

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

FELIPE BENICIO DE LIMA

**O NEODISTÓPICO:
METAMORFOSES DA DISTOPIA NO SÉCULO XXI**

Maceió–AL
2022

FELIPE BENICIO DE LIMA

**O NEODISTÓPICO:
METAMORFOSES DA DISTOPIA NO SÉCULO XXI**

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

Orientadora: Profa. Dra. Ildney de Fátima Souza Cavalcanti

Maceió-AL
2022

Catálogo na Fonte
Universidade Federal de Alagoas
Biblioteca Central
Divisão de Tratamento Técnico

Bibliotecário: Marcelino de Carvalho Freitas Neto – CRB-4 – 1767

L732n Lima, Felipe Benicio de.
O neodistópico : metamorfoses da distopia no século XXI / Felipe Benicio de Lima. – 2021.
196 f. : il. color.

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

Bibliografia. f. 182-196.

1. Utopias - Estudos críticos. 2. Distopias na literatura. 3. Teoria literária. 4. Língua inglesa - Literatura contemporânea. 5. Neodistopias. I. Título.

CDU: 82.0:811.111



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



TERMO DE APROVAÇÃO

FELIPE BENICIO DE LIMA

Título do trabalho: “O NEODISTÓPICO: METAMORFOSES DA DISTOPIA NO SÉCULO XXI”

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

Orientadora:

Prof. Dra. Ildney de Fátima Souza Cavalcanti (Orientadora – PPGL/Ufal)

Examinadores:

Prof. Dr. Helvio Gomes de Moraes Junior (UNEMAT)

Prof. Dr. Elton Luiz Aliandro Furlanetto (UFMS)

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

Prof. Dr. Kall Lyws Barroso Sales (PPGL/Ufal)

Maceió, 17 de dezembro de 2021.

A Airton Benicio, meu pai.

AGRADECIMENTOS

A escrita de uma tese de doutorado pressupõe um longo percurso até a sua conclusão. No meu caminho, apesar dos muitos percalços, tive o privilégio, a sorte e a alegria de contar com o apoio institucional e afetivo de pessoas e entidades, seja no decorrer do processo como um todo ou em momentos específicos, que contribuíram de forma indelével para a realização desta pesquisa. Registro aqui o meu agradecimento:

À Capes, pela concessão da bolsa de doutorado, sem a qual não teria sido possível realizar esta pesquisa.

À Rayane, pela parceria, pela paciência e por toda a poesia com que inunda os meus dias. É através dos seus olhos que eu enxergo a esperança.

À minha família — Airton, Beatriz e Izabel —, por todo o incentivo e por todo o afeto, sempre. Espero um dia ser capaz de retribuir tudo o que vocês fizeram e fazem por mim.

À Ildney Cavalcanti que, mais do que orientadora, tem sido ao longo desses anos uma fonte de inspiração, por saber, como poucas, equacionar o amor à literatura ao rigor da pesquisa.

À Analice Leandro, pela amizade, pelas reflexões utópico-críticas acerca do mundo e por me enviar vídeos do Antonio e do Raoni.

Ao Pedro Fortunato, pelas longas e iluminadoras conversas que tivemos no decorrer desses quatro anos de pesquisa, cruciais para o amadurecimento de pontos importantes da minha reflexão.

À professora Ana Claudia Aymoré Martins, aos professores Elton Furlanetto, Hέλvio Moraes, Kall Lyws Barroso Sales e Marcus Vinícus Matias, pelas contribuições e sugestões que me deram no percurso da pesquisa, seja no momento da qualificação ou na defesa.

Ao grupo de pesquisa Literatura & Utopia, que sempre foi um espaço de experiências acadêmicas enriquecedoras e de construção do pensamento crítico.

Ao querido conselho editorial da *Revista Fantástica 451* — Ana Rüsche, Deborah Happ, Drielle Alarcon, Elton Furlanetto, George Amaral, Marília Ramos, Renata Oliveira do Prado, Vic Vieira —, pelo convite para tomar parte nessa belíssima e relevante iniciativa e pelos frutíferos diálogos.

Ao Ansgar Nünning, à Rose Lawson, à Gisele Seeger e à equipe da biblioteca da Ghent University, pela gentileza de compartilhar comigo materiais de pesquisas aos quais, de outra forma, eu não poderia ter tido acesso.

À Irene Dietschi, pela meticulosa tradução do texto de Ansgar Nünning e Vera Nünning.

Aos/Às professores/as, técnicos/as e discentes do Programa de Pós-Graduação em Linguística e Literatura da Universidade Federal de Alagoas que (e apenas aos/às que) se esforçam para fazer deste um espaço de construção de conhecimento que preza pelo respeito, pela cordialidade e pelo diálogo.

I believe this to be the fundamental dynamic. Transition. The point where one thing becomes another. It is what makes you, the city, the world, what they are. And that is the theme I'm interested in. The zone where the disparate become part of the whole. The hybrid zone.

— China Miéville, *Perdido Street Station*

There are stories about perfection, but those stories are lies. No one ever made the world better by being perfect. There is only mess in humans, and sometimes that mess turns to magic, and sometimes that magic turns to kindness, to salvation, to survival.

— Maria Dahvana Headley, “Read after burning”

...e o mistério do sonho é ser e não.

— Carlos Moliterno, *A ilha*

RESUMO

O que caracteriza uma distopia no século XXI? É esta a questão que se apresenta como força-motriz do presente trabalho que, a partir de uma reflexão acerca de aspectos históricos, políticos e poéticos da ficção distópica, procede à análise de narrativas em língua inglesa publicadas no século XXI que estabelecem diálogos com esse gênero, procurando identificar e definir os seus traços mais representativos na contemporaneidade. Assim, se a forma “clássica” da distopia consolidou-se ainda na primeira metade do século XX, desdobrando-se, posteriormente, nas décadas de 1980 e 1990, na forma da distopia crítica; hoje, em um contexto histórico fortemente marcado por crises (políticas, ambientais, tecnológicas), e no qual há uma profusão de narrativas caracterizadas como distópicas (não só na literatura, mas em outras mídias), esse gênero tem passado por significativas transformações, de modo que se pode afirmar que se encontra no limiar de uma nova guinada, de uma metamorfose, aqui denominada de neodistópico. Já não sendo mais a distopia clássica ou crítica, o neodistópico estabelece com essa tradição estreitos laços temáticos e estruturais, ressignificando seus tropos, ao mesmo tempo em que explora diversos artifícios literários — tais como a intertextualidade, a multiperspectividade e a metaficção. Diante disso, romances como *Atlas de nuvens* (*Cloud Atlas*, 2004), de David Mitchell, *Deuses de pedra* (*The stone gods*, 2007), de Jeanette Winterson, *A cidade e a cidade* (*The city and the city*, 2009), de China Miéville, *O poder* (*The power*, 2016), de Naomi Alderman, *Guerra americana* (*American war*, 2017), de Omar El Akkad, *The water cure* (2018), de Sophie Mackintosh, a trilogia *MaddAddam* (2003, 2009, 2013), e *Os testamentos* (*The testaments*, 2019), de Margaret Atwood, entre outros, podem ser considerados como paradigmáticos do neodistópico, oferecendo, assim, uma relevante amostra dos elementos que o caracterizam.

Palavras-chave: Estudos críticos da utopia. Ficção distópica. Teoria literária. Literatura contemporânea em língua inglesa. Neodistópico.

ABSTRACT

What characterizes a dystopia in the 21st century? This question represents the driving force of the present work which, based on a reflection on the historical, political and poetic aspects of dystopian fiction, analyses 21st century English language narratives that dialogue with this genre, seeking to identify and define its most representative features in contemporaneity. Thus, if the “classic” form of dystopia was established in the first half of the 20th century, and later, in the 1980s and 1990s, it changed and became the critical dystopia; today, in a historical period strongly marked by crises (political, environmental, technological), and in which there is a profusion of narratives described as dystopian (not only in literature, but also in other media), this genre has undergone significant transformations, and now one can say it is on the threshold of a new turn, a metamorphosis, which is here understood as neodystopic. Although it is no longer the classic nor the critical dystopia, the neodystopic is still connected with this literary tradition thematically and structurally, resignifying its tropes, while exploring varied literary devices — such as intertextuality, multiperspectivity and metafiction. Hence, David Mitchell’s *Cloud Atlas* (2004), Jeanette Winterson’s *The Stone Gods* (2007), China Miéville’s *The City and the City* (2009), Naomi Alderman’s *The power* (2016), Omar El Akkad’s *American war* (2017), Sophie Mackintosh’s *The water cure* (2018), Margaret Atwood’s *MaddAddam* trilogy (2003, 2009, 2013) and *The testaments* (2019), among others, are read as paradigmatic of the neodystopic, thus offering a relevant sample of the elements that characterize it.

Keywords: Critical utopian studies. Dystopian fiction. Literary theory. Contemporary literature in English. Neodystopic.

RÉSUMÉ

Que peut-il bien caractériser une dystopie au XXI^{ème} siècle ? Cette question constitue la force motrice de ce travail qui, à partir d'une réflexion à propos des aspects historiques, politiques et poétiques de la fiction dystopique, engage une analyse de narratives en langue anglaise, publiées au XXI^{ème} siècle, qui établissent des dialogues avec le genre. Ainsi, il cherche à identifier et définir ses traits le plus représentatifs dans la contemporanéité. Dès lors, si la forme la plus « classique » de la dystopie s'est établie encore à la première partie du XX^{ème} siècle, elle deviendra par la suite, entre les années 1980 et 1990, la dystopie critique ; actuellement, dans un contexte historique fortement marqué par des crises (politiques, environnementales, technologiques) et aussi dans lequel il y a une profusion de narratives connues comme dystopiques (et cela n'existe pas que dans la littérature, mais aussi dans d'autres médias), ce genre subit des transformations significatives, de sorte que l'on peut affirmer qu'il se trouve sur le seuil d'un nouveau tournant, d'une métamorphose, nommée ici néodystopique. N'étant ni classique ni critique, ce néodystopique établit avec cette tradition des forts liens thématiques et structurels, ce qui fait resignifier ses tropes, tandis qu'il explore des nombreux artifices littéraires – tels que l'intertextualité, la multiperspectivité et la métafiction. Face à cela, des romans comme *Cloud Atlas* (2004), de David Mitchell, *The stone gods* (2007), de Jeanette Winterson, *The city and the city* (2009), de China Miéville, *The power* (2016), de Naomi Alderman, *American war* (2017), de Omar El Akkad, *The water cure* (2018), de Sophie Mackintosh, la trilogie *MaddAddam* (2003, 2009, 2013) et *The testaments* (2019), de Margaret Atwood, entre autres, peuvent être considérés comme paradigmatiques du néodystopique, ce qui offre un important échantillon de ses éléments caractéristiques.

Mots-clés: Études critiques de l'utopie. Fiction dystopique. Théorie littéraire. Littérature contemporaine en langue anglaise. Néodystopique.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
1 TEORIA, POLÍTICA E POÉTICA DA DISTOPIA	25
1.1 Paradoxos fundantes, equações possíveis.....	25
1.1.1 Utopismo e antiutopismo: um jogo de luz e sombra	25
1.1.2 O distopismo ou Reflexões acerca do imaginário distópico.....	34
1.2 Problemas da poética distópica.....	43
1.2.1 Dilemas hermenêuticos.....	43
1.2.2 Distopia, realismo e ficção científica	55
2 A FICÇÃO DISTÓPICA: ESBOÇO PARA UMA GENEALOGIA.....	64
2.1 Antes da Máquina, a protodistopia	64
2.2 A distopia clássica e os novos mapas do inferno.....	70
2.3 Vislumbres do horizonte utópico: a distopia crítica	77
2.4 O neodistópico.....	86
3 PALIMPSESTOS: A INTERTEXTUALIDADE COMO MEMÓRIA DA LITERATURA....	99
4 CALEIDOSCÓPIOS: FORMAS E EFEITOS DA MULTIPERSPECTIVIDADE.....	123
5 ESPELHOS: MECANISMOS (AUTO)CRÍTICOS DA METAFICÇÃO.....	153
CONSIDERAÇÕES FINAIS	178
REFERÊNCIAS	182

INTRODUÇÃO

Este é o pior e o melhor momento para escrever sobre distopias.

No momento em que escrevo esta introdução, o mundo ainda está sob o impacto da pandemia do novo coronavírus (SARS-CoV-2), responsável por ceifar a vida de milhões de pessoas. No Brasil, até agora, o número passa de 600 mil vítimas mortais, das quais muitas poderiam ter sido salvas se o país tivesse uma política efetiva de enfretamento ao vírus. E isso, na verdade, é uma maneira eufemística de dizer que elas foram vítimas de um vírus tanto quanto de um projeto político nefasto.

A presente tese é resultado de uma pesquisa que começou um ano após o golpe que destituiu a presidenta Dilma Rousseff e acabará um ano antes da próxima eleição presidencial. Nesse intervalo, o Brasil vem sofrendo as agruras da má administração pública, que já acumula uma lista de recordes negativos, com o aumento do desemprego, dos preços de itens básicos de subsistência, das queimadas na floresta amazônica e no Pantanal, além de cortes substanciais nos orçamentos da educação e da ciência e a descontinuidade de programas de assistência social. Os incêndios no Museu da Língua Portuguesa e na Cinemateca Brasileira, em São Paulo, bem como no Museu Nacional, no Rio de Janeiro — resultado da falta de investimento para manutenção dos espaços — fazem crer que a icônica linha de abertura de *Fahrenheit 451* parece ter se tornado o implícito refrão do Brasil pós-golpe: “Queimar era um prazer” (BRADBURY, 2012, p.1). Além disso, o aumento da violência contra a população negra e periférica,¹ bem como o total descaso com as políticas de proteção e garantia de direitos dos povos originários, que têm travado uma luta sangrenta para a preservação de seus territórios,² revelam os mecanismos de uma necropolítica, isto é, de “formas contemporâneas que subjagam a vida ao poder da morte” (MBEMBE, 2018, p. 71),³ levada a cabo por um governo que tem se pautado nas agendas da nova e da extrema direita, que estão em ascensão ao redor do mundo.

¹ De acordo com *Atlas da violência* de 2020, pessoas negras foram 75% das vítimas de homicídio no Brasil em 2018. Cf. Vasconcelos, 2020.

² Em 2010, diversas entidades indígenas brasileiras, em documento enviado ao Tribunal Penal Internacional, denunciaram a política de genocídio dos povos originários que está atualmente em curso no país. O documento é explícito ao atribuir ao presidente da república em exercício a responsabilidade por esse genocídio. Cf. Chade, 2020.

