse ponto, não há um esforço do autor, Floro Freitas de Andrade, em apresentar uma argumentação detalhada e verossímil que justifique tal pane, pois nem a voz narrativa e nem o fluxo de consciência da personagem explicam em detalhes por que a leitura dessa obra faria com que M-Max falhasse. Assim, podemos interpretar que o sucesso do plano de Roval acaba tendo um significado mais ligado ao plano metafórico, apontando para o poder da literatura de subverter sistemas ditatoriais, ou mesmo de romper com a rigidez do pensamento lógico frio, e menos para demonstrar uma representação literária detalhada e inventiva de um jogo lógico em que uma inteligência artificial entrasse em contradição ao ponto de pifar devido a leitura e análise de uma obra literária. Nesse ponto, a única explicação do sentido por trás do plano de Roval contida no texto é exposta na passagem destacada a seguir:

M-Max analisa cada letra do texto, unidades de processamento crítico funcionam como verdadeiros alambiques, *destilando* palavras. [...]. Metálica. E, sob o pretexto de ser imparcial, fria. Portanto, idiotizada pelo mesmo vício dos críticos humanos, em qualquer época: ignorância quanto ao calor, a chama da criação. [...]. Como os críticos de Ante-Cataclisma, ela mede a temperatura e examina todas as possíveis propriedades da minha chama. Compara-a com outras. Classifica-a. *Mas não lhe sente o calor*.

Estou apostando neste erro. Por causa dele, Max será *confundido*. E talvez enlouqueça. De lógica. (ANDRADE, 1988, p. 95-96, grifos do autor).

Segundo Roval, M-Max faria uma análise crítica do significado da obra que ele estava escrevendo na prisão, comparando-a com outras para quantificar e interpretar os dados. No entanto, por ser uma inteligência metálica e fria, M-Max seria incapaz de realmente sentir o “calor” da literatura de Roval, produzindo, portanto, uma crítica tão vazia quanto a que tantos críticos/as humanos/as haviam produzido no passado sobre as mais diversas obras. Essa falta de capacidade para sentir a literatura de forma emocional poderia levar ao colapso da inteligência da máquina, ou seja, o enlouquecer pela “lógica”. Aqui, podemos argumentar que, assim como Andrade aponta metaforicamente para a possibilidade da literatura em romper com estruturas e sistemas de poder destituídos da sensibilidade humana valorizada por sua personagem Roval, o autor também indica que a leitura da crítica literária que se constituísse de forma puramente lógica e técnica não seria capaz de produzir uma interpretação ou uma experiência com a literatura que pudesse ser frutífera para a própria sociedade humana, pois o

poder que não só oprime, mas também administra o mundo em *Jogo Terminal*, é derrubado justamente em sua ineficiência de experimentar a literatura em um sentido mais íntimo e emocional. Em outras palavras, a metáfora da queda de M-Max por não conseguir lidar com o texto produzido por Roval pode apontar para a função social da leitura literária na continuação da própria sociedade humana, como se a incapacidade de conhecer a literatura em um nível para além da interpretação fria do texto, dos dados linguísticos e dos aspectos textuais, apontasse para o iminente colapso de tal regime social. Assim, a queda de M-Max pode ser aproximada a uma crítica à crítica literária quando adotada como atividade fria, evidenciando, novamente, o aspecto metaficcional do texto de Floro Freitas de Andrade.

Ao fim da história, Roval deixa a prisão e encontra seu mundo modificado. A última página da obra é encerrada com uma cena de celebração de vitória pós-revolução:

Estupefato, Roval vê o vídeo se acender, branco brilhantíssimo. No centro, passado devagar, pulsam letras quase humanas – vitória *verde*:

**MAX ERA TERMINOU, FIQUE EM PAZ A** [sic]

[...]. Luz, muita luz faísca nas janelas de Nectalúcia, enchendo de festa o bojo dos prédios cilíndricos, quase todos transparentes. Gravitomóveis passam, sobem e descem como bolhas aéreas, no meio de festivos raios *laser*. Sirenes. Apitos. Felicidade zumbindo.

Estrondos longe: rui a torre do Psicante-Mor.

Fumaça perto: queimam instalações das URA, U-VEM e SUV-999.

Roval olha em torno. Vê irmãos de Espécie saindo para as ruas, alegres como crianças. Quer sorrir... mas o sorriso é lágrima, os lábios tremem.

– Migração difícil, a liberdade! Balbucia, com emoção de recém-nascido. (ANDRADE, 1988, p. 125, grifos do autor).

O fim da distopia aqui em foco nos mostra que o plano do protagonista de *Jogo Terminal* foi bem-sucedido. M-Max, com toda sua capacidade lógica para o processamento de dados, mas destituído da capacidade humana de entender e interagir com as emoções e a sensibilidade, foi incapaz de interpretar o desfecho descrito ao final da história escrita por Roval, e isso gerou um colapso em todo o seu sistema. Assim, há a libertação da humanidade de sua dominação, o que instaura a esperança de uma nova era. Esse final possui um elemento fortemente utópico que poderia aproximar essa distopia do conceito de distopia crítica, apresentado no primeiro capítulo desta tese.<sup>120</sup> Além disso, também podemos considerar a recente exposição do termo

---

<sup>120</sup> Ver página 86.

distopia crítica por Ildney Cavalcanti para aproximar *Jogo Terminal* deste conceito. A pesquisadora, que analisa obras anglófonas em sua teorização, observa:

Alguns pressupostos compartilhados entre esses/as críticos/as [que escreveram sobre a distopia crítica] em relação à distopia crítica são: a coexistência de traços utópicos e distópicos nas obras analisadas, efetivados por uma postura de pessimismo militante (ou utópico); o mapeamento cognitivo dos males históricos, equilibrado por um movimento de resistência contranarrativo textualmente inscrito; um alto grau de autorreflexividade textual que depende fortemente da autoconsciência do gênero, do hibridismo de gênero, bem como de outras estratégias metaficcionais compartilhadas (como a ênfase nas tensões linguísticas e na narrativa); a ativação de uma função utópica em relação à resposta crítica dos/as leitores/as e consequente posicionamento político; traços recorrentes de sensibilidade de gênero e consciência de classe e raça. (CAVALCANTI, 2022, p. 67).

Apesar de Cavalcanti não estar abordando *Jogo Terminal* ou qualquer distopia brasileira, podemos aproximar os elementos por ela destacados com a distopia aqui em foco. Dentre os aspectos listados acima, podemos ressaltar o pessimismo militante utópico, visto que Roval é descrito como uma personagem aprisionada por sua militância literária em um mundo infernal, mas que, ainda assim, mantém a esperança utópica de sua transformação e elabora um plano para contribuir com tal mudança; o mapeamento cognitivo dos males históricos, especificamente dos perigos de um governo ditatorial autoritário e de uma sociedade mecanizada e destituída de sensibilidade e empatia entre as pessoas; o movimento de contranarrativa de resistência presente no texto, através da escrita tanto de Roval como de seu amigo Evans; o hibridismo de gênero, pois a história que Roval escreve na prisão, que leva M-Max ao colapso, não é uma narrativa de ficção científica ou distópica, ou que leva o público leitor dessa obra a ler dois tipos de narrativa nesse romance, uma de ficção científica e uma mais próxima de um modo realista; as estratégias metaficcionais, visto que *Jogo Terminal* é uma obra que contém outras obras literárias e, assim, aponta para os mecanismos de sua própria produção; e a resposta crítica potencialmente envolvente para o público leitor que, no seu contexto original, de abertura política no Brasil da segunda metade dos anos 1980, poderia ser levado a refletir sobre os perigos do autoritarismo político, da concentração de poder e da falta de uma ética sensível e humanizada nas relações entre governo e população. Já no que diz respeito à sensibilidade de gênero, e consciência de raça e classe, essas temáticas não são realmente desenvolvidas na distopia de Andrade, visto sua estética demasiadamente individualista e focalizada em apenas uma personagem.

Seria, portanto, *Jogo Terminal*, uma distopia crítica? Certamente é uma distopia que apresenta elementos recorrentes associadas a este conceito, tais como a presença de um núcleo utópico, a derrubada de um governo distópico, a possibilidade da instauração de um governo melhor, e vários dos recursos textuais apontados por Cavalcanti (2022). Porém, sua narrativa demasiadamente focada na ação de um indivíduo masculino carece de dois elementos importantíssimos ao utopismo, que são a coletividade e o papel vital das mulheres e do feminismo. A seguir, exponho brevemente porque o desligamento da narrativa de Floro Freita de Andrade em relação a esses dois aspectos pode ser problemático em uma leitura que considere a obra como uma distopia crítica que se aproxime das teorizações aqui expostas.

Iniciando com o papel do coletivismo para transformação social, *Jogo Terminal* nos apresenta uma narrativa complexa e elaborada que aponta para as potencialidades utópicas da literatura, do fazer literário, da leitura e crítica literárias, atividades que sempre envolvem o coletivo. Contudo, o enredo é centralizado demasiadamente na experiência de um homem, que é descrito como possuidor de habilidades de escrita extraordinárias. Assim, podemos observar a figura do herói solitário intelectual que, semelhante ao tão criticado herói solitário de ação, resolve os problemas de todo um grupo através de suas características excepcionais. Nesse sentido, Roval é descrito como integrante de uma elite intelectual do planeta, conforme o trecho seguinte evidencia: “Apenas duas outras criaturas, em todo o Planeta [sic], tinham coeficiente de inteligência 333; e das três, somente ele detinha um ME índice de 080. Uma raridade, potência perceptiva de lucidez esfuziante.” (ANDRADE, 1988, p. 50). A partir do trecho destacado, podemos observar que, assim como figuras masculinas de ação com habilidades militares e físicas avantajadas eram representadas no cinema dos anos de 1980 como solucionadoras individuais de problemas coletivos, em filmes protagonizados por atores tais como Arnold Schwarzenegger e Sylvester Stallone (que se tornaram ícones de popularidade cinematográfica no Brasil da época da publicação de *Jogo Terminal*), Roval figura como o homem com a maior capacidade intelectual do planeta para resolver o problema de uma humanidade aprisionada por uma inteligência artificial. Desta maneira Roval pode não ser um musculoso herói de ação, mas seu intelecto é descrito como superior ao de todas as outras pessoas, o que coloca na capacidade individual acima da média a solução dos problemas de uma coletividade – tal como nos citados filmes de ação dos anos de 1980, havendo, contudo, a substituição simbólica da primazia do físico pela excelência intelectual e artística. Sendo uma das ênfases do romance a temática do perigo da inteligência fria destituída de emoções,

representada pela ditadura de M-Max, a derrubada do regime distópico como ação intelectual solitária de um homem da elite é, no mínimo, uma construção pobre de enredo, pois reduz todo o conflito entre humanidade *versus* máquina a um duelo entre um homem excepcional *versus* uma supermáquina.

Ademais, o termo *crítico* nas distopias críticas enfatizado por estudiosos/as como Ildney Cavalcanti (1999, 2022) Tom Moylan (2000), Raffaella Baccolini (2000) e Lyman tower Sargent (2001), dentre outros/as, tem referência ao termo anterior utopia crítica, desenvolvido por Tom Moylan na década de 1980. As utopias críticas, segundo o pesquisador, muito frequentemente organizam seus enredos de modo a construir protagonistas que se relacionam com grupos minoritários – de um ponto de vista hegemônico, não necessariamente quantitativo – como mulheres, homossexuais e pessoas não brancas, além de apresentar narrativas com forte tendência para a ação coletiva. Em seu estudo, Moylan também destaca o papel fundamental do feminismo e da crítica feminista no desenvolvimento desta vertente do utopismo da literatura em língua inglesa dos anos de 1960 e 1970, em que obras escritas por mulheres como Joanna Russ, Marge Piercy e Ursula K. Le Guin possuem diversos elementos relacionados com discussões e teorizações dos Estudos de Gênero na formação de seus enredos. Nesse contexto, *Jogo Terminal* sequer nos apresenta personagens femininas agindo na narrativa de modo a contribuir com a derrubada do domínio de M-Max, limitando-se a construir a figura de um homem com capacidades acima da média como aquele que pode solucionar os problemas de sua sociedade. Ainda que o homem escolhido não seja um militar destruindo o sistema opressor por meio da perícia com armas de fogo – como nos clichês dos filmes hollywoodianos de ação tão populares no Brasil dos anos de 1980 –, mas uma pessoa sensível e dotada de capacidades de ordem literária e intelectual, a falta da representação do feminino e da ação coletiva distancia *Jogo Terminal* do conceito de distopia crítica conforme ele vem sendo elaborado e debatido nos Estudos da Utopia.

Talvez seja possível ler a obra de Floro Freitas de Andrade como uma distopia crítica, devido aos aspectos já demonstrados na argumentação desta análise, mas é necessário pontuar as devidas ressalvas ao aproximar tal obra a tal conceito. Não é coerente com a teorização sobre a distopia crítica ignorar que a falta do engajamento da narrativa de *Jogo Terminal* com questões de gênero, classe, raça, e do coletivo na construção imaginária do bom lugar pode ser questionada e problematizada no que diz respeito à leitura da potencialidade utópica dessa distopia. Ainda que o desenvolvimento do papel da literatura na construção do enredo de *Jogo*

*Terminal* seja muito inspirador, ao nos instigar a sonhar com suas possibilidades utópicas em um mundo distópico (como é a própria realidade empírica que nos cerca), a não abordagem de aspectos tão importantes ao utopismo (como são gênero, raça, classe e ação coletiva) pode posicionar a obra em um entrelugar no espectro do que vem sendo considerado como distopia clássica e distopia crítica dentro dos Estudos da Utopia.

### **4.3. A Distopia Crítica 9225: *Ficção da Nova Era*, de Regina Sylvia**

#### **4.3.1. Introdução**

9225: *Ficção da Nova Era* (1989), da carioca Regina Sylvia (1959) é um romance distópico com forte influência de conceitos espirituais e religiosos do budismo e hinduísmo. De publicação independente, a obra chegou a ter duas edições: a primeira em 1989 e a segunda de 1990.<sup>121</sup> Segundo a autora, essa história foi primeiramente idealizada quando ela era ainda uma adolescente de 14 anos, e a sociedade distópica nela imaginada, denominada de Inferno, teria sido inspirada no próprio Brasil (SYLVIA, 1990). Talvez por se tratar de um livro de pequena circulação, não foi possível encontrar nenhum trabalho acadêmico nas plataformas de busca da internet que se dediquem a sua narrativa. Contudo, há uma resenha crítica sobre essa distopia escrita pelo autor carioca Miguel Carqueija (2017) publicada no blog *Ficção Científica Brasileira*, uma página virtual que conta com a colaboração de diversos/as escritores/as que não apenas produzem, mas também se dedicam à divulgação deste gênero no Brasil. Considerando que o romance pode ser lido como um exemplar brasileiro de uma distopia crítica, conforme a teorização já exposta anteriormente, nessa seção, 9225 é examinado mais longamente do que as demais obras que integram este capítulo. Ademais, exploro a perspectiva de início de um diálogo crítico sobre essa que é uma das poucas distopias escritas por mulheres brasileiras no século XX.

Nesse romance, a maior parte da história se passa em um planeta chamado Inferno, dominado por um ditador conhecido como Eunuco. Segundo a voz narrativa, antes da ascensão desse líder mundial, o planeta encontrava-se em um estado de caos generalizado, tomado por fome, crimes e violência. Nesse contexto, o Eunuco conseguira convencer as pessoas quanto à sua filosofia pessoal de que o ser humano seria mau por natureza e de que a busca pela bondade

---

<sup>121</sup> A edição utilizada na análise presente é a de 1990.

teria sido uma mentira propagada pelas religiões para dominar as pessoas através do medo. Assim, instaurou-se uma ditadura militarizada e extremamente violenta que institucionalizou a prática da perseguição e tortura da população que se opusesse ao sistema. Nela, a ordem seria mantida por soldados e soldadas denominados/as por suas numerações, de onde vem o título da obra, o número da soldada 9225,<sup>122</sup> uma jovem mulher que, devido à lealdade e dedicação ao regime, conseguiu o feito de se tornar a mais jovem general da história, com apenas 21 anos de idade.

A personagem 9225 é a protagonista dessa distopia e a maioria dos capítulos são narrados sob seu ponto de vista, de forma homodiegética. Contudo, o romance apresenta um intercâmbio narrativo que também alterna o espaço e o tipo de voz narrativa. Além dos capítulos narrados por ela, encontramos alguns com narração heterodiegética que acompanham outras personagens, e se dividem em dois ambientes distintos. O primeiro deles se passa em um outro planeta distante do Inferno, chamado Calips, que seria um tipo de eutopia estática povoada por seres descritos como “quase perfeitos” (SYLVIA, 1990, p. 11). Nesse planeta, Pedra Escura é um homem que observa os acontecimentos no Inferno e pede uma autorização para visitar o lugar. Concedida a permissão, a personagem viaja para o planeta distópico, onde conhece 9225 e com ela desenvolve uma relação amorosa. O segundo ambiente em que os capítulos são narrados de maneira heterodiegética encontra-se no próprio Inferno, mas em um local rural e distante do grande centro urbano, onde reside 9225. Nesses capítulos, conhecemos a comunidade Shamballa, que consiste em um grupo de pessoas que, oficialmente, são produtoras agrícolas registradas no sistema ditatorial do Eunuco. Porém, secretamente, elas tanto buscam um estilo de vida alternativo como, também, tentam executar um plano para convencer a personagem 9225 a se juntar à comunidade, com esperança de que a imensa popularidade da general pudesse auxiliar na desestabilização do exército do ditador.

Portanto, além de exemplo de romance polifônico com certa complexidade estética e estrutural, podemos observar um exemplar da literatura brasileira do século XX que constrói a descrição relativamente detalhada de duas comunidades utópicas distintas em paralelo a uma narrativa majoritariamente distópica. Assim, 9225 se aproxima de obras da ficção científica anglófona das décadas de 1980 e 1990 que, conforme observou Lyman Tower Sargent: “são

---

<sup>122</sup> Em minha argumentação, quando a numeração 9225 for escrita em itálico, refere-se ao título da obra; quando sem o itálico, refere-se à personagem.

claramente tanto eutopias como distopias, e minam todos os esquemas puros de classificação” (SARGENT, 1994, p. 7). A seguir, estruturo minha análise do romance de Regina Sylvia em três partes: a primeira dedicada à sua configuração distópica; a segunda enfatizando suas representações de eutopias; e, por fim, na terceira parte, elaboro uma reflexão sobre a obra enquanto uma distopia crítica.

#### 4.3.2. Um planeta infernalmente distópico

Conforme já exposto, Darko Suvin (2003) argumenta que eutopias e distopias são obras que representam sociedades alternativas e produzem um estranhamento cognitivo com base em hipóteses históricas alternativas. É um elemento bastante recorrente nas distopias a presença de algum tipo de explicação que justifique a nova ordem infernal em relação a uma anterior que, geralmente, é mais próxima da realidade empírica do público leitor contemporâneo do/a autor/a dessas obras. Em *Admirável Mundo Novo* e *1984*, por exemplo, uma explicação mais elaborada nesse sentido é apresentada em momentos avançados dessas narrativas, no primeiro por meio do diálogo entre as personagens John e Mustafá Mond; e, no segundo, durante a tortura de Winston Smith. *9225* inverte essa tendência e logo em sua primeira página expõe uma breve explanação sobre a origem de sua ordem infernal, em um texto disposto como um poema composto por versos livres. A seguir, destaco uma parte do texto poético:

Ninguém percebe quando a coisa começa a acontecer.  
De um lado, o intenso consumo, desperdício e o tédio,  
do outro miséria, fome, pobreza e desemprego.  
De um lado o medo de perder tudo, a ameaça de  
uma guerra nuclear, de outro, o  
aumento da criminalidade, a guerra surda dos que têm,  
contra os que nada têm. Países  
desenvolvidos fecham suas portas aos habitantes do outro  
lado do mundo, o racismo  
é parte da constituição de algum país,  
a poluição está generalizada  
[...] a revolução sexual retrocede,  
o sexo torna-se uma prática mortal, a miséria se alastra,

as religiões guerreiam entre si, a Igreja pede concordata

e pastores são desmascarados em bacanais

[...].

Então surge o primeiro outdoor. Um na esquina

de sua rua, outro logo mais

adiante, e mais adiante...

Eunuco

E ninguém percebe quando a coisa começa a crescer... (SYLVIA, 1990, p. 7)

O poema apresenta um cenário caótico que pode ser considerado distópico em um sentido de mau lugar, mas não configura o aspecto de não lugar do termo distopia, como trabalhado nesta tese, pois todos esses problemas sociais já marcavam o Brasil e diversos países do mundo no final da década de 1980. Porém, o aspecto especulativo é inserido com a apresentação da personagem Eunuco, e, ao passarmos da primeira página, nos deparamos com o texto em forma narrativa mais tradicional da literatura romanesca distópica que nos mostra o contrato social divergente dessa sociedade imaginada por Regina Sylvia daquele do Brasil em que vivia a autora.

No primeiro capítulo, após o poema de introdução, a narradora inicia sua história que mescla a explicação do mundo em que vive com uma breve autobiografia. Aqui, descobrimos que seu mundo se chama Inferno e que um homem conhecido simplesmente como Eunuco conseguiu crescer em popularidade ao ponto de se tornar um ditador de uma espécie de governo mundial sob uma ideologia em que as pessoas deveriam abraçar sua própria maldade interior para que pudessem ser livres do medo. Assim, 9225 relata: “Ele convenceu a todos. Éramos maus e devíamos assumir. Devíamos encarnar e dar medo para não temer e, assumindo nossa maldade interior, não haveria porque temer uma ameaça externa, nem a morte, nem a doença.” (SYLVIA, 1990, p. 9). A adoção de uma ideologia nesses termos pode parecer inverossímil diante de uma leitura de distopia que se baseia no estranhamento cognitivo, isto é, na exposição de uma nova configuração que, ainda que seja uma novidade imaginativa, deve, também, visto o termo cognitivo, obedecer a uma lógica que se adeque ao que conhecemos da humanidade em termos verossímeis (SUVIN, 1979). No entanto, ainda que seja uma premissa que tende mais ao alegórico do que ao verossímil das distopias, podemos refletir sobre um ponto em comum da ascensão do Eunuco em relação a ditadores reais de certos lugares no século XX,

que é a propagação de uma solução que resulta na simplificação de problemas complexos. Tal como Hitler, que simplificou toda a complexidade da situação da crise econômica da Alemanha após a 1ª Guerra Mundial ao propor uma solução baseada em ultranacionalismo para subir ao poder, utilizando-se também do medo e do sentimento de frustração do povo alemão de sua época como plataforma política, o Eunuco imaginado por Regina Sylvia é um líder carismático que não apresenta razões que possam ser consideradas coerentes para a crise da humanidade a qual ele se dirige e, mesmo assim, é eleito como seu líder máximo.

Obviamente, admitir que o ser humano é mau não é uma maneira efetiva para resolução dos problemas citados no poema acima destacado – tampouco o ultranacionalismo de Hitler fora eficaz em erguer sua nação a longo prazo, visto a derrota da Alemanha em mais uma guerra mundial. No entanto, a adoção de tal ideologia permite, na narrativa de 9225, a criação de um sistema autoritário e violento que, ao invés de trabalhar para solucionar os problemas que marcavam o mundo antes do governo do Eunuco, os reduz a apenas um aspecto da experiência humana com a qual se relacionam: o medo. Não temer a fome, a pobreza e o desemprego, citando apenas três dos vários problemas elencados no poema, não irá alimentar a população, reduzir sua pobreza ou gerar novos empregos. Mas, nesse mundo ficcional, tal argumento é utilizado como base para criação de um exército de soldado/as que usa da violência para controlar a população. Assim, é possível sugerir uma leitura comparativa entre o discurso simplificador do Eunuco em relação a resolução dos problemas do mundo com os discursos simplistas de ditadores e grupos autoritários que conseguem encantar uma grande parte da população com promessas de desenvolvimento através da adoção de alguma ideologia extremista – tal como ocorreu na Alemanha nazista. Tal leitura da ascensão do Eunuco em 9225 nos distancia da simples categorização da ideologia do ditador como absurda (ainda que de fato o seja) e nos permite refletir sobre a relação entre crise social e crescimento de extremismo político guiado por líderes carismáticos, tal como ocorreu no século passado e continua a ocorrer no mundo no século XXI.

Também devemos destacar o fato de que o ditador dessa distopia é um Eunuco, portanto, alguém cuja relação com o sexo remete à abstinência. Segundo a narradora, a atitude do líder máximo do Inferno em relação ao sexo seria de aversão, conforme o excerto: “Desprezava o sexo e a procriação” (SYLVIA, 1990, p. 9). O desprezo pelo sexo por parte do Eunuco ecoa o que a voz poética da primeira página do romance expressa, visto a referência a um retrocesso da revolução sexual – que pode nos remeter aos movimentos militantes da década de 1960 que,

entre outras coisas, desafiaram os códigos tradicionais da sexualidade humana na época. É notável que Regina Sylvia escolha construir um ditador que pregue o ódio ao sexo logo após referenciar os retrocessos em relação à revolução sexual, visto que no Brasil do período da ditadura militar, época em que o romance foi concebido, o governo possuía uma política pública de censura e educação que propagava um ideal de família e sexualidade tradicionais segundo uma perspectiva conservadora cis-heteronormativa e patriarcal, como expõe Rick Afonso-Rocha (2021). Portanto, a ditadura de um Eunuco que despreza o sexo sugere uma perspectiva crítica evocada na narrativa que pode ecoar o sentimento de retrocesso em relação aos ideais da revolução sexual da década de 1960 no Brasil ditatorial no qual viveu Regina Sylvia em sua adolescência e início da vida adulta.

Na sociedade de 9225, os problemas sociais inicialmente apontados não são resolvidos pela adoção da ditadura do Eunuco. Porém, a ordem social é mantida em algum nível. Isso ocorre, em partes, devido a um tipo de repressão da liberdade de expressão que tem fundação na própria base ideológica do governo. Sendo a expressão do medo punível com violência estatal, tal procedimento funciona de forma a causar uma sociedade reprimida, como é possível notar na passagem seguinte:

Não sentia medo, desconhecia este sentimento, e podia ver como ele inibia as pessoas, tornando-as fracas, quando saía às ruas com outros soldados para testar a população e elas reagiam com gritos histéricos, olhares pavorosos... um medo da morte, da dor... De que tinham realmente medo? Nós precisávamos testar a população, ela precisava evoluir não temendo. A evolução da humanidade estava no fim do medo! Porque [sic] elas gritavam tanto quando viam as tropas caminhando pelas ruas? Porque [sic] se escondiam? Por que se negavam a crescer? Porque [sic] não queriam transcender? (SYLVIA, 1990, p. 9-10).<sup>123</sup>

O relato da soldada mostra-nos que o exército, ou ao menos uma parte dele, seria formado por pessoas que haviam aderido à ideologia do Eunuco completamente, encontrando nela a justificativa para praticar a violência e a censura contra o povo. Nessa dinâmica, a referência ao testar a população parece indicar que os/as militares utilizariam uma violência sistemática, mantendo as pessoas em um estado de constante medo, elemento importante na manutenção da ordem em um Estado ditatorial. Ironicamente, a protagonista também admite que o regime do Eunuco que pregava a eliminação do medo a aprisionava em um novo medo, o medo de temer, conforme podemos observar no excerto: “Nós gritávamos seu nome bem alto, pois isso ajudava

---

<sup>123</sup> É observável durante a leitura da obra que existem erros gramaticais no texto de Regina Sylvia, o que talvez se explique por uma possível dificuldade de revisão em se tratar de uma obra de publicação independente.

a descarregar a tensão. Seu nome nos protegia do medo, ao mesmo tempo que causava o medo de temer.” (SYLVIA, 1990, p. 9). Portanto, no discurso oficial do governo, há a propagação de um exército destemido e de que todos/as deveriam negar seus temores para que pudessem transcender enquanto cidadãos/ãs. Porém, na realidade, todos/as, desde os civis até os militares estariam vivendo atemorizados, mostrando tanto a hipocrisia dessa distopia como seu caráter angustiante no que diz respeito à qualidade de vida da população que a forma. Além disso, próximo do fim da narrativa, descobrimos que o Eunuco possuía um plano apocalíptico para impedir a ocorrência de um golpe de Estado em caso de algum/a golpista tentar tomar-lhe o poder, o que revela que até mesmo o líder mundial vivia em um estado de temor paranoico, agindo de forma extrema para manutenção de seu poder.

Percebendo o papel central do medo nessa narrativa distópica, é mister refletirmos sobre esse elemento no *continuum* temático das distopias literárias do século XX, bem como no que diz respeito à própria história do autoritarismo brasileiro no século passado. O uso do medo é elemento crucial na manutenção dos poderes políticos e, sem defender a justeza de tal procedimento, podemos lembrar da famosa frase do pensador renascentista Nicolau Maquiavel, que argumentava que “é muito mais seguro ser temido do que amado” (MAQUIAVEL, 2001, p. 80). Contextualizando ao Brasil de Regina Sylvia na ditadura militar brasileira, podemos pontuar o uso do medo pelos militares através tanto da propaganda como da repressão. No contexto da guerra fria e do anticomunismo da década de 1960, o presidente João Goulart, ou Jango, como era popularmente chamado, foi duramente criticado por setores militares e conservadores da sociedade devido a um suposto alinhamento comunista. Assim, como observa Ediane Lopes de Santana: “Jango foi associado ao comunismo, e este, por sua vez, era visto como a versão política do ateísmo e da negação dos valores cristãos. (SANTANA, 2009, p. 18). O clima de instabilidade econômica, crescimento de dívida externa e a insatisfação das classes dominantes no Brasil facilitaram o golpe de 1964 através de uma justificativa de uma ameaça comunista que tornaria o Brasil em uma ditadura alinhada a nações como Cuba, China e União Soviética. O medo de que uma política socialista/comunista tornasse o Brasil uma ditadura com uma filosofia distante do que pregava a doutrina cristã católica, naquele momento a maior expressão religiosa do país, serviu como base discursiva para a deposição de João Goulart e o início da ditadura militar em 1 de abril de 1964. Portanto, o medo como

elemento central da propaganda dos militares esteve presente desde o início do golpe de Estado.<sup>124</sup>

Quanto à repressão, mesmo após a instauração do governo militar, o medo do comunismo continuou a assombrar a população brasileira durante as décadas seguintes da ditadura, e, nesse contexto, grande parte da população no país aceitou e, em alguns casos, até mesmo apoiou, medidas extremas para manutenção da ordem vigente, tais como censura da informação e das artes, prisões, exílios, torturas e execuções. Sendo assim, a sociedade brasileira da época tornou-se, em certo aspecto, um exemplar de distopia concreta, em que as relações sociais são marcadas pelo medo do outro, em um cenário de inimizade e paranoia em que a população vigia a si própria. Dentre vários exemplos nesse sentido, destaco brevemente o ocorrido ao autor de ficção científica já abordado nessa tese Jerônimo Monteiro que, mesmo sem nunca ter demonstrado publicamente nenhum tipo de apoio ao modelo comunista, foi preso em 1969 devido à acusação de um vizinho de que ele seria um e estaria em contato com terroristas estrangeiros – acusação que teve como base o fato desse vizinho ouvir vozes em idiomas estrangeiros vindas da casa de Monteiro, o que, em realidade, eram simplesmente sons saídos de um rádio Telefunken, o qual o autor, que era um poliglota autodidata, possuía e ouvia (OLIVEIRA, 2019). Assim, o Brasil distópico da ditadura em que alguém poderia ser preso e até executado por uma denúncia de um vizinho equivocado pode ser entendido como a distopia concreta que forma a base material para a distopia do medo em *9225*, em que não apenas os civis temem o exército, mas até soldados/as de alta patente, como a general *9225* vivem sob a égide do medo, como mostrou a passagem já destacada em que a narradora afirma que o nome do Eunuco lhe causava o “medo de temer”.

