

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

PEDRO FORTUNATO DE OLIVEIRA NETO

**REPRESENTAÇÕES UTÓPICAS E DISTÓPICAS NA TRILOGIA  
*MADDADDAM*, DE MARGARET ATWOOD**

MACEIÓ – AL

2018

PEDRO FORTUNATO DE OLIVEIRA NETO

**REPRESENTAÇÕES UTÓPICAS E DISTÓPICAS NA TRILOGIA  
*MADDADDAM*, DE MARGARET ATWOOD**

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Alagoas como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Orientadora: Profa. Dra. Ildney de Fátima Souza Cavalcanti

MACEIÓ

2018

**Catálogo na fonte**  
**Universidade Federal de Alagoas**  
**Biblioteca Central**

Bibliotecária Responsável: Janaína Xisto de Barros Lima

- O48r    Oliveira Neto, Pedro Fortunato de.  
         Representações utópicas e distópicas na trilogia MaddAddam, de Margaret  
         Atwood / Pedro Fortunato de Oliveira Neto. –2018.  
         117 f.
- Orientador: Ildney de Fátima Souza Cavalcanti.  
Dissertação (mestrado em Letras e Linguística : Estudos Literários) –  
Universidade Federal de Alagoas. Faculdade de Letras. Programa de Pós-  
Graduação em Letras e Linguística. Maceió, 2018.
- Bibliografia: f. 110-117.
1. Atwood, Margaret Eleanor, 1939- – Crítica e interpretação. Maddaddam.  
2. Distopias na literatura. 3. Utopias na literatura. 4. Literatura contemporânea.  
I. Título.

CDU: 82.09



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

## TERMO DE APROVAÇÃO

**PEDRO FORTUNATO DE OLIVEIRA NETO**

Título do trabalho: "REPRESENTAÇÕES UTÓPICAS E DISTÓPICAS NA TRILOGIA MADDADDAM, DE MARGARET ATWOOD"

Dissertação aprovada como requisito para obtenção do grau de MESTRE em ESTUDOS LITERÁRIOS, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Alagoas, pela seguinte banca examinadora:

Orientadora:

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

Examinadores:

Profª. Dra. Cleusa Salvina Ramos Maurício Barbosa (Ifal)

Profª. Dra. Izabel de Fátima de Oliveira Brandão (PPGLL/Ufal)

Maceió, 13 de abril de 2018.

## AGRADECIMENTOS

À minha família, especialmente à minha mãe, Suely, e minha falecida avó, Regina, que sempre batalharam para que eu tivesse a melhor educação possível; e ao meu padrasto, Eduardo, pelo incentivo ao estudo da literatura.

À Letícia, pelo amor, paciência, apoio e tantas formas de companheirismo e suporte que foram importantíssimos nesse tempo de dedicação à pesquisa.

À profa. Dra. Ildney Cavalcanti, que tem me orientado desde os meus primeiros passos na pesquisa acadêmica pelos sombrios mundos da ficção distópica. A boa qualidade da minha formação acadêmica é resultado direto de sua dedicação como professora e orientadora.

Ao prof. Dr. Marcus Vinícius Matias, por ter gentilmente aceitado participar das bancas de qualificação e defesa e pelas contribuições para esse trabalho através de suas reflexões e questionamentos, tanto dentro como fora da sala de aula.

À profa. Dra. Izabel Brandão, por ter gentilmente aceitado participar das bancas de qualificação e defesa e também pelas palavras de incentivo à pesquisa acadêmica, desde minha época de estudante de graduação.

À Profa. Dra. Susana Souto, por ter gentilmente aceitado participar da banca de qualificação e pelas contribuições para este trabalho.

À Profa. Dra. Cleuza Salvina, por ter gentilmente aceitado participar da banca de defesa desta dissertação.

Aos companheiros e companheiras do grupo de pesquisa Literatura & Utopia, tanto por todas as contribuições na minha pesquisa como pela cara amigável que tem tornado o ambiente acadêmico um existente bom lugar.

Aos/as colegas da pós-graduação, que tornaram esse período de mestrado bastante agradável.

Aos professores e professoras do PPGLL UFAL, pela disposição e excelência no ensino.

Ao CNPq pelo apoio financeiro e institucional, que foram fundamentais durante o período do mestrado e desenvolvimento da dissertação.

## RESUMO

Sob a perspectiva dos estudos críticos da utopia, nesta dissertação é apresentada uma análise das representações dos conceitos de utopia e distopia na trilogia *MaddAddam*, composta pelos romances *Oryx and Crake* [*Oryx e Crake*] (2003), *The Year of the Flood* [*O Ano do Dilúvio*] (2009), e *MaddAddam* (2013), da escritora canadense Margaret Atwood. Através da análise, é proposto que a trilogia *Maddaddam* apresenta uma distopia com possibilidades utópicas, que em si encerram características também distópicas, de modo que a trilogia pode ser lida como um exemplo literário da íntima ligação entre utopia e distopia, conceitos que podem ser compreendidos como correlatos ao invés de como oposições binárias. Tal conclusão aproxima-se das teorizações de diversos/as pesquisadores/as e críticos/as que têm argumentado em prol de uma visão menos dualista e mais correlativa entre essas duas ideias aparentemente opostas (VIEIRA, 2013), ideia também defendida por Margaret Atwood que, ao cunhar o termo “ustopia” (ATWOOD, 2011) – uma amálgama das palavras utopia e distopia – defende que os dois conceitos estão intimamente ligados. Assim, a utopia e a distopia são representadas na obra de maneiras entrelaçadas, de modo similar ao conhecido símbolo do *yin yang*, citado pela própria Atwood para explicar a criação de seu termo ustopia.

**Palavras-chave:** Utopia; Distopia; Margaret Atwood; Literatura Contemporânea.

## ABSTRACT

From the perspectives of the utopian studies, this thesis presents an analysis of the representations of the concepts of utopia and dystopia in the *MaddAddam* trilogy, composed by the novels *Oryx and Crake* (2003), *The Year of the Flood* (2009), and *MaddAddam* (2013), by Canadian writer Margaret Atwood. Through the analysis, I propose that the *Maddaddam* trilogy presents a dystopia with utopian possibilities, which contain, within themselves, dystopic features, so that the trilogy can be read as a literary example of the intimate connection between utopia and dystopia, two concepts that can be understood as correlated instead of binary oppositions. This conclusion is close to the theorizations of several researchers and critics who have argued for a less dualistic and more correlative view of these two seemingly opposing ideas (VIEIRA, 2013), an idea also advocated by Margaret Atwood who, by coining the term “ustopia” (ATWOOD, 2011) – an amalgam of the words utopia and dystopia – argues that the two concepts are closely related. Thus, utopia and dystopia are represented in the work in intertwined ways, similarly to the well-known yin yang symbol, used by Atwood herself to explain the creation of her term ustopia.

**Keywords:** Utopia; Dystopia; Margaret Atwood; Contemporary Literature.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	9
<b>1. UTOPIA, DISTOPIA, USTOPIA</b>	17
<b>2. A NARRATIVA DISTÓPICA DA TRILOGIA <i>MADDADDAM</i></b>	36
<b>2.1. Extrapolação capitalista e o apagamento do estado</b>	36
<b>2.2. Ruína dos serviços públicos: caos na terra de plebeus</b>	40
2.2.1. Sucateamento da educação pública geral	41
2.2.2. Sucateamento e manipulação da saúde pública	42
2.2.3. Privatização da segurança pública e monopólio da violência	43
<b>2.3. Governo privado: complexos corporativos distópicos</b>	46
2.3.1. Vigilância e falta de liberdade	49
2.3.2. Pena de morte	51
2.3.3. Manipulação da informação e da mídia	53
2.3.4. Redução da linguagem	55
<b>2.4. Eco-distopia</b>	58
2.4.1. Mudança climática e destruição do meio ambiente	59
2.4.2. A exploração dos animais não-humanos	60
<b>2.5. Distopia sobre os corpos femininos</b>	63
2.5.1. Novo mundo, velho patriarcado	63
2.5.2. A trajetória de Oryx: pedofilia e prostituição	67

<b>3. A CONTRANARRATIVA UTÓPICA DA TRILOGIA <i>MADDADDAM</i></b>	73
<b>3.1. Três enclaves utópicos e as funções da utopia</b>	73
3.1.1 Eco-utopia: os jardineiros de Deus	74
3.1.2. Utopia revolucionário: o grupo MaddAddam (DoidAdão/MaddAdão)	85
3.1.3 Utopia pós-humana e pós-apocalíptica: Crakers	91
<b>3.2. O final utópico-crítico da trilogia</b>	101
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	106
<b>REFERÊNCIAS</b>	110

## INTRODUÇÃO

Depois do conturbado século XX, marcado por duas guerras mundiais; conflitos sem resolução; um avanço tecnológico que não foi seguido por um avanço na equidade social; a dissolução e os horrores provocados por regimes socialistas; a declaração do fim da utopia; um desequilíbrio ecológico sem precedentes na história humana; a continuidade do pensamento patriarcal a reduzir as mulheres nas culturas; e um neoliberalismo a explorar todas as áreas da vida, muitos de nós chegamos ao século XXI sem muitas esperanças sobre o futuro. Assim, não é à toa que Tom Moylan defende que “[...] o nome deste mundo é distopia” (MOYLAN, 2013, p. 42).<sup>1</sup> Contudo, a despeito dos noticiários estarem cheios de histórias que muito bem podem ser chamadas de distópicas, distopias literárias continuam a ser escritas e bem recebidas no mercado literário que, com a incrível habilidade de absorção para geração de lucro da máquina capitalista, consegue tornar obras extremamente críticas ao consumismo em produto de consumo.

Por triste que seja a realidade de que o capitalismo consegue absorver a arte que o critica e torná-la em combustível para sua manutenção, não argumento pela inutilidade de tais obras, pois as distopias têm produzido “[...] mapas cognitivos desafiadores da situação histórica através do imaginar de sociedades que são ainda piores do que aquelas que se encontram às portas de seus autores e autoras” (MOYLAN, 2000, p. xi). Pode-se questionar até que ponto o adjetivo “pior” é exato, pois há lugares no nosso presente histórico onde a realidade vivida pela maioria da população é tão infernal que, talvez, seus leitores e leitoras sequer percebessem certas distopias como sociedades pioradas. Contudo, de modo geral, a distopia possui a função de mapeamento cognitivo dos males sociais, ou seja, serve para nos fazer pensar sobre o que há de errado com o mundo. Além disso, o estudo das distopias – de suas estratégias especulativas de extrapolação, redução e analogia com o mundo fora do texto – pode nos ajudar a perceber não apenas sintomas (o que há de mau no mundo), mas as possíveis causas que nos levaram ao mundo distópico em que vivemos. Desta maneira, aproximando as distopias do que Ruth Levitas chama de três funções do pensamento utópico: “[...] compensação, crítica e mudança” (LEVITAS, 2001, p. 28), podemos argumentar que a escrita distópica assume pelo menos as funções de crítica e apontamentos para mudanças no mundo.

---

<sup>1</sup> Nesta dissertação, todas as traduções são de minha autoria, excetuando-se os casos em que os/as tradutores/as estiverem referenciados/as ao final. Em respeito e reconhecimento às teorizações e lutas da crítica e do movimento feminista, todas as traduções de minha autoria evitam o uso do masculino genérico.

Desta maneira, entendendo a importância da escrita distópica que, a despeito da tendência capitalista de transformação da literatura e da arte em produtos de consumo, podem, ainda, nos fazer refletir e assumir posturas políticas de resistência ante esse fechamento neoliberal que mantém uma maioria oprimida para enriquecimento de uma elite minúscula, é que tenho dedicado meus estudos crítico-literários à análise de tais obras sombrias. Nesta dissertação, analiso uma trilogia distópica de uma das autoras de distopias mais influentes na contemporaneidade, Margaret Atwood. Nascida na cidade de Ottawa, no Canadá, em 18 de novembro de 1939, Atwood é uma escritora contemporânea com uma obra extremamente vasta e profícua, tendo recebido diversos prêmios e reconhecimentos literários, mais notadamente o *Booker Prize*, pelo seu romance *The Blind Assassin* [*O Assassino Cego*],<sup>2</sup> em 2000 (HOWELLS, 2006). Em 1985 Margaret Atwood, que já era uma escritora consagrada, publica uma das distopias mais icônicas do século XX, *The Handmaid's Tale* [*O Conto da Aia*], romance de fortíssimo teor feminista,<sup>3</sup> que ganhou o *Governor General's Award* de 1985, na categoria de ficção, e o primeiro *Arthur C. Clarke Award*, em 1987 (HOWELLS, 2006). A recente adaptação televisiva de *O Conto da Aia* pelo produtor Bruce Miller, foi bastante bem recebida pela crítica tendo, inclusive, ganhado alguns prêmios como o *Outstanding Drama Series*, da Primetime Emmy, o que demonstra a força que a obra de Atwood continua a exercer no século XXI (BAKARE, 2017).

Depois da publicação de *O Conto da Aia*, Atwood escreveu a trilogia distópica *MaddAddam*, composta pelos romances *Oryx and Crake* (2003), *The Year of the Flood* (2009) e *MaddAddam* (2013). Após a trilogia, a autora ainda escreveu o romance distópico *The Heart Goes Last* [*O Coração Vai Por Último*], publicado em 2015.<sup>4</sup> Nesta dissertação, escolhi analisar a trilogia *MaddAddam*, por duas razões. Em primeiro lugar porque, embora seja uma distopia que extrapola certos aspectos negativos das sociedades capitalistas da contemporaneidade, a trilogia apresenta uma representação social aterrorizantemente próxima do que pode ser visto

---

<sup>2</sup> Nesta dissertação eu sempre irei apresentar o título de obras cujo original está em língua inglesa primeiramente em inglês, seguido de um título em português entre colchetes. Se esse título entre colchetes estiver em itálico, significa que é o título conforme foi traduzido e publicado por alguma editora em língua portuguesa. Caso não esteja em itálico, é porque é uma tradução livre feita por mim apenas para dar uma noção do significado literal do título da obra.

<sup>3</sup> A obra é lida como uma distopia crítica feminista por Ildney Cavalcanti (1999).

<sup>4</sup> *Oryx and Crake* foi traduzido e publicado em 2004 com o título *Oryx e Crake* e *The Year of the Flood* em 2011, com o título *O Ano do Dilúvio*, enquanto o terceiro romance da trilogia, *MaddAddam*, ainda não possui tradução publicada. No texto desta dissertação, utilizei as traduções para o português dos dois primeiros romances, trazendo as versões originais em inglês em notas de rodapé e fazendo alguns apontamentos sobre questões semânticas das traduções quando julguei necessário para a análise. Para as citações ao romance *MaddAddam*, fiz traduções próprias para colocar no texto da dissertação, trazendo o original sempre em notas de rodapé.

no nosso presente histórico na maior parte do mundo, ou seja, o controle corporativo que substitui o poder do Estado e explora a maior parcela da população. Assim, a trilogia possui uma mensagem atualíssima e extremamente relevante que contém o potencial de nos fazer refletir sobre as injustiças que o fechamento neoliberal tem produzido em nossas sociedades.

O segundo motivo é ligado à fortuna crítica da trilogia *MaddAddam*, e mais especificamente ao que podemos encontrar em língua portuguesa. Há diversos trabalhos da crítica anglóфона que analisam um ou dois romances que compõem a trilogia, notavelmente nas perspectivas críticas da utopia e distopia;<sup>5</sup> do feminismo;<sup>6</sup> do ecofeminismo e da ecocrítica;<sup>7</sup> e do pós-humanismo.<sup>8</sup> Ainda em língua inglesa, menor é o número de trabalhos que analisam a trilogia como um todo, mas podemos destacar alguns, como o de Katarina Labudova (2013), que analisa os espaços urbanos e rurais na trilogia; o de Jessica Cora Franken (2014), que averigua as relações humano e animal; o de Jens Van Gheluwe (2015) e o de Esmee Tijdeman (2016), ambos examinando os aspectos distópicos da trilogia; e o de Marinette Grimbeek (2017), que explora as relações entre apocalipse e meio ambiente. Já ao se tratar de trabalhos escritos em língua portuguesa, não existe, ainda, nenhuma dissertação ou tese que analise toda a trilogia. Há artigos que versam sobre *Oryx e Crake*, – como de Ildney Cavalcanti (2006), numa perspectiva do pós-humanismo; e de Gabriella Lins (2011), numa interpretação feminista sobre o corpo feminino –, e há uma tese de doutorado escrita por Luiz Felipe Voss Espinelly (2016), que propõe uma reflexão sobre a construção do anti-herói em *Oryx e Crake*. Portanto, a presente dissertação é a primeira escrita em língua portuguesa que analisa a trilogia como um todo, de modo que apresenta uma visão crítica acessível ao público brasileiro não conhecedor da língua inglesa.

A trilogia *MaddAddam* ambientada em um futuro próximo, apresenta três perspectivas narrativas principais, de um personagem masculino e de duas personagens femininas, e duas temporalidades, um espaço-tempo pós-apocalíptico, na qual a sociedade humana como a conhecemos foi destruída por um vírus, deixando apenas alguns/as poucos/as sobreviventes, e um espaço-tempo antes do apocalipse, pré-apocalíptico, o qual temos acesso através das memórias dessas personagens sobreviventes.<sup>9</sup> As narrativas dos três romances apresentam um

---

<sup>5</sup> Ver: Dunja M. Mohr (2007); Hui-Chuan Chang (2011); e Shelley Boyd (2015).

<sup>6</sup> Ver: Susan L. Hall (2010); Tyler Dinucci (2011); Suparna Banerjee (2013).

<sup>7</sup> Ver: Jean-François Beaulieu (2006); Suka Joshua (2007); e Gerry Canavan (2012).

<sup>8</sup> Ver: Sara Catarina Melo dos Santos (2016) e Valeria Mosca (2013).

<sup>9</sup> O procedimento narrativo de intercalar pontos de vistas de diferentes personagens já tinha sido utilizado pela própria autora em alguns de seus romances anteriores como, *Life Before Man [A Vida Antes do Homem]* (1979) e *Alias Grace [Vulgo Grace]* (1996). Tal procedimento não é original de Margaret Atwood, visto que várias outras

intercâmbio entre as duas temporalidades, antes e depois do apocalipse, de modo que há capítulos pré-apocalípticos e capítulos pós-apocalípticos. Através dos capítulos no espaço-tempo pré-apocalíptico, temos a trajetória das personagens em um mundo que, mesmo antes de destruído, já era distópico. A sociedade representada na trilogia é dominada por grandes corporações que utilizam a engenharia genética para produção de produtos e serviços diversos, como tratamentos estéticos e de saúde. Tal sociedade é radicalmente dividida entre os que moram nos Complexos residenciais das corporações, comunidades totalmente fechadas que dispõem de toda a estrutura social necessária para que não se precise sair, e os pobres que vivem no que se costumava chamar de cidades, denominadas de terras de plebeus,<sup>10</sup> onde reina o caos, abandono do governo e a dissolução do serviço público. A seguir, passo a descrever um breve resumo de cada um dos romances que compõem a trilogia *MaddAddam*.

Em *Oryx e Crake*, um homem que se autodenomina “Homem das Neves” (ATWOOD, 2004, p. 15)<sup>11</sup> vive em um mundo pós-apocalíptico arruinado, acreditando ser o último sobrevivente da espécie humana. Porém, ele não está sozinho, pois nesse cenário há os Crakers, ou Filhos de Crake, seres humanoides geneticamente programados para serem gentis, livres de qualquer instinto violento, acasalarem por cio, não terem estrutura social hierárquica e se alimentarem exclusivamente de grama e de algumas raízes. Além disso, os Crakers são mais adaptados ao mundo pós-apocalíptico devido a uma genética híbrida entre a humana em conjunto com outras espécies de animais. Contudo, embora tenham sido criados no espaço-tempo antes do apocalipse, eles viveram em uma redoma isolada do resto do mundo, saindo apenas depois que a praga dizimou a humanidade e estabelecendo uma espécie de moradia tribal em uma praia. Portanto, sua ignorância quanto à natureza dos vários objetos deixados pela cultura humana, anterior ao apocalipse, os expõem a perigos, sendo a tarefa do Homem das Neves ajudá-los a distinguir entre coisas inofensivas, como recipientes de plástico que suas

---

obras foram escritas desta maneira antes mesmo do nascimento da autora. Um dos exemplos mais icônicos na literatura mundial a utilizar esse tipo de narrativa é o romance *Os Irmãos Karamzov* (1880), do escritor russo Fiódor Mikhailovitch Dostoiévski (1821-1881), o qual Mikhail Bakhtin (1895-1975) aponta como exemplar em sua teoria da polifonia no gênero romanesco (desenvolvida em sua obra *Problemas da Poética de Dostoiévski*, publicada originalmente em 1929). Notavelmente, na literatura de língua inglesa, o romance *The Sound and the Fury* [*O Som e a Fúria*] (1929), de William Faulkner (1897-1962), é, também, um exemplo que utiliza tal estratégia. Já o procedimento narrativo utilizando um intercâmbio temporal entre os capítulos já havia sido explorado pela autora em seu romance *Cat's Eye* [*Olho de Gato*] (1988).

<sup>10</sup> O termo original nos romances em inglês é *pleebland*, o qual a tradutora do primeiro romance, Leá Viveiros de Castro, traduziu como *terra de plebeus*, enquanto a tradutora do segundo romance, Márcia Frazão, traduziu como *plebelândia*. Esse não é o único termo em que há escolhas de tradução diferentes feitas pelas duas tradutoras e durante esta dissertação há notas de rodapé para elucidar as diferenças conforme a necessidade. Como regra geral, na minha argumentação, sempre cito os termos conforme foram traduzidos por Léa Viveiros de Castro em *Oryx e Crake*.

<sup>11</sup> No original: “Snowman” (ATWOOD, 2003, p. 3).

crianças acham enquanto brincam na praia, de coisas perigosas como produtos tóxicos residuais do mundo pré-apocalíptico. Através das memórias do Homem das Neves, descobrimos que seu nome real era Jimmy; que ele tinha crescido como filho de um influente cientista e passado a vida nos Complexos corporativos. Também descobrimos que seu melhor amigo de adolescência, um gênio científico chamado Crake, foi quem criou os Crakers e quem arquitetou o apocalipse, pois desejava eliminar a humanidade e substituí-la com uma versão do que ele acreditava ser melhor, e que o Homem das Neves só sobreviveu porque o próprio Crake o vacinou contra o vírus com o objetivo de que ele cuidasse de sua criação após o apocalipse. Também descobrimos que, pouco tempo antes do apocalipse, Jimmy e Crake viveram um triângulo amoroso com uma mulher chamada Oryx, uma personagem linda e elusiva, de origem pobre, tendo vindo de algum lugar da Ásia para os Estados Unidos através do tráfico humano. Tanto Jimmy como Crake são representados como apaixonados por Oryx, e depois que apenas Jimmy sobrevive como o Homem das Neves no espaço-tempo pós-apocalíptico, lembranças, visões e vozes sobre Oryx e Crake passam a atormentá-lo, daí o título do romance, o melhor amigo de quem o Homem das Neves agora se ressentido por ter destruído a humanidade, e o amor perdido do qual ele tanto sente a falta como tem dúvidas se realmente um dia fora correspondido. A voz narrativa em Oryx e Crake é heterodiegética, então temos a história do Homem das Neves/Jimmy contada em terceira pessoa.

Em *O Ano do Dilúvio*, Atwood nos leva para as terras de plebeus através das narrativas de Toby e Ren. Além do intercâmbio de espaço-tempo, ora a narrativa é pós-apocalíptica, ora é pré-apocalíptica, há um intercâmbio de perspectivas, ora são capítulos de Toby e ora são capítulos de Ren, sendo que os capítulos de Toby são heterodiegéticos, enquanto os de Ren são homodiegéticos, e os capítulos são divididos por seções. Além disso, antes de cada seção, há uma pregação de Adão Um, líder da seita ecológica e religiosa dos Jardineiros de Deus, localizada nas terras de plebeus. Novamente o romance começa no espaço-tempo pós-apocalíptico, com Ren que escapou do vírus apocalíptico por estar presa na zona de segurança de uma boate erótica onde trabalhava, e que agora precisa que alguém abra a porta pelo lado de fora antes que seus recursos se esgotem; e Toby, que escapou do vírus por ter preparado um esconderijo em um *spa* de luxo onde estava trabalhando, e agora se encontra no dilema de ficar ali sozinha ou ir atrás de outros/as sobreviventes. Através das memórias das duas, conhecemos melhor o grupo dos Jardineiros de Deus e também as terras de plebeus. Os Jardineiros vivem de forma radicalmente diferente do modelo violento e consumista do resto da sociedade, pregando tanto a necessidade de uma relação mais harmônica com o meio ambiente, como a de

se preparar para o fim do mundo, que, segundo eles, iria acabar através do que eles chamam de “Dilúvio Seco” (ATWOOD, 2011a, p. 17),<sup>12</sup> cumprido no vírus de Crake. Toby e Ren se conheciam por terem vivido no mesmo período entre os Jardineiros, e as duas tiveram que lidar com várias situações complicadas nas terras de plebeus, mas, quando acontece o Dilúvio Seco, nenhuma das duas continuava lá, e, por isso, no espaço-tempo pós-apocalíptico, elas estão separadas e se questionam se os Jardineiros, que tanto se preparavam para um apocalipse, tinham também sobrevivido. Pelo fim do romance, Ren é salva da zona de segurança por sua amiga Amanda, que também tinha sido uma Jardineira, e Toby decide sair do *spa*, o que leva com que as três acabem se reencontrando no mundo pós-apocalíptico.

Em *MaddAddam*, a narrativa assume a perspectiva de Toby, com foco narrativo heterodiegético, que, em conjunto com Ren e Amanda, encontra o Homem das Neves e os Crakers no pós-apocalipse, formando, assim, um primeiro grupo. No decorrer da narrativa, é revelado que houve ainda outros sobreviventes, dentre eles alguns Jardineiros de Deus, conhecidos de Toby e Ren, e alguns cientistas que, no espaço-tempo pré-apocalíptico, tinham pertencido ao *DoidAdão*<sup>13</sup> um grupo terrorista que buscava derrubar o controle das grandes corporações, e que eram conhecidos de Jimmy por terem trabalhado no projeto que criou os Crakers. Assim, forma-se um grupo de sobreviventes composto por todas essas personagens. O grupo, porém, acaba sendo ameaçado por três assassinos extremamente cruéis, que também tinham sobrevivido ao apocalipse. Nesse mundo pós-apocalíptico, Toby acaba tendo um romance com seu antigo colega da época dos Jardineiros de Deus, Zeb, que havia deixado a seita e formado o grupo bioterrorista *DoidAdão*, por acreditar que eles deveriam lutar contra as corporações e não apenas ter uma atitude de pacifismo e ficar apenas esperando o apocalipse. Zeb começa a contar sua história para Toby e, assim, boa parte de *MaddAddam*, é dedicada às suas memórias, o que mantém o intercâmbio de capítulos entre o espaço-tempo pré-apocalíptico e pós-apocalíptico. É através das memórias de Zeb que entendemos como surgiu não só o *DoidAdão*, mas também o grupo dos Jardineiros de Deus.

As relações entre literatura e memória são bastante reconhecidas nos estudos literários e, além das importantes considerações sobre o tema na antiguidade por Platão (428/427 a.C.-348/347 a.C) e Aristóteles (384 a.C.-322 a.C.), duas obras contemporâneas são de bastante importância quando se trata de memória, a saber: *Histoire et mémoire* [*História e Memória*], de

---

<sup>12</sup> No original: “Waterless Flood” (ATWOOD, 2009, p. 6)

<sup>13</sup> No original: *MaddAddam*. A tradutora de *Oryx e Crake* traduz como *DoidAdão*, enquanto a tradutora de *O Ano do Dilúvio*, traduz como *MaddAdão*.

Jacques Le Goff (1924-2014) e *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli* [A Memória, A História, O Esquecimento] (2000), de Paul Ricoeur (1913-2015). Nesta dissertação, considero a memória conforme Le Goff, que argumenta: “[...] as teorias que conduzem de algum modo à ideia de uma atualização mais ou menos mecânica de vestígios mnemônicos foram abandonadas” (1990, p. 366); e opta por uma visão processual da memória, em que se reconhece que há sempre uma releitura dos vestígios mnemônicos no ato de lembrar. Contudo, devido ao escopo deste trabalho, minha análise não se aprofunda em questões sobre a memória, tomando, assim, as lembranças das personagens apenas como as fontes disponíveis para análise das representações utópicas e distópicas na sociedade ficcional criada por Margaret Atwood.

A presente análise da trilogia tem como objetivo demonstrar como se configura a distopia na construção do universo diegético de Atwood e, também, como, dentro desse universo distópico, há elementos e expressões utópicas. Assim, o objetivo principal é demonstrar como se configuram as relações entre distopia e utopia na trilogia *MaddAddam*, o que, conseqüentemente, leva a análise muito mais para as partes das narrativas ambientadas no espaço-tempo pré-apocalíptico do que no pós-apocalíptico, pois é no pré-apocalipse que temos toda a configuração social distópica representada na trilogia e, também, boa parte da resistência utópica. Já no pós-apocalipse, a principal questão que importa para esta dissertação é o relacionamento das personagens sobreviventes com os Crakers, que representam uma possibilidade de utopia pós-humana na obra. Em certo sentido, esta análise reflete o próprio foco espaço-temporal que Margaret Atwood deu à sua trilogia, pois a maior parte da narrativa dos três romances acontece no espaço-tempo anterior ao apocalipse. Para a análise, utilizo os Estudos da Utopia e da Distopia, teorizado por uma série de pesquisadoras e pesquisadores, e também recorro a trabalhos que tratem da trilogia como referencial teórico crítico. Também utilizo a concepção de intertextualidade de Julia Kristeva – “Todo texto é construído como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (KRISTEVA, 1974, p. 64), como um ponto de partida ao comparar a trilogia *MaddAddam* com outras distopias literárias, de modo a evidenciar como essa trilogia absorve e traz novos significados para certos elementos recorrentes à escrita distópica.

Esta dissertação está dividida em três capítulos. O primeiro é dedicado aos conceitos de utopia e distopia. Considerando o argumento de Darko Suvin sobre a diversidade de abordagens sobre tais conceitos, quando o crítico croata afirma que: “O discurso em torno da utopia/utopismo não está longe da Torre de Babel” (SUVIN, 2003, p. 188), abordei os conceitos de acordo com as perspectivas teóricas adotadas nesta dissertação para evitar quaisquer

confusões terminológicas em torno deles. O segundo capítulo é sobre a configuração distópica da trilogia *MaddAddam*. Nele, demonstro os elementos textuais que apontam para a caracterização distópica da sociedade representada na trilogia. Conforme também argumenta Darko Suvin, ficção distópica utiliza uma “estratégia perceptiva e avaliadora de estranhamento em uma série de microdispositivos profundamente críticos” (SUVIN, 2003, p. 190). São esses microdispositivos presentes nos textos, ora sutilmente por comentários das vozes narrativas, ora de formas mais diretas com as situações vividas pelas personagens e com os diálogos que elas travam, que evidencio na análise. Assim, o que normalmente se chama de cenário ou plano de fundo, ou seja, de como se apresenta esse mundo diegético, é priorizado, enquanto a trajetória das personagens no enredo só é evidenciada quando se fizer relevante para demonstração de como se constitui a configuração distópica da sociedade representada nesta trilogia. O terceiro e último capítulo é sobre as representações de grupos utópicos dentro da narrativa. Considerando a teorização de Raffaella Baccolini e Tom Moylan, que argumentam que o texto distópico é “edificado ao redor da construção de uma narrativa da ordem hegemônica e uma contranarrativa da resistência” (BACCOLINI e MOYLAN, 2003, p. 5), e de que essa resistência pode assumir contornos utópicos, é que analiso tanto os grupos que resistem e se opõem à ordem hegemônica corporativista da trilogia, no espaço-tempo pré-apocalíptico, como as possibilidades de recomeço utópico pós-humano possibilitado pelos Crakers no espaço-tempo pós-apocalíptico. Assim, a análise é voltada para os grupos, mais do que para as personagens em si, observando como esses grupos tanto apresentam melhoramentos em relação à estrutura social distópica desnudada no segundo capítulo, como possuem eles mesmos seus próprios elementos distópicos, demonstrando o entrelaçado, ao invés de antitético, relacionamento entre utopia e distopia.

## 1. UTOPIA, DISTOPIA, USTOPIA

A palavra *utopia* já possui cinco séculos e, naturalmente, uma variedade de definições, concepções e termos correlatos, tais como *eutopia* e *eucronia*. Já *distopia* é uma palavra apenas um pouco mais recente, tendo sido cunhada em 1747, soletrada como *dustopia* (CLAEYS, 2010) e posteriormente usada por John Stuart Mill (1806-1873), em um famoso discurso no parlamento inglês em 1868 (SARGENT, 2010), mas popularizada apenas em meados do século XX, através da literatura. Ligados à distopia temos termos como *antiutopia*, *utopia negativa* e a quase esquecida *cacotopia*, palavra proposta em 1818 por Jeremy Bentham para descrever “o pior governo” (BENTHAM, 1818, p. 73). Por fim, agora temos *ustopia*, que embora pareça um erro de soletração, é um termo realmente existente, bastante recente, cunhado por Margaret Atwood (2011b).

O fato de serem palavras com certo tempo de uso, e que gozam de bastante popularidade, com exceção da mais recente *ustopia*, não significa que haja consenso sobre seus significados nem entre o uso acadêmico e popular e nem entre os estudiosos e estudiosas do campo interdisciplinar denominado *Utopian Studies*.<sup>14</sup> Para ilustrar o problema, pode-se comparar a definição de utopia da socióloga Ruth Levitas, uma das definições mais citadas dentro dos Estudos da Utopia: “Utopia é a expressão do desejo por uma forma melhor de ser” (LEVITAS, 1990, p.9), com uma concepção mais popular que imagina a utopia apenas como algo irrealizável ou perfeito. Para a socióloga, um desejo por uma forma melhor, na concepção popular, um local ou situação onde tudo é perfeito. Melhor ou perfeito? Qual dos adjetivos seria o mais adequado à ideia de utopia?

Para complicar um pouco mais as coisas, consideremos a afirmação do crítico literário Fredric Jameson (1934 -) que, ao resenhar o romance *O ano do dilúvio*, elogia seu predecessor, *Oryx e Crake*, defendendo que a obra “foi uma brilhante proeza, no qual duas distopias e uma utopia estavam engenhosamente entrelaçadas” (JAMESON, 2009, p. 7). Se a utopia é a expressão do que é melhor, ou ainda, de um local perfeito, e a distopia é comumente vista como o oposto da utopia, um local imaginário onde se vive situações desesperadoras, como poderia uma obra literária apresentar a utopia entrelaçada em não apenas uma, mas duas distopias?

---

<sup>14</sup> Literalmente “Estudos Utópicos”, geralmente traduzido como “Estudos da Utopia”, é um campo de estudos bastante amplo que trata tanto da utopia como da distopia, não se resumindo apenas às suas expressões literárias (LEVITAS, 1990).

Esses exemplos ilustram o porquê escolho ter um capítulo à parte nesta dissertação que verse apenas sobre a teorização dos conceitos de utopia e distopia, posicionando ainda os tantos outros termos que lhes orbitam. São termos ricos em definições e concepções, esticados conforme novas obras utópicas e distópicas vão surgindo. Assim, passo a um breve resumo da história dessas duas ideias, sempre relacionando concepções críticas com as obras literárias que as (in)formavam. Por fim, encerro esse capítulo com uma reflexão sobre a terceira palavra de seu título, *ustopia*, visto sua relevância para a crítica da trilogia *Maddaddam*.

A partir das teorizações de Lyman Tower Sargent, é importante diferenciar o *utopismo* enquanto fenômeno social mais amplo e suas expressões literárias utópicas e distópicas. Assim argumenta o 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)

Sargent usa a metáfora de sonhos e pesadelos, pois entende que tanto as utopias como as distopias literárias fazem parte desse fenômeno. Antes de apresentar em maiores detalhes os conceitos de utopia e distopia e como serão utilizados nesta dissertação, é mister apresentar o fenômeno mais geral do utopismo. Segundo Sargent, esse *sonhar social* tem sido expresso, de forma mais perceptível através de três formas, sendo elas a literatura utópica (utopias e distopias literárias); as práticas comunitárias (as chamadas comunidades intencionais);<sup>15</sup> e as teorias sociais que visam o melhoramento das relações humanas por formas mais igualitárias (teorias sociais que defendem a utopia como central para o melhoramento da humanidade, cuja obra do filósofo marxista Ernst Bloch [1885-1977] foi a mais proeminente no século XX).

Essa definição, segundo Sargent, aproxima-se da definição de utopia de Ruth Levitas, já apresentada acima, conforme o autor aponta: “Ela [Levitas] define a utopia de forma semelhante ao que eu chamo de utopismo” (SARGENT, 1994, p. 3). Temos então uma distinção teórica importante a ser feita, de que a ampla definição de Levitas sobre utopia não diz respeito ao gênero literário exclusivamente, mas ao fenômeno social mais amplo do qual a literatura é

---

<sup>15</sup> Lyman Tower Sargent define as comunidades intencionais como grupos de cinco ou mais adultos e seus/as filhos/as, se houver, que vêm de mais de uma família nuclear que vivem juntos por algum propósito mutuamente acordado (SARGENT, 2010). Como exemplo, ele cita grupos religiosos através da história, como os judeus essênios do primeiro século (d.C.) e os mosteiros medievais, as comunidades formadas em torno dos ensinamentos de Robert Owen (1771-1858), no século XIX, comunidades *hippies* dos anos 1960 nos EUA e Europa, até alguns tipos de cooperativas e repúblicas de estudantes e grupos de ajuda mútua, contra o vício em álcool e outros tipos de drogas, na contemporaneidade.

apenas uma das expressões. Considerando, assim, essas duas definições, chega-se à conclusão que o utopismo, ou a utopia enquanto ideia mais geral, é um fenômeno social que se expressa de várias formas, onde há sonho e desejo por uma vida melhor. Mais adiante demonstrarei a importância dessa distinção entre o fenômeno e a expressão literária, na medida em que se entende que há obras que fazem parte do utopismo e outras que, em realidade, lhe são contrários.

Deixando tal fenômeno explicado, passemos ao que interessa mais especificamente a esta dissertação, isto é, suas expressões na literatura, começando pela utopia, sua expressão mais positiva. Utopia é uma palavra inventada, um neologismo, pelo diplomata inglês Thomas More (1478-1535),<sup>16</sup> em sua obra hoje conhecida como *Utopia* (1516).<sup>17</sup> O termo simplesmente significa um lugar que não existe, um não-lugar. *Topos* significa *lugar* e *u* é um prefixo grego que significa *não*. Seria um simples neologismo inventado por Thomas More, não fosse o fato de que, ao final da obra, há um poema em que é dito que o lugar ao invés de utopia, deveria ser chamado de *eutopia*, sendo que *eutopia*, que possui o prefixo grego *eu*, que quer dizer *bom*, significa bom lugar. Portanto, Thomas More criou dois neologismos, *utopia* e *eutopia*, que se juntam pela maneira que são pronunciados em inglês. Assim, More criou uma tensão indissociável, tornando a utopia tanto um não-lugar como um bom lugar (VIEIRA, 2010).

Com forte influência da tradição grega de uma cidade ideal, cujo *A República*, de Platão é, indiscutivelmente, o texto de maior destaque nesse sentido, *A Utopia* descreve sobre uma ilha imaginária com uma sociedade harmoniosa, e extremamente controlada, apresentada como possuindo costumes e instituições que, segundo o narrador, tornou essa ilha na “mais feliz das repúblicas” (MORUS, 2011, p. 131). Mesmo depois de cinco séculos, a obra continua a ser, extremamente influente tanto para o pensamento político como para a criação literária. Em termos de literatura, outras utopias seguiram o modelo de Thomas More, em que um protagonista viaja até a sociedade utópica e descreve suas instituições, que são retratadas como *melhores* do que as da sociedade original do viajante graças à grande harmonia e felicidade de sua população, alcançada, geralmente, por meio do alto teor de controle social que possuem. Alguns exemplos de utopias que seguiram esse modelo, no século XVII, são *La città del Sole* [*A cidade do Sol*] (1602), de Tommasio Campanella (1568-1639); *Reipublicae*

---

<sup>16</sup> Também conhecido, em português, como Thomas Morus, conforme a tradução da *Utopia* utilizada nesta dissertação e referenciada ao final.