³ Achille Mbembe afirma ter proposto “a noção de necropolítica e de necropoder para dar conta das várias maneiras pelas quais, em nosso mundo contemporâneo, as armas de fogo são dispostas com o objetivo de provocar a destruição máxima de pessoas e criar ‘mundos de morte’” (p. 71). Rosane Borges, em entrevista concedida à Mariana Ferrari, aborda a questão da militarização da segurança pública e sua atuação nas periferias, recorrendo ao conceito de necropolítica para tecer uma reflexão sobre o contexto brasileiro contemporâneo. Cf. Borges, 2019.

Levando-se em consideração o panorama global, o cenário não é menos calamitoso: até o final deste século, estima-se que a temperatura na Terra aumentará em pelo menos 2°C, e as consequências disso são minuciosamente analisadas por David Wallace-Wells em seu livro *A terra inabitável: uma história do futuro* (2019). Entre os “elementos do caos” elencados por Wallace-Wells estão calor letal, fome, esgotamento da água doce e ar irrespirável, compondo um mosaico de causas e efeitos que faz com que o autor considere a mudança climática um “hiperobjeto”, ou seja, “um fato conceitual tão grande e complexo que, como a internet, nunca será plenamente compreendido” (WALLACE-WELLS, 2019, pp. 219⁴), mas que, no entanto, vem deixando suas marcas palpáveis através de eventos que hoje consideramos catástrofes, mas que podem se tornar parte do cotidiano no futuro.

É verdade que o negacionismo científico tem um papel fundamental na construção desse cenário alarmante, contribuindo para a manutenção de práticas e discursos econiilistas.⁵ Os recentes movimentos antivacina, corolários dessa postura negacionista, fornecem uma amostra dos perigos causados pela desinformação. E, embora ainda não se tenha a exata dimensão disto, há pelos menos inequívocos indícios de que as redes sociais foram e têm sido usadas como ferramentas para a indiscriminada propagação de notícias falsas, as famigeradas *fake news*. Isso, aliado à ausência total de um letramento digital por parte dos/as usuários/as desses serviços, e potencializado pela lógica aprisionadora dos algoritmos, acaba colaborando para a criação dessas hordas de negacionistas, econiilistas, terraplanistas que tem se proliferado dentro e fora de ambientes virtuais.⁶

Essa aversão à ciência e ao discurso científico, no entanto, parece também ter origem em outros anseios. Ian McEwan, em *Blues do fim dos tempos* (2019), afirma que a humanidade chegou a um patamar em que até mesmo a ciência acaba contribuindo para o fortalecimento de um “pensamento apocalíptico”, uma vez que, graças à ciência, hoje dispomos dos “meios para destruir por completo a nós mesmos[as] e nossa civilização em

⁴ Quando da citação de *e-books*, como é o caso deste, ao invés da menção à *página*, irei informar a *posição* do fragmento citado no dispositivo de leitura, no caso, o Kindle, o que virá indicado pelas letras “pp”, de modo a não se confundir com a menção à página, indicada pela abreviação “p”.

⁵ A expressão é de Wendy Lynne Lee (apud WALLACE-WELLS, pp. 3394). É necessário ponderar, no entanto, a respeito da aplicabilidade desse conceito no contexto de países emergentes ou subdesenvolvidos. Como inserir a discussão (e consequentemente a preocupação) sobre a mudança climática em países onde a maioria da população precisa lidar diariamente com preocupações básicas como alimentação, moradia, saúde?

⁶ O documentário *O dilema das redes* (*The social dilemma*, 2020), de Jeff Orlowski, explora e dá exemplos de como a lógica dos algoritmos, ao sugerir conteúdos relacionados a mídias previamente visualizadas pelos/as usuários/as, faz com que as pessoas passem a ter acesso a apenas um ponto de vista, um tipo de discurso, cada vez mais reforçando as suas crenças sem confrontá-las com outras perspectivas. Ou seja, isso faz com que os/as usuários/as, embora tenham acesso à informação, tornem-se incapazes de construir um pensamento crítico. A eleição presidencial de 2018, no Brasil, é citada no documentário como um exemplo concreto do impacto dessa lógica algorítmica no mundo real.

poucas horas ou para espalhar um vírus mortal ao redor do globo em alguns dias” (McEWAN, 2019, p. 43). Não por acaso, a exploração dos efeitos negativos da ciência na sociedade tem sido um tema recorrente na história da ficção científica e das narrativas distópicas.

É tendo como plano de fundo esse cenário nacional e internacional que me vejo em um sobressalto ao ler um conto de J. G. Ballard — que se passa em um futuro em que o planeta sofre com a superpopulação — em que uma personagem afirma que é impossível que o governo reduza o tamanho máximo das casas para 3,5 metros quadrados, ao que outra personagem responde: também achávamos o mesmo quando anunciaram que iriam diminuir de 5 para 4 metros (BALLARD, 2012, p. 116); um sobressalto que também se dá de maneira reversa, no momento em que o mundo é assolado pela pandemia do novo coronavírus, um acontecimento cujo impacto neste século XXI ainda estamos longe de medir — o que automaticamente me remete à trilogia *MaddAddam*, de Margaret Atwood, em que um vírus mortal dizima quase toda a espécie humana.

E essas são algumas das razões por que este é um dos piores momentos para escrever sobre distopias: é assustador ver o meu presente histórico tornando-se cada vez mais parecido com os terríveis mundos apresentados nas páginas das ficções distópicas.

Do ponto de vista prático, isto é, da coleta de dados para a pesquisa, nunca se teve uma profusão tamanha de obras distópicas, que aparecem não só na literatura, mas no cinema, nas séries de TV e *streaming*, nos quadrinhos e nos *games*. A cada semana, descubro uma obra que dialoga de alguma forma com os distopismos da cultura. Em meio a essa profusão, no olho do *maelström*, é humanamente impossível processar tanta informação produzida em um intervalo tão curto. É por isso, também, que este é o pior e o melhor momento para escrever sobre distopias. Tais produções compõem uma miríade que engloba desde obras que repetem estruturas narrativas já consagradas pela ficção distópica do século XX — como é caso de *Divided Kingdom* [Reino dividido]⁷ (2005), de Rupert Thomson, e *Vox* (*Vox*, 2018), de Christina Dalcher — àquelas que estabelecem um diálogo mais subversivo, e menos óbvio, com essa tradição literária — dentre as quais estariam *Atlas de nuvens* (*Cloud Atlas*, 2005), de David Mitchell, e *Deuses de pedra* (*The stone gods*, 2007), de Jeanette Winterson, por exemplo. E apesar de a distopia literária ter se manifestado de maneira mais proeminente em países anglófonos, o seu sombrio maquinário ficcional tem encontrado lugar também na literatura contemporânea de países como França (Michel Houellebecq), Japão (Haruki

⁷ Títulos de obras não publicadas em português virão seguidos de uma tradução entre colchetes; já as obras traduzidas (e isso vale apenas para as distopias em língua inglesa, foco desta tese), quando mencionadas pela primeira vez, virão seguidas de seu título e data de publicação originais.

Murakami), Colômbia (Héctor Abad), Egito (Basma Abdel Aziz), Alemanha (Marc Uwe Kling), Portugal (Joana Bértholo, Afonso Cruz) e Brasil,⁸ para citar alguns. De maneira concomitante à publicação de novas obras, há também uma espécie de *revival* das distopias do século XX, o que fez com que romances como *Admirável mundo novo* (*Brave new world*, 1932), de Aldous Huxley, *1984* (*Nineteen eighty-four*, 1949), de George Orwell, *Fahrenheit 451* (1953), de Ray Bradbury e *O conto da aia* (*The handmaid's tale*, 1985), de Margaret Atwood, ainda que nunca tenham deixado de ser editados, voltassem às listas de mais vendidos.

No campo do audiovisual, que hoje goza de uma importante posição no âmbito da produção cultural de uma sociedade em que cada vez mais predominam as telas, filmes como *Elysium* (2013), de Neil Blomkamp, *Uma noite de crime* (*The purge*, 2013) e *Uma noite de crime: anarquia* (*The purge: anarchy*, 2014), de James DeMonaco, usam os mecanismos da distopia para extrapolar as consequências nefastas do capitalismo na medida em que a vida e o bem-estar são transformados em bens de consumo. Ironicamente, como bem observou Pedro Fortunato de Oliveira Neto (2018, p. 9), graças à sua “incrível habilidade de absorção para geração de lucro”, a máquina capitalista “consegue tornar obras extremamente críticas ao consumismo em produto de consumo”. Nesse sentido, uma das produções que melhor captou essa operação de cooptação foi a série *Black Mirror* — em especial, em episódios como “Fifteen million merits” e “San Junipero”, da primeira e da terceira temporadas, respectivamente. Originalmente produzida pelo Channel 4, e atualmente pela Netflix, a série criada por Charlie Brooker conseguiu equacionar a crítica mordaz à realidade empírica e o tom muitas vezes asfixiante, de desespero e desesperança da distopia com a desconfiança da ficção científica ante às novas tecnologias, tornando-se assim uma obra que, com certeza, ajudou a revitalizar o imaginário distópico contemporâneo. Ainda nessa seara, as adaptações de *O homem no castelo alto* (*The man in the high castle*, 1962), de Philip K. Dick, produzida pela Amazon Studios, e de *O conto da aia*, produção da Hulu, bem como o *remake*⁹ de *Fahrenheit 451* (2018), dirigido por Ramin Bahrani e produzido pela HBO, atestam, em outra esfera, aquilo que ocorre no mercado editorial: há uma grande demanda por narrativas distópicas na contemporaneidade e um especial interesse em revistar os clássicos do gênero;

⁸ A literatura contemporânea brasileira tem apresentado cada vez mais traços distópicos (e neodistópicos), conforme pode ser observado nas obras de Eric Novello, Samir Machado de Machado, Joca Reiners Terron, Ignácio de Loyola Brandão, e em contos de Veronica Stigger e André Sant’Anna, por exemplo. Atualmente, Pedro Fortunato está desenvolvendo uma pesquisa a respeito da distopia na literatura brasileira do século XX, explorando paragens que, até o presente momento, ainda não foram devidamente analisadas historicamente e literariamente, contribuindo, portanto, para o entendimento crítico e para a construção de um panorama mais amplo da distopia brasileira no século passado.

⁹ A primeira adaptação do romance para o cinema foi dirigida por François Truffaut e lançada em 1966.

e, em se tratando de grandes produções como as que mencionei, há grupos empresariais dispostos a investir um considerável montante para a realização desses filmes e séries, com vistas ao lucro.

Um acontecimento emblemático desse crescente interesse pela ficção distópica no século XXI foi o *boom* de distopias voltadas para o público leitor juvenil, encabeçado pelas trilogias de Suzanne Collins e Veronica Roth, a tetralogia de Scott Westerfeld e a pentalogia de James Dashner, algumas já adaptadas para o cinema e outras em fase de produção — um fenômeno multimidiático que já foi caracterizado como “novo inferno” (MILLER, 2010)¹⁰, em uma perspicaz alusão à ficção científica distópica do século XX.¹¹ Embora a literatura distópica para jovens adultos tenha sofrido um considerável declínio em comparação ao seu período de efervescência, quando havia se tornado um rentável produto amiúde explorado enquanto nicho do mercado editorial e da indústria cinematográfica, hoje, olhando para trás, é possível enxergar o papel desse subgênero literário na formação de leitoras e leitores que muito provavelmente estão entre as pessoas que, nos dias atuais, contribuem para que romances distópicos do século XX figurem entre os mais vendidos.

Mas as distopias *teen* são apenas a ponta de um fio dentro de um grande emaranhado de circunstâncias. Não é preciso ir muito fundo na memória para resgatar a declaração polêmica de Kellyane Conway: a secretária de campanha de Trump afirmou que o secretário de imprensa, Sean Spicer, não mentiu ao dizer que a posse do presidente norte-americano foi a que teve o maior público da história, pois, na opinião de Conway, o que Spicer fez foi fornecer “fatos alternativos”. Logo após esse ocorrido, houve um aumento na procura pelo romance *1984*, de Orwell, o que fez com o livro voltasse às paradas de sucesso nos EUA (FREYTAS-TAMURA, 2017).

Não se pode ignorar que um dos fatores de maior relevância para essa renovada demanda de distopias por parte do público pode advir justamente do fato de o mundo ter se tornado, ele mesmo, mais distópico nos últimos anos, como já afirmou, categoricamente, em mais uma ocasião, o pesquisador Tom Moylan (2013, p. 42; 2016, p. 16). Nas duas primeiras décadas deste século, a distopia traduz uma importante estrutura de sentimento deste momento histórico.¹² Ela se tornou uma ferramenta para refletir sobre a realidade e criticá-la,

¹⁰ Todas as traduções de textos teóricos e críticos em língua inglesa são de minha autoria, com exceção dos casos indicados nas referências. Por se tratar de uma análise majoritariamente literária, indicarei em notas de rodapé os trechos originais em inglês apenas das obras analisadas.

¹¹ “Novos mapas do inferno” foi a expressão utilizada por Kingsley Amis para descrever as obras de ficção científica por ele analisadas no final dos anos 1960. Cf. subseção 2.2, abaixo.

¹² O conceito de estrutura de sentimento foi elaborado por Raymond Williams. Em *Marxismo e literatura*, o autor discorre sobre esse conceito nos seguintes termos: “Falamos de elementos característicos do impulso,

o que pode ser verificado através de *slogans* como *Make Atwood Fiction Again* (Faça Atwood Tornar-se Ficção de Novo), utilizado por mulheres em protestos nos EUA do governo Trump.

Essa profusão e popularização das distopias têm pelo menos três consequências: a primeira delas foi observada por Raffaella Baccolini em artigo recente, e diz respeito ao fato de que “hoje estamos testemunhando uma apropriação e uma comodificação da distopia” (BACCOLINI, 2020, p. 40). Como exemplos disso, a pesquisadora menciona a festa temática promovida por Kylie Jenner — celebridade e jovem bilionária do conglomerado familiar-econômico *pop* Jenner-Kardashian — em que as convidadas foram vestidas de aias, além de uma coleção de roupas desenvolvida por uma marca independente de Nova York que, inspirando-se na adaptação para *streaming* do romance de Atwood, afirmava brincar com as noções de *sexy* em tais vestimentas (p. 43). Em ambas as situações, o que ocorre é um esvaziamento do potencial crítico da distopia, que, dentro da zona de conforto “do conformismo e do consumismo das classes média e alta” (p. 41), acaba sendo convertida em mero modismo.