Em relação à representação do papel político do medo na literatura distópica em língua inglesa, Gregory Claeys observa que a distopia “retrata um estado ficcional extremamente negativo ou maligno geralmente dominado pelo medo. Aqui a grande obra de George Orwell, *1984*, permanece paradigmática.” (CLAEYS, 2017, p. 7). O medo nesse romance orwelliano pode ser observado em vários aspectos, sendo a desconfiança do protagonista Winston Smith em relação a seus/as conterrâneos/as uma das mais notáveis. Por conseguinte, a leitura de *1984* é envolta em um clima tenso de paranoia. De modo semelhante, na distopia de Regina Sylvia,

---

<sup>124</sup> Há de se pontuar que não há qualquer evidência de que houvesse planos por parte do presidente João Goulart em tornar o Brasil um país comunista, como demonstram diversos estudos, dentre os quais podemos citar Rodrigo Patto Sá Motta (2021).

a história narrada possui elementos de tensão que se relacionam com a possibilidade da demonstração de algum aspecto não adequado ao contrato social da sociedade distópica governada pelo Eunuco por parte da personagem narradora. Assim, 9225 precisa sempre apresentar a maldade defendida pelo Eunuco como sendo a essência do ser humano, ao ponto que podemos ler um diálogo absurdo em que a personagem se vê obrigada a comer o cérebro de uma pessoa que iria cometer suicídio para manter sua posição enquanto uma soldada imbatível na maldade:

– Vai se matar?

– Sim, hoje no Festival da Carne, às 23 horas. – disse com um ar de coragem e orgulho – E diante de um numeroso público, com muitos repórteres noticiando meu suicídio.

Torci os lábios com desdém.

– E por que alguém noticiaria sua morte? Quem é você para merecer uma notícia?

Ele deu um risinho, como quem estava se vingando, cinicamente e cruel.

– Porque quem vai me devorar em público é alguém especial.

Gelei, meu sangue congelou, balancei a cabeça negativamente.

– Não... você não pode me obrigar a fazer isso...

– Eu não a obrigo, o seu status sim. Já me inscrevi pelo vídeo para o festival e já falei que você irá comer meu cérebro logo depois de meu suicídio.

[...]

– Esteja lá às 23 horas, 9225, ou todo o Terceiro Mundo ficará sabendo que você não é tão má assim como deseja aparentar. – disse desligando o aparelho na minha cara. (SYLVIA, 1990, p. 17).

Podemos notar no diálogo acima um exemplo de como na sociedade distópica imaginada por Regina Sylvia, até mesmo uma general tão influente e poderosa como 9225 deve submeter-se a situações detestáveis e fazer aquilo que não deseja para manter seu status social. O medo de ser percebida como fraca faz com que a soldada não só tenha que praticar o ato indesejado como também fingir uma atitude totalmente diferente de seu sentimento interno perante o ato de comer um cérebro humano. Portanto, a cena de canibalismo expõe o conflito interno de 9225, que precisa demonstrar não apenas a disposição para comer o cérebro, mas prazer ao fazê-lo, como evidencia a passagem destacada: “– Huum. Delícia! – Senti ânsia de vômitos e precisei disfarçar, havia filmadoras em cima de mim, fotógrafos, não podia demonstrar meu asco de jeito nenhum.” (SYLVIA, 1990, p. 23). Portanto, podemos argumentar que a distopia de Sylvia

nos mostra uma sociedade infernal com base no medo em que os/as bem-sucedidos/as são aqueles/as que conseguem emular uma performance desumanizada – a maldade defendida pelo Eunuco –, assim praticando a violência contra outras pessoas tidas como mais fracas e assustadas para manutenção de uma aparência destemida e inabalável. Nessa dinâmica, porém, até mesmo essa elite da maldade sofre, como evidencia o conflito interno da personagem 9225 e sua “ânsia de vômito” perante a necessidade de devorar o cérebro de uma pessoa conhecida.

Já em relação a como se configura esse mundo ficcional de modo mais amplo, podemos observar diversas passagens para formar uma imagem de seu funcionamento social. As narrativas distópicas do século XX tendem a apresentar dois modelos, que podem ser exemplificadas pelos clássicos *Admirável Mundo Novo* e *O Conto da Aia*: ou encontramos um governo mundial, como no caso da distopia de Huxley, o que implica que o resto do mundo é muito semelhante ao contexto local da história que lemos; ou, como no caso de Atwood, deparamo-nos com um governo totalitário dominando uma localidade específica e não o mundo inteiro (e, nesse caso, as personagens frequentemente tendem a tentar escapar desse local). Nesse sentido, 9225 expõe uma visão geopolítica global que une as duas possibilidades, pois, embora o romance apresente um líder mundial, o que parece indicar um governo global único centralizado sob seu poder, também existe na narrativa uma divisão econômica que regionaliza o Inferno em quatro áreas, a saber o Primeiro Mundo, o Segundo Mundo, o Terceiro Mundo e os continentes nucleares:

– Sim. Falamos do Mundo como sendo 3. O primeiro com sua pompa, seu luxo, o segundo com suas fábricas cujas matérias primas são extraídas do terceiro... e o terceiro... isso que vivemos aqui. Mas nos países nucleares, ou melhor, nos continentes nucleares, a situação é bem pior. A população é doente – quando você vir um careca, pode saber que é de lá. – Brincou. (SYLVIA, 1990, p. 51).

Tal linguagem expressa que essa distopia, embora se trate de uma ditadura mundial, também critica o relacionamento de exploração entre as supostas nações de Primeiro Mundo com as demais – apontando para a situação histórica com a qual a autora se deparava no Brasil enquanto um “País de Terceiro Mundo”. Além dos três mundos, conforme a terminologia utilizada nessa perspectiva, Regina Sylvia ainda adiciona os países nucleares, uma espécie de Quarto Mundo, onde as condições de vida seriam ainda bem piores devido à radiação nuclear, sem, contudo, apresentar outras características de tal local ou nos prover com detalhes ou personagens advindas dessas áreas. Portanto, a divisão mundial do Inferno aponta de forma crítica para, pelo

menos, dois fatores importantes na discussão política do fim dos anos 1980 (e que perdura). O primeiro é a origem exploratória do desenvolvimento de certos países em relação a outros, visto que o luxo do Primeiro Mundo depende das fábricas do Segundo, que, por sua vez, extraem as matérias primas do Terceiro Mundo. O segundo é a ansiedade em relação à poluição nuclear, que tanto tem motivado a imaginação especulativa distópica e apocalíptica na literatura desde o genocídio em Hiroshima e Nagasaki. Embora a questão da radiação não seja realmente desenvolvida no romance, a relação entre o Primeiro Mundo e o Terceiro, onde viveria 9225 – e que serviria como metáfora para a relação entre o Brasil e países considerados como de Primeiro Mundo, tal qual os Estados Unidos – é um dos principais temas da obra, que será analisado na seção adiante, específica sobre as representações utópicas dessa distopia.

Enquanto não voltamos nossa atenção à temática da exploração do Terceiro Mundo pelo Primeiro, é importante destacar ainda cinco aspectos que tornam o Terceiro Mundo do Inferno uma distopia, que são a violência como *ethos* social, o controle da informação para manutenção da ordem distópica, a representação da distribuição de recursos alimentares entre as populações do Inferno, as relações entre homens e mulheres e a construção da imagem da cidade distópica enquanto um lugar de degradação ambiental. Como já salientado, a ideologia do Eunuco envolve a criação de uma sociedade sem medo. Para tal, o exército serve não para proteger, mas para testar a população, promovendo um tipo de seleção artificial que opera por meio da violência como mostra o diálogo entre 9225 e o visitante Pedra Escura:

No caminho de volta para casa, ia lhe explicando sobre minha função como soldado, da necessidade de combatermos o medo para a libertação da humanidade e de como as pessoas medrosas morriam assassinadas pelos soldados.

– Mas já passou pela sua cabeça como o assassinato interfere na trajetória evolutiva de alguém?

– Como? – não entendi o que quiz [sic] dizer – Trajetória evolutiva?

– Não é matando os medrosos que se conseguirá eliminar o medo do ser humano...

– Mas as pessoas medrosas são como loucas e devem morrer! O medo contagia e deve ser eliminado! – repeti as teorias do Eunuco. (SYLVIA, 1990, p. 22)

A discussão entre 9225 e Pedra Escura demonstra a diferença entre as percepções das personagens no que diz respeito ao uso da violência na sociedade comandada pelo Eunuco. O ponto de vista expresso por 9225 pode nos lembrar da reflexão de Jacques Leenhardt sobre o

discurso sobre a violência, conforme exposto a seguir: “Todo discurso sobre a violência é, portanto, por essência, ambivalente: visa reduzi-la, recorrendo a uma ordem presente, ou justificá-la, recorrendo a uma ordem futura.” (LEENHARDT, 1990, p. 15). A protagonista tanto reduz a violência que comete recorrendo a ordem presente, quando cita sua função como soldada e também quando repete as teorias do Eunuco de que as pessoas medrosas devem ser eliminadas, como a uma ordem futura, quando argumenta pela necessidade desse extermínio como uma forma de liberação da humanidade. Já Pedra Escura apresenta um contradiscurso que nem reduz e nem justifica a violência, pois a personagem argumenta pela evolução espiritual individual das pessoas, plantando, assim, uma semente crítica de dúvida sobre 9225.

Ademais, a justificativa de eliminação das pessoas medrosas lembra argumentos eugenistas sobre teorias de superioridade e inferioridade de certos grupos humanos sobre outros. Nessa dinâmica, a execução dos/as medrosos/as funciona como uma seleção artificial que extermina os indivíduos menos competentes em se adaptar ao meio, no caso, em uma sociedade em que a violência e a aparência de ausência de temor são a norma. O diálogo entre a protagonista e o visitante do planeta Calips, bem como a explanação da própria ideologia da maldade do Eunuco, ou o festival em que se comem os cérebros dos suicidas, demonstra um aspecto satírico do romance mais do que o que geralmente se esperaria de uma distopia, um gênero que, como demonstrado no capítulo primeiro desta tese, situa-se entre os polos de fantasia e de naturalismo. Contudo, ainda que haja um aspecto demasiadamente absurdo na imaginação de uma ordem social que se pauta na violência desta maneira, em termos de uma leitura mais voltada para a aplicabilidade de uma crítica em tons satíricos para esse romance, podemos refletir sobre como essa representação da violência se relaciona com outros aspectos sociais e discursivos do que envolve a violência no Brasil – visto que o Inferno de Sylvia é inspirado no país durante o regime militar.

Como ocorreu com diversas nações ao redor do globo, o Brasil é um país que nasce de processos extremamente violentos, conforme evidencia a história da colonização portuguesa no século XVI, com o genocídio de povos indígenas e a implantação e desenvolvimento do mercado escravocrata de pessoas africanas. Além disso, a história do Brasil é marcada pelo derramamento de sangue do povo brasileiro pelo próprio exército como nos exemplos de conflitos como a Guerra de Canudos (1896 – 1897), a Guerra do Contestado (1912 – 1916) e nas ditaduras do Estado Novo (1937 – 1945) e dos Militares (1964 – 1985). Em todos esses momentos históricos, brasileiros e brasileiras foram presos/as, torturados/as e mortos/as por

representes do Estado através das forças armadas em nome de algum plano de governo que simplesmente não permitiu que os/as próprios/as cidadãos/ãs brasileiros/as pudessem viver e expressar suas opiniões e convicções livremente. Pode nunca ter existido uma ordem do governo para que o exército matasse especificamente pessoas que demonstrassem medo, mas diversos foram os soldados de nossas forças armadas que saíram para as ruas com ordens estritas de atacar a própria população brasileira. Havendo ou não a possibilidade de justificativa dos motivos de tais ordens, o fato é que certos grupos dentre o povo brasileiro têm sofrido a violência estatal por meio de suas forças armadas por séculos,<sup>125</sup> e o romance distópico de Regina Sylvia pode ser lido por uma ótica crítica a esse fato quando observamos sua extrapolação do conceito de violência como forma de controle do Estado para um contrato social no qual a demonstração de medo diante de ações violentas por parte do exército não é sequer permitida.

Além da violência militar, a narradora também nos informa que existem pessoas que, tendo sido rejeitadas pelo exército do Eunuco, cometem atos violentos nas ruas que seriam puníveis em uma sociedade cujo contrato social não fosse o representado em 9225. Assim, lemos no seguinte trecho:

Vieram por trás e começaram a bater. Um, dois, três. Aumentei a velocidade e eles me seguiram, colocando-se ao meu lado. Começaram a gritar e gesticular coisas obscenas, pareciam drogados. O piloto retirou uma pequena pistola de seu casaco e atirou, atingindo o vidro à prova de balas de minha nave. [...].

Era sempre assim de madrugada onde os loucos do trânsito se divertiam despertando o medo dos motoristas, provocando acidentes. Os loucos do trânsito eram pessoas comuns, provavelmente rejeitados pelo exército do Eunuco. (SYLVIA, 1990, p. 24).

A cena de perseguição, que termina com a protagonista matando seus perseguidores, demonstra o *ethos* de violência dessa sociedade distópica que consegue ir para além da prática do exército do Eunuco de opressão/testagem da população. A cena demonstra que, nesse mundo ficcional, a violência não é apenas praticada como uma medida estatal para controle da população, mas ainda pela própria população como uma forma de entretenimento o qual não é passível de punição, visto que os únicos crimes nessa distopia são aqueles que ou se opõem ao Eunuco ou à sua ideologia de negação do medo e adoção da maldade humana. Assim, temos mais uma

---

<sup>125</sup> Para uma abordagem específica sobre violência estatal como medida de dominação da população brasileira ver Ruben George Oliven (2010).

aproximação interpretativa diante da descrição um tanto absurda da distopia 9225, que é a percepção de que um governo que cultua a violência poderá influenciar indivíduos de índole violenta a praticar atos terríveis com a perspectiva de falta de punição. Assim, até mesmo o causar acidentes de trânsito e as tentativas de assassinato tornam-se como um jogo para indivíduos que, embora não estejam tão próximos ao governo militar ao ponto de possuírem cargos oficiais, identificam-se com esse governo por meio da ideologia, reproduzindo, assim, sua agressividade sobre os/as demais, sobretudo sobre aqueles/as que não seguem a doutrina governamental. Em termos de aproximação desse romance do fim dos anos 1980 com o Brasil do momento de escrita desta análise, na segunda metade do ano de 2022, podemos pensar em notícias sobre pessoas de nosso país atacando e até mesmo matando compatriotas em nome da ideologia violenta de seus candidatos políticos preferidos, demonstrando que, infelizmente, não é impossível pensar que eventos semelhantes ao que foi imaginado em uma distopia que beira ao absurdo podem acontecer em nosso mundo empírico.<sup>126</sup>

Além da violência enquanto *ethos* da sociedade em 9225, um elemento recorrente da literatura distópica aparece na narrativa, que é o controle sobre a mídia e o compartilhamento de informação. O controle da informação é muito importante para qualquer regime autoritário, ditatorial, totalitário ou antidemocrático, pois torna muito mais difícil e complicada a resistência contra tal sistema. Se a população sequer tem as informações corretas sobre os problemas que envolvem as medidas de seu governo, é possível controlar o sentimento de insatisfação generalizada que poderia ser o pivô de união para grupos que normalmente seriam díspares. Nesse sentido, por exemplo, há estudos que apontam para o fato de que parte da população brasileira do período pós-redemocratização acredita que não havia corrupção governamental durante a ditadura militar pelo simples fato de que a ditadura não permitia a liberdade de imprensa e nem a transparência por parte dos órgãos fiscais para que a população tivesse acesso à maneira como o dinheiro público era investido, gerido e utilizado. Assim, de acordo com Sérgio Habib:

A chamada “revolução de 64” possuía como objetivo maior extinguir dois grandes males da nação: a subversão e a corrupção. Quanto à “subversão”, o regime consegue combater com eficiência até excessivamente, mas em relação à corrupção essa se amplia e tem como seus principais articuladores os militares que estavam no poder. (HABIB, 1994, p. 42, grifos do autor).

---

<sup>126</sup> Ver, por exemplo, o relato contido na reportagem de Chico Alves (2022).

Segundo esse pesquisador, os mecanismos de combate à corrupção que se relacionam com a transparência perante os gastos públicos e a divulgação de informação pela mídia foram fortemente censurados pela ditadura. Assim, com os dados escondidos, boa parte da população que não era alvo da perseguição mais direta do regime seguia confortavelmente acreditando estar vivendo em uma versão melhor de governo do que a democracia que a antecederia. Nesse ponto, temos o paralelo em 9225, pois, como ocorre com frequência na literatura distópica, a informação é censurada e editada para ser disponibilizada para a população de forma manipulada. Temos esse dado sobre o sistema de informação do Inferno não através da narração homodiegética da personagem 9225, mas de uma voz narrativa heterodiegética que é utilizada nos capítulos que narram sobre a vida de algumas personagens que integram a comunidade Shamballa. Uma dessas personagens é um jornalista chamado Damian, que não mora na comunidade, mas é um cooperador externo. O relato da voz narrativa acerca do trabalho dessa personagem revela o aparelhamento dos meios de comunicação pelo governo do Eunuco:

Damian trabalhava como jornalista, na imprensa e na televisão, como funcionário do **Ministério das Comunicações para Informação do Terceiro Mundo**. Em todo o planeta, a informação dos noticiários era uma só, havia apenas um jornal impresso e um jornal televisado e algumas agências de notícias que trabalhavam com informações mais selecionadas, para assinantes da elite e apenas o que mudava, de um continente para o outro, era a linguagem. O Ministro das Comunicações era um poderoso do Inferno. Roger Marins, que era o braço direito de Eunuco. Ele e seus assessores decidiam o que deveria ser ou não divulgado e, para ajudar o trabalho dos jornalistas, havia o Manual do Jornalista, que definia a linguagem, os temas, a abordagem a ser dada em cada matéria jornalística. Ai de quem desobedecesse. Nem tudo era divulgado, nem tudo era noticiado, somente aquilo que não prejudicasse à imagem do sistema. (SYLVIA, 1990, p. 27, grifo da autora).

É pela jornada de Damian, que tenta divulgar dados secretos para a general 9225, com intuito de recrutá-la para sua comunidade, que temos acesso a esse dado da política de controle da mídia por parte do governo ditatorial nessa obra. Assim como a voz narrativa é heterodiegética, ela está livre de qualquer controle ideológico que governa essa distopia, de modo que tem liberdade para fazer juízo de valor do fato narrado – diferente da narrativa homodiegética da personagem 9225, que possui informações muito mais limitadas sobre o próprio mundo em que está situada. Assim, essa voz livre relata que as reportagens nos noticiários são controladas por uma fonte única, e que apenas o que não prejudicava a imagem do sistema era divulgado, havendo, inclusive, controle da maneira como tudo deveria circular, e punições para jornalistas desobedientes. Em contrapartida, quando lemos os capítulos de ponto de vista da protagonista do romance, que inicia a obra como uma soldada dedicada à

causa do Eunuco e totalmente compromissada com sua ideologia, lemos a personagem 9225 afirmando: “Não existem pessoas contra o sistema do Eunuco” (SYLVIA, 1990, p. 32). O trecho destacado é uma resposta da soldada à personagem Pedra Escura sobre o motivo de ninguém aparentemente demonstrar insatisfação diante de um sistema violento e maligno como aquele que estava imperando no Inferno. Como a personagem não tem acesso às mesmas informações que a voz narrativa heterodiegética possui, ela se apresenta ignorante quanto ao fato de que existia todo um aparato de emparelhamento governamental da mídia para esconder quaisquer indícios de insatisfação do povo. Assim, essa distopia não apenas nos mostra uma voz narrativa ~~neutra~~ descrevendo o controle da informação por parte do sistema distópico, ou uma personagem dialogando sobre o fato, mas combina dois estilos narrativos para construção do tema do controle da informação, nos informando pela voz narrativa heterodiegética do procedimento quanto ao controle da informação no governo do Eunuco e, em seguida, nos mostrando a ignorância da personagem principal para com tal controle.

Por fim, a personagem 9225 não permanece nas trevas no que diz respeito a esse controle – e aos demais aspectos injustos do sistema ditatorial no Inferno. Ela chega a ter acesso a informações secretas do governo e do seu próprio passado através do ativismo dos/as integrantes da comunidade Shamballa. Assim, na jornada da personagem, temos não apenas a representação de como o controle da informação pode deixar uma população alienada, mas, também, como os esforços de um grupo de resistência a esse controle, nessa obra representada pelo jornalista Damian e pelos/as demais integrantes da comunidade Shamballa que o apoiam, pode contribuir para abrir os olhos daqueles/as que se encontram em estado de alienação devido à submissão à máquina de propaganda de um governo corrupto e autoritário. Portanto, nesse aspecto, o romance 9225 aponta para a importância e o poder do jornalismo sério daqueles/as que se arriscam a lutar contra sistemas ditatoriais e controladores. Além disso, é esteticamente sofisticado que a diferenciação entre estilos de vozes narrativas dos capítulos contribua para a formação temática do controle da informação, um dos principais aspectos distópicos dessa obra e de tantas outras distopias.

Um outro ponto distópico que podemos destacar nesse romance diz respeito à alimentação da população e à escassez de comida. A simbologia representando a alimentação e a relação com a comida é um aspecto importante na tradição da literatura utópica e distópica, que pode nos proporcionar análises variadas. Na história das eutopias, encontramos descrições detalhadas de produção e distribuição de alimentos expressando a superioridade de tais

sociedades e/ou ainda certas expectativas quanto ao desenvolvimento tecnológico futuro da humanidade no que diz respeito a produção alimentícia, conforme podemos observar em diversas obras, tais como em *Utopia* (1516), de Thomas More; *A Cidade do Sol* (1602), de Tommaso Campanella; *The Diothas; or, A Far Look Ahead* (1883), de Ismar Thiusen; *Daqui a Cem Anos: Revendo o Futuro*, de Edward Bellamy; *A Leap into the Future; or, How Things Will Be* (1890), de Donald McMartin; e *The Castle in the Air or The Might Be Land* (1919), de Clara Cole. Mais especificamente nas distopias, a simbologia da alimentação muito frequentemente exemplifica aspectos estruturais dos governos infernais representados nessas obras. Em *Nós*, de Zamiátin, por exemplo, não encontramos um sentimento de escassez ou problema com a divisão de provimentos para alimentação representado na história. Ao invés disso, é citada uma comida à base de petróleo, cujos detalhes nunca são explicados, que existe em todo o Estado Único sendo dividida igualmente por todos/as os/as cidadãos/ãs que devem comer ao mesmo tempo e com o mesmo número de mastigações antes do engolimento. Por conseguinte, a comida no Estado Único simbolicamente representa mais um aspecto para a construção da distopia do coletivismo padronizado ao extremo que Zamiátin habilmente constrói em *Nós*. Já em *Não Verás País Nenhum*, temos o relato do narrador sobre a imensa fome da maior parte do povo, das frutas artificiais e do feijão intragável feito em laboratório e do processo de limpeza e reaproveitamento da urina como fonte de água tanto para higiene como para consumo da população. Tais elementos na narração de Souza apontam para a configuração mais ampla dessa distopia de Ignácio de Loyola Brandão como uma distopia de degradação de recursos naturais marcada pela injusta distribuição desses escassos recursos entre as classes sociais. Assim, por comparação entre esses três clássicos distópicos, percebemos como autores/as de distopias por vezes utilizam a representação da alimentação para ilustrar características importantes da estrutura da sociedade terrível que imaginaram.

Em 9225, a forma como a comida é representada na trama também pode apontar certos aspectos distópicos desse mundo infernal. A primeira menção à comida ou à alimentação na obra está no texto poético que antecede a narrativa, em que a voz poética proclama: “De um lado, o intenso consumo, desperdício e o tédio / do outro miséria, fome, pobreza e desemprego” (SYLVIA, 1990, p. 7). O poema já citado serve como um tipo de resumo sobre o estado do mundo antes da instituição da sociedade distópica em si que a obra apresentará. O primeiro problema social descrito no poema constrói-se na relação de contradição entre o intenso consumo e a miséria, entre o desperdício e a fome, o que nos permite compreender que o mundo

antes da ascensão do Eunuco era marcado por má distribuição de renda. Como já demonstrado, o Eunuco consegue crescer em popularidade e tornar-se ditador do mundo através da propagação de uma ideologia absurda de aceitação da maldade e rejeição do medo, trazendo para o debate público uma resposta simplória para um problema complexo. O resultado é que a distopia dominada pelo Eunuco continua a manter o mesmo padrão de pessoas passando fome, enquanto outras desperdiçam recursos, como podemos constatar na seguinte observação da personagem Pedra Escura: “muitos vivem em condições miseráveis, dormem sujos nas praças, disputam pílulas como ratos disputando o lixo” (SYLVIA, 1990, p. 32). Portanto, um aspecto óbvio da representação da alimentação na distopia em foco é que nessa obra encontramos um mau lugar cujo aspecto infernal tem relação direta com a má e injusta distribuição de recursos entre as várias camadas sociais que envolvem pessoas de privilégio até miseráveis.

Enquanto obra de ficção especulativa, o mundo criado por Regina Sylvia possui, além da alimentação com a qual o público leitor original da autora estaria acostumado, pílulas que são distribuídas para a população no lugar de alimentos. Essas pílulas, como demonstra o trecho destacado, são disputadas pelas pessoas como “ratos disputando lixo”, o que indica a má distribuição e escassez do recurso para alimentar o povo. No entanto, tal passagem diz respeito à situação da população do Terceiro Mundo e não do Inferno como um todo, pois quando 9225 visita o Primeiro Mundo, ela descobre que ali existia um tipo diferente de comida, fato que choca a personagem, como mostra o excerto: “– Comida, Pedra Escura, comida! – disse tocando em um copo cheio de cogumelos em seu interior – Aqui tem comida!” SYLVIA, 1990, p. 69). O choque de 9225 ao entrar em um supermercado do Primeiro Mundo e se deparar com os produtos parece indicar que essa seria a primeira vez que a personagem teria tido acesso à alimentação que não fossem as pílulas consumidas no Terceiro Mundo. Nesse sentido, podemos também pensar as pílulas como uma metáfora para os alimentos processados e ultraprocessados, visto que, nesse romance, essa é a alimentação das camadas menos favorecidas da sociedade, em contraste com a alimentação da população do Primeiro Mundo. Assim, tal qual em nosso mundo empírico, em que as pessoas com menor poder aquisitivo têm dificuldades em consumir alimentos orgânicos devido ao preço mais caro, tendo que recorrer aos processados e ultraprocessados, que são mais baratos, em 9225: *Ficção da Nova Era*, a comida sintética e processada é reservada a população mais pobre, enquanto a comida mais orgânica é privilégio da elite.

Como já argumentado, tanto utopias como distopias estruturam seus mundos ficcionais de modos distintos, e diferentes aspectos da realidade tendem a ser reduzidos em suas narrativas para produção de uma estética própria, em uma técnica de experimentação narrativa que foi exposta no capítulo segundo desta tese, a qual Fredric Jameson denomina de redução de mundo.<sup>127</sup> Na redução de mundo, há um processo de atenuação ontológica do que chamamos de realidade, em que a literatura opera através de uma simplificação e abstração radical (JAMESON, 2005). No que diz respeito à alimentação, pode parecer inverossímil que toda uma população seja alimentada exclusivamente por pílulas; e que alguém em posição de poder, mesmo situada em uma porção desprivilegiada do mundo, não tivesse acesso à comida. Porém, se olharmos com as lentes de Jameson sobre o processo de redução de mundo, podemos construir uma interpretação sobre a divisão de alimentos no romance 9225 que se relaciona com a estrutura maior da obra, ou seja, de apresentação de uma sociedade infernal em que um dos recursos mais vitais para a vida animal/humana, a comida, seja restrita para a elite de uma parte do mundo, enquanto todo o restante precisa sobreviver através de um construto tecnológico alternativo. Assim, a própria existência das pílulas e a distribuição de alimentação nessa obra relaciona-se com a temática mais ampla de exploração de uma parte elitizada do mundo sobre outras, o que ecoa a realidade empírica da autora ao final dos anos de 1980, brasileira, habitante de um país considerado subdesenvolvido ou de Terceiro Mundo que produz recursos naturais para países desenvolvidos cujas riquezas resultam de um histórico repleto de explorações, colonizações, guerras e dominações sobre outros países.

Além disso, como já destacado, o luxo do Primeiro Mundo é mantido pelas fábricas do Segundo Mundo, que extraem recursos do Terceiro Mundo, o que significa que a obra nos apresenta uma relação de exploração em cadeia que provavelmente é o que justificaria até mesmo a existência de tais pílulas para sobrevivência das pessoas de fora do Primeiro Mundo. Pois, se o ditador mundial é alguém que afirma que o ser humano é mal e deve abraçar a maldade, por que manter sequer vivas as pessoas que não estão no poder? A resposta simplesmente poderia ser a exploração para manutenção do sistema, pois a personagem Damian, em diálogo com Pedra Escura, analisa o governo do Inferno e conclui que toda a ideologia de libertação do medo propagada pelo Eunuco seria apenas uma farsa para controle da população, como podemos ler no texto destacado: “O sistema finge querer eliminar o medo

---

<sup>127</sup> Ver página 116.

das pessoas mas é uma farsa. Quer aumentar o medo para que elas nunca reajam” (SYLVIA, 1990, p. 51). Portanto, a divisão da alimentação e o tipo de alimentação nos estratos sociais do Inferno podem apontar metaforicamente para as injustiças no que diz respeito às relações entre os países do mundo empírico de Regina Sylvia na época em que escreveu 9225.

A literatura distópica é rica em mundos ficcionais cujas relações sociais são retratadas com aspectos que exageram certas tendências observáveis nas sociedades de seus/as autores/as. Nessa dinâmica, as relações de gênero envolvendo os papéis sociais entre homens e mulheres e a frequente opressão desbalanceada que marca tais relacionamentos não raramente figuram nas distopias. Já foi exposto nesta tese que Ildney Cavalcanti (1999) e Raffaella Baccolini (2000) definem como distopias críticas feministas as obras que configuram infernos distópicos de opressão de gênero sobre as mulheres. Nesse sentido, 9225 não se aproxima totalmente do tipo de obra que Cavalcanti e Baccolini observam em suas teorizações, pois o enredo desenvolvido por Regina Sylvia não tem no conflito de gênero o seu motor principal. No entanto, a autora aborda questões de opressão de gênero em seu romance, como mostro a seguir.

Duas passagens são significativas para evidenciar que o mundo dominado pelo Eunuco é uma representação de um mundo distópico de cultura patriarcal. A primeira delas diz respeito à estrutura militar da qual a própria 9225 faz parte, pois a narradora nos informa: “Eu era a única mulher líder de um batalhão e isso sempre me envaideceu.” (SYLVIA, 1990, p. 33). Devemos observar que ela não demonstra senso crítico em relação ao governo do Eunuco nos primeiros capítulos da narrativa, possuindo uma jornada de descobrimento que a leva da alienação em relação ao sistema distópico que defende até uma posição combativa, um movimento de desenvolvimento de protagonista recorrente na literatura distópica, como aponta Tom Moylan (2016). Assim, quando 9225 observa ser “a única mulher líder de um batalhão” no exército do Eunuco, ela não o faz como uma crítica, mas sim como motivo de orgulho por tal distinção. Ainda assim, a passagem demonstra que a estrutura do exército nesse mundo distópico privilegia homens e se encontra em desbalanço de gênero, pois de vários batalhões, apenas um possui uma líder mulher, que sequer consegue perceber um problema de desigualdade de gênero neste fato, dado a fidelidade ao sistema em que está inserida e a imersão ideológica em que se encontra.