<sup>17</sup> Originalmente escrito e publicado em latim com o título *Libellus vere aureus, nec minus salutaris quam festivus, de optimo rei publicae statu deque nova insula Utopia* [Um pequeno livro dourado, não menos benéfico do que divertido, do melhor estado duma República, a Nova Ilha Utopia]. Com o passar do tempo, o livro ficou conhecido simplesmente como *Utopia*. Sempre que me referir à obra, utilizarei a palavra em itálico e com a primeira letra maiúscula.

*Christianopolitanae descriptio* [Cristianópolis] (1619), de Johannes Valentinus Andreae (1586-1654); e a incompleta *The New Atlantis* [Nova Atlântida] (1624), de Francis Bacon (1561-1626). Há que se notar que nenhuma dessas utopias, dos séculos XVI e XVII, foi descrita como sociedades perfeitas por seus narradores, o que é bastante relevante, pois contraria a concepção popular de utopia como sinônimo de perfeição. Não poderia, aliás, ser de outra forma, visto que esses autores eram todos cristãos e uma das principais doutrinas do cristianismo é a do pecado inato, que tanto implica na impossibilidade de perfeição pessoal, como de perfeição social, pelo menos nessa vida terrena.

Em relação às operações formais da utopia enquanto gênero literário, Tom Moylan identifica três principais, a saber:

[...] a sociedade alternativa, o mundo, gerada no que pode ser chamado de registro icônico do texto; o/a protagonista específico/a das utopias – ou seja, o/a visitante da sociedade utópica – tratado/a no que pode ser chamado de registro discreto; e as contestações ideológicas no texto que trazem o artefato cultural de volta às contradições da história. (MOYLAN, 1986, p. 36)

Ainda segundo Moylan, o mundo alternativo é central, ao contrário do romance realista em que o mundo é apenas o cenário ou plano de fundo, de modo que a sociedade projetada na obra com suas estruturas políticas e econômicas constituem o assunto principal do romance utópico (MOYLAN, 1986). Toda essa projeção de estruturas sociais tem um objetivo crítico ligado ao momento histórico da composição, conforme Darko Suvin salienta em sua definição de utopia:

A utopia é a construção verbal de uma determinada comunidade quase humana, onde as instituições sociopolíticas, as normas e as relações individuais são organizadas de acordo com um princípio mais perfeito do que na comunidade do/a autor/a, sendo essa construção baseada no estranhamento decorrente de uma hipótese histórica alternativa. (SUVIN, 1979, p. 49)

Chamo atenção à última oração da definição, especialmente ao termo *estranhamento* e ao fato dele decorrer de uma hipótese histórica *alternativa*. O termo *estranhamento*, quando cunhado por Viktor Chklóvski (1893-1984), dizia respeito ao que, para o crítico russo, seria a característica principal da arte, a função de *desautomatizar* a percepção ordinária – “E eis que para devolver a sensação de vida, para sentir os objetos, para provar que pedra é pedra, existe o que se chama arte” (CHKLÓVSKI, 2013, p. 91). Para Suvin, a utopia e a ficção científica operam por meio desse procedimento, de modo que o público leitor é convidado a refletir sobre os aspectos negativos de sua própria sociedade histórica ao ler o texto utópico, ou, como argumenta Tom Moylan – “O mundo como vivemos na história é revelado ou manifestado no mundo [fictício] à medida que o lemos” (MOYLAN, 1986, p. 36). É por isso que Tom Moylan

também defende que o texto utópico, apesar de exagerar e intensificar condições sociais, tecnológicas e científicas e pertencer mais à categoria do fantástico do que do realismo, precisa, ainda assim, manter certa plausibilidade (MOYLAN, 1986, p. 33). Por fim, Moylan argumenta que existe uma tensão nos textos utópicos entre o registro icônico, que diz respeito ao mundo criado no texto, e o registro discreto, que diz respeito às experiências, diálogos e pensamentos do/a protagonista utópico/a. E que é nessa tensão que se pode encontrar “[...] a competição ideológica das antinomias que, simbolicamente, resolvem as contradições históricas da época” (MOYLAN, 1986, p. 38). Ou seja, assim como as personagens reagem reflexivamente diante do contraste entre suas sociedades originais e as sociedades utópicas que visitam, o público leitor é convidado a fazer semelhante reflexão.

Seguindo pelo desenvolvimento histórico da utopia, é importante notar que no século XVIII, há uma grande mudança em uma das principais convenções formais das utopias desde Thomas More. Até o século XVII a maioria das utopias literárias eram, também, narrativas de viagem marítima. No espírito das grandes navegações, quando o mundo inteiro ainda não era topograficamente conhecido, era relativamente fácil para um/a autor/a escrever sobre uma terra longínqua ou ilha imaginária e levar o público leitor em uma viagem por suas terras. O século XVIII, contudo, irá apresentar um novo paradigma para a escrita utópica, o deslocamento no tempo, em vez do espaço, fazendo surgir um novo termo, *eucronia*.<sup>18</sup>

Se a *eutopia* é o bom lugar, a *eucronia* é o bom tempo, *cronia* vindo do grego *chronos*, que significa *tempo*. As narrativas utópicas do século XVIII começam a empregar um deslocamento temporal, ao invés de geográfico, em suas representações de bons lugares, um artifício que se torna extremamente popular na literatura utópica subsequente, chegando até as utopias e distopias da contemporaneidade. Fátima Vieira aponta *L’An 2440* [O ano 2440] (1771), que descreve o sonho de um homem sobre um futuro eutópico na França, após uma discussão sobre as injustiças da vida parisiense na época da obra, do francês Louis-Sébastien Mercier (1740-1814), como a primeira eucronia e argumenta que há uma relação dessa transição de espaço para tempo com a mudança no pensamento europeu trazida pelo *Iluminismo*. Segundo a crítica portuguesa:

A projeção dos desejos utópicos no futuro implicou uma modificação na própria natureza da utopia – e, portanto, um neologismo derivado nasceu. De eu/utopia, o bom/não-lugar, passamos para eucronia, o bom lugar no futuro. O nascimento de eucronia foi devido a uma transformação de mentalidade, presidida pela visão de mundo otimista que prevaleceu na Europa no

---

<sup>18</sup> Também descrita como *ucronia*.

Iluminismo. No Renascimento, descobriu-se que havia opções alternativas para a sociedade da época [...]. No Iluminismo, descobriu-se que essa razão poderia permitir não apenas uma vida feliz, mas também o alcance da perfeição humana. (VIEIRA, 2010, p. 9)

A eucronia está totalmente ligada ao progresso, isto é, se há a crença de que a humanidade está em um crescente progresso de melhoramento social devido aos avanços da ciência e ao uso da razão, a conclusão lógica é imaginar que num futuro longínquo, como o ano 2440, a humanidade estará no caminho da perfeição, conforme argumenta Laure Marcellesi: “O nome da ucronia [eucronia] com seu foco no progresso e na possibilidade, descreve perfeitamente *L'An 2440*, que não apresenta a perfeição alcançada, mas uma marcha em direção à perfeição. A fé na perfeição humana é uma das ideias essenciais do Iluminismo” (MARCELESI, 2011, p. 3).

*Perfeito* é um dos adjetivos relacionados à palavra utopia, conforme a concepção popular e é, justamente, esse adjetivo que leva ao substantivo *impossível*. Esse é o argumento mais comum dos críticos da utopia, de que a perfeição é impossível de se alcançar e, não apenas impossível, perigosa, podendo levar a sociedades piores (tema que será mais explorado por algumas distopias no século XX). Contudo, como defende Gregory Claeys: “A maioria das utopias, no entanto, não exige antecipar a *perfeição* como tal, mas aceita o comportamento consideravelmente *melhorado* como uma norma alcançável” (CLAEYS, 2010, p. 108, ênfase do autor).

Por fim, destaco as duas utopias a utilizar o artifício eucrônico que possuíram maior popularidade e impacto social no século XIX, *Looking Backwards* [Olhando Para Trás] (1888), de Edward Bellamy (1850-1898), e *News From Nowhere* [Notícias de Lugar Nenhum] (1890), de William Morris (1834-1896). A viagem no tempo ocorre da mesma maneira nas duas obras, os protagonistas dormem no século XIX e acordam no futuro eutópico no qual a organização social eutópica foi alcançada através dos princípios socialistas defendidos por seus autores. A implementação do socialismo foi um dos principais temas ligados à representação literária de sociedades eutópicas no século XIX e início do século XX, podendo ser visto em diversas obras, mas a crítica à propriedade privada com sua solução utópica de divisão de bens já estava presente em utopias anteriores, como as de More, Campanella, Andreae e Bacon. Digno de nota é o capítulo de *Notícias de Lugar Nenhum* dedicado ao processo pelo qual a revolução utópica veio a transformar a sociedade fictícia do romance, pois, segundo Tom Moylan (1986), esse capítulo aponta para seu caráter subversivo ao indicar, no registro do texto, que há a necessidade de uma revolução que derrube o sistema social opressor vigente.

Avançando para o século XX, século em que, conforme aponta Lyman Tower Sargent, “[...] com as Guerras Mundiais e a epidemia da gripe, a Grande Depressão, a Guerra da Coréia, a guerra no Vietnã e outros eventos [...], as distopias tornaram-se a forma dominante da literatura utópica” (SARGENT, 2010, p. 26). Tom Moylan aponta o conto “The Machine Stops” [*A Máquina Para*] (1909), do britânico E. M. Forster (1879-1970), como “[...] o exemplo precursor dos mapas distópicos infernais que tem estado conosco desde então (MOYLAN, 2016, p. 29). Já Gregory Claeys, aponta o romance de ficção científica *The Iron Hell* [*O Tachão de Ferro*] (1908), do também britânico Jack London (1876-1916), como sendo às vezes considerado o primeiro romance distópico (CLAEYS, 2017, p. 332). O fato é que tanto o conto de Forster como o romance de London retratam aquilo que se tornou o elemento mais recorrente às distopias literárias no século XX, a representação do controle social para criação de uma sociedade-pesadelo.<sup>19</sup>

Ao lermos as utopias clássicas dos séculos XVI e XVII, ou as utopias eucrônicas dos séculos XVIII e XIX, podemos observar que muito da harmonia social descrita nas obras se deve a um alto teor de controle social em que a liberdade individual é sacrificada pelo *bem maior*. Porém, nessas obras, esse controle era representado de maneira positiva, isto é, era percebido como positivo dentro do universo diegético, algo que geralmente não acontece nas distopias, ou, pelo menos, não é esse o sentimento do/a protagonista distópico/a, conforme podemos ver em várias obras distópicas.<sup>20</sup>

Outra característica das distopias literárias é que elas representam, muito frequentemente de maneira extrapolada, nossos medos e ansiedades sociais. Isso significa que as distopias podem ser tão variadas quanto nossos medos e pesadelos, o que pode ser verificável ao observarmos as linhas gerais dos enredos de diferentes narrativas distópicas. Por exemplo, enquanto que em obras como *O Tachão de Ferro*, *The Space Merchants* [*Os Mercadores do Espaço*] (1953), de Frederik Pohl (1919-2013) e Cyril M. Kornbluth (1923-1958), e a própria

---

<sup>19</sup> Tanto Tom Moylan como Gregory Claeys reconhecem que as raízes da distopia estão nas sátiras utópicas de séculos anteriores, das quais *Gulliver's Travel* [*As Viagens de Gulliver*] (1726), de Jonathan Swift (1667-1745), e *Erewhon* (1872), de Samuel Butler (1835-1902), são as mais influentes. Contudo, é apenas no século XX que o gênero da distopia se consolida.

<sup>20</sup> Geralmente, o/a protagonista distópico/a é, ou se torna, em algum ponto da obra, descontente com o sistema social que controla a distopia em que ele/a vive. Muito frequentemente, esse descontentamento torna-se militância contra tal sistema, chegando até à tentativa de revolução, que pode, ou não, ser bem-sucedida. Distopias em que o controle social é bem recebido pelo/a protagonista distópico/a, como no caso dos quadrinhos *Juiz Dread* [*Judge Dread, no original*], criado por John Wagner (1949 -) e Carlos Ezquerro (1947 -) em 1977, nos quais o protagonista, que é tanto juiz quanto carrasco do sistema judicial-policial fascista representado na obra, considera o sistema como justo, são menos comuns. E mesmo no caso de *Juiz Dread*, há um grupo revolucionário contrário ao sistema distópico.

trilogia *MaddAddam*, o sistema opressor e distópico é formado por uma oligarquia de grandes corporações, sendo, portanto, uma distopia que extrapola aspectos negativos do capitalismo, obras como *We*<sup>21</sup> [*Nós*] (1924), do escritor russo Yevgeny Zamyatin (1884-1937), e *Nineteen Eighty-Four* [*1984*] (1949), de George Orwell (1903-1950), apresentam ditaduras que podem ser lidas como extrapolações de aspectos negativos do socialismo (CLAEYS, 2017). Já o conto “A Máquina Para”, representa um inferno social totalmente controlado por uma inteligência artificial, a distopia da Máquina, de modo que não é uma extrapolação direta nem do socialismo e nem do capitalismo, mas do próprio processo de avanço tecnológico e automação que vem marcando a maioria das sociedades mundiais nos últimos dois séculos, enquanto que *Brave New World* [*Admirável Mundo Novo*] (1932), de Aldous Huxley (1894-1963), representa um inferno social disfarçado de paraíso em que todos são geneticamente programados para felicidade, o que causa uma tremenda harmonia social, mas às custas da perda da individualidade e do pensamento crítico.

Portanto, todas essas distopias representam diferentes especulações sobre possibilidades negativas para o futuro da humanidade, funcionando, de certa maneira, como uma espécie de profecia social, o que se aproxima da teorização de Lyman Tower Sargent, que argumenta que:

A distopia tradicional era uma extrapolação do presente, que envolvia um alerta. A eutopia diz que se você tem se comportado de determinada maneira, será recompensado com isso. A distopia, como na tradição das lamentações, diz que se você tem se comportado de determinada maneira, é assim que você vai ser punido. (SARGENT, 1994, p. 8)

Nas lamentações de Jeremias, o profeta judeu defende que a destruição do reino de Jerusalém, pelo imperador babilônico Nabucodonosor (634-562 a.C.) entre os anos de 587-586 a.C., tinha se dado como castigo divino por causa dos pecados do reino de Judá, conforme expõe o profeta: “O Senhor Ihe trouxe tristeza por causa dos seus muitos pecados. Seus filhos foram levados ao exílio, prisioneiros dos adversários” (BÍBLIA, A.T., Lamentações, 1:5). A comparação funciona, não porque as distopias sejam profecias religiosas ou porque seus autores/as acreditem que o pecado seja a raiz do mal na sociedade, mas porque as lamentações, como o restante do profetismo de Jeremias, funcionam pela lógica da causa e efeito. Há uma causa social que gera um efeito de miséria na sociedade. As distopias extrapolam efeitos a partir de causas variadas.

---

<sup>21</sup> No original russo *Мы* [nós]. Porém, a primeira versão do texto publicada foi em inglês, com o título correspondente *We*.

As distopias funcionam criando cenários especulativos, extrapolando tendências sociais e respondendo a perguntas hipotéticas que começariam com a condicional – *E se?* E se as grandes corporações formarem uma oligarquia que cause um inferno para a maioria da população? E se o marxismo em suas tendências centralizadoras não trouxer liberdade, mas opressão para o proletariado? E se nos tornarmos tão dependentes das máquinas ao ponto de sermos por elas dominados? E se a busca pelo prazer e harmonia social acabar com nossa individualidade e gerar uma sociedade fútil e incapaz de pensamento crítico? As perguntas podem ser tão variadas quanto nossos medos e pesadelos.

A utopia literária age de maneira semelhante, só que são o sonho e o desejo, ao invés do medo e o pesadelo, que alimentam a sociedade imaginada. E como sonhos e desejos são tão diversos quanto medos e pesadelos, as utopias são tão diversas quanto as distopias. O público leitor de Thomas More pode ter considerado que a sociedade descrita em *A Utopia* era realmente maravilhosa, mas o público leitor do século XXI pode não ter essa mesma concepção. Daí vem o bordão de que a utopia de um é a distopia do outro, o que nos leva às intenções autorais e perspectivas de recepção nas construções utópicas e distópicas.

No que tange às intenções autorais, as definições de Lyman Tower Sargent sobre a utopia e a distopia na literatura são já bastante conhecidas no campo dos *Estudos da Utopia*. Sargent argumenta que a utopia, enquanto representação positiva, ou seja, a eutopia<sup>22</sup> é “uma sociedade não existente descrita em considerável detalhe e normalmente localizada no tempo e espaço cujo/a autor/a pretendeu que leitores/as contemporâneos/as a vissem como consideravelmente *melhor* do que a sociedade em que viviam” (SARGENT, 1994, p. 9, ênfase minha). A distopia é definida de maneira bastante similar, apenas substituindo o adjetivo *melhor* por *pior*: “uma sociedade não existente descrita em considerável detalhe e normalmente localizada no tempo e espaço cujo/a autor/a pretendeu que leitores/as contemporâneos/as a vissem como consideravelmente *pior* do que a sociedade em que viviam” (SARGENT, 1994, p. 9, ênfase minha). Essas definições fazem sentido, pois, se a distopia representa nossos medos e as utopias nossos desejos, e se há tantas utopias e distopias quanto há sonhos e pesadelos, então a utopia e a distopia são representações baseadas no que determinado/a autor/a entende ser melhor ou pior do que a realidade em que ele/a e seus leitores/as vivem, considerando que o sonho implica algo melhor do que a realidade; e o pesadelo, algo pior do que ela. Contudo,

---

<sup>22</sup> Geralmente, quando deseja-se enfatizar a qualidade positiva da utopia, usa-se a palavra eutopia. Sargent, que é mais minucioso e criterioso em sua taxonomia, utiliza utopia para uma sociedade radicalmente diferente e eutopia para uma sociedade radicalmente diferente e *melhor*. (SARGENT, 1994).

esse tipo de definição, que privilegia uma mistura de intenção autoral e recepção, apresenta problemas, tanto porque diferentes autores e leitores podem ter visões diferentes do que é melhor ou pior como por causa do lugar problemático que a intenção autoral possui dentro da teoria literária contemporânea.

Já é bem conhecida a argumentação de Roland Barthes pela “morte do autor” como referencial hermenêutico na leitura da obra literária. O crítico francês substitui a intenção autora pela intertextualidade e argumenta que:

[...] sabemos agora que um texto não é feito de uma linha de palavras, libertando um sentido único, de certo modo teológico (que seria a “mensagem” do Autor-Deus), mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escritas variadas, nenhuma das quais é original: o texto é um tecido de citações, saídas dos mil focos da cultura. (BARTHES, 2012, p. 4)

O autor já não é o Deus cuja mensagem deve ser interpretada. A obra literária possui artifícios internos dentro de sua tessitura textual que nos permitem compreender diversas significações. No que diz respeito especificamente às utopias e distopias, um/a autor/a pode tentar representar uma sociedade a qual ele/a vê como boa, mas, a depender dos valores pessoais e posicionamentos políticos do seu público leitor/a, essa obra pode ser vista como um inferno, ou o contrário. Como em *Admirável Mundo Novo*, pode-se escrever uma distopia que acabe sendo recebida por parte do público como um paraíso. Assim como o contrário também é verdadeiro, como ilustra a utopia *Walden Two* [*Walden II*] (1948), do conhecido psicólogo Burrhus Frederic Skinner (1904-1990), que, embora escrita como uma eutopia e recebido por parte do público como tal, ainda assim é lida como uma distopia por parte da crítica, devido à manipulação psicológica descrita para manter a harmonia da sociedade representada neste romance (FITTING, 2010). Tudo depende do ponto de vista de quem lê e escreve. Além do mais, mesmo que se queira privilegiar a intenção autoral como definidora para concepção de utopia e distopia, nem sempre é possível saber a posição do/a autor/a.

Por isso, argumento em prol de definições que privilegiem o conteúdo do próprio texto literário, e do ponto de vista das personagens dentro da obra, para definição das utopias e distopias literárias, em detrimento de supostas intenções autorais. Nesse sentido, a teorização de Felipe Benício de Lima é bastante eficaz:

[...] quero sugerir que a caracterização de uma sociedade como boa ou ruim (e, conseqüentemente, como melhor ou pior) se dê pelo ponto de vista de alguém (ou de um grupo) dentro do próprio universo ficcional. Essa caracterização pode se dar por contraste, como ocorre, por exemplo, na *Utopia*

de More [...]. Na ficção distópica, especificamente, essa qualificação por meio de contraste pode se dar de diferentes formas. (LIMA, 2017, p. 43-44)

Também considero a argumentação de Maria Varsam, que aponta para a necessária identificação do público leitor com as personagens que vivem o mundo utópico/distópico:

O que é necessário é uma definição baseada no texto em que o/a leitor/a desempenhe uma parte ativa, uma vez que é a compreensão do/a leitor/a da mensagem do narrador que estabelecerá a distinção entre o que constitui um mundo futuro “bom” ou “mau”. 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 fazer com o/a protagonista/narrador/a. (VARSAM, 2003, p. 205)

É natural que um/a leitor/a compare utopias e distopias com seu próprio presente histórico e nenhuma teorização deve ser imposta como uma camisa de força para o público leitor (a teoria sequer teria esse poder). A vantagem de assumir os pontos argumentativos de Felipe Benício de Lima e de Maria Varsam, porém, é que eles proveem uma certa estabilidade metodológica que respeita as características formais das utopias e distopias, pois as narrativas utópicas e distópicas, de fato, possuem esse elemento analítico de avaliação por contraste por parte das personagens.<sup>23</sup> Além disso, a ideia de convite é interessante porque pode ser recusada. O público leitor pode se identificar com o torturador O’Brien, em *1984*, ao invés do protagonista Winston. Pode se identificar com a *Oligarquia* derrubada em *O Tachão de Ferro* e lamentar revolução socialista que a derrubou no romance. Porém, se aceitar o convite do/a protagonista/narrador/a, há a chance de experimentar toda uma série de reflexões sociais que os textos utópicos e distópicos tendem a suscitar

Contudo, é possível questionar se a intenção autoral realmente foi eliminada. Não seria a qualificação de uma sociedade fictícia como boa ou ruim, dada pelas personagens da narrativa, um reflexo das opiniões do/a autor/a da obra? Em muitos casos a resposta é provavelmente sim.<sup>24</sup> A utopia de *Notícias de Lugar Nenhum* tinha os princípios socialistas que sabemos que seu autor, William Morris, defendia (VIEIRA, 2010). E sabemos também que *1984* representa abusos do marxismo que seu autor, George Orwell, temia (MOYLAN, 2016). O ponto não é negar que uma distopia é uma representação fictícia de uma sociedade cujo/a autor/a imaginou

---

<sup>23</sup> Na narrativa utópica, geralmente há uma espécie de tour que um visitante externo faz pela utopia, sempre a comparando com seu lugar de origem. Já nas distopias, Tom Moylan argumenta que o/a protagonista distópico/a frequentemente já começa naquele lugar mal, mas, com o passar da narrativa, acaba também avaliando sua própria sociedade como ruim através de um contraste que é geralmente dado através ou de uma comparação com a memória de um tempo melhor ou da comparação em relação a uma esperança futura, ou ambos (MOYLAN, 2000).

<sup>24</sup> A sátira seria um exemplo diferente, mas ela possui elementos textuais para que o/a leitor/a perceba a ironia narrativa que se relaciona com a intenção autoral.

como pior, ou que uma utopia é uma representação fictícia de uma sociedade cujo/a autor/a imaginou como melhor. O ponto é não precisar recorrer à intenção autoral, à qual na maioria dos casos nem se tem acesso; e reconhecer que a obra literária possui seus próprios artifícios para guiar seu público leitor a diversas significações, algumas previstas por seus/as autores/as e outras não.

As utopias clássicas representam sociedades que são categorizadas por suas personagens como lugares de felicidade, enquanto as distopias representam sociedades apresentadas narrativamente como horríveis. Embora o público leitor possa questionar se tais sociedades são assim tão boas ou ruins, em termos narrativos, é como elas são apresentadas. É certo que, na primeira metade do século XX, as distopias foram mais populares do que as utopias e, em termos de pensamento político, isso demonstra a força do antiutopismo da época, muito bem representado quando, em 1945, Karl Popper (1902-1994) publicou *The Open Society and Its Enemies* [*A Sociedade Aberta e Seus Inimigos*]. Nessa obra de filosofia política, Popper defende um sistema político democrático pautado no liberalismo econômico e acusa o utopismo tanto de ser irrealizável, por buscar uma perfeição, como de ser perigoso, por produzir o regime totalitário. Segundo Popper: “[...] o utópico tenta realizar um estado ideal, usando um projeto de sociedade como um todo; e isso exige o forte regime centralizado de uns poucos, o qual, portanto, é passível de conduzir a uma ditadura. [...] um regime autoritário é a mais censurável forma de governo” (POPPER, 1974, p. 175).

Esse tipo de argumento, porém, encontra refutação nos *Estudos da Utopia* pelo fato de que, como já foi citado anteriormente, a maioria das utopias literárias não clamam perfeição. Além disso, no que diz respeito à tendência totalitária no registro icônico dos textos utópicos, Ruth Levitas aponta para o fato de que

Nem todas as utopias são totalitárias; algumas (e o romance *Notícias de Lugar Nenhum*, de William Morris, é convencionalmente citado, mas *Woman on the Edge of Time* [Mulheres à Margem do Tempo], de Marge Piercy seria um exemplo mais recente) são realmente o contrário. (LEVITAS, 2001, p. 31-32)

Com essa referência à utopia não totalitária de Marge Piercy, chegamos à década de 1970, em que uma série de textos utópicos surgem, operando mudanças formais, expandindo e reconhecendo os limites da utopia literária. Até aqui procurei fazer um recorte da história das utopias e distopias para demonstrar um pouco da vasta riqueza e complexidade que possui o utopismo literário. Agora, começo a chegar ao ponto em que Fredric Jameson pode resenhar um romance e dizer que ele apresenta tanto uma utopia como uma distopia em seu enredo.

Passo agora à explanação sobre os conceitos de *utopia crítica* (MOYLAN, 1986) e a subsequente *distopia crítica* (Moylan, 2000), em que vamos nos aproximando de noções mais fluidas e híbridas entre os gêneros. Respeitando a ordem cronológica das teorizações, passo a explicar um pouco sobre o primeiro.

Na primeira metade do século XX o discurso utópico foi relacionado a ideologias de sistemas totalitários, como stalinismo, na Rússia, nazismo, na Alemanha e corporativismo nos Estados Unidos. Cada uma dessas associações influenciou a escrita das grandes distopias da primeira metade do século XX e às acusações antiutópicas de Karl Popper, dentre outros, de que o utopismo era não só falho como também perigoso. Como Tom Moylan demonstra, enquanto as sociedades industrializadas do ocidente, através da cultura de consumismo e prazer restritivo, como os estados socialistas, por meio do controle social totalitário, reivindicavam ter realizado a utopia, “[...] a crítica mais radical de que o gênero é capaz, escapou para as montanhas da negatividade e ressurgiu como a distopia” (MOYLAN, 1986, p. 8). Contudo, entre as décadas de 1950-1960, com a emergência dos movimentos pelos direitos civis dos negros nos Estados Unidos e pela liberação das mulheres, além do movimento hippie e de contracultura, com os protestos contra a guerra do Vietnã e a greve histórica em maio de 1968 na França, em que centenas de milhares de estudantes e trabalhadores lançaram-se às ruas de Paris em protesto contra o governo de Charles de Gaulle (1890-1970), Tom Moylan identifica a raiz de um novo utopismo. Segundo o crítico: “[...] os conflitos profundos da década de 1960, enraizados em uma afluência que insinuou o fim da escassez e na experiência da repressão e da exploração da natureza e da humanidade [...] despertaram um utopismo subversivo” (MOYLAN, 1986, p. 9).

Dessa nova vertente, diversas obras utópicas aparecem nos Estados Unidos na década de 1970, obras que, ainda segundo Moylan, “[...] negaram a negação da utopia pelas forças da história do século XX” (MOYLAN, 1986, p. 10). O crítico, então, cria o termo *utopia crítica*, para designar essas obras, cuja criticidade seria de acordo com:

[...] o senso de *crítica* do Iluminismo – ou seja, a expressão do pensamento de oposição, revelação, refutação, tanto do gênero em si quanto da situação histórica. Além de “crítico” no sentido nuclear da massa *crítica* requerida para fazer a reação explosiva necessária. (MOYLAN, 1986, p. 10, ênfases do autor)

Outra característica destacada por Tom Moylan é que essas utopias críticas, muito frequentemente, colocam minorias – do ponto de vista hegemônico, não necessariamente quantitativo – como protagonistas de suas narrativas, isto é, mulheres, gays e pessoas não

brancas, com forte tendência pela coletividade. Como exemplos de utopias críticas, Moylan provê uma lista de obras, das quais ele analisa diretamente *The Female Man* [O Homem Fêmea] (escrito em 1968 mas publicado em 1974), de Joana Russ (1937-2011); *The Dispossessed* [Os Despossuídos] (1974), de Ursula Le Guin (1929 -); *Women on the Edge of Time* (1976), de Marge Piercy (1936-1982); e *Triton: an Ambiguous Heterotopia* [Triton: Uma Heterotopia Ambígua] (1976), de Samuel Delany (1942 -).

A partir da teorização de Moylan, Lyman Tower Sargent cria uma definição para utopia crítica seguindo o modelo que ele já tinha usado para utopias e distopias literárias. Segundo Sargent, uma utopia crítica apresenta:

[...] uma sociedade não existente descrita em considerável detalhe e normalmente localizada no tempo e espaço cujo/a autor/a pretendeu que leitores/as contemporâneos/as vissem 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)

Por fim, é importante salientar que o que Tom Moylan argumenta sobre a força das utopias críticas não no conteúdo de seus mundos imaginários, mas no próprio fato de imaginá-los. Para Moylan

A tarefa de um texto utópico de oposição não é prever a agenda para o futuro em termos de um plano revolucionário homogêneo, mas sim abraçar o ato de negar o presente e imaginar qualquer um dos vários modos possíveis de adaptação à sociedade e à natureza, baseado, geralmente sobre princípios de autonomia, ajuda mútua e igualdade. (MOYLAN, 1986, p. 26)

Os conteúdos representados nas utopias críticas não são vistos como modelos, não são importantes em sentidos de planejamento, mas sim por demonstrarem que, pelo poder da imaginação, outras formas de ser e viver são possíveis, por isso rejeitam a utopia enquanto plano e a preservam enquanto sonho (MOYLAN, 1986). E sobre que tipo de sociedade esses textos sonham? São os sonhos dos movimentos sociais de liberação feminina, de direitos das minorias, de consciência ecológica e necessidade de uma economia sustentável que formaram os movimentos sociais dos anos 1950 e 1960 nos Estados Unidos e na Europa, e que estão nas raízes dessas utopias críticas.

Após essa virada utópica crítica dos anos 1970, vieram os anos 1980 e com eles a ascensão do conservadorismo com os governos de Ronald Reagan (1911-2004), entre 1981 a 1989, nos Estados Unidos, e Margaret Thatcher (1925-2013), entre 1979 a 1990, na Inglaterra. A resposta na escrita utópica pode ser notada numa nova guinada distópica no utopismo literário

dos anos 1980 e 1990, mas, diferente da forma mais estática das distopias mais importantes da primeira metade do século XX (*Nós, Admirável Mundo Novo* e *1984*), muitas obras distópicas dos anos 1980 e 1990 apresentavam representações mais dinâmicas, negociando uma tensão entre distopia e utopia.

Tais textos desafiaram as noções binárias que geravam argumentações e definições de que a distopia seria simplesmente o contrário da utopia, assim, Sargent nota que “mesmo um dos nossos termos mais básicos, a distopia, foi geralmente negligenciado por críticas e trabalhos recentes como o *He, She and It* [Ele, Ela e Isto], de Marge Piercy (1991) que são claramente tanto eutopias como distopias, e minam todos os puros esquemas de classificação” (SARGENT, 1994, p. 7). Sargent cita ainda as reflexões de Raffaella Baccolini (1992), que apontava a necessidade de reconsiderar a distopia assim como tinha sido necessária a reconsideração da utopia (eutopia), devido ao trabalho de desconstrução empregado pela crítica feminista que já tinha demonstrado que:

[...] gêneros são construções culturais; implicado na noção de gênero e de fronteiras reside uma oposição binária entre o que é "normal" e o que é "desviante" - uma noção que a crítica feminista tem tentado desconstruir, uma vez que essa diferença consagra a prática feminina à inferioridade. (BACCOLINI, apud SARGENT, 1994, p. 7)

Um passo importante para essa reconsideração do gênero distópico, de sua possível função utópica e pertencimento ao utopismo de maneira geral, foi a diferenciação clara entre os termos *distopia* e *antiutopia*. Sargent defende que o uso de distopia e antiutopia como sinônimos seria inadequado, visto obras como *He, She and It* serem distópicas sem, contudo, serem contrárias ao utopismo e, além disso, visto haver antiutopias que não se qualificam como distopias:

A antiutopia é de uso comum como substituto da distopia, mas, como tal, muitas vezes é impreciso e é útil ter um termo para descrever as obras que usam a forma utópica para atacar utopias em geral ou uma utopia específica. (Algumas das inúmeras obras que usam o futuro Boston de Bellamy para atacar Bellamy são antiutopias sem serem distopias). (SARGENT, 1994, p. 8)

Após dar seus motivos pela diferenciação entre os dois termos, Sargent provê uma definição específica para antiutopia, segundo ele, a antiutopia apresenta: “[...] uma sociedade não existente descrita em considerável detalhe e normalmente localizada no tempo e espaço cujo/a autor/a pretendeu que leitores/as contemporâneos/as a ver como uma crítica ao utopismo ou a uma eutopia em particular” (SARGENT, 1994, p. 9). O autor ainda especula se uma *distopia crítica*, nos termos da *utopia crítica* de Tom Moylan, seria plausível, argumentando que talvez

fosse o caso de *He, She and It*, e convidando outros/as pesquisadores/as a investigar o caso. O assunto foi, de fato investigado chegando à teorização da distopia crítica em algumas obras, das quais, *Scraps of the Untainted Sky: Science Fiction, Utopia, Dystopia* (2000),<sup>25</sup> de Tom Moylan, foi a que possuiu mais impacto no mundo acadêmico.

Expandindo as teorizações de Lyman Tower Sargent (1994), Jeny Wolmark (1994), Raffaella Baccolini (2000), Ildney Cavalcanti (1999), Constance Penley (1989) e Peter Fitting (1999),<sup>26</sup> Moylan organiza a teorização do que constituiria uma distopia crítica. Em primeiro lugar, partindo da diferenciação entre textos distópicos e antiutópicos, proposta por Sargent, Moylan argumenta que

É mais consistente com o paradigma dos estudos utópicos/distópicos em desenvolvimento denominar o texto que recusa qualquer esperança e esforço utópicos uma antiutopia e o que entra na contenda entre Utopia e Anti-Utopia (aparecendo numa posição diferente em cada texto) uma distopia (MOYLAN, 2016, p. 69).

O autor escreve Utopia e Anti-Utopia, em letras maiúsculas, por estar se referindo não aos gêneros literários, mas às ideias de Utopia e Anti-Utopia de maneira mais geral, sendo então Utopia similar ao conceito sociológico que vimos em Ruth Levitas (1990), o qual Lyman Tower Sargent (1994) chama de utopismo; e a Anti-Utopia estaria ligada às ideias contrárias ao utopismo, como no citado exemplo da filosofia de Karl Popper. Partindo dessa diferenciação, Moylan refina o próprio conceito de distopia ao argumentar que há um *continuum* antinômico entre Utopia e Anti-Utopia, enquanto fenômenos ideológicos mais gerais, o qual o texto verdadeiramente distópico está sempre em uma relação de negociação. Ele argumenta que há distopias antiutópicas e distopias utópicas, de modo que:

Embora todo texto distópico ofereça uma apresentação detalhada e pessimista da pior das alternativas sociais, alguns afiliam-se com uma tendência utópica quando mantêm um horizonte de esperança (ou pelo menos convidam leituras que o façam), enquanto outros apenas parecem ser aliados distópicos da Utopia à medida que retém uma disposição antiutópica que exclui toda possibilidade de transformação; e ainda outros negociam estrategicamente posições ambíguas em algum lugar ao longo do *continuum* antinômico (MOYLAN, 2016, p. 80)

---

<sup>25</sup> A segunda seção dessa obra foi traduzida e publicada em português com o título *Distopia: Fragmentos de um Céu Límpido* (2016), conforme as referências ao final.

<sup>26</sup> Tom Moylan cita o trabalho de Fitting apresentado na Conferência Utopian Studies que aconteceu em novembro de 1999 em San Antonio, no Texas, EUA. O trabalho foi, posteriormente expandido e publicado em *Dark Horizons: Science Fiction and the Dystopian Imagination* (2003).

Desenvolvendo essa reflexão sobre as posições utópicas e antiutópicas dos textos distópicos, Moylan faz uma distinção entre *distopias clássicas* e *distopias críticas*. As distopias clássicas, que envolveria textos desde o início do século XX, com o conto “A Máquina Para” até o meio dos anos 1980, com o romance *O conto da Aia*,<sup>27</sup> poderiam apresentar ora uma tendência antiutópica de impossibilidade de mudança no sistema social distópico representado na obra (como no caso de *1984*, de Orwell) ora uma tendência utópica de possibilidade de mudança no sistema social distópico representado na obra (como em *O Conto da Aia*, de Atwood). As distopias críticas, porém, se diferenciam por serem textos que:

[...] negociam o pessimismo necessário da distopia genérica com uma postura utópica aberta e militante que não apenas rompe com o fechamento hegemônico dos mundos alternativos ficcionais, mas também recusam, autorreflexivamente, a tentação antiutópica que persiste como um vírus cristalizado em toda a narrativa distópica. (MOYLAN, 2016, p. 152).

Narrativamente, são distopias que possuem ao menos um enclave eutópico ou apresenta a esperança de que a distopia possa ser superada e substituída por uma eutopia. Textos assim considerados por Tom Moylan são: *The Golden Coast* [A Costa Dourada] (1988), de Kim Stanley Robinson (1952); o já citado *He, She and It*, de Marge Piercy; *Parable of the Sower* [Parábola do Semeador] (1993) e *Parable of the Talents* [Parábola dos Talentos] (1998), de Octavia Butler (1947-2006). Moylan argumenta que “enquanto as utopias críticas dos anos 1960 e 1970 renovaram e transformaram a escrita utópica [...] através de uma combinação dialética de distopia e eutopia [...], as distopias críticas dos anos 1980 e 1990 realizaram uma intervenção textual similar” (MOYLAN, 2016, p. 151). Ou seja, nas distopias críticas, assim como aconteceu com as utopias críticas, as concepções de oposições binárias entre utopia e distopia são, mais uma vez, quebradas.