No campo literário, Baccolini tece duras críticas ao material extra presente no livro *Insurgente* (*Insurgent*, 2012), de Veronica Roth, no qual consta um “Faction Quizz”, que determina a qual das facções pertenceriam leitores e leitoras, convidando-os/as, assim, a “se identificar com a própria lógica de exclusão em que está fundado o sistema de facções do estado que o romance de Roth supostamente critica” (p. 41). Baccolini ainda afirma que, nas distopias comerciais e *mainstream*, há uma tendência para o final “feliz”, “em que a esperança não é mantida de maneira ambígua, mas substituída por uma felicidade conformista” (p. 44), que ela observa no final da trilogia *Jogos vorazes* (*Hunger games*, 2008-2010), de Suzanne Collins, e no desfecho de *A estrada* (*The road*, 2006), de Cormac McCarthy, obras que terminam com a imagem cristalizada da família nuclear. Embora eu tenha ressalvas quanto a essa leitura do romance de McCarthy, concordo com a reflexão mais geral a respeito de uma

contenção e tom; elementos especificamente afetivos da consciência e das relações, e não de sentimento em contraposição ao pensamento, mas de pensamento tal como sentido e de sentimento tal como pensado: a consciência prática de um tipo presente, numa continuidade viva e inter-relacionada. Estamos então definindo esses elementos como uma ‘estrutura’: como uma série, com relações internas específicas, ao mesmo tempo engrenadas e em tensão” (WILLIAMS, 1979, p. 134). Segundo o autor — e este é um ponto que converge sobremaneira com as reflexões empreendidas nesta tese —, tais estruturas podem ser encontradas nas artes e na literatura: “A ideia de uma estrutura de sentimento pode estar especificamente relacionada com a evidência de formas e convenções — figuras semânticas — que, na arte e literatura, estão com frequência entre os primeiros indícios de que essa nova estrutura se está formando” (p. 135). Em uma de suas entrevistas à *New Left Review*, Williams comenta que essa estrutura pode ser percebida em obras que não estão necessariamente conectadas entre si, isto é, “as pessoas não estão aprendendo isso umas com as outras”, os/as artistas não estão articulada e deliberadamente trabalhando para construir tal estrutura, e é isso que faz Williams concebê-la como “uma [estrutura] de sentimento mais do que de pensamento — um padrão de impulsos, contenções, tons” cuja melhor evidência são “geralmente as efetivas convenções da escrita literária ou dramática” (WILLIAMS, 2015, pp. 2862).

tendência a desfechos felizes e comodificados em algumas distopias contemporâneas, da qual *Vox* também poderia figurar como exemplo. Mas, como reconhece Baccolini, e conforme procuro demonstrar nesta tese, felizmente, não é a isso que se resume a produção literária distópica no século XXI, dado que a ficção contemporânea tem dialogado e reelaborado de maneira estética e politicamente diversificada o legado das distopias do século XX.

Um segundo aspecto que julgo importante ressaltar, dentro desse cenário de crescente interesse pela distopia, é o fato de que o termo já não é usado apenas no âmbito literário, ou somente para designar obras de ficção. Várias práticas (como o protesto que cita Atwood mencionado acima) e trabalhos acadêmicos têm mostrado contextos em que a distopia é entendida menos enquanto gênero do que enquanto uma categoria ou conceito mais amplo (e, às vezes, relativamente desmembrado de suas denotações estritamente literárias). Leomir Cardoso Hilário (2013), em uma articulação entre sociologia e teoria literária, considera a distopia uma ferramenta de análise que “fornece elementos para pensar criticamente a contemporaneidade, sobretudo com relação à segunda metade do século XX e início do século XXI” (HILÁRIO, 2013, p. 202). Para Hilário, a premissa de pensar “o *social* a partir da literatura” é o que permite “problematizar traços constitutivos de nosso tempo através da obra literária” (p. 204).

Em outra clave, mas seguindo um espírito semelhante, um bom exemplo da “utilização” da distopia enquanto ferramenta de análise é o livro *Dystopia and Economics: a guide to surviving everything from the apocalypse to zombies* [Distopia e economia: um guia para sobreviver a tudo, desde o apocalipse a zumbis], editado por Charity-Joy Revere Acchiardo e Michelle Albert Vachris, e publicado em 2018 como parte da série sobre economia e cultura popular da editora Routledge. O simples fato de escolher a distopia como um dos tópicos a serem abordados pela série — em que um assunto de maior apelo público é utilizado como chamariz, ou como porta de entrada, para um assunto talvez mais sério e mais sisudo, neste caso, a economia —, as editoras fazem com que essa palavra ocupe o mesmo eixo sintagmático de *cultura popular* (os outros títulos da série incluem ainda super-heróis e Broadway), o que, por si, reforça o espaço ocupado por essas narrativas na contemporaneidade. Partindo do princípio de que a economia, dentre outras coisas, observa e estuda como as pessoas se comportam em sociedade, e como suas ações não são atos isolados, e sim determinados pelas circunstâncias e a partir de uma estrutura de possibilidades previamente estabelecidas, as editoras lançam a premissa que dá sustentação e une os artigos reunidos nesse volume: “Como o comportamento humano muda quando os recursos são severamente limitados, o sistema legal colapsa ou a liberdade individual é reprimida? Os

exemplos reunidos aqui lançam uma estranha luz sobre os princípios que guiam nossas ações cotidianas” (ACCHIARDO; VACHRIS, 2018, p. xv-xvi). Dentre as obras analisadas estão a série de TV *The walking dead* (2010–), o filme *Mad Max: estrada da fúria* (2015), as trilologias *teen* de Collins e Roth e o romance *Laranja mecânica* (1962), de Anthony Burgess.

Em *Utopia/Dystopia: conditions of historical possibility* [Utopia/Distopia: condições de possibilidade histórica] (2010), volume editado por Michael D. Gordin, Helen Tilley e Gyan Prakash, é apresentada uma reflexão mais aprofundada acerca dessa transposição da distopia e da utopia enquanto gêneros literários para categorias abstratas ou conceitos teóricos que podem ajudar na reflexão de momentos históricos específicos, conforme explica o trio responsável pela edição do volume, que se propõe a pensar “utopia e distopia não enquanto termos ou gêneros, mas enquanto categorias acadêmicas” que contribuem para a reformulação dos “modos como conceitualizamos as relações entre passado, presente e futuro” (GORDIN *et al.*, 2010, p. 2). Sendo assim, apresenta-se como objetivo dessa coletânea

revitalizar os conceitos de utopia e distopia, tratando-os não tanto como *objetos* de estudos, mas como *categorias analíticas historicamente fundamentadas* com as quais se entende como indivíduos e grupos ao redor do mundo interpretaram seu tempo presente com um olho no futuro (p. 3, ênfase dos/as autores/as).

Aqui, utopias e distopias (apartadas de seu sentido literário) funcionam como lentes, termômetros, empregados para analisar os sonhos e os anseios da humanidade em diferentes contextos históricos.

Ainda na seara de textos que reconfiguram a noção de distopia, por assim dizer, também é digno de nota o *Noir urbanisms: dystopic images of the modern city* [Urbanismos *noir*: imagens distópicas da cidade moderna] (2010), em que o termo é retomado não em referência direta à literatura, como explicita Gyan Prakash, seu editor: “Embora reconheça o potencial crítico da imaginação distópica, este volume a examina como uma forma de representação urbana; a cidade moderna, afinal de contas, parece ser uma instanciação de uma forma distópica de sociedade” (PRAKASH, 2010, p. 2). Evitando uma “classificação taxonômica da distopia urbana”, Prakash afirma que o termo é empregado “metaforicamente”, de modo a “expandir o alcance histórico e geográfico das sombrias críticas à cidade”, movendo-se, assim das “imagens da cidade à cidade imaginada, das imaginações urbanas aos imaginários urbanos” (p. 2), em uma panorâmica global que passa por Alemanha, México, Japão, China, Índia e África do Sul.

Embora eu considere essas reconceituações da distopia para além do literário como sinais positivos da extrapolação crítica inerente ao gênero, elas não dialogam diretamente com

os meus objetivos neste trabalho, a não ser pelo fato de atestarem uma compreensão e um uso do termo em contextos cada vez mais diversificados — o que está intimamente ligado ao próximo ponto.

A terceira consequência da popularização das distopias nos dias atuais é justamente o fato de que agora essa palavra é parte do vocabulário cotidiano das pessoas. E isso gera um problema do ponto de vista teórico, uma vez que o termo acaba sendo empregado de maneira indiscriminada e nos mais adversos contextos, às vezes de forma muito simplificada, reduzido a um sinônimo de ruim.¹³ (No pé em que vão as coisas, daqui a pouco alguém dirá: “Este café está muito distópico”.) Aconteceu à palavra *distopia*, portanto, o mesmo que acontecera à *utopia*, que hoje, cinco séculos após a publicação do livro de Thomas More, responsável por cunhar o termo, é empregada no sentido de sonho irrealizável, plano impossível de se concretizar — que são, é importante salientar, justamente os sentidos atribuídos pelos/as críticos/as da ideia de utopia. O que essas simplificações deixam de lado é que tanto utopias quanto distopias, na construção de suas sociedades ficcionais, enquanto bons ou maus lugares, estão sempre investidas de certa dose de ironia, criando camadas, ambiguidades e contradições que impedem a sua compreensão de maneira literal, unilateral, sob pena de que lhe sejam amputados os seus caracteres de maior relevância. Além disso, uma postura simplista diante das utopias e distopias não será capaz de captar a complexa relação que existe entre essas duas formas de manifestação dos anseios e desejos humanos, que compartilham mais semelhanças do que diferenças. É na contramão dessa postura que o presente trabalho é construído.

Mas, afinal, o que caracteriza uma distopia no século XXI? É esta a questão que se apresenta como força-motriz do presente trabalho. A partir de um mergulho no coração das trevas da ficção contemporânea em língua inglesa, e com base nas discussões teórico-críticas acerca dos utopismos e distopismos da cultura, pude constatar que a ficção distópica

¹³ Até mesmo no âmbito da pesquisa acadêmica é possível encontrar a utilização da palavra *distopia* de uma maneira que carece de um aprofundamento teórico, como ocorre em dois artigos recentemente publicados por Ângela Maria Dias (2016; 2019) e num dos capítulos do livro *Mutações da literatura no século XXI* (2016), de Leyla Perrone-Moisés — ambas, diga-se, duas críticas de renome dos estudos literários no Brasil. Em uma acurada e afiada resenha do livro de Perrone-Moisés, Regina Dalcastagnè (2017) tece a seguinte reflexão: “Em outro capítulo, Leyla Perrone-Moisés observa os romances distópicos produzidos neste século. Sem definir distopia, ou reduzindo o conceito à ideia de narrativas pessimistas em relação ao presente, ela discute os livros de Michel Houellebecq, Antoine Volodine, Gonçalo M. Tavares, Ricardo Lísias e Bernardo Carvalho. Nem é preciso dizer que o perfil se mantém o mesmo. Isso acontece no livro inteiro: não há nenhuma mulher que mereça sua atenção, para além da inclusão circunstancial nas listas de nomes que aparecem aqui e ali. E, no terreno das distopias, fica difícil ignorar a ausência de uma escritora consagrada como Margaret Atwood, por exemplo, ou, por que não, de Suzanne Collins, autora de *Jogos vorazes*, que é a própria encarnação da narrativa distópica para milhões de jovens leitores/as. Elas não cabem na discussão porque estão eliminadas desde sempre do horizonte possível da perspectiva crítica de Perrone-Moisés. E isso é extremamente empobrecedor”.

produzida nessas duas primeiras décadas do século XXI tem apresentado características que a diferem daquelas do século passado. Esse amplo e fragmentado conjunto de divergências e reconfigurações, eu chamo de neodistópico. Nas páginas que seguem, teço reflexões a respeito desse conceito e realizo análises de obras que com ele dialogam.

Dentro desse campo que vem se consolidando sob a designação de Estudos Críticos da Utopia, formado por textos oriundos das mais diversas áreas do conhecimento, há uma imensa e complexa teia de teorizações e conceitos que apresentam perspectivas possíveis, pois que todos possuem o seu mérito, mas nem sempre compossíveis. Utopia, eutopia, ucronia, cacotopia, heterotopia, hiperutopia, distopia clássica, distopia crítica, distopia simples, sátira utópica, antiutopia, ustopia: tais estudos formam uma grande antiorquestra dissonante, em que cada musicista toca em uma escala que só ocasionalmente dialoga com os/as demais. Isso gera um grande problema de falta de especificidade terminológica, algo que foi crítica e minuciosamente abordado por Tom Moylan em seu *Distopia: fragmentos de um céu límpido* (2016). Então, muitas vezes a distopia literária foi estudada sob outros nomes: cacotopia (Anthony Burgess), antiutopia (Mark Hillegas, Robert Philmus, Irving Howe, Krishan Kumar), sátira utópica (Northrop Frye) e até mesmo como utopia (Kingsley Amis). Ou seja, estamos longe de ter “a palavra certa pra doutor não reclamar”, como diria Zé Ramalho. Por conta disso, parafraseando Marek Oziwicz (2017), quando se trata de uma definição de distopia, temos mais perguntas do que respostas.

No fundo, o que eu gostaria mesmo era de agir como Belchior, que não estava interessado em nenhuma teoria. Porém, diante dessa imensa teia discursiva, ao mesmo tempo instigante e desafiadora, sou obrigado a concordar com Antoine Compagnon, tendo plena consciência de que o estudo da literatura pressupõe a convivência com o *demônio da teoria*: o trabalho crítico é um ato para sempre atormentado pelas antíteses, ambiguidades, zonas cinzas, e tudo aquilo que escapa a categorizações, conceituações, definições. Como afirma Zygmunt Bauman, “nós, das ciências humanas, jamais resolvemos questão alguma — só nos aborrecemos com elas” (BAUMAN; LYON, 2014, pp. 806). Portanto, fazer crítica literária é encontrar prazer no castigo de Sísifo.

A tese, então, encontra-se dividida da seguinte forma: na seção 1, traço um breve panorama histórico e político da distopia, de modo a refletir sobre os paradoxos fundantes desse gênero literário que exercita a sua criatividade crítica no entremeio de forças utópicas e antiutópicas. Ainda nesta seção, discuto alguns problemas da poética distópica, centrados majoritariamente em questões hermenêuticas, como o papel da intenção autoral, a paralaxe

ideológica, as relações entre a ficção especulativa e o realismo, bem como entre o mundo dentro e fora de texto literário.