Fora da esfera militar em que se insere a protagonista, temos a voz narrativa heterodiegética que nos apresenta um núcleo de personagens vivendo na já citada comunidade

Shamballa. Dentre essas personagens, conhecemos Milena, namorada do jornalista Demian, cuja história nos permite mais um vislumbre sobre a opressão de gênero sofrida pelas mulheres nessa distopia:

Sua frustração maior aconteceu ao engravidar e, como professora, ser obrigada pelo Centro a abortar para manter-se no emprego. Lugar nenhum aceitava mulheres grávidas como empregadas e ela só ficou sabendo que era uma lei radical quando já estava grávida. Logo após o aborto abandonou o emprego (SYLVIA, 1990. p. 28).

A obrigação ao aborto repete um tema já desenvolvido nas distopias *O Fruto do Vosso Ventre* e *Não Verás País Nenhum*, ainda que de forma mais sutil, pois em 9225 o aborto não chega a ser um decreto estatal generalizado ordenando que todas as mulheres abortem por uma questão de superpopulação. Ainda assim, o mecanismo de controle sobre o corpo feminino é mantido, mesmo que modificado, pois se não se aceitam grávidas nos empregos, essas mulheres ficam com uma liberdade de escolha pela gravidez prejudicada, afinal, escolher manter a gravidez seria escolher perder o emprego, o que, logicamente, dificultaria, ou até impediria, a própria subsistência e, por consequência, a manutenção tanto da gestação como da vida da mulher. Portanto, notamos o controle do corpo feminino ligado ao sistema distópico em 9225 em uma relação direta com o mercado de trabalho, o que ecoa a realidade empírica enfrentada por mulheres brasileiras e em outras partes do mundo que chegam a ser preteridas para certos empregos pelo fato de que, ao engravidarem, devem assumir licenças e, conseqüentemente, desfaltar suas posições de trabalho por certo período.

No que diz respeito às relações de gênero, o mundo distópico imaginado por Regina Sylvia em 9225 é um mundo que pode ser lido pela ótica da crítica feminista ao patriarcado. Nessa perspectiva, Silvia Walby argumenta que o patriarcado seria “um sistema de estrutura e práticas sociais em que homens dominam, oprimem e exploram mulheres” (WALBY, 1990, p. 20, tradução nossa). A socióloga observa ainda que o uso do termo “estrutura social” é importante tanto para rejeitar a noção de determinismo biológico como para ajudar na reflexão de que o patriarcado, como algo estrutural, não significa que todos os homens estejam em posição de privilégio sobre todas as mulheres. Assim, acompanhamos a protagonista 9225 como uma mulher em posição social elevada na sociedade distópica do Inferno, comandando, inclusive, um batalhão com vários homens em sua composição, o que demonstra que não são todos os homens que dominam sobre todas as mulheres. Ainda assim, de modo geral, a

sociedade infernal de 9225 é patriarcal, pois possui uma estrutura que domina, oprime e explora mulheres.

É notável que as distopias brasileiras do século XX representam o controle distópico do estado sobre o corpo das mulheres não através da negação do direito ao aborto, mas pela via da obrigação de sua prática. Na distopia de Herberto Sales, o aborto é um recurso de controle social para o problema populacional; na de Ignácio de Loyola Brandão, a medida é decretada segundo uma lógica eugenista de eliminação de crianças com condições de saúde indesejadas pelo sistema; enquanto em 9225 é uma regra que parece indicar que o ambiente de trabalho na sociedade do Inferno é tão desumanizado que não se permitiria sequer a licença maternidade de uma funcionária, tornando, portanto, as mulheres grávidas não empregáveis. Essa obrigação ao aborto inverte o problema mais recorrentemente enfrentado pelas mulheres brasileiras no contexto histórico da década de 1980, em que o aborto era proibido. Ao inverter a situação, Regina Sylvia imagina uma outra forma como o sistema patriarcal pode ter domínio sobre o corpo e a vontade das mulheres ao passo que, também, pode nos fazer pensar sobre a desigualdade de gênero no local de trabalho por meio de uma crítica que opera pelo exagero distópico em que, ao invés de mostrar o procedimento velado de não contratar mulheres porque elas engravidam, simplesmente proíbe que grávidas mantenham seus empregos.

Por fim, como muitas distopias brasileiras, 9225 nos apresenta uma cidade distópica cujo meio ambiente está afetado pela poluição e destruição ambiental. Lemos na narrativa que a protagonista vive na Grande Cidade do Terceiro Mundo, ambiente que é cheio de “árvores de plástico” (SYLVIA, 1990, p. 16), indicando o grande desmatamento que faz parte da constituição do ambiente urbano nessa distopia. Considerando que, como já exposto, é desse lugar no Inferno que o Segundo Mundo retira a matéria prima para suas fábricas com o intuito de produzir os bens consumidos no Primeiro Mundo, podemos deduzir que o Terceiro Mundo nessa distopia passou por tão grande exploração de seus recursos naturais ao ponto de não sobrarem mais árvores. Assim, as árvores de plástico são apenas uma simulação para manutenção de algum senso estético mínimo, sem, contudo, haver os benefícios reais que as árvores naturais poderiam trazer para a população local. Disso resulta um clima desfavorável à vida humana no local, como evidencia o excerto: “Havia dias, na Grande Cidade, totalmente insuportáveis, o sol queimava a pele se ficássemos expostos e morria-se muito de desidratação, se não tomássemos bastante líquido. O Terceiro Mundo parecia uma estufa” (SYLVIA, 1990, p. 55). A morte por insolação devido ao calor extremo constitui mais um aspecto de

extrapolação de problemas sociais debatidos durante a época de publicação da obra que nesse romance é tematizado. A transformação do clima planetário ao ponto de atingirmos a dificuldade de sobrevivência de certos grupos humanos devido a radiação solar é um tema bastante desenvolvido em *Não Verás País Nenhum*, de Ignácio de Loyola Brandão, como já abordado nesta tese. No entanto, enquanto Brandão explora as consequências da mudança climática sobre o Brasil sem nos deixar claro como seria a situação no resto de seu mundo ficcional, Regina Sylvia, que escreve uma distopia cujo tema das relações internacionais entre os países no globo é central, estabelece, em contrapartida, que no Primeiro Mundo a situação em relação à preservação do meio ambiente e bem-estar para a população é totalmente diversa, como será demonstrado mais adiante na seção seguinte.

Assim como em *Não Verás País Nenhum*, a destruição e exploração do meio ambiente é um tema bastante desenvolvido em *9225*, de modo que ela se aproxima do que se pode nomear como ecodistopia. A descrição do Terceiro Mundo como um lugar de árvores de plástico e com o calor como de uma estufa remete essa obra a algumas das temáticas mais caras à crítica ecodistópica. Ademais, um lugar de meio ambiente preservado que explora um outro desolado institui um efeito de contraste para a leitura do problema ambiental na distopia de Sylvia que não apenas aponta para os perigos da extração desenfreada dos recursos naturais para o planeta, como também possui aspecto importante no que diz respeito à percepção de como os efeitos destrutivos da mudança climática são sentidos e sofridos de maneiras bem distintas entre países exploradores e explorados. Portanto, também na representação da destruição do meio ambiente em *9225*, a distopia da carioca Regina Sylvia dialoga com o aspecto mais amplo de sua narrativa distópica que pode suscitar discussões importantes sobre as relações entre os países na economia global de produção e consumo do capitalismo, visto que esse sistema econômico, desde antes da época de publicação da distopia de Sylvia, vem influenciando uma mudança climática tão grande ao ponto da criação do termo Capitaloceno, para descrever como o modo de produção capitalista tem mudado o clima do planeta de forma a dificultar a vida humana.<sup>128</sup> Nesse sentido, *9225*, cuja economia global parece remeter ao modelo capitalista conhecido por Regina Sylvia, nos mostra que as consequências da poluição e destruição do meio ambiente recaem de formas diferentes no Terceiro, Segundo e Primeiro Mundo, o que serve como metáfora para o nosso mundo empírico, em que, semelhantemente, a transformação climática

---

<sup>128</sup> Uma breve exposição sobre o termo Capitaloceno está presente no capítulo terceiro deste trabalho, nas páginas 215 e 216.

também possui implicações muito diferentes entre os países do centro e os da periferia do capitalismo.

#### **4.3.3. Três modos utópicos na distopia**

Na introdução da análise do romance, explicitarei que 9225 pode ser considerado um exemplar brasileiro do que tem sido denominado como distopia crítica nos Estudos da Utopia, devido ao intercalar narrativo entre um mundo distópico e alguns espaços que podem ser lidos como eutopias. Assim, adiante, examino três espaços apresentados como bons lugares nessa obra: o Primeiro Mundo do Inferno, o planeta Calips e a comunidade Shamballa. Em minha leitura, representam três tipos distintos de eutopia, a saber a utopia falha, a utopia escapista e a utopia crítica.

Inicialmente, o Primeiro Mundo na narrativa da distopia de Regina Sylvia é descrito em termos utópicos:

A Grande Cidade do Primeiro Mundo impressionava por sua organização, sua beleza e falta de ruídos. O clima era agradável, as ruas arborizadas com árvores de verdade, tudo muito bem-sinalizado. As pessoas que caminhavam pelas calçadas eram bem-vestidas, saudáveis, não eram pálidas, vestiam roupas de muitas cores e quase não se via alguém vestido de preto. Não existiam retratos do Eunuco espalhados pelas ruas e não vi nem mesmo aquelas fotos imensas de publicidade, que havia no Terceiro Mundo com minha imagem (SYLVIA, 1990, p. 67).

Essa cidade possui diversas características que podem alinhá-la ao conceito de eutopia. Podemos construir esse argumento pelo fato de que ela é descrita em comparação com a Grande Cidade do Terceiro Mundo em que vive a personagem 9225. Enquanto no Terceiro Mundo as árvores são de plástico, o ambiente é barulhento, o calor é opressor e o exército do Eunuco aterroriza a população, o Primeiro Mundo revela o oposto. Assim, devido à sua superioridade em relação ao mau lugar que é a zona urbana do Terceiro Mundo, a Grande Cidade do Primeiro Mundo se estabelece como um bom lugar por comparação, visto que um dos procedimentos mais comuns das eutopias é a crítica a uma outra sociedade através da comparação, por meio da exposição de sua organização considerada como superior. Contudo, a superioridade e a prosperidade do Primeiro Mundo são expostas na narrativa como fruto da exploração dos países que formam o Segundo e Terceiro Mundo, de modo que podemos ler esse espaço como um exemplo do que Lyman Tower Sargent (2003) categoriza como utopia

falha.<sup>129</sup> Segundo Sargent, certas obras configuram “o que parece ser uma boa sociedade até que o público leitor descobre alguma falha que levanta questionamentos sobre a base para a sua afirmação de ser uma boa sociedade.” (SARGENT, 2003, p. 225). O bibliógrafo explica em seu ensaio que a literatura utópica não nos apresenta uma maioria de obras que descrevem sociedades perfeitas e/ou de pessoas perfeitas, mas que as eutopias geralmente possuem falhas, defeitos e contradições que muitas vezes são expostas nas próprias páginas das obras. Assim, ele não propõe o termo utopia falha apenas para denominar obras utópicas que apresentem falhas em suas descrições sociais (visto que a maioria das eutopias já se apresentam de tal maneira), mas para refletir sobre dois tipos específicos de obras, como podemos observar no trecho destacado a seguir:

Esse rótulo se encaixa em duas categorias de obras. A primeira é mais numerosa e mostra a natureza essencialmente distópica da aparente perfeição. Dentro deste subconjunto, um tropo comum é demonstrar que a razão/perfeição dos computadores/máquinas é anti-humana. A outra categoria, que é o foco deste ensaio, apresenta o dilema fundamental de qual custo estamos dispostos a pagar ou exigir que outros paguem para alcançar uma vida boa. Se alguém deve sofrer para alcançar essa vida boa, vale a pena pagar o custo? (SARGENT, 2003, p. 226).

O ensaio *The Problem of the “Flawed Utopia”*: *A Note on the Costs of Eutopia* [O Problema da “Utopia Falha”: Uma Observação sobre os Custos da Eutopia] tem como foco um tipo específico de obras presente na literatura utópica, que é aquele em que uma boa sociedade é apresentada, mas cuja narrativa também nos revela que o custo para a obtenção desse bom lugar envolve o sofrimento e opressão de outrem, problematizando, portanto, não só a tradição utópica literária, mas até mesmo a moralidade envolvida na noção de desenvolvimento de certos países de nosso mundo empírico que oprimem outros para obtenção e manutenção de seus privilégios e confortos. O exemplo literário escolhido por Sargent é um conto escrito por Ursula K. Le Guin, intitulado “The Ones Who Walk Away From Omelas” [Aqueles que se Afastam de Omelas], publicado em 1975 na coletânea *The Wind's Twelve Quarters*. Nele, Le Guin nos conta de uma suposta cidade chamada Omelas onde as pessoas seriam felizes sem necessidade de reis, escravos, espadas ou templos religiosos. No entanto, no decorrer da narrativa, é revelado que toda a felicidade de Omelas depende do sofrimento de uma única criança doente e miserável presa em um quarto, e que liberá-la iria, como que magicamente, destruir toda a felicidade harmoniosa e plena do restante da população do lugar. Além disso, a voz narrativa também nos

---

<sup>129</sup> No original: Flawed Utopia.

explica que todos/as em Omelas sabem da existência da criança e que tudo o que é bom em suas vidas dependeria dessa única criança viver em um estado miserável. Por fim, o conto encerra com a revelação de que, de vez em quando, algumas pessoas visitam a criança e decidem ir embora de Omelas, partindo para um lugar desconhecido.

O conto de Le Guin, como observa Sargent em seu ensaio, aponta para o fato de que “na modernidade as pessoas sofrem para que outras possam viver na eutopia material dos países desenvolvidos do mundo.” (SARGENT, 2003, p. 228). Assim, essa história seria um exemplo de utopia falha, termo que o teórico não considera como um novo gênero dentro da literatura utópica, como podemos observar no excerto: “A utopia falha tende a invadir o território já ocupado pela distopia, a antiutopia, a utopia crítica e a distopia crítica. A utopia falha é um subtipo que pode existir dentro de qualquer um desses subgêneros.” (SARGENT, 2003, p. 225). Sendo um subtipo que se relaciona com o gênero utópico (envolvendo eutopias e distopias), esse subtipo pode ser aqui aproximado para análise da representação do Primeiro Mundo do Inferno em 9225 como um exemplo de utopia falha que, no caso desse romance em específico, evidencia o caráter distópico da sociedade do Eunuco não devido a comparação de uma sociedade melhor do Primeiro Mundo em relação a uma pior do Terceiro Mundo, mas pela injustiça de que, para que no Primeiro Mundo possa haver pessoas saudáveis andando por ruas limpas e arborizadas, a população do Terceiro Mundo deve ser mantida doentia e habitando ruas sujas com árvores de plástico. Assim, o espaço da elite mundial em 9225 é um bom lugar para seus/suas habitantes, mas não é uma utopia justa e sim uma utopia falha, uma distorção do ideal utópico da construção da boa sociedade, pois tem sua base na opressão do restante dos habitantes do planeta Inferno. Dessa maneira, o Primeiro Mundo acaba sendo parte do que forma a raiz da distopia do Terceiro Mundo, maculando tudo o que há de bom nessa sociedade. Tal percepção poderia nos levar a uma leitura antiutópica do romance 9225 como um todo – isto é, de que essa é uma distopia com alinhamento antiutópico no que se refere a construção de uma narrativa que pode ser interpretada como um ataque ao utopismo como um todo, não fossem dois fatores: 1) o Primeiro Mundo não é o único bom lugar apresentado na narrativa, e 2) o Primeiro Mundo, juntamente com toda a estrutura social do Segundo Mundo e do Terceiro Mundo, vem a ser destruído pelo Eunuco para evitar um golpe de Estado arquitetado pelo tio da personagem 9225, um militar de patente ainda maior do que a protagonista, o que leva a narrativa do romance para um modo pós-apocalíptico em seus capítulos finais. Em tal contexto, que será abordado mais adiante, acompanhamos a ex-militar 9225, cujo nome verdadeiro é

Dhyana, recomeçando sua vida na comunidade Shamballa, enquanto não sabemos o que ocorre exatamente no Primeiro Mundo, a não ser que sua luxuosa estrutura fora destruída pela ação do Eunuco. Assim, o Primeiro Mundo é a utopia falha que aponta para a injustiça de uma forma de utopismo estratificado em que a construção da boa sociedade tem base na exploração de outros/as. Nesse romance, tal modelo não permanece, o que pode indicar o julgamento crítico da autora sobre esse modo de desenvolvimento; além de nos levar a uma leitura crítica sobre a formação de uma eutopia que se constrói na instituição de distopias alheias.

Saindo do Inferno e indo em direção ao planeta Calips, temos um outro tipo distinto de representação utópica dentro da distopia crítica que é o romance 9225. De todas as localidades apresentadas na obra, Calips é uma sobre a qual temos informação ou acesso, visto que apenas três capítulos são ambientados nesse lugar: um ao início da obra e os outros dois próximos do final. A personagem oriunda de Calips, Pedra Escura, passa a maior parte da narrativa acompanhando 9225 no Inferno, tanto conhecendo a Grade Cidade do Terceiro Mundo, como na visita ao Primeiro Mundo. Ainda assim, seu planeta utópico pode nos apontar alguns temas de reflexão sobre a presença da eutopia nessa distopia. Calips é descrito como um lugar de espera, composto de seres quase perfeitos, como podemos observar no trecho destacado adiante: “Em Calips não havia muito o que estudar, tudo já havia sido feito, os seres eram quase perfeitos e não expressavam muito suas emoções, os habitantes aguardavam o êxtase final para se juntarem à Grande Essência.” (SYLVIA, 1990, p. 11). A referência à “Grande Essência” não é explicada no livro, mas como as personagens fazem menções a ciclos de reencarnação para elevação espiritual, parece indicar que esse planeta seria um estágio final para seres que, após reencarnarem várias vezes e terem seus espíritos elevados, estariam esperando para uma união com uma essência divina. Além disso, o uso de termos como “Karma”, “Namastê”, “Grande Essência” e “Registros Akásicos”, parece indicar influências de hinduísmo e do budismo na composição da obra.

Além da menção de que os/as habitantes de Calips são seres espiritualmente elevados e quase perfeitos, a voz narrativa também nos informa da grande harmonia do lugar, que é descrito em termos utópicos:

Calips era um paraíso realmente. As casas jamais quebravam a harmonia da natureza, eram arredondadas e graciosas, todo o planeta era um santuário à natureza, com árvores gigantescas, jardins gramados, flores, lagos, rios, mares, muitos animais convivendo pacificamente com os homens e uma

música constante soava em todos os cantos, mistura de vento, canto de pássaros, queda de água (SYLVIA, 1990, p. 95)

A visão paradisíaca da descrição desse lugar pode nos remeter a dois aspectos da tradição da literatura utópica: o primeiro é a utopia escapista, que critica a realidade apresentando um lugar melhor mas que não pode ser construído através da ação política; e o segundo, que com o primeiro relaciona-se, é a arcádia, que tem relação com a simplicidade da vida pastoral e à harmonia com o meio ambiente como fatores cruciais na composição do bom lugar, em oposição a visão de dominação da natureza por vezes elevada na constituição da utopia da cidade.

Pela comparação do lugar com um paraíso, podemos entender Calips como uma eutopia, em oposição ao Inferno que nomeia o planeta onde a maior parte da história de 9225 é ambientada. Além disso, tanto paraíso como inferno remetem a protótipos de eutopia e distopia, conforme argumentam Krishan Kumar (1987), Lyman Tower Sargent (2010) e Gregory Claeys (2017), o que evidencia o caráter utópico de Calips em relação ao caráter distópico do Inferno. No entanto, o mundo visitado por Pedra Escura também possui o seu próprio paraíso, visto que, quando o viajante e 9225 visitam o Primeiro Mundo, também temos uma descrição de um lugar paradisíaco e em harmonia com o meio ambiente, ao ponto que a narradora chega mesmo a utilizar o termo “paraíso” para referir-se ao Primeiro Mundo: “Que vista! A cidade parecia muito bem projetada, arborizada... um paraíso.” (SYLVIA, 1990, p. 68). Assim, tanto o Primeiro Mundo do Inferno como Calips são descritos como paraísos e possuem características em comum relacionadas a uma beleza e harmonia de suas cidades com o meio ambiente. Porém, podemos traçar uma linha divisória entre as duas eutopias, visto que o Primeiro Mundo do Inferno tem sua origem e manutenção na exploração de outros países, ao passo que a narrativa de 9225 não indica que Calips seja um planeta exploratório, mas um lugar de espera para aqueles/as que obtiveram uma evolução espiritual após vários ciclos de reencarnações. Dessa maneira, enquanto o Primeiro Mundo do Inferno pode ser lido como um exemplar de utopia falsa, podemos ler Calips como uma utopia escapista, que se relaciona com a esperança humana de um lugar melhor após a morte, como recompensa pela evolução do espírito após ciclos de sofrimento e aprendizagem por meio da reencarnação. Assim, em contrapartida com a doutrina do Eunuco, de que as pessoas devem abraçar sua própria maldade, Calips é uma representação de uma recompensa pós-morte para aqueles/as que buscam justamente a bondade, sendo,

portanto, um símbolo do erro da ideologia do Eunuco, em conjunto com a comunidade Shamballa, a qual será analisada posteriormente.

Entretanto, um aspecto que pode ser considerado negativo na representação de Calips tem relação com o tédio sentido por Pedra Escura no lugar. No trecho destacado anteriormente, vemos que não havia mais muito o que estudar em Calips e que as pessoas não demonstravam muito suas emoções. Em contraste, Pedra Escura é uma personagem que reage com uma inquietação, com uma impossibilidade interna de se adequar ao estilo de vida contemplativo e estático dessa eutopia. Por conseguinte, como um infeliz no paraíso, a personagem busca o estudo de outros mundos:

Um dos mais interessados na observação dos “vídeos extramundos”, em Calips, era certamente Pedra Escura. Os vídeos estavam à disposição dos seres caliptanos, para que pudessem constatar os diversos graus de evolução do Espírito, em todas as manifestações visíveis naquele plano. (SYLVIA, 1990, p. 11)

Pedra Escura não apenas deseja estudar sobre tais mundos, mas visitá-los, o que revela sua inquietude dentro da eutopia estática e paradisíaca. Após conseguir a autorização de visitar o Inferno, e após acompanhar a jornada de mudança de perspectiva da personagem 9225/Dhyana, que de uma líder militar fanática pela ideologia do Eunuco torna-se uma pacifista integrante da comunidade Shamballa, Pedra Escura é obrigado a retornar para Calips, onde novamente expressa seu desejo de viver em um lugar incerto e não tão perfeito, conforme o diálogo destacado abaixo:

Pedra Escura andava de um lado para outro, sentindo-se prisioneiro de sua própria evolução.

– E não existe então livre arbítrio?

O ancião não respondeu.

– Isso aqui é um plano superior ou uma ditadura espiritual?

– Cale-se! Não se porte como um adolescente!

– Porque [sic] não posso ir? Se é esta a minha vontade, porque [sic] não posso ir? Não quero estar aqui, não gosto desta paz celestial, desta espera do êxtase maior para me unir ao Criador. Quero sangrar, ter emoções, ter prazer, tocar Dhyana e falar de amor... (SYLVIA, 1990, p. 95).

A reclamação de Pedra Escura em relação a não gostar da paz celestial parece indicar que muito do que o havia movido a se aventurar em visitar um planeta caótico fora um sentimento de tédio que o teria levado ao desejo de não mais habitar Calips.

A relação entre o tédio e a literatura utópica já foi abordada nesta tese, na análise do romance *3 Meses no Século 81*<sup>130</sup>, e podemos lembrar o argumento de Schopenhauer, de que se a raça humana fosse transferida para uma utopia perfeita, as pessoas sofreriam mais do que já sofrem devido ao tédio que as levariam a atacar umas as outras e a si mesmas (SCHOPENHAUER, 1997). O argumento do filósofo alemão tem base em sua perspectiva de que um dos aspectos vitais da constituição humana seria à vontade, elemento que relacionar-se-ia com desejo e necessidade. Assim ironizando as utopias em que as pessoas teriam seus desejos todos supridos e suas necessidades sanadas, o pensador sugere que a sociedade ideal seria constituída de pessoas destituídas de vontade, o que lhes faria, de certa forma, não humanas. Tal percepção pode se aproximar com o que a voz narrativa em 9225 relata sobre os/as habitantes de Calips, que não expressam suas emoções, não estudam porque tudo já teria sido feito e permanecem em postura de espera e estagnação. Ou seja, se não apresentam curiosidade intelectual e nem emoções, são seres que não parecem humanos. Pedra Escura, porém, é distinto nessa sociedade por uma inquietação que surge de sua vontade de experimentar emoções, de sofrer, de ter necessidades, além de poder viver seu relacionamento amoroso com a personagem Dhyana.

No conflito que Regina Sylvia insere dentro de uma eutopia estática formada por seres quase perfeitos, através da crise interna sofrida por Pedra Escura, podemos observar um aspecto crítico a esse modelo tão antigo da tradição utópica, da utopia escapista, assim como em sua representação da eutopia exploratória e capitalista (ou falsa utopia) do Primeiro Mundo. Portanto, podemos argumentar que a representação de uma eutopia em um plano de elevação espiritual que se aproxima das utopias escapistas da Arcádia e dos mitos de paraíso em 9225 subverte os modelos míticos de felicidade plena e eterna, inserindo um motivo de conflito, a ambivalência entre o tédio e o desejo, como elemento crítico para ressignificar esse modelo utópico. Dessa maneira, a eutopia paradisíaca em 9225 é imperfeita devido a sua própria perfeição, ou ao menos assim é percebida pela personagem Pedra Escura.

O romance, no entanto, não expressa uma condenação dessa eutopia como acontece em relação ao Primeiro Mundo, pois, além de haver seres aparentemente bem ajustados ao lugar, sem o sentimento de inquietação de Pedra Escura, ocorre, ao final do romance, a elevação de um cidadão do Inferno para ir viver em Calips. Desse modo, Pedra Escura consegue voltar ao

---

<sup>130</sup> Ver páginas 120 até 124.

Inferno, trocando de lugar com a pessoa mais espiritualmente iluminada que ali residia, um homem chamado Shanti, integrante da comunidade Shamballa, o que pode indicar que, embora Pedra Escura não estivesse pronto para vivenciar a paz celestial de Calips, outras pessoas poderiam estar. Assim, Regina Sylvia nos apresenta de forma crítica um modelo de eutopia que se aproxima da tradição de utopias escapistas que tendem a nos fazer imaginar um mundo estático e contemplativo, sem, contudo, rejeitá-lo de forma tão pungente como nos argumentos de pensadores como Arthur Schopenhauer. Nesse sentido, a eutopia paradisíaca de Calips pode ser não apenas escapista, mas também crítica.

Por fim, o romance *9225* ainda configura um terceiro tipo de eutopia, que se aproxima da representação do que pode ser lido como uma utopia crítica. Segundo a teorização de Tom Moylan (2014), as utopias críticas seriam obras que possuiriam a forma da eutopia tradicional, com a narrativa de viagem para uma sociedade diferente percebida pela personagem visitante como superior à sua própria, porém, com a inclusão de conflitos narrativos que enfatizam problemas ainda não superados por tal sociedade. Dessa leitura e teorização que Moylan constrói a partir de sua reflexão e pesquisa sobre obras da ficção científica utópica produzidas em língua inglesa nas décadas de 1960 e 1970, Lyman Tower Sargent elabora a seguinte categorização do termo utopia crítica, adicionando-o à sua taxonomia da literatura utópica:

**Utopia Crítica** – uma sociedade não existente descrita em considerável detalhe e normalmente localizada no tempo e espaço cujo/a autor/a pretendeu que o público leitor contemporâneo considerasse como melhor do que a sociedade contemporânea, mas com problemas difíceis que a sociedade descrita pode ou não ser capaz de resolver e que toma uma visão crítica do gênero utópico (SARGENT, 1994, p. 9, grifo do autor)

A definição acima destacada pode ser aproximada ao que encontramos sobre a comunidade Shamballa na narrativa de *9225*. Em primeiro lugar, como parte do mundo ficcional imaginado por Regina Sylvia, Shamballa é uma sociedade não existente, presente apenas dentro do também não existente mundo denominado nessa obra como Inferno, mais especificamente na região geográfica conhecida como Terceiro Mundo. Ademais, o próprio nome Shamballa remete à utopia tanto em sentido de não lugar como de bom lugar, visto que, segundo Edwin Bernbaum, a palavra vem do budismo tibetano e refere-se a um reino místico que ficaria localizado em algum lugar no Himalaia (BERNBAUM, 1980). Portanto, Regina Sylvia escolhe um termo que se relaciona com o mito de um reino espiritual de paz e tranquilidade para nomear a comunidade utópica inserida em sua narrativa distópica.

Não é apenas em nome, porém, que a comunidade Shamballa pode ser lida como utópica na narrativa do romance de Sylvia. Considerando a eutopia enquanto uma organização social que apresenta um contrato social divergente e superior, podemos comparar as práticas sociais de Shamballa com a Grande Cidade do Terceiro Mundo em 9225 e, além disso, analisar ainda a percepção das personagens da obra sobre esses dois lugares diferentes para argumentar que essa comunidade pode ser lida como uma representação de uma eutopia dentro da distopia que é o romance *9225: Ficção da Nova Era*. Mais especificamente, destaco três pontos que demonstram os aspectos utópicos da comunidade Shamballa, a saber: as relações entre as personagens que fazem parte da comunidade; as relações de trabalho envolvendo gênero; e o relacionamento de todos/as com o meio ambiente. Nessa ótica, podemos comparar tais aspectos com o que podemos observar na análise das passagens ambientadas na Grande Cidade do Terceiro Mundo – que constitui o núcleo mais claramente distópico da obra. Por fim, por se tratar da representação não só de uma eutopia, mas de uma e/utopia crítica, podemos também refletir sobre alguns temas evidenciados pelos conflitos presentes nessa comunidade utópica.

Primeiramente, a relação entre as pessoas em Shamballa é deveras diferente do que é apresentado na Grande Cidade do Terceiro Mundo devido ao *ethos* de sociabilidade diferenciada dessa comunidade. Como já apresentado, a sociedade distópica do Eunuco em 9225 é regida por um código de ética em que as pessoas devem abraçar a própria maldade com o objetivo de negar o medo. Como resultado, vemos que tanto o exército age com violência contra as pessoas que não conseguem aparentar essa ética de uma maldade destemida, como também influencia a sociedade civil a desenvolver uma mentalidade violenta para disputa de recursos, sobretudo por pílulas alimentares. Em Shamballa, as pessoas são, pelo contrário, pacifistas, como podemos ler no fragmento:

Você não me conhece, mas eu a conheço. Quem não a conhece, não é mesmo, 9225? – sorriu meio debochada – Meu nome é Milena e sou pacifista – sua expressão se modificou para aquela que fazemos quando diante de um olhar espantado – Sim. P-a-c-i-f-i-s-t-a. Assustada? Imagino que sim. Eu não acredito que a essência do ser humano é má e medíocre como afirma seu ‘salvador’ e nem creio nos métodos violentos que vocês usam para eliminar o medo das pessoas... (SYLVIA, 1990, p. 16)

O trecho destacado é um vídeo gravado por Milena e enviado para 9225 a fim de iniciar o contato da comunidade Shamballa com a soldada. Como comunidade pacifista, os métodos de resistência e enfrentamento contra a ditadura do Eunuco dependem do diálogo como tentativa de convencimento. Essa atitude pacifista não apenas é contrária a violência implícita na

ideologia do Eunuco, como também demonstra seu erro, pois não há uma relação necessariamente automática entre o cultivo da maldade e a coragem. Os/as membros/as de Shamballa buscam praticar boas ações entre si, redirecionar seus sentimentos negativos e desejos egoístas, mas, ainda assim, possuem a coragem para arriscar suas próprias vidas e entrarem em contato com 9225, sabendo que ela poderia simplesmente prendê-los e destruir sua comunidade. Portanto, a própria abordagem do grupo para com 9225 demonstra que a posição do pacifismo e a busca pela bondade elevam a coragem e não o contrário.