Após essa teorização de Tom Moylan, Lyman Tower Sargent acabou criando uma definição de distopia crítica, que ele acrescentou a sua lista de tipos textuais utópicos:

uma sociedade não existente, descrita de forma minuciosa e normalmente localizada em um tempo e espaço que o/a autor/a desejou mostrar a um

---

<sup>27</sup> O já citado *O Tação de Ferro*, anterior ao conto de Forster, não entra na lista de distopias clássicas de Moylan, pois, na opinião do autor, o romance de London não seria uma distopia de fato, mas uma proto-distopia. Já *O conto da Aia*, a qual Ildney Cavalcanti (1999) e Peter Fitting (2003) consideram como uma distopia crítica, é, na argumentação de Tom Moylan considerada uma distopia clássica que “[...] levou a distopia tradicional a um limite histórico, e, ao fazê-lo, antecipou o momento das distopias críticas que logo iriam surgir no âmbito popular da FC [Ficção Científica] no final dos anos 1980” (MOYLAN, 2016, p. 108). Essa discordância quanto ao romance de Atwood, demonstra quão plural é a concepção de distopia crítica nos Estudos da Utopia e da Distopia, e que a obra de Tom Moylan, embora a mais influente na teorização do conceito, não possui autoridade máxima, afinal, o artigo em que Fitting defende o romance de Atwood como distopia crítica é posterior a teorização de Tom Moylan e foi publicado em um livro organizado por ele (em cooperação com Raffaella Baccolini).

público leitor contemporâneo como pior que a sociedade contemporânea, mas que geralmente inclui, pelo menos, um enclave utópico ou apresenta a esperança de que a distopia possa ser superada e substituída por uma eutopia. (SARGENT, 2001, p.222)

Não é que a distopia clássica não tenha potenciais e elementos utópicos ou que a utopia clássica não tenha, também, potenciais e elementos distópicos. O que ocorre é que os textos destacados como utopias críticas e distopias críticas são mais autorreflexivos acerca do caráter dialógico existente entre as ideias de utopia e distopia. Portanto, ainda mais nesses textos, temos que a distopia não é o contrário da utopia (e nem vice-versa). De fato, essa concepção de utopia e distopia como mais próximas e correlatas do que opostas e antitéticas pode ser averiguada na introdução de *Dystopia(n) Matters: on the page, on screen, on stage* (2013), livro que reúne ensaios de vários/as acadêmicos/as do campo *dos Estudos da Utopia*. Sua organizadora, Fátima Vieira demonstra que, ao receberem o convite para escrever por quê a distopia é importante na contemporaneidade, esses/as acadêmicos/as responderam fazendo uma ligação entre utopia e distopia “como se elas fossem quase correlativas em suas funções” (VIEIRA, 2013, p.1).

Essa função correlativa entre utopia e distopia é expressa por alguns/as dos/as pesquisadores/as que colaboraram com Fátima Vieira (2013), da seguinte maneira: Gregory Clayes defende que: “Claramente, assim como o lutador da liberdade de uma pessoa é o terrorista de outra pessoa, a utopia de uma pessoa é a distopia de outra pessoa” (CLAEYS, 2013, p. 15); Krishan Kumar argumenta que a “[...] distopia não é tanto o oposto da utopia quanto sua sombra”(KUMAR, 2013, p. 19); Laurence Davis alega que a distopia “[...] é o alter ego da utopia” (DAVIS, 2013, p. 23, ); e Ana Cláudia Romano Ribeiro defende que “[...] *todas as utopias contêm distopia*” (RIBEIRO, 2013, p. 64, ênfase da autora).

Com essa conclusão que aponta para a correlação dos dois gêneros, nos aproximamos da opinião de Margaret Atwood (2011b) e do último termo que dá título ao presente capítulo, *ustopia*. Atwood define *ustopia* da seguinte maneira: “[...] *ustopia* é uma palavra que eu criei ao combinar utopia e distopia – a sociedade perfeita imaginada e seu oposto – porque, em minha visão, cada uma contém uma versão latente da outra.” (ATWOOD, 2011b, p. 66). Aqui, é importante frisar que Atwood não está criando um novo gênero literário, uma *ustopia* em oposição as *utopias* e *distopias*, mas faz uma amálgama com os gêneros (utopia e distopia) em um único termo, visto seu entendimento de que eles não são opostos, mas correlatos.

Na sua argumentação, a autora canadense aponta para as possibilidades utópicas em *1984* e distópicas em *A Utopia*:

Mesmo em *1984*, de George Orwell – sem dúvida uma das distopias mais desamparadamente sombrias já inventadas – a utopia está presente, ainda que minimamente, na forma de um peso de papel de vidro antigo e uma pequena clareira da floresta ao lado de um riacho. Quanto às utopias, de Thomas More em diante, sempre há provisão para os renegados, aqueles que não seguem ou não seguirão as regras: prisão, escravidão, exílio, exclusão ou execução. (ATWOOD, 2011b, p. 85-86)

Em seguida, Margaret Atwood faz uma autorreflexão sobre sua própria obra distópica (até aquele momento, consistindo de três romances, *O Conto da Aia*, *Oryx e Crake* e *O Ano do Dilúvio*), argumentando que, mesmo nas sociedades infernais que ela criou, há utopias encobertas. Assim, ela usa a ficção utópica e distópica para ilustrar seu entendimento de que utopias e distopias não são apenas construções opostas, aproximando-se do que Tom Moylan e Lyman Tower Sargent defendem sobre a hibridez do atual utopismo literário.

Como já foi explicitado, esta dissertação é sobre a trilogia distópica de Margaret Atwood, formada pelos romances *Oryx e Crake*, *O Ano do Dilúvio* e *Maddaddam*, com o objetivo de analisar como esse conjunto de romances consegue trabalhar as intrincadas relações entre os conceitos de utopia e distopia em sua narrativa. Por essa razão, busquei explicar os dois termos, por entender que ambos possuem uma história longa e complexa, cujas interpretações estão longe de ser harmoniosas. Tendo exposto parte da teoria sobre utopia e distopia (com seus termos correlatos: eutopia, eucronia, antiutopia, utopia crítica, distopia crítica, ustopia), posso passar para os próximos capítulos, que serão de análise dessa trilogia de Atwood, com a devida clareza do que eu estou considerando como utopia e distopia.

De certa maneira, é uma expansão do breve exercício reflexivo que a própria Margaret Atwood fez ao analisar a ficção utópica e distópica para explicação da criação do termo *ustopia*, pois o que quero demonstrar são exatamente os caminhos para *ustopia* na trilogia *Maddaddam*, isto é, como se dão as representações de utopia e distopia nessas obras e como essas representações relacionam-se entre si. Portanto, é adequado que, na passagem entre o presente capítulo teórico para os próximos capítulos de análise, haja a seguinte admoestação de Margaret Atwood sobre utopias e distopias: “As distopias geralmente são descritas como o oposto das utopias [...]. Mas arranhe a superfície um pouco e – ou assim eu penso – você vê algo mais como um padrão de yin e yang; dentro de cada utopia, uma distopia escondida; dentro de cada distopia, uma utopia oculta” (Atwood, 2011b, p. 85). Passemos aos capítulos de análise desta dissertação, em que esse arranhar foi feito, e vejamos a *ustopia* ficcionalmente construída por Atwood no padrão *Yin Yang*.

## 2. A NARRATIVA DISTÓPICA DA TRILOGIA *MADDADDAM*

### 2.1. Extrapolação capitalista e o apagamento do estado

Na trilogia *MaddAddam*, Margaret Atwood cria uma representação literária de uma possibilidade especulativa do que pode vir a acontecer com a maior parte da sociedade humana em um futuro próximo. Considerando que o capitalismo é o sistema econômico hegemônico na maior parte do mundo, é bastante relevante o fato de que esse seja o sistema social o qual Atwood utiliza para especular sobre uma sociedade distópica. De acordo com James Fulcher, a característica essencial do capitalismo é “o investimento de dinheiro para produzir lucro” (FULCHER, 2004, p. 14), de modo que

[...] não é a natureza da própria atividade que importa, mas a possibilidade de lucrar com ela. De fato, é típico de uma sociedade capitalista que praticamente todas as atividades econômicas que se desenvolvem dentro dela são impulsionadas pela oportunidade de lucrar com o capital investido nelas. (FULCHER, 2004, p. 14)

Se a natureza da atividade não é o mais importante, mas a possibilidade de lucrar em cima desta atividade, a questão da ética e da exploração do trabalho naturalmente são levantadas pelos críticos do capitalismo. Afinal, se a natureza da atividade está abaixo da possibilidade de produção de lucro, em uma escala de importâncias, a extrapolação deste princípio é que qualquer tipo de atividade pode ser justificada desde que produza lucro.

Na sociedade distópica representada na trilogia, a submissão do Estado aos interesses do empresariado é extrapolada de modo a criar uma distopia corporativista. Neste capítulo eu irei demonstrar como Atwood extrapola o princípio capitalista de geração de lucro como objetivo maior da economia e o princípio *do livre mercado*,<sup>28</sup> defendido por apoiadores/as do neoliberalismo como o meio de se alcançar uma sociedade melhor (STEGGER, 2010), para criar uma sociedade distópica em que as grandes corporações dominam todas as esferas sociais de modo a representar um mundo caracterizado como “um grande experimento fora do controle” (ATWOOD, 2004, p. 213),<sup>29</sup> onde o lucro para as grandes corporações é sua metodologia central.

---

<sup>28</sup> No *Routledge Dictionary of Economics* (2002), Donald Rutherford define o livre mercado como: “a market in which buyers and sellers are free to contract on whatever terms they wish without governmental interference.” [um mercado no qual compradores e vendedores são livres de contrato sob quaisquer termos que desejem sem interferência governamental] (RUTHERFORD, 2002, p. 240).

<sup>29</sup> No original: “one vast uncontrolled experiment” (ATWOOD, 2003, p. 228).

Considerando a definição de distopia literária oferecida por Gregory Claeys, que as percebe como “preocupadas principalmente por retratar sociedades onde uma maioria substancial sofre escravidão e/ou opressão *como resultado da ação humana*.” (CLAEYS, 2017, p. 290, ênfase do autor), começo então por demonstrar como o apagamento do Estado na obra leva, conseqüentemente, à formação de um (não)governo corporativo, uma espécie de *corporocracia*, que opera essa opressão sobre a maior parte da população. É notável a falta de referências ao sistema político na trilogia *MaddAddam*. De fato, as palavras *governo*, *estado* (governamental) ou *partido* (político), sequer aparecem nas mais de mil páginas que compõem toda a trilogia. Diferente do Estado Único, em *Nós*, do Partido Interno, em *1984*, dos Administradores Mundiais, em *Admirável Mundo Novo*, da *Máquina* que domina a sociedade no conto “A Máquina para”, ou mesmo da República de Gilead que assume o governo dos Estados Unidos na distopia anterior de Atwood, *O Conto da Aia*, não existe a presença de um Estado forte ou de um poder hegemônico centralizado e facilmente localizável que cause a opressão típica da ficção distópica na sociedade representada na trilogia distópica *MaddAddam*. Semelhante ao romance *O Tachão de Ferro*, existe um Estado na trilogia de Margaret Atwood, um governo constituído de políticos, mas este governo está sob o controle das grandes corporações. Entretanto, a distopia de Atwood não tem o caráter panfletário socialista do romance de Jack London, visto que, enquanto a história de London é vista de um futuro em que houve uma revolução socialista que derrubou a oligarquia de corporações que dominava parte do mundo, na narrativa de Atwood a sociedade distópica é lembrada por sobreviventes em um mundo pós-apocalíptico.

Há apenas sete menções à classe política em toda a trilogia *MaddAddam* (duas em *Oryx e Crake*, e cinco em *MaddAddam*), e três menções ao ato de votar em políticos (uma em *Oryx e Crake* e duas em *MaddAddam*). Essa escassez de referências por si só simboliza o apagamento do Estado e a fraqueza da classe política neste mundo ficcional. A seguir, analiso algumas dessas poucas passagens em que há menção aos políticos ou a sistema democrático desse universo ficcional. Analisando essas dez passagens, demonstro a fraqueza da classe política nesse mundo ficcional. A começar pela classe dos políticos, a primeira menção em *Oryx e Crake* aparece nos sites de entretenimento que o adolescente Jimmy e seu amigo Crake acessavam para se divertir:

Ou então assistiam ao [dirtysockpuppets.com](http://dirtysockpuppets.com), um show de marionetes com líderes políticos mundiais. Crake dizia que com a alteração genética digital você não podia saber se alguns daqueles generais e congêneres continuavam a existir, e caso existissem, se tinham mesmo dito o que você estava ouvindo.

De todo modo eles eram derrubados e substituídos com tanta rapidez que isso não importava. (ATWOOD, 2004, p. 82, ênfase minha)<sup>30</sup>

O nome do site *dirtysockpuppets.com* pode ser traduzido para o português como *marionetesdemeiasuja.com*, o que tanto aponta para a corrupção da classe política – pode-se equiparar meias sujas a políticos sujos, ou seja, corruptos –, como para o fato de que esses políticos estão sendo manipulados por um poder maior. Conforme será melhor demonstrado mais adiante, as grandes corporações são o que de fato controlam a sociedade na trilogia *MaddAddam*, de modo que é possível entender que esses políticos, mesmo os de governo militar (os generais e congêneres), são manipulados pelas corporações. Além disso, o fato de que tais políticos são derrubados e substituídos rapidamente, realça mais o apagamento do Estado na obra, afinal, o que eles tinham dito, ou até mesmo se ainda existiam, “não importava”.

Não há menção à classe política em *O Ano do Dilúvio*, então passemos para o terceiro volume da trilogia, Em *Maddaddam*, há cinco menções à classe política, das quais destaco duas que revelam alguns aspectos das relações políticas dessa sociedade ficcional. Na primeira delas, enquanto Zeb conta sua história para Toby, acompanhamos como ele viajou parte do mundo atuando como um *hacker*, um negócio crescente que possuía: “Hordas de potenciais clientes: as empresas estavam espionando as empresas, os políticos estavam estabelecendo redes para outros políticos” (ATWOOD, 2013, p. 174).<sup>31</sup> Considerando que a atividade de *hacker* é descrita como ilegal na obra, assim como é no nosso presente histórico devido às diversas leis quebradas nesse tipo de atividade concernindo ao direito de privacidade das informações individuais, a associação dos políticos com os *hackers* implica no uso ilegal de informações privadas para vencer eleições ou conseguir favores, ou seja, coloca a classe política dentro de uma esfera criminosa. A segunda passagem que destaco demonstra um poder de mudança social por parte dos políticos, porém, ligado aos interesses das corporações. Zeb conta para Toby que “As corporações decidiram assumir o comércio sexual: era tão lucrativo. Eles compraram alguns políticos, conseguiram legalizar, criaram o SeksMart, obrigaram todos no ramo a entrar” (ATWOOD, 2013, p. 333).<sup>32</sup> Essa passagem demonstra que a legislação ainda estava nas mãos

---

<sup>30</sup> No original: “Or they’d watch dirtysockpuppets.com, a current-affairs show about world political leaders. Crake said that with digital genalteration you couldn’t tell whether any of these generals and whatnot existed any more, and if they did, whether they’d actually said what you’d heard. Anyway they were toppled and replaced with such rapidity that it hardly mattered” (ATWOOD, 2003, p. 82).

<sup>31</sup> No original: “hordes of potential customers: businesses were spying on businesses, politicians were setting nets for other politicians.”

<sup>32</sup> No original: “The Corps decided to take over the sex trade: it was so lucrative. They bought a few politicians, got it legalized, set up SeksMart, forced everyone in the trade to roll in.”

dos políticos, porém, deixa claro que eles legislavam de acordo com os interesses das corporações.

Passo agora a demonstrar como o ato de votar é representado como irrelevante na trilogia *Maddaddam*. A única menção a votação no romance *Oryx e Crake* é feita cedo na narrativa, quando é estabelecido que durante a infância de Jimmy, as eleições políticas tinham se tornado irrelevantes. Os moradores mais velhos do Complexo residencial corporativo, em que Jimmy morava, reclamavam de tal irrelevância: “– *Lembra de quando era importante votar?*” (ATWOOD, 2004, p. 65, ênfase da autora).<sup>33</sup> Já em *Maddaddam*, as duas menções ao ato de votar são ligadas às urnas eleitorais eletrônicas, demonstrando que havia todo um negócio dedicado a *hackear* os votos e manipular os resultados das eleições. Zeb conta para Toby que ele havia trabalhado com *hacking* de votos quando jovem:

Seu primeiro empregador foi o Ristbones, uma organização especializada em hacker máquinas eletrônicas de votação. [...] se você controlasse as máquinas, você poderia introduzir qualquer candidato que quisesse, desde que o voto real estivesse perto de ser dividido [...]; a *aparência da democracia* ainda era considerada valiosa para ser preservada naquela época. (ATWOOD, 2013, p. 175, ênfase minha)<sup>34</sup>

Zeb também conta para Toby que as máquinas de votos pertenciam a uma corporação – “ninguém realmente queria voltar para o antigo sistema de papel, e a corporação que possuía as máquinas, escolhia os vencedores” (ATWOOD, 2013, p. 181).<sup>35</sup> Portanto, as eleições nunca poderiam realmente representar uma democracia verdadeira, independente da ação de *hackers*, visto que, ao ser controlada por uma corporação, a eleição iria atender interesses corporativistas. Portanto, apenas uma aparência de democracia é o que sobra ao sistema político na trilogia, sendo uma consequência direta da extrapolação do capitalismo que valida qualquer atividade como justificável, desde que lucrativa, mesmo que o preço a pagar seja a própria democracia. Assim, ao especular sobre uma sociedade de Estado mínimo e livre mercado máximo, essa obra de Atwood aponta para uma possível contradição no discurso neoliberal de que o livre mercado tende a fortalecer a democracia, pois demonstra a possibilidade de que a falta de intervenção estatal na economia gere outras formas de tirania e acabe com a democracia. Conforme argumenta Chris Vials, “[...] a trilogia *MaddAddam* nos pede para imaginar um capitalismo que

---

<sup>33</sup> No original: “Remember when voting mattered?” (ATWOOD, 2003, p. 63)

<sup>34</sup> No original: “His first employer was Ristbones, an outfit that specialized in the hacking of electronic voting machines. [...] if you controlled the machines, you could slip in whichever candidate you wanted, as long as the real vote was close to being split – but outrage had been expressed and fusses had been made, and the appearance of democracy was still considered worth preserving back then.”

<sup>35</sup> No original: “nobody really wanted to go back to the old paper system, and the Corp that owned the machines, picked the winners.”

alcança seus fins autoritários sem a intervenção de um estado centralizado e, nessa base, ela desafia radicalmente a ortodoxia neoliberal” (VIALS, 2015, p. 237).

Tal apagamento do estado na trilogia *MaddAddam* é percebido como negativo tanto pelos funcionários mais velhos, moradores dos Complexos corporativos, que reclamam de que não importava mais votar, quanto por Zeb, que declara que a democracia é apenas aparente, de modo que essas personagens nos servem como ponto de referência para analisar criticamente se o governo corporocrático pode ser considerado distópico. Sobre a tendência da substituição do poder estatal pelo poder corporativo nas distopias, Tom Moylan, que argumenta que:

[...] na mudança distópica das décadas de encerramento do século XX, o poder do Estado autoritário cede lugar 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)

Tal fenômeno o crítico associa às ideias dominantes das classes hegemônicas da maioria das sociedades contemporâneas:

[...] se, de fato, as ideias reinantes de uma era são as de suas forças dominantes, então o passo narrativo do Estado para a economia como o motor da sociedade pode ser lido como seu registro menos autoconsciente como um eco sintomático da hegemonia neoliberal. (MOYLAN, 2003, página 140)

Portanto, se desde o fim do século XX as distopias são mais corporativistas do que estatais, isso aponta para a característica do nosso próprio presente histórico em que as corporações estão de fato controlando os governos, pois a matéria prima das da literatura é (também) a realidade empírica que cerca seus autores e autoras, seus leitores e leitoras.

## **2.2. Ruína dos serviços públicos: caos na terra de plebeus**

Consequência da manipulação política pelas corporações é, logicamente, o sucateamento do serviço público. Portanto, é mister analisar o registro icônico do texto para perceber como a privatização do governo afeta a construção social do universo diegético da trilogia *MaddAddam* e como as personagens desses romances são diretamente afetadas negativamente por tal construção social fictícia. Assim, demonstro os detalhes de uma representação literária de um mundo que pode ser caracterizado como distópico, não apenas por ser uma versão piorada das sociedades modernas do presente histórico do século XXI, mas por ser percebida como opressiva dentro do universo ficcional.

### 2.2.1. Sucateamento da educação pública geral

Não existem muitas referências a serviços públicos no decorrer da trilogia, e, quando aparecem, são retratados como falidos, em decadência ou inexistentes por terem sido privatizados. Passo a analisar como a sociedade distópica de Atwood apresenta os serviços públicos de educação, tratamento de saúde e segurança, todos eles geralmente considerados como básicos e ligado aos direitos humanos.<sup>36</sup> Começando pela educação, em *Oryx e Crake* a expressão “Escola Pública” aparece apenas uma vez quando Jimmy se muda com sua família do Complexo das Fazendas OrganInc para o Complexo de outra corporação, a MaisSaúde, onde “Jimmy foi matriculado na escola pública MaisSaúde” (ATWOOD, 2004, p; 57).<sup>37</sup> Apesar da escola ter o adjetivo pública, não significa que ela pertença ao serviço público. As escolas dos Complexos são frequentadas apenas pelos seus moradores, todos funcionários importantes das grandes corporações, portanto essas escolas não são abertas ao público geral, de modo que não se caracterizam como escolas públicas no mesmo molde das escolas públicas da maioria das sociedades modernas do nosso presente histórico.

As escolas realmente públicas, isto é, que recebem quaisquer alunos/as que se matriculem, desde que haja vagas, são as que existem nas terras de plebeus, as cidades fora dos Complexos corporativos onde moram os mais pobres. Essas escolas, que formam o sistema verdadeiramente público de educação, são descritas como “aqueles lixos que ainda chamavam o ‘sistema público’” (ATWOOD, 2004, p. 164),<sup>38</sup> ou seja, totalmente defasado e falido em relação ao sistema público de educação dos Complexos, que é descrito, nessa mesma passagem, como “escolas cheias de gênios brilhantes” (ATWOOD, 2004, p. 164).<sup>39</sup> Além disso, como nota Henri Ala-Lahti, em sua dissertação de mestrado, “as crianças das terras dos plebeus são descritas como parte de gangues de rua ao invés de passar o tempo na escola, o que sugere que a escola elementar obrigatória seja, talvez, algo do passado” (ALA-LAHTI, 2015, p. 45).

Em *O Ano do Dilúvio* e em *MaddAddam* não há nenhuma menção às escolas públicas das terras dos plebeus. A consequência do contraste entre as escolas dos Complexos e as escolas das terras dos plebeus é a manutenção do abismo social entre os habitantes dessas duas

---

<sup>36</sup> A segurança social faz parte do artigo 22, a saúde e acesso a assistência médica no artigo 25 e o direito a educação básica gratuita está no artigo 26 da Declaração Universal dos Direitos Humanos.

<sup>37</sup> No original: “Jimmy went to the HelthWyzer Public School” (ATWOOD, 2003, p. 54). A tradutora de *Oryx e Crake*, Léa Vivieros de Castro traduz HelthWyzer como MaisSaúde. Já a tradutora de *O Ano do Dilúvio*, Márcia Frazão, não traduz o nome da corporação. Por isso há diferença de nomes em relação a essa corporação quando cito o primeiro ou o segundo romance.

<sup>38</sup> No original: “those dump bins they still called ‘the public system’” (ATWOOD, 2003, p. 174).

<sup>39</sup> No original: “the Compound schools were awash in brilliant genes” (ATWOOD, 2004, p. 174).

realidades distintas, visto que fica determinado que as melhores faculdades, ou seja, as que empregam para as grandes corporações, fazem uma seleção que aceita apenas os gênios que estudam nas escolas dos Complexos. Portanto, Atwood tece uma crítica à tendência capitalista de transformação da educação em produto, o que contraria a declaração dos direitos humanos da universalidade de educação de qualidade, visto que tal educação nessa trilogia é reduzida a mais um produto a ser comercializado e consumido. Essa comercialização da educação ecoa em nosso presente histórico visto ao movimento de privatização do ensino, perceptível em boa parte das sociedades na contemporaneidade.

### 2.2.2. Sucateamento e manipulação da saúde pública

A única referência ao sistema público de saúde se dá logo no início de *O Ano do Dilúvio*, em que a mãe de Toby adoece seriamente e não consegue tratamento adequado, conforme explica a voz narrativa heterodiegética presente nos capítulos cujo foco está na história de Toby:

Ninguém conseguia uma cobertura completa de saúde, a menos que tivesse dinheiro para custear o tratamento. E não adiantaria nada se ela tivesse ido a um daqueles consultórios públicos imundos, pensou Toby. Eles se limitavam a pedir que você colocasse a língua para fora, presenteando-o com novos germes e víruses, e depois o mandavam para casa. (ATWOOD, 2011a, p. 38)<sup>40</sup>

O resultado é que o pai de Toby acaba vendendo tudo para o tratamento de sua esposa, porém, ela não resiste e acaba por falecer, o que acaba levando-o ao suicídio.

O funeral da mãe foi curto e melancólico. Ao terminar, o pai e Toby sentaram-se à mesa da mísera cozinha. [...]. Depois, Toby foi para a cama e o pai entrou na garagem vazia, enfiou o cano do rifle na boca e puxou o gatilho. (ATWOOD, 2011a, p. 38)<sup>41</sup>

A ineficácia do tratamento de saúde público é agravada se considerarmos o fato de que, na narrativa dessa trilogia, há uma série de novas doenças aparecendo, que são reveladas como criações das próprias corporações com o intuito de vender seus tratamentos, e que tais tratamentos são caríssimos. Esse fator está intimamente ligado à submissão do Estado às corporações visto que, com o crescimento do poder corporativo e do livre mercado, a supervisão

---

<sup>40</sup> No original: “Nobody could get public wellness coverage unless they had no money of their own whatsoever. Not that you’d want to go to one of those public dump bins anyway, thought Toby. All they did was poke at your tongue and give you a few germs and viruses you didn’t already have, and send you home” (ATWOOD, 2009, p. 26).

<sup>41</sup> No original: “Her mother’s funeral was short and dreary. After it, Toby sat with her father in the stripped-down kitchen. [...]. Then, after Toby had gone to bed, her father went into the empty garage and stuck the rifle into his mouth, and pulled the trigger” (ATWOOD, 2009, p. 27).

da qualidade dos produtos por elas comercializados fica mais frouxa, permitindo que se produza tratamentos e produtos ineficazes ou malignos aos consumidores e consumidoras, já que falta a regulamentação estatal.

No romance anterior, Crake já havia revelado a Jimmy que a MaisSaúde estava fabricando as doenças para continuar lucrando com os tratamentos, conforme o diálogo que segue:

– [...] não estão sempre descobrindo novas doenças? – Descobrimo não – disse Crake. – Estão criando, isso sim. – Quem está criando? – perguntou Jimmy. Sabotadores, terroristas, era isso que Crake estava querendo dizer? [...]. – A MaisSaúde – Disse Crake. – Eles vêm fazendo isso há anos [...]. Eles põem os organismos hostis em comprimidos de vitamina. (ATWOOD, 2004, p. 195-196)<sup>42</sup>

Portanto, a saúde pública na trilogia *MaddAddam* não é apenas sucateada para que as pessoas recorram aos tratamentos das empresas, mas manipulada da forma mais antiética possível para geração do máximo de lucro. Assim, a doutrina neoliberal de que o mercado não precisa ser regulado pelo Estado é extrapolada em suas consequências mais nefastas no que diz respeito a saúde pública nessa trilogia distópica. É irônico que uma empresa com o nome *HelthWyzer*, cuja pronúncia lembra *health wiser*, que pode ser traduzido como saúde mais sábia, e que foi traduzida como MaisSaúde, ou seja, mais saúde, na tradução de *Oryx e Crake* para o português brasileiro, seja justamente a que esteja deixando as pessoas doentes para arrancar-lhes dinheiro.

### 2.2.3. Privatização da segurança pública e monopólio da violência

Já em relação à segurança pública, não há apenas a decadência, mas a falência total do sistema. Logo no início de *Oryx e Crake*, somos apresentados à empresa de segurança privada que serve às corporações na trilogia, a CorpSeCorps, cujo nome que traz dentro de si a palavra *corpse* (corpo humano morto), já indica seu caráter violento. Como a narrativa de *Oryx e Crake* é construída através das memórias de Jimmy, temos uma perspectiva mais ligada às elites desse mundo ficcional, por isso, ao terminar a leitura do romance, fica parecendo que o papel CorpSeCorps é apenas ligado aos Complexos corporativos. Porém, em *O Ano do Dilúvio*, em que a narrativa se concentra mais na terra dos plebeus, pelas perspectivas de Toby e Ren, fica

---

<sup>42</sup> No original: “[...] don’t they keep discovering new diseases?” “Not discovering,” said Crake. “They’re creating them.” “Who is?” said Jimmy. Saboteurs, terrorists, is that what Crake meant? [...]. “HelthWyzer,” said Crake. “They’ve been doing it for years. [...]. They put the hostile bioforms into their vitamin pills” (ATWOOD, 2003, p. 210-211).

evidente que a CorpSeCorps também representa a privatização da polícia e da segurança social geral, também nas terras dos plebeus.

Em uma das primeiras memórias de Toby, fica estabelecido o controle social das corporações por meio de uma empresa de segurança privada que substitui a polícia local:

Na ocasião a CorpSeCorps estava consolidando seu poder. Começou como uma firma de segurança privada para atender as corporações, mas acabou assumindo o poder quando a força policial local entrou em colapso por falta de verbas. A princípio, as pessoas gostaram porque as corporações pagaram, mas logo a CorpSeCorps estendeu os tentáculos a todas as áreas. (ATWOOD, 2011a, p. 37)<sup>43</sup>

O controle da segurança pública ser delegado a uma instituição privada é significativo, pois isso estabelece a falta de uma democracia realmente efetiva, já que o crime não irá mais responder ao Estado e suas representantes eleitas, mas a uma empresa. Tal cenário lembra o filme distópico “Robocop” (1987), de direção de Paul Verhoeven, em que a polícia é privatizada e controlada pela organização *Omni Consumer Products (OCP)*, cujo próprio nome pode ser traduzido como *todos os produtos de consumo*,<sup>44</sup> indicando que a segurança pública é apenas mais um entre vários produtos de consumo controlado pelas corporações. Semelhantemente na trilogia de Atwood, a privatização da polícia, que passa a ser dominada pela CorpSeCorps, implica na mesma lógica de produto e consumo criticada no filme *Robocop*. Na distopia de Margaret Atwood, isso significa que o empresariado ligado às corporações fica imunes dos crimes que cometerem, assim como no filme de Paul Verhoeven, no qual o Robocop não poderia ferir ou prender um membro do alto escalão da OCP, mesmo que ele fosse um criminoso comprovado devido à sua programação interna.

Essa falta de punição para a classe empresarial ligada à CorpSeCorps é ilustrada quando Toby descobre que uma cadeia de restaurantes chamada *Rarity* vendia carne de espécies ameaçadas de extinção, algo que era contra a lei:

Nas salas comuns dos restaurantes eram servidos bifes de carneiro, veado e búfalo [...]. Mas nas salas privadas, de acesso exclusivo aos sócios e fortemente guarnecidas, eram servidas as espécies ameaçadas. O lucro era imenso [...]. Tecnicamente, o tráfico de espécies ameaçadas de extinção era ilegal — as multas eram altas para os transgressores, mas era extremamente lucrativo. A vizinhança estava ciente do que ocorria, mas todos tinham suas próprias preocupações — e quem se atreveria a abrir a boca sem correr risco?

---

<sup>43</sup> No original: “Already, back then, the CorpSeCorps were consolidating their power. They’d started as a private security firm for the Corporations, but then they’d taken over when the local police forces col apsed for lack of funding, and people liked that at first because the Corporations paid, but now CorpSeCorps were sending their tentacles everywhere” (ATWOOD, 2009, p. 25).

<sup>44</sup> Omni vem do latim *omnia*, que significa tudo ou todo.

Então, eram bolsos enfiados em bolsos, com a mão da CorpSeCorps enfiada em cada um desses bolsos. (ATWOOD, 2011a, p. 43)<sup>45</sup>

Além disso, na trilogia *MaddAddam* é dito que as terras de plebeus são cheias de gangues e quadrilhas criminosas e que “quem comanda as quadrilhas é a CorpSeCorps” (ATWOOD, 2011a, p. 62),<sup>46</sup> ressaltando ainda mais a corrupção devido à privatização policial. Assim, semelhante à MaiSaúde, que produzia doenças para lucrar com os tratamentos, a CorpSeCorps não apenas lucra com a violência das terras dos plebeus por ser a empresa responsável pelo patrulhamento, mas lucra ativamente permitindo que ocorra a criminalidade, desde que esta lhe pague o que é devido. Assim, crimes como assassinatos, tráfico de drogas, sequestros, tráfico de órgãos e até mesmo utilização de carne humana em uma rede de *fast-food* onde Toby trabalhava, são parte do cotidiano da terra dos plebeus e altamente lucrativo para a CorpSeCorps:

Os comerciantes da ralé pagavam para que os homens da CorpSeCorps fizessem vista grossa. Em troca, a CorpSeCorps permitia que esses mesmos comerciantes gerissem sequestros e assassinatos, cultivo de skunk, laboratórios de crack e comércio de drogas nas ruas, com barracões de madeira que serviam de depósito. Eles também controlavam as funerárias e a coleta de órgãos para transplantes, e as carcaças dos cadáveres eram aproveitadas nos moedores de carne da SecretBurgers. E circulavam rumores bem piores. Durante os dias de glória da SecretBurgers, muito... poucos corpos foram encontrados nos terrenos baldios (ATWOOD, 2011a, p. 46)<sup>47</sup>

Portanto, podemos concluir que a privatização da polícia também significa “o monopólio da violência”, conforme apontado Jens Van Gheluwe (2015, p. 39). Esse monopólio é ressaltado pelo fato de que, nessa sociedade fictícia, o direito dos cidadãos e cidadãs de portar armas fora revogado e, por causa disso, Toby sequer pôde chamar as autoridades, um médico ou ambulância, quando encontra o cadáver do seu pai, pois “eles veriam o ferimento à bala, pediriam o rifle e ela estaria em apuros, porque era filha de um assumido transgressor da lei –

---

<sup>45</sup> No original: “The public dining rooms served steak and lamb and venison and buffalo [...]. But in the private banquet rooms — key-club entry, bouncer-enforced — you could eat endangered species. The profits were immense [...]. Technically, the endangered trade was ilegal — there were high fines for it — but it was very lucrative. People in the neighbourhood knew about it, but they had their own worries, and who could you tell, without risk? There were pockets within pockets, with a CorpSeCorps hand in each one of them” (ATWOOD, 2009, p. 31).

<sup>46</sup> No original: “the CorpSeCorps run the mobs” (ATWOOD, 2009, p. 48).

<sup>47</sup> No original: “The local pleebmobs paid the CorpSeCorpsMen to turn a blind eye. In return, the CorpSeCorps let the pleebmobs run the low-level kidnappings and assassinations, the skunkweed groups, the crack labs and street-drug retailing, and the plank shops that were their stock-in-trade. They also ran corpse disposals, harvesting organs for transplant, then running the gutted carcasses through the SecretBurgers grinders. So went the worst rumours. During the glory days of Secret-Burgers, there were very few bodies found in vacant lots” (ATWOOD, 2009, p. 33).

alguém que possuía uma arma proibida” (ATWOOD, 2011a, p. 39).<sup>48</sup> Tal realidade obriga Toby a enterrar o corpo do pai enrolado em sacos de lixo em um pátio, enterrar o rifle enrolado em um saco em outro pátio, e fugir para uma das piores partes da terra de plebeus, a lagoa de dejetos.

Tendo analisado, ainda que de forma breve, a metaforização da falência de três setores básicos da sociedade, educação, saúde e segurança pública, e a forma como esses serviços são prestados pelo setor privado, ou seja, pelas grandes corporações, na trilogia *MaddAddam*, observei as representações literárias das consequências sociais da dissolução do Estado para as camadas mais pobres da população dessa representação distópica fictícia. A seguir, passo para o interior dos Complexos corporativos, para demonstrar que os/as funcionários/as das elites das grandes corporações, embora gozem de conforto e segurança muito maiores do que os/as moradores/as das terras dos plebeus, também vivem dentro de um regime distópico, presos em suas próprias comunidades fechadas.

### **2.3. Governo privado: complexos corporativos distópicos**

O apagamento do Estado, a mera aparência da democracia, com o controle corporativista dos políticos e a extrapolação dos princípios capitalistas de geração de lucro levam a sociedade representada na trilogia *Maddaddam* a uma separação radical entre ricos, que moram nos Complexos corporativos, e pobres, que vivem nas terras dos plebeus. Tais complexos se aproximam do que o cientista político Evan McKenzie (1994) denomina como *privatopia*, uma comunidade fechada e regulada de maneira privada por uma associação de proprietários/as. Segundo McKenzie:

Como outras corporações, as associações de proprietários/as têm direitos legais completos, responsabilidade limitada para os indivíduos que os operam, uma vida potencialmente infinita e uma dedicação a um propósito privado estreito – neste caso, proteção de valores de propriedade. Na realização desta finalidade, as associações de proprietários funcionam como governos privados. (MCKENZIE, 1994, p. 122)

Enquanto no nosso presente histórico as associações de proprietários/as servem como empresas para regular a segurança, venda e preservação de condomínios e bairros nos Estados Unidos, mas não chegam a substituir o Estado, pois os moradores e moradoras dessas

---

<sup>48</sup> No original: “they’d find the bullet wound, and then they’d demand the rifle, and Toby would be in trouble as the daughter of an admitted lawbreaker — one who’d owned a forbidden weapon” (ATWOOD, 2009, p. 27).

privatopias ainda precisam lidar com as cidades fora dos muros de suas comunidades fechadas, os Complexos corporativos da trilogia *MaddAddam* são totalmente isolados do resto das cidades em se localizam. Isso fica evidente na narrativa quando se faz a separação entre os complexos e as cidades: “O pessoal do Complexo não ia às cidades a não ser que precisassem ir, e nunca sozinhos” (ATWOOD, 2004, p. 35).<sup>49</sup> A divisão entre complexos e cidades evidencia a autossuficiência do complexo em relação à cidade, demonstrando o avanço do setor privado com a privatização do espaço que anteriormente era público.

O motivo dessa separação e isolamento total é demonstrado na narrativa como estando ligado à falta de segurança pública das cidades, conforme explica a voz narrativa em *Oryx e Crake*:

Eles chamavam as cidades de *terras de plebeus*. Apesar dos cartões de identificação de impressões digitais usados por todos, a segurança nas terras dos plebeus era falha: havia pessoas transitando nesses lugares que eram capazes de falsificar qualquer coisa e que poderiam ser qualquer um, sem falar na escória – os viciados, os assaltantes, os mendigos, os malucos. Então era melhor que todos das Fazendas OrganInc morassem em um mesmo lugar, com segurança total. (ATWOOD, 2004, p. 35, ênfase da autora)<sup>50</sup>

A denominação das cidades fora dos Complexos corporativos como *terra de plebeus* remete a uma imagem da idade média, o que leva à comparação feita pelo pai de Jimmy entre os Complexos e os castelos dos reis medievais: “Muito tempo atrás, na época dos cavaleiros e dragões, os reis e duques vivam em castelos, com muros altos, pontes levadiças [...] e os complexos tinham a mesma concepção” (ATWOOD, 2004, p. 36)<sup>51</sup>

Os complexos possuem segurança, conforto e qualidade de vida muito acima dos bairros das terras de plebeus. Em *Oryx e Crake*, os moradores dos complexos relatam que nas terras dos plebeus as coisas são imprevisíveis, mas dentro dos Complexos, as coisas ainda estavam “do jeito que costumavam ser quando o pai de Jimmy era criança, *antes de a situação ficar tão séria*” (ATWOOD, 2004, p. 35-36, ênfase minha).<sup>52</sup> No capítulo anterior, argumentei em prol

---

<sup>49</sup> No original: “Compound people didn’t go to the cities unless they had to, and then never alone” (ATWOOD, 2003, p. 27).

<sup>50</sup> No original: “They called the cities the pleeblands. Despite the fingerprint identity cards now carried by everyone, public security in the pleeblands was leaky: there were people cruising around in those places who could forge anything and who might be anybody, not to mention the loose change – the addicts, the muggers, the paupers, the crazies. So, it was best for everyone at OrganInc Farms to live all in one place, with foolproof procedures” (ATWOOD, 2003, p. 27).

<sup>51</sup> No original: “Long ago, in the days of knights and dragons, the kings and dukes had lived in castles, with high walls and drawbridges [...] and the Compounds were the same idea” (ATWOOD, 2003, p. 28).