Na seção 2, como o próprio título indica, proponho um esboço para uma genealogia da distopia ao longo dos anos, que parte da protodistopia, passando pelas distopias clássicas e críticas, até chegar ao que chamo de neodistópico, um modo literário que amalgama e reelabora, de maneira difusa e subversiva, as convenções da ficção distópica. No contexto da contemporaneidade, o modo neodistópico seria uma forma de renovar o potencial crítico das ferramentas retóricas da distopia em face da comodificação e consequente esvaziamento político a que esse gênero vem sendo submetido.¹⁴

As seções 3, 4 e 5 são dedicadas à análise das narrativas que exemplificam aquilo que estou chamando de neodistópico. Em cada uma dessas seções, enfoco um aspecto formal que contribui para o entendimento desse modo literário, isto é, a intertextualidade, a multiperspectividade e a metaficção, respectivamente. Entre narrativas brevemente mencionadas e aquelas a que dedico uma maior atenção, estão os romances *Atlas de nuvens* (2004), de David Mitchell, *Não me abandone jamais* (*Never let me go*, 2005), de Kazuo Ishiguro, *Deuses de pedra*, de Jeanette Winterson (2007), *A cidade e a cidade* (*The city and the city*, 2009), de China Miéville, *A estrada* (2009), de Cormac McCarthy, *História de amor verdadeiro e supertriste* (*Super sad true love story*, 2010), de Gary Shteyngart, *Estação Onze* (*Station Eleven*, 2014), de Emily St. John Mandel, *O poder* (*The power*, 2016), de Naomi Alderman, *Guerra americana* (*American war*, 2017), de Omar El Akkad, *Nova York 2140* (*New York 2140*, 2017), de Kim Stanley Robinson, *The water cure* (2018), de Sophie Mackintosh, *Vox* (2018), de Christina Dalcher, a trilogia *MaddAddam* (2003, 2009, 2013) e *Os testamentos* (*The testaments*, 2019), de Margaret Atwood.

No que tange às minhas escolhas, preciso fazer pelo menos três esclarecimentos. O primeiro deles diz respeito ao fato de ter escolhido trabalhar apenas com obras da literatura de língua inglesa. Apesar de as limitações pessoais serem determinantes, neste caso específico, a opção por esse recorte também possui uma motivação histórica: os utopismos literários, sobretudo as distopias, têm uma expressão mais proeminente no mundo anglófono, e não apenas em termos de produção literária, mas também de estudos críticos sobre tais obras. A

¹⁴ É necessário explicitar, no entanto, que não se configura como objetivo dessas duas primeiras seções construir uma história da distopia ou realizar uma extensa revisão bibliográfica, tarefa já muito bem executada por quem me antecedeu nesses caminhos. Kumar (1987), Moylan (2016) e Claeys (2017) oferecem discussões detalhadas e profundas acerca do gênero da distopia — apesar de o primeiro utilizar o termo *antiutopia*.

partir da publicação da *Utopia* de Thomas More em 1516,¹⁵ passando pelas utopias renascentistas de Margaret Cavendish e Francis Bacon, pelas utopias satíricas dos séculos XVIII e XIX, que encontra em Jonathan Swift um dos seus mais bem-sucedidos praticantes, até chegar à sensibilidade protodistópica de H. G. Wells no final do século XIX, e finalmente àquele que é considerado o século das distopias, com a publicação dos romances de Aldous Huxley, Katherine Burdekin, George Orwell e outros/as, a literatura anglófona forneceu aqueles que estão entre os mais emblemáticos exemplares utópicos e distópicos que conhecemos até hoje. Essa tradição, conforme demonstrarei ao longo das análises, impacta de forma significativa a produção literária contemporânea em língua inglesa.

O segundo esclarecimento está relacionado à metodologia de análise empreendida nesta tese. Ao invés de uma abordagem monográfica, optei por uma panorâmica, isto é, em lugar de me debruçar sobre uma ou um pequeno grupo de obras, o que me permitiria abordar as especificidades de cada texto, escolhi construir uma leitura do neodistópico a partir de blocos estruturais, de modo a colocar em evidência os pontos de conexão entre as obras escolhidas. Esses pontos nodais constituem vias de acesso ao neodistópico. Ao proceder assim, creio, o que perco em termos de especificidade — uma vez que muitos aspectos importantes de alguns romances não entram no escopo da minha leitura —, ganho em termos de amplitude, que foi a única maneira que encontrei de demonstrar as diversas, múltiplas e metamorfos faces do neodistópico. E, no entanto, mesmo essas escolhas não garantem a ausência de lacunas.

Isso me leva inevitavelmente ao terceiro esclarecimento, que diz respeito ao *corpus* em si. Ao ler esta tese, talvez algumas pessoas se perguntem: Por que estas e não outras obras? Devo confessar: esta é uma pergunta que eu vivo a me fazer quando leio trabalhos acadêmicos. Há sempre tanto que poderia ter sido explorado. E, ainda assim, é preciso reconhecer que mesmo *tanto* nunca será *tudo*. É como diz o Paulo Leminski: “Não fosse isso e era menos, não fosse tanto e era quase”.

Então, sim, há uma lista gigante de obras que poderiam estar dentre as que escolhi para analisar — todo o conjunto de textos aqui reunidos poderia ser outro. Eu poderia recorrer a uma suposta objetividade científica, mas creio que apenas isso não seria o suficiente (ou mesmo verdadeiro) para justificar tais escolhas. A verdade é que, no trabalho com literatura,

¹⁵ A primeira edição da *Utopia* foi publicada em latim e, posteriormente, traduzida para o inglês. Para detalhes sobre essa publicação e sua tradução, cf. nota 16, abaixo. É importante ressaltar que, embora More tenha sido responsável por cunhar o termo *utopia*, *A cidade das damas*, de Christine de Pizan, publicado em 1405, antecipa em mais de um século alguns dos artifícios literários dos quais se serve o humanista inglês para a construção de seu livro e da ideia de bom lugar/não-lugar que ele engendra. Para um estudo pormenorizado do livro de Pizan, incluindo os seus diálogos com a utopia, cf. Calado, 2006.

há um elemento crucial, uma chama que é a fonte daquele desejo que nos faz ir até as últimas consequências do ato interpretativo, lendo e relendo, virando e revirando um texto em um diálogo que, por vezes, pode dizer mais sobre nós mesmos/as do que sobre eles, mas que invariavelmente nos leva a um mergulho profundo a fim de percorrer as suas camadas, entender seus mecanismos, descobrindo, assim, os textos que existem dentro de um texto, mundos infinitos brotando entre um e outro parágrafo, entre uma e outra oração, no breve espaço entre as palavras, num processo dinâmico que representa uma singular oportunidade de conhecimento, em todas as acepções e derivações: autoconhecimento, reconhecimento etc. Assim, dentre uma gama quase infinita de escolhas e combinações que eu poderia ter feito, estas que aqui estão foram as que acenderam em mim aquela chama, e que me levaram a essa viagem aos sombrios bosques da ficção contemporânea.

1 TEORIA, POLÍTICA E POÉTICA DA DISTOPIA

1.1 Paradoxos fundantes, equações possíveis

1.1.1 Utopismo e antiutopismo: um jogo de luz e sombra

Historicamente, a palavra distopia é posterior à utopia. Por muito tempo, o primeiro uso do termo foi creditado ao filósofo John Stuart Mill que, em um discurso proferido no parlamento britânico no ano de 1868, dirigiu-se aos seus pares da seguinte forma: “É, talvez, muito elogioso chamá-los de Utópicos, eles deveriam ser chamados de distópicos, ou cacotópicos. O que é comumente chamado de Utópico é algo bom demais para ser posto em prática, mas o que eles parecem apoiar é muito ruim para ser posto em prática” (MILL, 1988, p. 248). No entanto, um dos primeiros usos desse termo de que se tem registro data de 1747: grafado como *dustopia*, ele aparece no livro *Utopia: or Apollo's golden days* [Utopia: ou os dias dourados de Apolo], de autoria anônima, mas atribuído a Lewis Henry Younge (SARGENT, 2006, p. 15). Em um breve comentário sobre esse livro, V. M. Budakov (2010) afirma que, em uma carta, sem identificação de autoria, endereçada ao editor da revista *The Gentleman's Magazine*, de setembro de 1748, são citados alguns fragmentos de *Apollo's golden days*, com um diferencial: a grafia do termo *dustopia* fora corrigida para *dystopia*, com o acréscimo de uma nota de rodapé em que se lê “um país infeliz” (BUDAKOV, 2010, p. 88). Dessa forma, de acordo com Budakov, embora a relação de oposição entre utopia e distopia pudesse ser contextualmente inferida desde a primeira edição de *Apollo's*, é partir dos excertos do texto publicados na *The Gentleman's Magazine*, e, mais especificamente, em uma nota de rodapé, que se tem a primeira tentativa de definição de distopia.

Com base nesses dois primeiros exemplos, é possível entender por que a ideia geral que se tem de distopia é a de oposto da utopia. Essas primeiras evocações da ideia de distopia tinham, de fato, uma função opositiva. Embora reconheça a validade de tal argumento, insisto, como já disse acima, no entendimento da relação utopia/distopia dentro de um diálogo mais complexo. Diante disso, se, naqueles contextos, a distopia foi invocada como resposta à utopia, é necessário fazer uma visita, ainda que breve, à insula de onde partiram (e onde naufragaram) tantas ideias, tantos projetos.

Utopia foi o termo cunhado por Thomas More, em 1516, para dar nome à ilha descrita em seu mais célebre livro.¹⁶ Tendo sido criada a partir de um trocadilho com palavras de origem grega, utopia tanto pode significar “não lugar” (*ou-topos*) quanto “bom lugar” (*eu-topos*),¹⁷ do que resulta o seu entendimento enquanto um bom lugar que não existe. Para Krishan Kumar, “Thomas More não apenas inventou a palavra ‘utopia’, [...] ele inventou a coisa. Parte dessa nova coisa era uma forma ou gênero literário; a outra parte, mais importante, era uma nova e abrangente concepção das possibilidades de transformação humana e social” (1987, p. 23–24, ênfase do autor). Já para Sargent (2010, p. 10), “[e]nquanto a palavra ‘utopia’ foi cunhada por More em 1516, e um gênero de literatura se desenvolveu a partir de seu livro, a ideia de utopia é muito antiga”, podendo ser encontrada nos mitos, na concepção de paraíso ou era dourada, nas festividades da saturnália e do carnaval, constituindo um fenômeno presente em diversos períodos da história e em inúmeras culturas. O que More faz, então, é cristalizar uma ideia, dando-lhe um nome e uma forma literária; e essa ideia cristalizada funciona como um farol, que lança uma luz ao passado, iluminando todas as expressões afluentes que desembocariam na utopia, e uma ao futuro, feixe prenhe de ramificações.

O utopismo, esse fenômeno amplo e abrangente, que é anterior e está para além de More, é definido por Sargent como “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” (2010, p. 5). O utopismo, ainda segundo Sargent, possui uma natureza tripartite, cujas três faces são: a utopia literária (que prefiro entender de maneira mais ampla, como *artística*), a teoria social utópica e as sociedades intencionais. Para Ruth Levitas (2001), a “utopia é a expressão do desejo por uma melhor forma de existência” (p. 27), ou por “formas alternativas de existência” (p. 30). Creio que seja possível amalgamar essas duas noções (Sargent-Levitas) em uma concepção de utopismo enquanto *a expressão do desejo por uma forma radicalmente diferente de*

¹⁶ Publicada originalmente em latim, o título completo da obra era *Libellus vere aureus, nec minus salutaris quam festivus, de optimo reipublicae statu deque nova insula Utopia* [Livrinho realmente de ouro, não menos útil que divertido, sobre o melhor estado de uma república que existe na nova ilha Utopia]. Posteriormente, em 1551, foi traduzida para o inglês por Ralph Robinson e passou a ser referida apenas como *Utopia*.

¹⁷ Algumas das primeiras edições do livro continham elementos paratextuais, tais como mapa e alfabeto utopienses. Também estavam inclusos nesse material alguns poemas. Há um em especial, escrito por Anemolius (nome que se significa algo como “feito de vento”), em que o eu lírico é a própria ilha de Utopia, que fala de si na primeira pessoa, texto em cuja chave de ouro lê-se: “Portanto, não Utopia, mas, em verdade / Meu nome é Eutopia: lugar de felicidade” (MORE, 1999, p. 127). Em inglês, “*u*” e “*eu*”, no início de palavras, têm o mesmo som quando pronunciados, o que serve para reforçar o caráter ambíguo (pois que um trocadilho) do termo *utopia*.

existência. O desejo — e, de maneira mais específica, o desejo de mudança — tem um papel crucial para entendimento do utopismo.

Desejo é uma das sete entidades conhecidas como Perpétuos dentro da mitologia criada por Neil Gaiman na série de quadrinhos *Sandman*. No prólogo ao episódio intitulado “Casa de bonecas”, originalmente publicado em 1989, é explicado ao público leitor que Desejo, uma entidade andrógina, vive no Limiar, que é a sua fortaleza. Esse Limiar “é demasiadamente amplo” e nele é “possível caminhar [...] até envelhecer e morrer sem ter repetido um único trajeto” (GAIMAN, 2010, p. 258–259). É essa a imagem do desejo que alimenta o utopismo: tão logo aquilo pelo que se ansiava é conquistado — seja isso em nível micro, como a saciedade alimentícia ou sexual, ou em nível macro, como a construção de outra forma de organização social —, um novo objeto de desejo desponta no horizonte, fazendo-nos caminhar em sua direção. Levitas, que pensa a utopia como uma forma de educação do desejo, vai ainda mais além: para ela, a utopia fornece “um espaço dentro do qual é possível imaginar não apenas a satisfação das carências não atendidas pela sociedade existente”, mas antever necessidades outras, que estão para além das “satisfações as quais aquela sociedade endossa e simultaneamente nega”, o que implica em dizer que a utopia rompe com as estruturas de pensamento cotidianas, ensinando-nos a “desejar de uma maneira diferente” (p. 39). Ou seja, para o utopismo não basta apenas escolher dentre as opções previamente disponíveis dentro da estrutura social, é preciso romper com essa mesma estrutura para alcançar o novo, aquilo até então sequer imaginado — daí a sua radicalidade.

Mas a utopia é a bandeira de nenhures, ilha flutuante num mar de revoluções. A forma e o conteúdo do utopismo são vastos, complexos e mutantes. É por isso que existem “utopias socialista, capitalista, monárquica, democrática, anarquista, ecológica, feminista, patriarcal, igualitária, hierárquica, racista, de esquerda, de direita, reformista, de amor livre, de família tradicional, de família estendida, gay, lésbica e muitas outras” (SARGENT, 2010, p. 21). Embora tal entendimento possa causar certo desconforto — a mim, pelo menos, causa —, é importante reconhecer que o desejo de mudança engendrado pelo espírito utópico não é algo inerente aos ideais progressistas que têm como base o socialismo, pois, a crença de que os Estados comunistas eram a epítome do utopismo no século XX foi o que contribuiu para que, nas décadas de 1980 e 1990, com a queda do muro de Berlim e o colapso da antiga União Soviética, muitos/as pensadores/as declarassem “o fim da utopia”¹⁸. Mas, ao contrário do que supõem esses/as legistas do desejo, o utopismo é uma força que não possui um programa pré-

¹⁸ Para uma análise aprofundada e minuciosa desse fenômeno, cf. Jacoby (2001).

estabelecido ou uma função teleológica. Para o bem e para o mal, como afirma Sargent (2010, p. 5), “a palavra utopia passou a significar diferentes coisas para diferentes pessoas” — o que contribui, inclusive, para o fato de que, como afirma Darko Suvin, “[o] discurso em torno da utopia (e do utopismo) não esteja longe da Torre de Babel” (2003, p. 188).