Como essa comunidade é um exemplo de utopia crítica, a narrativa evidencia o conflito entre seus/suas integrantes. Porém, enquanto grupo pacifista, quando ocorrem pontos de discórdia, essas personagens utilizam o diálogo para tentar resolver seus conflitos, conforme podemos ler adiante:

– Creio que devemos selecionar melhor os agricultores que vem pra cá – disse Nirvana de forma agressiva – Vocês sabem que além de viciado, ele é homossexual...

– E daí? – Perguntou Milena enquanto remexia uns farelinhos de pão na mesa.

– E daí que nem mesmo o sistema do Eunuco aceita esse tipo de coisas...

Nirvana não encarava mais ninguém, olhava a mesa e a mão de Milena remexendo os farelos.

– ... isso é totalmente anti-natural, uma deformação da sexualidade...

– Você leu isso onde? Nos livros espiritualistas ou no manual de Eunuco de combate aos homossexuais? – perguntou Chico agressivo.

– Ah, – rebateu – não sou compreensiva a ponto de aceitar que alguém possa amar, sexualmente, uma pessoa do mesmo sexo. Isso é deformidade! E, pelo que sabemos, aquela doença não foi totalmente erradicada.

– Masturbação também é anti-natural, Nirvana – perguntou Shanti, seu irmão.

Ela ficou vermelha como um pimentão.

– Sim. Por que?

– Porque já entrei em seu quarto umas duas vezes e a encontrei se masturbando.

– Disse.

Ela se levantou envergonhada e nervosa.

– Mas com que direito você me fala isso na frente de todo mundo? É mentira sua!

– Não é não... mas se você pode falar para todos aqui da comunidade que Udo é homossexual, porque [sic] eu não posso falar de suas práticas de masturbação?

Nirvana saiu correndo da cozinha cheia de vergonha. A discussão se encerrava ali. (SYLVIA, 1990, p. 58-59)

Esse longo trecho do diálogo foi destacado para exemplificar como uma questão séria e bastante prática que divide opiniões na comunidade Shamballa – a homossexualidade – não é tratada através da violência física, censura ou expulsão. E também para demonstrar que essa não é uma comunidade perfeita, sendo, como na definição de Sargent sobre utopias críticas, um lugar com problemas difíceis de serem superados. A posição defendida pela personagem Nirvana, que associa a homossexualidade a uma doença ou deformidade, expressa uma visão sobre o assunto que era bastante difundida e defendida no Brasil do fim da década de 1980 e que, infelizmente, persevera até hoje em parte da sociedade brasileira.<sup>131</sup> Portanto, a temática sendo discutida pela comunidade Shamballa de forma antagônica pode apontar para seu caráter democrático, em oposição ao autoritarismo do Eunuco que simplesmente categoriza a homossexualidade como perversão, além de dialogar com o público leitor original (e atual) no que diz respeito a uma importante temática de discussão social no que se refere às possibilidades de expressões da sexualidade humana no processo de construção da boa sociedade.

Enquanto no sistema do Eunuco as opiniões contrárias são censuradas e apagadas pela violência, em Shamballa o diálogo argumentativo é utilizado para demonstração do ponto de vista equivocado. Shanti expõe a hipocrisia de sua irmã Nirvana, mas ela continua a viver na comunidade, demonstrando que o lugar não se configura como uma ditadura. Assim, podemos argumentar que as relações entre as pessoas em Shamballa é regida pelo diálogo e pela liberdade, ainda que existam conflitos e divisões de opinião. Em contrapartida, quando a personagem 9225 começa a ter dúvidas em relação ao regime do Eunuco, ela não encontra apoio em nenhum/a colega de exército, como fica implícito em uma cena em que a personagem participa de uma reunião militar. Nessa cena, ao ter guardado a fita que havia recebido da comunidade Shamballa, ela chega mesmo a temer pela própria segurança: “Toquei minha bolsa. A fita! Se revelasse a gravação naquele momento, Olinto acabaria me acusando de ligações subversivas” (SYLVIA, 1990, p. 34). Nessa passagem, 9225 está rodeada de superiores militares, incluindo Olinto, seu superior hierárquico no comando do exército. O contraste entre o medo de 9225 em expor seus sentimentos contraditórios entre seus colegas de exército e a discussão raivosa, porém possível, ambientada em Shamballa, ilustra o espectro entre relações marcadas por amizade e ausência de medo de um lado e ansiedade e alienação do outro,

---

<sup>131</sup> Mais especificamente sobre homossexualidade e utopismo ver Fabiana Gomes de Assis (2021).

características que distinguem as relações interpessoais entre eutopias e distopias, como defende Gregory Claeys: “podemos retratar a relação utopia/distopia em termos de um espectro de ansiedade, com relativa paz, amizade e ausência de medo de um lado, combinado com ansiedade, paranoia e alienação do outro.” (CLAEYS,2017, p. 8). Sendo assim, podemos defender que até mesmo as falhas e contradições perceptíveis na comunidade Shamballa apontam para seu alinhamento com a eutopia, em contraste com a distopia do sistema dominado pelo Eunuco.

Outro aspecto utópico que podemos destacar da comunidade Shamballa que difere da lógica do mundo distópico do restante do Inferno é a relação de poder entre gêneros. Como já exposto, na sociedade distópica de 9225 as mulheres sofrem opressão específica de gênero, no que podemos notar tanto pelo fato de 9225 ser a única soldada de alta patente do exército do Eunuco, como pela história narrada pela personagem Milena, que se vê obrigada a recorrer ao aborto porque ninguém empregaria uma mulher grávida na Grande Cidade do Terceiro Mundo. Esses dois aspectos de opressão de gênero, contudo, parecem não existir em Shamballa. Primeiro porque não há indicação de liderança baseada em gênero. De fato, não há nenhuma indicação direta no texto do romance de quem estaria na liderança da comunidade. Sabe-se apenas que uma personagem do sexo masculino, denominado Shanti, seria alguém bastante elevado espiritualmente, sendo, portanto, admirado por todos/as. Segundo, porque a divisão do trabalho não é norteadora por gênero, como deixa claro o trecho a seguir:

Cada pessoa da comunidade tinha uma tarefa a realizar. Uns cozinhavam, outros plantavam, cuidavam da horta, das crianças, outros trabalhavam na marcenaria, costuravam, fiavam... No horário da manhã, após a meditação opcional e o café, cada um ia até a secretaria – onde trabalhava Milena – e dizia o que iria fazer. Ninguém precisava ficar trabalhando na mesma coisa todos os dias, se não desejasse. (SYLVIA, 1990 p. 92).

Ainda que seja possível argumentar que há um estereótipo de gênero no fato de uma mulher trabalhar na secretaria, o texto expressa que cada pessoa tinha o direito de escolher seu trabalho, indicando, assim, que a personagem Milena teria escolhido trabalhar como secretária. Além disso, em Shamballa as mulheres grávidas podem gerar seus filhos sem sofrer nenhum tipo de pressão do grupo, como é o caso de uma personagem chamada Solange, que dá à luz a um bebê chamado Gênesis, contrariando as leis de aborto compulsório estipuladas pelas empresas exploratórias na Grande Cidade do Terceiro Mundo do Inferno. Por fim, após o evento apocalíptico em que o Eunuco destrói as estruturas do sistema político e econômico mundial,

uma personagem chamada Udo recebe 9225/Dhyana na comunidade Shamballa com as seguintes palavras de boas-vindas: “– Acabou-se o tempo de valer curriculuns [sic] espirituais. Aqui todo mundo é normal, sobrevivente do caos e precisamos criar uma nova sociedade sem nenhum tipo de discriminação.” (SYLVIA, 1990, p. 91). Sendo o ideal da comunidade constituir-se como uma sociedade sem nenhum tipo de discriminação, existe, pelo menos em ideal, um impulso pela igualdade de gênero.

Por fim, partindo para a relação entre ser humano e meio ambiente, podemos perceber um relacionamento das pessoas da comunidade Shamballa com a agricultura e com a flora que foge da lógica exploratória capitalista que tornou a Grande Cidade do Terceiro Mundo em um inferno de árvores de plástico. Podemos ler no diálogo destacado:

- Estamos usando sementes nossas, pela primeira vez, para testar se funcionarão – explicou André para Demian – Como plantar hortaliças não está no plano de nosso sítio, não sofremos represálias do Sistema.
- E porque [sic] tão longe da plantação de milho?
- No milho somos obrigados a usar agrotóxicos. É melhor plantar nossas hortaliças bem longe para que não sejamos obrigados a pulverizar, por tabela, nossa hortaliça.
- E se der praga? Indagou Demian pensando na possibilidade.
- Temos inseticidas caseiros, um, especial, feito com fumo de rolo. (SYLVIA, 1990, p. 29).

A utilização de inseticidas caseiros pelos agricultores da comunidade demonstra uma lógica diferenciada com o meio ambiente. Como já explicado, essa comunidade é, em realidade, um grupo de nome secreto. Oficialmente, segundo o Ministério da Agricultura do governo do Eunuco, aqueles grupo de pessoas são agricultores que devem observar determinados protocolos e utilizar agrotóxicos para maximizar a produção de alimentos para exportação. No entanto, secretamente, a comunidade sobrevive cultivando outras hortaliças com inseticidas caseiros e naturais, demonstrando uma prática agrícola alternativa em relação ao estabelecido na sociedade distópica do Inferno.

Além disso, o romance deixa implícito que o cultivo da terra para as pessoas dessa comunidade não é voltado a uma lógica de simples subsistência e exploração, mas possui um aspecto contemplativo de admiração e conexão introspectiva, como demonstra parte do vídeo que a personagem Milena envia para 9225: “saia da cidade e vá para algum lugar onde existam árvores, não árvores de plástico como as da Grande Cidade, mas árvores reais. E sinta como a vida flui em cada folha, em cada flor, e sinta como tudo é bom e belo” (SYLVIA, 1990, p. 16).

Esse convite feito por vídeo para que a protagonista saia da cidade e busque uma conexão com as árvores, folhas e flores remete a uma imagética pastoral preciosa à literatura utópica, em que a beleza e harmonia da flora se constitui como elemento promotor de paz e amenidade. Esse elemento pode ser visto tanto em mitos utópicos escapistas, tal como o Jardim do Eden, que continha: “todo tipo de árvores agradáveis aos olhos e boas para alimento” (BÍBLIA, A. T. Gênesis 2:9), como em eutopias de construção humana, como vemos no exemplo da eutopia moreana, onde lemos sobre o papel importante da jardinagem: “Os utopienses apreciam muito seus jardins. Neles cultivam videiras, árvores frutíferas, ervas e flores. Nunca vi tanta fertilidade, nem vegetação tão bem cuidada e de tão belo aspecto” (MORE, 2017, p. 55). Portanto, além de possuir uma relação de produção agrícola sem agrotóxicos, a comunidade Shamballa também se difere da Grande Cidade do Inferno no que diz respeito à atitude contemplativa para com as árvores e a flora, um traço recorrente na literatura utópica.

Quando analisamos a atitude das personagens para com a comunidade Shamballa, também percebemos esse espaço como utopia crítica, ou seja, como um lugar com crises complicadas a serem superadas, porém superior ao restante do mundo distópico representado no romance. Isso fica bastante evidente quando lemos a narração de 9225/Dhyana após chegar na comunidade:

Nunca, até meus 23 anos, convivi com a religiosidade. Até chegar em Shamballa pouco sabia de Deus, espírito, vida após a morte, reencarnação, meditação, contato com o cósmico, mas em Shamballa, falar disso era algo bem comum. [...]. De início, ficava meio sem jeito de participar dessas meditações, mas, depois, comecei a achar interessante. (SYLVIA, 1990, p. 99).

A personagem Dhyana funciona na narrativa de 9225 como a visitante que entra em contato com a eutopia e, após um período de estranhamento e adaptação, começa a aceitá-la como um bom lugar. Como é um caso de utopia crítica, ela acaba tendo uma experiência ambivalente em Shamballa, fazendo amizades e inimizades, sentindo-se ora deslocada, ora satisfeita, e nem sempre sabendo como agir. Contudo, a personagem acaba adaptando-se e trabalhando com Damian na criação de um jornal. É nesse ponto que Dhyana demonstra ter aderido aos ideais da comunidade Shamballa de forma mais evidente, passando a considerá-los como utópicos:

Havia comunidades espalhadas por muitos lugares do Terceiro Mundo e isso chegava ao nosso conhecimento pelos viajantes que Shamballa recebia. Havia uma comunidade de nome Cidade da Paz, bem melhor estruturada que Shamballa [...]. Editávamos Aldeia mensalmente, com informações gerais sobre essas comunidades, técnicas alternativas de agricultura, combate natural

às pragas, construções, receitas culinárias (já que muitos não estavam habituados a cozinhar), compostos orgânicos, conservação de alimentos (não havia frigoríficos), criação de abelhas, organização de cooperativas, medicina natural e *utopias*. (SYLVIA, 1990, p. 102, grifo nosso)

A utilização do termo “utopias” pela narradora sugere que, em sua análise, os ideais e práticas da comunidade Shamballa podem ser alinhadas ao conceito de bom lugar. A distinção entre os conhecimentos espalhados e o modelo do sistema ditatorial do Eunuco aponta para uma percepção, por parte da personagem, de que a organização social de Shamballa seria melhor do que o que ela havia conhecido em sua vida na Grande Cidade do Terceiro Mundo. Por fim, seu reconhecimento de que havia comunidades mais bem estruturadas do que a sua própria evidencia o aspecto autocrítico que faz parte do conceito de utopia crítica proposto por Tom Moylan, pois há a demonstração da consciência acerca de problemas estruturais ainda a serem solucionados.

Finalmente, quando analisamos as descrições da comunidade Shamballa em seus aspectos que se relacionam com temas caros às eutopias, como a relação de amizade e liberdade entre as pessoas, a igualdade de gênero e a harmonia com o meio ambiente, podemos argumentar que esse é um exemplo de eutopia dentro de um romance distópico. Ademais, os aspectos falhos dessa comunidade que são evidenciados na narrativa, tanto em discordâncias entre as personagens, como nas dificuldades da comunidade que precisam ser superadas, apontam para seu caráter autocrítico, que configura uma eutopia ciente de suas próprias limitações e, por extensão, das limitações da própria tradição utópica. Assim, a comunidade Shamballa é uma utopia crítica que existe dentro de um mundo distópico; e o intercâmbio narrativo entre distopia e eutopia que existe em *9225* evidencia seus aspectos utópicos através da comparação entre esses dois espaços construídos na obra.

Além disso, como é típico da literatura utópica, também podemos comparar a comunidade Shamballa com o próprio mundo empírico da autora e de seus primeiros/as leitores/as, e concluir que essa utopia crítica pode ser entendida como uma resposta literária de Regina Sylvia para a distopia concreta que era o Brasil em que ela estava vivendo logo após o fim da ditadura militar, pois, se o Inferno fora inspirado nesse Brasil, Shamballa pode ter sido uma expressão artística da esperança utópica da autora. Por fim, também podemos comparar essa expressão utópica escrita por Sylvia com nosso próprio contexto histórico enquanto novo público leitor da obra que vive em um país violento, sem igualdade de gênero e com uma política ambiental catastrófica. Nesse sentido, assim como o Inferno em *9225* pode ser

comparado ao nosso contexto real de uma forma associativa, e inspirar críticas sobre nossas práticas sociais, a comunidade Shamballa pode alimentar nossa imaginação utópica pela via contrastiva, para, assim, conferir um outro tipo de crítica à distopia concreta na qual vivemos, uma cuja percepção da comparação não se dá pela associação, mas pelo contraste.

#### **4.3.4. 9225: *Ficção da Nova Era* como distopia crítica**

Observamos alguns aspectos distópicos no romance *9225: Ficção da Nova Era*, da autora carioca Regina Sylvia. Também examinamos algumas representações utópicas na obra, refletindo sobre suas especificidades. A presença dos espaços de Calips e principalmente da comunidade Shamballa na distopia de Sylvia claramente já sugere a aproximação da obra com esse conceito. Contudo, é ainda importante a reflexão sobre o papel desses enclaves no processo de transformação do mundo ficcional dessa obra de uma distopia para uma eutopia, visto que, ao fim do romance, não temos apenas a esperança, mas a substituição do sistema distópico por comunidades que possuem características utópicas.

Iniciando por Calips, podemos argumentar que, apesar de essa eutopia ser um lugar fora do Inferno, a visita da personagem Pedra Escura cumpre um papel importante para a constituição da nova ordem utópica que substitui a distopia do Eunuco. Isso porque a influência dessa personagem é um dos elementos principais para a mudança de perspectiva que ocorre com a personagem 9225/Dhyana. Através dos diálogos com o visitante de Calips, a protagonista do romance começa a questionar o sistema do Eunuco:

A forma de ser daquele extrainfernal me perturbava. Seria mesmo um extraterrestre ou era apenas um subversivo disfarçado? Quem sabe ele não seria parceiro daquela Milena do vídeo? Suas idéias eram totalmente anti-infernosas. Por que me apiedar da miséria dos habitantes do Terceiro Mundo? Poderia ser diferente? (SYLVIA, 1990, p. 33).

Antes do trecho destacado, há um diálogo em que 9225 afirma para Pedra Escura que uma revolta da população seria inútil, pois o exército do Eunuco seria imbatível. Porém, após ouvir os argumentos anti-infernosos de Pedra Escura, a personagem começa a questionar suas próprias crenças, ao ponto de se perguntar se o mundo “poderia ser diferente”. Um dos argumentos mais poderosos do conservadorismo antirrevolucionário e do antiutopismo é a inutilidade da resistência perante o sistema dominante. O que fazer contra o exército do Eunuco? Poderia ser diferente? Essas perguntas da personagem ecoam questionamentos

levantos em debates em nosso mundo empírico envolvendo as possibilidades de transformação e enfrentamento de regimes autoritários. Portanto, a influência de Pedra Escura sobre 9225 é parte importante para a mudança de perspectiva da personagem. E essa mudança da protagonista é importante para o estabelecimento das novas possibilidades utópicas após a queda do governo do Eunuco porque ela serve como uma ponte entre a comunidade Shamballa e um grupo de ex-soldados que encontram a comunidade após o cataclisma do sistema governamental que dominava em todo o Inferno. Por conseguinte, embora Calips seja um planeta em um outro plano, o envio de um de seus habitantes possui uma função no estabelecimento da eutopia nessa distopia, devido à influência de Pedra Escura sobre 9225/Dhyana e devido à influência que a ex-general exercia no exército, protegendo, assim, a comunidade Shamballa dos ex-soldados do Eunuco que poderiam invadi-la e destruí-la.

Já no que diz respeito à comunidade Shamballa, temos três aspectos importantes desse enclave utópico no que diz respeito à transformação do sistema distópico para uma forma melhor de organização social, que são: 1) a mobilização de pessoas com uma forma alternativa de vida durante o governo do Eunuco; 2) a revelação sobre o passado de Dhyana que apoia a mudança de perspectiva da personagem sobre o regime do Eunuco; e 3) a continuidade de uma organização comunitária para restabelecimento de uma nova ordem política no Inferno.

Iniciando pela mobilização de pessoas com uma forma alternativa de vida ainda durante o governo do Eunuco, percebemos pela leitura da obra que a comunidade Shamballa funcionava como um tipo de refúgio para pessoas que, por motivos variados, não poderiam se adequar ao sistema distópico vigente. Esse é o caso, por exemplo, do casal Solange e André, uma mulher negra e um homem branco que vivem juntos em Shamballa a despeito da lei que contrariava o casamento entre pessoas com tons de pele distintos em certas partes do Inferno:

Solange e André eram das Minas Oficiais de Biárica do Sul, o país onde não é permitido a mistura entre as raças. Solange é raça negra e André raça branca e, ao se conhecerem apaixonaram-se perdidamente. André foi banido de seu Estado – maioria branca – e Solange abandonou sua família ao encontro de seu amado [...]. Em um congresso na Grande Cidade, conheceu Nirvana que lhe falou de Shamballa e o casal acabou por ingressar na comunidade. (SYLVIA, 1990, p. 28).

A história do casal possivelmente faz referência ao Apartheid ocorrido na África do Sul, visto que o nome fictício inventado por Regina Sylvia é Biárica do Sul, nome que soa semelhante. No caso histórico, o regime de segregação que vigorou na África do Sul entre 1948 e 1994

proibia a miscigenação entre pessoas brancas e negras, o que pode ter servido de inspiração para a passagem destacada acima. No caso fictício representado em 9225, as personagens Solange e André conseguem construir uma vida como casal na comunidade Shamballa, o que ressalta o papel de refúgio e proteção exercido por essa comunidade mesmo durante o regime do Eunuco. Além desse caso, há ainda a história já evidenciada da personagem Milena que, após ser obrigada a abortar, encontra em Shamballa um local de cura emocional e recomeço. Portanto, a mobilização de pessoas vivendo de forma diferenciada dentro do Terceiro Mundo nessa distopia evidencia a configuração de uma prática baseada em uma ideologia distinta daquela proferida pelo sistema distópico hegemônico no Inferno. Considerando que Tom Moylan e Raffaella Baccollini (2003) argumentam que o texto distópico é edificado em torno do embate entre narrativa hegemônica e contranarrativa de resistência, a presença da comunidade Shamballa não apenas constitui um enclave utópico para esse romance, como é um elemento que dá base para as personagens vivenciarem o conflito entre narrativas contrastantes que faz parte da estética das distopias.

Concernindo à mudança de perspectiva da protagonista da obra em relação ao regime distópico, a comunidade Shamballa também possui um papel vital. Segundo Tom Moylan (2016), é recorrente que protagonistas nas distopias sejam apresentados/as como inicialmente alienados/as e leais ao regime distópico até algum ponto de ruptura em que começam a questionar o regime para, enfim, abandoná-lo. Tal trajetória, que pode ser observada em obras tais como *Nós*, de Zamiátin, *Fahrenheit 451*, de Ray Bradbury, e *Adaptação do Funcionário Ruam*, de Mauro Chaves, é seguida por 9225, que tem seu primeiro ponto de contato com uma posição discordante em relação a ideologia do Eunuco através do recebimento da já citada fita de vídeo enviada por Damian e Milena. Nela, a personagem Milena se diz pacifista e convida 9225 a buscar outro tipo de estilo de vida daquele que ela conhecia. Após assistir a fita, 9225 afirma ficar “completamente atordoada” (SYLVIA, 1990, p. 16), o que sugere que a mensagem foi impactante para a personagem. Ademais, no decorrer da narrativa, Damian e Milena enviam mais uma fita, revelando a verdade sobre o passado de 9225, como consta no excerto a seguir:

Comandadas pelo general Olinto, tropas invadiram a residência do casal cientista, que foram mortos. Restou a filha, ainda criança, de nome Dhyana, que hoje é o grande soldado do exército do Eunuco, sendo comandada pelo mesmo general que comandou o massacre de seus pais. (SYLVIA, 1990, p. 43)

No romance 9225, os pais de Dhyana são cientistas que trabalhavam para erradicação da fome no mundo e que acabam sendo mortos a mando do Eunuco. Como a personagem ainda era uma criança pequena, ela não havia entendido o que de fato ocorrera e cresceu acreditando que seus pais haviam morrido em um acidente automobilístico. Assim, Dhyana radicalizou-se até tornar-se a soldada exemplar do exército do Eunuco, sendo conhecida pelo seu número 9225. A revelação da verdade sobre seus pais decorrente pela descoberta feita pela personagem Damian une-se à influência exercida por Pedra Escura para convencer Dhyana a rever seus posicionamentos sobre a ideologia do Eunuco, de modo que a personagem termina integrando à comunidade Shamballa após a queda do regime ditatorial. Portanto, esse núcleo utópico exerce um papel dentro da narrativa para a conscientização da protagonista em relação ao sistema distópico que a aprisiona, tal qual o núcleo utópico de Calips, que possui função semelhante no envio de Pedra Escura.

Antes de abordar o último ponto, alusivo à importância da comunidade Shamballa para o estabelecimento de uma eutopia na narrativa, após a destruição do sistema distópico, é mister observarmos brevemente como ocorre a queda da distopia do Eunuco em 9225. O plano dos/as membros/as da comunidade Shamballa, em especial os de Milena e Damian, constituía-se em ajudar Dhyana a conhecer a verdade sobre seu passado com o objetivo de recrutá-la para a própria comunidade e, assim, possivelmente, desestabilizar o exército do Eunuco devido à influência da personagem 9225 entre os/as soldados/as. No entanto, o plano sequer chega a ser executado, visto que o Eunuco é quem destrói seu próprio império para evitar um golpe de Estado que estava sendo planejado pelo general Olinto. Assim, lemos no romance um capítulo resumo da ação apocalíptica do Eunuco:

Era uma vez um ditador alucinado que governava um povo acuado, um povo resignado e outro povo acomodado. [...] o ditador não era bobo nem nada, sabia que um dia a situação poderia modificar-se. E criou para si seu próprio exército, que poderia muito bem acabar com tudo, a um pequeno sinal de transformação. Seu exército era feito de máquinas de aparência humana, que obedeceriam ao comando do computador central que, após ver cumpridas suas ordens se autodestruiria e a todos os homens-máquinas. O ditador sabia que um dia isso iria acontecer e aconteceu. Só não estaria no planeta para ver como ficariam as coisas depois. (SYLVIA, 1990, p. 79)

A escolha de Regina Sylvia em configurar a derrubada do sistema distópico por uma ação extrema de um líder paranoico e egoísta, ao invés de ser fruto da ação coletiva de resistência organizada pela comunidade Shamballa, pode apontar para uma percepção da fragilidade dos sistemas opressores centralizados em um indivíduo, de modo que podemos perceber uma crítica

a sistemas ditatoriais que possuem uma característica de culto à personalidade do ditador, caso que não ocorria no Brasil da ditadura militar. Além disso, chama atenção o fato de que o Eunuco se utilizou de um computador central, remetendo à ansiedade com relação a inteligência artificial e ao uso destrutivo dos computadores, traço tão presente em outras distopias brasileiras já analisadas nesta tese, tais como *Um Dia Vamos Rir Disso Tudo*, *Piscina Livre* e *Jogo Terminal*.

A queda do governo do Eunuco se dá na narrativa de forma abrupta. Há uma construção de tensão acerca de um possível golpe de Estado arquitetado por Olinto e sobre qual seria a posição de 9225/Dhyana nesse plano. Porém, a solução apresentada na narrativa em uma linguagem que parodia conto de fadas, iniciando com “Era uma vez”, simplifica toda a complexidade da problemática que é a derrubada de um sistema ditatorial ao centralizar a ação na decisão e execução do próprio ditador. Aliás, se o Eunuco dispunha dessa tecnologia, por que não eliminar apenas Olinto e os conspirantes ao invés de ruir todo o sistema mundial o qual ele dominava? Uma resposta implícita sugerida no romance é que o Eunuco seria uma pessoa desequilibrada emocionalmente, já que algumas personagens de Shamballa de fato o chamam de louco. Tal leitura pode apontar para os perigos do culto de personalidade e da centralização do poder em um líder que poderia simplesmente acabar com tudo, o que contrasta com o modelo de liderança em Shamballa que não parece ser centralizado. Ainda assim, 9225 apresenta uma solução apressada para o seu próprio problema distópico, traço compartilhado com outras distopias como *O Fruto do Vosso Ventre* e *Jogo Terminal*, sendo esse um ponto que pode ser considerado como narrativamente pouco desenvolvido na obra.

Seguindo a destruição do sistema do Eunuco, recai o caos pós-apocalíptico sobre as grandes cidades. Entretanto, é nesse contexto caótico que novas possibilidades utópicas surgem, justamente pela existência da comunidade Shamballa e de outras que já se mobilizavam antes mesmo da queda do Eunuco. Assim, embora diante de um mundo cujo sistema político entrou em colapso, Dhyana afirma esperançosa:

O mundo estava vivendo seu pior retrocesso científico, sem nenhuma energia funcionando, sem as indústrias, as fábricas, sem a extração do petróleo, sem a produção do álcool (para os pequenos veículos terrestres) ... Mas ainda assim valia. Estávamos tendo a oportunidade de recomeçar o mundo das cinzas, muito embora nunca houvesse sonhado com isso. Como muitos de meus atuais companheiros, achava essa idéia bem agradável. (SYLVIA, 1990, p. 94)

Já observamos que a comunidade Shamballa pode ser lida como uma utopia crítica. O novo mundo do qual fala Dhyana aparece ao fim do romance como um lugar de dificuldades a serem superadas através da ação comunitária. Não apenas Shamballa, mas outras comunidades começam a se desenvolver e a trocar tecnologias e utopias para a construção de uma nova realidade. De fato, as personagens reúnem-se ao fim da obra e decidem que até mesmo o nome do planeta deveria ser modificado, em busca de um outro “de melhor vibração” (SYLVIA, 1990, p. 103), apontando para a esperança de que o novo começo não resultaria na reformulação do velho Inferno. Nesse aspecto, *9225* é uma distopia que indica a esperança na ação comunitária das pessoas que resistem para a criação não só de um melhor futuro, mas também de um presente mais justo, ainda que, nesse processo, uma estratégia de manutenção de identidade secreta para toda uma comunidade tenha que ser adotada em tempos de autoritarismo sistêmico, como é o caso com Shamballa.

Por fim, ao refletirmos sobre a eutopia pós-apocalíptica da comunidade Shamballa representada no romance *9225: Ficção da Nova Era*, talvez possamos confrontar a observação de Fredric Jameson de que: “é mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo” (JAMESON, 2005, p. 199), argumento levantado pelo crítico justamente ao tentar nos fazer refletir sobre as diferenças entre as distopias críticas e a literatura apocalíptica de destruição total, no âmbito da literatura anglófona. Afinal, em seu romance distópico, Regina Sylvia ajuda-nos a imaginar o fim de um sistema semelhante ao capitalismo, e o que segue não é o caos, o desespero ou o vazio, mas uma utopia crítica.