<sup>52</sup> No original: “the way it used to be when Jimmy’s father was a kid, before things got so serious” (ATWOOD, 2003, p. 27).

de uma definição de distopia que levasse o ponto de vista dentro do texto, notadamente das personagens, como referencial para qualificação do mundo como ruim ou bom, recorrendo à teorização desenvolvida por Felipe Benício de Lima (2017) em sua dissertação de mestrado. Aqui, trago novamente sua teorização por se adequar ao que acabei de enfatizar na passagem citada de *Oryx e Crake*, Lima argumenta que:

Na ficção distópica, especificamente, essa qualificação por meio de contraste pode se dar de diferentes formas: o momento vivenciado pelas personagens (no caso, os/as protagonistas) pode ser caracterizado como *ruim/pior porque elas são capazes de evocar um outro momento histórico anterior ao qual vivem*. (LIMA, 2017, p. 43, ênfase minha)

É nesse momento, logo ao início de *Oryx e Crake*, e, portanto, ao início da trilogia, que fica implícito que o mundo em que Jimmy vivia antes do apocalipse já era uma versão piorada de um outro momento histórico anterior que está apenas nas memórias das personagens mais velhas do que o próprio Jimmy na narrativa. O pai de Jimmy tenta argumentar que a vida dentro dos Complexos era igual ao tempo de sua infância, apontando para a segurança, estabilidade e tranquilidade dos complexos como prova de seus argumentos – “[...] o pai de Jimmy dizia por que reclamar? Você podia andar por lá sem medo, não podia? Dar uma volta de bicicleta, sentar num café ao ar livre, comprar uma casquinha de sorvete” (ATWOOD, 2004, p. 36).<sup>53</sup> A mãe de Jimmy, porém, consegue perceber uma camada mais profunda daquela realidade, de que era apenas um simulacro de algo que havia se perdido para sempre: “A mãe de Jimmy dizia que era tudo artificial, que era apenas um parque temático e que nunca se poderia trazer de volta os velhos tempos” (ATWOOD, 2004, p. 36).<sup>54</sup>

A visão conflitante deste casal permite-nos aproximar esses Complexos residenciais da trilogia à teorização do filósofo Jean Baudrillard (1929-2007) sobre a simulação, o simulacro e o hiper-real. A simulação é a tentativa de imitar algo, de imitar o real. O simulacro é uma criação, algo inventado que é tão crível que chega a ser considerado mais real do que o próprio real, ou seja, hiper-real. Baudrillard argumenta que o simulacro não é "passível de ser trocado por real, mas trocando-se em si mesmo, num circuito ininterrupto cujas referência e circunstância se encontram em lado nenhum” (BAUDRILLARD, 1981, p.13). A mãe de Jimmy reclama que aqueles complexos corporativos não são reais, pois ela sabe que eles estão presos nesse circuito ininterrupto de autorreferencialidade, já que a época que eles clamam simular, de

---

<sup>53</sup> No original: “Jimmy’s father said why knock it? You could walk around without fear, couldn’t you? Go for a bike ride, sit at a sidewalk café, buy an ice-cream cone?” (ATWOOD, 2003, p. 27)

<sup>54</sup> No original: “Jimmy’s mother said it was all artificial, it was just a theme park and you could never bring the old ways back” (ATWOOD, 2003, p. 27).

sua infância, não existe mais, visto que o mundo que ela conhecera quando criança encontra-se totalmente modificado, conforme sua reclamação de que nunca se poderia “trazer de volta os velhos tempos”. Para o filósofo francês, a Disneylândia é um modelo perfeito de todos os tipos de simulacros porque é “um jogo de ilusões e de fantasmas” (BAUDRILLARD, 1981, p. 20); e porque nela todos os valores estadunidenses, o *American way of life*, pautado no consumismo capitalista, são transpostos num tipo de realidade contraditória “do domínio do hiper-real e da simulação” (BAUDRILLARD, 1981, p. 21). A mãe de Jimmy compara o Complexo a um “parque temático”, pois sabe que aquilo esconde uma realidade também pautada no consumismo, enquanto o resto da sociedade perece na terra dos plebeus. Já o pai de Jimmy, olha ao redor de onde vive, lembra-se do mundo que conhecera na infância e decide ignorar a falseabilidade do lugar. Portanto, constato a aproximação dos Complexos na trilogia *MaddAddam* e a teorização de Baudrillard sobre o simulacro que cria o hiper-real, algo sem referência, mas que fomenta “a geração pelos modelos de um real sem origem nem realidade: hiper-real” (BAUDRILLARD, 1981, P. 8).

Passo agora a argumentar porque a visão da Mãe de Jimmy é mais acertada do que a de seu esposo e que os velhos tempos haviam de fato passado, deixando apenas um simulacro que parece ser uma sociedade harmoniosa na superfície, mas que se revela em uma outra forma de controle corporativo, constituindo-se não como a distopia caótica da terra dos plebeus, mas como uma distopia totalitária da falta de liberdade e confinamento.

### 2.3.1. Vigilância e falta de liberdade

Em primeiro lugar, existe um clima de paranoia e vigilância dentro dos Complexos corporativos. No universo de capitalismo extrapolado criado por Atwood, a competição entre empresas é tamanha ao ponto de haver a necessidade da constante vigilância sobre os moradores e moradoras dos Complexos, pois sempre poderia haver o perigo de vazamento de informações para corporações vizinhas. Isso fica evidente quando a personagem Ren deixa de viver entre os Jardineiros de Deus, na terra de plebeus, e passa a viver dentro do Complexo da MaiSaúde. Ren tinha um celular que sua amiga Amanda havia roubado e lhe dado para que as duas continuassem a se comunicar mesmo estando separadas pelos portões do Complexo MaiSaúde (os Jardineiros de Deus proibiam o uso de tais objetos, mas Amanda tinha um celular escondido). Ao usar o celular para se comunicar com Amanda, Ren se tranca dentro do guarda-roupa de seu quarto para que sua mãe não descobrisse. Até aí poderia ser apenas para se

esconder da mãe que não queria que a filha continuasse a ter contato com os Jardineiros de Deus, mas quando o celular secreto é descoberto, a mãe de Ren fica nervosa e fala da vigilância do Complexo sobre as ligações telefônicas:

Ela perguntou se eu não sabia que todos os telefones do condomínio tinham que ser registrados para impedir que as pessoas revelassem segredos industriais. Disse que era crime possuir um telefone sem registro e que a CorpSeCorps podia rastreá-lo. E perguntou de novo se eu não sabia disso. Sacudi a cabeça em negativa. – Eles podem saber para quem a gente telefona? – perguntei. Ela disse que eles podiam rastrear o número e que isso seria muito ruim para os dois lados [o delas e o dos Jardineiros de Deus]. (ATWOOD, 2011a, p. 251-252)<sup>55</sup>

Esse diálogo evidencia que o que motiva a sociedade vigiada dos complexos é a competitividade entre as corporações.

Tal vigilância resulta em uma falta de liberdade de ir e vir dentro dos Complexos corporativos. Esse controle sobre a mobilidade é um elemento recorrente das distopias, de modo que Atwood absorve e ressignifica esse motivo literário do gênero de modo compatível com seu mundo ficcional altamente corporocrático e privatópico. Por exemplo, no conto “A Máquina Para”, é “perfeitamente legal, perfeitamente mecânico, visitar a superfície da terra” (FORSTER, 2011, p. 260), mas é necessário solicitar “uma Autorização de Egressão” e ir pelo caminho oficial da Máquina (FORSTER, 2011, p. 260); e em *Admirável Mundo Novo*, Bernard Marx só pode visitar uma Reserva de Selvagens por ser um Alfa-Mais, sendo, assim, um dos poucos homens “que tinha direito a uma autorização” (HUXLEY, 2009, p. 54). Atwood utiliza o mesmo elemento da necessidade de um passe para se sair dos Complexos, conforme apresento a seguir.

A situação de paranoia dentro dos Complexos chega a tal ponto que, para sair, é necessário que se tenha a autorização da CorpSeCorps. Isso fica demonstrado quando a mãe de Jimmy foge do Complexo MaiSaúde. A fuga em si não é narrada, Jimmy apenas chega em casa e encontra um bilhete de despedida. Contudo, há uma reflexão da voz narrativa sobre como a mãe de Jimmy havia conseguido passar pelos guardas da CorpSeCorps e fugir do Complexo, que demonstra a falta do direito de ir e vir dos/as funcionários/as das corporações que habitam seus Complexos residenciais:

---

<sup>55</sup> No original: “She said, didn’t I know that any phone inside the Compound had to be registered, so people couldn’t phone out industrial secrets? It was a crime to have an unregistered phone, and the CorpSeCorps could track such phones. Didn’t I know that? I shook my head. “Can they tell who was called?” I said. She said they could trace the number, which could be really bad news for the callers at both ends” (ATWOOD, 2009, p. 224-225).

Quanto à maneira pela qual havia conseguido passar por todas as guaritas e portões, ela dissera que ia fazer um tratamento de canal, no dentista de um dos Módulos. Tinha toda a papelada necessária e a história era verdadeira: o especialista em tratamento de canal da clínica dentária da MaiSaúde sofrera um infarto e seu substituto ainda não havia chegado, então eles estavam usando um dentista de fora. Ela marcara mesmo uma consulta com o dentista do Módulo [...]. Ela foi esperta o suficiente para não levar nenhuma bagagem. Chamou um segurança do CorpSeCorps para acompanhá-la na corrida de táxi da estação do trem-bala até o Módulo, o que era de praxe. Ninguém questionou-a, ela era uma pessoa conhecida e tinha a requisição, o passe, tudo. [...] O homem da CorpSeCorps devia estar mancomunado com ela, ou então tinha sido eliminado; em todo caso, ele não tinha voltado e jamais foi encontrado. (ATWOOD, 2004, p. 64-65)<sup>56</sup>

É notável que essa característica de uma restrição na liberdade de ir e vir também pode ser encontrada em *A Utopia*, de Thomas More, em que a seguinte lei de viagem vigora:

Quando um cidadão deseja ir ver um amigo que mora noutra cidade, ou quer simplesmente ter o prazer de uma viagem, os sifograntes e os traníboras consentem de boa vontade em sua partida se não houver impedimento razoável. Os viajantes se reúnem para partir em conjunto; munem-se duma carta do príncipe que é um certificado de licença e que fixa o dia de regresso. (MORUS, 2011, p. 88)

Essa restrição é um dos aspectos que fazem com que se aponte que a utopia de More é, também, uma distopia, contudo, conforme argumentei no capítulo anterior, a utopia e a distopia são mais próximas do que contrárias, e o fato de que o narrador e as personagens percebem as leis que regem a Ilha de Utopia como boas, faz com que, ao menos no nível diegético, essa seja uma boa sociedade. Portanto, é diferente do caso das distopias, em que a falta de mobilidade é, muitas vezes, sentida pelas personagens como sufocante ou limitante, conforme observamos quando a mãe de Jimmy afirma sentir-se uma “prisioneira” em *Oryx e Crake*.

### 2.3.2. Pena de morte

Em segundo lugar, pessoas que possam ameaçar o poder das corporações são executadas. Isso acontece com a mãe de Jimmy e com o pai de Crake no primeiro romance da

---

<sup>56</sup> No original: “As for how she’d got through the checkpoints and the gates, she’d said she was going for a root canal procedure, to a dentist in one of the Modules. She’d had the paperwork, all the necessary clearances, and the backstory was real: the root canal specialist at the HelthWyzer dental clinic had toppled over with a heart attack and his replacement hadn’t arrived, so they were contracting out. She’d even made a genuine appointment with the Module dentist [...]. She hadn’t packed any luggage, she’d been smarter than that. She’d booked a CorpSeCorps man as protection in the taxi ride from the sealed bullet-train station through the short stretch of pleebland that had to be crossed before reaching the perimeter wall of the Module, which was the usual thing to do. No one questioned her, she was a familiar sight and she had the requisition and the pass and everything [...]. The CorpSeCorps man must have been in cahoots with her, or else he’d been done away with; in any case he didn’t come back and he was never found” (ATWOOD, 2003, p. 62).

trilogia. A mãe de Jimmy passa a maior parte do tempo da narrativa foragida, contudo, chega um momento em que ela acaba por ser capturada pela CorpSeCorps por participar de um protesto contra as corporações. Quando Jimmy já havia terminado sua faculdade, os homens da CorpSeCorps vêm visitá-lo. Eles lhe mostram um vídeo com várias pessoas executadas com o intuito de confirmar se alguma delas era sua foragida mãe, o que ele acaba confirmando. Mais tarde na narrativa, em um diálogo entre Jimmy e Crake, descobrimos quais crimes ela havia cometido: “[...] incitação à violência, membro da organização clandestina, obstrução à divulgação de produtos comerciais, *crimes de traição contra a sociedade*” (ATWOOD, 2004, p. 264, ênfase minha).<sup>57</sup>

É muito significativo que ela tenha sido condenada por crimes de traição contra a sociedade, considerando que o que ela fazia era protestar contra as injustiças geradas pelas grandes corporações. De fato, os “crimes” da mãe de Jimmy são contra as corporações e não contra a sociedade como um todo. Porém, nessa distopia corporativista, ir contra o empresariado é o mesmo que trair a sociedade, o que demonstra que o poder corporativo está imbricado na estrutura social representada na trilogia *MaddAddam*. Além disso, o fato de *a obstrução à divulgação de produtos comerciais* estar listado ao lado da acusação de traição contra a sociedade, demonstra que a produção e o consumo são os maiores valores que movem a sociedade desse universo criado por Atwood. Novamente, percebe-se uma extrapolação dos princípios capitalistas de produção e consumo, e fica clara a crítica da trilogia em relação ao consumismo como maior valor a ditar o estilo de vida das sociedades contemporâneas, conforme defende Esmee Tijdeman, “já que as corporações dominam a sociedade nos romances da trilogia *MaddAddam*, a vida cotidiana na história consiste em sua maior parte de consumismo e exploração” (TIJDEMAN, 2016, p. 13).

O pai de Crake também é executado por oferecer um perigo contra as corporações, mas não por protestar contra elas e, sim, por ameaçar revelar seus segredos mais podres. Quando Crake conta a Jimmy sobre as doenças que a MaiSaúde estava produzindo para lucrar com a venda de tratamentos, o que já foi exposto na seção sobre o sucateamento do serviço público na terra de plebeus, ele também revela que seu pai já tinha descoberto esse segredo e fora executado por desejar fazer algo contra isso, conforme fica demonstrado no diálogo entre Jimmy e Crake:

---

<sup>57</sup> No original: “[...] inciting to violence, membership in a banned organization, hampering the dissemination of commercial products, treasonable crimes against society” (ATWOOD, 2003, p. 286).

– As melhores doenças, sob um ponto de vista comercial – continuou Crake, seriam aquelas que causassem enfermidades prolongadas. [...]. – Isso seria realmente uma maldade. – disse Jimmy. – Era isso que o meu pai pensava – disse Crake. – Ele sabia? – Agora Jimmy estava realmente prestando atenção. – Ele descobriu. Foi por isso que eles o jogaram da ponte. (ATWOOD, 2004, p. 197)<sup>58</sup>

Já que as corporações assumem o lugar do Estado na trilogia distópica *MaddAddam* como poder hegemônico opressor, qualquer ação contra elas é punida com a morte, um traço recorrente nas distopias literárias, conforme podemos ler no romance *Nós*, em que há um Estado centralizado e uma população reduzida a números. Depois de uma tentativa de revolução contra o Estado Único, o romance termina com “as zonas ocidentais da cidade [...] mergulhadas no caos, na balbúrdia, *cheias de cadáveres* e, lamentavelmente, de números que atraíram a racionalidade” (ZAMYATIN, 2017, p.193, ênfase minha).

### 2.3.3. Manipulação da informação e da mídia

Em terceiro lugar, há manipulação da informação para manter os/as moradores/as em estado de alienação. Isso se dá pelo fato de que nessa trilogia não existe a liberdade de imprensa comum às democracias das sociedades contemporâneas, o que fica mais evidente apenas no terceiro livro da trilogia, quando Zeb, enquanto conta sobre seu passado para Toby, revela que Pilar tinha conhecido o pai de Crake, enquanto ela ainda trabalhava para a MaiSaúde, e que havia descoberto sobre seu assassinato:

Ele ameaçou tornar público seu conhecimento; ou, bem, não público como tal, já que a imprensa provavelmente não o teria tocado. Mas se ele tivesse ido a uma Corporação rival, especialmente uma fora do país, eles teriam feito um uso prejudicial da informação.” (ATWOOD, 2013, p. 245-246)<sup>59</sup>

A razão pela qual a imprensa não daria atenção a uma notícia tão relevante à saúde pública se dá pelo motivo de que, nessa trilogia, a mídia nem tem o objetivo de trazer a verdade para a população, pois ela está debaixo do controle das grandes corporações. Podemos chegar a essa conclusão não apenas por esse comentário de Pilar, mas porque mais adiante na narrativa

---

<sup>58</sup> No original: “The best diseases, from a business point of view,” said Crake, “would be those that cause lingering illnesses. [...] “This would be really evil,” said Jimmy. “That’s what my father thought,” said Crake. “He knew?” Jimmy really was paying attention now. “He found out. That’s how come they pushed him off a bridge” (ATWOOD, 2003, p. 211).

<sup>59</sup> No original: “He threatened to make his knowledge public; or, well, not public as such, since the press probably wouldn’t have touched it. But if he’d gone to a rival Corp, especially one outside the country, they’d have mad damaging use of the information” (ATWOOD, 2013, p. 298).

do romance *MaddAddam*, Adão Um demonstra para Zeb que, mesmo com as provas que eles já possuíam contra a MaiSaúde, não adiantaria tentar levá-las ao público através da imprensa:

Tudo o que podemos fazer neste mundo, agora, é aprender o que evitar. Avisaremos sobre os suplementos vitamínicos se pudermos, mas, se tentássemos divulgar essa informação, não acreditariam. Nós só pareceríamos paranoicos, e depois teríamos acidentes infelizes. A imprensa é controlada pelas corporações, como você sabe, e qualquer regulamentação independente é independente somente em nome. (ATWOOD, 2013, p. 255)<sup>60</sup>

A fala de Adão Um demonstra o poder do controle da informação para manutenção do sistema distópico, em que a crítica é ridicularizada como teoria da conspiração e paranoia para manter a população atordoada e passiva.

Além disso, uma das características mais marcantes da distopia é querer parecer ser uma boa sociedade, até mesmo para evitar rebeliões. É por isso que em obras como *Admirável Mundo Novo* e em *1984*, existe uma atividade pesada de propaganda governamental para que os cidadãos aceitem aquelas sociedades como boas, mantendo ordem social e os poderes hegemônicos estabilizados. Em *Admirável Mundo Novo*, por exemplo, cada casta tem um mantra próprio que faz com que elas se sintam bem naquela sociedade e não haja tensão entre as classes. Os indivíduos da classe Beta repetem: “As crianças Alfas vestem roupas cinzentas. Elas trabalham muito mais do que nós porque são formidavelmente inteligentes. Francamente, estou contentíssimo de ser um Beta, porque não trabalho tanto” (HUXLEY, 2009, p. 21); enquanto os Alfas repetem outro mantra parecido, que faz com que se sintam bem por serem da casta dos Alfas e não da casta dos Betas, ou ainda das outras castas menores. Semelhantemente, as castas menores dos Gammas, Deltas e Epsilons, repetem seus próprios mantras que os fazem sentir bem por pertencerem exatamente às suas próprias castas, mantendo uma perfeita harmonia social. Já em *1984*, não há uma divisão de sociedade entre castas dessa maneira, mas a forma de manipulação da informação para manter o governo totalitário existe até o nível da própria manipulação da história:

[...] se todos os outros aceitassem a mentira imposta pelo Partido – se todos os anais dissessem a mesma coisa – então a mentira se transformava em história, em verdade. “Quem controla o passado,” dizia o lema do Partido, “controla o futuro: quem controla o presente controla o passado.” (ORWELL, 2005, p. 25)

---

<sup>60</sup> No original: “All we can do in this world, now, is to learn what to avoid. We'll warn others about the vitamin supplements if we can, but if we were to try going public with this information we wouldn't be believed. We'd only sound paranoid, and after that we would have unfortunate accidents. The press is Corps-controlled, as you know, and any independent regulation is independent in name only” (ATWOOD, 2013, p. 309).

De modo geral, as distopias recorrentemente apontam para os perigos da manipulação sofrida pela mídia por parte dos grupos hegemônicos para manutenção da sociedade estabilizada (estabilidade que significa uma pequena elite de poderosos em cima e uma grande massa de explorados em baixo). Na trilogia *MaddAddam*, o tema da manipulação da informação está ligado aos objetivos de produção e consumo do capitalismo, por isso é tão importante que a mídia mantenha a imagem das corporações como amigas e daqueles que querem derrubar o sistema como terroristas e inimigos da sociedade. E é por isso que a mãe de Jimmy morreu executada pela CorpSeCorps, o pai de Crake teve um acidente forjado e abafado pela CorpSeCorps e a mãe de Toby morreu de uma doença causada pela MaiSaúde, mas nada acontece com a imagem das corporações perante a opinião pública.

#### 2.3.4. Redução da linguagem

Por fim, em quarto lugar, os complexos são lugares onde o raciocínio lógico-matemático (numérico) é um fator de exclusão por causa da lógica de produção e lucro, que desvaloriza as artes e reduz os usos da linguagem a mero *marketing*. Na trilogia, Atwood cria uma divisão entre pessoas de números e pessoas de palavras: as de números geralmente se tornam prestigiados cientistas das corporações enquanto as de palavras têm bem mais dificuldades para conseguir bons empregos.

O conceito de pessoas de números e de palavras é introduzido logo nas primeiras lembranças da infância de Jimmy em *Oryx e Crake*, quando ele almoça com seu pai e com uma mulher chamada Ramona, um exemplo de pessoa de números:

Ramona era considerada um gênio tecnológico, mas falava como uma garota de anúncio de espuma de banho. Ela não era burra, como dizia o pai de Jimmy, apenas não queria gastar seus neurônios com frases longas. Havia um monte de gente assim na OrganInc e nem todos eram mulheres. Era porque elas eram pessoas de números e não de palavras, dizia o pai de Jimmy. Jimmy já sabia que ele mesmo não era uma pessoa de números. (ATWOOD, 2004, p. 33)<sup>61</sup>

É significativa a qualificação da forma de falar de Ramona como uma “garota de anúncio”, pois fica evidenciado que a linguagem é reduzida aos seus fins mais pragmáticos. De fato, se a sociedade nessa distopia é uma representação extrapolada do neoliberalismo capitalista, cuja

---

<sup>61</sup> No original: “Ramona was supposed to be a tech genius but she talked like a shower-gel babe in an ad. She wasn’t stupid, said Jimmy’s dad, she just didn’t want to put her neuron power into long sentences. There were a lot of people like that at OrganInc, and not all of them were women. It was because they were numbers people” (ATWOOD, 2003, p. 25).

lógica de produção, consumo e lucro é o motor principal a guiar seus valores e estilo de vida, e se essa produção e consumo são dominados por corporações de áreas tecno-biológicas, a consequência é a redução da linguagem. Como Jimmy logo cedo descobriu que “não era uma pessoa de números”, e como seu amigo Crake é representado como um gênio entre as pessoas de números, o caminho acadêmico e profissional que cada um traça são um exemplo comparativo perfeito para demonstrar essa redução da linguagem.

Após terminar o ensino médio Jimmy, por ser uma pessoa de palavras, acaba ingressando na Academia Martha Graham, enquanto seu melhor amigo Crake, uma pessoa de números e reconhecido como potencial gênio, é disputado acirradamente por instituições de ensino superior, até acabar ingressando no Instituto Watson-Crick. O contraste entre os dois institutos é o exemplo perfeito para ilustrar essa divisão entre pessoas de palavras e de números, com suas consequências para as ciências humanas e artes e as ciências exatas e biológicas. Quando Jimmy chega na Academia Martha Graham, a narração dá a seguinte descrição:

Martha Graham estava caindo aos pedaços. [...]. Do lado de dentro, os prédios rachados de concreto estilo Bilbao eram cheios de goteiras, os gramados eram um lamaçal [...] não havia nenhuma área de lazer exceto por uma piscina que parecia uma gigantesca lata de sardinha e fedia como uma. Metade do tempo o ar condicionado dos dormitórios não funcionava; havia um problema crônico de fornecimento de energia elétrica. (ATWOOD, 2004, p. 173)<sup>62</sup>

Este trecho pode ser comparado com a descrição do Instituto Watson-Crick, quando Jimmy visita seu amigo Crake:

A segurança no Watson-Crick era muito rígida, ao contrário do que acontecia na Martha Graham: deviam ter medo de que algum fanático explodisse as melhores cabeças daquela geração, prejudicando assim uma coisa ou outra. Havia dezenas de homens da CorpSeCorps portando armas de pulverização. [...]. Comparado com Martha Graham, Watson-Crick era um palácio. [...]. O enorme terreno que ficava dentro dos muros tinha um belo leiaute [...]. As alamedas, ao contrário das calçadas rachadas de cimento de Martha Graham, eram lisas e largas. Alunos e professores trefegavam por elas nos seus carrinhos elétricos. (ATWOOD, 2004, p. 185-186)<sup>63</sup>

---

<sup>62</sup> No original: “Martha Graham was falling apart. [...]. Inside them, the Bilbao-ripoff cast-concrete buildings leaked, the lawns were mud [...]. and there were no recreational facilities apart from a swimming pool that looked and smelled like a giant sardine can. Half the time the air conditioning in the dorms didn’t work; there was a brownout problem with the electrical supply” (ATWOOD, 2003, p. 185-186).

<sup>63</sup> No original: “The security going into Watson-Crick was very thorough, unlike the sloppy charade that took place at Martha Graham: the fear must have been that some fanatic would sneak in and blow up the best minds of the generation, thus dealing a crippling blow to something or other. There were dozens of CorpSeCorps men, complete with sprayguns [...]. Compared with Martha Graham, Watson-Crick was a palace. [...]. The pathways, unlike the crumbling cement walks at Martha Graham, were smooth and wide. Students and faculty were beetling along them in their electric golf carts” (ATWOOD, 2003, p. 197-198).

Na comparação entre as duas instituições fica claro o motivo de uma estar caindo aos pedaços e a outra ser como um “palácio”. Em primeiro plano é por causa do tipo de pessoas que estuda lá: nessa sociedade as pessoas de números valem mais do que as pessoas de palavras. Contudo, em um nível mais profundo, é por causa da possibilidade de lucros para as corporações que esses dois tipos de alunados possuem em potencial. Portanto, nessa distopia corporativa tecnocrática, não há verba para as ciências humanas e para as artes porque elas não geram o mesmo retorno financeiro que as ciências exatas e biológicas podem proporcionar. Essa situação é muito similar com o que acontece de fato com as universidades em muitas sociedades onde o capitalismo é mais forte, já que esse é um sistema cujo maior princípio é o investimento de dinheiro para geração de lucro.

Em relação às possibilidades profissionais para pessoas de números, Jimmy, após o envio de muitos currículos, ele consegue um emprego para trabalhar na promoção e *marketing* dos produtos de uma corporação secundária chamada NovoSer. Seu trabalho era “quebrar a cabeça e passar dez horas por dia percorrendo labirintos de enciclopédias e produzindo a verborragia” (ATWOOD, 2004, p. 231).<sup>64</sup> Sua vida social é descrita como zero, pois até as garçonetes “sabiam que ele não tinha nenhum *status*” (ATWOOD, 2004, p. 232).<sup>65</sup> Jimmy é representado como inteligente e bom com palavras, porém o melhor que ele consegue é um emprego que paga mal para fazer um trabalho complicado e frustrante.

Em contraste, após terminar a graduação na Watson-Crick e fazer uma pós-graduação, Crake começa a trabalhar como chefe em um projeto próprio na corporação RejoovenEssence, sendo descrito, em *O Ano do Dilúvio*, sob a perspectiva de Ren, como “um maluco *rico*” (ATWOOD, 2011a, p. 337, ênfase minha).<sup>66</sup> Portanto, comparando os trajetos de Jimmy e Crake temos que, embora ambos tenham saído do mesmo Complexo MaiSaúde e estudado na mesma escola, o fato de um ser genial com palavras rendeu-lhe um subemprego, enquanto que ser genial com números fez o outro ficar rico ainda jovem.

Essa redução da linguagem também é uma característica típica das distopias, conforme observa Ildney Cavalcanti, ao argumentar que, na distopia contemporânea, “o controle linguístico e a aplicação de rigorosa normatividade linguística simbolicamente representam outras formas de controle social (ideológico, político, institucional)” (CAVALCANTI, 2000,

---

<sup>64</sup> No original: “to cudgel his brains and spend ten-hour days wandering the labyrinths of the thesaurus and cranking out the verbiage” (ATWOOD, 2003, p. 248).

<sup>65</sup> No original: “they knew he had no status” (ATWOOD, 2003, p. 249).

<sup>66</sup> No original: “a rich loony” (ATWOOD, 2009, p. 305).

p. 152), demonstrando a estreita relação entre dominação linguística e outras formas de controle recorrente nas distopias literárias. Além de Cavalcanti, Tom Moylan também aponta para a íntima relação entre controle/redução da linguagem e as distopias, argumentando que: “Através da história da ficção distópica, o conflito do texto tem sido frequentemente ligado ao controle da linguagem. [...] Em graus variados, a força material da economia e o aparato disciplinar controlam a ordem da nova sociedade e a mantém funcionando” (MOYLAN, 2016, p. 82).

Observa-se que na trilogia *MaddAddam*, o controle e o funcionamento da sociedade estão conectados a uma diminuição da linguagem, porém não como em distopias totalitárias como em *1984*, que literalmente reescreve a história para manipular a população. A forma utilizada em Atwood de redução dos usos da linguagem para manutenção do sistema distópico é mais sutil e ligada ao capitalismo que a obra extrapola, pois, ao recompensar apenas as pessoas de números e cortar as verbas das instituições de ciências humanas e artes, é efetivada uma manutenção do sistema centrado na produção, consumo e lucro, pouco propício para as reflexões sociais críticas geralmente proporcionadas pelas artes e pelos estudos da linguagem.

#### **2.4. Eco-distopia**

O Termo Eco-Distopia resulta da junção das palavras ecologia e distopia, e vem se popularizando nos Estudos da Distopia nos últimos anos visto que, o tema do desequilíbrio ecológico, ou das catástrofes ambientais causadas pela ação humana é recorrente na escrita distópica. Segundo Brian Stableford:

O significado original da palavra 'poluição' tinha um contexto moral e espiritual, referindo-se a impureza e profanação mais do que a falta de limpeza comum e o aumento do uso do termo 'poluição ambiental' referindo-se a problemas de eliminação de resíduos industriais reteve um eco sonoro dessa implicação. De fato, a poluição tornou-se o primeiro e maior dos pecados ecológicos mortais. A ideia de distopia foi infectada com essa consciência desde nascença, e a história da ideia tem, inevitavelmente, visto um aumento gradual e inexorável em sua elaboração (STABLEFORD, 2010, p. 263)

Como foi apresentado na introdução desta dissertação, as corporações que dominam o mundo ficcional criado por Margaret Atwood, na trilogia *MaddAddam*, são empresas que comandam experimentos biotecnológicos com intuito de lucrar com a produção de produtos e serviços diversos. Esses experimentos, porém, levantam uma série de questões ecológicas sérias e também éticas sobre os direitos dos animais não humanos, conforme passo agora a analisar.

#### 2.4.1. Mudança climática e destruição do meio ambiente

Como as referências à destruição ambiental na trilogia são bastante extensas, destaco algumas passagens para demonstrar como a narrativa progressivamente indica que as corporações desse universo ficcional alteram drasticamente o meio ambiente do planeta, enquanto se utilizam de estratégias de manipulação de massa para manterem uma imagem positiva perante a opinião pública e ainda ridicularizarem os movimentos de oposição e preservação ecológica na narrativa, deslegitimando suas mensagens. Logo ao início de *Oryx e Crake*, podemos perceber o estado desse mundo ficcional através das reclamações da mãe de Jimmy:

Sua mãe também costumava reclamar de vez em quando, diziam que estavam arruinando tudo, que as coisas nunca mais voltariam a ser as mesmas, como a casa de praia que sua família possuía quando ela era pequena, aquela que foi invadida pelas águas junto com o resto das praias e muitas das cidades costeiras do Ocidente, quando o nível do mar subiu tão repentinamente. (ATWOOD, 2004, p. 65)<sup>67</sup>

Com as reclamações da mãe de Jimmy, ficam estabelecidas algumas diferenças importantes entre o nosso presente histórico e o mundo do texto, que expressa certas ansiedades sociais em relação às mudanças climáticas causadas pela ação humana no planeta. Mudança climática, aumento do nível do mar e cidades costeiras inteiras destruídas. Tais catástrofes estabelecem que essa não é apenas uma distopia cuja ação corporativa afeta as cidades, mas o planeta como um todo. Consequentemente, várias espécies que, no nosso presente histórico, estão ameaçadas de extinção se encontram já extintas na trilogia, como os próprios animais que dão o título do primeiro romance, o mamífero bovídeo oryx (órix, em português) e a ave crake (*Rallina tricolor*, ou frango de pescoço vermelho); além de outros animais que são escolhidos como codinomes dos membros do grupo bioterrorista DoidAdão, como o rinoceronte negro, o pica-pau-bico-de-marfim, a raposa veloz, o peixe boi e até mesmo plantas como a lótus azul e a *Carex albida*.

Por fim, em *Oryx e Crake* é revelado que o estado do mundo estava realmente crítico. Como um dos principais cientistas de uma poderosa corporação, Crake tem acesso a relatórios

---

<sup>67</sup> No original: “There were the things his mother rambled on about sometimes, about how everything was being ruined and would never be the same again, like the beach house her family had owned when she was little, the one that got washed away with the rest of the beaches and quite a few of the eastern coastal cities when the sea-level rose so quickly [...]. And she used to snivel about her grandfather’s Florida grapefruit orchard that had dried up like a giant raisin when the rains had stopped coming, the same year Lake Okeechobee had shrunk to a reeking mud puddle and the Everglades had burned for three weeks straight” (ATWOOD, 2003, p. 63).

demográficos confidenciais e, conforme conta a seu amigo Jimmy, a humanidade estava em grandes apuros por causa da deploração ambiental:

Eu vi os últimos relatórios demográficos confidenciais do Corps. Como espécie, nós estamos muito encrocados, muito mais do que se imagina. Eles estão com medo de liberar as estatísticas porque as pessoas poderiam simplesmente desistir, mas escuta o que eu estou dizendo, o espaço-tempo está se esgotando. A demanda por recursos vem excedendo a oferta há décadas em regiões geopolíticas marginais, por isso a seca e a fome; mas muito em breve a demanda vai exceder *para todo mundo*. (ATWOOD, 2004, p. 272, ênfase da autora)<sup>68</sup>

É bastante condizente com a literatura distópica, cuja manipulação da informação é um traço recorrente, conforme já foi demonstrado anteriormente, que quem possua esse tipo de informação, extremamente importante e que envolve “todo mundo”, seja exclusivamente um punhado de cientistas e executivos das grandes corporações que dominam a trilogia. A justificativa parece razoável, “porque as pessoas poderiam simplesmente desistir”, um desejo nobre de evitar o caos total, contudo, isso não passa de desculpa para manutenção de uma estabilidade social que só favorece a uma pequena elite. É o destino do mundo inteiro em jogo e apenas essa pequena elite tem poder sobre essa valiosa informação. Tal desequilíbrio ecológico, causado pela exploração por parte das grandes corporações, encontra eco em nosso presente histórico, considerando a falha das nações em cumprirem as metas do protocolo de Kyoto (TUFFANI, 2015) e até mesmo a saída dos Estados Unidos do acordo de Paris, tratado das Nações Unidas sobre mudança climática que rege medidas de redução de emissão de dióxido de carbono a partir de 2020 (CALIXTO, 2017).

#### 2.4.2. A exploração dos animais não-humanos

Além da exploração dos recursos planetários, a trilogia *MaddAddam* apresenta vários exemplos de exploração de espécies de animais não humanos, que são reduzidos a meros produtos das corporações. Essa exploração aparece ligada à engenharia genética, na criação de novos animais com fins de mercado. Isso fica estabelecido em *Oryx e Crake*, quando é

---

<sup>68</sup> No original: “I’ve seen the latest confidential Corps demographic reports. As a species we’re in deep trouble, worse than anyone’s saying. They’re afraid to release the stats because people might just give up, but take it from me, we’re running out of space-time. Demand for resources has exceeded supply for decades in marginal geopolitical areas, hence the famines and droughts; but very soon, demand is going to exceed supply *for everyone*” (ATWOOD, 2003, p. 294-295).

demonstrado o tratamento que os porcos recebiam nas Fazendas OrganInc, reduzidos a meros receptáculos para órgãos humanos.<sup>69</sup>

O objetivo do projeto porcão era cultivar uma variedade de tecidos de órgãos humanos, inteiramente seguros, em um incrível porco transgênico hospedeiro [...]. Um gene de amadurecimento rápido foi introduzido de modo que os rins e fígados e corações do porcão ficassem prontos mais depressa, e agora eles estavam aperfeiçoando um porcão que podia desenvolver cinco ou seis rins de cada vez. Um hospedeiro destes poderia ser privado dos seus rins extras; em seguida, em vez de ser destruído, poderia continuar vivendo e desenvolver mais órgãos [...]. Isso seria menos oneroso, já que se precisava de muita comida e cuidados para criar um porcão. Tinha sido feito um grande investimento financeiro nas Fazendas OrganInc. (ATWOOD, 2004, p. 31)<sup>70</sup>

A transformação dos porcos em produtos nessa passagem é evidenciada pela linguagem. O substantivo *hospedeiro* é escolhido, no lugar do substantivo *animal*, denotando o caráter utilitário com que se tratavam os porcos; utiliza-se o verbo *destruído*, normalmente usado para coisas ao invés de verbos mais tradicionalmente associados a animais como *abatido*, *sacrificado* ou até mesmo *morto*; já as palavras *oneroso* e *investimento*, ressaltam que não se está a falar de um animal como um produto pertencente a uma empresa. Mais adiante na narrativa, é demonstrado o local onde os porcos eram mantidos, o que simboliza o caráter utilitário e a preocupação exclusivamente com o lucro em torno da vida dessas criaturas: “Eles eram mantidos em prédios especiais, fortemente guardados: o sequestro de um porcão e seu material genético primoroso por uma empresa rival teria sido um desastre” (ATWOOD, 2004, p. 34).<sup>71</sup> Segurança na trilogia *MaddAddam* está sempre ligada ao valor financeiro que algo pode gerar. A forte segurança sobre os porcos, assim como a forte segurança dos Complexos onde moram os funcionários das corporações, ou do Instituto Watson-Crick, que forma cientistas para as corporações, em contraste com a pouca segurança das terras de plebeus ou da Academia Martha Graham, demonstra que, nesse universo ficcional, o que deve ser protegido é aquilo que pode gerar lucro para as grandes empresas.

---

<sup>69</sup> O projeto de engenharia genética de cultivar órgãos humanos em porcos para fins de transplantes médicos já está em desenvolvimento no nosso presente histórico, conforme aponta a reportagem de Fergus Walsh (2017), para a BBC Brasil.

<sup>70</sup> No original: “The goal of the pigoon project was to grow an assortment of foolproof human-tissue organs in a transgenic knockout pig host [...]. A rapid-maturity gene was spliced in so the pigoon kidneys and livers and hearts would be ready sooner, and now they were perfecting a pigoon that could grow five or six kidneys at a time. Such a host animal could be reaped of its extra kidneys; then, rather than being destroyed, it could keep on living and grow more organs [...]. That would be less wasteful, as it took a lot of food and care to grow a pigoon. A great deal of investment money had gone into OrganInc Farms” (ATWOOD, 2003, p. 22-23).

<sup>71</sup> No original: “They were kept in special buildings, heavily secured: the kidnapping of a pigoon and its finely honed genetic material by a rival outfit would have been a disaster” (ATWOOD, 2003, p. 25-26).