Na conclusão de seu *O inconsciente político* (1992), Fredric Jameson lança luz sobre essas questões ao afirmar que “*toda* consciência de classe — ou, em outras palavras, toda ideologia no sentido mais intenso, inclusive as formas mais exclusivas da consciência da classe dominante e também a das classes em oposição ou oprimidas — é utópica em sua própria natureza” (JAMESON, 1992, p. 298, ênfase do autor). Dessa forma, para Jameson,

até mesmo a cultura hegemônica ou da classe dominante e a ideologia são utópicas, não a despeito de sua função instrumental de assegurar e perpetuar o poder e o privilégio de classe, mas precisamente porque essa função também é, em si mesma, a afirmação da solidariedade coletiva (p. 300).

Essa solidariedade coletiva é, de fato, constitutiva dos grupos unidos em prol de um ideal utópico. A utopia, neste caso, constitui uma força dupla, ao mesmo tempo centrípeta, que atrai ao seu redor uma coletividade que comunga dos mesmos ideais, e centrífuga, geralmente (mas não obrigatoriamente) repelindo as mentes (e os corpos) discordantes, dissidentes, heréticos — movimento crucial para a distopia, conforme discutido mais à frente. Mas existem grupos e grupos, bem como existirão tantas utopias quanto existirem indivíduos capazes de imaginá-las, e, se for o caso, coletividades dispostas a realizá-las. É com isso em mente que concordo Gregory Claeys quando ele afirma que “[é] bastante correto descrever tanto o nazismo quanto stalinismo como formas de utopismo. Mas eles não são suas únicas formas, e eles não invalidam o pensamento e a ação utópicos em si, da mesma forma que as falhas na Revolução Bolchevique não invalidam a revolução em si” (2017, p. 265). Dessa forma, o fato de experiências que se pretendiam utópicas terem dado origem a regimes totalitários não significa que isso é uma regra geral da utopia. O utopismo também pode ser encontrado nas aldeias, nos quilombos, nos *kibutzim*.

Esta incursão aos domínios insulares da utopia poderia estender-se por muitas e muitas páginas (milhares até, como prova a bibliografia existente), sem que eu conseguisse exaurir todo o seu potencial crítico, filosófico, artístico. Mas o objetivo desta seção é compreender a distopia. Essas considerações acerca do utopismo são importantes na medida em que uma das formas de definir a distopia é entendê-la como um “subgênero invertido da utopia” (MOYLAN, 2016, p. 42), ou seja, enquanto um desdobramento da utopia literária,

constituindo a forma predominante do gênero no século XX. Conforme explica Moylan (2014, p. 8),

no momento em que o estado socialista ou a sociedade consumista reivindicavam ter atingido a utopia, a crítica mais radical de que o gênero é capaz fugiu para as montanhas da negatividade e reemergiu como a distopia, uma narrativa que imagina uma sociedade pior do que a existente.

Assim concebida, portanto, a distopia nada mais é do que uma mudança de chave, ou de clave, dentro da tradição das utopias literárias. Com base nisso, mesmo o mais terrível pesadelo imaginado pela ficção distópica “funciona não para debilitar a Utopia, mas, sim, para dar espaço para a sua reconsideração e reutilização até mesmo no pior dos tempos” (MOYLAN, 2016, p. 60). Essa é uma das razões por que seria um equívoco considerar a distopia como o contrário da utopia. O termo que melhor delinea um posicionamento político de oposição à utopia é *antiutopia*. Em decorrência disso, em muitos estudos, antiutopia e distopia são empregados como sinônimos, o que, demonstro adiante, também é um equívoco. Contudo, compreender a relação antitética entre utopismo e antiutopismo é um caminho para melhor delinear aquilo que constitui a distopia.

Com base no que foi discutido anteriormente acerca do utopismo, cuja presença, ao longo da história da humanidade, pode ser detectada tanto na Colônia Cecília quanto no Camboja de Pol Pot, que papel restaria a uma concepção que funcionasse supostamente como sua nêmesis? Se, de acordo com Ruth Levitas, em seu texto em forma de diálogo com Lucy Sargisson, “[a] luta pelo futuro é sempre uma luta entre Utopias concorrentes” (LEVITAS; SARGISSON, 2003, p. 26), como definir o antiutópico, e qual sua validade epistemológica? Artur Blaim (2013), com base na referida afirmação de Levitas, faz a seguinte reflexão:

A rejeição de um determinado arranjo que, nos termos de sua autodescrição, aparece como o melhor possível implica um arranjo alternativo também visto como o melhor possível, ainda que isso envolva a “utopização” do sistema existente. Em outras palavras, o *status quo*, embora necessariamente imperfeito (as imperfeições assumindo a função de elementos antiutópicos), é o melhor possível. Deste modo, esse procedimento de “utopização” faz o real, ou melhor, sua representação, assumir a função antiutópica ou contrautópica por ser definido em oposição à utopia concorrente (BLAIM, 2013, p. 89, ênfase do autor).

É dessa forma que, mesmo vivendo sob um paradigma neoliberal, como é o caso do Brasil e de muitos outros países ao redor do globo, ainda existem aqueles/as que almejam e empurram o sistema fervorosamente na direção de um ultraliberalismo. O que essas e outras “utopias de

direita”¹⁹ ambicionam em nada se relaciona com o desejo de mudança, mas, sim, com um projeto de intensificação do que já existe, que busca agarrar-se com mais afinco ao *status quo*. Essa é uma tomada de posição que pode ser caracterizada como antiutópica, conforme esclareço a seguir.

Kumar é quem desenvolve uma das mais significativas análises das relações entre utopia e antiutopia — palavras que ele emprega, é importante salientar, tanto para referir-se aos textos literários quanto para o que ele chama de *temperamento* —, e assim define esse imbricado diálogo: “como um pesadelo para seu sonho, como um trocista e malévolo *doppelgänger*, a antiutopia tem perseguido a utopia desde o início”, já que “o próprio anúncio da utopia provocou quase que imediatamente o eco zombeteiro, contrário, da antiutopia” (p. 99–100). Ele refere-se a esse binômio como “conceitos contrastantes”, que adquirem seus “sentido e significância a partir de suas mútuas diferenças”. Porém, “a relação não é simétrica ou igual”, uma vez que a “antiutopia é formada pela utopia, e dela se alimenta de maneira parasitária” (p. 100).

Com base nisso, seria possível distinguir duas posturas que podem ser consideradas como antiutópicas: a primeira delas está relacionada a uma visão conservadora e pragmática do mundo, segundo a qual as coisas são imutáveis, o que significa dizer que a sociedade simplesmente não é capaz de produzir transformações — que é aquilo a que aspiram, em maior ou menor grau, as utopias. Nas palavras de Kumar, “[a]s críticas conservadora e pragmática da utopia nascem de um pessimismo, ou pelo menos ceticismo, fundamental em relação às capacidades dos seres humanos e à possibilidade de se alcançar mais do que um moderado grau de felicidade na sociedade humana” (p. 101–102). A segunda postura antiutópica é exatamente o oposto: a “utopia *pode* ser alcançada, e isso será um pesadelo” (p. 102). Tal raciocínio é o que tende a equacionar a utopia com o totalitarismo. Em ambos os casos, o antiutopismo representa uma postura antagonista, com discursos e ações que buscam neutralizar ou inviabilizar qualquer expressão do desejo por uma forma radicalmente diferente de existência, ou seja, é antagonico em relação ao utopismo na acepção que explicitarei acima.

Fazendo um paralelo com a psicanálise freudiana, o antiutopismo estaria para o utopismo da mesma forma que o *superego* está para o *id*. Seja por conservadorismo, pragmatismo ou medo, o antiutopismo busca atacar e deslegitimar o utopismo. É por conta

¹⁹ Levitas (1985) e Fitting (1991) tecem significativas considerações acerca das “utopias de direita”. A primeira enfoca o ambiente político do Reino Unido de Margaret Thatcher, nos anos 1980, a partir de um exercício de extrapolação acerca de ideias e projetos gestados por intelectuais da nova direita; o segundo, dedica-se a obras literárias, algumas de ficcionistas mais conhecidos/as, tais como Ayn Rand e Robert Heinlein, e outras publicadas por editoras pequenas norte-americanas, as quais encontram nessas publicações um meio para promover a sua visão de mundo.

disso que, já em 1975, Sargent propunha que o termo *antiutopia* fosse utilizado apenas em referência àquela “grande classe de obras, tanto ficcionais quanto expositivas, que são direcionadas contra a Utopia e o pensamento utópico” (SARGENT, 1975, p. 138). É com base nessa proposição de Sargent que Moylan sugere que seria

[m]elhor, então, reservar o termo *antiutopia* para a forma textual que critica e rejeita não apenas a Utopia, mas também o pensamento e prática políticos produzidos e motivados pela Utopia como força de transformação social (tanto por dinâmicas radicais de direita quanto de esquerda) — ou seja, vê-la como a expressão textual da posição política e histórica da Anti-Utopia (MOYLAN, 2016, p. 54, ênfase do autor).

Portanto, do mesmo modo que as utopias literárias podem ser consideradas como uma forma de manifestação textual do utopismo, as antiutopias representam o “constante, mas assistemático, fluxo de pensamento que pode ser chamado de antiutopismo” (SARGENT, 1994, p. 21). Dessa forma, e tendo em vista uma maneira mais didática para lidar com tais categorias, utopismo e antiutopismo remetem à dimensão mais abrangente desses fenômenos, que chamarei de política (aqui também entendida em seu sentido lato), enquanto a utopia e a antiutopia remetem às respectivas formas textuais (ou artísticas) dessas posturas políticas.²⁰

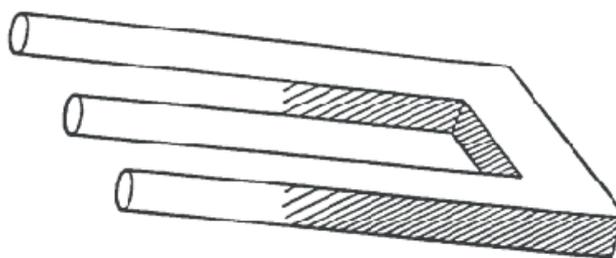
Se essas reflexões permitem delinear o jogo de luz e sombra que se dá entre utopismo e antiutopismo, resta ainda saber qual o papel da distopia nessa relação antitética, bem como por que distopia e antiutopia não são termos sinônimos. Começo pela última: de maneira categórica, Peter Fitting (2010) estabelece essas distinções ao afirmar que “a crítica social e a crítica ao utopismo não são a mesma coisa, e há uma clara distinção entre a crítica social distópica e a crítica à própria ideia de querer imaginar um mundo melhor” que é endossada pelo antiutopismo. Dessa forma, continua Fitting, “a crítica à sociedade contemporânea expressa na distopia implica (ou declara) a necessidade de mudança; a antiutopia é, por outro

²⁰ Cabe salientar que Moylan, assim como outros/as estudiosos/as, prefere utilizar Utopia, com letra maiúscula, para referir-se ao que aqui chamo de utopismo (e, conseqüentemente, Anti-Utopia em lugar de antiutopismo). A bibliografia existente deixa claro que os termos são sinônimos, e assim os considero. A meu ver, no entanto, a palavra *utopismo* aponta para o caráter sistêmico, processual, para o conjunto de ações desse fenômeno multifacetado, ao passo que *Utopia* pode remeter a algo pronto, acabado e, levando-se em consideração o texto utópico à More, estático. A noção de que a Utopia preconiza uma espécie de *blueprint* também está na raiz da equação *Utopia = totalitarismo*, o que, fiz questão de demonstrar acima, trata-se de um crasso equívoco. Mas não suponho que o termo *utopismo* esteja a salvo de qualquer detração, muito pelo contrário. O fato de o sufixo “ismo” poder remeter de alguma forma às “grandes narrativas”, ou “metanarrativas”, da modernidade — para usar os termos de Lyotard (2015) —, é um inconveniente que eu escolho aceitar, tendo em vista o que foi discutido acima acerca do caráter “flutuante” do signo utópico. A ideia de progresso, por exemplo, foi em larga medida alimentada pelo espírito utópico, ou, inversamente, utopistas enxergaram na ideia de progresso uma estrada de tijolos amarelos que os/as conduziria à concretização de seus ideais. Como afirma Bauman (2007, p. 101), as “utopias faziam o papel de falsa lebre — ferozmente perseguida, mas nunca alcançada pelos cães de corrida”. Mas essa mesma “ideia de progresso foi também usada para apoiar o colonialismo, o imperialismo e o racismo” (SARGENT, 1994, p. 21).

lado, explícita ou implicitamente uma defesa do *status quo*” (2010, p. 141). Se a distopia é um desdobramento da utopia literária, e esta, por sua vez, constitui uma das três faces do utopismo, logo o antiutopismo automaticamente também seria *antidistópico*. Dessa forma, antiutopia e distopia não podem ser sinônimos. No que se refere especificamente ao texto literário, a distopia, enquanto um mau lugar, oferece um contraste à eutopia, o bom lugar, conforme será discutido adiante.

Mas a concepção de distopia apenas enquanto desdobramento da utopia literária também não é o suficiente para apreendê-la de maneira completa. Acredito que só é possível entender a distopia como um fruto ao mesmo tempo do utopismo e do antiutopismo, um sofisticado exercício textual que faz dialogar essas duas dimensões políticas. Em si e por si, essas duas categorias repelem-se como os mesmos lados de um ímã — recuperando a ideia de utopias concorrentes de Levitas. Só a distopia oferece um *locus* político e poético para uma dialética entre o utopismo e sua nênese. É uma relação complexa, que pode ser perfeitamente ilustrada pela geometria impossível do garfo do diabo (Figura 1). Tal figura causa estranheza por ser ao mesmo tempo uma representação bidimensional e tridimensional de um objeto. Trazendo-a para a presente discussão, em uma perspectiva mais simplista (bidimensional), a distopia poderia ser entendida ou como subgênero invertido da utopia, dando continuação a uma tradição que nasce com Thomas More, ou como sinônimo de antiutopia, operando como um exercício textual que visa unicamente atacar e deslegitimar o utopismo. É só quando observada em sua complexidade *sui generis* (perspectiva tridimensional) que a distopia se revela não como um desdobramento direto do utopismo nem como uma manifestação pura e simples do antiutopismo, mas como algo que nasce justamente da interrelação entre esses dois polos.