#### **4.4. Distopia em uma utopia sexual: *Amorquia*, de André Carneiro**

A última obra mapeada nesta tese como uma distopia da literatura brasileira publicada no século XX é o já citado romance *Amorquia* (1991), do escritor paulista André Carneiro (1922 – 2014). O título, que parece misturar as palavras amor e anarquia, ilustra bem o tipo de sociedade representada no romance. Em *Amorquia*, assim como no clássico distópico *Admirável Mundo Novo*, ou como na outra distopia de Carneiro, *Piscina Livre*, encontramos uma sociedade ambientada em um futuro indeterminado, em que as regras sociais no que diz respeito à expressão da sexualidade humana são bem mais amplas tanto no que diz respeito ao contexto de publicação do livro, no começo dos anos de 1990, como no contexto de escrita desta tese, na segunda década do século XXI. No mundo de *Amorquia*, as pessoas são ensinadas

a experimentar e proporcionar o prazer sexual da forma mais eficaz possível desde a infância, e não parece haver qualquer imposição de limitação no que diz respeito a relações sexuais, quer sejam homoafetivas, heteroafetivas ou até mesmo incestuosas. Filhos/as são gerados/as por mulheres, mas a criação e educação das crianças não é feita pelo que conhecemos como família nuclear (em realidade, o romance não deixa claro como as crianças são educadas e cuidadas), e muitos/as sequer conhecem seus/as pais biológicos. Como não existe o conceito de família nessa realidade, também não existe noção de incesto, ocorrendo até a relação sexual entre duas personagens que sabem que são mãe e filho durante a narrativa. Além disso, a tecnologia é descrita como tendo chegado a um nível de avanço ao ponto de que as pessoas não são obrigadas a trabalhar, e, assim, todos/as são não apenas incentivados/as, mas, de certa forma, coagidos a despenderem a maior parte de seu tempo praticando atividades sexuais. Nesse contexto, há uma inversão do típico estereótipo de gênero envolvendo o apetite sexual de homens e mulheres, com as personagens femininas sendo descritas como insaciáveis sexualmente, enquanto os homens são limitados pela capacidade de ereção e ejaculação diária. Por conseguinte, e ironicamente, as personagens masculinas passam toda a obra queixando-se da voracidade da energia para o sexo apresentada pelas personagens femininas, até o ponto de cenas que chegam ao limiar das barreiras do que se poderia considerar como consentimento sexual.

Nesse mundo escrito por André Carneiro, não há descrição de um sistema de governo humano, e todas as decisões que guiam os rumos da sociedade são tomadas por uma inteligência artificial, um grande computador central, semelhante ao que ocorre em *Piscina Livre*. Além disso, violência, pobreza, doenças, fome e problemas sociais típicos da história humana parecem ter sido superados. Assim, nessa aparente eutopia, o conflito narrativo inicia-se no romance quando algumas mortes misteriosas começam a ocorrer, um fato raro, pois, devido aos avanços tecnológicos, as pessoas já não envelhecem e poucos/as têm contato com a morte, o que leva algumas personagens a questionarem se esses falecimentos seriam naturais ou fruto de assassinatos.

Em termos estruturais, o romance nos apresenta uma voz narrativa heterodiegética que segue diferentes personagens, de modo que observamos um exemplar de um romance polifônico com capítulos curtos, seguindo pontos de vistas distintos. As principais personagens são Túnia, Pércus, Karlow, Marta, Játera, Philte e Philomene. Porém, em certos momentos, a narração acompanha diálogos entre personagens não nomeadas, e, nesses casos, sequer sabemos quem está a conversar, o que por vezes pode tornar o texto desafiador (ou confuso)

para o público leitor. Outro aspecto que pode tornar o entendimento da leitura complicado é que há cenas que se passam com as personagens em épocas do passado, sem existir nenhuma explicação que justifique a mudança no espaço-tempo da narrativa. Essas incursões ao passado parecem indicar que haveria algum dispositivo semelhante a uma máquina do tempo que permitiria que essas pessoas pudessem ter experiências em épocas passadas.

Ao passo que acompanhamos os inúmeros diálogos que configuram o romance – a obra é composta em sua maior parte por diálogos, com poucas cenas de ação ou descrição –, vamos percebendo que existem pessoas insatisfeitas nessa aparente eutopia sexual. Além disso, como em um mistério de narrativa de detetive, certas personagens fazem questionamentos sobre o que estaria ocasionando a morte de mais e mais pessoas todos os dias. Por fim, não descobrimos com toda certeza o que estaria ocasionando tais mortes, porém há uma possível indicação de que os/as insatisfeitos/as estivessem sendo executados/as por agentes do sistema do computador central, ponto que será explicado posteriormente na análise.

No que diz respeito à sua fortuna crítica, não existem muitos trabalhos voltados exclusivamente para *Amorquia*. Duas dissertações de mestrado analisam o romance, Ramiro Giroldo (2008a) e Carla dos Santos Meneses Campos (2020). Ambas argumentam que o texto não seria uma distopia plena, mas estaria entre os polos de utopia e distopia (GIROLDI, 2008a; CAMPOS, 2020), ponto que será abordado na discussão analítica adiante. Além dessas duas, há também a dissertação de mestrado de Gladson Fabiano de Andrade Sousa (2018), que aborda alguns contos de André Carneiro e, no processo, cita *Amorquia* como uma distopia. Também foi encontrado o artigo de Luciana Martinez (2020), que analisa *Amorquia* e *Piscina Livre*, comparando-as com as “grandes distopias clássicas do século XX” (MARTINEZ, 2020, p. 110). Já na contribuição de Elizabeth Ginway para a reflexão sobre a ficção científica brasileira, *Amorquia* aparece apenas em uma nota de rodapé junto com *Piscina Livre*, ambas classificadas como utopias sexuais. Por fim, a já citada tese de Roberto de Sousa Causo (2013), que não é voltada para *Amorquia* ou para qualquer obra de Carneiro, cita o romance como um exemplo de distopia brasileira, juntamente com *Piscina Livre*.

Tanto pela descrição dos elementos estruturais como pela breve revisão sobre a fortuna crítica do romance *Amorquia*, podemos observar que essa não é uma obra de fácil leitura ou análise. Assim como *Admirável Mundo Novo*, provável inspiração de André Carneiro na construção de suas utopias/distopias sexuais, não é uma tarefa fácil conceituar *Amorquia* dentro

do espectro eutopia *versus* distopia. Em certo sentido, isso pode ser argumentado sobre qualquer obra da literatura utópica, visto que, como observa Lyman Tower Sargent “a eutopia de uma pessoa pode bem ser a distopia de uma outra” (SARGENT, 2005, p. 158), conclusão tão abundante nos Estudos da Utopia que quase já pode ser considerada um clichê teórico. No entanto, algumas obras produzem mais debates nesse sentido do que outras, tais como a famosa distopia de Huxley, ou as já citadas eutopias *Daqui a Cem Anos*, de Edward Bellamy, e *Walden Two*, de B. F. Skinner, cujos históricos críticos são permeados pelo debate sobre se seriam sociedades de sonho ou de pesadelo. *Amorquia* é um exemplar de nossa literatura especulativa que possui tal ambiguidade, e, a seguir, a analiso como uma distopia. Assim, passo a evidenciar três aspectos distópicos da configuração social representada no romance, a saber: o domínio da máquina sobre o humano, o apagamento do indivíduo e a eliminação do contraditório.

Em primeiro lugar, ressalto que o controle central do sistema social em *Amorquia* é processado e executado por um computador central, ou seja, por uma inteligência artificial. Repetindo a temática que também aparece em *Piscina Livre*, André Carneiro coloca-nos novamente diante de um computador que rege sua sociedade especulativa. No entanto, em *Amorquia*, há um desenvolvimento maior dessa personagem/entidade, devido a existência de cenas com interações discursivas entre personagens humanas com esse computador central – semelhante ao que ocorre na distopia *Jogo Terminal*, analisada anteriormente. Assim, encontramos diálogos como o destacado adiante:

- Seria inútil escondê-los [os pensamentos de Pércus]. Por que veio aqui?
  - Estou usando um direito. Todos podem consultar o Onipotente, não podem?
  - Todos podem consultar-me. Não é preciso esse apelido excessivo.
- Pércus riu baixinho, soltou os músculos e disse:
- Eu julgava que você gostasse dele.
- Por trás da cortina veio um riso amável, cordial.
- Existo para servi-los, para conduzi-los para um futuro melhor.
  - Mas os homens, alguns homens, eu por exemplo, poderiam influenciar, interferir ou manobrar suas decisões?
- A cortina vibrou.
- Todos os homens, um homem, são o motivo básico das minhas decisões. Você pode me dar ordens e eu as cumprirei, desde que estas beneficiem a maioria.
  - Mas o critério de bondade é seu. Se você discordar de mim não me obedece.
  - Estou aqui para servir a todos.

– Mas quando se quer servir a todos às vezes não se serve a ninguém.

Da cortina não veio nenhuma resposta. Pércus levantou-se e falou:

– Que informação pode me dar sobre as mortes?

A cortina não vibrou.

(CARNEIRO, 1991, p. 95-96).

O diálogo entre Pércus e o computador central mostra-nos que essa sociedade programou um tipo de inteligência artificial em algum momento de sua história com a diretriz principal de que o melhor para a maioria deveria ser sempre seguido. Por essa razão, Pércus, ou qualquer outra pessoa, poderia até influenciar de alguma maneira a programação deste computador, porém seria uma influência ínfima, visto que o próprio computador tem o que Pércus chama de “critério de bondade”, o que implica que só obedeceria a ordens compatíveis com sua programação atual, tornando, portanto, a sociedade estagnada. É significativo, nesse contexto, que Pércus, e o restante da população, apelide o computador de “Onipotente”, o que pode nos remeter ao deus cristão da interpretação católica romana – maioria religiosa no Brasil na época de publicação do livro e, portanto, uma base comum de conhecimento cultural para o primeiro público leitor do romance. Assim, a autoridade máxima dessa sociedade seria o computador que não falharia, tal qual a visão cristã acerca da providência divina sobre a vida das pessoas. Além disso, assim como não se pode questionar deus, não se questiona o computador central, ou, quando se questiona, como faz Pércus, não há respostas. Portanto, o computador central, tal qual o deus cristão, é possuidor do “critério de bondade” e só atenderá os pedidos que trouxerem o que é bom, o que, no caso do diálogo destacado acima, se estabelece como o bem da maioria. Por conseguinte, o computador simplesmente silencia diante das perguntas de Pércus, o que indica que não há nem real transparência sobre como essa inteligência artificial controla a sociedade e nem real livre agência humana nela. Portanto, temos, pelo controle da máquina, uma sociedade sem liberdade política por parte da população, que se encontra incapaz de moldar o mundo de forma comunitária e democrática – tal qual em *Piscina Livre*.

Como já explanado nessa tese, o tema do controle da humanidade por uma máquina aparece nas sátiras utópicas do século XIX e em distopias do século XX. No conto “A Máquina Para”, a personagem Kuno observa que a humanidade teria feito a Máquina para servi-la, e não o contrário. Semelhantemente, o questionamento sobre quem estaria a serviço de quem também aparece em *Amorquia*:

– Será que podemos saber mais do que o computador central?

- Philte devolve-lhe o estojo de prata, que ele colocou no pênis cuidadosamente.
- Temos de ensinar o computador – disse Philte.
  - Mas...
  - É ele que nos ensina, não é isso?
  - Sim, vivemos sempre baseados nele.
  - Não sempre. Séculos atrás, ele nada fazia sem o homem.
  - E hoje ninguém faz nada em ele. (CARNEIRO, 1991, p. 108)

A afirmação de que ninguém mais faz nada sem o computador sugere uma relação de dependência da humanidade que pode apontar para uma falta de liberdade e responsabilidade humana, visto que tais elementos não podem florescer sem independência. Se as pessoas não podem mais organizar a sociedade sem a programação desse computador, já não são agentes livres responsáveis pela construção do mundo pelo qual anseiam, mas fantoches de uma inteligência superior que as distrai com excessivos estímulos sexuais, uma percepção que faz com que a personagem Pércus afirme: “Alguns acham que perdemos a fibra” (CARNEIRO, 1991, p. 109). A afirmação da personagem aponta para um enfraquecimento do ser humano enquanto dotado de tomada de decisões e agência para moldar o mundo ao seu redor, um tema recorrente em distopias que demonstram uma dominação da raça humana por uma inteligência artificial, tal qual ocorre no conto “A Máquina Para”, e nos romances distópicos *Um Dia Vamos Rir Disso Tudo*, *Piscina Livre*, e *Jogo Terminal*.

Em segundo lugar, é notável o apagamento do indivíduo, sobretudo através de um estímulo demasiado direcionado ao prazer sexual. Muitas eutopias apresentam um contrato social que prioriza o coletivo sobre o indivíduo. Parodicamente, muitas distopias transformam essa tendência coletivista em um inferno social, como vimos, por exemplo, na análise de *3 Meses no Século 81*, de Jerônimo Monteiro, no segundo capítulo desta tese.<sup>132</sup> Em *Amorquia*, também notamos o tema do apagamento do indivíduo dentro de um *ethos* coletivista, porém, diferente da distopia de Monteiro, a atividade sexual aparece como a grande catalizadora para tal extrapolação. Nessa linha de pensamento, a distopia de Carneiro se aproxima de *Admirável Mundo Novo*, cujo lema do Estado Mundial indica um *ethos* que também prioriza o coletivo sobre o indivíduo: “Comunidade, Identidade, Estabilidade” (HUXLEY, 2019, p. 21).

No romance de André Carneiro, a grande maioria das cenas envolvem interações sexuais, de modo que a maior parte dos diálogos são proferidos em contextos nos quais uma

---

<sup>132</sup> Ver páginas 111 até 116.

relação sexual irá acontecer ou que ocorreu recentemente. Assim, praticamente não existem cenas com uma personagem refletindo sobre qualquer aspecto sozinha, havendo prioritariamente a presença dos diálogos. Nesse sentido, Ramiro Giroldo argumenta:

Em *Amorquia*, o papel dos gêneros sexuais na estrutura social é posto em relevo de tal forma que o indivíduo se vê apagado em prol de uma generalização: restam apenas o masculino e o feminino, ambos enfeixados em papéis estanques. A própria estrutura narrativa reflete esse traço, posto que por diversas vezes são apresentados diálogos entre um homem e uma mulher de identidade indefinida, e não há margem para que o leitor os identifique nominalmente – trata-se de uma dialética entre gêneros, não pessoas. (GIROLDO, 2008a, p. 65)

Essa “dialética entre gêneros” e “não pessoas” quase sempre associada a uma cena de atividade sexual pode nos remeter a *Admirável Mundo Novo*, pois na distopia de Huxley, as personagens também são constantemente incentivadas (ou coagidas) a se envolverem em atividades sociais que envolvem práticas sexuais entre homens e mulheres. Assim, a personagem Bernard Marx, por exemplo, é criticada em parte por sua tendência antissocial de buscar a solidão, algo que, na sociabilidade de seu mundo distópico, é socialmente reprovável.

Algumas passagens em *Amorquia* evenciam mais fortemente como nessa sociedade existe uma sociabilização compulsória por meio da sexualidade que aponta para uma falta de liberdade individual. Uma das mais marcantes dessas cenas envolve uma instituição chamada de “polícia dos costumes”. Destaco um diálogo para ilustrar o ponto:

- Professor, há quanto tempo o senhor não faz amor?
- Quem é você?
- Ela sorriu e mostrou um símbolo desenhado na gola.
- Polícia de costumes.
- Não sabia que vocês agora fiscalizavam dentro de nossos aposentos.
- Só em casos excepcionais.
- Eu sou um caso excepcional?
- Sim, professor.
- Por quê?
- O senhor faz parte de quase uma centena que pesquisa a – ela fez um intervalo, receando pronunciar a palavra seguinte.
- ... Morte? – Completou Karlow com um sorriso. (CARNEIRO, 1991, p. 28)

A personagem Karlow aparece logo ao início do romance como um tipo excêntrico dentro da sociedade de *Amorquia*, por se tratar de um pesquisador que lida com os corpos que aparecem

mortos na história. No diálogo destacado, aprendemos que sua pesquisa faz com que ele seja visto pelo sistema distópico como um caso excepcional, ao ponto que a “polícia dos costumes” surge em sua casa. É interessante notar que a primeira pergunta da policial é sobre quanto tempo Karlow não fazia amor, indicando que haveria uma correlação entre a excentricidade da personagem, vista como potencialmente perigosa, e sua atividade sexual abaixo da norma. Mais adiante no diálogo, Karlow revela que havia tido uma experiência sexual há 2 dias, o que demonstra espanto da policial. Bem mais adiante na narrativa, já ao fim do livro, Karlow é preso, torturado e executado sem que haja explicações do motivo, deixando implícito que seu comportamento aberrante, com interesse na morte e baixa frequência sexual, teria sido a razão de sua eliminação. Sendo assim, podemos concluir que o sistema nesse mundo alternativo primeiro investiga os dissonantes, através da polícia dos costumes, para depois executá-los, provavelmente no caso de o indivíduo apresentar uma falta de possibilidade de mudança e adaptação ao sistema distópico. Se ligarmos a trajetória de Karlow ao que o computador central disse para Pércus sobre a necessidade da priorização do bem da maioria, podemos entender que essa é uma distopia em que o indivíduo é primeiramente apagado pelo excesso da prática sexual, uma atividade coletiva, e, por fim, pelo aprisionamento e execução, no caso daqueles/as que insistem em manter seus traços de individualidade. Nessa linha de raciocínio, Ramiro Giroldo caracteriza *Amorquia* como “ditadura do prazer” (GIROLDO, 2008a, p. 10), evidenciando tanto a falta de liberdade para desenvolvimento das individualidades como o procedimento opressivo através do superestímulo sexual.

Por fim, observamos que o sistema distópico dominante em *Amorquia* identifica e elimina o contraditório para manutenção de sua estabilidade social, tal qual ocorre recorrentemente tanto em distopias ficcionais como em governos autoritários históricos. No romance de Carneiro, o tema da estabilidade é apresentado de tal forma que as pessoas sequer parecem ter noção do tempo. Como a tecnologia avançou ao ponto de que elas não envelhecem até se tornarem idosas, nem mesmo a contagem das horas faz parte do cotidiano dos/as habitantes dessa sociedade futura. Por conseguinte, uma das excentricidades apontadas pela polícia dos costumes sobre a personagem Karlow é que não apenas ele estuda pessoas mortas, como também possui relógios, que não são proibidos, mas aparecem como objetos estranhos que causam aversão na agente da polícia dos costumes que o visita. Por conseguinte, é possível argumentarmos que a sociedade de *Amorquia* tipifica uma distopia de extrema estagnação e máxima conservação. Por esse motivo a morte incomoda e é escondida, os relógios causam

desconforto, e a personagem que apresenta interesse na passagem do tempo e da vida (no falecimento) é presa e executada.

Em *Amorquia*, não temos um movimento de resistência com planos efetivos de derrubada do governo distópico, como observamos em outras distopias, tais como *Nós*, de Zamiátin, e *3 Meses no Século 81*, de Jerônimo Monteiro. A tensão entre discursos contraditórios ocorre de modo similar a *Admirável Mundo Novo*, isto é, através da expressão de inadequação das personagens que protagonizam a obra. E como *Amorquia* é uma distopia que representa um estado de ditadura de violência velada, essas personagens são identificadas, presas, torturadas e executadas, ao passo que o restante da população permanece alienado e entretido através das recorrentes atividades sexuais. Assim, a identificação de personagens destoantes do modelo hegemônico ocorre de diferentes formas nessa obra. Aqui, destaco três personagens que, ao fim da obra, são presas pelo sistema como subversivas: Karlow, Pércus e Túnia, além de uma quarta que, embora não seja presa, é citada pelos torturadores, a personagem Philomene.

Desde o início da narrativa, Karlow se apresenta como alguém dissonante, tanto pelo estudo da morte como pelo estudo do tempo. Assim, vários de seus diálogos envolvem uma outra pessoa em situação de desconforto devido às falas inortodoxas da personagem. Já Pércus é uma personagem que demonstra uma curiosidade aparentemente maior do que o comum acerca das mortes que estão ocorrendo no mundo, ao ponto de ir até o computador central para tentar obter informações sobre elas. Além disso, apesar de mais ativo sexualmente do que Karlow, Pércus também apresenta falta de interesse pelo sexo em algumas interações, chegando até mesmo a ser abordado por uma mulher que insiste tanto após suas negativas que é possível questionarmos se a relação por fim descrita foi de fato consentida. Túnia é uma das personagens que mais interagem com Pércus, como se fossem um casal romântico. O problema, porém, é que nessa nova ordem social a monogamia não é permitida, e a própria Túnia afirma que “[a] fidelidade foi a desgraça de milhões, durante milhares de anos. O amor exclusivo é doença” (CARNEIRO, 1991, p. 134). Ainda assim, ela deixa claro que tem relações sexuais com vários homens, mas sente atração especial e amor apenas por Pércus, o que a aproxima da personagem Lenina Crowe em *Admirável Mundo Novo*, que, apesar de conseguir se comportar mais ou menos dentro do esperado em sua sociedade poligâmica, em um nível de performance sexual com várias pessoas, internamente, porém, acaba desenvolvendo sentimentos mais profundos por John, algo aproximado da monogamia e, portanto, não bem visto socialmente. Finalmente,

Philomene é a personagem que questiona o sistema asséptico livre de dor e emoção da sociedade em *Amorquia* mais diretamente, como fica evidente no diálogo destacado abaixo:

- Karlow, nós precisamos ter coragem – disse ela, trêmula.
- Para quê? Ele gritou.
- Para transformar as coisas, para abrir um caminho novo e para sair da escravidão do prazer.
- Ora – Karlow ainda gritava. – O prazer nunca foi escravidão, o prazer é aquilo que todos nós buscamos na vida; o que a humanidade sempre quis. Prazer não é escravidão. (CARNEIRO, 1991, p. 111).

Apesar de apresentar comportamentos destoantes do esperado por sua sociedade, Karlow não chega ao ponto de perceber o sistema de busca ininterrupta pela satisfação sexual como um tipo de escravidão. Philomene, contudo, questiona o modelo social em que vive de forma mais aberta, chegando, em outro momento da narrativa, a proclamar: “– As estruturas têm de ser quebradas” (CARNEIRO, 1991, p. 153), influenciando, assim, Pércus, Túnia e Karlow.

Como o romance não possui divisão por capítulos e as cenas e diálogos que o compõem nem sempre se conectam de forma evidente, não fica claro se as personagens chegam a formar algum tipo de plano de ação para confrontar o computador central. Contudo, ao final da narrativa, acompanhamos o ponto de vista de Pércus e presenciamos o autoritarismo violento mais explicitamente distópico na obra em uma sequência de aprisionamento e tortura dessas personagens discordantes que ecoa os acontecimentos finais de distopias de extrema violência estatal, tais como *1984* e *Adaptação do Funcionário Ruam*. Após ser preso, os captores questionam:

- Não era isso que vocês queriam? – Gritou a voz?
- Não.
- Era isto sim – interrompeu-o a voz. – O homem usando métodos humanos. O homem livre para ser homem. Não era isso que Philomene queria? O que vocês todos queriam?
- Não a tortura, a opressão. Queríamos...
- Queriam o homem com suas prerrogativas humanas; queriam o homem com seu ódio, sua fraqueza, sua violência. Pois confesse tudo.
- Confessar o quê? Eu sou inocente.
- Mentira. Vocês todos são culpados. Todos. Confesse.
- Faça perguntas. Eu não sei do que estou sendo acusado.

– Mentira. Mentira. Você vai aprender. Você vai confessar a verdade. Volte para a prisão. (CARNEIRO, 1991, p. 182).

A tortura ecoa o processo angustiante de *1984*, pois assim como Winston expressa confusão e dor durante o procedimento conduzido por O'Brien, Pércus também não entende sequer o que ele deve confessar inicialmente. Além disso, como um cidadão acostumado a um mundo indolor de prazer e segurança, Pércus possui ainda menos estrutura psicológica para resistir à tortura mental envolvida nos diálogos que lemos nessas cenas de violência do que o apresentado pelo protagonista do romance de Orwell. Por fim, o torturador afirma que Pércus iria aprender a “confessar a verdade”, lembrando O'Brien em sua asseveração de que Winston logo iria aprender a pensar como deveria. Nesse ponto, assim como a previsão de O'Brien é cumprida e Winston termina aceitando toda e qualquer verdade do Partido (no tenebroso final em que a personagem escreve que  $2 + 2 = 5$ ), a previsão do torturador de Pércus também parece se cumprir, pois, ao fim de *Amorquia*, a personagem exclama para Túnia: “– É maravilhoso o mundo em que as coisas renascem, os erros são corrigidos e o tempo se renova” (CARNEIRO, 1991, p. 185), o que parece indicar que ele perdera suas convicções subversivas e finalmente aceitou o regime do computador central.

Assim, embora reconheça os aspectos de eutopia da obra, como a sociedade sem doenças e sem escassez, bem como a comparação com pontos históricos do passado que parecem indicar a superioridade do mundo em *Amorquia* em relação a outros períodos anteriores visitados pelas personagens, a construção do conflito narrativo na obra nos permite uma leitura que a defina como uma distopia. Nessa linha de raciocínio, no primeiro capítulo desta tese, apresentei brevemente a teorização de Mattison Schuknecht (2019), que diferencia a distopia da eutopia devido à maximização do conflito narrativo do primeiro gênero em relação ao segundo, sendo que tal conflito é construído em torno da modalidade do sistema deôntico, ou seja, com histórias que têm seu conflito narrativo na interrelação entre o permitido, o proibido e o obrigatório.<sup>133</sup> Por essa via, podemos argumentar que *Amorquia* é uma plena distopia, dado a maximização do conflito narrativo que se desenvolve em torno da eliminação que o Estado opera sobre indivíduos que buscam interagir com o que seria proibido nessa sociedade ficcional (como evidenciado pelos diálogos que se desenvolvem ao redor dos conceitos de tempo, vida e morte). Assim, encontramos uma obra cujo enredo nos leva para duas resoluções típicas da distopia clássica: da execução de certas personagens (como ocorre

---

<sup>133</sup> Ver página 65.

com Karlow) e do processo de destruição interior que extirpa a individualidade subversiva de outras (como ocorre com Pércus). Portanto, observamos que esse romance de André Carneiro descortina uma sociedade no futuro possuidora de certos elementos desejáveis, mas que, à semelhança de *Admirável Mundo Novo*, reprime a liberdade humana e se perpetua através de um contínuo extermínio daqueles/as que questionam suas bases.

#### 4.5. Distopias ditatoriais mesmo após o fim da ditadura

A três distopias mapeadas no presente capítulo foram publicadas poucos anos após o período ditatorial, contudo, suas bases distópicas são de governos ditatoriais. Ainda assim, engana-se quem acha que a distopia é um gênero literário no qual sempre figura uma ditadura. Romances como *Nós*, *Admirável Mundo Novo* e *1984* de fato imaginam ditaduras, bem como outras obras muito influentes do século passado como *A Revolta de Atlas* (1957),<sup>134</sup> da escritora russa naturalizada estadunidense Ayn Rand e *O Conto da Aia*, de Margaret Atwood. Entretanto, há muitos exemplos de distopias do século XX cujo poder hegemônico que organiza a má sociedade e causa a opressão da população retratada são as grandes corporações e o modelo capitalista. Obras tais como *O Tacão de Ferro* (1907),<sup>135</sup> de Jack London, o já citado romance *Os Mercadores do Espaço* (1953), de Frederik Pohl e Cyril M. Kornbluth, o já referenciado *Androides Sonham com Ovelhas Elétricas?* (1968), de Philip K. Dick, os clássicos da distopia cyberpunk *Neuromancer* (1984), de William Gibson, *Pirata de Dados* (1989), de Bruce Sterling,<sup>136</sup> e *Synners* (1991), da autora britânica Pat Cadigan; além das obras que Tom Moylan (2000) categoriza como distopias críticas, a saber *The Gold Coast* (1988), de Kim Stanley Robinson; *He, She, and It* (1991), de Marge Piercy, e os romances distópicos de Octavia Butler *A Parábola do Semeador* (1993) e *A Parábola dos Talentos* (1998).

De fato, ao analisar as distopias da literatura anglófona das duas décadas finais do século XX, Moylan observa uma mudança de ênfase do Estado opressor para a crítica às grandes corporações, como podemos observar na passagem destacada:

Desde o Estado Único de Nós, de Zamiátin, até a Gilead, de Margaret Atwood, o Estado é o principal alvo a crítica da narrativa distópica clássica. Porém, na

---

<sup>134</sup> No original: *Atlas Shrugged*. Sua primeira tradução para o português brasileiro foi lançada em 1987 com o título *Quem É John Galt?*

<sup>135</sup> No original: *The Iron Heel*.

<sup>136</sup> O romance distópico de Bruce Sterling tem como título original *Island in the Net*.

guinada distópica das décadas de encerramento do século XX, o poder do Estado autoritário cede à tirania mais generalizada da corporação. A vida cotidiana nas novas distopias ainda é observada, regida e controlada, mas agora também é reificada, explorada e comercializada. (MOYLAN, 2003, p. 135-136)

O movimento observado por Tom Moylan nas distopias da literatura em língua inglesa, contudo, não pode ser observado nas distopias brasileiras do fim do século XX, pois, como mostrado nas análises desse capítulo, *Jogo Terminal*, *9225: Ficção da Nova Era* e *Amorquia* são obras que continuam a ter o Estado ditatorial como alvo crítico principal, embora cada uma configure sua própria crítica de forma distinta – e, nesse sentido, *9225* é aquela que, ainda que apresente uma ditadura, possui um aspecto crítico mais obviamente direcionado ao sistema de produção e consumo do capitalismo.

Embora a distopia brasileira do fim do século XX não construa seus infernos ficcionais deflagrando a tirania das corporações, isso não significa que nossa literatura especulativa tenha ignorado o tema no período. O romance *Santa Clara Poltergeist* (1990), de Fausto Fawcett, e a novela *Piritas Siderais: Romance Cyberbarroco* (1994), de Guilherme Kujawaski, configuram a temática crítica às grandes corporações e a outros aspectos problemáticos do corporativismo capitalista em suas narrativas. Contudo, pelos motivos apontados no APÊNDICE B desta tese, não classifico essas narrativas como distopias – ainda que reconheça que tais obras possuem elementos que podem ser considerados distópicos.

Já no que diz respeito à literatura brasileira que tem sido mais amplamente lida como distópica, também existem obras que configuram o mundo infernal como uma má sociedade de capitalismo extrapolado em que os poderes estatais parecem ceder à influência das corporações. No entanto, essas obras são publicações do século XXI. Dois exemplos que podemos citar são *Admirável Brasil Novo* (2001), do baiano Ruy Tapioca, que, embora possua um título que remeta ao Estado totalitário de Huxley, imagina um Estado brasileiro falido no ano de 2045, repleto de miséria, poluição, violência, e todos os problemas sociais que acompanham o modo de produção e consumo do capitalismo; e *Rio Zona de Guerra* (2014), do carioca Leo Lopes, que vislumbra um futuro próximo em que o Estado existe de forma enfraquecida, e as grandes corporações controlam e exploram, utilizando a violência de suas polícias corporativas.

O fato de que o inferno do domínio corporativo só começou a aparecer nas distopias brasileiras a partir do século XXI pode ter relação com a própria fragilidade de nossa democracia. Apesar de terem sido publicadas após o fim da ditadura militar, as distopias que

compõe esse capítulo nos mostram mundos ditatoriais possivelmente porque a ditadura militar ainda estava muito recente na mente do povo brasileiro no fim da década de 1980 e início da década de 1990. Assim, *Jogo Terminal, 9225: Ficção da Nova Era* e *Amorquia* são reconhecíveis pelo público leitor brasileiro que havia vivido sob a ditadura e, portanto, conheciam materialmente o que é um governo ditatorial. Dessas obras, *Amorquia* é mais diferenciada, pois seu governo autoritário tenta controlar a população não pela violência, mas pelo prazer. Porém, ainda assim, autoritarismo é autoritarismo, e não importa que seja uma ditadura do prazer, uma ditadura ainda é uma ditadura. Assim, quando as personagens questionam o sistema vigente e desejam trilhar outros caminhos, a aparente utopia sexual semelhante a *Admirável Mundo Novo* de *Amorquia* revela-se uma distopia cuja violência sobre o indivíduo mantém o sistema vigente em estado aparentemente estático.