Há uma visão corporativa científica e técnica sobre os animais que é ilustrada em uma das muitas brigas entre o pai e a mãe de Jimmy por discordâncias quanto à ética nos experimentos com os porcos. A mãe de Jimmy argumenta: “– Seja como for, existem pesquisas e pesquisas. O que você está fazendo... essa coisa de cérebro de porco. Você está interferindo com os pilares da vida. Isso é imoral. É... um sacrilégio” (ATWOOD, 2004, p. 60).<sup>72</sup> A mãe apresenta uma concepção de que a vida é algo sagrado, mesmo a vida de um porco, o que gera a resposta iracunda de seu esposo:

*Bang, na mesa. Não a mão dele. A garrafa? – Não acredito no que estou ouvindo! Quem é que anda influenciando você? Você é uma pessoa culta, você mesma trabalhou nisso! São apenas proteínas, você sabe disso! Não existe nada de sagrado a respeito de células e tecidos. (ATWOOD, 2004, p. 60)*<sup>73</sup>

A visão do pai é a visão científica tecnicista que reduz à vida a estruturas de células, tecidos, proteínas e, portanto, tira-lhe o valor intrínseco. É uma visão compatível com a filosofia capitalista de produção, consumo e lucro que forma a sociedade da trilogia *MaddAddam*, a partir dos poderes hegemônicos que lhe ditam as regras, as grandes corporações. Maria Varsam argumenta que “geralmente são os desejos e esperanças do/a protagonista por presente ou futuro melhor que o distingue do resto da população e, adicionalmente, o faz entrar em conflito com o estabelecimento distópico” (VARSAM, 2003, p. 205), e que nós, como público leitor, somos convidados a nos identificar com essas personagens. A visão da mãe é o contrário da visão corporativa, entrando, portanto, em conflito com o mundo distópico e sendo, assim, um possível ponto de identificação para que o público leitor assuma uma posição crítica em relação ao que a sociedade criada nessa distopia representa (embora ela não seja a protagonista da narrativa). Assim, a discussão entre a mãe e o pai de Jimmy serve para trazer a reflexão para o público leitor sobre a ética na ciência em relação aos experimentos com animais.

É pertinente analisarmos a manipulação genética e o trato dos animais não-humanos conforme as teorizações, críticas e reflexões da área da bioética. Segundo Débora Diniz e Dirce Guilhem, a bioética é “[...] um campo disciplinar compromissado com o conflito moral na área da saúde e da doença dos seres humanos e dos animais não humanos” (DINIZ; GUILHEM,

---

<sup>72</sup> No original: “Be that as it may, there’s research and there’s research. What you’re doing – this pig brain thing. You’re interfering with the building blocks of life. It’s immoral. It’s . . . sacrilegious” (ATWOOD, 2003, p. 57).

<sup>73</sup> No original: “Bang, on the table. Not his hand. The bottle? ‘I don’t believe I’m hearing this! Who’ve you been listening to? You’re an educated person, you did this stuff yourself! It’s just proteins, you know that! There’s nothing sacred about cells and tissue” (ATWOOD, 2003, p. 57).

2017, posição 196).<sup>74</sup> No mundo ficcional da trilogia *MaddAddam*, há grupos que protestam contra as formas cruéis pelas quais animais não-humanos são tratados (os grupos serão abordados no próximo capítulo desta dissertação), mas a maior parte da população na trilogia parece insensível às dores desses animais. De modo geral, a atitude distópica representada pelas corporações na trilogia é a visão de que a espécie humana tem todo o direito de dominar e manipular as outras espécies, desde que isso gere lucro.

Diniz e Guilhem também apresenta alguns autores e autoras ligados a teorizações da bioética, entre eles Peter Singer, filósofo australiano que cria o conceito de ideologia especista, que significa "a convicção de que os humanos são superiores aos outros animais" (DINIZ; GUILHEM, 2017, posição 765). Singer é defensor da expansão do princípio da igualdade na consideração da dor e do sofrimento dos animais não humanos e critica a tradição filosófica que supervaloriza o status da moral do ser humano, buscando expandir essa consideração moral de modo a incluir também os animais não humanos nessa esfera moral. A obra do australiano é extremamente controversa, segundo Diniz, "[por] tocar em temas considerados tabu, especialmente para o mundo ocidental pós-Segunda guerra mundial, tais como a eutanásia, o suicídio assistido o infanticídio" (DINIZ; GUILHEM, 2017, posição 772). As críticas suscitadas pela bioética, de considerar o sofrimento dos animais não humanos na forma como as sociedades capitalistas atuam na área da saúde, mas também expansível a outras áreas, são metaforizadas pela extrapolação imaginativa típica da ficção distópica, presente na trilogia, em que os sofrimentos dos animais não humanos são intensificados na malha narrativa de modo a convidar o público leitor à reflexão sobre o sofrimento desses animais também no nosso mundo histórico.

## **2.5. Distopia sobre os corpos femininos**

### **2.5.1. Novo mundo, velho patriarcado**

Na trilogia *MaddAddam*, Margaret Atwood cria um universo diegético distópico repleto de exemplos de exploração do corpo feminino e, no entanto, por onipresente que o tema seja nessa trilogia, ele não é o motor a mover toda a narrativa assim como em *O Conto da Aia*, da própria Atwood. Esse fato pode gerar o questionamento de se a trilogia *MaddAddam* como um

---

<sup>74</sup> A versão consultada é um *kindle book* (livro digital para o aparelho *kindle*), que possui posições e não páginas como referências.

todo (ou se algum de seus três romances em particular) pertence ou não subgênero do utopismo literário o qual Ildney Cavalcanti denomina como distopia crítica feminista (CAVALCANTI, 1999). Sem possuir a intenção de responder a esta pergunta, simplesmente por não ser do escopo deste trabalho, nesta seção, utilizo a teorização de Cavalcanti (2000; 2003; 2005), além de textos da fortuna crítica já existente sobre essa trilogia, para analisar especificamente como a exploração do corpo feminino contribui para a caracterização distópica do mundo imaginado nessa obra especulativa de Margaret Atwood. Comparando os romances que formam a trilogia *MaddAddam* com o romance distópico mais popular da autora, *O Conto da Aia* – cujo tema da exploração sexual é o que move a estrutura da narrativa –, Tyler Dinucci argumenta que:

Porque a natureza lucrativa do mundo de *Oryx e Crake* não contém nenhum dogma cristão tirânico instilado na sociedade (como Gilead), há menos opressão aberta do que no mundo de *O Conto da Aia*. Mas este mundo comercializado permite que a mulher seja explorada de outras maneiras. (DINUCCI, 2011, p.16)

De fato, não existe, oficialmente, uma estrutura distópica especificamente sobre as mulheres nessa trilogia, como é o caso em *O Conto da Aia*. Contudo, considerando as diversas situações de abuso sexual pelos quais passam algumas das personagens pela narrativa, fica evidente que, de maneira mais sutil do que em *O Conto da Aia*, essa distopia se aproxima do que Ildney Cavalcanti argumenta sobre as distopias feministas, obras que desenham “infernos patriarcais de opressão, discriminação e violência contra as mulheres, mapeando assim a sociedade contemporânea” (CAVALCANTI, 2003, p. 338).

A primeira pista da narrativa de que estamos em um mundo futuro, mas com as mesmas velhas práticas machistas, se dá em uma fala do pai de Jimmy e na análise subsequente da voz narrativa em *Oryx e Crake*. Após uma das muitas brigas com sua então esposa, o pai de Jimmy diz para o filho “– Não liga não, amigão – seu pai disse. – As mulheres sempre ficam esquentadas. Ela vai se acalmar. Vamos tomar um sorvete” (ATWOOD, 2004, p. 26).<sup>75</sup> A fala é seguida da ponderação da voz narrativa:

Mulheres e o que acontece no corpo delas. Calor e frio, indo e vindo no estranho país almiscarado, florido e instável que havia dentro de suas roupas – misterioso, magnífico, incontrolável. Esse era o modo como seu pai via as coisas. Mas a temperatura dos corpos dos homens nunca era examinada; ela não era sequer mencionada. (ATWOOD, 2004, p. 26)<sup>76</sup>

---

<sup>75</sup> No original: “Never mind, old buddy,” said his father. “Women always get hot under the collar. She’ll cool down. Let’s have some ice cream” (ATWOOD, 2003, p. 16).

<sup>76</sup> No original: “Women, and what went on under their collars. Hotness and coldness, coming and going in the strange musky flowery variable-weather country inside their clothes – mysterious, important, uncontrollable. That

A voz narrativa aponta para a injustiça, os dois pesos e duas medidas, com que se tratam os corpos masculinos e os femininos. O corpo feminino é tratado como “misterioso, magnífico, incontrolável”, adjetivos que convidam à exploração, à curiosidade; mas os corpos dos homens não são sequer mencionados, evidência de que não correm o mesmo perigo. Isso é reforçado na narrativa uma vez que, enquanto todas as personagens femininas são abusadas sexualmente de alguma maneira, nenhuma personagem do sexo masculino, em nenhum momento, teme algum tipo de abuso sexual.

Outra indicação de um modelo patriarcal é a falta de mulheres em posições de liderança nos Complexos corporativos. Logo no início de *Oryx e Crake*, somos apresentados à já citada personagem Ramona, descrita como uma “gênia tecnológica”, mas sua posição é simplesmente a de assistente de laboratório do pai de Jimmy. Quando este último deixa o Complexo residencial das Fazendas OrganInc e se muda para o Complexo da corporação MaiSaúde, Ramona vai junto com ele, pois era “uma colaboradora inestimável” (ATWOOD, 2004, p. 56).<sup>77</sup> O termo “colaboradora”, no entanto, é uma escolha tradutória que não engloba o significado da passagem no original. A escolha de Atwood é pela palavra *asset*, que significa, segundo o *Merriam-Webster dictionary* online:

1 a: propriedade de uma pessoa falecida sujeita por lei ao pagamento de suas dívidas e legados b: toda a propriedade de uma pessoa, associação, corporação ou patrimônio aplicável ou sujeito ao pagamento de dívidas 2: vantagem, recurso 3 a: um item de valor de propriedade b recursos em plural: os itens em um balanço que mostram o valor contábil de propriedade de propriedade 4: algo útil em um esforço para frustrar ou derrotar um inimigo: como a: um equipamento militar b: espião. (2017)

Portanto, Ramona não é descrita como uma “colaboradora” e sim um item de valor, algo que em contabilidade poderia ser traduzida como um ativo, ou seja, “Aquilo que alguém possui ou de que é credor, por oposição a passivo, aquilo que deve: no balanço final, o ativo supera o passivo” (ATIVO, 2017). No mais, não há nenhuma indicação na narrativa de que ela deixe de ocupar a função de assistente e se torne chefe de seu próprio laboratório, mesmo sendo descrita como uma “gênia”. Por contraste, Crake, que também é um gênio, torna-se o cientista chefe de seu próprio projeto na RejoovenEssence logo após terminar sua pós-graduação.

Saindo dos Complexos, a situação nas terras de plebeus é muito pior. Se viver na terra dos plebeus é ruim, viver como mulher é quase que uma garantia de que sofrerá estupro. Isso

---

was his father’s take on things. But men’s body temperatures were never dealt with; they were never even mentioned” (ATWOOD, 2003, p. 17).

<sup>77</sup> No original: “invaluable asset” (ATWOOD, 2003, p. 53).

se evidencia quando, após a morte do pai, Toby queima a identidade e foge da casa paterna, pois ele estava cheio de dívidas, que poderiam recair sobre ela e porque “circulavam histórias sobre mulheres em débito que eram arrendadas para o sexo” (ATWOOD, 2011a, p. 42),<sup>78</sup> algo feito pela própria CorpSeCorps, demonstrando o abuso do corpo feminino e a escravidão sexual por dívidas como elemento pertencente a própria estrutura social dessa distopia. Toby então foge, deixando a casa para trás, para não virar uma possível escrava sexual, mas, sem identidade, suas opções de empregos são limitadas. Ela acaba conseguindo um emprego na SecretBurguers, cujo gerente, um homem chamado Blanco, tinha o hábito de escolher algumas das funcionárias para estuprar e torturar. Como ele “tinha amigos na CorpSeCorps” (ATWOOD, 2011a, p. 49),<sup>79</sup> era impossível denunciá-lo. Assim, Toby é logo chamada por Blanco e rapidamente se torna sua escrava sexual, vivendo um verdadeiro inferno patriarcal de exploração de seu corpo e silenciamento de sua voz (sem ter a quem denunciar).

Sylvia Walby define o patriarcado como “um sistema de estrutura e práticas sociais em que homens dominam, oprimem e exploram mulheres” (WALBY, 1990. p. 20), e argumenta que o uso do termo “estrutural social” é importante tanto para rejeitar a noção de determinismo biológico como para demonstrar que o patriarcado, como algo estrutural, não significa que todos os homens estejam em posição de privilégio sobre todas as mulheres. Toby se encontra em posição de sujeição em relação a Blanco, mas apenas porque, além de mulher, ela é pobre. Blanco sequer teria como causar qualquer tipo de dano a uma mulher que habitasse os complexos, assim, a posição de Toby demonstra não só o aspecto crítico de posições de poder entre os gêneros, mas, também, entre as classes sociais. Contudo, de maneira geral, a dominação da mulher pelo homem é um aspecto estrutural da sociedade distópica da trilogia *MaddAddam*, visto que, como já foi demonstrado, as mulheres nos Complexos também sofrem certos abusos por parte dos homens. Por fim, Toby acaba escapando da mão de Blanco, graças à ajuda do grupo dos Jardineiros de Deus que a acolhem e a escondem em um lugar secreto da seita. Porém, mesmo anos mais tarde, ela continua com medo de que Blanco reapareça para matá-la e aos jardineiros, o que demonstra a profundidade do trauma sofrido no tempo em que esteve dominada por ele.

Mesmo no mercado sexual oficial, que fora privatizado e agora estava sob o domínio da empresa SeksMart, controlada pela CorpSeCorps, existe o controle sobre o corpo feminino. A justificativa para que toda a atividade de prostituição, que tinha sido legalizada por uma

---

<sup>78</sup> No original: “there were stories about female debtors being farmed out for sex” (ATWOOD, 2009, p. 30).

<sup>79</sup> No original: “he had friends in the CorpSeCorps” (ATWOOD, 2009, p. 36).

manobra política, conforme demonstrei na primeira seção deste capítulo, fosse controlada pela SeksMart era “para a saúde pública e para a segurança das mulheres” (ATWOOD, 2011a, p. 18).<sup>80</sup> Porém, além do significado simbólico do controle corporativo sobre os corpos das prostitutas, a segurança delas nem sempre era levada em conta. A Scales & Tails só oferecia certa proteção às dançarinas principais. Havia ainda as temporárias, que prestavam serviços à boate, mas não tinham um emprego fixo lá. Elas são aludidas por Blanco como “temporariamente vivas” (ATWOOD, 2011a, p. 51),<sup>81</sup> pois eram frequentemente espancadas ou mortas por clientes violentos, casos que não incomodavam o gerente da Scales.

### 2.5.2. A trajetória de Oryx: pedofilia e prostituição

Tendo apontado certos aspectos do patriarcado representados na trilogia, passo a analisar a trajetória da personagem Oryx, uma das principais personagens femininas na trilogia *MaddAddam*, que ilustra de forma mais profunda a opressão que as mulheres estão sujeitas pelo sistema capitalista e patriarcal desenhado por Atwood, evidenciando três aspectos: 1) a exploração de seus corpos; 2) a supressão de seus desejos; 3) e o silenciamento de suas vozes. Oryx conta sua história para Jimmy (narrada em quatro capítulos seguidos no romance *Oryx e Crake*), de como ela foi vendida ainda muito pequena. Segundo a narrativa do primeiro romance da trilogia, Oryx nasceu em uma aldeia pobre em algum lugar da Ásia que ela não sabia especificar. Quando era ainda bem pequena, seu pai contraiu uma doença e acabou morrendo. A consequência foi que:

Oryx era a caçula, normalmente negligenciada, mas de repente ela se tornou importante, passou a comer melhor do que antes, e ganhou um casaco azul especial, porque as outras mulheres da aldeia estavam ajudando e queriam que ela tivesse uma aparência bonita e saudável. Crianças feias ou deformadas, ou que não fossem inteligentes ou não soubessem falar direito – essas crianças valiam menos ou não conseguiam ser vendidas. (ATWOOD, 2004, p. 113)<sup>82</sup>

Oryx acaba se tornando um produto para garantir a sobrevivência familiar, tanto porque, ao ser levada, seria uma boca a menos para alimentar, como por causa do pagamento que sua mãe receberia por vendê-la. Daí observamos novamente a recorrência de que aquilo que tem mais

---

<sup>80</sup> No original: “for public health and the safety of women” (ATWOOD, 2009, p. 7).

<sup>81</sup> No original: “temporarily alive” (ATWOOD, 2009, p. 38).

<sup>82</sup> No original: “Oryx had been a younger child, often pushed to the side, but suddenly she was made much of and given better food than usual, and a special blue jacket, because the other village women were helping out and they wanted her to look pretty and healthy. Children who were ugly or deformed, or who were not bright or couldn’t talk very well – such children went for less, or might not be sold at all” (ATWOOD, 2003, p. 116).

potencial para produzir lucro é o que acaba recebendo maior proteção, a valorização das pessoas, animais ou do que seja é, literalmente, valor monetário, como os porcos das Fazendas OrganInc e os cientistas do Instituto Watson Crick. No caso de Oryx, é o seu corpo que possui esse potencial para o lucro, algo evidenciado em toda sua trajetória desde criança até sua vida adulta, conforme aponta Gabriella Lins: “O aspecto ôntico do corpo tem maior enfoque com a representação da personagem Oryx que, durante o enredo do romance, é conhecida, vista, comercializada e desejada através de seu corpo” (LINS, 2011, p. 96).<sup>83</sup>

Segundo a narrativa, “Na aldeia, esta transação não era chamada de ‘venda’. Falava-se em aprendizagem. As crianças estavam sendo treinadas para ganhara vida no mundo lá fora: *era assim que douravam a pílula*” (ATWOOD, 2004, p. 114, ênfase minha).<sup>84</sup> O narrador heterodiegético em *Oryx e Crake* considera que a venda de crianças na aldeia de Oryx era algo moralmente errado, visto que ele julga a troca da palavra “venda” pela palavra “aprendizagem” como uma forma de “dourar a pílula”. Jimmy apresenta uma posição parecida com a da voz narrativa, dizendo que gostaria de matar o homem que havia comprado Oryx. Contudo, como essa trilogia de romances é altamente polifônica, devido às várias vozes narrativas e personagens que não apresentam as mesmas posições sociais e políticas na trilogia, essa não é nem a visão da própria Oryx, que repreende Jimmy por tal pensamento, ao questionar: “– Ah, Jimmy, você ficaria mais satisfeito se todos nós tivéssemos morrido de fome?” (ATWOOD, 2004, p. 116),<sup>85</sup> e nem das pessoas da aldeia que consideravam o homem não como criminoso e sim como um “*negociante honrado* que não trapaceava, pelo menos não muito, e pagava à vista” (ATWOOD, 2004, p. 115, ênfase minha).<sup>86</sup>

Como citado na introdução desta dissertação, o conceito do romance polifônico é desenvolvido por Bakhtin em *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Ao estudar os romances do autor russo, Bakhtin defende que:

A multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis e a autêntica polifonia de vozes plenivalentes constituem, de fato, a peculiaridade fundamental dos romances de Dostoiévski. Não é a multiplicidade de

---

<sup>83</sup> Lins parte da teorização de Zozzoli sobre o corpo ôntico, o corpo pelo qual existimos, e o corpo ontológico, que carrega nossa inscrição social (ZOZZOLI, 2005, p. 53), para argumentar que, em sua trajetória, Oryx é desejada por seu corpo em um aspecto puramente erótico, sem reconhecimento ontológico pelos homens que a exploram, que a reduzem a mais um item de consumo.

<sup>84</sup> No original: “In the village it was not called ‘selling,’ this transaction. The talk about it implied apprenticeship. The children were being trained to earn their living in the wide world: this was the gloss put on it” (ATWOOD, 2003, p. 116).

<sup>85</sup> No original: “Oh Jimmy, you would like it better maybe if we all starved to death?” (ATWOOD, 2003, p. 119).

<sup>86</sup> No original: “honourable businessman who didn’t cheat, or not much, and who paid in cash” (ATWOOD, 2003, p. 117).

caracteres e destinos que, em um mundo objetivo, uno, à luz da consciência una do autor, se desenvolve nos seus romances; é precisamente a multiplicidade de consciências equipolentes e seus mundos que aqui se combinam numa unidade de acontecimento, mantendo a sua imiscibilidade. Dentro do plano artístico de Dostoiévski, suas personagens principais são, em realidade, não apenas objeto do discurso do autor, mas os próprios sujeitos desse discurso diretamente significante. (BAKHTIN, 2010, p. 4-5)

Na trilogia analisada, assim como no caso dos romances de Dostoiévski, encontramos a polifonia, visto que é evidente essa multiplicidade de consciências entre as personagens, que não são apenas objeto do discurso da autora, mas sujeitos próprios de seus discursos. Também podemos observar o plurilinguismo, teorizado também por Bakhtin em *A Teoria do Romance*,<sup>87</sup> no qual argumenta o autor que este gênero apresenta uma série de discursos de diferentes classes sociais. Para Bakhtin:

Introduzido no romance, o plurilinguismo é submetido a uma elaboração literária. *Todas as palavras e formas que povoam a linguagem são vozes sociais e históricas*, que lhe dão determinadas significações concretas e que se organizam no romance em um sistema estilístico harmonioso, expressando a posição sócio-ideológica diferenciada do autor no seio dos diferentes discursos da sua época (BAKHTIN, 2010, p. 106, ênfase minha).

Jimmy que havia crescido em uma família rica dos Complexos corporativos, não consegue entender como Oryx não apresenta remorsos em relação ao seu comprador, seu discurso representa sua classe social elitizada, diferente dos discursos de Oryx e das pessoas de sua vila, que são das camadas mais pobres da sociedade, construindo o plurilinguismo presente na obra (traço que se repete em outros exemplos dada a multiplicidade de classes sociais das diferentes vozes narrativas da trilogia *MaddAddam*).

Voltando à trajetória de Oryx, ela é primeiramente levada à cidade para vender flores, mas depois que seu primeiro comprador morre, a menina acaba vendida para um homem que fazia filmes pornográficos, e é em um desses filmes que Jimmy a vê pela primeira vez, em um site de pornografia infantil. Oryx conta que ficou algum tempo fazendo esses filmes e que o cinegrafista, às vezes, a procurava em busca de sexo, algo que ela aceitava em troca de aulas de inglês. Novamente Jimmy fica indignado e começa a xingar o cinegrafista. Oryx, porém, o defende e deixa escapar sua consciência em relação à negação da liberdade de seus desejos:

– Por que você acha que ele é mau? – perguntou Oryx. – Ele nunca fez nada comigo que você não faça. Muito menos até! – Eu não faço nada contra a sua

---

<sup>87</sup> Desenvolvida nos anos 1930, mas publicada parcialmente apenas em 1975 em *Questões de Literatura e Estética*.

vontade – disse Jimmy. – E aliás agora você já é uma pessoa adulta. Oryx riu.  
– E qual é a minha vontade? – Ela disse. (ATWOOD, 2004, p. 135)<sup>88</sup>

A resposta irônica “E qual é a minha vontade”, evidencia a supressão do desejo feminino, traço recorrente nas distopias feministas, conforme defende Ildney Cavalcanti (2003). É exatamente esse o mundo representado na trilogia *MaddAddam* e exemplificado na trajetória de Oryx. Ela não tem liberdade para agir conforme queira, sua vontade é negada, seu corpo é explorado por homens. Sua beleza é a única coisa que ela pode utilizar para sobreviver nesse mundo de capitalismo extrapolado.

Quanto ao silenciamento da voz feminina, Ildney Cavalcanti argumenta que as distopias feministas “tematizam a construção linguística da dominação de gênero ao contar histórias sobre a língua como instrumento tanto de dominação (dos homens) como de liberação (das mulheres)” (CAVALCANTI, 2000, p. 152). Como estou focando os aspectos distópicos desta sociedade e suas consequências sobre as mulheres, irei me concentrar na língua como instrumento de dominação na trajetória de Oryx. Ao começar a narrativa de sua história para Jimmy, Oryx conta que não conseguia lembrar do idioma que falava quando criança. Como na cidade grande o idioma era diferente do de sua aldeia, ela se viu sem voz, pois conta a Jimmy que “ela se lembrava disso: da estranheza das palavras em sua boca, da sensação de ter perdido a fala (ATWOOD, 2004, p. 113).<sup>89</sup> Cavalcanti também argumenta que: “O silenciamento das mulheres pelos homens vem à tona de várias maneiras” (CAVALCANTI, 2000, p. 152), sendo algumas extremas como a proibição da fala ou até cortar as línguas, e outras mais sutis. Na trajetória de Oryx, seu silenciamento se dá, primeiramente, pela falta de conhecimento do idioma da cidade grande, o que aumenta sua posição de vulnerável.

Contudo, por terrível que a história de Oryx seja, a personagem não é representada como uma vítima, ou pelo menos ela não se enxerga como tal. Quando Jimmy lhe diz que não deveria se sentir culpada pelo seu passado, um traço psicológico comum em vítimas de abuso, dizendo que nada disso tinha sido sua culpa, ela simplesmente responde “– Nada disso o quê, Jimmy?” (ATWOOD, 2004, p. 112).<sup>90</sup> Além disso, Oryx, entendendo o valor do seu corpo, o negocia para aprender inglês, aproveitando as poucas oportunidades de uma possível melhoria de vida, e concluindo que “foi uma boa troca porque, Jimmy, se eu não tivesse feito isso [trocado o

---

<sup>88</sup> No original: “Why do you think he is bad?” said Oryx. “He never did anything with me that you don’t do. Not nearly so many things!” “I don’t do them against your will,” said Jimmy. “Anyway you’re grown up now.” Oryx laughed. “What is my will?” she said” (ATWOOD, 2003, p. 141).

<sup>89</sup> No original: “she did remember that: the clumsiness of the words in her mouth, the feeling of being struck dumb” (ATWOOD, 2003, p. 115).

<sup>90</sup> No original: “None of what, Jimmy?” (ATWOOD, 2003, p. 114)

corpo por lições de inglês] não estaria aqui falando com você, não é?” (ATWOOD, 2004 p. 135).<sup>91</sup> Assim, ao observarmos a maneira como Oryx conta sua própria história, sem demonstrações de tristeza e mágoa, percebemos que a personagem escolhe focar nas coisas positivas, recusando-se a assumir o papel de vítima.

Além de sua atitude estranhamente positiva ante um passado tão terrível, há ainda o riso de Oryx que persegue Jimmy na temporalidade pós-apocalíptica. Oryx ri diversas vezes enquanto conta sua história para Jimmy, o que é apontado por Susan L. Hall como uma forma de resistência:

Embora a risada de Oryx não possua impacto nas condições materiais de sua vida, isso rompe significativamente as narrativas e fantasias que tentam confiná-la ao papel de objeto. Sua risada está fora do padrão do sistema de significação da linguagem, e possui efeitos perturbadores, demandando que aqueles que a ouçam se aproximem dela não como objeto, mas como sujeito. (HALL, 2010, p. 194)

Essa constatação se aproxima da teorização de Ildney Cavalcanti sobre o poder liberador da linguagem para as mulheres nas distopias feministas, que se dá pelo que ela chama de “utopias da e fora da linguagem” (CAVALCANTI, 2000, p. 175), que são assim chamadas pelos seguintes motivos:

Em primeiro lugar porque os utopismos que elas [as distopias feministas] constroem são materializados por meio da narrativa e, portanto, são da linguagem. Em segundo lugar, porque, similarmente ao paradoxo contido no termo “utopia” em si, as figuras elusivas do “bom lugar” feminista 'representam' em si o “não lugar” da narrativa que excede a possibilidade de estar codificada na linguagem. (CAVALCANTI, 2000, p. 175)

Mesmo que seja só uma risada, ela é forte o suficiente para perseguir a consciência de Jimmy na temporalidade pós-apocalíptica e para causar um estranhamento ao público leitor, devido ao deslocamento estilístico que é uma narrativa de tráfico sexual ser contada em meio a risos e comentários de perdão a seus captores. A narrativa demonstra que Oryx foi reduzida a um objeto pelos outros, mas, ao se manter positiva até mesmo rir, resistiu e manteve-se como sujeito. O poder subversivo do riso é bem conhecido na reflexão de Bakhtin sobre a Idade Média e a Renascença. O filósofo russo argumenta que:

Sem nenhuma dúvida, o riso foi uma forma defensiva exterior. [...]. O riso não é forma exterior, mas uma forma interior essencial a qual não se pode ser substituída pelo sério, sob pena de destruir e desnaturalizar o próprio conteúdo da verdade revelada por meio do riso. Esse liberta não apenas da censura exterior, mas antes de mais nada do grande censor interior, do medo do

---

<sup>91</sup> No original: “it was a good trade, because, Jimmy, if I hadn’t done it I couldn’t be talking to you, no?” (ATWOOD, 2003, p. 142)

sagrado, da interdição autoritária do passado, do poder, medo ancorado no espírito humano há milhares de anos. (BAKHTIN, 1987, p. 81)

A risada de Oryx representa essa vitória contra a censura tanto exterior, como quando Jimmy tenta consolá-la por uma possível culpa e ela o repreende, mas principalmente a liberta de um sentimento de censura interior que poderia paralisá-la para sempre (como ocorre com diversas vítimas de violência sexual). Assim, sua risada que transcende o apocalipse na obra, apresenta um aspecto uma possibilidade utópica nessa obra distópica, não no aspecto utópico de mudança, mas, pelo menos, de resistência. Embora o capítulo especificamente dedicado às representações utópicas da trilogia seja apenas o próximo, é importante que eu deixe registrado a resistência utópica de Oryx, pois é aqui que tratei de sua trajetória. De qualquer maneira, não vejo isso como incoerente com a proposta deste capítulo visto que, conforme já demonstrado no capítulo anterior, distopia e utopia são como o *ying yang*, e a divisão que faço nesta dissertação é apenas para fins de melhor organização das ideias.

### 3. A CONTRANARRATIVA UTÓPICA DA TRILOGIA *MADDADDAM*

#### 3.1. Três grupos utópicos e as funções da utopia

Tendo no capítulo anterior apresentado como Margaret Atwood extrapola aspectos negativos do capitalismo neoliberal para criar uma sociedade distópica altamente corporativista, desigual, consumista, patriarcal e com o meio ambiente totalmente desequilibrado devido à exploração desenfreada dos recursos naturais planetários, passo a explorar as representações de alternativas utópicas à essa distopia na trilogia *MaddAddam*. Conforme demonstrado no primeiro capítulo desta dissertação, a concepção de Margaret Atwood sobre os conceitos de utopia e distopia é que cada uma possui uma versão latente da outra, o que se aproxima das teorizações de Tom Moylan sobre a utopia crítica (1986) e a distopia crítica (2000). A existência de grupos utópicos nessa trilogia distópica por si só já aponta para a presença da utopia na distopia, ou seja, caracteriza a trilogia como uma distopia crítica conforme as teorizações de Tom Moylan, por apresentar “uma postura utópica aberta que rompe com o fechamento hegemônico dos mundos alternativos ficcionais” (MOYLAN, 2016, p. 152); e de Lyman Tower Sargent, por apresentar “pelo menos um enclave eutópico” (SARGENT, 2001, p.222). Neste capítulo demonstro que há, pelo menos, três enclaves utópicos na trilogia *MaddAddam* (o que se aproxima da conceitualização de Sargent) e que o fechamento da trilogia, embora ambíguo, pode ser lido como utópico e aberto, de modo a romper com o fechamento hegemônico distópico corporativista já caracterizado no capítulo anterior (aproximando-se da teorização de Moylan).

Os três grupos utópicos que irei explorar já foram citados nesta dissertação, mas só a partir de agora serão devidamente analisados, eles são: a seita ecológica religiosa e apocalíptica chamada Jardineiros de Deus; o grupo bioterrorista DoidaDão; e os seres humanoides geneticamente engenhados pelo cientista Crake, chamados na trilogia de Filhos de Crake ou Crakers. Na trilogia *MaddAddam*, esses três grupos compõem o que Raffaella Baccolini e Tom Moylan chamam de contranarrativa da resistência na ficção distópica (BACCOLINI e MOYLAN, 2003), por representarem o discurso de resistência contrário ao discurso hegemônico das corporações. Antes de demonstrar os aspectos que podem caracterizar esses grupos como alternativas utópicas nessa distopia criada por Margaret Atwood, preciso enfatizar que minha leitura não os compara com alguma sociedade histórica, mas com a sociedade distópica do universo ficcional da trilogia. Além disso, utilizo as três funções da utopia – não do gênero literário, mas do fenômeno mais amplo o qual Lyman Tower Sargent (1994) chama

de utopismo – teorizada por Ruth Levitas, a saber: “compensação, crítica e mudança” (LETIVAS, 2001, p. 28), para analisar as funções desses grupos dentro dessa narrativa distópica de Margaret Atwood.

### 3.1.1. Eco-utopia: os jardineiros de Deus

Dentro da sociedade distópica que Margaret Atwood criou na trilogia *Maddaddam* há alguns grupos sociais insatisfeitos com a forma como as grandes corporações exploram o meio ambiente e controlam a população por meio da CorpSeCorps. Há relatos de greves e tentativas revolucionárias que permeiam as narrativas dos três romances, mas o grupo que busca uma forma de vida radicalmente diferente do *modus operandi* da sociedade distópica desses romances que mais recebe destaque é a seita eco-religiosa marginalizada dos Jardineiros de Deus.

Os Jardineiros de Deus aparecem como uma comunidade que defende uma *ecologia profunda* de comunhão com outras espécies de animais, resultando, conseqüentemente, em um veganismo e em confecção de roupas usando apenas material vegetal. O termo ecologia profunda aqui utilizado é identificado com o conceito criado em 1972 pelo filósofo norueguês Arne Naess (1912-2009) e amplamente utilizado na ecocrítica (CLARK, 2011). Segundo Izabel Brandão: “O termo ecocrítica data de 1978, cunhado por William Rueckert, em um texto reeditado em 1996<sup>92</sup>, por Cheryll Glotfelty e Harold Fromm, ambos pioneiros nos Estados Unidos nessa área de pesquisa.” (BRANDÃO, 2003, p. 462). Timothy Clark define a ecocrítica como: “[...] um estudo do relacionamento entre a literatura e o meio ambiente físico, usualmente considerado a partir da atual crise ambiental global e o desafio revisionista a dados modos de pensamento e prática (CLARK, 2011, p. xiii), que não se limita apenas à literatura visto que a ecocrítica é pensada:

[...] não apenas como outro tópico da crítica literária, situado dentro de suas barreiras institucionais, mas como trabalho engajado provocativamente tanto com análise literária como com questões que são, simultaneamente, obscuramente importantes da ciência, moralidade, política e estética. (CLARK, 2011, p. 8)

A ecologia profunda contrasta a “relativa superficialidade do ambientalismo de reforma e sua suposição questionável de que as questões ambientais podem ser abordadas apenas ajustando

---

<sup>92</sup> Ver Glotfelty (1996), nas referências ao final.

as estruturas econômicas e políticas específicas” (CLARK, 2011, p. 23). Para Arne Naess, a ecologia superficial oferece reformas leves no trato com o meio ambiente e as espécies não humanas pela concepção de humanidade separada e superior em relação ao planeta e suas outras espécies, contrastando, assim, com a ecologia profunda. Conforme demonstrarei adiante, as formas como os Jardineiros de Deus percebem o meio ambiente e os animais não humanos, e a forma como eles se organizam como grupo são compatíveis com a ecologia profunda.

Os Jardineiros de Deus vivem em jardins autossustentáveis escondidos nas periferias da terra de plebeus, sendo vistos pela maioria dos seus moradores como loucos por não partilharem do consumismo comum da sociedade, já que seus trajes são simples e não possuem apetrechos tecnológicos como celulares, computadores, relógios e etc. São também a representação de uma comunidade intencional,<sup>93</sup> já que vivem em conjunto para benefício e mútuo; e um grupo apocalíptico, visto que uma de suas crenças principais é que haverá um Dilúvio Seco, uma catástrofe mandada por Deus para destruir o mundo, e do qual eles se salvarão por estocarem comida e mantimentos em seus jardins suspensos, o qual chamam de Ararat, em referência à montanha onde a arca de Noé aportou na história bíblica do dilúvio. Apesar de serem contra as práticas das corporações e pregarem um discurso radicalmente oposto ao da ideologia dominante da trilogia nas ruas das terras de plebeus, eles não são um grupo necessariamente revolucionário visto que não intencionam provocar uma revolução, preferindo uma estratégia pacifista de conversão das pessoas a seus ideais ecológicos, enquanto esperam por um tipo de intervenção divina apocalíptica a destruir, julgar e restaurar o mundo.

A primeira característica para definição desse grupo como utópico é pelo fato de que ele significa um local de resgate contra agentes opressores na trilogia. Como já foi citado, a personagem Toby, após perder os pais e a casa, arruma um emprego em uma rede de *fast-food* onde ela é estuprada por seu chefe, que passa a vê-la como sua propriedade. Sobre esse período, a voz narrativa comenta que: “Não fazia nem duas semanas que estava nas mãos de Blanco e Toby já tinha a sensação de que eram anos” (ATWOOD, 2011a, p. 51),<sup>94</sup> o que demonstra o desespero da personagem. Porém, quando já acreditava não aguentar mais, ela encontra a seita que a resgata do inferno que estava vivendo. Ao ser levada para o esconderijo dos jardineiros, Toby depara-se com uma utopia ecológica em comparação com os outros lugares desolados das terras de plebeus:

---

<sup>93</sup> Ver nota de rodapé número 15, localizada na página 18.

<sup>94</sup> No original: “She’d been Blanco’s one-and-only for less than two weeks, but it felt like years” (ATWOOD, 2009, p. 38).

Ela olhou em volta, admirada: tudo era tão bonito, tão cheio de flores e plantas que nunca tinha visto. Muitas borboletas coloridas, e de algum lugar próximo vinha um zumbido de abelhas. A vida estava presente em cada pétala e em cada folha que despertavam com brilho para os olhos dela. Até o ar do jardim era diferente. Toby se deu conta de que estava chorando de alívio e gratidão. Era como se uma grande mão benevolente a tivesse tirado de um buraco e a salvado. (ATWOOD, 2011a, p. 57)<sup>95</sup>

Portanto, o *topus* dos Jardineiros de Deus é apresentado como uma ilha eutópica dentro da distopia.

É bastante relevante o fato dessa descrição estar no segundo volume da trilogia *Maddaddam*. No primeiro romance da trilogia, os Jardineiros de Deus são descritos por algumas personagens, mas não há de fato um contato direto com eles. Em *Oryx e Crake*, Jimmy ouve falar dos Jardineiros como uma seita maluca e alienada, como um bando de *hippies* bobões que atrairiam pessoas de mente fraca. Porém, em *O ano do dilúvio*, quase toda a ação se passa dentro da seita, que é apresentada como espelho invertido do mundo ficcional criado por Atwood. Enquanto as corporações constroem seus condomínios fortificados onde apenas uma mínima parcela da população pode entrar, os Jardineiros acolhem a quem desejar vir, até mesmo Toby, uma garçõete pobre que não tinha para onde ir, o que contraria a perspectiva negativa apresentada em *Oryx e Crake*, que é o ponto de vista da elite.