Figura 1: Garfo do diabo



Fonte: Eco, 1996.

Moylan, que foi quem analisou de maneira mais acurada as propriedades utópicas e antiutópicas inerentes à distopia, distingue (e, ao mesmo tempo, sugere) três formas distintas

que os textos distópicos podem assumir a partir de seu posicionamento, ou de sua propensão, ao longo do espectro dessas dimensões políticas:

Embora todo texto distópico ofereça uma apresentação detalhada e pessimista da pior das alternativas sociais, alguns afiliam-se a 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 retêm 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).

A palavra distopia, então, mesmo quando empregada nos estritos domínios do literário, não soa unívoca: há distopias com uma propensão antiutópica, em que o pessimismo que lhe é característico parece suprimir ou sufocar o desejo de mudança; mas também há aquelas com uma propensão utópica, em que a esperança se faz penetrar por entre as brechas do pessimismo; e há ainda aqueles textos que vão herdar a complexidade que está já na origem da distopia, sendo ao mesmo tempo esperançosos e pessimistas, utópicos e antiutópicos — ambíguos.

Essa ambiguidade, por vezes, parece advir menos do texto literário em si do que de uma leitura empenhada em “saber quem e o que, no meio do inferno, não é inferno, e preservá-lo, e abrir espaço”, seguindo a lição de Italo Calvino (1990, p. 150) no desfecho de *As cidades invisíveis*. Mesmo em uma narrativa como *1984*, por exemplo, em que a rebelião do protagonista contra o regime totalitário é esmagada ao final do romance (logo, uma distopia com propensão antiutópica), Larry Caldwell (apud MOYLAN, 2016, p. 102) e Gregory Claeys (2017, p. 433) encontram no “Apêndice da Novafala”, mais especificamente nos tempos verbais empregados nesse texto de caráter técnico, aqueles rasgos de esperança que lhes permitem afirmar que tal sistema linguístico jamais foi implantado na Oceania, encontrando aí, nesse não dito, a possibilidade de que aquele estado totalitário, em algum momento, ruiu (e, neste caso, *1984* poderia ser lido como uma distopia com propensão utópica). Porque uma leitura não necessariamente invalida a outra, há a ambiguidade. Se essa ambiguidade é constitutiva do romance de Orwell ou o corolário de uma postura crítica diante do texto é uma questão que permanece em aberto. Diante disso, resta-me, então, concordar com Mark Bould (2017, p. 193), quando ele afirma que a distopia “é uma forma contraditória, híbrida, desesperadora, mas não sem esperança”.

1.1.2 O distopismo ou Reflexões acerca do imaginário distópico

Conforme discutido até aqui, então, a distopia, enquanto gênero literário, é filha da negatividade antiutópica e da esperança utópica. As reflexões empreendidas anteriormente, porém, dão conta apenas desse (sub)gênero literário enquanto um fenômeno posterior ao utopismo e ao antiutopismo, uma vez que a sua existência é fruto dessa relação antitética. Mas se, “[c]omo no caso da utopia, o conceito de distopia precedeu a invenção da palavra” (VIEIRA, 2010, p. 16), seria possível empreender uma discussão acerca da distopia que prescindisse da antinomia utopismo/antiutopismo? Gregory Claeys é quem tem se dedicado a uma investigação das raízes da distopia que propõe uma forma alternativa de conceituá-la. Em um pequeno ensaio publicado em 2013, o pesquisador britânico propunha a ideia de se pensar a distopia como um gênero desvinculado da tradição moreana, o qual estaria relacionado a “visões negativas da humanidade em geral e a variações seculares do apocalipse” (CLAYES, 2013, p. 16). Tais visões, ele afirma,

podem advir de diferentes formas de opressão social e política; da dominação da humanidade por máquinas, monstros ou espécies alienígenas; da imposição de normas oriundas de desenvolvimentos científicos e tecnológicos, tais como eugenia e robótica; ou de catástrofe ambiental.

Dessa forma, Claeys pavimenta o caminho para uma compreensão da distopia não enquanto um gênero à parte, mas que, com sua própria história e genealogia, existe em paralelo à utopia, o que vai na contramão do modo como ela vinha sendo majoritariamente estudada — como um subgênero invertido da utopia ou como um sinônimo de antiutopia.

Pouco tempo depois desse ensaio, em 2017, Claeys publica *Dystopia: a natural history* [Distopia: uma história natural], livro em que ele leva a cabo a sua ideia e realiza a hercúlea tarefa de traçar as origens desse que tem se mostrado um importante conceito que, conforme evidenciado pelo autor, além de sua face literária, também tem se manifestado de maneira concreta na história da humanidade. São pertinentes à presente discussão as suas reflexões sobre a importância da psicologia de grupo e da monstruosidade para o entendimento da distopia. A partir de um diálogo com o estudo de Claeys, mas também com outros/as pensadores/as, teço algumas considerações acerca dessa história alternativa da distopia, bem como sobre uma compreensão conceitual desta que não se limita à literatura.

Um conceito central para as teorizações de Claeys é o de *distopia coletivista*, a qual se manifesta principalmente de duas formas:

a interna, em que a coerção penetra o principal grupo privilegiado; e a externa, em que a coerção define a relação com os/as forasteiros/as como

uma forma de defesa do grupo principal, o qual está, no entanto, a salvo da maior parte da repressão infligida aos/às forasteiros/as (p. 8).

A *Utopia* de More seria um representante do segundo tipo, o que, novamente, reforça as estreitas relações entre a utopia e a distopia. No entanto, “quanto mais universal é o sistema de benefícios, mais utópica é a sociedade” (p. 8). Desse modo, nas eutopias e comunidades intencionais, as pessoas geralmente escolhem aquele tipo de sociabilidade, do que se depreende que tal sistema beneficia, em larga medida, a todos e todas. O que predomina na distopia coletivista, no entanto, é uma “solidariedade compulsória” (KOŁAKOWSKI apud CLAEYS, p. 8), em que “a devoção ao bem comum [...] é mais despótica do que consensual” (p. 8). Soma-se a isso “a obsessão da distopia por inimigos/as, e sua determinação em eliminá-los/as”, e ao mesmo tempo “criá-los/as novamente como uma forma de justificar o poder do regime” (p. 9).²¹

Na base dessa discussão sobre distopia coletivista está a psicologia de grupo.²² A partir da extensa reflexão Claeys, recupero alguns conceitos que considero salutares para as teorizações aqui empreendidas. Embora o autor teça suas considerações com vistas a uma compreensão mais ampla da distopia, trago para a minha tessitura aqueles aspectos que, a meu ver, conversam mais de perto com as dinâmicas dos universos distópicos ficcionais. O primeiro deles é a ideia de *grupismo* (p. 37), que diz respeito às pressões exercidas pelos grupos sobre os indivíduos, impondo-lhes normas, padrões, de comportamento e pensamento; isso faz com que as pessoas “carreguem uma Cortina de Ferro particular dentro de seus crânios, que protege suas ilusões das intrusões da realidade” (KOESTLER apud CLAEYS, p. 38), processo que Claeys, no melhor estilo orwelliano, denomina *pensamento-grupo*. A soma desses conceitos à lógica de coerção interna/externa pode desencadear um processo de *sociogermofobia*, que pressupõe ao mesmo tempo isolamento e perseguição (p. 41), o que impinge ao grupo a necessidade de limpar-se, purificar-se — novamente, a obsessão por inimigos/as. No plano histórico, o tratamento nazista dispensado aos judeus exemplifica, em grande escala, a lógica perversa desse processo; no literário, a “fantasectomia”²³ (espécie de

²¹ Se é possível teorizar acerca de um *impulso distópico* — em contrapartida ao impulso utópico —, esse exercício de eliminação e fabricação de inimigos/as deve estar em seu cerne.

²² Embora Claeys dedique-se exclusivamente ao que entendo como uma psicologia ou dinâmica *negativa* de grupo — o que, pode-se dizer, está em par com sua proposta de estudo —, é preciso ter em mente que não necessariamente toda a interação de grupo está fadada a funcionar dentro dessa lógica negativa. Como mencionei acima, *kibutzim*, quilombos e aldeias são exemplos de que existem dinâmicas de grupo positivas (e até mesmo utópicas, no sentido mais libertário e emancipatório). Para uma crítica a esses e outros aspectos do livro de Claeys, cf. Moylan, 2020.

²³ O termo não é usado por Zamyatin, mas é amplamente empregado por pessoas que estudam seu romance. O uso mais antigo a que tive acesso encontra-se em Russell (1973, p. 45).

lobotomia) performada nos/as cidadãs/os do Estado Único, de *Nós*, cuja função é curá-los/as da imaginação, também pode ser considerado um exemplo de sociogermofobia, na medida em que elimina-se um comportamento (o ato de imaginar) que não condiz com a lógica de uma sociedade que, para o seu bom funcionamento, exige dos sujeitos um comportamento mais próximo da máquina do que do humano.

Outros dois conceitos desenvolvidos por Claeys a respeito dos comportamentos de grupo que podem ajudar a compreender o funcionamento das sociedades distópicas são o *aprimoramento vicário horizontal* (p. 44) e o *aprimoramento vicário vertical* (p. 46), que dizem respeito ao aumento de poder (ou da sensação de aumento de poder) vivenciada pelos indivíduos a partir de seu relacionamento com o grupo (horizontal) ou com um líder (vertical). Em ambos os casos, o “eu”, geralmente em troca de segurança e poder, deixa-se absorver por uma estrutura que é maior e está acima de suas vontades individuais. Conforme os enxergo, o aprimoramento vicário vertical reitera a necessidade de uma hierarquia para que os mecanismos da sociedade distópica operem com êxito; já o horizontal, revela uma lógica em que a força do grupo está não em uma pluralidade — vista, muitas vezes, como ameaça —, mas em sua homogeneidade, do que resulta uma outra obsessão da distopia coletivista, a padronização, que tende a manifestar-se de maneira material no modo como as pessoas são obrigadas a se vestir e se comportar. Aqui, o antissemitismo novamente apresenta-se como exemplo: na Idade Média, o IV Concílio de Latrão estabeleceu que pessoas judias e muçulmanas deveriam usar roupas distintas daquelas usadas por cristãs; no século XX, o regime nazista na Alemanha ordenava que o povo judeu trouxesse costurada em suas vestes uma estrela amarela. Já no âmbito da ficção distópica, considero *Admirável mundo novo* e *O conto da aia* como exemplares de uma superposição entre a hierarquia e a padronização.

Além da psicologia de grupo, outro elemento que Claeys identifica como pertencente à gênese da distopia é a ideia de monstruosidade. Subjacentes à discussão sobre monstruosidade, estão outros dois conceitos importantes tanto para o seu entendimento quanto para uma reflexão sobre a distopia — o medo e o mal. Ambos estão contemplados na exposição de Claeys, só que de maneira indireta, incidental. Por conta disso, busco em outros autores as contribuições que julgo necessárias para expandir os horizontes reflexivos do texto, tendo em vista uma melhor compreensão da monstruosidade em relação à distopia.

Habitantes naturais da *terra incognita*, os monstros “definem o espaço distópico original, no qual o medo predomina” (p. 58), e é por conta disso que eles estão no princípio da história natural da distopia, afirma Claeys. Em *História do medo no Ocidente*, Jean Delumeau (2009, p. 33) faz uma distinção entre angústia e medo:

O temor, o espanto, o pavor, o terror dizem mais respeito ao medo; a inquietação, a ansiedade, a melancolia, à angústia. O primeiro refere-se ao conhecido; a segunda, ao desconhecido. O medo tem um objeto determinado ao qual se pode fazer frente. A angústia não o tem e é vivida como uma espera dolorosa diante de um perigo tanto mais temível quanto menos claramente identificado: é um sentimento global de insegurança.

Não raro, afirma o historiador francês, angústia e medo se sobrepõem ou estão intimamente ligados. Mas essa distinção é importante porque aponta para o peso e a dimensão desses sentimentos, sendo a angústia mais dilatada, opressiva, e o medo, por pressupor um objeto, é mais preciso e intenso. Em decorrência disso, como afirma Delumeau (p. 35), não se pode manter o “equilíbrio interno” em face de um sentimento incerto, infinito e indefinível como a angústia, o que fez com que os seres humanos a transformassem e a fragmentassem “em medos precisos de alguma coisa ou alguém”. Mas essa necessidade de delimitar o objeto do medo fez com que o Ocidente vencesse “a angústia ‘nomeando’, isto é, identificando, ou até ‘fabricando’ medos particulares” (p. 35, ênfase do autor). Assim, a monstrosidade, “primeira expressão de alteridade radical, foi facilmente transferida para os grupos ‘inimigos’” (CLAEYS, p. 67, ênfase do autor).

Aqui, a monstrosidade — ao lado do crime e do pecado — pode ser entendida como uma metáfora para o mal, como argumenta Julio Jeha (2007). Para o autor, ela representa uma transgressão estética ou moral. No primeiro caso, o monstruoso poderia ser encarado como um prodígio ou como um fenômeno teratológico, ou seja, um desvio em relação às leis da natureza, sobretudo no que diz respeito ao corpo humano (por exemplo, o nascimento de gêmeos ou hermafroditas). No segundo caso, o monstro em si já é um sinal de que uma infração foi cometida, algum código quebrado; nesse sentido, as manifestações monstruosas funcionam como um “aviso [dos/as deuses/as] contra uma infração da *pax deorum*” (JEHA, p. 20), ou como uma espécie “barômetro para a performance moral, o pecado e a culpa, de um dado grupo” (CLAEYS, p. 59). Ao refletir sobre a função do monstro na sociedade — e, indiretamente, dialogando com o que foi discutido acima acerca da psicologia de grupo —, Jeha (p. 20) afirma que eles “desempenham, reconhecidamente, um papel político como mantenedor de regras sociais. Grupos sociais precisam de fronteiras para manter seus membros unidos dentro delas e proteger-se contra os inimigos fora delas”, sendo o monstro, então, “um estratagema para rotular tudo o que infringe esses limites culturais”. E é assim que a monstrosidade funciona como “um meio para refletir sobre identidade e diferença” (CLAEYS, p. 78-79), dentro de uma lógica em que o monstro, objeto do medo, é sempre o/a outro/a. Finalmente,

[e]nquanto bodes expiatórios, monstros são protótipos alternativos e sobrepostos de judeus e judias, *aliens*, bruxas, todos/as os/as que são projeções de nossos medos, concentrados em entidades incompreensíveis. Sua construção representa uma história paralela e sobreposta das ideias de antagonismo, exclusão, ostracismo e destruição (CLAEYS, p. 79).