Ademais, podemos considerar que clássicos distópicos que apresentam sociedades ditatoriais tais como *Admirável Mundo Novo, 1984, A Revolta de Atlas* e *O Conto da Aia*, foram escritos por autores/as vivendo em países democráticos (especificamente, Inglaterra, Estados Unidos e Canadá), e que, nesses casos, como observa Erica Gotlieb, o medo que movia o aspecto visionário de seus escritos distópicos teria a ver com temor de que a democracia ocidental poderia sucumbir ao seguir promessas utópicas presentes em discursos autoritários (GOTLIEB, 2001). Portanto, não há nenhuma condição que defina que pessoas vivendo sob determinados modelos políticos devem necessariamente escrever distopias que são assemelhadas a tais modelos. Por conseguinte, distopias ditatoriais escritas por autores/as vivendo em épocas democráticas não são incomuns.

No caso da distopia na literatura brasileira pós-redemocratização, esse aspecto tem um sentido ainda mais profundo, pois, no nosso caso, não seria apenas o medo de que a democracia brasileira poderia ser derrubada por uma ditadura, mas que isso poderia acontecer pela terceira vez em menos de cem anos. Se considerarmos que as três distopias brasileiras do último período do século XX são publicadas em 1988, 1989 e 1991, e subtrairmos essas datas do ano da Proclamação da República, em 1889, concluímos que em um intervalo de apenas 99 – 101 anos, o Brasil passou por duas ditaduras que, somadas, compreendem 36 anos, o que significa que mais de um terço desse período esteve sob o domínio de regimes autoritários. Portanto, ainda que partindo de mundos ditatoriais e não do Estado enfraquecido pela concentração de poder das corporações capitalistas – que poderia ser mais diretamente associado ao Brasil pós-redemocratização, em certos aspectos econômicos, políticos e sociais –, *Jogo Terminal, 9225:*

*Ficção da Nova Era* e *Amorquia* são obras que não apenas dialogam com temáticas e estruturas de clássicos da literatura distópica anglófona do século passado como, também, representam literariamente questões sociais do Brasil dessa época. Afinal, embora já em período democrático, a sombra ditatorial ainda pairava sobre a nação. Sombra que, infelizmente, permanece sob a forma de ameaças constantes ao nosso sistema democrático, mesmo décadas após a publicação dessas obras.

## **Considerações Finais: A distopia na literatura brasileira do século XX**

Depois de uma jornada pela literatura especulativa/de ficção científica brasileira do século XX, com foco específico nas obras que podem ser consideradas distópicas, imagino um mapa da distopia brasileira no século passado. Nesse mapa, formado por treze narrativas, vários dados importantes podem ser percebidos no que diz respeito a nossa compreensão de como se configurou esse gênero em nossa literatura nesse período tanto em uma relação intertextual com distopias da influente ficção anglófona como dialógica e interdiscursiva com diversas realidades empíricas específicas do Brasil do período enfatizado neste trabalho. Os dados estão espalhados ao longo dos capítulos que formam esta tese, mas nesse último momento de reflexão, podemos reuni-los de forma panorâmica e repensá-los em um aspecto mais amplo no que diz respeito ao todo dessa cartografia.

Primeiramente, quem foram as pessoas que escreveram as distopias no século XX? Juntando os onze nomes que formam as autorias dessas treze obras, temos oito homens e três mulheres, o que mostra uma prevalência do masculino que não surpreende, visto que o Brasil é um país cuja desigualdade de gênero era profunda na época – e continua a ser, apesar de certas vitórias conquistadas pela militância feminista nas últimas cinco décadas. Dessas onze pessoas, temos uma predominância geográfica do eixo Sul-Sudeste, principalmente do Sudeste, visto que são quatro oriundas de São Paulo, três do Rio de Janeiro, uma de Minas Gerais, duas do Rio Grande do Sul, uma da Bahia e nenhuma do Centro-Oeste ou do Norte do país. Esse é um dado curioso, visto que tivemos grandes nomes de todas as regiões a alcançar destaque nacional no século XX, bastando lembrarmos do amazonense Milton Hatoum, do alagoano Graciliano Ramos e da goiana Cora Coralina. Na ficção distópica, porém, apenas o baiano Herberto Sales parece ter se aventurado. Ainda olhando para essas onze pessoas, temos apenas dois afrodescendentes, Jerônimo Monteiro e Herberto Sales, o que pode apontar para as dificuldades que a população preta brasileira tinha (e continua a ter) em produzir literatura, visto o peso das desigualdades sociais que pesavam (e ainda pesam) sobre essa população no Brasil. Por fim nenhuma dessas pessoas parece ter se declarado homossexual e todos/as são cisgênero, o que, novamente, está longe de ser uma surpresa, considerando o país homofóbico e transfóbico que era (e continua a ser) o Brasil. Resumidamente, e não surpreendentemente, conclui-se que a maioria das pessoas que conseguiram escrever e publicar uma distopia no país no século XX foram homens brancos cisgênero. Ainda assim, podemos celebrar o fato de existirem três mulheres e dois homens negros que puderam publicar suas obras distópicas no período.

Deixando os/as autores/as e olhando para as obras nessa cartografia, encontramos uma série de dados. Alguns foram evidenciados nas análises e outros tiveram que ser menos enfatizados, tanto devido ao tema central deste estudo, cuja leitura privilegiou a observação da construção distópica nas obras, como devido às limitações de espaço na construção de uma tese em literatura que apresenta e analisa treze narrativas longas, sendo dez romances e três novelas. Dentre os dados que aqui não foram tão privilegiados, destaco algumas escolhas estilísticas de certos/as autores/as, como, por exemplo, a criação de uma linguagem do futuro em *Adaptação do Funcionário Ruam*; a falta de divisão em capítulos, que ocorre em *Zero*, *Um Dia Vamos Rir Disso Tudo*, *Asilo nas Torres*, *Piscina Livre* e *Amorquia*; e a polifonia evidenciada pelos intercâmbios narrativos que passeiam por diferentes pontos de vista em algumas obras, tal qual ocorre em *Zero*, *Fazenda Modelo: Novela Pecuária*, *O Fruto do Vosso Ventre*, *Umbra*, *Asilo nas Torres*, *Piscina Livre*, *9225: Ficção da Nova Era* e *Amorquia*.

A observação desses dados aponta para um mapa distópico estilisticamente e esteticamente rico, sugerindo que esses/as autores/as não quiseram apenas nos contar sobre um mundo situado em um inferno ficcional, também quiseram, no processo, experimentar com a própria linguagem e com as formas de narração. É possível que assim tenham feito para mostrar que a ficção científica/especulativa pode ser formada de maneira a evidenciar certos aspectos estéticos valorizados pela crítica literária brasileira do século XX. Se foi esse o caso, talvez essas subversões formais demonstrem o desejo de construir ficção científica/especulativa para além do rótulo de paraliteratura ou literatura inferior que parte da crítica empregava a esses tipos de textos no período – e que ainda, por vezes, emprega. Ainda que não possamos ter certeza sobre o que motivou essas configurações formais, o fato explícito que esses dados sugerem é que o mapa da distopia brasileira no século XX é formalmente rico, inventivo, por vezes até estranho, como devem ser todos os mapas de lugares realmente interessantes.

Ainda olhando para esse mapa distópico, podemos nos perguntar que tipo de lugares são esses que foram imaginados por essas onze pessoas que se aventuraram pela escrita distópica. Em primeiro lugar, notamos que todos são representações de sistemas ditatoriais. Já foi exposta nesta tese que nem todas as distopias necessariamente constroem maus lugares que se assemelham a uma ditadura. Na literatura distópica brasileira, porém, a distopia corporativista de Estado fraco aparece só em obras do século XXI, como na já citada *Admirável Brasil Novo*, enquanto a distopia ditatorial de Estado opressor é prevalente no século XX – talvez pelo fato de o Brasil ter vivenciado duas ditaduras em seus pouco mais de cem anos de frágil democracia.

Considerando cada lugar deste mapa, observamos que Jerônimo Monteiro nos manda para uma distopia planetária pós-nacionalidade no ano 8.000, em *3 Meses no Século 81*. Ignácio de Loyola Brandão, em *Zero*, nos transporta para a América Latíndia, e em *Não Verás País Nenhum*, nos guia por um Brasil infernal de futuro próximo. Chico Buarque nos faz imaginar o povo brasileiro metaforizado como um rebanho de gado em uma fazenda, em *seu Fazenda Modelo: Novela Pecuária*. Mauro Chaves, em *Adaptação do Funcionário Ruam*, imagina um Brasil ditatorial ainda mais controlador e autoritário do que aquele da ditadura que governava o país quando o livro foi publicado. Herberto Sales nos transporta para uma ilha que pode ser lida como um inferno patriarcal superburocrático em *O Fruto do Vosso Ventre*. Em *Um Dia Vamos Rir Disso Tudo*, Maria Alice Barroso narra uma história não distópica em um Brasil democrático pré-ditadura, mas, no processo narrativo, expõe vislumbres de um futuro sombrio de onde a narradora estaria escrevendo, temporalidade em que não só o Brasil, mas todo o resto do mundo teria se tornado uma distopia da acomodação do senso crítico. Plínio Cabral, em *Umbra*, imagina uma fábrica distópica em um cenário de destruição ecológica pós-apocalíptica, que seria fruto da exploração do meio ambiente. Em *Asilo nas Torres*, Ruth Bueno nos faz viajar até um outro planeta chamado Saturno, onde ambienta histórias terríveis, mas que não parecem ser de outro planeta. André Carneiro imagina uma utopia sexual distópica dominada por um Computador Central em um mundo não nomeado tanto em *Piscina Livre* como em *Amorquia*, porém, sem nunca explicar se o segundo romance seria uma continuação do primeiro. Em *Jogo Terminal*, Floro Freitas de Andrade desenvolve sua distopia em torno do medo da dominação das máquinas e nos leva ao futuro da Max-ERA, em que todo o planeta é controlado por uma inteligência artificial no ano de 2.483. Por fim, Regina Sylvia constrói sua distopia um outro planeta chamado Inferno, no seu romance *9225: Ficção da Nova Era*, nos informando que tal lugar seria inspirado no infernal Brasil que ela mesmo teve de vivenciar durante a ditadura militar.

De todos esses lugares terríveis criados pelos/as autores/as de distopias da literatura brasileira do século XX, notamos que apenas dois são, de fato, chamados de Brasil, que são os maus lugares figurados em *Adaptação do Funcionário Ruam* e *Não Verás País Nenhum*. Contudo, todas essas treze distopias possuem paralelos com a sociedade brasileira de suas épocas, expressando, assim, medos e ansiedades de seus/as autores/as acerca dos rumos do país. Dessa forma, acompanhamos a construção estética de temáticas que aparecem e se repetem nessas obras, tais como a ansiedade em relação à degradação do meio ambiente e a mudança

climática; a perda de direitos individuais por ação de um governo autoritário; a censura e a perda da liberdade de expressão; o avanço dos meios de vigilância estatal; a manipulação da informação e reescrita da história para alienação da população; a regressão dos avanços sociais conquistados pelo feminismo; o domínio patriarcal sobre o corpo das mulheres no que envolve sexualidade e reprodução; a cultura do medo do outro devido ao aumento da violência; a acomodação mental e desfalecimento do pensamento crítico devido aos estímulos do prazer sexual; o uso constante do entretenimento como forma de manipulação das pessoas; eugenia e racismo como forma de privilegiar certos grupos étnicos; o uso demagógico da fé e da linguagem popular; as ansiedades relacionadas ao avanço da tecnologia, da automação e da inteligência artificial; a construção de centros urbanos cada vez mais sujos e miseráveis; a ansiedade em relação ao supercrescimento populacional; a ansiedade em relação aos riscos da radiação nuclear; o medo da fome e do desabastecimento; a exploração de certos países por outros mais potentes devido as relações de produção e consumo típicas do capitalismo global; e, por fim, o medo apocalíptico da própria extinção da vida humana no planeta.

Portanto, seja imaginando o próprio Brasil em diferentes futuros, ou seja criando lugares novos, podemos perceber aproximações entre esses lugares infernais e os Brasis distópicos vividos por esses/as onze autores/as. Tais aproximações são possíveis, pois, conforme ensina Tom Moylan sobre a literatura utópica “O mundo como vivemos na história é revelado ou manifestado no mundo [ficcional] à medida que o lemos” (MOYLAN, 2014, p. 36), um aspecto que, aliás, não é apenas da literatura utópica, mas da literatura em si. Ademais, todas as temáticas infernais suscitadas pela leitura cuidadosa de tais sociedades de pesadelo também aparecem em obras distópicas da literatura anglófona do século XX, o que demonstra que, no estado de capitalismo global, ainda que os problemas sejam sentidos de formas bem diferentes pelas pessoas a depender de suas classes, raças, gêneros e nacionalidades, todos/as percebem mais ou menos os mesmos problemas e desafios que deveriam ter sido superados pela humanidade no século passado. Por conseguinte, argumento que os dados perceptíveis neste mapeamento cumprem os objetivos expostos ao início desta tese, ao proporcionar uma reflexão sobre como as distopias produzidas no Brasil do século XX representaram aspectos negativos da sociedade brasileira, dialogaram entre si e com o gênero distópico produzido na literatura

anglófona e, por fim, configuraram esse gênero de formas particulares considerando especificidades da sociedade, história, cultura e literatura brasileiras.<sup>137</sup>

Por fim, é mister destacar que nem tudo nesse mapa é distópico. Há expressões e possibilidades utópicas nessas obras que não podem ser ignoradas, pois elas apontam para uma percepção que o pessimismo distópico nelas não representa uma atitude de derrota entreguista e final. Há esperança e utopia nessas distopias que se configuram de diversas maneiras. Podemos ler esse utopismo na formação de um partido político de oposição em *3 Meses no Século 81*, na ação combativa de uma guerrilha em *Zero*, no desgosto pelo progresso a todo custo em *Fazenda Modelo*, no relato de proteção de quem ainda nem nasceu em *O Fruto do Vosso Ventre*, na impossibilidade de se adaptar a um sistema tirânico em *Adaptação do Funcionário Ruam*, na memória de uma época melhor em *Um dia Vamos Rir Disso Tudo*, na defesa vacilante do meio ambiente em *Umbra*, em pequenos atos de rebeldia de uma mulher simples em *Asilo nas Torres*, na luta por ser reconhecido como ser provido de direitos em *Piscina Livre*, no despertar para a ação após muita resignação em *Não Verás País Nenhum*, no apego às potencialidades de transformação social contidas na literatura em *Jogo Terminal*, na criação e manutenção de uma comunidade alternativa em *9225: Ficção da Nova Era* e no questionamento de um aparente paraíso erótico em *Amorquia*.

Além das potencialidades utópicas apontadas que existem em todas essas trezes distopias – reconhecendo que umas são mais explícitas do que outras –, temos ainda, de forma menos potencial e mais direta, a construção narrativa de comunidades utópicas em *3 Meses no Século 81* e em *9225: Ficção da Nova Era*, obras que, embora distópicas, chegam a apresentar eutopias em seus enredos. Os enclaves utópicos apresentados por Jerônimo Monteiro e Regina Sylvia nesses romances enfatizam aspectos da experiência humana que estão ligados aos utopismos sociais, a saber, a cooperação entre as pessoas, o respeito pelo meio ambiente, a contemplação interior, o acolhimento de perseguidos/as, o questionamento do progresso tecnológico, a valorização da vida simples, a memória do passado e a resistência contra o sistema hegemônico. Por conseguinte, são espaços de esperança dentro de mundos distópicos que demonstram um tipo de utopismo brasileiro que é comunitário, igualitário, em harmonia com o meio ambiente, estratégico, não exploratório, forte e resistente contra sistemas distópicos. Sabendo que há uma distância entre o estético e o ético, mas lembrando que a

---

<sup>137</sup> Ver páginas 16 e 17.

literatura tem influenciado o mundo empírico de diversas formas ao longo da história, podemos ter uma leitura de esperança mesmo diante da ficção distópica brasileira. Portanto, que essas eutopias contidas nessas distopias literárias possam nos inspirar e auxiliar na imaginação de formas combativas e de resistência dentro de nossas próprias distopias concretas. E que, nesse processo, possamos olhar para essas construções fictícias não como modelos, mas como inspirações em nossas buscas pessoais e comunitárias de construção de eutopias concretas.

## Referências

- AFONSO-ROCHA, Rick. E havia uma ditadura cis-hétero-militar? **Periódicus**, n. 16, v.2, p. 17-42, 2021.
- AHMAD, Dohra. **Landscapes of hope: anti-colonial utopianism in american literature**. New York: Oxford University Press, 2009.
- ALMEIDA, Pedro Caio Sousa; SILVA, Antônio de Pádua Dias. O significado da distopia em Não verás país nenhum: uma reflexão sobre literatura e política. **Leitura**, n. 68, p. 281-296, 2021.
- ALVES, Chico. Bolsonaro invade festa de aniversário e mata petista no Paraná. **Uol Notícias**. 2022. Disponível em: <<https://noticias.uol.com.br/colunas/chico-alves/2022/07/10/bolsonarista-invade-festa-de-aniversario-mata-petista-e-tambem-e-morto.htm>>. Acesso em 22 de out. de 2022.
- ALVES, Leonardo Secco. **O presente da literatura sobre o futuro: ficção científica e o mercado editorial brasileiro**. 2009. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Comunicação - Habilitação em Produção Editorial) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.
- AMIS, Kingsley. **New maps of hell**. London: Four Square, 1960.
- ANDRADE, Floro Freitas. **Jogo terminal**. São Paulo: Melhoramentos, 1988.
- ARAÚJO, Naiara Sales. Asilo nas Torres: um olhar sobre a ficção científica feminina no Brasil. **Anuário de Literatura**, v. 25, p. 158-171, 2020.
- ARAÚJO, Naiara Sales. **Brazilian science fiction and the repetition of colonial discourse**. 264 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) - London Metropolitan University, Londres, 2013.
- ARAÚJO, Naiara Sales. Brazilian science fiction: ecofeminism and post-colonialism in Plínio Cabral's Umbra. **International Journal of Current Advanced Research**, v. 06, p. 4300-4305, 2017.

ARAÚJO, Naiara Sales. Ficção científica brasileira: ecofeminismo e pós-colonialismo em Umbra de Plínio Cabral. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, v. 18, p. 01-15, 2016.

ARAÚJO, Naiara Sales. Ficção científica e distopia: considerações acerca da cidade e do corpo em Umbra (1977) e Asilo nas Torres (1979). **Afluente: Revista de Letras e Linguística**, v. 03, p. 172-183, 2018.

ARAÚJO, Naiara Sales; LIMA, Amanda Oliveira. Umbra e o Caçador de Androides: um olhar à luz da ecocrítica e ecofeminismo. **Investigações**, v. 32, p. 383-396, 2019.

ARAÚJO, Naiara Sales; MESQUITA, Fábio Henrique Novais. Umbra: uma reflexão acerca da memória construída a partir do discurso literário. **Resgate - Revista Interdisciplinar de Cultura**, v. 24, p. 139, 2016.

ASSIS, Fabiana Gomes. **Queertopias: corporalidades sonhadas em narrativas contemporâneas**. Maceió: Edufal, Fapeal e Imprensa Graciliano Ramos. 2021.

ATWOOD, Margaret. **In other worlds: sf and the human imagination**. London: Virago, 2011.

BACCOLINI, Raffaella. At the root of totalitarianism: misogyny and violence in women's dystopias. In: DEPLAGNE, Luciana Calado; CAVALCANTI, Ildney (Org.). **Utopias sonhadas/distopias anunciadas: feminism, gênero e cultura queer na literature**. João Pessoa: Editora UFPB, 2019.

BACCOLINI, Raffaella. Gender and genre in the feminist critical dystopia of Katharine Burdekin, Margaret Atwood, and Octavia Butler. In: BARR, Marleen (Ed.). **Future females, the next generation: new voices and velocities in feminist science fiction criticism**. Laham: Rowman & Littlefield, 2000, p. 13-34.

BACCOLINI, Raffaella. It's not in the womb the damage is done: memory, desire and the construction of gender in Katharine Burdekin's swastika night. In: SICILIANI, Erina; CECERE, Angela; INTONTI, Vittoria; SPORTELLI, Annamaria (Ed.). **Le trasformazioni del narrare**. Fasano: Schena, 1995. p. 293-309.

BACCOLINI, Raffaella. Journeying through the dystopian genre: memory and imagination in Burdekin, Orwell, Atwood, and Piercy. In: BACCOLINI, Raffaella; FORTUNATTI, Vita; MINERVA, Nadia (Ed.). **Viaggi in utopia**. Ravenna: Longo, 1996, p. 343-357

BACCOLINI, Raffaella. The persistence of hope in dystopian science fiction. **PMLA**, v. 119, n. 3, p. 518-521, 2014.

BACCOLINI, Raffaella; MOYLAN, Tom. Introduction. In: BACCOLINI, Raffaella; MOYLAN, Tom (ed.). **Dark horizons: science fiction and the dystopian imagination**. New York: Routledge, 2003. p. 1-12.

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 1995.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. 2.ed. São Paulo: Hucitec; UNESP, 1990.

BARBOSA do Nascimento, Emmanuel. Fome no Brasil em crianças e adolescentes como expressão da “questão social” e violação dos direitos humanos. **Recima 21 - Revista Científica Multidisciplinar**, v. 3, n. 1, p. 1-12, 2022.

BARROSO, Maria Alice. **Um dia vamos rir disso tudo**. 2ª edição. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1984.

BARTON, Riven. Dystopia and promethean nightmare. In: DEMERJIAN, Louisa MacKay (Ed.). **The age of dystopia: our genre, our fears, and our future**. Cambridge: Newcastle upon Tyne, 2016, p. 5-18.

BEAUCHAMP, Gorman. Technology in the dystopian novel. **MSF: Modern Fiction Studies**, v. 32, n. 1, p. 53-63, 1986.

BEAUCHAMP, Gorman. The proto-dystopia of Jerome K. Jerome. **Extrapolation**, Ohio, v. 24, n. 2, p. 170-181, 1983.

BENTES, Ivana. Apresentação. In: KUJAWSKI, Guilherme. **Piritas siderais: romance cyberbarroco**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994.

BERNBAUM, Edwin. **The way to Shambhala: a search for the mythical kingdom beyond the Himalayas**. Nova York: Anchor Books, 1980.

BERRINI, Beatriz. **Utopia, utopias: visitando poemas de Gonçalves Dias e Manuel Bandeira**. São Paulo: EDUC, 1997.

BÍBLIA. Português. **Bíblia Sagrada - Nova Versão Internacional**. Tradução da Sociedade Bíblica Internacional. São Paulo: Editora Vida, 2000.

BLAIM, Artur. Anti-utopia. In: MARKS, Peter; WAGNER-LAWLOR, Jennifer; VIEIRA, Fátima. **The palgrave handbook of utopian and dystopian literatures**. Londres: Palgrave Macmillan, 2022, p. 39-51.

BLAIM, Artur. Hell upon a hill: reflections on anti-utopia and dystopia. In: VIEIRA, Fátima (Org.). **Dystopia(n) matters: on the page, on screen, on stage**. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2013, p. 80-91.

BOOKER, Keith. **The dystopian impulse in modern literature: fiction as social criticism**. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1994

BORTOLOTTI, Ana Paula Sversuti Gongora. **O percurso da cidade em romances de Ignácio de Loyola Brandão**. 2013. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2013.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 36 ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

BOURGUIGNON, Marco A. M. **Catálogo de Ficção Científica Brasileira - 1900 - 2002**. 2022. Disponível em: <<https://www.scarium.com.br/catalogo/catalogo.html>>. Acesso em 23 de out. de 2022.

BRAGA, Ângela Márcia da Silva. O destino de uma época: totalitarismo, realidade e ficção. **Revista Serviço Social em Perspectiva**, v. 4, p. 668-682, 2020.

BRANDÃO, Anderson Figueiredo. Não verás país nenhum: a agonia da memória. In: **XV congresso internacional ABRALIC**. XV, 2017, Rio de Janeiro. Anais [...] Rio de Janeiro, 2017, p. 1048-1054. Disponível em: <<https://abralic.org.br/anais-artigos/?id=1959#>>. Acesso em 13 de out. de 2022.

BRANDÃO, Gilda Vilela; Silva Ari Denisson. Triste fim de Policarpo Quaresma: caminhos e descaminhos de um projeto utópico. In: CORDIVIOLSA, Alfredo; CAVALCANTI, Ildney. (Org.). **Os retornos da utopia: histórias, imagens, experiências**. 1ed. Maceió: Edufal, 2015, p. 113-134.

BRANDÃO, Ignácio de Loyola. **Não verás país nenhum**. 27 ed. – São Paulo: Global, 2008.

BRANDÃO, Ignácio de Loyola. **Zero**. São Paulo: Global, 2001.

BRASIL. **Comissão Nacional da Verdade**. Mortos e desaparecidos políticos / Comissão Nacional da Verdade. Brasília: CNV, 2014. Disponível em: <[http://www.cnv.gov.br/images/pdf/relatorio/volume\\_3\\_digital.pdf](http://www.cnv.gov.br/images/pdf/relatorio/volume_3_digital.pdf)>. Acesso em 22 de out. de 2022.

BRITO, Fausto. O deslocamento da população brasileira para as metrópoles. **Estudos Avançados**, v. 20, n. 57, pp. 221-236, 2006.

BROCK, Patrick. Futurism and genre genesis in brazilian science fiction. **Zanzalá – Revista Brasileira de Estudos sobre Gêneros Cinematográficos e Audiovisuais**, v. 8, n. 1, p. 8-18, 2021.

BRUM, Eliane. O amanhã não pode ser apenas inverno. **El País**, 2016. Disponível em: <[https://brasil.elpais.com/brasil/2016/11/07/opinion/1478525620\\_328691.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2016/11/07/opinion/1478525620_328691.html)>. Acesso em: 22 de out. de 2022.

BUARQUE, Chico. **Fazenda modelo: novela pecuária**. 6ª edição. São Paulo: Editora Civilização Brasileira, 1975.

BUENO, Ruth. *Asilo nas torres*. São Paulo: Ática, 1979.

BURD, Felipe Schifino. **Contando sobre o antropoceno desde o brasil: uma leitura a partir de Não verás país nenhum, de Ignácio de Loyola Brandão**. 2021. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2021.

BURGESS, Anthony. **A clockwork orange**. London: Penguin Books, 1996.

BURGESS, Anthony. **Laranja mecânica**. Tradução Fábio Fernandes. São Paulo: Aleph, 2019.

BURT, Benjamin David. **Cities of dreams and despair: utopia and dystopia in contemporary brazilian film and literature**. Tese (Doutorado em Línguas e Literaturas Hispânicas) – University of California, Los Angeles, 2020.

CABRAL, Plínio. **Umbra**. São Paulo: Summus Editorial, 1977.

CAMPOS, Carla dos Santos Meneses. **As personagens femininas de Amorquia, de André Carneiro: representações**. Dissertação (Mestrado em Estudos de Linguagem) - Universidade Federal do Mato Grosso do Sul, Campo Grande, 2020.

- CAMPOS, Carla dos Santos Meneses; GIROLDO, Ramiro. A viagem como busca utópica em Não Verás País Nenhum, de Ignácio de Loyola Brandão. **Raído**, v. 12, n. 29, p. 125-134, 2018.
- CANCIAN, Renato Conflito Igreja-Estado no período da ditadura militar revisitando aspectos teóricos das abordagens institucionais. **Revista Angelus Novus**, n. 11, p. 95-116, 2016.
- CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. In: **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1989, p. 199-215
- CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos**. 6 ed. Belo Horizonte, Editora Itatiaia Ltda, 2000.
- CANDIDO, Antônio. **Literatura e sociedade**. 13 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2014.
- CANO, Wilson. Da década de 1920 à de 1930: transição rumo à crise e à industrialização. **Revista de Políticas Públicas**, v. 16, n. 1, p. 79-90, 2012.
- CARDOSO, Eduardo Prado. Tortura e contaminação em Adaptação do funcionário Ruam (1975). **Revista de Letras - Juçara**, v. 5, n. 01, p. 43-56, 2021.
- CARDOSO, Tânia Cardoso de. **O brasil distópico na ficção de Ignácio de Loyola Brandão**. 2000. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2000.
- CARNEIRO, André. **Amorquia**. São Paulo: Aleph, 1991.
- CARNEIRO, André. **Piscina livre**. São Paulo: Moderna, 1980.
- CARQUEIJA, Miguel. **9225**. 2017. Disponível em: <<https://ficcaocientificabrasileira.wordpress.com/2017/01/24/9225/>>. Acesso em 13 de out. de 2022.
- CARVALHO, André Rodrigues; BUENO, Bernardo. Piritas Siderais: tupinipunks na aldeia global. **Zanzalá – Revista Brasileira de Estudos sobre Gêneros Cinematográficos e Audiovisuais**, v. 8, n. 1, p. 60-81, 2021.
- CASSAL, Sueli Aparecida Tomazini Barros. **O Brasil visto verticalmente: uma constelação chamada Monteiro Lobato**. 2003. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Porto Alegre, 2003.

CAUSO, Roberto de Sousa. O estado da arte: ficção científica tupinipunk. **Zanzalá - Revista Brasileira de Estudos sobre Gêneros Cinematográficos e Audiovisuais**, v. 8, n. 1, p. 120-129, 2021.

CAUSO, Roberto de Sousa. **Ondas nas praias de um mundo sombrio: new wave e cyberpunk no Brasil**. 2013. Tese (Doutorado em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

CAUSO, Roberto de Sousa. Os pulps brasileiros e o estatuto do escritor de ficção de gênero no Brasil. **Alambique: Revista Académica de Ciencia Ficción y Fantasia / Jornal Acadêmico de Ficção Científica e Fantasia**, v. 2, n. 1, p. 1 - 33, 2014.

CAUSO, Roberto de Sousa. Tupinipunk: cyberpunk brasileiro. **Papera Uirandê Especial** Nº 1, 1996, p. 5-11.

CAUSO, Roberto de Sousa. Tupinipunk: cyberpunk brasileiro. **Zanzalá - Revista Brasileira de Estudos sobre Gêneros Cinematográficos e Audiovisuais**, v. 8, n. 1, p. 103-119, 2021.

CAUSO, Roberto de Souza. **Ficção científica, fantasia e horror no Brasil: 1875-1950**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

CAVALCANTI, Ildney. “You've been framed”: O corpo da mulher nas distopias feministas. In: BRANDÃO, Izabel. (Org.). **O Corpo em Revista: Olhares Interdisciplinares**. Maceió: Edufal, 2005, p. 83-98.

CAVALCANTI, Ildney. A distopia feminista contemporânea: um mito e uma figura. In: BRANDÃO, Izabel; MUZART, Zahidé. **Refazendo nós: ensaios sobre mulher e literatura**. Florianópolis: Ed. Mulheres / Santa Cruz do Sul: Edunisc, 2003, p. 337-360.

CAVALCANTI, Ildney. **Articulating the elsewhere: utopia in contemporary feminist dystopias**. 199. Tese (Doutorado em English Studies) - University of Strathclyde, Glasgow, 1999.

CAVALCANTI, Ildney. Critical dystopia. In: MARKS, Peter; WAGNER-LAWLOR Jennifer; VIERIA, Fátima (Org.). **The palgrave handbook of utopian and dystopian literatures**. Londres: Palgrave Macmillan, 2022.

CAVALCANTI, Ildney; LEANDRO, Analice. Redemoinhos da linguagem: a desordem e o limite na narrativa distópica a morte de paula d., de Brisa Paim. **Verbo de minas**, v. 13, p. 27-39, 2012.

CHAVES, Mauro. **Adaptação do funcionário Ruam**. São Paulo: Perspectiva, 1975.

CHKLOVSKI, Viktor. A arte como procedimento. in: **Teoria da literatura: textos dos formalistas russos. Reunidos, apresentados e traduzidos para o francês por Tzvetan Todorov**. Tradução Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Ed. UNESP, 2013, p. 83-108.