Outra personagem que encontra refúgio com os Jardineiros é a mãe de Jimmy. Em *Oryx e Crake* temos o relato de ela havia realizado um elaborado plano para fugir do Complexo MaiSaúde, mas, como a narrativa é a partir das memórias de Jimmy, não sabemos quem a havia ajudado ou para onde havia ido, já que ele mesmo também não sabe. Porém, em *O Ano do Dilúvio*, descobrimos que o grupo dos Jardineiros de Deus a ajudou em determinado momento de sua vida como fugitiva, conforme dito por Adão Um, em reunião com os/as outros/as líderes entre os Jardineiros:

Agora vamos tratar de uma questão prática. Acabamos de receber uma hóspede especial oriunda do condomínio Helthwyzer Central, se bem que é preciso que se diga que ela tem viajado. [...]. Nossa hóspede quer mandar uma mensagem ao filho – disse Adão Um. – Ela está preocupada porque o abandonou em um momento crucial de sua vida. O nome do rapaz é Jimmy. (ATWOOD, 2011a, p. 275-276)<sup>96</sup>

---

<sup>95</sup> No original: “She gazed around it in wonder: it was so beautiful, with plants and flowers of many kinds she’d never seen before. There were vivid butterflies; from nearby came the vibration of bees. Each petal and leaf was fully alive, shining with awareness of her. Even the air of the Garden was different. She found herself crying with relief and gratitude. It was as if a large, benevolent hand had reached down and picked her up, and was holding her safe” (ATWOOD, 2009, p. 43).

<sup>96</sup> No original: “Now to a pressing practical matter. We have just received a very special guest, originally from HelthWyzer Central, though she has been, shall we say, travelling. [...]. ‘Our new guest wants to send a message

Por fim, Amanda é outra personagem a encontrar refúgio entre os Jardineiros de Deus, após ter perdido a casa e a família em uma catástrofe natural que destruíra o Texas. O diálogo inicial entre Ren e Amanda deixa claro que, não fossem os Jardineiros, esta última teria ficado vivendo nas ruas: “– Onde você mora? – perguntei. – Por aí - respondeu, com displicência. *O que significava que na verdade não vivia em lugar nenhum.* Ela devia estar dormindo em um buraco qualquer ou em algum canto pior” (ATWOOD, 2011a, p. 94, ênfase minha).<sup>97</sup> Apesar de nunca ter seguido muito as crenças dos Jardineiros, Amanda beneficiou-se do grupo não apenas por ter conseguido um lar, mas porque aprendeu diversas coisas que ajudaram a formar seu caráter na escola dos Jardineiros, o que leva ao segundo aspecto utópico da seita, sua educação.

Conforme já foi demonstrado no capítulo anterior, a sociedade especulada por Atwood nesta trilogia valoriza acima de tudo o conhecimento técnico matemático que é utilizado para manter o poder hegemônico das corporações e perpetua a miséria da maior parte da população e a deterioração do planeta. Os Jardineiros, porém, possuem uma escola própria, onde as crianças aprendem habilidades práticas de sobrevivência; e também desenvolvem uma consciência ecológica e social oposta à lógica da educação tecnicista dos Complexos corporativos, conforme os tipos de aulas que Ren se lembra de ter tido enquanto ainda morava com os Jardineiros:

Tínhamos diversos professores. Nuala dava aula aos pequeninos, regia o Coral dos Brotos e Flores e também dava aulas de reciclagem. Rebecca lecionava artes culinárias, o que significava cozinhar. Surya ensinava corte e costura. Mugi dava aulas de aritmética mental. Pilar dava duas matérias, abelhas e micologia. Toby lecionava terapia holística com plantas medicinais. Burt dava aulas de vida selvagem e hortas botânicas. Philo ensinava meditação. Zeb dava aulas de relacionamento entre predador e presa e de camuflagem animal. Havia outros professores – estávamos com treze anos quando tivemos aulas de emergência médica, com Katuro, e de sistema reprodutor humano, com a parteira Marushka. (ATWOOD, 2011a, p. 77)<sup>98</sup>

Perpassando todos os conteúdos dessas aulas, está a crença principal dos Jardineiros de Deus, expressa em um dos sermões de Adão Um, de que “todas as criaturas merecem a mesma ternura

---

to her son”, said Adam One. ‘She’s worried about having left him at what may have been a crucial time in his life. Jimmy is this lad’s name’” (ATWOOD, 2009, p. 247).

<sup>97</sup> No original: “‘Where do you live?’ I asked. ‘Oh, around,’ said Amanda carelessly. That meant she didn’t really live anywhere: she was sleeping in a squat somewhere, or worse” (ATWOOD, 2009, p. 76).

<sup>98</sup> No original: “Our teachers were Nuala for the little kids and the Buds and Blooms Choir and Fabric Recycling, and Rebecca for Culinary Arts, which meant cooking, and Surya for Sewing, and Mugi for Mental Arithmetic, and Pilar for Bees and Mycology, and Toby for Holistic Healing with Plant Remedies, and Burt for Wild and Garden Botanicals, and Philo for Meditation, and Zeb for Predator-Prey Relationships and Animal Camouflage. There were some other teachers — when we were thirteen, we’d get Katuro for Emergency Medical and Marushka Midwife for the Human Reproductive System” (ATWOOD, 2009, p. 61).

que reservamos aos nossos queridos amigos e parentes” (ATWOOD, 2011a, p. 344),<sup>99</sup> de modo que todo o treinamento ecológico e biológico que as crianças jardineiras recebem, possui um tipo de ética totalmente diferente do caráter utilitarista do treinamento de engenharia genética aplicada a diversos animais e plantas pelas corporações da trilogia, o que leva à característica utópica mais prevalente do grupo, sua consciência ecológica.

Segundo Tom Moylan, a consciência ecológica é um dos temas recorrentes do que ele define como as utopias críticas dos anos 1960 e 1970 (MOYLAN, 1986). Esse tema é muito bem representado na doutrina dos Jardineiros, que apresentam uma atitude em relação ao planeta e as outras espécies, que é totalmente oposta à posição de dominação e exploração dos poderes hegemônicos corporativos da trilogia *MaddAddam*. Enquanto as corporações fazem todo tipo de testes em animais visando o lucro e exploram os recursos do planeta de forma totalmente desenfreada, os Jardineiros percebem os animais não humanos como *espécies companheiras*<sup>100</sup>, dignas de confraternização, conforme os discursos de Adão Um, seu líder fundador:

Imaginem Adão designando os nomes dos animais com ardor e alegria, como se dissesse: *ai está você, meu querido! Seja bem-vindo!* O primeiro ato de Adão para com os animais foi então um ato de amor e gentileza, até porque o homem ainda não tinha decaído, não era carnívoro. Os animais sabiam disso e não fugiam. Talvez tenha sido nesse dia, um dia de confraternização pacífica que nunca mais se repetiu, que cada ser vivo da Terra foi abraçado pelo homem. Quão imensa foi nossa perda, queridos companheiros mamíferos, queridos companheiros mortais! Quão imensa foi nossa destruição! E ainda temos muito que restaurar dentro de nós mesmos! (ATWOOD, 2011a, p. 25, ênfase da autora)<sup>101</sup>

O discurso de Adão Um possui uma intertextualidade com o mito judaico-cristão da criação. Segundo o livro de gênesis, Deus criou o homem e a mulher à sua imagem e os ordenou a dominar sobre o resto da criação:

---

<sup>99</sup> No original: “these [creatures] deserve the same tenderness we would show to beloved friends and kinfolk” (ATWOOD, 2009, p. 312).

<sup>100</sup> O termo *espécies companheiras* remete a reflexão de Dona Haraway. Em *Companion Species Manifesto: Dogs, People and Significant Otherness*, Haraway usa o termo como uma exploração do surgimento histórico de animais que não são animais utilizados na alimentação humana, ou seja, animais de laboratório, animais selvagens, cães de guerra, mas que fazem parte de um relacionamento histórico muito particular (HARAWAY, 2003). Um fragmento desse manifesto foi traduzido para o português brasileiro por Amanda Prado e Ildney Cavalcanti (HARAWAY, 2017).

<sup>101</sup> No original: “Let us imagine Adam calling out the Names of the Animals in fondness and joy, as if to say, *There you are, my dearest! Welcome!* Adam’s first act towards the Animals was thus one of loving-kindness and kinship, for Man in his unfallen state was not yet a carnivore. The Animals knew this, and did not run away. So it must have been on that unrepeatable Day — a peaceful gathering at which every living entity on the Earth was embraced by Man. How much have we lost, dear Fellow Mammals and Fellow Mortals! How much have we wilfully destroyed! How much do we need to restore, within ourselves!” (ATWOOD, 2009, p. 12-13)

Criou Deus o homem à sua imagem, à imagem de Deus o criou; homem e mulher os criou. Deus os abençoou, e lhes disse: “Sejam férteis e multipliquem-se! *Encham e subjuguem a terra! Dominem sobre os peixes do mar, sobre as aves do céu e sobre todos os animais que se movem pela terra*” (BÍBLIA, A.T., Gênesis 1:27-28, ênfase minha)

A passagem bíblica citada tem sido utilizada como justificativa para a separação humano/animal que resulta em uma atitude de dominação humana, gerando todo tipo de crueldade contra os animais não-humanos. Na interpretação de Adão Um, porém, a perspectiva não é de dominação e sim de companheirismo com as outras espécies de animais, tanto que ele relaciona a perda da confraternização com a queda da humanidade, trazendo a doutrina judaico-cristã da expulsão do paraíso para um contexto mais ecológico. A pregação de Adão Um provoca um tipo de estranhamento cognitivo típico da ficção distópica, conforme a teorização de Darko Suvin (1979), pois ele utiliza o discurso cristão que conhecemos e, através da linguagem, constrói uma reinterpretação do Gênesis que pode servir para fazer com que o público leitor reflita sobre as relações entre humanos e as espécies de animais não humanas; ou seja, ele opera o desvio da linguagem artística sobre o discurso já automatizado sobre as relações humano/animal justificadas pela religião, trazendo, assim, novas possibilidades e perspectivas sobre o assunto.

A consequência da reinterpretação da relação humano/animal/meio-ambiente no discurso de Adão Um pode ser vista no estilo de vida de sua seita profundamente ecológica. Os Jardineiros vivem um tipo de contracultura de oposição ao modelo social vigente na trilogia *Maddaddam*, que é o de exploração, objetificação e consumismo que caracterizam a economia neoliberal e as sociedades do capitalismo tardio. Portanto, esse modelo utópico focalizado em *O ano do dilúvio* é ecológico e comunitário, ao contrário do modelo corporativista, individualista e exploratório que caracteriza a sociedade distópica da obra. Assim, como *locus* utópico, os Jardineiros figuram como um espaço aberto de oposição ao sistema hegemônico e distópico em *O ano do dilúvio*. Os Jardineiros são um grupo ridicularizado pelo resto da sociedade do romance justamente por suas práticas consideradas estranhas. Eles usam vestes costuradas por eles mesmos, plantam a própria comida, são veganos, recorrem a ervas e a medicina própria ao invés das drogas da indústria farmacêutica, dividem o trabalho e os bens em comum e buscam cuidar uns dos outros. Contudo, se refletirmos sobre o que caracteriza os meios de produção para o estilo de vida capitalista no nosso presente histórico, as roupas costuradas por pessoas trabalhando em regime semi-escravo, os abusos das indústrias alimentícia e farmacêutica, e considerarmos que esse modo econômico, com todas as suas consequências desgraçadas para as pessoas e para o planeta, é ainda mais extrapolado nesse mundo fictício, justamente por se tratar de uma distopia, podemos entender que a estranheza

dos Jardineiros é mais um tipo de extrapolação não só para criticar o modelo capitalista que impera na maior parte do mundo, mas para apontar para possibilidades outras de convivência social, organização do trabalho e de sua produção.

Se voltarmos à *Utopia*, de Tomas More, vemos que o livro é estruturado em duas partes. Uma primeira em que há uma discussão filosófica sobre alguns problemas da Inglaterra do século XVI, concernentes principalmente à questão da distribuição dos bens e da propriedade privada, e uma segunda parte onde se descreve a ilha de Utopia como um lugar melhor do que seria a Inglaterra naquela época. Essa é uma estratégia narrativa de comparação por contraste, na qual a Utopia é realçada como boa justamente por se contrastar com a ruim Inglaterra. A estratégia de Atwood é semelhante. *O ano do dilúvio* continua a representação de uma sociedade terrível começada em seu predecessor, *Oryx e Crake*, com todo o controle social modalizado por meio da polícia privada das corporações, onde até crimes de estupro, sequestro e assassinato seguem impunes caso suas investigações e eventuais punições de culpados não estejam nos interesses econômicos das corporações. Nesse contexto, os Jardineiros aparecem como alternativa que aponta valores opostos e, conseqüentemente, melhores. A privatização e segregação é contrastada pela divisão de bens do modo de vida comunitário e a exploração aos animais é contrastada pela ecologia profunda dos Jardineiros. A comunidade dos Jardineiros é uma alternativa utópica dentro desse universo diegético, porque possui uma forma de funcionamento social que, embora não seja perfeita, pode ser considerada como melhor do que a do resto da sociedade representada nesta trilogia. Eles representam uma possibilidade melhor de ser dentro desse universo ficcional, o que se aproxima com a mais ampla definição de utopia de Ruth Levitas (1990), citada ao início do primeiro capítulo desta dissertação, que argumenta que a utopia “é a expressão do desejo por uma forma melhor de ser”.

Considerando as três funções da utopia teorizadas por Ruth Levitas (2001), os Jardineiros de Deus dificilmente cumprem a primeira função, de compensação, visto que, embora sirvam de refúgio para algumas personagens, a vida entre eles é bastante difícil e cheia de escassez. Como aponta Katarina Labudova: “A cômica versão da utopia dos Jardineiros de Deus é imperfeita: não há 'paz, facilidade e abundância' nos anos anteriores ou posteriores ao Dilúvio Seco, mas eles mantêm o senso de comunidade” (LABUDOVA, 2013, p. 32). A segunda função, porém, de crítica social, é alcançada, tanto nos sermões de seu líder Adão Um, altamente críticos em relação às corporações, como nas próprias práticas da seita já evidenciadas no discurso acima. Em relação à terceira função, de mudança social, os Jardineiros a cumprem em um nível microsocia. Eles não têm planos de causar uma revolução total na

sociedade, contudo, seus ensinamentos, pregações e práticas chegaram a se espalhar ao ponto de chamarem a atenção da CorpSeCorps. No espaço-tempo pós-apocalíptico, Zeb conta para Toby que: “Os Jardineiros de Deus estavam ficando muito grandes e bem-sucedidos para o CorpSeCops. Para eles, parecia um movimento de resistência em construção” (ATWOOD, 2013, pág. 332).<sup>102</sup>

Contudo, o grupo está longe da perfeição. Melissa Cristina Silva de Sá, em sua dissertação de mestrado sobre os primeiros dois romances da trilogia, aponta para a maneira como Atwood utiliza a estrutura narrativa de *O Ano do Dilúvio* para apresentar os Jardineiros de Deus de maneira crítica:

Os sermões de Adão UM estabelecem o tom utópico, mas esse tom é mudado e retrabalhado nas narrativas de Toby e Ren, muitas vezes ligado ao ceticismo na primeira e à nostalgia na última. O Jardim como um cenário utópico é retratado de uma maneira crítica (SÁ, 2014, p. 87)

De fato, a narrativa polifônica de Atwood funciona de modo a apresentar os Jardineiros como um grupo utópico imperfeito. Depois de algum tempo morando com os Jardineiros, Toby expressa suas dúvidas sobre as crenças deles a uma das integrantes da seita, com quem possuía mais afinidade: “Toby indagou à Rebecca se ela realmente acreditava na catástrofe geral alardeada pelos jardineiros, mas a outra se esquivou. — Eles são gente boa — respondeu assim. — Quanto ao que possa acontecer, só posso dizer: ‘relaxa’” (ATWOOD, 2011a, p. 61).<sup>103</sup> Esse diálogo mostra que Rebecca, assim como Toby, não acreditava muito no que Adão Um e os outros/as líderes da seita pregavam, estando na seita mais para proteção contra a opressão violenta, característica das terras de plebeus, do que por fé.

Ren também questiona as crenças dos Jardineiros, mesmo tendo vivido entre eles desde pequena e tido sua educação básica ali formada. Já adulta e na temporalidade pós-apocalíptica, ela se recorda: “Os jardineiros eram rígidos em relação a não matar a vida, mas por outro lado diziam que a morte era um processo natural, o que não deixava de ser uma contradição, agora que me dou conta disso” (ATWOOD, 2011a, p. 75).<sup>104</sup> Embora a conclusão de Ren possa ser questionável, ora, o fato de se querer preservar a vida não é contraditório com a concepção de que a morte é um processo natural, o fato dela discordar das crenças do grupo, ainda que usando

---

<sup>102</sup> No original: “The God’s Gardeners was getting too big and successful for the CorpSeCops. To them, it looked like a resistance movement in the making.”

<sup>103</sup> No original: “Toby asked Rebecca whether she really believed the Gardener total-disaster talk, but Rebecca wouldn’t be drawn. “They are good people,” was all she’d say. “What comes just comes, so what I say is, Relax” (ATWOOD, 2009, p. 47).

<sup>104</sup> No original: “The Gardeners were strict about not killing Life, but on the other hand they said Death was a natural process, which was sort of a contradiction, now that I think about it” (ATWOOD, 2009, p. 59).

uma lógica falha, demonstra um processo crítico da narrativa que tanto aponta as crenças dos Jardineiros como melhores do que o discurso hegemônico das corporações, como ressalta que as personagens percebem que existem contradições internas.

Além disso, apesar de pregarem uma estrutura de igualdade de gênero – a liderança é chamada de Adãos e Evas, que, teoricamente, teriam poder igual – há problemas sérios envolvendo questões de gênero entre os Jardineiros de Deus. Nesse sentido, Marinette Grimbeek nota que “[...] os jardineiros parecem ignorar sistematicamente quaisquer incidentes envolvendo assédio sexual” (GRIMBEEK, 2017, p. 177). Grimbeek se refere a um episódio em que Toby é atacada sexualmente por um dos membros da seita, um homem chamado Mugi Músculo, e conta o episódio a Pilar, uma das Evas, e, portanto, líderes dos Jardineiros. A resposta que ela consegue é frustrante não só para a personagem, mas para qualquer leitor ou leitora que possua sensibilidade em relação aos sofrimentos enfrentados pelas mulheres, no que diz respeito aos ataques que sofrem em seus corpos:

– Nunca fazemos escarcéu com essas coisas - respondeu Pilar. – No fundo, Mugi é inofensivo. Ele já tentou isso com várias de nós... inclusive comigo, há alguns anos. Soltou um risinho. – O antigo australopiteco pode emergir de todos nós. É melhor perdoá-lo, de coração. Ele não fará isso de novo, pode apostar. (ATWOOD, 2011a, p. 124)<sup>105</sup>

A resposta de Pilar revela tanto a falta de uma ação mais efetiva para impedir tais acontecimentos, como também deixa implícito um certo discurso essencialista perigoso, que possui, também, um elemento religioso distorcido, que exime Mugi de sua responsabilidade enquanto homem que vive em uma sociedade onde as relações de gênero deveriam ser igualitárias, colocando a culpa do ocorrido em uma pretensa ancestralidade, um tipo de instinto animal que poderia ocorrer com qualquer um.

Outro aspecto que aponto como problemático, ou até mesmo distópico, dentro dos Jardineiros de Deus é que há uma certa manipulação da informação entre a liderança e os outros membros da seita. Ao chegar na seita, Toby logo nota que “Adão Um insistia na tese de que todos os jardineiros eram espiritualmente iguais, mas havia diferenças na prática: Adãos e Evas

---

<sup>105</sup> No original: “‘We never make a fuss about such things,’ said Pilar. ‘There’s no harm in Mugi really. He’s tried that on more than one of us — even me, some years ago.’ She gave a dry little chuckle. ‘The ancient Australopithecus can come out in all of us. You must forgive him in your heart. He won’t do it again, you’ll see’” (ATWOOD, 2009, p. 104).

ocupavam posições mais altas” (ATWOOD, 2011a, p. 59).<sup>106</sup> E quando ela mesma se torna uma Eva e vai para sua primeira reunião de Adãos e Evas entre os Jardineiros, descobre que:

Os Adãos e as Evas tinham laptop. Toby ficou chocada quando descobriu isso – não seria uma transgressão, uma afronta direta aos princípios dos jardineiros? Mas Adão Um lhe assegurou: eles só se conectavam em casos extremos [...]. Apesar disso, eles tinham laptop. (ATWOOD, 2011a, p. 214-215)<sup>107</sup>

Esse privilégio da liderança, justificado por questões de necessidade extrema, além de hipócrita é uma característica típica das lideranças distópicas, como no caso da personagem Mustafá Mond, em *Admirável Mundo Novo*, que por ser um dos administradores mundiais, havia lido a obra de Shakespeare, mesmo os livros sendo proibidos nesta distopia, pois, como ele mesmo justifica: “sou eu que faço as leis aqui, posso também transgredi-las. *Impunemente*” (HUXLEY, 2009, p. 125, ênfase minha). A necessidade de a seita estar conectada com os acontecimentos mundiais através da internet é real, contudo, é problemática a manipulação de informações por ecoar com a manipulação de informações que caracterizam as lideranças distópicas.

Por fim, o fator mais evidente pelo qual os jardineiros não são um modelo utópico fixo, ou seja, Atwood não apresenta uma comunidade ficcional perfeita para ser imitada no nosso mundo empírico, é porque o grupo se desfaz no decorrer do romance. Nem Toby e nem Ren estavam mais entre os Jardineiros quando aconteceu o Dilúvio Seco; e os poucos que ainda estavam, começaram a perder a esperança em uma restauração utópica do mundo, como fica evidenciado em um discurso de Adão Um já no final do romance

Meus queridos amigos, os poucos que sobraram. Muito pouco tempo nos sobrou. Gastamos parte desse tempo para chegar até aqui, neste abundante jardim em nosso terraço do Edencliff de outrora, onde em outra era mais alvissareira compartilhamos dias felizes. (ATWOOD, 2011a, p. 459)<sup>108</sup>

Como característico de um movimento apocalíptico, os Jardineiros passaram anos desejando que viesse o apocalipse para restaurar a terra. Mas, quando a epidemia de fato veio, seu líder, Adão Um, passa a olhar para o passado como uma outra era mais “alvissareira”. O adjetivo “alvissareiro” é pertinente e encerra uma ironia muito grande. “Alvissareiro” significa “que anuncia boas novas”. Adão Um considerou o tempo antes do apocalipse como superior

---

<sup>106</sup> No original: “Adam One insisted that all Gardeners were equal on the spiritual level, but the same did not hold true for the material one: the Adams and the Eves ranked higher” (ATWOOD, 2009, p. 45).

<sup>107</sup> No original: “For instance: the Adams and Eves had a laptop. Toby had been shocked to discover this — wasn’t such a device in direct contravention of Gardener principles? — but Adam One had reassured her: they never went online with it except with extreme precaution [...]. Nevertheless, they had one” (ATWOOD, 2009, p. 188-189).

<sup>108</sup> No original: “My dear Friends, those few that now remain: Only a little time is left to us. We have used some of that time to make our way up here, to the site of our once-flourishing Edencliff Rooftop Garden, where in a more hopeful era we spent such happy days together” (ATWOOD, 2009, p. 423).

neste sentido. Ora, as boas novas que eles esperavam era a restauração que o próprio apocalipse traria. Se consideram o pós-apocalipse como menos alvissareiro, então segue-se que perderam a esperança na restauração que lhe seguiria, restando apenas a decepção diante da devastação e a nostalgia dos dias passados, considerados como felizes, em contraste com a melancolia do pós-apocalipse. Trata-se, assim, de uma utopia nostálgica e regressiva, como a tradição do bom passado perdido, que aparece em textos como da narrativa da perda do Jardim do Éden, nos primeiros três capítulos do livro de Gênesis, ou da passada Idade de Ouro, descrita nas *Metamorfoses* (8 a.a.) de Ovídio (43 a.C. - 18 d.C.). Essa leitura não se altera quando consideramos a passagem no original, visto que a palavra “alvissareira”, escolhida pela tradutora Márcia Frazão, no original é “hopeful”, que pode ser traduzida por “esperançoso”, que também aponta para a decepção de Adão Um com o desejado apocalipse e a nostalgia pela época anterior a ele.

Os questionamentos que Toby e Ren fazem sobre as crenças dos Jardineiros, os problemas nas relações de gênero e a manipulação da informação dentro da seita, junto com o fato da destruição do grupo pelo apocalipse (que tanto desejavam) demonstra que, embora fossem uma alternativa utópica dentro daquela sociedade distópica, não eram uma alternativa perfeita. Contudo, conforme estabelecido no primeiro capítulo desta dissertação, a ideia de utopia como lugar perfeito não estava presente na *Utopia* de Thomas More, nem nas de alguns dos seus sucessores, e muito menos nas utopias críticas da década de 1970, de modo que suas imperfeições não fazem com que a comunidade dos Jardineiros de Deus deixe de ser um tipo de enclave utópico na trilogia *MaddAddam*. Tal enclave, porém não é definitivo, mas extremamente importante para a possibilidade utópica descrita ao final da trilogia, já que alguns de seus membros fazem parte do grupo de sobreviventes que formam a comunidade híbrida entre humanos e Crakers ao final da obra. Assim, embora representem valores sociais melhores do que os das corporações, sendo uma esperança utópica nessa sociedade fictícia, os Jardineiros possuem suas próprias contradições, o que, somado com a representação icônica da sociedade distópica na obra, pode nos ajudar a questionar não apenas o capitalismo como modelo econômico gerador de desigualdade social, mas o próprio processo de imaginar uma alternativa melhor.

### 3.1.2. Utopia revolucionária: o grupo MaddAddam (DoidAdão/MaddAdão)

O segundo grupo estabelecido nesse universo ficcional que pode ser lido como utópico é o grupo terrorista que dá nome ao terceiro romance da trilogia, o MaddAddam (DoidAdão ou MaddAdão). A primeira referência a ele encontra-se em *Oryx e Crake*, quando Crake conta a Jimmy que ele havia descoberto que, dentro do jogo EXTINCTATHON, jogado por eles na adolescência, havia uma sala virtual secreta que servia de ponto de encontro para um grupo que estava provocando ataques terroristas com o intuito de derrubar o poder das corporações:

Deixe-me mostrar-lhe uma coisa – disse Crake. Ele entrou na internet e acessou o site. Lá estava o portal EXTINCTATHON, *monitorado por DoidAdão. Adão deu nome aos animais vivos, DoidAdão dá nome aos animais mortos, você quer jogar?* [...]. DoidAdão é uma pessoa? – Jimmy perguntou. – É um grupo – disse Crake. – Ou grupos. (ATWOOD, 2004, p. 199, ênfase da autora)<sup>109</sup>

Como fachada, o jogo era apenas desafio entre dois/as jogadores/as que competiam para saber quem conseguia nomear o maior número de animais extintos, daí a descrição de DoidAdão como alguém que nomeia os animais mortos. Contudo, aos jogadores que fossem avançando no jogo, poderia ser dada uma senha, a qual Crake possuía e, por isso, podia acessar o portal secreto do jogo. Crake mostra a Jimmy “uma série de boletins, com lugares e datas – enviados pelo CorpSeCorps e marcados com a inscrição Apenas Para Endereços Protegidos” (ATWOOD, 2004, p. 200).<sup>110</sup> Esses boletins relatam ataques feitos pelo grupo a diversas corporações, dentre elas um ataque bioterrorista às instalações da ChickieNobs (empresa que produz os frangos sem cabeça descritos no capítulo anterior), causando a morte dos frangos e incineração das instalações; e um ataque às plantações do café Happicuppa. Após mostrar os boletins à Jimmy, Crake faz a análise do grupo, o que o estabelece pela primeira vez na trilogia como uma resistência ao sistema hegemônico das corporações:

– Achei, a princípio, que eles fossem apenas mais uma organização maluca de preservação dos animais. Mas tem mais coisa aí. *Acho que estão atrás de toda a maquinaria. Eles estão atrás de todo o sistema, querem acabar com ele. Até agora, não se meteram com pessoas, mas é óbvio que poderiam fazê-lo.* (ATWOOD, 2004, p. 201, ênfase minha)<sup>111</sup>

---

<sup>109</sup> No original: “‘Let me show you something,’ said Crake. He went onto the Web, found the site, pulled it up. There was the familiar gateway: EXTINCTATHON, *Monitored by MaddAddam. Adam named the living animals, MaddAddam names the dead ones. Do you want to play?* [...]. ‘MaddAddam is a person?’ asked Jimmy. ‘It’s a group,’ said Crake. ‘Or groups?’” (ATWOOD, 2003, p. 214-215).

<sup>110</sup> No original: “Then there was a string of e-bulletins, with places and dates – CorpSeCorps issue, by the look of them, marked For Secure Addresses Only” (ATWOOD, 2003, p. 216).

<sup>111</sup> No original: “I thought at first they were just another crazy Animal Liberation org. But there’s more to it than that. I think they’re after the machinery. They’re after the whole system, they want to shut it down. So far they haven’t done any people numbers, but it’s obvious they could” (ATWOOD, 2003, p. 217).

O grupo terrorista DoidAdão, fundado por Zeb e outros/as membros desertores dos Jardineiros de Deus, conseguiu reunir um grupo de cientistas descritos como “especialistas em experimentos genéticos que abandonaram as corporações porque não aprovavam o que estavam fazendo e caíram na clandestinidade” (ATWOOD, 2011a, p. 365).<sup>112</sup> Esses cientistas produziram as bioformas que atacaram as corporações como ChickieNobs e a Happicuppa, com a ajuda dos membros não cientistas desertores dos Jardineiros. Dentre esses membros não cientistas, um jovem que tinha crescido entre os Jardineiros de Deus chamado Shackie, ao encontrar com Ren e Amanda no espaço-tempo pós-apocalíptico, conta-lhes sobre o DoidAdão e seus objetivos, citando uma fala de seu líder, Zeb: “Zeb dizia que se você destruísse a infraestrutura, o planeta acabaria se curando sozinho. Antes que fosse tarde demais e tudo se extinguisse” (ATWOOD, 2011a, p. 365).<sup>113</sup> A fala urgente de Zeb contrasta com a pregação pacifista e paciente dos Jardineiros de Deus, que não agiam contra as corporações por acreditarem que Deus logo iria trazer o Dilúvio Seco para limpar o mundo, o que ressalta a diferença de método desses dois grupos de resistência utópica.

Embora não sejam uma comunidade descrita em detalhes, o grupo DoidAdão representa um ideal utópico de transformação da sociedade, tentando causar uma revolução contra os poderes hegemônicos que mantêm as instituições distópicas na trilogia. Assim, eles representam a utopia enquanto forma de resistência e agência transformadora, como aponta Bouson, ao argumentar que “Batalhando ativamente contra as potências corporativas que governam e destroem o mundo, o grupo DoidAdão de cientistas ecológicos e eco-guerreiros de Zeb comete atos públicos de bio-resistência” (BOUSON, 2015, p.20). O grupo, então, pode ser caracterizado como utópico não no mesmo sentido de organização social, como os Jardineiros de Deus, que possuem um lugar físico em que pessoas vivem “uma forma melhor de ser” do que os da sociedade representada na trilogia, mas por se opor ao sistema dominante atacando a maquinaria que o mantém. Desta maneira, eles procuram cumprir a terceira função da utopia também teorizada por Levitas (2001) – mudança – de forma mais incisiva, radical e total, não buscando apenas influenciar indivíduos aos poucos, mas quebrar a máquina distópica e instaurar uma nova ordem mais harmoniosa em questões ecológicas.

---

<sup>112</sup> No original: “Top scientists — gene-splicers who’d bailed out of the Corps and gone underground because they hated what the Corps were doing” (ATWOOD, 2009, p. 333).

<sup>113</sup> No original: “‘Zeb figured if you could destroy the infrastructure,’ said Croze, ‘then the planet could repair itself. Before it was too late and everything went extinct’” (ATWOOD, 2009, p. 333).

O próprio nome do grupo suscita algumas reflexões dentro da estrutura da obra, principalmente pelo fato desse nome, que já aparece no primeiro romance, ter sido escolhido como título para o terceiro romance e para a trilogia como um todo. MaddAddam apresenta um anagrama: contém primeiramente a palavra Mad (louco), depois Dad (pai), e, por último, Adam (Adão). Além disso, MaddAddam é um políndromo, ou seja, uma palavra que se for lida de trás para frente continua com a mesma grafia e significado. Temos, portanto, “louco/pai/Adão”, que sugere que o patriarcado, que possui como uma de suas bases a interpretação da história bíblica de Adão e Eva, em que a mulher é culpada pela tentação e pelo mal (LERNER, 1986, p. 198), é uma insanidade e, assim, questiona o mito bíblico da criação como uma visão ecológica superficial que coloca a espécie humana como centro de valor e significado dentro o planeta inteiro.

Em Gênesis lemos que a mulher foi criada a partir da costela do homem para exercer uma função, pois, após Adão nomear todos os animais; “não se encontrou para o homem alguém que o auxiliasse e lhe correspondesse” (BÍBLIA, A. T., 2:20); e também lemos que toda a criação deveria estar sujeita aos seres humanos, pois Deus ordena ao primeiro casal: “[...]. Sejam férteis e multipliquem-se! *Encham e subjuguem a terra! Dominem* sobre os peixes do mar, sobre as aves do céu e sobre todos os animais que se movem pela terra” (BÍBLIA, A. T., 1:28, ênfase minha). Portanto, há um nível de significação que coloca uma hierarquia (homem, mulher, natureza), que estaria legitimada pelo próprio Deus criador. Tendo sido tal hierarquia apontada, criticada e refutada por correntes de análise crítica da literatura e da cultura como no caso do ecofeminismo,<sup>114</sup> que trabalha para desafiar as ideologias dominantes de dualismo e hierarquia dentro a cultura ocidental que constituem a natureza como inferior à cultura humana e a mulher como inferior ao homem (BRANDÃO, 2003). Portanto, já em seu título, *MaddAddam*, a trilogia pode ser aproximada à crítica ecofeminista, ao expor a dominação patriarcal sobre a mulher e sobre o meio ambiente como algo nocivo, o que é evidenciado no uso do nome pelo grupo de oposição ao sistema distópico (assim, não é por acaso que, conforme apresentado na introdução desta dissertação, há diversos trabalhos críticos sobre a trilogia que partem de uma perspectiva ecofeminista, não sendo este, contudo, o foco da presente dissertação).

A temática de um grupo que procura derrubar o sistema distópico é recorrente em várias distopias. Tais grupos, frequentemente, acabam entrando em ação contra o sistema dominante

---

<sup>114</sup> Segundo Izabel Brandão, “[...] o termo ‘ecofeminismo’ apareceu pela primeira vez no início dos anos setenta, na França, cunhado por Françoise D’Eaubonne” (BRANDÃO, 2003, p. 462).

levando a “um evento climático que pode (ou não) desafiar ou mudar a sociedade” (MOYLAN, 2016, p. 81). Assim, na distopia de *O Tação de Ferro*, a Oligarquia, formada por corporações capitalistas opressoras, é derrubada pelo movimento internacional dos trabalhadores, após várias revoltas descritas pelo narrador como: “afundadas em rios de sangue” (LONDON, 2017, p. 17). Já em *1984*, não há mudança social alguma, visto que a resistência chamada de Fraternidade, alegadamente liderada pelo inimigo do Partido, Emmanuel Goldstein, é apresentada pelo antagonista do romance, O’Brien, como apenas um elemento de manipulação do próprio Estado totalitário para atrair possíveis rebeldes e reformá-los através da tortura – como acontece ao protagonista Winston Smith –, de modo que sua própria existência enquanto grupo revolucionário real fica em aberto. No caso do grupo DoidAdão, eles chegam a causar vários problemas para as corporações, como fica evidente pelos boletins da CorpSeCorps lidos por Crake, mas suas ações, além de não serem suficientes para causar a revolução social pretendida (no fim das contas é o vírus de Crake que causa tal revolução, através de um apocalipse), ainda acabam sendo usadas pela CorpSeCorps para acusar e perseguir os Jardineiros de Deus.

Em *O Ano do Dilúvio*, o grupo DoidAdão ataca a cadeia de restaurantes Rarity, que comercializava a carne de animais ameaçados por extinção. A consequência direta dessa ação é revelada em um dos sermões de Adão Um:

Queridos amigos e companheiros mamíferos: Hoje é dia de banquete, mas infelizmente não teremos banquete. Nosso voo foi rápido, nossa fuga, apertada. Agora, nossos inimigos, fiéis à sua natureza, já devem ter destruído nosso terraço. [...]. A CorpSeCorps pode ter destruído nosso jardim, mas não destruiu nosso espírito. Com o tempo, voltaremos a plantar. E por que fomos atacados? Simplesmente porque estávamos nos tornando poderosos demais para o gosto deles. Muitos terraços estavam desabrochando como rosas; muitos corações e mentes estavam se voltando para o planeta e a necessidade de lhe restaurar o equilíbrio. [...]. *Além disso, eles nos atribuíram os bioataques realizados em suas infraestruturas pelo grupo cismático e herege autointitulado MaddAdão.* (ATWOOD, 2011a, p. 305, ênfase minha)<sup>115</sup>

A violência sofrida pelos Jardineiros em consequência da ação terrorista do grupo DoidAdão levanta alguns questionamentos sobre os meios de se alcançar uma revolução. Mesmo que o objetivo seja nobre, muito frequentemente, pessoas inocentes morrem e se ferem no fogo

---

<sup>115</sup> No original: “Dear Friends and Fellow Mammals: Today is a Feast day, but sadly we have no feast. Our flight was rapid: our escape narrow. Now, true to their nature, our enemies have laid waste to our Rooftop. [...]. The CorpSeCorps may have destroyed our Garden, but they have not destroyed our Spirit. Eventually, we shall plant again. Why did the Corps strike? Alas, we were becoming too powerful for their liking. Many rooftops were blossoming as the rose; many hearts and minds were bent towards an Earth restored to balance. [...]. In addition, they linked us to the bio-attacks made on their infrastructures by the schismatic and heretical group calling itself MaddAddam” (ATWOOD, 2009, p. 275).

cruzado entre grupos revolucionários e os governos tirânicos que eles enfrentam. Ao mesmo tempo, uma estratégia pacifista pode simplesmente não trazer mudança alguma. Essa dualidade entre revolução e pacifismo é tratada no último romance da trilogia na relação entre os dois irmãos: Adão, fundador dos Jardineiros de Deus, e Zeb, fundador do DoidAdão.

Após brigar com Adão Um, por acreditar que deveriam agir contra as corporações de forma mais ativa, Zeb, que nos Jardineiros, era o Adão Sete, rompe com a seita, levando consigo alguns de seus membros. Sua saída acontece em meio a uma terrível briga na qual também é revelado que eles não eram irmãos de sangue, e que exemplifica a tensão entre as estratégias utópicas de pacifismo e revolução. Zeb conta sobre esse conflito e cisão para Toby no espaço-tempo pós-apocalíptico:

Ele disse que eu sempre tive tendências criminais, e por isso não entendi o pacifismo e a paz interior. Eu disse que, ao não fazer nada, ele estava em conluio com os poderes que fodiam o planeta, especialmente o OilCorps e a Igreja de PetrOleum. Ele disse que eu não tinha fé, e que o Criador organizaria a Terra em tempo útil, muito provavelmente muito em breve, e que aqueles que estavam sintonizados e tinham um amor verdadeiro pela Criação não pereceriam. Eu disse que era uma visão egoísta. Ele disse que ouvia os sussurros do poder terreno e eu só queria atenção [...]. Eu disse que ele não era realmente meu irmão, não geneticamente. [...]. Depois disso, tentamos reparar ou enterrar o assunto. Mas as coisas estavam infectadas. Tivemos que seguir nossos próprios caminhos. (ATWOOD, 2013, p. 333-334)<sup>116</sup>

Muito do enredo do romance *MaddAddam* é sobre a história de Zeb e seu relacionamento com seu irmão Adão. Os dois foram criados pelo mesmo homem, o reverendo da Igreja do PetrÓleo,<sup>117</sup> uma religião totalmente anti-ecológica que sacralizava o petróleo como um óleo santo. Sendo criados nesse contexto, ambos desenvolveram uma aversão à exploração ecológica e ao modelo corporativo hegemônico e uma profunda consciência ecológica. Tal aversão pode ser explicada pelo fato de que o reverendo os maltratava e os humilhava constantemente, de modo que eles logo associaram os ideais da Igreja do PetrÓleo como malignos, criando, assim, uma moralidade oposta, de respeito ao meio ambiente. O impulso utópico que move os dois vem da mesma fonte, mas se manifesta de maneiras opostas.