Para concluir sua discussão sobre monstrosidade, Claeys volta-se para o inferno — “primeiro paradigma intelectual para a distopia” (p. 84) — e a figura de Satã — “o verdadeiro fundador e Perpétuo Monarca da Distopia” (p. 80). Nesse declive às paragens infernais, Claeys arremata suas reflexões afirmando que, entre os séculos XIV e XVII, a figura de Satã foi ganhando cada vez mais força, com uma quantidade cada vez maior de atos perpetrados em seu nome ou realizados sob sua influência, o que fez com que uma miríade de monstrosidades e entidades maléficas fossem, pouco a pouco, aglutinadas à sua imagem, transformando-o na entidade mais poderosa do mal. E quem contribuiu largamente para que isso acontecesse foi a Igreja Católica, que, para aumentar seu poder sobre a sociedade, precisava justificar sua existência perante um inimigo à altura, contra quem ela lutaria para proteger os/as fiéis. Dessa forma, a existência de Satã foi

usada para justificar um sistema de perseguição imensamente opressivo que ameaçou todos/as os/as dissidentes da única verdadeira fé. Esse sistema operou para reforçar o poder do grupo dominante por muitos séculos, e para excluir e suprimir mulheres, heréticos/as, judeus/ias e divergentes de muitos tipos (p. 109).

A monstrosidade e, conseqüentemente, o medo e o mal, portanto, acrescentam uma nova camada à discussão sobre psicologia de grupo. Interessa-me, em especial, a forma como a igreja monopolizou as metáforas do mal, concentrando-as na figura de Satã, no intuito de manter e aumentar o seu poder sobre as massas, usando o medo como sua principal ferramenta de controle. E, em se tratando das bruxas — principais agentes de Satã na Idade Média —, segundo Claeys (p. 100), havia também uma motivação econômica para as perseguições, uma vez que a propriedade (se alguma) das mulheres acusadas de bruxaria era confiscada, assim como eram oferecidas recompensas para as pessoas que as capturavam.²⁴ Ainda de acordo com Claeys (p. 105–106), durante a Inquisição, as perseguições criaram um clima de insegurança e paranoia tamanho que “[d]elações, ou declarações legais, tornaram-se comuns”, de modo que até mesmo servos/as, vizinhos/as e filhos/as poderiam ser responsáveis por denunciar uma pessoa — algo que ocorrerá de maneira semelhante na URSS de Stálin e que foi perturbadoramente reconstruído nas páginas de *1984*. É dessa forma que,

²⁴ Para uma análise mais aprofundada acerca das motivações políticas, religiosas e, sobretudo, econômicas da caça às bruxas na Europa da Idade Média, cf. Federici, 2017.

por apresentar “a promessa de segurança, ação ao invés de programa, fundações semidemocráticas, psicologia de guerra e o princípio de liderança” (NEUMANN apud CLAEYS, p. 115), o catolicismo medieval pode ser enxergado como uma das primeiras manifestações de totalitarismo, desempenhando um importante papel para a genealogia da distopia desenvolvida por Claeys.

Tendo estabelecido a maneira como a psicologia de grupo e a monstruosidade são incorporadas à gênese da distopia, algo ainda poderia ser dito a respeito do mal, uma vez que na discussão acima só observei a sua dimensão monstruosa. Enquanto metáforas do mal — e a metáfora é a figura de linguagem em que há a associação entre duas coisas distintas —, os monstros foram sendo gradativamente substituídos por aquilo que melhor contribuiu para a coesão dos grupos, conforme demonstrado anteriormente. Pensando especificamente na ficção distópica, há outras percepções do mal que a ideia de monstruosidade, sozinha, não abarca. Nos universos distópicos ficcionais, o mal opera em duas vias, seguindo a lógica de coerção interna/externa: 1) o mal perpetrado pelo sistema, em nome de uma 2) erradicação daquilo que esse sistema considera como mau. Este segundo pode estar relacionado à ideia de monstruosidade no sentido de um desvio da ordem natural — como Kuno, de “A máquina para” (“The machine stops”, 1909), um atleta em uma sociedade em que as pessoas praticamente não saem dos cubículos onde vivem —, mas, no geral, aquilo que é considerado como mau pelo sistema diz respeito aos crimes, e aqui há uma variedade imensa do que pode ser considerado uma infração pelos Estados distópicos: imaginar, em *Nós*; ler, em *Fahrenheit 451*; relacionar-se sexualmente com uma única pessoa, em *Admirável mundo novo*; manifestar qualquer sinal de desacordo com a ideologia do Partido, em *1984*; ou, pensando em exemplos contemporâneos, abrir mão da imortalidade para gestar uma criança, em “Pop squad” (2006), de Paolo Bacigalupi; e, em sendo um/a cidadã/o de Beszél, interagir com qualquer pessoa de Ul Qoma (e vice-versa), em *A cidade e a cidade*, de China Miéville. A lista é grande, e a lógica para compreender quais são os atos infratores (e por quê) sempre fica bastante clara em cada narrativa. O mal perpetrado pelo sistema é que representa um problema um pouco mais profundo, uma vez que se alguém é vaporizado, exilado ou submetido a uma lobotomia, do ponto de vista do Estado, o que se está fazendo é o bem, livrando a sociedade de práticas ou pessoas nocivas. Então, como posso caracterizar as ações do sistema como manifestações do mal? Há quem argumente que o mal perpetrado pelo sistema na ficção distópica só pode ser entendido enquanto tal pelo público leitor, que é para quem o/a autor/a deseja mostrar que o universo criado em sua narrativa funciona como um espelho distorcido da realidade histórica em que esses/as leitores/as vivem, e que, nesse universo, tendências negativas presentes

naquela sociedade poderiam levar a um futuro conforme o descrito em sua obra. No entanto, acredito que são as próprias personagens, em seu mundo diegético, as responsáveis por reconhecer e definir o mal exercido pelo sistema — e isso se dá por meio do que eu chamo de *qualificação por contraste*, conforme explico adiante.

Tendo feito esse *addendum* a respeito do mal, e levando em consideração o que foi discutido até aqui sobre psicologia de grupo e monstrosidade, resta dizer que, para Claeys (2017, p. 5), as três principais formas da distopia são a política, a ambiental e a tecnológica. A primeira delas, que o autor chama de distopia política totalitária, constitui o foco principal de seu livro, que traz uma análise pormenorizada acerca da Alemanha nazista e da URSS de Stálin. Nesse primeiro sentido, a distopia é muitas vezes associada à ideia de uma utopia que deu errado, falhou, que almejou o paraíso, mas acabou criando o inferno. As outras duas formas são oriundas de um milenarismo secular que enxerga as catástrofes ecológicas, bem como os desenvolvimentos nas áreas de ciência e tecnologia, como meios através dos quais o mundo pode chegar ao seu fim. Presentes sobretudo no imaginário popular e religioso, elas têm se manifestado em larga escala na literatura. No texto literário, essas três formas geralmente aparecem combinadas, sendo a ambiental a única que não poderia figurar sozinha em um texto que se pretende uma distopia, pois, como o próprio Claeys observa (p. 270), um cenário distópico pode figurar antes ou depois de uma catástrofe ambiental.²⁵

Ainda segundo Claeys (2017, p. 5), ao contrário do utopismo, que possui três faces (utopia literária, sociedades intencionais e teoria social utópica), normalmente não se fala em *distopismo*, do mesmo modo que não existe uma ideologia ou teoria social distópica. No entanto, acredito que o termo possui, sim, validade, e pode ser usado como um guarda-chuva que designa não as três, mas as duas formas através das quais o distópico tem se manifestado ao longo da história — a distopia literária (ou ficção distópica) e a distopia concreta.

Distopia concreta é o termo usado por Maria Varsam (2003) para se referir principalmente à escravidão em sua análise das relações entre a narrativa distópica e a narrativa moderna de pessoas escravizadas (*neo-slave narratives*). Partindo do conceito de utopia concreta de Ernst Bloch,²⁶ Varsam (p. 208) entende a realidade como algo que não é

²⁵ Wallace-Wells (2019) fez questão de deixar claro que a mudança climática é um problema que afeta todas as esferas da vida em sociedade, em escala global, uma vez que interfere diretamente na produção de alimento, combustíveis e energia, podendo ocasionar êxodos e, com as populações de refugiados/as, nascem problemas de ordem política e étnico-raciais — todos esses fatores, isoladamente ou em conjunto, podem funcionar como gatilhos para conflitos ou mesmo guerras civis.

²⁶ Bloch propõe uma distinção entre utopia concreta e utopia abstrata. Para o filósofo alemão, a utopia abstrata é fantasiosa e compensatória, geralmente orientada para o passado, enquanto a concreta é antecipatória, transformativa e orientada para o futuro. Cf. Bloch, 1995. Para um comentário sobre essas categorias, cf. Levitas, 1997.

fixo, mas fluido, e cheio de possibilidades que tanto podem ser positivas quanto negativas. Para ela, “[o]nde a utopia concreta entrevê liberdade da violência, inequidade e dominação, a distopia concreta expressa coerção (física e psicológica), medo, desespero e alienação” (p. 209); e enquanto a utopia concreta manifesta “o desejo e a esperança por um mundo melhor”, criando uma ordem “não-alienada” que provoca rupturas no *status quo*, a distopia concreta esmaga a esperança e suplanta o desejo de mudança em nome de uma “manutenção daquele *status quo*” (p. 209). Diferente da distopia literária, na distopia concreta, portanto, há um desequilíbrio entre as dimensões políticas do utopismo e do antiutopismo, em que prevalece este último. A distopia concreta é, por natureza, antiutópica, pois não lhe sobra espaço para um exercício dialético: o seu discurso é monolítico, inflexível e paranoico; seu *modus operandi* é normativo, persecutório e violento. Invariavelmente. Por isso, Varsam (p. 209) afirma que, embora compartilhem o espaço-tempo do presente, há um descompasso em relação à orientação da distopia e da utopia concretas, uma vez que a primeira está voltada para o passado, para aquilo que aconteceu, e a segunda para o futuro, para o que está por vir, para o *ainda não consciente* blochiano. Porém, ao se transformar em material literário, as distopias funcionam para alertar que tais eventos do passado podem vir a se repetir, caso algo não seja feito no presente.

Devo ressaltar que, conquanto tenha como foco principal a escravidão, a própria Varsam afirma que

[n]ão apenas a escravidão, mas também o genocídio, a ditadura e qualquer configuração que faz uso do medo institucionalizado, evocado por violência física e/ou psicológica, para estabelecer uma “nova realidade” caracterizada por hierarquia e estase, censura e terror para aqueles/as que a ela resistem, pode ser definida como distopia concreta (p. 220).

Nesse sentido, o termo compreende aquilo a que Claeys chama de distopia política totalitária, e, conseqüentemente, inclui também o que o autor considera como os protótipos de distopia — a saber, sociedades militarizadas, como Esparta; despotismo; prisões, às quais ele reserva o termo *carcerotopia*; espaços insalubres (*diseased spaces*), reservados aos/às infectados/as por doenças contagiosas; e, finalmente, a escravidão. Claeys faz questão de reconhecer que esses espaços muitas vezes se sobrepõem uns aos outros, como bem exemplificam os campos de concentração.

A partir da ideia de distopismo, é possível ampliar o entendimento da distopia, expandindo-a para além dos limites literários, e, assim, compreendendo fenômenos como a escravidão e o holocausto enquanto manifestações de uma distopia concreta. Na concepção aqui adotada, o termo distopismo circunscreve os limites do que também poderia ser

entendido enquanto *imaginário distópico*, que engloba ao mesmo tempo os *topoi* cristalizados pela ficção distópica; a história, a memória e as terríveis imagens que as distopias concretas legaram à humanidade; as dinâmicas negativas da psicologia de grupo, em sua relação com a monstrosidade, o mal e o medo; e as visões seculares do apocalipse. Ao falar em distopismo, portanto, realizo um recorte histórico, político e poético que se distingue daquilo que fora anteriormente discutido acerca do utopismo. O distopismo, neste caso, estaria fora de um nexo utopismo/antiutopismo, constituindo um modo muito particular de construção do *locus horrendus*.

Neste sentido, por um lado, a partir de um exercício de abstração radical que buscasse isolar seus elementos constitutivos, utopismo e distopismo representariam retas paralelas, segundo a lógica da geometria euclidiana. Por outro lado, tendo em vista que a finalidade da presente reflexão é entender a natureza da ficção distópica, e levando-se em consideração o que fora discutido na seção anterior acerca do posicionamento da distopia na relação antinômica entre utopismo e antiutopismo, é possível conceber distopismo e utopismo enquanto retas concorrentes, cujo ponto de intersecção é justamente o antiutopismo. Ora, se o imaginário distópico está quase totalmente esvaziado de uma imaginação utópica, não o está das visões conservadoras, pragmáticas e niilistas que caracterizam a política da desesperança antiutópica. Assim, se, conforme a discussão da seção anterior buscou evidenciar, o antiutopismo só existe enquanto uma forma parasitária do utopismo, uma vez que sua própria existência é fundada em uma função antagônica; e se o distopismo dialoga diretamente com o antiutopismo; logo, é possível afirmar que a presença do utopismo no distopismo só pode ser detectada na forma de uma ausência, uma lacuna, como aquilo que é negado pelo antiutopismo.

O elo entre utopismo, antiutopismo e distopismo seria a ficção distópica, *locus* artístico e político dessas interlocuções. Aqui também o garfo do diabo pode ser usado para explicar essa relação: visto por uma perspectiva bidimensional, a ficção distópica só poderia ser o resultado da antinomia utopismo/antiutopismo *ou* uma das formas através das quais o distopismo se manifesta; em uma perspectiva tridimensional, no entanto, reconhecida em sua complexidade, no entrecruzamento de seus paradoxos fundantes, a ficção distópica é, ao mesmo tempo, fruto da contenda entre utopismo e antiutopismo *e* uma manifestação do distopismo. Essa é, portanto, uma outra forma de entender a gênese da distopia enquanto gênero literário.

1.2 Problemas da poética distópica

1.2.1 Dilemas hermenêuticos

Se, por um lado, a política da distopia é fundada em paradoxos, por outro, sua poética está cheia de dilemas, por assim dizer. Segundo Sargent (1994, p. 5), “[t]oda ficção descreve um não lugar; a ficção utópica geralmente descreve não lugares bons ou ruins”. Se bons, são eutopias; quando ruins, distopias. Há um consenso teórico — que a citação anterior de Sargent ilustra — no que se refere ao entendimento da utopia enquanto uma espécie de grau zero da mudança de paradigmas, um alhures que, enquanto gênero literário, subdivide-se em eutopia²⁷ e distopia. Assim, apenas quando o utopismo na concepção Sargent-Levitas toma a forma de uma sociedade, ele pode ser identificado enquanto (e)utópico ou distópico. Em sua famosa tipologia, Sargent define eutopia da seguinte maneira: “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/a leitor/a contemporâneo/a como *melhor* que a sociedade em que este/a leitor/a vive” (SARGENT, 1994, p. 9, ênfase minha). Substitua *melhor* por *pior*, e você terá a definição de distopia de acordo com Sargent.