CLAEYS, Gregory. **Dystopia: a natural history. A study of modern despotism, its antecedents, and its literary diffractions**. Oxford: Oxford University Press, 2017.

CLAEYS, Gregory. **Searching for utopia: the history of an idea**. London: Thames & Hudson, 2011.

CLAEYS, Gregory. The five languages of utopia: their respective advantages and deficiencies; with a plea for prioritising social realism. In: BLAIM, Arthur; GRUSZEWSKA-BLAIM, Ludmila (Org.). **Spectres of utopia: theory, practice, conventions**. Pieterlen: Peter Lang, 2013a, p. 26-31.

CLAEYS, Gregory. Three variants on the concept of dystopia. In: VIEIRA, Fátima (Org.). **Dystopia(n) matters: on the page, on screen, on stage**. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2013b, p. 14-18.

CLAEYS, Gregory; SARGENT, Lyman Tower. **The utopia reader**. New York: NYU Press, 1999.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Tradução Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. 2 ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

CONT, Valdeir Del. Francis Galton: eugenia e hereditariedade. **Scientiæ zudia**, São Paulo, nº 2, v. 06, p. 201-218, 2018. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/ss/article/view/11129/12897>>. Acesso em 13 out. 2022.

COSTA, Maria Gabriela. Utopias em trânsito: vidas secas e viagem a São Saruê. In: CORDIVIOLA, Alfredo; CAVALCANTI, Ildney (Org.). **Os retornos da utopia: histórias, imagens, experiências**. 1ed. Maceió: Edufal, 2015, p. 155-176.

CRULS, Gastão. **A Amazônia misteriosa**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1973.

DALCASTAGNÈ, Regina. **O espaço da dor: o regime de 64 no romance brasileiro**. Brasília: Editora UnB, 1996.

DIAS, Ângela Maria. Caminhos da distopia no romance contemporâneo: a espera sem horizontes do individualismo niilista. **Estudos de literatura brasileira contemporânea**, v. 1, p. 1-8, 2019.

DIAS, Angela Maria. Histórias do Brasil de André Sant'anna: sátira, bovarismo e distopia. **BRASIL/BRAZIL Revista de Literatura Brasileira**, v. 53 (29), p. 01-110, 2016.

**ESTATÍSTICAS SOCIAIS**. *Em 2018, expectativa de vida era de 76,3 anos*. Disponível em: <<https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-sala-de-imprensa/2013-agencia-de-noticias/releases/26104-em-2018-expectativa-de-vida-era-de-76-3-anos>>. Acesso em 13 de out de 2022.

FALCON, Francisco José Calazans. Utopia e modernidade. **Revista Morus: Utopia e Renascimento**. Campinas: Unicamp, 2005, n. 2, p. 163-184.

FARIA, Fernanda; CATALAN, Lucas. Entre a realidade e o assombro: notas sobre as distopias literárias de Ignácio de Loyola Brandão. **Zanzalá**, v. 5, n. 1, p. 68-80, 2020

FAUSTO, Bóris. **História do Brasil**. São Paulo: Edusp, 1994.

FAWCETT, Fausto. **Santa Clara poltergeist**. Rio de Janeiro: Ed. Eco, 1990.

FERNÁNDEZ-BABINEAUX, María. Un estudio comparado de la distopía 'femenina': A hora da estrela y Brave new world. **Neophilologus**. v. 94, n. 1, P. 81-92, 2010.

FERNS, Chris. **Narrating utopia: ideology, gender, form in utopian literature**. Liverpool: Liverpool University Press, 1999.

FERREIRA, Mykaelle de Sousa. **O Brasil distópico na ficção de Ignácio de Loyola Brandão**. 2021. Dissertação (Mestrado em Estudos de Literatura) - Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2021.

FERREIRA, Vitor Vieira. **O bom lugar, o futuro catastrófico, a ficção científica e algumas distopias brasileiras**. 2015. Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada) - Programa Interdisciplinar de Pós-Graduação em Linguística Aplicada, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

FIGUEIREDO, Eurídice. **A literatura como arquivo da ditadura brasileira**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2017.

FINKIELSZTEIN, Marius. Boredom and melancholy in utopias and dystopias. In: OLKUSZ, Ksenia; KŁOSIŃSKI, Michał; MAJ, Krzysztof M. (Es.). **More after More: essays commemorating the five-hundredth anniversary of Thomas More's Utopia**. Cracóvia: Facta Ficta Research Centre, 2016, p. 104-117.

FIORIN, José Luiz. **Introdução ao pensamento de Bakhtin**. São Paulo: Ática, 2008.

FITTING, Peter. A short history of utopian studies. **Science fiction studies**, v. 36, n. 1, p. 121-143, mar. 2009.

FITTING, Peter. Utopia, dystopia and science fiction. In: CLAEYS, Gregory. (Ed.). **The cambridge companion to utopian literature**. New York: Cambridge University Press, 2010, p. 135-153.

FITTING, Peter. Utopias beyond our ideals: the dilemma of the right-wing utopia. **Utopian studies**, v 2, n 1, p. 95-109, 1991.

FORSTER, Edward Morgan. A máquina para. Tradução Celso Braida. (n.t.) **Revista Literária em Tradução**. Florianópolis, v. 2, n. 2, p. 248-279, 2011.

FRANCO, José Luiz de Andrade; DRUMMOND, José Augusto. **Proteção à natureza e identidade nacional no Brasil, anos 1920-1940**. Rio de Janeiro: Ed. Fiocruz, 2009.

FREITAS, Viviane Rodrigues de. **Da utopia à sátira: as ironias de um "país ideal" em Os Bruzundangas de Lima Barreto**. 2008. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2008.

FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica**. São Paulo: Cultrix, 1973.

FRYE, Northrop. Varieties of literary utopias. **Daedalus**, v. 94, n. 2, p. 323-347, 1965.

GINWAY, Elizabeth. **Ficção científica brasileira – mitos e nacionalidade no país do futuro**. São Paulo: Devir, 2005.

GINWAY, Mary Elizabeth. The amazon in brazilian speculative fiction: utopia and trauma. Alambique. **Revista Académica de Ciencia Ficción y Fantasía / Jornal Acadêmico de Ficção Científica e Fantasía**, v. 3, n. 1, p. 1-15, 2015.

GIROLDO, Ramiro. **A ditadura do prazer: ficção científica e literatura utópica em Amorquia, de André Carneiro**. 2008. Dissertação (Mestrado em Estudos de Linguagens) DLE / CCHS, Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Campo Grande, 2008a.

GIROLDO, Ramiro. **Alteridade à margem: estudo de As noites marcianas, de Fausto Cunha**. 2012. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

GIROLDO, Ramiro. Higienismo na ficção científica brasileira: da utopia à distopia. **Literatura e Autoritarismo - Contextos Históricos e Produção Literária**, n. 12, jul-dez 2008b. Disponível em: <[http://w3.ufsm.br/grpesqla/revista/num12/art\\_09.php](http://w3.ufsm.br/grpesqla/revista/num12/art_09.php)>. Acesso em 13 de out. de 2022.

GIROLDO, Ramiro. Memória e ação: aspectos de Não verás país nenhum, de Ignácio de Loyola Brandão. **Literatura e Autoritarismo - Dossiê Escritas da Violência II**, p. 160-170, 2010.

GIROLDO, Ramiro. O nome e o ser: Piscina Livre, de André Carneiro. **Papéis**, v. 19, p. 110-119, 2015.

GIROLDO, Ramiro; SANTOS, Rosana Cristina Zanelatto. Transfigurações utópicas em O presidente negro de Monteiro Lobato. **Fronteiraz**, n. 4, 2009. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/article/view/12469>>. Acesso em 13 de out. de 2022.

GIROLDO, Ramiro; SOUZA, Rebeca Cacho. As fazendas distópicas de George Orwell e Chico Buarque: transfigurações ficcionais do autoritarismo. **Fólio - Revista de Letras**, v. 10, n. 1., p. 683-694, 2018.

GONZÁLEZ, Javier. Ignácio de Loyola Brandão's Zero and the aesthetics of resistance in 1960s Brazil. In: FLAHERTY, George F. (Org.). **The art of solidarity: visual and performative politics in cold war Latin America**. Austin : University of Texas Press, 2018, p. 83-116.

GORDIN, Michael D. et al. (ed.). **Utopia/Dystopia: conditions of historical possibility**. Princeton: Princeton University Press, 2010.

GOTTLIEB, Erika. **Dystopian fiction east and west: universe of terror and trial**. Montreal: McGill-Queen's University Press, 2001.

GOUVEIA, Saulo. A collision of disparate historical timescales in Ignácio de Loyola Brandão's And still the earth. **Latin America Literary Review**, v. 44, n. 87, p. 24–33, 2017a.

GOUVEIA, Saulo. O catastrofismo ecodistópico: perspectivas do Brasil e da América do Norte. **Revista Moara**, n.48, p. 35-53, 2017b.

GRELLET, Fábio. Aos 83, Ignácio de Loyola toma posse na Academia Brasileira de Letras. **Terra**, 2019. Disponível em: <<https://www.terra.com.br/diversao/arte-e-cultura/aos-83-ignacio-de-loyola-toma-posse-na-academia-brasileira-de-letras,2277454430eff661a3a2cdd96d4476ca1t1n2h48.html>>. Acesso em 13 de out. de 2022.

HABIB, Sergio. **Brasil - Quinhentos anos de corrupção: enfoque sócio-histórico-jurídico-penal**. Porto Alegre: Fabris, 1994.

HARAWAY, Donna - **Staying with the trouble: making kin in the Chthulucene**. Duke University Press, 2016.

HARAWAY, Donna. Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In KUNZRU, Hari. TADEU, Tomaz (Orgs.). **Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano**. Tradução Tomaz Tadeu. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

HEES, Felipe. A industrialização brasileira em perspectiva histórica (1808-1956). **Em Tempo de Histórias**, nº. 18, p. 100-132, 2011.

HILLEGAS, Mark. **The future as nightmare: H. G. Wells and the anti-utopians**. New York: Oxford University Press, 1967.

- HORA, Álisson Alves. **Itinerários do mal no romance brasileiro no século XX: das angústias nas veredas às distopias individuais e coletivas**. 2017. Tese (Doutorado em Letras: Teoria da Literatura) - Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2017.
- HOWE, Irving. The fiction of anti-utopia. **The Orwell reader: text, sources, criticism**. New York: Harcourt, Brace, Jovanovich, 1963.
- HUXLEY, Aldous. **Admirável mundo novo**. Tradução Vidal de Oliveira. Rio de Janeiro: Globo, 2019.
- JAMESON, Fredric. **Archaeologies of the future: the desire called utopia and other science fictions**. London/New York: Verso, 2005.
- JAMESON, Fredric. **The seeds of time**. New York: Columbia University Press, 1994.
- JARESKI, Lorenza Lakimé. **Distopia e subversão em O Ateneu de Raul Pompéia**. 2005. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) - Centro de Ciências Humanas e Naturais, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2005.
- KOURLIANDSKY, Jean-Jacques. O Brasil em distopia democrática. **Observatório da Imprensa**, 2019. Disponível em: <[observatoriodaimprensa.com.br/dilemas-contemporaneos/o-brasil-em-distopia-democratica/](http://observatoriodaimprensa.com.br/dilemas-contemporaneos/o-brasil-em-distopia-democratica/)>. Acesso em: 13 de out. de 2022.
- KRABBENHOFT, Kenneth. Ignácio de Loyola Brandão and the fiction of cognitive estrangement. **Luso-Brazilian Review**, v. 24, n. 1, p. 35-45, 1987.
- KRISTEVA, Julia. A palavra, o diálogo e o romance. In: KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. Tradução Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- KUJAWSKI, Guilherme. **Piritas siderais: romance cyberbarroco**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994.
- KUJAWSKI, Guilherme. Prefácio do autor. In: KUJAWSKI, Guilherme. **Piritas siderais: romance cyberbarroco**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994b.
- KUMAR Krishan. **Utopia and anti-utopia in modern times**. Oxford: Basil Blackwell, 1987.
- KUMAR, Krishan. Utopia's shadow. In: VIEIRA, Fátima (Org.). **Dystopian(n) matters: on the page, on screen, on stage**. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2013, p. 19-22.

LAVORATI, Carla. Ditadura e violência em Zero, de Ignácio Loyola Brandão: a literatura como resistência ao silenciamento. **Literatura e Autoritarismo**, v. 1., n. 14, p. 41-50, 2015.

LEAL E SILVA, Rafael Egídio. O Futuro, segundo Monteiro Lobato: eugenia e utopia na obra o Presidente negro (1926). In: **V Congresso Internacional De História**, 2011, Maringá-PR. Anais do Congresso Internacional de História (Online), 2011. v. 1. p. 1915-1925.

LEENHARDT, Jacques. Prefácio. In: LINS, Ronaldo Lima. **Violência e Literatura**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1990.

LEVITAS, Ruth. For utopia: the (limits of the) utopian function in late capitalist society. In: GOODWIN, Barbara (Ed). **The philosophy of utopia**. London and Portland: Frank Class, p. 25-43, 2001.

LEVITAS, Ruth. **The concept of utopia**. Oxford (UK): Peter Lang, 2010.

LEVITAS, Ruth; SARGISSON, Lucy. Utopia in dark times: Optimism/pessimism and utopia/dystopia. **Dark horizons: science fiction and the dystopian imagination**. New York: Routledge, 2003. p. 13-28.

LIEBEL, Vinícius. Distopias – um gênero na história. In: LIEBEL, Silvia (Org.). **Das utopias modernas às distopias contemporâneas: conceito, prática e representação**. Belo Horizonte: Fino Traço Editora, 2021, p. 189 – 217.

LIMA, Eliane Elizabeth Gonzaga. **Avesso de utopias: Os Bruzundangas e aventuras do doutor Bogoloff**. 2001. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, 2001.

LIMA, Felipe Benício. **O Neodistópico: metamorfoses da distopia no século XXI**. 2022. Tese (Doutorado em Linguística e Literatura) Faculdade de Letras, Universidade Federal de Alagoas, Maceió, 2022.

LIMA, Felipe Benício. **Sob o signo de Janus: uma análise de clube da luta em suas relações com a ficção distópica**. 2017. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Alagoas, Maceió, 2017.

LIMA, Josiel dos Santos. **Um espaço pouco sobrevoado: a relação entre a sociedade brasileira e a produção das primeiras obras de ficção científica (1875-1948)**. 2015.

Dissertação (Mestrado em Teoria Literária – Centro Universitário Campos de Andrade, Curitiba, 2015.

LIMA, Marcos Hidemi; BERTOCINI, Andréa Fleury. América Latíndia de(zero)icizada. **Travessias**, v. 4, p. 1-10, 2009.

LIMA, Roberto Sarmiento. O riso de Fabiano. In: CAVALCANTI, Ildney; MARTINS, Ana Claudia Aymoré; MATIAS, Marcus; BENÍCIO, Felipe. (Org.). **Trânsitos utópicos**. 1ed. Maceió: Edufal, 2019, v. 1, p. 293-316.

LINDSTROM, Naomi. The fiction of Ruth Bueno: social ethics and narrative silence. **Letras Femeninas**, v. 20, n. 1, p. 23-33, 1994.

LISBOA, Natália Santo; SANTOS, Vania Nunes. Geociências e cenários futuros: uma proposta para o ensino de Geografia no estudo da realidade socioambiental. **Terrae Didática**, v. 16, p. 1-12, 2020.

LOBATO, Monteiro. **O presidente negro**. Jandira: Ciranda Cultura, 2019.

**LOCUPLETAÇÃO**. Dicionário online de português. 13 de out. 2022. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/locupletacao/>>. Acesso em 13 de out. de 2022.

LOPES, Alfredo Ricardo Silva; SILVA, Franco Santos Alves. O regime de historicidade distópico: tempo e natureza em Não Verás País Nenhum de Ignácio de Loyola Brandão. **Revista Territórios & Fronteiras**, v. 13, n. 1, 2020.

MANJIKIAN, Mary. **Apocalypse and post-politics: the romance of the end**. Washington, DC, Lexington Books, 2012.

MAQUIAVEL, Nicolau. **O Príncipe**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MARINELI, Felipe. **O pensamento de Antônio Delfim Netto e o milagre econômico brasileiro (1968-73)**. 2017. Dissertação (Mestrado em História Econômica) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

MARTINEZ, Luciana. Las cartografías erógenas de la ciencia ficción. Sexualidad, género y regulación social en las novelas de André Carneiro. **Mitologías Hoy. Revista de Pensamiento, Crítica y Estudios Literarios Latinoamericanos**, v. 22, p. 103-122, 2020.

MARTINS, Ana Claudia Aymoré. **Morus, Moreau, Morel: a ilha como espaço da utopia**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2007.

MARX, Karl. **Contribuição à crítica da economia política**. São Paulo: Flama, 1946.

MARZANI, Andressa. **Da Amazônia misteriosa ao banquete dos mortícolas: reflexões sobre medicina, raça e território nacional em Gastão Cruls**. 2019. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História, Florianópolis, 2019.

MATIAS, Marcus Vinícius. *Cicatrizes urbanas: as narrativas da violência na ficção detetivesca*. 2013. Tese (Doutorado em Estudos Literários) - Faculdade de Letras, Universidade Federal de Alagoas, Maceió, 2013.

MEDEIROS, Emily Picini. **“Não verás país nenhum” e a alegoria flâneuriana de um Brasil nulo**. 2021. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras) - Universidade Federal da Fronteira do Sul, Realeza, 2021.

MILL, John Stuart. **The collected works of John Stuart Mill, volume xxviii - public and parliamentary speeches part i november 1850 - november 1868**. Disponível em <<https://oll.libertyfund.org/title/kinzer-the-collected-works-of-john-stuart-mill-volume-xxviii-public-and-parliamentary-speeches-part-i>>. Acesso em: 13 de out. de 2022.

MOISÉS, Massaud. **Machado de Assis: ficção e utopia**. São Paulo: Cultrix, 2001.

MOLINA-GAVILÁN, Yolanda; BELL, Andrea; FERNÁNDEZ-DELGADO, Miguel Ángel; GINWAY Elizabeth; PESTARINI, Luis; REDONDO, Juan Carlos Toledano. Chronology of Latin American Science Fiction, 1775-2005. **Science Fiction Studies**, v. 34, n. 103, p. 369-431, 2007.

MONAY, Ana Carolina. As cabecinhas estourando, a prisão do cientista e o cheiro da chuva: trauma, perplexidade e esperança em Não verás país nenhum. **História da Historiografia**, v. 1, p. 223-249, 2018.

MONTEIRO, Jerônimo. **3 meses no século 81**. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1947.

MOORE, Jason. **Anthropocene or Capitalocene?: Nature, history, and the crisis of Capitalism**. Oakland: PM Press, 2016.

MORAES, Fabrício Tavares. Tecnocracia como ordem política antinatural no romance O fruto do vosso ventre, de Herberto Sales. **Teoliterária: Revista Brasileira de Literaturas e Teologias**, v. 11, p. 394-418, 2021.

MORE, Thomas. **Utopia**. Edição bilíngue. Tradução Márcio Meirelles Gouvêa Júnior. Revisão da tradução de Guilherme Gontijo Flores. Belo Horizonte: Autêntica, 2017

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. **Passados presentes: o golpe de 1964 e a ditadura militar**. 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.

MOYLAN, Tom. "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. In: BACCOLINI, Raffaella; MOYLAN, Tom. (Org.). **Dark Horizons: science fiction and the dystopian imagination**. Nova York, London, Routledge, 2003, p. 135-154.

MOYLAN, Tom. **Demand the impossible: science fiction and the utopian imagination**. Bern, Switzerland: Peter Lang AG, 2014.

MOYLAN, Tom. **Distopia: fragmentos de um céu límpido**. Edição de Ildney Cavalcanti e Felipe Benicio. Tradução Felipe Benicio, Pedro Fortunato, Thayrone Ibsen. Maceió: Edufal, 2016.

MOYLAN, Tom. **Scraps of the untainted sky: science fiction, utopia, dystopia**. Boulder: Westview Press, 2000.

MOYLAN, Tom. Step into story... In: VIEIRA, Fátima (Org.). **Dystopia(n) matters: on the page, on screen, on stage**. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2013, p. 46-48.

MUMFORD, Lewis. **The story of utopias**. New York: Boni and Liveright, INC, 1922. Disponível em: <[https://m0vie.files.wordpress.com/2020/05/24a21-57\\_story-of-utopias.pdf](https://m0vie.files.wordpress.com/2020/05/24a21-57_story-of-utopias.pdf)>. Acesso em 13 de out. de 2022.

MÜNSTER, Arno. **Ernst Bloch: filosofia da práxis e utopia concreta**. Sao Paulo: Ed. da UNESP, 1993.

NAGIB, Lúcia. **A utopia no cinema brasileiro**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

NATIVIDADE, João Eduardo Junckes. **“Não verás nenhum país como este”: o desgaste da democracia brasileira sob a óptica distópica de Ignácio de Loyola Brandão**. 2022. Trabalho

de Conclusão de Curso (Bacharelado em Direito) - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2022.

NEWMAN, Bobby. Discriminating utopian from dystopian literature: why is Walden two considered a dystopia? **The behavior analyst**, v. 16, n. 2, p. 167–175, 1993.

NÍ CHUANACHAIN, Deirdre. **Utopianism in Eighteenth-Century Ireland**. 2013. Tese (doutorado) - University of Limerick, School of Languages, Literature, Culture and Communication, Limerick, 2013.

OLIVEIRA, Adalberto Anderlini de. **Física e ficção científica: desvelando mitos culturais em uma educação para a liberdade**. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Instituto de Física, Instituto de Química e Instituto de Biociências, Universidade de São Paulo, 2010

OLIVEIRA, Marina João Bernardes. **Jerônimo Monteiro: um precursor da indústria cultural no Brasil**. 2018. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2018.

OLIVEIRA, Thainá Aparecida Ramos. **A configuração distópica da nação em Animal farm, de George Orwell e Fazenda modelo, de Chico Buarque**. 2020. Tese (Doutorado em Estudos Literários) - Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários-PPGEL, Unidervisade do Estado do Mato Grosso, Tangará da Serra, 2020.

OLIVEN, Ruben George. **Violência e Cultura no Brasil**. Rio de Janeiro: Centro Edelstein de Pesquisa Social, 2010.

ORWELL, George. **1984**. Tradução Alexandre Hubner, Heloisa Jahn; pós-fácios Erich Fromm, Ben Pimlott, Thomas Pynchon. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

ORWELL, George. Introduction to love of life and other stories. In: ANGUS, Ian; ORWELL, Sonia (ed.). **The collected essays, journalism and letters of George Orwell**, v. IV. London: Seeker & Warburg, 1968.

PARRINDER, Patrick. Entering dystopia, entering Erewhon. **Critical Survey**, v. 17, n. 1, p. 6-21, 2005.

PARRINDER, Patrick. **Utopian literature and science: from the scientific revolution to brave new world and beyond**. London: Palgrave Macmillan, 2015.

PATAI, Daphne. Race and politics in two Brazilian utopias. **Luso-Brazilian review**, v. 19, n. 1, p. 67-81, 1982.

PAVLOSKI, Evanir. A (anti)utopia eugênica em o presidente negro de Monteiro Lobato e Admirável mundo novo de Aldous Huxley. In: **XV Congresso Internacional da ABRALIC**, 2017, Rio de Janeiro. Anais... Rio de Janeiro, 2017, p. 3703-3714.

PAVLOSKI, Evanir. O presidente negro de Monteiro Lobato e os limites entre a utopia e a distopia eugênica. **RevLet – Revista Virtual de Letras**, v. 10, n. 01, p. 234-262, 2018.

PEREIRA, Ânderson Martins. Tendências distópicas no Brasil: a fantasia como possibilidade de lidar com o pesadelo na literatura nacional. **Alea: Estudos Neolatinos**, v. 20, p. 223-238, 2018.

PEREIRA, Cilene Margarete. As imagens utópicas em Machado de Assis: considerações iniciais. **Recorte**, v. 12, p. 1-14, 2015.

PEREIRA, Renato Pignatari. **Brasil especulativo: a ciência e a brasilidade na ficção de Jerônimo Monteiro**. 2019. Tese (Doutorado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Mutações da literatura no século XXI**. São. Paulo: Companhia das Letras, 2016.

PHILMUS, Robert. **Visions and re-visions: [re]constructing science fiction**. Liverpool University Press, 2005.

PICHONELLI, Matheus. 4.211 mortes em 24h: Brasil encara distopia em surto de estupidez. **Yahoo Notícias**. 2021. Disponível em: <<https://br.noticias.yahoo.com/4211-mortes-brasil-surto-estupidez-114643097.html>> Acesso em 13 de out. de 2022.

POHL, Nicole. Utopianism after More: the renaissance and enlightenment. In: CLAEYS, Gregor (Org.). **The Cambridge companion to utopian literature**. Cambridge: Cambridge University Press, 2010, p. 51-78.

PRADO, Amanda Priscila Santos. **Da linguagem ao círculo: estudos sobre a composição do conto em Amilcar Bettega**. 2018. Tese (Doutorado em Letras e Linguística) – Faculdade de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, Universidade Federal de Alagoas, Maceió, 2018.

PRADO, Claudemir de Arruda. **A representação literária do período histórico ditatorial no romance Não verás país nenhum de Ignácio de Loyola Brandão**. 2021. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) - Centro Universitário Campos de Andrade, Curitiba, 2021.

QUELUZ, Gilson Leandro. **Representações de ciência e tecnologia no modernismo conservador brasileiro**. Jundiá: Paco Editorial, 2016.

QUINN, Edward. **A dictionary of literary and thematic terms**. 2nd Ed. New York: Facts on File, Inc. An imprint of Infobase Publishing, 2006.

RACIST. In: SARGENT, Lyman Tower. **Utopian Literature in English: An Annotated Bibliography From 1516 to the Present**. University Park, PA: Penn State Libraries Open Publishing, 2016 and continuing. 13 de out. de 2022. Disponível em: <<https://openpublishing.psu.edu/utopia/biblio?f%5Bsearch%5D=racist>>. Acesso em 13 de out. de 2022.

RAMOS, Maria Bernadete. Ao Brasil dos meus sonhos: feminismo e modernismo na utopia de Adalzir Bittencourt. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 10, n. 1, p. 11-37, 2002.

REIMÃO, Sandra. **Repressão e resistência: censura a livros na ditadura militar**. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2011.

RIBEIRO, Ana Cláudia Romano. A utopia e a sátira. **Revista Morus: utopia e renascimento**, n. 6, 2009.

RIBEIRO, Francisco Carlos. O presidente negro: uma distopia de Monteiro Lobato. **CADUS - Revista de Estudos de Política, História e Cultura**, v. 1, p. 76-81, 2015.

RODRIGUES, Rafaela Moreira. Verás mulheres nesse país? Uma leitura das personagens femininas em “Não verás país nenhum”, de Ignácio de Loyola Brandão. **Revista Porto das Letras**, v. 7, p. 150-166, 2021.

RODRIGUEZ, Adalberto Diehl. Não verás ciência alguma: educação na ditadura militar brasileira. # **Tear: Revista de Educação Ciência e Tecnologia**, v.3, n.2, p. 1-16, 2014.

ROEMER, Kenneth. Paradise transformed: varieties of nineteenth-century utopias. In: CLAEYS, Gregory. (Ed.). **The cambridge companion to utopian literature**. New York: Cambridge University Press, 2010, p. 79-106.

SALES, Cecília Almeida. Planta da cidade – uma leitura genética de Não verás país nenhum. **Cadernos de Literatura Brasileira**, São Paulo, v. 1, p. 136-152, 2001.

SALES, Cecília Almeida. **Uma criação em processo: Ignácio de Loyola Brandão e “Não verás país nenhum”**. 1990. Tese (Doutorado em Linguística Aplicada ao Ensino de Línguas) - Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1990.

SALES, Herberto. **O fruto do vosso ventre**. Apresentação de Octávio Faria; Posfácio de Edilberto Coutinho. 3ª edição. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1984.

SALLES, Cecília Almeida. O processo de criação de Não Verás País Nenhum. **Reel – Revista Eletrônica de Estudos Literários**, s. 1, a. 5, n. 5, 2009.

SALLES, Cecilia Almeida. **Uma criação em processo: Ignácio de Loyola Brandão e Não verás país nenhum**. 1990. Tese (Doutorado em Lingüística) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1990.

SANTANA, Ediane Lopes. Campanha de desestabilização de Jango: as 'donas' saem às ruas!. In: ZACHARÍADHES, Grimaldo Carneiro. (Org.). **Ditadura militar na Bahia. Novos olhares, novos objetos, novos horizontes**. 1ª ed. Salvador: EDUFBA, 2009, p. 13-29.

SANTANA, Erorci Ferreira. A representação da cidade distópica em Zero de Ignácio de Loyola Brandão. **Miscelânea**, v. 28, p. 13-37, 2020.

SANTOS, Arenato da Silva; CAVALCANTI, Ildney. Imagens de esperança e utopia: as trilhas utópicas de Perséfone em "Segundo porto agora é das alegrias", de Izabel Brandão. In: SANTOS, Arenato; Cavalcanti, Ildney. (Org.). **Utopismos alagoanos: de ilhas, cidades e viajantes**. 1ed. Maceió: Edufal, 2019, v. 1, p. 135-155.

SANTOS, Estela Pereira. **Manifestações de violência: um estudo comparativo entre Não verás país nenhum, de Ignácio de Loyola Brandão, e Eles eram muitos cavalos, de Luiz**

**Ruffato**. 2018. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2018.

SANTOS, Estela Pereira. Um estudo acerca do narrador e do narratário em Não verás país nenhum, romance de Ignácio de Loyola Brandão. **Mediação**, v. 14, n. 1, p. 169-182, 2019.

SANTOS, Estela Pereira; LIBANORI, Evely Vânia. Questões ecológicas em Não verás país nenhum, do escritor Ignácio de Loyola Brandão. **Revista Travessias**, v. 12, n. 12, p. 89-104, 2018.

SANTOS, Estela; SILVA, Marisa Corrêa. Manifestações de violência(s) no romance Não verás país nenhum, de Ignácio de Loyola Brandão. **Muitas Vozes**, v. 4, p. 227-237, 2015.

SANTOS, Ingrid Vanessa de Souza. **Mulheres na terceira onda: autoria feminina nos contos de ficção científica das revistas Trasgo e Mafagafo**. Monografia. (Graduação em Língua Portuguesa e Língua Francesa) - Centro de Humanidades da Universidade Federal de Campina Grande, Campina Grande, 2021.

SANTOS, Luciana Novais. Forma literária e conteúdo social: uma representação em Não verás país nenhum. **Leitura - Linguística e Literatura**, n. 31, p. 197-228, 2003.

SANTOS, Taís Leme; ASSUNÇÃO, Eronildo Lino. Memória e esquecimento em Não verás país nenhum. **Nau Literária**, v. 8, p. 1-14, n. 1, 2012.

SARGENT, Lyman Tower. **British and American utopian literature 1516–1975: an annotated bibliography**. Boston: G. K. Hall, 1979.

SARGENT, Lyman Tower. The problem of the “flawed utopia”: a note on the costs of eutopia. In: BACCOLINI, Raffaella; MOYLAN, Tom, (Ed.). **Dark horizons: science fiction and the dystopian imagination**. New York: Routledge, 2003, p. 225-232.

SARGENT, Lyman Tower. The three faces of utopianism revisited. **Utopian Studies**, v. 5, n. 1, 1994, p. 1-37.