---

<sup>116</sup> No original: “He said I’d always had criminal tendencies, and that was why I couldn’t understand pacifism and inner peace. I said that by doing nothing he was colluding with the powers that were fucking the planet, especially the OilCorps and the Church of PetrOleum. He said I had no faith, and that the Creator would sort the earth out in good time, most likely very soon, and that those who were attuned and had a true love for the Creation would not perish. I said that was a selfish view. He said I listened to the whisperings of earthly power and I only wanted attention, the way I always had as a child when I pushed the boundaries. [...]. I said he wasn’t really my brother, not genetically. [...]. After that we tried to patch it up and paper it over. But things festered. We had to go our own ways.”

<sup>117</sup> No original: Church of PetrOleum. Igreja do PetrÓleo é tradução minha, pois tal instituição só aparece no terceiro volume da trilogia, ainda sem tradução publicada em língua portuguesa.

Assim, o terceiro romance desta trilogia apresenta o recorrente motivo literário dos irmãos de temperamentos opostos numa situação em que o mais violento acaba por colocar o mais pacífico em risco, ou até mesmo a tirar sua vida. Podemos ressaltar tal motivo nas narrativas bíblicas dos irmãos Caim e Abel (em que Caim mata Abel, presente no capítulo 4 do Gênesis), e de Esaú e Jacó (em que Esaú busca matar seu irmão por ter-lhe roubado sua benção de primogênito, fazendo com que Jacó tenha que fugir, presente no capítulo 25 do Gênesis). Os próprios nomes dos irmãos na trilogia *MaddAddam*, Zeb, (diminutivo para Zebulom, que foi o décimo filho de Jacó [BÍBLIA, A. T. Gênesis, 30-19-20]) e Adão (que foi o pai dos irmãos Caim e Abel [BÍBLIA, A. T. Gênesis, 4:1-2]), ressaltam a intertextualidade entre os irmãos Zeb e Adão Um, da trilogia, com as narrativas bíblicas dos irmãos Caim e Abel, Esaú e Jacó, no livro do Gênesis.

Na ambivalência entre o energético Zeb e o pacifista Adão, entre o grupo DoidAdão e os Jardineiros de Deus, temos duas estratégias opostas de resistência aos poderes hegemônicos desta distopia. E nenhuma dessas duas estratégias é favorecida pela narrativa, acentuando-se, assim, a polifonia do romance não apenas em relação à narrativa dos poderes hegemônicos, isto é, na forma como as várias personagens percebem diferentemente os discursos das corporações, mas no nível da contranarrativa. Ou seja, há divergências e diversidade de vozes até mesmo no discurso de oposição ao modelo distópico. Se os Jardineiros de Deus são representados como falhos e contraditórios, conforme já foi demonstrado, as ações bioterroristas do grupo DoidAdão além de incapazes de derrubar as corporações, ainda contribuíram para a criminalização da fé dos Jardineiros, o que levou à dissolução de um grupo que estava conseguindo trazer certa consciência ecológica para muitas pessoas e até mesmo a morte de alguns de seus membros.

Crake comenta que o DoidAdão não estava atacando as pessoas e sim o sistema e Shackie afirma para Ren e Amanda que o vírus que havia destruído a civilização não era coisa do grupo DoidAdão, pois “Zeb não era adepto à matança de gente. Não desse jeito. Ele só queria que as pessoas parassem com o desperdício e a devastação do planeta” (ATWOOD, 2011a, p. 366).<sup>118</sup> Porém, é impossível atacar a estrutura social sem que isso afete pessoas, sejam inocentes que acabem levando a culpa, como aconteceu com os Jardineiros, sejam as pessoas que estão diretamente ligadas a essa estrutura – às vezes meras funcionárias praticamente

---

<sup>118</sup> No original: “Zeb didn’t believe in killing people, not as such. He just wanted them to stop wasting everything and fucking up” (ATWOOD, 2009, p. 333). A tradução de “fucking up” como “devastação”, pela tradutora Márcia Frazão, demonstra certo pudor que acaba por não expressar a linguagem repleta de palavrões da personagem Shackie no original.

escravizadas sem nenhuma outra perspectiva de vida. A fina linha entre a luta pela liberdade e as consequências de se começar uma guerra contra o Estado tirânico é representada nessa tensa relação entre os dois irmãos, e o silêncio da voz narrativa sobre qual seria o certo pode nos convidar como público leitor a refletir sobre as particularidades, vantagens e desvantagens de cada perspectiva. Por fim, no espaço-tempo pós-apocalíptico, há tanto sobreviventes dos Jardineiros de Deus como do grupo DoidAdão, que se unem a Toby, Ren, Amanda, Jimmy e aos Crakers para formar uma nova sociedade, que tanto pode significar um recomeço utópico para a humanidade como uma volta cíclica à violência. Mas antes de tratar melhor sobre o fechamento da trilogia, passo a analisar a formação e desenvolvimento do grupo dos Crakers como alternativa utópica pós-humana da trilogia, para, então, analisar as relações desses três grupos na ustopia híbrida e ambígua a qual Atwood forma ao finalizar a trilogia *MaddAddam*.

### 3.1.3. Utopia pós-humana e pós-apocalíptica: Crakers

O terceiro grupo que pode ser lido como utópico dentro da trilogia distópica *MaddAddam* é o de seres humanoides criados através da engenharia genética, idealizados por Crake e chamados de Crakers ou Filhos de Crake. Apesar de estar sendo analisado por último, este é o primeiro grupo com o qual temos contato ao lermos a trilogia. No primeiro capítulo *de Oryx e Crake*, conhecemos um mundo pós-apocalíptico que é aparentemente habitado por um último homem, o qual a voz narrativa chama de Homem das Neves. Neste primeiro capítulo é estabelecido que a civilização fora destruída e que esse Homem das Neves vive sozinho, poupando escassos recursos enquanto luta para manter a própria sanidade, assombrado por memórias fragmentadas em um processo de desvanecimento, conforme a narração: “Há muitos espaços vazios no seu cérebro, no lugar onde costumava ficar a memória. Plantações de borracha, plantações de café, plantações de juta. (O que era juta?)” (ATWOOD, 2004, p. 16).<sup>119</sup>

O capítulo curtíssimo, de apenas duas páginas, termina, dando lugar ao segundo capítulo que surpreende por apresentar “um grupo de crianças” (ATWOOD, 2004, p. 17).<sup>120</sup> Enquanto esse segundo estranhamento é provocado, o primeiro tendo sido perceptível no primeiro capítulo com a apresentação da civilização em ruínas, logo ficamos sabendo que tais crianças não são exatamente iguais ao Homem das Neves. Elas juntam uma série de objetos corriqueiros,

---

<sup>119</sup> No original: “There are a lot of blank spaces in his stub of a brain, where memory used to be. Rubber plantations, coffee plantations, jute plantations. (What was jute?)” (ATWOOD, 2003, p. 4-5).

<sup>120</sup> No original: “a group of the children” (ATWOOD, 2003, p. 6).

tais como uma tecla de piano e um mouse de computador e perguntam ao homem o que são aqueles objetos. A resposta: “Essas são coisas de antigamente” (ATWOOD, 2004, p. 18),<sup>121</sup> estabelece que aquelas crianças não possuem uma referência do mundo igual à do Homem das Neves, e a nossa como público leitor, o que já parece indicar que elas não conheceram o mundo pré-apocalíptico. Na medida em que o capítulo segue, fica claro que não apenas essas crianças não conheceram o mundo antes do apocalipse, como a própria fisionomia delas possui algo de diferente, conforme a cena destacada demonstra:

Após alguns instantes de hesitação, as crianças se agacham formando um semicírculo, meninos e meninas juntos. Alguns dos mais jovens ainda estão ruminando o café da manhã, o suco verde escorrendo pelos seus queixos. É horrível como as pessoas ficam desleixadas na ausência de espelhos. Mesmo assim, elas são incrivelmente atraentes, estas crianças – todas nuas, todas perfeitas, cada uma de uma cor diferente – chocolate, rosa, chá, manteiga, creme, mel – mas todas de olhos verdes, a estética de Crake. (ATWOOD, 2004, p. 18)<sup>122</sup>

Avançando na narrativa descobrimos que essas crianças são chamadas de “Filhos de Crake” (ATWOOD, 2004, p. 19),<sup>123</sup> ou “Crakers” (ATWOOD, 2004, p. 46),<sup>124</sup> e que são parte de um grupo maior formado por homens e mulheres adultas com nomes de personagens históricos como Abraham Lincoln, Imperatriz Josefina, Madame Curie e Sojourner Truth, pois seu criador, o cientista Crake “divertia-se em dar aos seus Crakers nomes de importantes figuras históricas” (ATWOOD, 2004, p. 98).<sup>125</sup> Conhecendo os membros adultos do grupo, aprendemos mais algumas de suas características e o quão diferentes esses seres são do que conhecemos como humanos, sendo que algumas dessas diferenças representam uma clara melhora, principalmente em aspectos físicos e de adaptação à vida pós-civilização e fora das cidades, enquanto outras podem ser de difícil aceitação como significando uma melhoria.

Em primeiro lugar, as mulheres são “extremamente bem proporcionadas. Todas têm dentes fortes e pele macia. Não têm pneus de gordura na cintura, nem gorduras localizadas, nem celulite nas coxas. Não têm nenhum tipo de pelo no corpo” (ATWOOD, 2004, p. 97),<sup>126</sup> o

---

<sup>121</sup> No original: “These are things from before” (ATWOOD, 2003, p. 7).

<sup>122</sup> No original: “After a few moments of hesitation the children squat down in a half-circle, boys and girls together. A couple of the younger ones are still munching on their breakfasts, the green juice running down their chins. It’s discouraging how grubby everyone gets without mirrors. Still, they’re amazingly attractive, these children – each one naked, each one perfect, each one a different skin colour – chocolate, rose, tea, butter, cream, honey – but each with green eyes. Crake’s aesthetic” (ATWOOD, 2003, p. 8).

<sup>123</sup> No original: “Children of Crake” (ATWOOD, 2003, p. 9).

<sup>124</sup> No original: “Crakers” (ATWOOD, 2003, p. 41).

<sup>125</sup> No original: “it had amused Crake to name his Crakers after eminent historical figures” (ATWOOD, 2003, p. 100).

<sup>126</sup> No original: “admirably proportioned. Each is sound of tooth, smooth of skin. No ripples of fat around their waists, no bulges, no dimpled orange-skin cellulite on their thighs. No body hair” (ATWOOD, 2003, p. 100).

que indica uma estética segundo a mídia (dos/as modelos de capas de revista) em relação à seres. Em segundo lugar, todos os Crakers possuem um cheiro “como um caixote de fruta cítricas – um atributo acrescentado por Crake, que achou que aqueles produtos químicos afastariam mosquitos.” (ATWOOD, 2004, p. 99),<sup>127</sup> que permite que eles vivam com muito mais qualidade nesse mundo pós-apocalíptico cheio de insetos – em total contraste com o Homem das Neves cujas feridas provocadas por picadas de insetos são um constante transtorno. Em terceiro lugar, é dito que eles possuem “qualidades irritantes – dentre elas [...] seu otimismo ingênuo, sua cordialidade, sua calma e seu vocabulário limitado” (ATWOOD, 2004, p. 146),<sup>128</sup> o que aponta para uma psiquê mais amena do que a do ser humano comum, chegando a ser totalmente destituída do impulso para violência. Em quarto lugar, há substâncias químicas especiais na urina dos homens para afastar predadores – Crake afirma ter colocado essa capacidade apenas na urina dos homens para que eles fizessem algo importante além da criação de filhos (ATWOOD, 2004, p. 147), demonstrando uma certa manutenção de papéis de gênero da história patriarcal que sugere que Crake, enquanto cientista, possuía uma visão de mundo essencialista que existe em certos teóricos das ciências biológicas (e que está, claramente, sendo criticada pela autora de forma irônica). Em quinto lugar, embora não sejam imunes a feridas, todos os Crakers possuem a capacidade de ronronar como um gato, sendo este um automecanismo de cura para feridas leves, algo que Crake copiou dos gatos ao descobrir que eles ronronam “na mesma frequência que o ultrassom usado em fraturas e lesões de pele (ATWOOD, 2004, p. 149).<sup>129</sup> Em sexto lugar, “os filhos de Crake são vegetarianos e comem principalmente mato, folhas e raízes” (ATWOOD, 2004, p. 150),<sup>130</sup> embora acredito que “herbívoros” os definiria melhor, já que são fisiologicamente adaptados para comer apenas vegetais, enquanto um vegetariano é um humano que pode comer carne, apenas escolhe não fazê-lo. Em sétimo lugar, eles possuem um crescimento acelerado, fato que é explicado por Crake na memória do Homem das Neves como algo prático: “Gastava-se tempo demais cuidando de crianças, Crake costumava dizer. Cuidando de crianças e sendo criança. Nenhuma outra espécie empregava dezesseis anos nisso” (ATWOOD, 2004, p. 151).<sup>131</sup> Em oitavo lugar,

---

<sup>127</sup> No original: “like a crateful of citrus fruit – an added feature on the part of Crake, who’d thought those chemicals would ward off mosquitoes” (ATWOOD, 2003, p. 102).

<sup>128</sup> No original: “irritating qualities – among which he counts their naive optimism, their open friendliness, their calmness, and their limited vocabularies” (ATWOOD, 2003, p. 153).

<sup>129</sup> No original: “at the same frequency as the ultrasound used on bone fractures and skin lesions” (ATWOOD, 2003, p. 156).

<sup>130</sup> No original: “the Children of Crake are vegetarians and eat mostly grass and leaves and roots” (ATWOOD, 2003, p. 158).

<sup>131</sup> No original: “Far too much time was wasted in child-rearing, Crake used to say. Childrearing, and being a child. No other species used up sixteen years that way” (ATWOOD, 2003, p. 158).

o sistema digestivo dos Crakers é diferente, reaproveitando o alimento expelido, chamado de “cecotrofos”, ou seja “ervas semidigeridas expelidas pelo ânus e engolidas duas ou três vezes por semana” (ATWOOD, 2004, p. 151),<sup>132</sup> o que é justificado por Crake como “uma forma de maximizar o uso dos nutrientes disponíveis” (ATWOOD, 2004, p. 151),<sup>133</sup> e que me faz reafirmar que herbívoros e não vegetarianos é o melhor termo para eles. Em nono lugar, a sexualidade dos Crakers é mais semelhante a dos animais não humanos que acasalam. As mulheres entram no cio “uma vez a cada três anos” (ATWOOD, 2004, p. 157),<sup>134</sup> ficando com as nádegas e o abdômen azul, e convidam quatro homens para o acasalamento (numa espécie de harém invertido), que ficam com seus pênis também azuis, para que, então, esse quinteto copule até a mulher engravidar. A consequência, reflete o Homem das Neves, é que:

não há mais prostituição, nem abuso sexual de crianças, nem barganha de preços, nem cafetões, nem escravas sexuais. Não existe mais estupro. [...]. Não importa mais quem é o pai da criança que irá inevitavelmente ser concebida, uma vez que não há mais propriedade para ser herdada, nem lealdade pai-filho necessária para as guerras. O sexo não é mais um rito misterioso, visto com ambivalência ou puro ódio, realizado no escuro e inspirando suicídios e assassinatos. Agora ele é mais como uma demonstração atlética, uma brincadeira alegre e espontânea. (ATWOOD, 2004, p. 157)<sup>135</sup>

Na constituição das características dos Crakers, destaco dois aspectos. O primeiro é a união humano/animal através da tecnologia para criação de um modelo hominídeo, o qual Crake considera como superior, o segundo é o uso da técnica de experimentação narrativa que Fredric Jameson (2005) denomina “redução de mundo” para criação dos crakers enquanto grupo utópico. Começando pela questão humano/animal, Crake utiliza a engenharia genética para misturar o genoma humano ao de outros animais de modo a aperfeiçoá-lo conforme sua visão do que seria melhor para a humanidade. Conforme ele afirma: “*Pense em uma adaptação, qualquer adaptação, e algum animal em algum lugar já terá pensado nela primeiro*” (ATWOOD, 2004, p. 156, ênfase da autora).<sup>136</sup> Dessa maneira, Crake cria seres que podem ser

---

<sup>132</sup> No original: “semi-digested herbage, discharged through the anus and re-swallowed two or three times a week” (ATWOOD, 2003, p. 158).

<sup>133</sup> No original: “a way of making maximum use of the nutrients at hand” (ATWOOD, 2003, p. 159).

<sup>134</sup> No original: “once every three years” (ATWOOD, 2003, p. 164).

<sup>135</sup> No original: “No more prostitution, no sexual abuse of children, no haggling over the price, no pimps, no sex slaves. No more rape. [...]. It no longer matters who the father of the inevitable child may be, since there’s no more property to inherit, no father-son loyalty required for war. Sex is no longer a mysterious rite, viewed with ambivalence or downright loathing, conducted in the dark and inspiring suicides and murders. Now it’s more like an athletic demonstration, a free-spirited romp” (ATWOOD, 2003, p. 165).

<sup>136</sup> No original: “*Think of an adaptation, any adaptation, and some animal somewhere will have thought of it first*” (ATWOOD, 2003, p. 164).

vistos como pós-humanos<sup>137</sup>. O pós-humanismo<sup>138</sup> questiona, entre outras coisas, a visão humanista que posiciona o Homem como medida de todas as coisas (BRAIDOTTI, 2013) e, de modo geral, “visa re-localizar os seres humanos de sua posição auto-atribuída de centralidade no mundo” (MOSCA, 2013, p. 45).

Essa posição de centralidade, a dicotomia humano/animal, como se o humano não fosse um animal, é desconstruída pela constituição dos Crakers que, ao invés de representarem a negação e supressão da origem animal para constituição do humano (posição humanista), questiona tal dicotomia ao serem representados como mais próximos de expressões consideradas ligadas à animalidade, como o acasalamento por período de cio e a presença da cecotrofia na alimentação. Considerando que uma das construções sociais questionadas pelo pós-humanismo é a exploração do que constitui o humano e das linhas que nos separam das outras espécies de animais, os Crakers podem levantar essa reflexão sobre tal relação, pois, embora tenham características animais, é o Homem das Neves, que não as tem, quem se sente bestial na presença deles, como fica evidenciado quando eles lhe trazem um peixe que lhes tinha sido pedido:

Talvez seja como ouvir um leão se empanturrando, no zoológico, no tempo que havia zoológicos, no tempo em que havia leões – abocanhar e mastigar, devorar e engolir – e, como aqueles visitantes de zoológicos há muito extintos, os Crakers não conseguiam deixar de espiar. (ATWOOD, 2004, p. 99)<sup>139</sup>

Tal relação entre o Homem das Neves e os Crakers leva Jessica Cora Franken a concluir que “o Homem das Neves tornou-se o subhumano, o animal, e os híbridos humano-animal Crakers representam uma nova e mais pura humanidade” (FRANKEN, 2014, p. 67). Portanto, Margaret Atwood, ao animalizar o humano na construção tanto na constituição dos Crakers como em sua relação com o Homem das Neves, provoca reflexões e questionamentos ligados ao pós-humanismo, no que diz respeito às relações entre o humano e as outras espécies animais. Além disso, em suas características animais e mais harmoniosas com o meio ambiente, os Crakers

---

<sup>137</sup> Uma leitura dos Crakers sob um ponto de vista do pós-humano/trans-humano é feita por Marques (2015).

<sup>138</sup> Embora esteja utilizando uma perspectiva do pós-humanismo, é mister referenciar que existe uma grande e importante teorização da crítica feminista sobre os estudos dos animais que embasa e complexifica este enfoque, conforme nos relembra Greta Gaard: “[...] a base teórica dos estudos de animais, de feministas e ecofeministas veganas quase não é mencionada atualmente no aclamado campo do pós-humanismo, mesmo que consideremos que os estudos feministas antecedem e, oportunamente, complexifiquem o tema” (GAARD, 2017, p. 787). Todavia, a perspectiva do pós-humanismo aqui é adotada por se aproximar mais do exemplo analisado dos Crakers como seres pós-humanos, justamente por estarem além do humano através da hibridez com outras espécies de animais.

<sup>139</sup> No original: “Perhaps it’s like hearing a lion gorge itself, at the zoo, back when there were zoos, back when there were lions – a rending and crunching, a horrible gobbling and gulping – and, like those long-gone zoo visitors, the Crakers can’t help peeking” (ATWOOD, 2003, p. 101).

não representam a tradição da utopia ligada à cidade e ao domínio da natureza, como na *República* de Platão ou na *Utopia* de Thomas More, que é extrapolada em sua forma distópica nas *privatopias* das corporações dessa trilogia de Atwood, mas à tradição anterior da Arcádia,<sup>140</sup> da harmonia e retorno a natureza, pregada, também, pelos Jardineiros de Deus.

Voltando a atenção para a redução de mundo, segundo Fredric Jameson, a técnica consiste 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)

É exatamente essa estratégia que Atwood explora ao imaginar os Crakers. Na narrativa de *Oryx e Crake*, fica estabelecido que Crake opera uma certa simplificação no genoma humano dos Crakers para retirar características negativas da espécie, em uma redução ontológica que pode ser vista em um dos seus diálogos com Jimmy no Projeto Paradise, ainda no espaço-tempo pré-apocalíptico:

O que havia sido alterado era nada mesmo que o velho cérebro primata. Suas características destrutivas, *as características responsáveis pelos males contemporâneos*, haviam desaparecido. Por exemplo, o racismo – ou, como diziam no Paradise, a pseudo-espeiação – Havia sido eliminado do grupo-modelo, simplesmente pela desativação do mecanismo correspondente: os indivíduos do Paradise simplesmente não registravam cor de pele. Hierarquia era algo que não podia existir entre eles, porque não possuíam os conjuntos neurais que a teriam criado. Como eles não eram nem caçadores nem agricultores com fome de terra, não havia territorialismo: a conexão elétrica que nos fazia querer ser os reis do castelo e que havia sido uma praga para a humanidade fora desconectada neles. [...]. De fato, como jamais haveria nada para essas pessoas herdarem, não haveria árvores genealógicas, nem casamentos e nem divórcios. Elas estavam perfeitamente ajustadas ao seu habitat, portanto nunca teriam que criar casas ou ferramentas ou armas ou mesmo roupas. Elas não precisariam inventar nenhum simbolismo maléfico, como reinos, ícones, deuses ou dinheiro. (ATWOOD, 2004, p. 280, ênfase minha)<sup>141</sup>

---

<sup>140</sup> Arcádia é uma região montanhosa isolada da Grécia no Peloponeso central, famosa no mundo antigo por suas ovelhas e como o lar do deus Pan. Foi imaginado por Virgílio em suas *Éclogas* (42-37 a.C.), e por escritores posteriores de Pastoris na Renascença, como um mundo ideal de simplicidade rural e tranquilidade. (BALDICK, 2001, p. 18)

<sup>141</sup> No original: “What had been altered was nothing less than the ancient primate brain. Gone were its destructive features, the features responsible for the world’s current illnesses. For instance, racism – or, as they referred to it in Paradise, pseudospeiation – had been eliminated in the model group, merely by switching the bonding mechanism: the Paradise people simply did not register skin colour. Hierarchy could not exist among them, because they lacked the neural complexes that would have created it. Since they were neither hunters nor agriculturalists hungry for land, there was no territoriality: the king-of-the-castle hard-wiring that had plagued humanity had, in them, been unwired. [...]. In fact, as there would never be anything for these people to inherit,

Os Crakers podem ser considerados um grupo utópico na trilogia porque eles são geneticamente programados para viverem de uma forma radicalmente diferente do resto da sociedade e que pode ser considerada como melhor, visto que não possuem *as características dos males da humanidade*. Assim, através da técnica da redução, os Crakers representam o exato oposto daquilo que evidenciei na configuração distópica da sociedade da trilogia *MaddAddam*, no capítulo anterior, a qual foi construída com base no princípio contrário, o da extrapolação (do capitalismo).

Considerando tal operação, contudo, o resultado são seres que não poderiam de forma alguma sobreviver dentro do mundo distópico da trilogia *MaddAddam*, e é por isso que Crake afirma que o projeto dos Crakers estava inextricavelmente ligado a outro projeto seu: a comercialização de uma pílula chamada *BlyssPluss*, a qual ele conta a Jimmy que serviria para resolver os problemas sexuais das pessoas, mas que, na realidade, servia para propagar o vírus para dizimar a humanidade. As características dos Crakers foram todas pensadas para uma perfeita adaptabilidade dentro de seu plano de destruição da civilização humana e começo de um novo período de maior harmonia entre as espécies. Portanto, a destruição da humanidade através da *BlyssPluss* foi, em sua visão, necessária, algo extremamente problemático para nós como público leitor da obra, visto que defender a eliminação de um grupo humano para a sobrevivência desses outros seres nos leva à questão moral do direito básico a vida.

Apesar de ter sido educado nos Complexos corporativos, há indícios de que Crake seja uma personagem que possui um profundo descontentamento com a ordem estabelecida na sociedade representada na trilogia *MaddAddam*. Isso fica evidenciado pelo seu interesse pelos ataques do grupo DoidAdão contra as corporações, conforme já foi referenciado na seção anterior, em que demonstrei que ele tinha se tornado um Grande Mestre no jogo EXTINCTATHON. Além disso, em *O Ano do Dilúvio*, é demonstrado que Crake, ainda um adolescente, tinha uma amizade com uma das Jardineiras de Deus, Pilar, que o ensinara a jogar xadrez na infância. E quando Ren se muda do terraço dos Jardineiros para o Complexo MaiSaúde, ela afirma que Crake (na época Glenn) tinha bastante interesse na seita: “Glenn já sabia muito dos jardineiros, mas queria saber mais. Queria saber como era o cotidiano deles. O que eles faziam e diziam e no que realmente acreditavam” (ATWOOD, 2011a, p. 255).<sup>142</sup> Por

---

there would be no family trees, no marriages, and no divorces. They were perfectly adjusted to their habitat, so they would never have to create houses or tools or weapons, or, for that matter, clothing. They would have no need to invent any harmful symbolisms, such as kingdoms, icons, gods, or money” (ATWOOD, 2003, p. 305).

<sup>142</sup> No original: “Glenn already knew quite a lot about the Gardeners, but he wanted to know more. What it was like to live with them every day. What they did and said, what they really believed” (ATWOOD, 2000, p. 228).

fim, a atitude de Crake contrária as corporações pode ser explicada, em parte, pelo fato de que, ainda muito jovem, ele descobrira que seu próprio pai havia sido eliminado pela CorpSeCorps por ter planejado tornar público o fato de que a corporação MaiSaúde estava espalhando doenças em alguns de seus suplementos e remédios para lucrar com a venda dos tratamentos, conforme demonstrado no capítulo anterior, na seção sobre a saúde pública.

Porém, Crake não se torna um ativista dos Jardineiros de Deus ou um terrorista do grupo DoidAdão, o qual ele até pertence inicialmente, mas apenas para alcançar seus próprios interesses, visto que ele chega a sequestrar alguns dos cientistas do grupo e a aprisioná-los para que o ajudem na criação dos Crakers. A estratégia para restauração ecológica, para acabar com as corporações, para estabelecer um mundo melhor, utilizada por Crake é a mais radical possível: é apocalíptica. O plano de Crake pode ser visto dentro do modelo apocalíptico bíblico, descrito por Elizabeth K. Rosen como possuindo três elementos básicos, a saber, julgamento, catástrofe e renovação. (ROSEN, 2008). Como uma reconfiguração da divindade no apocalipse bíblico, Crake julga a humanidade, manda uma catástrofe que a destrói, através da pílula *BlyssPluss*, e a renova com seus aperfeiçoados, reduzidos, menos-humanos/pós-humanos, Crakers. Nesse processo, ele não poupa sequer a si mesmo ou a sua amada Oryx, arquitetando um plano que deixaria vivo apenas seu amigo Jimmy, para cuidar dos Crakers, no que pode ser lido como uma espécie de vingança pelo triângulo amoroso vivido entre os três, conforme conclui Ildney Cavalcanti: “O único sobrevivente, Snowman, teria sido por ele [Crake] imunizado e permanecido como guardião dos Crakers. Esse ato assume tonalidades também de *vingança passional*” (CAVALCANTI, 2006, p. 81, ênfase minha).

É exatamente por causa desse apocalipse, que argumento que os Crakers também não são um grupo perfeito dentro da narrativa. Assim como os Jardineiros de Deus e o grupo DoidAdão possuem falhas, são alternativas utópicas, mas ainda assim, imperfeitas, os Crakers as também possuem, pois só podem existir às custas da morte de bilhões de pessoas. Essa conclusão é apresentada pelas próprias personagens na narrativa, como quando Toby começa a contar histórias aos Crakers no espaço-tempo pós-apocalíptico, e estabelece a segurança deles como um dos motivos que havia levado Crake a cometer o apocalipse:

No começo, vocês viviam dentro do ovo. É aí que Crake fez vocês. [...]. E ao redor do Ovo havia os cães, com muitas, muitas pessoas que não eram como vocês. [...]. E muitos deles eram pessoas ruins que faziam coisas cruéis e dolorosas umas às outras, e também aos animais. [...]. Então, um dia, Crake se

livrou do caos e das pessoas danosas [...] para limpar um lugar seguro para vocês viverem. (ATWOOD, 2013, p. 3- 4)<sup>143</sup>

Como são um grupo ingênuo e indefeso, jamais poderia sobreviver dentro da sociedade distópica da trilogia, a não ser totalmente escondido, como estava no Projeto Paradise dentro do Complexo da Corporação RejoovenEssence onde Crake o criou. Contudo, não poderiam ficar ali escondidos para sempre visto que não eram um projeto secreto para a corporação, já que Crake precisava arrecadar recursos financeiros para o projeto e havia contado para os executivos da RejoovEssence que seu plano era “criar bebês inteiramente sob medida que iriam incorporar todos os atributos físicos, mentais e espirituais que o comprador desejasse” (ATWOOD, 2004, p. 279).<sup>144</sup> Portanto, assim como a visão dos Jardineiros para uma terra restaurada depende do Dilúvio Seco, o qual Zeb acusa de ser uma visão egoísta, afinal, implica na morte da maior parte da população, a própria sobrevivência e desenvolvimento dos Crakers depende do apocalipse que dizimou a humanidade na trilogia *MaddAddam*.

Além do óbvio problema de que os Crakers dependem da destruição da raça humana para sobrevivência, a própria formação do grupo é problemática, pois sua base está fundamentada em uma espécie de eugenia. Segundo 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, 2008, p. 202).

A eugenia é problemática porque parte do pressuposto de que certos seres humanos são melhores do que outros por possuírem determinadas características que são mais desejáveis socialmente – conforme ditadas pelos interesses das elites e da produção capitalista –, tais como inteligência (principalmente lógico-matemática), beleza (segundo a estética da indústria da moda), e boa saúde (falta de doenças degenerativas e hereditárias). As consequências nefastas da eugenia na história humana estão na memória coletiva do século XX, principalmente, mas

---

<sup>143</sup> No original: “In the beginning, you lived inside the Egg. That is where Crake made you. [...]. And all around the Egg was the chaos, with many, many people who were not like you. [...]. And many of them were bad people who did cruel and hurtful things to one another, and also to the animals. [...]. Then one day Crake got rid of the chaos and the hurtful people [...] to clear a safe place for you to live in.”

<sup>144</sup> No original: “create totally chosen babies that would incorporate any feature, physical or mental or spiritual, that the buyer might wish to select” (ATWOOD, 2003, p. 304).

não exclusivamente, devido à eugenia nazista que, com sua concepção de raça superior, tentou justificar o holocausto de mais de seis milhões de judeus durante a Segunda Guerra Mundial (BAUMAN, 1998, p. 12).

Já na literatura, conforme demonstra Gregory Claeys, o tema da eugenia aparece amplamente em obras distópicas, tendo como alguns exemplos o já citado *Admirável Mundo Novo*, de Aldous Huxley, e *The Island of Dr. Moreau* [*A Ilha do Dr. Moreau*] (1896), de H. G. Wells (1866-1946), o qual Claeys classifica como "o mais puro tipo de distopia eugênica" (CLAEYS, 2017, p. 299). Na obra de Wells, o Dr. Moreau é obcecado em tornar animais em seres humanos, conseguindo apenas, no entanto, criar seres descritos pelo protagonista como "criaturas de aparência humana [que] não passavam de monstros bestiais, grotescos arremedos de gente" (WELLS, 2012, p. 71). A transformação desses animais em seres humanos é ironicamente nomeada de vivificação, pois que é feita às custas de muito sofrimento dos animais-cobaias, que urram e gritam em agonia durante o processo de transformação, conforme afirma o narrador ao ouvir os urros de uma onça durante o experimento: "Lá fora os uivos pareciam ainda mais altos. *Era como se todo o sofrimento do mundo estivesse concentrado numa única voz*" (WELLS, 2012, p. 37, ênfase minha). Podemos ver um tipo de intertextualidade entre o romance de H. G. Wells e a trilogia de Margaret Atwood, pois o cientista Crake pode ser interpretado como uma releitura do Dr. Moreau. Porém, ao contrário do romance de Wells, as criaturas engenhadas por Crake não são bestiais. Muito pelo contrário, os Crakers são descritos pelo Homem das Neves como pessoas belas e amigáveis, conforme já foi referenciado. Entretanto, o sofrimento pelo qual as diversas cobaias tiveram de ser submetidas até que o perfeccionista Crake alcançasse seus resultados desejados é sutilmente referenciado quando o cientista mostra sua criação pela primeira vez ao seu amigo Jimmy: "– Eles contam piadas? – Não exatamente. Para contar piadas você precisa ter uma certa malícia. Isto exigiu várias tentativas-e-erros e nós ainda estamos testando, mas acho que conseguimos suprimir as piadas" (ATWOOD, 2004, p. 281).<sup>145</sup> A indicação de que houve "várias tentativas-e-erros" para eliminar a capacidade de contar piada da mente dos Crakers, indica que muitas cobaias devem ter perecido no processo, provocando toda uma série de sofrimentos em tais indivíduos "imperfeitos" na visão de Crake. Portanto, a própria engenharia dos Crakers implicou uma forma de eugenia que deve ter levado ao sofrimento e à morte dos vários

---

<sup>145</sup> No original: "Do they make jokes?" "Not as such," said Crake. "For Jokes you need a certain edge, a little malice. It took a lot of trial and error and we're still testing, but I think we've managed to do away with jokes." (ATWOOD, 2003, p. 359)

indivíduos entre as fases do processo de alcançar a alegada perfeição de Crake, algo inaceitável se levarmos em conta as perspectivas dos direitos dos animais tão defendidas e exploradas pela bioética, ecocrítica, ecofeminismo e pós-humanismo.<sup>146</sup>

Por fim, considerando as três funções da utopia propostas por Ruth Levitas (2001), em relação aos Crakers, dificilmente há a função de compensação, pois o público leitor pode não se sentir compelido a compensar sua situação histórica através de uma fantasia imaginativa em que se imaginem levando o tipo de vida dos Crakers em um mundo pós-apocalíptico. Contudo, o grupo certamente representa uma crítica a certas formas de pensamento que são prevalentes nessa distopia, notadamente em questões ecológicas e de relação com outras espécies animais, alcançando, assim, a segunda função, e representam, também, uma mudança efetiva da sociedade, alcançando a terceira função, embora essa mudança esteja manchada pelo sangue de bilhões de pessoas, o que acentua, novamente, o caráter ambíguo da relação entre utopia e distopia na obra, e demonstra a complicada relação entre apocalipse e utopia.

### **3.2. O final utópico-crítico da trilogia**

Os três enclaves utópicos apresentados possuem problemas que são apontados pela própria narrativa polifônica da obra. Não argumento que esses grupos constituem o que Tom Moylan chama de utopia crítica, pois falta a qualidade autoconsciente de suas limitações, isto é, os grupos em si falham em perceber suas próprias falhas, que acabam sendo apontadas por outras personagens. É Adão Um que percebe a falha do grupo DoidAdão em atacar as estruturas do sistema corporativo. É Zeb quem percebe a hipocrisia do discurso de Adão Um e dos Jardineiros, embora algumas Jardineiras, como Toby, Ren, Amanda e Rebeca, também o percebam. Além disso, são os humanos que viveram antes do apocalipse, Jimmy, Toby, Ren e outros/as, que percebem que, embora não tenham culpa, os Crakers só podem existir por causa do extermínio causado pelo seu criador, até porque os próprios Crakers não poderiam ter acesso a essa informação por eles mesmos.

Portanto, é na polifonia da narrativa que tais grupos são criticados. Assim, a utopia crítica formada por Atwood na trilogia não está em uma autoconsciência possuída pelos grupos acerca de suas próprias falhas, mas no apontamento dessas falhas através do diálogo entre os grupos ou seja, na forma como as múltiplas vozes narrativas apresentam tais grupos, mostrando

---

<sup>146</sup> Margaret Atwood já havia explorado o tema da eugenia em seu conto distópico “Freeforal” (1986).

a distopia escondida na utopia da qual Margaret Atwood fala em sua definição de ustopia. Contudo, a existência dos próprios grupos utópicos, enquanto resistência e possibilidade de crítica e mudança dentro da sociedade distópica desse universo ficcional, revela a utopia encoberta pela distopia, também defendida na definição de ustopia de Atwood. Além disso, se considerarmos o termo cunhado por Atwood, ustopia como amálgama de utopia e distopia, podemos observar que há um prefixo “us” que precede o “topia” (que indica lugar). Em inglês, “us” é um pronome objeto da primeira pessoa do plural (nós), de modo que pode-se olhar para esse termo por uma ótica do “nós”, como se essa mistura de utopia e distopia fosse algo formado pelo coletivo, por nós, isto é, as relações sociais sempre possuem princípios, elementos e potenciais tanto para o bem (utópicos), como para o mal (distópicos). Esses fatos por si só já poderiam apontar para o padrão *ying yang* entre utopia e distopia na malha narrativa da trilogia *MaddAddam*, mas é também necessário analisar, por fim, o final.

Conforme já mencionei no resumo do romance *MaddAddam*, apresentado na introdução, Jimmy, Toby, Ren, Amanda, os Crakers, Zeb e os/as outros/as sobreviventes que haviam pertencido ou ao grupo dos Jardineiros de Deus, ou ao grupo DoidAdão, ou de ambos, se juntaram formando uma comunidade mista no espaço-tempo pós-apocalíptico. Esse grupo, todavia, é ameaçado pela existência de dois assassinos, também sobreviventes do vírus apocalíptico, que estavam com Adão Um de refém, o que resulta em um confronto que culmina com a morte de Jimmy, do próprio Adão Um e de Oates, Crozier e Shckleton, três membros do DoidAdão que haviam crescido entre os Jardineiros de Deus.

Após a batalha, a trilogia poderia acabar em um final feliz, visto que, embora o grupo lamentemente pelas pessoas perdidas, os sobreviventes passam a viver em paz e harmonia, tendo até mesmo feito um acordo com os inteligentes porcos – que possuíam o neocortex humano em seus cérebros e conseguiam se comunicar com os Crakers – para viverem em paz sem um atacar (e comer) o outro. Toby chega até mesmo a ensinar a escrita para uma das crianças dos Crakers, a quem ela havia se afeiçoado, abrindo toda uma nova possibilidade para esse grupo pós-humano contribuir com a nova cultura que iria surgir nesse recomeço para a humanidade, conforme afirma a criança Craker: “Contar a história é difícil, e escrever a história deve ser mais difícil. Oh, Toby, quando você estiver muito cansada para fazê-lo, da próxima vez, eu vou escrever a história. Eu serei seu ajudante” (ATWOOD, 2013, pág. 375).<sup>147</sup> Além disso, Ren, Amanda e uma ex-cientista do DoidAdão, de codinome Raposa Veloz, chegam mesmo a ter

---

<sup>147</sup> No original: “Telling the story is hard, and writing the story must be more hard. Oh, Toby, when you are too tired to do it, next time, I will write the story. I will be your helper.”

relações sexuais com homens dos Crakers dando à luz a híbridos que podem simbolizar o conceito de utopia de Atwood, visto que possuem dentro de si tanto o pós-humano (e aperfeiçoado) como o velho humano (imperfeito), suscitando assim uma possibilidade de equilíbrio maior entre utopia e distopia em seus próprios genes.