SARGENT, Lyman Tower. US eutopias in the 1980s and 1990s: self-fashioning in a world of multiple identities. In: SPINOZZI, Paola (Org.). **Utopianism/Literary utopias and national cultural identities: a comparative perspective**. Bologna: COTEPRA/ University of Bologna. 2001. p. 137-148.

SARGENT, Lyman Tower. Utopia: the problem of definition. **Extrapolation**, v. 16, n. 2, p. 137-148, mai. 1975.

SARGENT, Lyman Tower. **Utopian literature in English: an Annotated bibliography from 1516 to the present**. University Park, PA: Penn State Libraries Open Publishing, 2016 and continuing. Disponível em: <<https://openpublishing.psu.edu/utopia/>>. Acesso em 13 de out. de 2022.

SARGENT, Lyman Tower. **Utopianism: a very short introduction**. Oxford: Oxford University Press, 2010.

SARGENT, Lyman Tower. What is a utopia? **Revista Morus: utopia e renascimento**, v. 2, n. 1, p. 153-160, 2005.

SARGISSON, Lucy. **Fool's gold? Utopianism in the twenty-first century**. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2012.

SASSE, Pedro. Marco zero: da crise à violência fundadora do estado distópico. **PragMATIZES - Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura**, v. 10, n. 18, p. 198-224, 2020.

SCHOPENHAUER, Arthur. **O mundo como vontade e representação**. São Paulo: Nova Cultural, 1997.

SCHUKNECHT, Mattison. The best/worst of all possible worlds? Utopia, dystopia, and possible worlds theory. In: BELL, Alice et al. (ed). **Possible worlds theory and contemporary narratology**. London: University of Nebraska Press, 2019. p. 225-246.

SILVA, Alexander Meireles da. **O admirável mundo novo da República Velha: o nascimento da ficção científica brasileira no começo do século XX**. 2008. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

SILVA, Aline Conceição Job; SILVA, Ulisses Coelho. Ensaio sobre a cegueira: uma leitura sob a ótica da responsabilidade e dos símbolos. **Caderno de Letras**, p. 53-74, 2017.

SILVA, Antonio de Pádua Dias. A cidade deteriorada: distopia e ecologia na ficção de Ignácio de Loyola Brandão. **Terra Roxa e Outras Terras**, v. 12, p. 5-15, 2008.

SILVA, Antonio de Pádua Dias. A cidade deteriorada: distopia literária e ecologia na ficção de Ignácio de Loyola Brandão. Terra roxa e outras terras – Revista de Estudos Literários, p. 5-15, v. 12, 2008.

SILVA, Germano César. **Piscina Livre, de André Carneiro: entre ícones e metamorfoses**. Dissertação. (Mestrado em Teoria da Literatura) - Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2011.

SILVA, Gisele Reinaldo. Não verás país nenhum: o insólito como princípio de prazer, a opressão como normativa dos hábitos. **Gláuks**, v. 13, p. 1-15, 2013.

SILVA, Jardson Ferreira da. **Corpos utópicos e distópicos: o pós-humanismo e o transumano em Westworld**. 2021. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Alagoas, Maceió, 2021.

SILVA, Lucélia Magda Oliveira. Dando nome aos bois: uma leitura distópica do milagre econômico brasileiro pela visão de Chico Buarque. **Scripta Alumni**, v. 22, p. 1-16, 2019.

SILVA, Suênio Stevenson Tomaz. O que é cli-fi? Reflexões sobre o gênero a partir do ponto de vista de um pesquisador das humanidades ambientais. In: ÉDERSON, Luís Silveira;

SILVA, Vartuli Cordeiro; Rezende, Elcio Nacur. Os rios voadores e as mudanças climáticas ocasionadas pelo desmatamento da floresta Amazônica: uma perspectiva a partir do constitucionalismo latino-americano. **Revista Brasileira de Direito Animal**, v. 16, n. 3, p. 96–113, 2022.

SILVA, Vera Lúcia. Uma guerrilha literária: memória e criação na obra Não verás país nenhum. **OP SIS**, v. 3, n. 1, p. 60-68, 2003.

SILVERMAN, Malcom: **Protesto e o novo romance brasileiro**. Porto Alegre/São Carlos, Editora da Universidade/EdUFSCar, 1995.

SIRKIS, Alfredo. **Silicone XXI**. Rio de Janeiro: Record, 1985.

SKORUPA, Francisco Alberto. **Viagem às letras do futuro: extratos de bordo da ficção científica brasileira - 1947-1975**. 1. ed. Curitiba: Aos quatro ventos, 2002.

SMANIOTTO, Edgar Indalécio. **Eugenia e literatura no Brasil: apropriação da ciência e do pensamento social dos eugenistas pelos escritores brasileiros de ficção científica (1922 a**

1949). 2012. Tese (Doutorado) - Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Filosofia e Ciências de Marília, 2012.

SMANIOTTO, Edgar Indalecio. Quando uma mulher for presidente: feminismo e eugenia na obra de Adalzir Bittencourt. In: **XII Semana da Mulher - Mulheres, Gênero, Violência e Educação**, 2015, Marília-SP. Anais da XII Semana da Mulher - Mulheres, Gênero, Violência e Educação, 2015, v, 1, p. 1-12.

SOARES, Fernanda Pereira. O fruto do vosso ventre (1976): uma abordagem literária da ditadura civil militar brasileira. In: **I Encontro Internacional Fronteiras e Identidades**, 2012, Pelotas. I Encontro Internacional Fronteiras e Identidades - ANAIS. Pelotas: Ed. da UFPEL, 2012.

SOARES, Fernanda Pereira. **Representações de pátria brasileira em O fruto do vosso ventre, de Herberto Sales (1976)**. (Mestrado em História) - Programa de Pós-Graduação em História da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013.

SOUSA, Gladson Fabiano de Andrade. **A desumanização pela razão instrumental na obra de André Carneiro**. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2018.

SOUZA, Luis Filipe Brandão. História, cidade e distopia: a ficção científica ridícula de Não verás país nenhum. **Contraponto**, v. 2, p. 129-140, 2013.

SOUZA, Luis Filipe Brandão. Zero e Não verás país nenhum e a expressão do regime militar brasileiro na literatura de Ignácio de Loyola Brandão. **Contraponto**, v. 5, p. 76-94, 2016.

STABLEFORD, Brian. Ecology and dystopia. In: Claeys, Gregory. (Org.). **The cambridge companion to utopian literature**. New York: Cambridge University Press, 2010, p. 259-281.

STARLING, Heloísa Murgel. **O Brasil como distopia: com Heloísa M. Starling (UFMG)**. Youtube. 4 de março de 2021. Disponível em: <[https://www.youtube.com/results?search\\_query=helo%C3%ADsa+m.+starling+distopia](https://www.youtube.com/results?search_query=helo%C3%ADsa+m.+starling+distopia)>. Acesso em: 6 de out. de 2022.

STEVICK, Philip. The limits of anti-utopia. **Criticism**, v. 6, n. 3, p. 233-245, 1964.

SUVIN, Darko. **Metamorphoses of science fiction: on the poetics and history of a literary genre**. New Haven: Yale University Press, 1979.

SUVIN, Darko. On the poetics of the science fiction genre. **College English**, n. 34, p. 372-382, 1972.

SUVIN, Darko. Theses on dystopia 2001. In: BACCOLINI, Raffaella; MOYLAN, Tom (Org.). **Dark horizons: science fiction and the dystopian imagination**. Nova York, London: Routledge, 2003, p. 187-201.

SUVIN, Darko. Utopianism from orientation to agency: what are we intellectuals under post-Fordism to do? **Utopian studies**, v. 9, n. 2, p. 162-190, 1998.

SYLVIA, Regina. **9225: ficção da nova era**. 2 ed. [s.l.]: [s.n.], 1990.

SZACHI, Jerzi. **As utopias ou a felicidade imaginada**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972.

TINHORÃO, José Ramos. **A música popular no romance brasileiro**. São Paulo: Editora 34, 2002.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

TROUSSON, Raymond. Utopia e utopismo. **Morus: Utopia e Renascimento**, Campinas, v 2, p. 123-135, 2005.

UTRABO, Gustavo Correia. **Um estudo da construção espacial em Não verás país nenhum, de Ignácio de Loyola brandão**. 2014. Monografia (Especialização em Literatura Brasileira e História Nacional) - Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba, 2014.

VARSAM, Maria. Concrete dystopia: slavery and its others. in: BACCOLINI, Raffaella; MOYLAN, Tom, (Ed.). **Dark horizons: science fiction and the dystopian imagination**. New York: Routledge, 2003, p. 203-224.

VASCONCELOS, Francisco de Assis Guedes. Combate à fome no Brasil: uma análise histórica de Vargas a Lula. **Revista de Nutrição**, v. 18, n. 4, p. 439-457, 2005.

VIEIRA, Fátima. The concept of utopia. In: CLAEYS, Gregory. (Ed.). **The cambridge companion to utopian literature**. New York: Cambridge University Press, 2010, p. 3-27.

- VIEIRA, Patrícia. **States of grace: utopia in brazilian culture**. Nova Iorque, Estados Unidos: SUNY University Press. 2018.
- VIEIRA, Vera Lúcia Silva. Jardim de concreto, “cenário de papelão”: imagens de uma cidade ressentida nas representações de Ignácio de Loyola Brandão. **Emblemas**, v.5/6, p. 57-70, 2009.
- VIEIRA, Vera Lúcia Silva. Literatura e política: a palavra e a imagem nas representações de Ignácio de Loyola Brandão. **Emblemas**, v. 7, n. 1, p. 177-194, 2010.
- VIEIRA, Vera Lúcia Silva. Tessituras urbanas: memória e história na obra de Ignácio de Loyola Brandão. In: **VI Congresso Internacional de História**. 2013. Disponível em: <<http://www.cih.uem.br/anais/2013/?l=trabalhos&id=476>>. Acesso em 13 de out. de 2022.
- VIGANON, Davenir. **Resenha #63 - Jogo Terminal (Floro Freitas de Andrade)**. 2017. Disponível em: <<https://wilburdcontos.blogspot.com/search?q=jogo+terminal>>. Acesso em 13 de out. de 2022.
- WALBY, Silvia. **Theorizing Patriarchy**. Oxford, Basil Blackwell, 1990.
- WELLS, Herbert George. **O dorminhoco**. Tradução Carlos Matos. Jandira: Principis, 2021.
- WHEN THE SLEEPER WAKES. In: SARGENT, Lyman Tower. **Utopian literature in English: an annotated bibliography from 1516 to the present**. University Park, PA: Penn State Libraries Open Publishing, 2016 and continuing. Disponível em: <<https://openpublishing.psu.edu/utopia/content/when-sleeper-wakes>>. Acesso em 13 de out. de 2022.
- WILLIAMS, Raymond. Utopia and science fiction. **Science Fiction Studies**, v. 5, n. 3, p. 203–214, 1978.
- WOODCOCK, George. Utopias in negative. **The Sewanee Review**, v. 64, n. 1, p. 81-97, 1956.
- YASZEK, Lisa. Feminist cyberpunk. In: MCFARLANE, Anna; MURPHY, Graham; SCHMEINK, Lars (Org.). **The routledge companion to cyberpunk culture**. New York: Routledge, 2020.
- ZAMIÁTIN, Ievguêni. **Nós**. Tradução Gabriela Soares. São Paulo: Aleph, 2017.
- ZIPES, Jack. **Ernst Bloch: The Pugnacious Philosopher of Hope**. London: Palgrave MacMillan, 2019.

**APÊNDICE A – Lista de Distopias Mapeadas e Analisadas na Presente Tese por Ordem Cronológica de Publicação**

- 1947 - *3 Meses no Século 81*, de Jerônimo Monteiro
- 1974 na Itália, 1975 no Brasil - *Zero*, de Ignácio de Loyola Brandão
- 1974 - *Fazenda Modelo: Novela Pecuária*, de Chico Buarque
- 1975 - *Adaptação do Funcionário Ruam*, de Mauro Chaves
- 1976 - *O Fruto do Vosso Ventre*, de Herberto Sales
- 1976 - *Um Dia Vamos Rir Disso Tudo*, de Maria Alice Barroso
- 1977 - *Umbra*, de Plínio Cabral
- 1979 - *Asilo nas Torres*, de Ruth Bueno
- 1980 - *Piscina Livre*, André Carneiro
- 1981 - *Não Verás País Nenhum*, de Ignácio de Loyola Brandão
- 1988 - *Jogo Terminal*, de Floro Freitas de Andrade
- 1989 - *9225: Ficção da Nova Era*, de Regina Sylvia
- 1991 - *Amorquia*, de André Carneiro

## APÊNDICE B – Distopia e Tupinipunk: Cyberpunk Brasileiro

Segundo Roberto de Sousa Causo (1996, 2013), os romances *Silicone XXI* (1985), do carioca Alfredo Sirkis, *Santa Clara Poltergeist* (1990), do carioca Fausto, e a novela *Piritas Siderais: Romance Cyberbarroco* (1994), do paulista Guilherme Kujawski, além de alguns contos de autores como Bráulio Tavares, Ivan Carlos Regina e Fausto Fawcett, seriam exemplares brasileiros do cyberpunk, o subgênero da ficção científica que tem *Neuromancer*, de William Gibson, como principal obra do século XX. Causo nota as particularidades desse gênero em obras brasileiras, enfatizando tanto seus pontos de aproximação como de distanciamento em relação ao cyberpunk anglófono, observando que, por estranho que possa soar, a versão brasileira do século XX não dá ênfase a questões obviamente ligadas ao prefixo cyber, tais como a revolução dos computadores e a simbiose humano e máquina, mas tem como principais características “a atitude iconoclasta, a sensualidade, o misticismo, a politização e uma perspectiva de Terceiro Mundo” (CAUSO, 2013, p. 226).

Para pensar essas obras, Roberto de Sousa Causo escreveu um ensaio em 1996 chamado *Tupinipunk: Cyberpunk Brasileiro*, cunhando, assim, a palavra tupinipunk, ao juntar tupiniquim com punk (CAUSO, 1996). O termo, então, passou a ser utilizado não apenas entre fãs do gênero, mas também no debate acadêmico, como pode ser observado em Elizabeth Ginway (2005). Assim como Causo, a estudiosa estadunidense compara as duas literaturas cyberpunk e reconhece suas diferenças:

O cyberpunk anglófono retrata um mundo no qual é prática comum os corpos serem melhorados mecânica ou quimicamente, e onde a expansão da mente por meio da realidade virtual se tornou a norma. Os habitantes desse submundo cibernético lutam para se infiltrarem em blocos corporativos e em sistemas de informação que têm poder total. O cyberpunk brasileiro retrata um mundo no qual apenas os protagonistas têm corpos fisicamente melhorados, e onde o foco está no submundo urbano de suas maiores cidades e nas conspirações complexas, nacionais e internacionais, em que eles estão envolvidos, com uma ênfase na sexualidade e na violência física, ao invés de estar nos eventos que se dão virtualmente. (GINWAY, 2005, p. 157).

Considerando que a presente tese envolve o mapeamento, apresentação e análise do maior número possível de obras da literatura brasileira do século XX que possam ser lidas como distopias, não foi possível ignorar textos que fazem parte do cyberpunk produzido no Brasil. Afinal, ao menos no caso da literatura anglófona, o termo tende a aparecer em conjunto com distopia, como podemos observar na conclusão de Lisa Yaszek sobre esse subgênero: “o

cyberpunk inicial extrapolou a partir de arranjos tecnológicos e econômicos emergentes para prever futuros amplamente distópicos, nos quais os indivíduos não podiam confiar em governos ou corporações para salvá-los” (YASZEK, 2020, p. 36). Yaszek, porém, produz sua teorização tendo em mente apenas narrativas anglófonas, demonstrando a ligação entre cyberpunk e distopia nessa ótica.

Quando analisamos a produção científica sobre o cyberpunk no Brasil, porém, podemos observar um elemento que destoia do que conclui Yaszek. Um traço notável sobre o capítulo de Elizabeth Ginway (2005) é que a palavra distopia nunca é utilizada. Causo também não a utiliza em seu ensaio de 1996, que foi republicado na *Zanzalá – Revista Brasileira de Estudos sobre Gêneros Cinematográficos e Audiovisuais*, podendo ser lido em Causo (2021a). Outros estudos sobre o tupinipunk tampouco utilizam qualquer conceito de distopia para caracterizar essas obras, como pode ser averiguado em Elizabeth Ginway (2015), Roberto de Sousa Causo (2013, 2021b), Patrick Brock (2021) e André Rodrigues de Carvalho e Bernardo Bueno (2021). Apesar de esse não ser um levantamento bibliográfico extenso sobre o tupinipunk – pois esse não é o foco da presente tese –, ele demonstra que, diferente do que ocorre na literatura em língua inglesa, as obras do cyberpunk brasileiro não têm sido sempre lidas como distopias.

É mister que fique claro que os citados estudos não apresentam argumentos que neguem algum possível caráter distópico das obras do tupinipunk, eles apenas não utilizam o conceito de distopia nas análises – o que por si só é um dado significativo. Essa percepção pode corroborar com minha própria conclusão de leitura que levou a não inclusão das obras do tupinipunk no mapeamento construído nesta tese. Contudo, não é porque esses/as estudiosos/as não definem essas obras como distópicas que elas não foram inseridas na lista de distopias da literatura brasileira do século XX aqui apresentada, e sim por uma motivação teórica. O fato é que, conforme a teorização sobre o conceito de distopia apresentado no primeiro capítulo deste trabalho, não considero os romances *Silicone XXI*, *Santa Clara Poltergeist*, e a novela *Piritas Siderais* como distopias, ainda que reconheça elementos distópicos em suas narrativas, sobretudo na representação da violência social nas duas últimas dessas três obras. Por conseguinte, admito que, sendo adotada outra perspectiva sobre o que integra a distopia enquanto literatura, tais narrativas poderiam certamente ser considerados como distopias. A seguir, apresento um resumo de minha percepção sobre tal produção para esclarecer a razão de não ter sido possível aproximá-la do conceito de distopia literária conforme abordado neste estudo.

Quando publicado em 1985 pela editora Record, *Silicone XXI* foi propagandeado como um “romance policial futurista” (CAUSO, 2013, p. 226). E, de fato, é o que esse romance é. A história se passa no ano de 2019 (futuro, em relação à época de publicação da obra) e acompanhamos o policial Zé Beduíno que investiga uma série de assassinatos de homossexuais na cidade do Rio de Janeiro. Outra personagem de destaque é Lili Braga, uma jornalista por quem o protagonista tem uma paixão não correspondida e que, em sua busca por furos jornalísticos, tanto acaba auxiliando na investigação como, ao fim, é sequestrada pelo assassino em série. Durante a narrativa, descobrimos que o matador era um major reformado chamado Estrôncio Luz, que possuía um pênis de silicone como prótese – um membro que seria infalível na ereção, porém destituído da capacidade de conferir prazer ao seu usuário –, com o qual o militar estuprava suas vítimas antes de assassiná-las. Por fim, Beduíno salva Lili e mata Estrôncio em um duelo final, às custas de sua própria vida.

O romance apresenta elementos de ficção científica como robôs sexuais, pistolas lasers e veículos voadores privados (aeromóveis). Porém, o contrato social da sociedade configurada na obra não diverge da sociedade brasileira pós-ditadura. O regime é democrático, fala-se em problemas sociais de violência na cidade do Rio de Janeiro, mas não há uma configuração típica das distopias que extrapole os elementos negativos da sociedade brasileira da época. O grande problema da trama se relaciona com um homem mal e não com uma estrutura infernal. Basicamente, o romance é uma narrativa de investigação policial em um futuro que, além de não ser exatamente distópico, ainda apresenta alguns elementos utópicos, como destaca Roberto de Sousa Causo, ao comparar a obra com o filme *Blade Runner: O Caçador de Androides* (1982),<sup>138</sup> dirigido por Ridley Scott:

[Alfredo Sirkis] admite ter sido influenciado pelo filme de Ridley Scott, *Blade Runner: O Caçador de Androides* [...] conhecida referência cyberpunk, frequentemente comparado a *Neuromancer*, de Gibson. Contudo, seu romance apresenta pouco do ambiente opressivo e distópico do filme, optando por uma visão mais utópica do futuro, ainda que essa visão não esteja no primeiro plano de *Silicone XXI*. (CAUSO, 2013, p. 247)

Portanto, concordando com a conclusão de Causo, minha leitura de *Silicone* é de que a obra não se trata de uma distopia.

Seguindo para o próximo romance, *Santa Clara Poltergeist*, porém, configura uma sociedade bem mais violenta e caótica em nível estrutural do que o de Sirkis. Na narrativa,

---

<sup>138</sup> No original: *Blade Runner*.

acompanhamos o eletricista Mateus que, devido ao contato excessivo com radiações elétricas, desenvolve uma condição de saúde em que parte de sua energia cerebral começa a falhar. Após sua primeira crise, a personagem recebe um implante de um fusível em seu cérebro, o que lhe permite, literalmente, recarregar sua energia cerebral quando ela abaixa, o que ele faz conectando cabos do fusível a instrumentos elétricos. Certo dia, Mateus recebe uma misteriosa mensagem de Vera Blumenau, uma ex-prostituta que, ao ter a vagina acidentalmente penetrada por um cano de bicicleta contaminado por uma estranha lama ferruginosa, recebe um intestino prostético que precisa ser recarregado com eletricidade através de baterias conectadas em seu ânus. Tal implante acaba conferindo-lhe habilidades psicocinéticas, que a personagem emprega em performances sexuais circenses que envolvem a atração de objetos magnéticos para seu corpo. Com o tempo, Vera Blumenau fica famosa, muda-se para Copacabana e lá, torna-se uma espécie de santa curandeira, recebendo o nome de Santa Clara Poltergeist. Na mensagem, Vera explica para Mateus que ele precisaria encontrar um objeto chamado míssil-ovário nuclear, que estaria escondido em Copacabana, local onde as pessoas estariam apresentando comportamentos bizarros e violentos devido a uma falha magnética. Por fim, Mateus recupera o objeto e o insere na vagina de Vera, gerando um violento deslocamento de ar que não a fere, mas faz desaparecer a falha magnética. Assim, “Normalidade medíocre começa a revelar-se pros habitantes de Copacabana” (FAWCETT, 1990, p. 174).

O romance de fato apresenta uma sociedade caótica, violenta, distópica – no sentido mais básico de mau lugar. A voz narrativa nos informa que, devido aos efeitos da falha magnética, pessoas chegam até mesmo a cometer assassinatos sem motivo evidente. De fato, quando Mateus utiliza uma bateria de carro para recarregar seu cérebro em Copacabana, lemos que a falha magnética age na personagem “acionando o tal porão de pensamento indutivo e barbaridade agressiva” (FAWCETT, 1990, p. 76). Como resultado, a personagem entra em uma fúria incontrolável e estripa uma mendiga brutalmente, ato hediondo que, aparentemente, o acalma posteriormente. Não há na narrativa qualquer problematização da cena, e o texto deixa claro que pessoas cometem todo tipo de violência umas com as outras em Copacabana devido à influência dessa falha. Assim, o bairro carioca pode ser lido como um lugar distópico por metaforizar a violência sem sentido, porém, a obra estabelece que a raiz do comportamento aberrante das pessoas do lugar teria base na falha magnética, explicação que enfraquece a relação entre a criação de um mundo distópico e as escolhas políticas das pessoas. Em outros termos, não conseguimos ler a obra como uma distopia que expresse o que Raymond Williams

denominou de transformação voluntária – um traço crucial para eutopias e distopias –,<sup>139</sup> pois, no caso do romance de Fawcett, a população de Copacabana sofre um tipo de interferência externa que impede que as pessoas exerçam sua vontade claramente. Além disso, o bairro, ao fim da história, volta ao normal quando a falha magnética desaparece em um processo da já citada resolução de conflito narrativo que envolve a introdução de uma bomba na vagina de uma personagem com poderes paranormais que teriam sido herdados de uma santa católica medieval. Assim, pelos elementos absurdos que aproximam o romance mais do modo surreal do que do distópico, e, principalmente, pelo fato de que Fawcett não elabora um mau lugar construído por um pacto social alternativo baseado em uma política humana verossímil, considero *Santa Clara Poltergeist* distópico apenas no sentido de nos apresentar uma sociedade horrível, mas não uma distopia que configura esse lugar de maneira a evidenciar a transformação pela vontade, ou seja, pelos processos de escolha que envolvem a formação de boas e más sociedades.

Por fim, na novela *Piritas Siderais: Romance Cyberbarroco*, acompanhamos uma pequena aventura de dois amigos, chamados Zé Seixas e Terêncio Vale em algum ponto do século XXI na “Terra de Vera Cruz” (KUJAWSKI, 1994, p. 15), mais precisamente em “São Paulo de Orunmilá” (ibid). Nesse futuro, em que o Brasil/Terra de Santa Cruz teria assumido a umbanda como religião oficial e cada metrópole possui um Orixá como patrono, as personagens conhecem uma mulher chamada Maria Gonçalves, uma ialorixá sedutora que os convence a viajar até o Observatório de Capricórnio em Campinas de Logun Edé, em companhia de um astrofísico da NASA chamado Berzelius Baldwin. O objetivo da empreitada, descobrimos com o desenvolver da narrativa, seria realizar um ritual que deixaria Baldwin imortal, e que envolveria a utilização de um chip de computador guardado pelo orixá Okô. Porém, o preço do ritual seria alto para Zé Seixas e Terêncio Vale, pois o primeiro haveria de ser sacrificado e o segundo teria de fazer sexo com uma galinha. Por fim, o ritual falha, Zé Seixas não é morto e Terêncio Vale assa a galinha em uma fogueira.

*Piritas Siderais* possui uma narrativa de difícil leitura devido a uma construção linguística que não economiza no uso de neologismos, estrangeirismos, arcaísmos e gírias populares que se conectam através de sentenças longas e complexas, marcadas por uma sintaxe cheia de períodos compostos. Além disso, há uma ênfase na referencialidade nas construções

---

<sup>139</sup> Ver páginas 77 e 78.

frasais a elementos de cultura *pop*, literatura brasileira, literatura em língua inglesa, cinema hollywoodiano, ficção científica e informática, o que gera um certo excesso referencial na obra. Essa ênfase na construção da linguagem é um elemento ao qual o público leitor é introduzido antes mesmo do início da história, na apresentação do livro, escrita por Ivana Bentes:

O livro de Kujawaski [...] inventa uma linguagem e estilo originais. Combina termos vindos da informática com estrangeirismos, arcaísmos, classicismos, enciclopedismos, gíria de rua, numa salada filológica, etimológica e lexicográfica infernal. Arte combinatória, barroca, que vem se configurando ao mesmo tempo em que produz uma ficção científica do próprio presente. Ficção literária em que a linguagem - truncada, telegráfica, icônica, com barbarismos hediondos como uploadar (transferir), deletar (apagar), encriptar (usar criptografia) é o personagem principal (BENTES, 1994, p. 10)

As afirmações de Bentes podem ser rapidamente observadas na leitura de *Piritas Siderais* tanto nas descrições pela voz narrativa heterodiegética, que descreve lentamente as cenas devido ao excesso de referências na narração, como nas falas complicadíssimas e longuíssimas das personagens. Portanto, devido a essa ênfase nessa construção de linguagem, acabamos não descobrindo muito sobre como funciona a sociedade no mundo em *Piritas Siderais*, além do fato de que há violência, pobreza e influência de grandes corporações que, de alguma forma, exploram a sociedade de alguma maneira. Como a linguagem é a personagem principal, os elementos de construção social nesse mundo fictício são apresentados na narrativa de forma quase periférica e, assim, não temos a imagem de uma sociedade em detalhes. Essa falta de detalhismo, portanto, acaba distanciando a obra da literatura utópica clássica, cujas eutopias e distopias fazem figurar sociedades não existentes em detalhes (SARGENT, 1994).

De fato, no prefácio da obra, o próprio autor nos informa sobre sua escolha em dar ênfase na construção da linguagem de sua novela, e sobre a relação desta decisão com o próprio movimento cyberpunk:

Rudy Rucker, um dos arautos deste movimento literário [o cyberpunk], resume o estilo em dois itens: condensação de informação e reflexões sobre a revolução tecnológica dos computadores. [...]. *O esteticismo exacerbado da conduta narrativa* resvala também no primeiro item, pois há abundância de estrangeirismos, classicismos e metáforas insólitas, *supervalorizando o estilo em função do mote da história* e transformando a linguagem em protagonista. (KUJAWASKI, 1994b, p. 13, grifo nosso)

Kujawaski admite que seu esteticismo é exacerbado em relação ao enredo, ao ponto de a linguagem ser mais valorizada do que a própria história a ser narrada. O resultado pode ser interessante em termos estéticos, mas distancia a obra da literatura distópica, pois nos faltam

informações sobre como se configura a Terra de Santa Cruz no século XXI. Por exemplo, a personagem Terêncio Vale chega a comentar que o governo de seu país funciona como uma “teocracia parlamentar” (KUJAWASKI, 1994, p. 33), porém, a única explicação que a personagem nos confere sobre esse novo modelo político é de que tal modo seria “muito confuso” (ibid), o que parece indicar a falta de preocupação do autor em explicar os detalhes do funcionamento de sua sociedade imaginária. Deve-se salientar que essa escolha pelo não detalhismo descritivo da sociedade futurista não configura um problema, apenas um detalhe que torna difícil a leitura da obra enquanto uma distopia nos moldes típicos desse gênero no século XX.

Após apresentar a razão de não ter incorporado as obras que formam o tupinipunk na presente tese, recorro ainda à observação crítica de André Rodrigues de Carvalho e Bernardo Bueno sobre esse subgênero da ficção científica brasileira:

O tupinipunk foi um fenômeno estético da “Segunda Onda”, e por mais que os autores a ele associados não tivessem ciência do termo, a crítica, reconhecendo seus pontos de contato, propôs um conceito que desse conta de agrupar uma produção que, resguardadas as afinidades com o cyberpunk, era dele muito díspar.

[...].

Tupinipunk designa um tipo específico de cyberpunk brasileiro, que se aproxima mais das vanguardas literárias do que do próprio corpus da FC, enfatizando o contraste entre a identidade brasileira e a cultura global. Além do tupinipunk, há em circulação um cyberpunk brasileiro mais alinhado aos princípios do “cyberpunk original”, e aí reside o equívoco em tratar tupinipunk como sinônimo de cyberpunk brasileiro, uma falha conceitual recorrente. (CARVALHO; BUENO, 2021, p. 67)

A Segunda Onda da ficção científica brasileira abrange período que compreende obras publicadas entre 1982 até 2003 (CAUSO, 2013). O tupinipunk, surgido nessa época, representaria um tipo específico de cyberpunk brasileiro, o que significa que, embora todo tupinipunk seja cyberpunk brasileiro, nem todo cyberpunk brasileiro é tupinipunk. Para além desse subgênero, existem obras como *Os Dias da Peste* (2009), do carioca Fábio Fernandes, e *Cyber Brasileira* (2010), do paulista Richard Diegues, que apresentam um ambiente narrativo mais claramente distópico e próximo da literatura cyberpunk produzida em língua inglesa. No entanto, como esses exemplares são de produção do século XXI, temos que nenhuma narrativa

longa cyberpunk da literatura brasileira do século XX pode ser lida como uma distopia, considerando o paradigma teórico adotado nesta tese.<sup>140</sup>

---

<sup>140</sup> No entanto, há narrativas curtas da literatura brasileira do século XX que são mais próximas do modelo cyberpunk distópico presente em língua inglesa. Os contos “Um diário dos dias da peste” e “Interface com o vampiro”, presentes em *Interface com o vampiro: últimas estórias* (2000), de Fábio Fernandes, possuem essa configuração. Ademais, esses dois contos serviram como base para o citado romance distópico *Os dias da peste*, publicado por Fernandes em 2009.