Contudo, ao invés de terminar com essa cena utópica de nascimento, há ainda outra batalha mais para o final da trilogia, demonstrando que essa comunidade utópica que estamos acompanhando no espaço-tempo pós-apocalíptico é apenas uma entre outras que podem não possuir valores tão elevados. O último capítulo da trilogia é narrado pelo Craker Blackbeard<sup>148</sup> [Barba Negra], a criança a quem Toby havia ensinado a escrita e que agora já estava adulta, e se chama *The Story of Toby* [A história de Toby]. Ele relata que, em um certo dia, Zeb viu uma fumaça fina ao longe e disse que essa fumaça poderia significar a existência de mais pessoas e o consequente questionamento: “seriam boas pessoas, ou seriam homens ruins e cruéis que nos feririam. Não havia como saber.” (ATWOOD, 2013, página 388).<sup>149</sup> Blackbeard, então, narra a triste história de como Zeb, junto de alguns outros homens do grupo, fora checar a fumaça para nunca mais voltar:

E esperamos muito tempo, mas Zeb não voltou. E Shackleton pegou três de nossos homens azuis para ver se a fumaça alta e fina ainda estava lá. E eles voltaram e nos disseram que não havia mais fumaça. O que significava que isso não era bom, e Zeb, nosso Defensor, deve ter feito uma Batalha súbita, para garantir que aqueles não se aproximassem mais de nós. Mas porque ele não voltou, ele também deve ter morrido na Batalha. (ATWOOD, 2013, p. 389)<sup>150</sup>

Tendo perdido seu companheiro, Toby se torna inconsolável, entra em depressão e após alguns meses, decide se despedir de todos os seus queridos e ir cometer suicídio na floresta. Tal cena demonstra que nesse novo mundo pode haver tanto uma nova possibilidade utópica para a humanidade como um retorno à matança distópica do velho mundo. Também demonstra que Atwood escolhe não estabelecer uma utopia “perfeita”, mas manter a possibilidade distópica viva, como um aviso de que tanto o bem como o mal sempre estarão presentes nesse novo mundo, o que ecoa a nossa realidade, em que somos capazes tanto do bem como do mal.

---

<sup>148</sup> O nome desse Craker não é devido a uma barba, nenhum Craker possui pelos no corpo, mas é uma brincadeira de Crake que o nomeou segundo a figura histórica do notável pirata do século XVIII.

<sup>149</sup> No original: “would they be good people, or would they be bad and cruel men that would hurt us. There was no way to tell.”

<sup>150</sup> No original: “And we waited a long time, but Zeb did not return. And Shackleton took three of our blue men to see if the tall and thin smoke was still there. And they came back and told us it was not there any more. Which meant those making it had not been good and Zeb our Defender must have done a sudden Battle, to make sure that those ones did not get any closer to us. But Because he did not come back, he too must have died in the Battle.”

De acordo com Tom Moylan (2016), é no final da história que melhor se percebe em qual dos dois espectros do *continuum* entre Utopia e Anti-Utopia, discutido no capítulo primeiro desta dissertação, uma narrativa distópica pode se posicionar. O final aberto, ligado ao épico, pertence a uma posição mais utópica que representa a possibilidade de mudança social da distopia, ao passo que o final fechado, ligado ao mítico, e, portanto, cíclico, representa uma volta ao regime distópico que posiciona a distopia dentro de um espectro mais antiutópico. O final da trilogia *MaddAddam* é ambíguo porque, embora haja a morte de Zeb e o suicídio de Toby, a forma pela qual se apresenta a narração de Blackbeard, acrescenta um tom mais esperançoso para a história. De acordo com o Craker:

Onde ela foi, eu não posso escrever neste livro, porque eu não sei. Alguns dizem que ela morreu sozinha e foi comida por abutres. Os porcos dizem isso. [...]. Outros disseram que ela foi se juntar ao Pilar, e que seu espírito está no mato de sabugueiro. Outros dizem que ela foi encontrar Zeb, e que ele está na forma de um Urso, e que ela também está na forma de um Urso, e está com ele hoje. Essa é a melhor resposta, porque é a mais feliz; e eu a escrevi. Eu também escrevi as outras respostas. Mas eu as escrevi com letras menores. (ATWOOD, 2013, p. 390)<sup>151</sup>

A resposta dos porcos representa a distopia, a morte solitária, ser devorada por abutres, e também representa o concreto, o material, aquilo que eles viram acontecer ao corpo de Toby. A resposta mais feliz representa a utopia, “o desejo por uma forma melhor de ser”, que nega as contradições do que é ao visualizar aquilo que ainda não é, podendo ser aproximada à teorização de Tom Moylan, que defende que a utopia produz essa negação e visualização através do poder da fantasia e da imaginação (MOYLAN, 1986). A forma como Blackbeard escolhe registrar o final da história de Toby, colocando a resposta mais feliz com letras maiores do que as outras respostas, aponta para o papel central da linguagem na formação da utopia, pois evidencia a esperança mesmo perante as situações mais tristes da vida, mas também estabelece um tom mais esperançoso para o fechamento da trilogia, colocando a distopia que é a trilogia *MaddAddam* mais dentro do espectro da Utopia do que da Anti-utopia no *continuum* antinômico dentro do qual o pessimismo distópico está inserido.

O fim da história de Toby não é um final feliz, mas é registrado como podendo ser, e é sobre isso que a utopia especula, sobre o que pode ser, não sobre o que é. Dessa forma, o registro de Blackbeard, acaba cumprindo, com certas limitações, as três funções da utopia teorizada por

---

<sup>151</sup> No original: “Where she went I cannot write in this Book, because I do not know. Some say that she died by herself, and was eaten by vultures. The Pig Ones say that. [...]. Others said that she went to join Pilar, and that her spirit is in the elderberry bush. Yet others say that she went to find Zeb, and that he is in the form of a Bear, and that she too is in the form of a Bear, and is with him today. That is the best answer, because it is the happiest; and I have written it down. I have written down the other answers too. But I made them in smaller writing.”

Ruth Levitas (2001): é compensatório, pois imagina Toby em um plano mais feliz; é crítico porque nega as limitações da materialidade pura e o desespero das distopias antiutópicas; e aponta para mudança, pois Toby não é vista apenas como um produto a ser consumido, como na velha ordem distópica da trilogia, representada na resposta dos porcos, mas é vista como um espírito em transformação, aludindo a uma concepção do sagrado da vida, que era negada pelos/as cientistas das corporações, ao defenderem que a vida eram apenas proteínas e moléculas a serem manipuladas.

A cena seguinte é de um novo nascimento. O próprio Blackbeard, junto com outros três pais, tem uma filha com Raposa Veloz, que escolhe o nome Toby para essa nova híbrida, afirmando que tal escolha “é uma coisa da esperança” (ATWOOD, 2013, p. 390).<sup>152</sup> Essa passagem demonstra que, de fato, é a esperança que assume o tom do fechamento da trilogia. Não é uma esperança perfeita, pois não é uma utopia enquanto modelo perfeito. Há outros grupos humanos que podem ser violentos e há a possibilidade de retorno cíclico à violência e ao desespero antiutópicos nesse cenário pós-apocalíptico, mas a escolha de Margaret Atwood é de encerrar sua trilogia com um tom esperançoso, ainda que seja uma esperança cheia de tristeza. Assim, considero o fechamento da trilogia conforme o conceito de utopia de Atwood. É um mundo pós-apocalíptico. Existe um grupo utópico nele. Esse grupo pode ser ameaçado e até mesmo dizimado por outros grupos humanos que também habitam esse espaço-tempo. Há possibilidades utópicas e distópicas latentes nesse final, que é aberto, e, portanto, deixa para a imaginação do público leitor, quais possíveis começos (ou retornos) existem como possibilidades para a nova humanidade. Portanto, Margaret Atwood escolhe escrever uma distopia com um final utópico mas que se afasta da tendência da literatura utópica tradicional de apontar caminhos, traçar rotas, desenhar projetos. Desta maneira, ela cumpre o que Tom Moylan argumenta sobre as utopias críticas que “[rejeitam] a utopia como ‘modelo’, mas, no entanto, [preservam-na] como ‘sonho’” (MOYLAN, 1986, p. 10).

---

<sup>152</sup> No original: “is a thing of hope.”

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A bela imagem do *ying yang* como metáfora para as relações entre utopia e distopia proposta por Margaret Atwood serviu como base para estruturação das ideias defendidas nesta dissertação. Demonstrei, através da análise de diversas passagens dos três romances que compõem a trilogia *MaddAddam*, como se configuram as representações tanto da utopia como da distopia nesta trilogia distópica. Baseando-me em uma concepção de literatura que reconhece tanto sua autoreferencialidade como sua referência ao mundo externo aos livros, conforme conclui Antoine Compagnon, “[...] a literatura é o próprio entrelugar, a interface” (COMPAGNON, 2012, p. 135), querendo com isso dizer que não adianta adotarmos uma visão maniqueísta (ou a literatura fala apenas da própria literatura ou fala somente do mundo exterior a si), aponte e analise tais representações tendo como referência outras obras desses gêneros e também observando as analogias e metáforas do texto de Atwood em relação ao nosso presente histórico. Concordo com Tom Moylan (2013) e Raffaella Baccolini (2013) ao defenderem que vivemos neste século uma realidade distópica, e, por esta razão, vejo a relevância e o poder que a obra de Atwood pode possuir para nos ajudar a refletir sobre várias questões políticas que formam o nosso distópico presente histórico enquanto lemos a distopia ficcional que ela imaginou.

Ainda na década de 1980, no importante *Teoria da Literatura: Uma Introdução*, Terry Eagleton apresentou-nos uma conclusão argumentativa que comprova que

[...] não há necessidade alguma de trazer a política para o âmbito da teoria literária: como acontece com o esporte sul-africano, elas estão juntas há muito tempo. Por “político” entendo apenas a maneira pela qual organizamos conjuntamente a nossa vida social, e as relações de poder que isso implica; e o que procurei mostrar ao longo do presente livro é que a história da moderna teoria literária é parte da história política e ideológica de nossa época. (EAGLETON, 1997, p. 209-210)

Portanto, concordando com o crítico inglês, não pretendi esconder as relações políticas suscitadas pela obra em minha argumentação ao analisar a estruturação da sociedade distópica da trilogia (com seus grupos e possibilidades utópicas). As distopias absorvem e reconfiguram várias realidades sociais negativas, transformando aspectos sociais em estruturas estéticas, o que se aproxima da teoria de Antonio Candido sobre a literatura em geral, em que o crítico brasileiro defende que “o externo (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado [do texto literário], mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno” (CANDIDO, 1965, p. 3-4). Há um certo papel na constituição da estrutura literária que diz respeito ao mundo fora dos textos, a

história, as organizações sociais e políticas. No caso específico das distopias, esse papel se dá por meio técnicas narrativas que muito frequentemente são extrapolativas, ou seja, ao exagerarem negatividades sociais, geram infernos ficcionais que são, contudo, muito frequentemente, não destituídos de esperança, como defende Baccolini: “[...] ao resistirem ao fechamento, [as distopias críticas] permitem a esperança ao público leitor e aos/as protagonistas: os finais abertos, ambíguos, mantêm o impulso utópico dentro da obra (BACCOLINI, 2004, p. 520).

Como obra literária, a trilogia *MaddAddam* está dentro de um tecido intertextual imenso, ao qual pertencem obras como *A Utopia, 1984, Admirável Mundo Novo* e muitas outras, e, ainda como obra literária, ela está situada no contexto histórico do século XXI, momento em que as grandes corporações dominam os Estados e a maior parte da população é explorada para o ganho dos poucos proprietários e proprietárias de tais corporações. Tal século, também, mantém o patriarcado histórico, o que significa que as mulheres sofrem mais do que os homens, e ainda perpetua a exploração dos animais não humanos e do meio ambiente, tudo em prol da manutenção da máquina capitalista, da produção e consumo que a movimenta. Nesse sentido, a trilogia representa a nossa realidade contemporânea, a imita, remetendo à teoria aristotélica da mimese, – que postula que todas as artes, incluindo a literária, “vem a ser, de modo geral, imitações” (ARISTÓTELES, 1997, p. 19). Porém, conforme a teoria literária moderna vem comprovando, a mimese é uma imitação ou representação criativa, que não significa uma simples cópia do real, conforme nos mostra Roberto Sarmiento de Lima: “Mimese não é, de uma vez por todas, imitação no sentido de cópia ou de subserviência a um referente externo ao texto. Ora, e se nós não conhecermos o elemento original? E se este nem sequer existir? Deixaria de haver prazer estético? (LIMA, 2009, p. 50).<sup>153</sup>

O mundo criado por Atwood não existe, não é o nosso mundo. Em nosso mundo histórico, embora tenhamos condomínios e bairros inteiros fechados e isolados do restante das cidades em que se inserem, denominados por Evan McKenzie (1994) como privatopias, os Complexos corporativos representados (criados) na trilogia *MaddAddam*, como os da MaiSaúde, não existem. Embora os serviços públicos estejam falidos em várias partes do globo, não designamos cidades inteiras pelo título terra de plebeus. Embora já existam projetos e pesquisas para utilização de porcos para serem receptáculos de órgãos humanos, não existe uma empresa já efetivamente lucrando com isso, não existem as Fazendas OrganInc. Embora as

---

<sup>153</sup> Para uma discussão aprofundada sobre a mimese como criação e não cópia, ver: *Mimese e Modernidade* (1980), do crítico literário brasileiro Luiz Costa Lima (1937 -).

corporações exerçam influência dominadora sobre nações inteiras, ainda assim, no ano passado, milhões de cidadãos e cidadãs dos Estados Unidos foram às ruas para votação presidencial, embora isso não seja obrigatório naquele país, o que demonstra que, no nosso presente histórico, ainda se acredita na democracia. Deixaria o mundo criado por Margaret Atwood, na trilogia *MaddAddam*, de nos oferecer prazer estético porque não podemos encontrar um referente imitativo idêntico no plano real fora do texto? Deixaria esse mundo distópico de falar conosco sobre o nosso próprio mundo distópico? Certamente que não.

Conforme já foi apontado, o crítico croata Darko Suvin baseia-se no conceito de estranhamento, teorizado pelos Formalistas Russos, para argumentar sobre como a ficção científica, utópica ou distópica, possui a capacidade de nos fazer refletir sobre a realidade.<sup>154</sup> Ao teorizar sobre o estranhamento cognitivo que tais mundos ficcionais nos provocam, o crítico argumenta que, em sua teorização, o termo cognitivo: “[...] não implica apenas uma reflexão *da*, mas também *sobre a* realidade” (SUVIN, 1979, p. 10, ênfase do autor). Se para Viktor Chklóvski, a linguagem em literatura poderia causar um estranhamento capaz de “provar que pedra é pedra” (CHKLÓVSKI, 2013, p. 91), para Suvin, o estranhamento cognitivo presente na ficção científica (bem como na ficção utópica e distópica) pode ter a capacidade de nos ajudar a enxergar o mundo melhor. Estranhamente, o estranhamento distorce o objeto para que assim possamos vê-lo de fato. É o que acontece com a ficção distópica, e, portanto, com a trilogia *MaddAddam*, ao olharmos para esses mundos ficcionais, para esses infernos textuais, vemos melhor o nosso próprio mundo real.

Ao lermos sobre esses Complexos corporativos não existentes, podemos refletir sobre as implicações do enclausuramento da vida nos condomínios em suas tentativas de fugir da violência urbana. Em *Oryx e Crake*, a mãe de Jimmy corre risco de vida se sair do Complexo corporativo em que reside, e talvez muitos de nós pensemos que corremos o mesmo risco quando saímos de nossos próprios condomínios, casas, ou lugares de segurança. Ao lermos sobre a violência nas terras de plebeus, podemos pensar nas favelas e nos bairros das classes menos privilegiadas da sociedade, naqueles que são abandonados por seus governantes e vivem em um contexto em que a lei governamental é praticamente inexistente, o que os caracteriza, em certo sentido, como uma terra de plebeus. Ao lermos sobre os experimentos nos animais não humanos para geração de lucro das grandes empresas nesta trilogia, podemos ser levados às notícias de escândalos envolvendo maus tratos de animais dentro das indústrias de

---

<sup>154</sup> Para Suvin, a utopia e a distopia são subgêneros da Ficção Científica. (SUVIN, 1979, p. 3).

cosméticos, da luta da bioética pelo bem-estar dos animais no tratamento de saúde e às críticas dos movimentos de ecologia profunda e do ecofeminismo para que os animais também tenham direitos reconhecidos pela sociedade. Ao lermos uma trilogia em que as quatro personagens femininas principais, Oryx, Toby, Ren e Amanda são abusadas sexualmente, enquanto nenhuma personagem masculina sofre qualquer tipo de ataque sexual, podemos nos lembrar de dados estatísticos que mostram que, no Brasil, há uma média de 12 assassinatos e 135 estupros de mulheres por dia (AMÂNCIO, 2017). Paradoxalmente, o mundo criado por Atwood é tão diferente e ao mesmo tempo tão parecido com nosso mundo histórico que uma análise de suas representações distópicas e utópicas necessariamente nos levará a fazer relações e diálogos tanto com a ficção como com a realidade (e invariavelmente nos levará a pensar em questões políticas).

De forma assombrosa, a obra da autora canadense, utilizando o artifício da ucronia, leva-nos a um futuro ficcional para nos fazer olhar melhor para o presente histórico, e operando, desta forma, o estranhamento cognitivo teorizado por Suvin, quase quarenta anos atrás. Representando uma distopia que possui grupos utópicos, os quais possuem eles mesmos, elementos distópicos, Atwood consegue tecer uma narrativa que demonstra sua própria concepção das relações entre utopia e distopia, de modo que a própria trilogia é, em si mesma, um exemplo literário bem elaborado da concepção de que esses dois conceitos são tão entrelaçados que chamá-los de opostos pode ser visto como uma categorização ingênua. Assim, meu trabalho de análise foi o de expor algumas das muitas partes dos três romances que revelam a organização social imaginada e destruída por Atwood, e analisá-las conforme teorizações pertinentes com a crítica social que a autora claramente esboça na obra. Contudo, não clamor, de maneira alguma, esgotado as possibilidades de reflexão sobre as representações e relações da utopia e da distopia nesta trilogia. Outras pesquisadoras e outros pesquisadores ainda terão muito o que perceber e revelar ao público leitor da crítica desta obra. Encerro, assim, esta dissertação expressando o desejo de que o diálogo teórico e, conseqüentemente, político, que a distopia *MaddAddam* tem o potencial de suscitar percorra a nossa própria sociedade histórica e distópica, trazendo, então, um pouco do impulso utópico transformador para ela. E que esta dissertação faça, também, parte desse diálogo.

## REFERÊNCIAS

ALA-LAHTI, Henri. *Not Real Can Tell Us About Real: Hegemonic Control and Resistance in Margaret Atwood's MaddAddam Trilogy*. 2015. 78 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) - Escola de Linguagem, Tradução e Estudos Literários, University of Tampere, Tampere. 2015.

AMÂNCIO, Thiago. Brasil tem 12 Assassinatos de Mulheres e 135 Estupros por Dia, Mostra Balanço. *Folha de São Paulo*. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2017/10/1931609-brasil-registrou-135-estupros-e-12-assassinatos-de-mulheres-por-dia-em-2016.shtml>>. Acesso em 15 dez. 2017.

ARISTÓTELES. *A Poética Clássica*. Tradução Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1997.

ASSET. *Merriam-Webster Online Dictionary*. 19 set. 2017. Disponível em: <<https://www.merriam-webster.com/dictionary/asset>> Acesso em 19 set. 2017.

ATIVO. *Dicionário Online de Português*. 19 set. 2017. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/ativo/>> Acesso em 19 set. 2017.

ATWOOD, Margaret. *Oryx and Crake*. New York: Anchor Books, 2003.

\_\_\_\_\_. *Oryx e Crake*. Tradução Lea Viveiros de Castro. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

\_\_\_\_\_. *The Year of the Flood*. New York: Anchor Books, 2009.

\_\_\_\_\_. *O Ano do Dilúvio*. Tradução Márcia Frazão. Rio de Janeiro: Rocco, 2011a.

\_\_\_\_\_. *In Other Worlds: SF and the Human Imagination*. London: Virago, 2011b.

\_\_\_\_\_. *MaddAddam*. New York: Anchor Books, 2013.

BACCOLINI, Raffaella. Breaking the Boundaries: Gender, Genre and Utopia. In: MINERVA, Nadia (Ed.). *Per Una Difinizione Dell'Utopia: Methodologie e Discipline a Confronto*. Ravenna: Longo, 1992, p. 137-146.

\_\_\_\_\_. It's Not in The Womb the Damage is Done: Memory, Desire and The Construction of Gender in Katherine Burdekin's *Swastika Night*. In: SCILIANI, Erina (Ed.). *Le Transformazioni Del Narrare*. Fano: Schena, 1995, p. 293-309.

\_\_\_\_\_. 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.

\_\_\_\_\_. 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.

\_\_\_\_\_. The Persistence of Hope in Dystopian Science Fiction. *PMLA*, v. 119, n. 3, p. 518-521, 2014.

BAKARE, Lanre. Emmys 2017: *The Handmaid's Tale* Makes History on Politically Charged Night. *The Guardian*. Disponível em:

<<https://www.theguardian.com/culture/2017/sep/17/emmys-2017-the-handmaids-tale-hulu-streaming>>. Acesso em 30 out. 2017.

BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: O Contexto de François Rabelais*. Tradução Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1987.

\_\_\_\_\_. *Questões de Literatura e de Estética: A Teoria do Romance*. Tradução: Aurora Fornoni Bernardini, José Pereira Júnior, Augusto Goés Júnior, Helena Spryndis Nazário e Homero Freitas de Andrade, São Paulo: Hucitec, 2010.

\_\_\_\_\_. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Tradução Paulo Bezerra. Revista Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015.

BALDICK, Chris. *Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*. 2 ed. Oxford: Oxford University Press, 2001.

BANERJEE, Suparna. Towards Feminist Mothering: Oppositional Maternal Practice in Margaret Atwood's *Oryx and Crake*. *Journal of International Women's Studies*. v. 14, n. 1, p. 236-247, 2013.

BARTHES, Roland. A Morte do Autor. In: *O Rumor da Língua*. Tradução Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

BAUDRILLARD, Jean. *Simulação e Simulacro*. Tradução Maria João da Costa Pereira. Editora Relógio D'água, 1981.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade e Holocausto*. Tradução Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

BEAULIEU, Jean-François. *The Role and Representation of Nature in a Selection of English-Canadian Dystopian Novels*. 2006, 107 f. Dissertação (Mestrado em Literatura de Expressão Inglesa) - Faculté Des Lettres, Université Laval, Québec, 2006.

BENTHAM, Jeremy. *Plan of Parliamentary Reform, in the Form of a Catechism, With Reasons for Each Article. With an Introduction, Showing the Necessity of Radical, and the Inadequacy of Moderate, Reform*. London: T.J. Wooler, 1818.

BÍBLIA. Português. *Bíblia Sagrada – Nova Versão Internacional*. Tradução da Sociedade Bíblica Internacional. São Paulo: Editora Vida, 2000.

BOUSON, J. Brook. We're Using Up the Earth. It's Almost Gone: A Return to the Post-Apocalyptic Future in Margaret Atwood's *The Year of the Flood*. *The Journal of Commonwealth Literature*, v. 46, n. 1, p. 9-26, 2015.

BOYD, Shelley. Utopian Breakfasts: Margaret Atwood's *MaddAddam*. *Utopian Studies*, v. 26, n. 1, p. 160-182, 2015.

BRAIDOTTI, Rosi. *The Posthuman*. Cambridge: Polity Press, 2013.

BRANDÃO, Izabel. Ecofeminismo e Literatura: Novas Fronteiras Críticas. In: BRANDÃO, Izabel; MUZART, Zahidé (Org.). *Refazendo Nós – Ensaio Sobre Mulher e Literatura*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2003, p. 461-490.

CALIXTO, Bruno. Trump sai do Acordo de Paris. Ruim para o planeta, pior para os EUA. *ÉPOCA*. Disponível em: <<http://epoca.globo.com/ciencia-e-meio-ambiente/blog-do-planeta/noticia/2017/06/trump-sai-do-acordo-de-paris-ruim-para-o-planeta-pior-para-os-eua.html>>. Acesso em 1 out. 2017.

CANAVAN, Gerry. Hope, But Not For Us: Ecological Science Fiction and the End of the World in Margaret Atwood's *Oryx and Crake* and *The Year of the Flood*. *Literature Interpretation Theory*. v. 23, n. 2, p. 138-159, 2012.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade: Estudos de Teoria e História*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1965.

CAVALCANTI, Ildney. *Articulating the Elsewhere: Utopia in Contemporary Feminist Dystopias*. Tese de Doutorado, University of Strathclyde, Escócia, 1999.

\_\_\_\_\_. Utopias of/f Language in Contemporary Feminist Literary Dystopias. *Utopian Studies*, v. 11, n. 2, p. 152-180, 2000.

\_\_\_\_\_. A Distopia Feminista Contemporânea: Um Mito e Uma Figura. In: BRANDÃO, Izabel; MUZART, Zahidé (Org.). *Refazendo Nós – Ensaio Sobre Mulher e Literatura*. Florianópolis: Mulheres, 2003, p. 337-360.

\_\_\_\_\_. “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.

\_\_\_\_\_. *Oryx and Crake: Restos de Natureza e de Cultura na Distopia (Quase) Pós-Humana de Margareth Atwood*. In: CORDIVIOLA, SANTOS, Derivaldo, CAVALCANTI, Ildney (Orgs.). *Fábulas da Iminência: Ensaio Sobre Literatura e Utopia*. Recife: Programa de Pós-Graduação em Letras/UFPE, 2006, 41-56.

CHANG, Hui-chuan. Critical Dystopia Reconsidered: Octavia Butler's Parable Series and Margaret Atwood's *Oryx and Crake* as Post-Apocalyptic Dystopias. *Tankang Review*, v. 41, n. 2, p. 3-20, 2011.

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. The Origins of Dystopia: Wells, Huxley and Orwell. In: CLAEYS, Gregory. (Ed.). *The Cambridge Companion to Utopian Literature*. New York: Cambridge University Press, 2010, p. 107-131.

\_\_\_\_\_. 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, 2013, p. 14-18.

\_\_\_\_\_. *Dystopia: A Natural History*. Oxford: Oxford University Press, 2017.

CLARK, Timothy. *The Cambridge Introduction to Literature and the Environment*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.

CONT, Valdeir Del. Francis Galton: Eugenia e Hereditariedade. *Scientia e Studia*, v. 06, n. 02, p. 201-218, 2008. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/ss/article/view/11129/12897>>. Acesso em: 14 dez. 2017.

COMPAGNON, Antoine. *O Demônio da Teoria: Literatura e Senso Comum*. Tradução Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

- DAVIS, Laurence. Dystopia, Utopia and Sancho Panza. In: VIEIRA, Fátima (Org.). *Dystopia(n) Matters: On the Page, On Screen, On Stage*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2013, p. 23-27.
- DINIZ, Debora; GUILHEM, Dirce. *O Que é Bioética*. São Paulo: Brasiliense, 2017. Edição Kindle.
- DINUCCI, Tyler. 2011. *The Body of Margaret Atwood: Sex Work and Prostitution Within Margaret Atwood's The Handmaid's Tale, Oryx and Crake, and The Year of the Flood*. 2011. Disponível em: <[https://digitalcommons.bucknell.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1008&context=honors\\_the\\_ses](https://digitalcommons.bucknell.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1008&context=honors_the_ses)>. Acesso em: 27 jan. 2018.
- EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: Uma Introdução*. Tradução Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- ESPINELLY, Luiz Felipe Voss. *O Anti-Herói No Romance Distópico Produzido na Pós-Modernidade ou O Prometeu Pós-Moderno*. 2016. 241 f. Tese (Doutorado em Letras) - Instituto de Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande, 2016.
- 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.
- FORSTER, Edward Morgan. A Máquina Para. Tradução Celso Braidá. (n.t.) *Revista Literária em Tradução*. Florianópolis, v. 2, n. 2, p. 248-279, 2011.
- FRANKEN, Cora Jessica. *Children of Oryx, Children of Crake: Human-Animal Relationships in Margaret Atwood's MaddAddam Trilogy*. 2014. 94 f. Dissertação (Mestrado em Liberal Studies). - Faculty of the Graduate School, University of Minnesota, Minneapolis, 2014.
- FULCHER, James. *Capitalism: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2004.
- GAARD, Greta. Novos Rumos para o Ecofeminismo: Em Busca de Uma Ecocrítica Mais Feminista. Tradução Izabel Brandão e Marina Verçosa de Andrade. In: BRANDÃO, Izabel; CAVALCANTI, Ildney; COSTA, Claudia de Lima; LIMA, Ana Cecília Acioli (Org.). *Traduções da Cultura: Perspectivas Críticas Feministas (1970-2010)*. Florianópolis: Editora Mulheres; EDUFAL; Editora da UFSC, 2017, p. 787-800.
- GHELUWE, Jens Van. *Contemporary Dystopian Fiction: Literature as Social Critique*. 2015. 103 f. Dissertação (Mestrado em Linguagem e Literatura) - Faculty of Arts and Philosophy, Universiteit Gent, Gent. 2015.
- GLOTFELTY, Cheryll. *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*. Athens: University of Georgia Press, 1996.
- GRIMBEEK, Marinette. *Margaret Atwood's Environmentalism: Apocalypse and Satire in the MaddAddam Trilogy*. 2017. 286 f. Tese (PhD em English) - Faculty of Arts and Social Sciences, Karlstad University, Karlstad, 2017.
- HALL, Susan L. The Last Laugh: A Critique of the Object Economy in Margaret Atwood's *Oryx and Crake*. *Contemporary Women's Writing*, v. 4, n 3, p. 179-196, 2010.

HARAWAY, Donna. *Companion Species Manifesto: Dogs, People and Significant Otherness*. Chicago: Prickly Paradigm, 2003.

HARAWAY, Donna. O Manifesto das Espécies Companheiras – Cães, pessoas e Alteridade Significante [Fragmento]. Tradução Amanda Prado e Ildney Cavalcanti. In: BRANDÃO, Izabel; CAVALCANTI, Ildney; COSTA, Claudia de Lima; LIMA, Ana Cecília Acioli (Org.). *Traduções da Cultura: Perspectivas Críticas Feministas (1970-2010)*. Florianópolis: EDUFAL; Editora da UFSC, 2017, p. 787-800.

HOWELLS, Coral Ann. *The Cambridge Companion to Margaret Atwood*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2006.

HUXLEY, Aldous. *Admirável Mundo Novo*. Tradução Vidal de Oliveira. São Paulo: Globo, 2009.

JAMESON, Fredric. World Reduction in Le Guin. In: *Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*. London/New York: Verso, 2005.

\_\_\_\_\_. Then You Are Them. Rev. of The Year of the Flood, by Margaret Atwood. *London Review of Books*. v. 31, n. 17, p. 7-8, 2009. Disponível em: <[www.lrb.co.uk/v31/n17/fredric-jameson/then-you-are-them](http://www.lrb.co.uk/v31/n17/fredric-jameson/then-you-are-them)>. Acesso em 11 set. 2017.

JOSHUA, Suka. An Ecocritical Investigation of Margaret Atwood's Futuristic Novels. In: ALEX, Rayson (Ed.). *Essays in Ecocriticism*. New Delhi, Sarup Book Pvt. Ltd., 2007.

KRISTEVA, Julia. A Palavra, O Diálogo e o Romance. In: KRISTEVA, Julia. *Introdução à Semanálise*. Tradução Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

KUMAR Krishan. Utopia's Shadow. In: VIEIRA, Fátima (Org.). *Dystopia(n) Matters: On the Page, On Screen, On Stage*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2013, p. 19-22.

LABUDOVA, Katarina. Paradise Redesigned: Post-Apocalyptic Visions of Urban and Rural Spaces in Margaret Atwood's *MaddAddam* Trilogy. *Eger Journal of English Studies*. v. 13, p. 27-36, 2013.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Tradução Bernardo Leitão. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.

LERNER, Gerda. *The Creation of Patriarchy*. New York: Oxford University Press, 1986.

LEVITAS, Ruth. *The Concept of Utopia*. Hemel Hempstead: Philip Allan/Syracuse, New York: Syracuse University Press, 1990.

\_\_\_\_\_. 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.

LIMA, Felipe Benício. *Sob O Signo de Janus: Uma Análise de Clube da Luta em Suas Relações com a Ficção Distópica*. 2017. 119 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Alagoas, Maceió.

LIMA, Luiz Costa. *Mimesis e Modernidade: Formas das Sombras*. Rio de Janeiro: Graal, 1980.

LIMA, Roberto Sarmiento. O Falso da Imitação. *Conhecimento Prático Língua Portuguesa*. São Paulo, n. 19, p. 46-50, 2009.

- LINS, Gabriella. As Representações do Corpo e da Pedofilia em *Oryx and Crake*, de Margaret Atwood. In: CAVALCANTI, Ildney; PRADO, Amanda. (Org.). *Mundos Gendrados Alternativamente: Ficção Científica, Utopia, Distopia*. Maceió: Edufal, 2011, p. 85-116.
- LONDON, Jack. *O Tação de Ferro*. Tradução Afonso Teixeira Filho. São Paulo: Boitempo, 2003.
- MARCELESI, Laure. *Louis-Sébastien Mercier: Prophet, Abolitionist, Colonialist*. Disponível em: <<http://www.dartmouth.edu/~laurewik/publications/2011-studies/mercier.pdf>>. Acesso em 26 set. 2017.
- MCKENZIE, Evan. *Privatopia: Homeowner Associations and the Rise of Residential Private Government*. New Haven e Londres: Yale University Press, 1994.
- MARQUES, Eduardo Marks. Children of Oryx, Children of Crake, Children of Men: Redefining the Post/Transhuman in Margaret Atwood's "ustopian" MaddAddam Trilogy. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, Belo Horizonte, v. 25, n. 3, p. 133-146, 2015).
- MOHR, Dunja. Transgressive Utopian Dystopias: The Postmodern Reappearance of Utopia in the Disguise of Dystopia. *ZAA, Wilhelmstrasse*, v. 55, n. 1, p. 5-24, 2007.
- MORUS, Thomas. *A Utopia*. Tradução Luís de Andrade. São Paulo: Saraiva de Bolso, 2011.
- MOSCA, Valeria. Crossing Human Boundaries: Apocalypse and Posthumanism in Margaret Atwood's *Oryx and Crake* and *The Year of the Flood*. *Altre Modernità*, Milão, v. 5, n. 9, p. 38-52, 2013.
- MOYLAN, Tom. *Demand the Impossible: Science Fiction and the Utopian Imagination*. New York: Methuen, 1986.
- \_\_\_\_\_. *Scraps of the Untainted Sky: Science Fiction, Utopia, Dystopia*. Boulder: Westview Press, 2000.
- \_\_\_\_\_. "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.
- \_\_\_\_\_. 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.
- \_\_\_\_\_. *Distopia: Fragmentos de um Céu Límpido*. Edição de Ildney Cavalcanti e Felipe Benicio. Tradução Felipe Benicio, Pedro Fortunato, Thayrone Ibsen. Maceió: Edufal, 2016.
- ORWELL, George. *1984*. Tradução Wilson Velloso. 29. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2005.
- PENLEY, Constance. *The Future of an Illusion: Film, Feminism, and Psychoanalysis*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989.
- POLARIS, Project. *The Facts*. Disponível em: <<http://polarisproject.org/human-trafficking/facts>>. Acesso em 1 out. 2017
- POPPER, Karl. *A Sociedade Aberta e Seus Inimigos*. Tradução Milton Amado. Belo Horizonte, Ed. Itatiaia; São. Paulo, Ed. da Universidade de São Paulo, 1974.

RIBEIRO, Ana Cláudia Romano. Utopia, Dystopia and Satire: Ambiguity and Paradox. In: VIEIRA, Fátima (Org.). *Dystopia(n) Matters: On the Page, On Screen, On Stage*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2013, p. 64-68.

*ROBOCOP*. Direção: Paul Verhoeven, Produção: Arne Schmidt, Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer; Orion Pictures, 1987. (102 min), son., color.

ROSEN, Elizabeth K. *Apocalyptic Transformations: Apocalypse and the Postmodern Imagination*. Lanham, Md: Lexington - Rowman & Littlefield, 2008.

RUTHERFORD, Donald. *Routledge Dictionary of Economics*. 2nd ed. London; New York: Routledge, 2002.

SA, Melissa Cristina Silva De. *Storytelling as Survival in Margaret Atwood's Oryx and Crake and The Year of the Flood*. 2014. 154 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal De Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.

SANTOS, Sara Catarina Melo. *(Un)making the (Post)human: Biopolitics and the Corporatization of the Body in Margaret Atwood's Oryx and Crake*. 2016. 135 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Ingleses e Americanos) - Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2016.

SARGENT, Lyman Tower. *The Three Faces of Utopianism Revisited*. *Utopian Studies*, v. 5, n. 1, 1994, p. 1-37.

\_\_\_\_\_. US Eutopias in the 1980s and 1990s: Self-Fashioning in a World of Multiple Identities. In: SPINNOZI, Paola (Ed.). *Utopianism/Literary Utopias and National Cultural Identities: A Comparative Perspective*. Bologna: COTEPR/University of Bologna, 2001.

\_\_\_\_\_. *Utopianism: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2010.

SOUZA, Renata Pires De. *Armageddon Has Only Begun: The Utopian Imagination in Margaret Atwood's Oryx and Crake*. 2014. 114 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Federal Do Rio Grande Do Sul, Porto Alegre, 2014.

STABLEFORD, Brian. Ecology and Dystopia. in: CLAEYS, Gregory. (Ed.). *The Cambridge companion to utopian literature*. New York: Cambridge University Press, 2010, p. 259-281.

STEGER, Manfred. *Neoliberalism: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2010.

SUVIN, Darko. *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre*. New Haven, Connecticut: Yale University Press, 1979.

\_\_\_\_\_. 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.

TIJDEMAN, Esmee. *Margaret Atwood's MaddAddam Trilogy as Dystopian Fiction*. 2016. 55f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) - Departamento de Língua e Cultura Inglesa, Rijksuniversiteit Groningen, Groningen. 2016.

TUFFANI, Maurício. Dez anos depois, Protocolo de Kyoto falhou em reduzir emissões mundiais. *Folha de São Paulo*. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ambiente/2015/02/1590476-dez-anos-depois-protocolo-de-kyoto-falhou-em-reduzir-emissoes-mundiais.shtml>>. Acesso em 1 out. 2017.

- 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.
- VIALS, Chris. Margaret Atwood's Dystopic Fiction and the Contradictions of Neoliberal Freedom. *Textual Practice*, Connecticut, v. 29, n. 2, p. 235-254, 2015.
- VIERA, Fátima. The Concept of Utopia. In: CLAEYS, Gregory. (Ed.). *The Cambridge Companion to Utopian Literature*. New York: Cambridge University Press, 2010, p. 3-27.
- \_\_\_\_\_. Introduction. In: VIEIRA, Fátima (Org.). *Dystopia(n) Matters: On the Page, On Screen, On Stage*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2013, p. 1-9.
- WALBY, Sylvia. *Theorizing Patriarchy*. Basil: Blackwell, 1990.
- WALSH, Fergus. Cientistas Criam Órgãos Humanos em Porcos para Transplante. *BBC BRASIL*. Disponível em: <<http://www.bbc.com/portuguese/geral-36459781>>. Acesso em 1 out. 2017.
- WELLS, Herbert George. *A Ilha do Dr. Moreau*. Tradução Braulio Tavares. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.
- WOLMARK, Jeny. *Aliens and Others: Science Fiction, Feminism, and Postmodernism*. Iowa: University of Iowa Press. 1994.
- ZAMYATIN, Yevgeny. *Nós*. Tradução Gabriela Soares. São Paulo: Aleph, 2017.
- ZOZZOLI, Jean-Charles J. Corpos de Mulheres Enquanto Marcas na Mídia: Recortes. In: BRANDÃO, Izabel (Org.). *O Corpo em Revista: Olhares Interdisciplinares*. Maceió: Edufal, 2005, p. 47-82.