Darko Suvin opera de maneira semelhante, definindo utopia como “a construção de uma comunidade específica em que instituições sociopolíticas, normas e relações entre as pessoas são organizadas de acordo com um *princípio radicalmente diferente* em relação à comunidade do/a autor/a” (SUVIN, 2003, p. 188, grifos do autor). Na concepção do teórico, a eutopia seria organizada de acordo com um princípio *radicalmente mais perfeito*, enquanto a distopia, com um princípio *radicalmente menos perfeito*. Em tais definições, amplamente aceitas e difundidas no âmbito dos Estudos Críticos da Utopia, fica evidente que há uma ênfase no conteúdo em detrimento da forma literária.

Um problema com o qual quem estuda literatura tem de lidar ao adentrar o terreno teórico das utopias e distopias é o fato de que boa parte dos/as pesquisadores/as e pensadores/as desse campo de estudos tende a desprezar o material literário em função de uma análise de conteúdo, como pode ser observado em Kumar (1987, p. ix), que afirma não estar “preocupado com a especificidade da qualidade literária desses textos”, e Claeys (2017, p. 269), que “examina a contribuição da literatura” para o “entendimento da distopia por meio de uma concentração em temas e ideias mais do que na forma literária”. Em decorrência

²⁷ Convencionalmente, utopia e eutopia são termos intercambiáveis, como admite Sargent (2005, p. 154). Aqui, opto por *utopia* ao longo do texto, servindo-me, assim, da ambiguidade inerente a essa palavra. Utilizo *eutopia* apenas quando for necessário explicitar a ideia de “bom lugar”.

disso, usar o critério da intenção autoral para embasar análises já se tornou um lugar comum nos estudos sobre narrativas utópicas e distópicas. Nas palavras de Sargent (p. 13):

Nem sempre é possível estabelecer a intenção, mas o esforço é essencial. Acadêmicos/as estão sempre conscientes de que autores/as fazem coisas que não pretendiam, mas com a literatura utópica, a consideração da intenção precisa ser incluída. Intenção é um campo minado e no qual se deveria entrar apenas quando necessário e apenas com a finalidade específica de determinar se a obra deveria ser classificada como eutopia, distopia e assim por diante.

Esse posicionamento ponderado de Sargent, reconhecendo a intenção autoral como um “campo minado” da teoria literária, não é algo com que se pode contar sempre. Claeys, por exemplo, no capítulo de seu livro dedicado ao romance *1984*, afirma que irá “avaliar o desenvolvimento dos temas principais que distinguem o texto, fornecendo um contexto para a sua compreensão *como o próprio Orwell queria que ele fosse entendido*” (2017, p. 391, ênfase minha), proposta que o leva ao extremo de usar passagens excluídas do livro — publicadas em uma edição facsimilar do romance, depois da morte de Orwell — para justificar sua leitura.

Embora eu não concorde completamente com tal abordagem — as bifurcações dos caminhos que me trouxeram à literatura são definitivamente outras —, devo admitir que compreendo as razões de sua pertinência para outras pessoas. Como afirma Jameson (1992, p. 298), a ideia de que “a grandeza de um determinado escritor [ou determinada escritora] pode ser separada de suas deploráveis opiniões, e é alcançada a despeito delas e mesmo contra elas”, é uma separação que só é possível “para uma visão de mundo — o liberalismo — em que o político e o ideológico são meros adjuntos secundários ou ‘públicos’ do conteúdo de uma verdadeira vida ‘privada’, que é a única autêntica e genuína”. Essa separação, na visão de Jameson, não é “possível para nenhuma visão de mundo — seja ela conservadora ou radical e revolucionária — que leve a política a sério”. Então, é pensando em uma indissociabilidade entre autor/a e obra que, acredito, muitos/as pesquisadores/as apegam-se a dados biográficos, ensaios e entrevistas dos/as autores/as analisados/as para justificar seus pontos de vista ou mesmo para definir um texto enquanto distópico ou utópico. Talvez seja por um excesso de zelo político que algumas leituras acabam se tornando pobres do ponto de vista literário. Isso não representa um problema em si, afinal, não existe uma abordagem universal do texto literário (e que bom que não há). No entanto, recorrer à opinião do/a escritor/a como elemento *crucial* para uma análise literária é desconsiderar a dimensão artística da obra. Além disso, julgo que a opinião que alguém expressa sobre sua própria obra é mais um ponto de vista

acerca daquela criação artística do que uma visão privilegiada, determinante, teleológica. Uma crítica que se pode fazer a esse tipo de abordagem é que, em última instância, ceder à falácia intencional parece ser muito mais confortável do que se lançar aos riscos do ato interpretativo, substituindo o escrutínio crítico pela miraculosa “consulta a um oráculo”, para usar a expressão de Beardsley e Wimsatt (1946, p. 487).

Diante disso, já que não seria adequado usar a intenção autoral como critério para definição de uma narrativa enquanto utópica ou distópica, caberia, então, à recepção, ao público leitor, essa tarefa? Apesar de a obra só se completar, de fato, quando lida, no caso das utopias e distopias, isso também não está livre de problemas. Pois, segundo Jerzy Szachi (1972, p. 115), “a utopia pode transformar-se em contra-utopia caso a abordemos com um outro sistema de valores, com outras aspirações, interesses, necessidades e gostos”. Enxergo esse problema como uma espécie de *paralaxe ideológica*, ou seja, a depender da perspectiva com que se aborda uma narrativa, ela se “transforma” em utopia ou distopia. Se, por um lado, pessoas feministas, anarquistas ou ateias podem enxergar na *Utopia* de More um verdadeiro pesadelo terreno, por outro, acredito que há pessoas em situação de rua que aceitariam de bom grado a assimetria de gênero, a hierarquização social e a obrigatoriedade de crer em um Deus único e criador do universo em troca da garantia de alimentação e moradia. Por isso, vincular a definição de utopia e distopia à concepção de um lugar melhor ou pior conforme entendida por cada sujeito pode levar a um relativismo absoluto e, conseqüentemente, inconclusivo.

Pensando especificamente na ficção distópica, o que seria exatamente um *mundo pior* do que o nosso, nós, que vivemos neste início de século XXI? Incessantes conflitos transformaram o estado de guerra em cotidiano para as pessoas em zonas de tensão; a lógica neoliberal tem consumido a vida dos sujeitos menos favorecidos, que trabalham cada vez mais em troca de cada vez menos dinheiro e direitos; um conservadorismo extremo tem semeado as suas sementes de ódio ao redor do globo, propagando com avidez discursos racistas, LGBTQIA+fóbicos e de intolerância religiosa; e uma previsão do Fórum Econômico Mundial estima que uma equidade de gênero, no ritmo em que vamos, só poderá ser alcançada daqui a 257 anos — e essa lista, que se soma ao que já foi mencionado na introdução desta tese, poderia seguir infinitamente. No início da década de 1990, Calin Andrei Mihailescu fazia a seguinte reflexão: “[h]oje, nós entendemos que o mundo distópico é o pior possível porque estamos fora dele” (MIHAILESCU, 1991, p. 218). Se à época já era um tanto delicado fazer tal afirmação, pergunto-me se é possível fazê-la hoje. Por isso, usar o mundo fora do texto como o único ou o mais importante ponto de apoio para uma leitura crítica — e,

principalmente, o juízo de valor que cada sujeito manifesta em relação a esse mundo — parece um artifício um tanto frágil.²⁸

Diante disso, como ler distopias sem ter que caminhar em uma corda bamba entre a falácia intencional e a paralaxe ideológica? Creio que critérios de ordem temático-estruturais possam fornecer elementos mais concretos em que se pautar uma definição,²⁹ ainda que utopias e distopias, desde suas raízes etimológicas, sejam gêneros que serão para sempre assombrados pela noção de bom e mau lugares. Inclusive, enquanto termos que designam um *topos*, é possível utilizá-los para descrever quaisquer espaços presentes em narrativas, mesmo naquelas que não são distopias ou utopias. Obviamente, tal caracterização continua à mercê de um juízo de valor. No entanto, conforme acurada observação de Ildney Cavalcanti (1999), a distopia evoca uma dupla acepção de *topos*, uma vez que, além de suas “conotações espaciais”, esse termo grego, no âmbito da teoria literária, é empregado para se referir a um tema ou um motivo, e é “usado para designar uma fórmula retórica ou literária”. Sendo assim, “[n]o caso das distopias literárias, essas conotações convergem na medida em que as distopias constituem um *topos* literário genérico, que é caracterizado pela descrição de um ‘mau lugar’, em um modo predominantemente narrativo” (CAVALCANTI, 1999, p. 74). Com base nessa reflexão de Cavalcanti, posso afirmar seguramente que, embora os *loci horrendi* estejam longe de ser um traço passível de ser encontrado apenas nas distopias, a narrativa distópica, enquanto “um *topos* literário genérico”, constitui uma forma muito específica de articular e construir esses lugares ruins. Por isso a minha ênfase em uma forma de leitura crítica que não esteja refém da falácia intencional nem sujeita à paralaxe ideológica.

Há quem tenha trilhado essas veredas, apresentando formas de definir a distopia que privilegiam uma perspectiva mais focada no texto. A primeira delas, que ora apresento, só contempla em parte essa proposta. Suvin, após estabelecer como critério de diferenciação entre utopia e distopia a organização da sociedade de acordo com um princípio *mais* ou *menos perfeito*, afirma que “[a] diferença radical em perfeição em ambos os casos [da eutopia e da distopia] é julgada a partir do ponto de vista e dentro de um sistema de valor de uma classe social ou congêrie de classes descontentes, conforme refratado pelo/a escritor/a” (SUVIN, 2003, p. 189). Eu poderia simplesmente tê-la descartado, mas creio ser muito pertinente essa proposição de Suvin — retirando a parte em que ele exige que esse descontentamento social

²⁸ Devo ressaltar que tal afirmação está sendo feita a partir de uma perspectiva dos estudos literários, que visa não a supremacia, mas o protagonismo do texto na atividade crítica. Por isso, é preciso reconhecer que o artifício acima mencionado se torna menos frágil na medida em que essas críticas são gestadas a partir dos preceitos de comunidades de leitura específicas, para as quais o mundo fora do texto pode ocupar um papel de destaque, como na crítica literária marxista ou feminista.

²⁹ Cf. seção 2, abaixo.

esteja vinculado ao/à autor/a —, pois ela já sinaliza um caminho para se pensar em elementos presentes no texto distópico, justamente por meio dessas classes descontentes. Considero-a uma boa ideia *in posse*, mas não *in esse*, e, neste momento, é tudo que ela pode oferecer à minha reflexão.

Uma outra definição de ficção distópica que pode ser pensada enquanto uma alternativa à intenção autoral é fornecida por Dohra Ahmad (2009), que usa o termo “distopia” para se referir

à representação ficcional de um lugar que, do ponto de vista do/a narrador/a, é evidentemente ruim. Seus/Suas habitantes nunca aquiesceram a qualquer tipo de contrato social que justificasse essas falhas, mas, ao invés disso, encontram seu comportamento regulado pela ameaça de violência ou expulsão (AHMAD, 2009, p. 210).

Diferente de outros/as autores/as, que tomam como ponto de partida para as suas reflexões protagonista e/ou narrador/a, Ahmad, em sua definição, elege apenas o/a narrador/a como elemento-chave para o entendimento de determinada sociedade ficcional enquanto distópica. Um ponto positivo dessa teorização é o fato de trazer para dentro do texto literário aquilo que antes fora relegado à figura do/a autor/a, demonstrando que as narrativas possuem mecanismos específicos através dos quais é possível identificar não a intenção autoral, mas a *intenção do texto* — aqui entendida como um conjunto de estratégias textuais, conforme sugere Umberto Eco (2016).³⁰ Pois, se a ideia de bom e mau lugar encontra-se fora do texto, então, a definição de uma narrativa enquanto utópica ou distópica estará para sempre à deriva, oscilando como se em um pêndulo; agora, se está presente no texto, enquanto estratégia textual, a paralaxe ideológica só poderia ocorrer se o público leitor deliberadamente ignorasse, ou falhasse em reconhecer, esses elementos específicos da narrativa.

Mas quem são os/as narradores/as que efetivamente dizem “Este mundo é ruim”? O principal problema dessa definição de Ahmad é que ela só funciona para obras em que o/a narrador/a é também personagem (embora seu texto não deixe isso claro), o que automaticamente deixaria de fora obras como *Admirável mundo novo* e *1984*. Pensando nas narrativas distópicas da primeira metade do século XX — que foram as que ajudaram a solidificar a distopia clássica —, à exceção de *Nós* e *Kallosaína*, que são narrados em

³⁰ Em *Os limites da interpretação*, Eco argumenta em favor de (e teoriza sobre) as concepções de autor-modelo e leitor-modelo: “Um texto é um artifício que tende a produzir seu próprio leitor-modelo. O leitor empírico é aquele que faz uma conjectura sobre o tipo de leitor-modelo postulado pelo texto. O que significa que o leitor empírico é aquele que tenta conjecturas não sobre as intenções do autor empírico, mas sobre as do autor-modelo. O autor-modelo é aquele que, como estratégia textual, tende a produzir um certo leitor-modelo” (ECO, 2015, pp. 758). Em outras passagens de seu livro, Eco usa a expressão “intenção do texto” como uma sinonímia de autor-modelo.

primeira pessoa, em forma de diário, as outras ficções possuem narrações em terceira pessoa. Tais narradores, herdeiros do realismo do século XIX, mesmo aqueles que assumem uma onisciência limitada a uma determinada personagem, restringem-se majoritariamente à descrição dos fatos. Com isso, qualquer crítica direta ou julgamento daquele determinado universo ficcional só pode se manifestar através do/a protagonista ou de alguma outra personagem, e não por meio do/a narrador/a. Assim, apesar de voltar sua atenção para os atributos do texto, a proposição Ahmad possui uma limitação: não refletir a realidade de parte considerável das narrativas distópicas.

Um outro aspecto positivo dessa definição, no entanto, é salientar que a regulação da sociedade distópica se dá por meio da ameaça de violência ou expulsão. Embora isso não constitua um meio exclusivo em que se pautar uma definição de distopia, revela, porém, que há aspectos temáticos, entrelaçados a mecanismos estruturais, que fornecem subsídios para a compreensão daquilo que caracteriza a ficção distópica. Retomarei essa discussão adiante.

Mattison Schuknecht (2019) é um autor que envereda pela teoria dos mundos possíveis em busca de uma maneira alternativa à intenção autoral para definir utopias e distopias literárias. Tendo como ponto de partida a lógica modal, Schuknecht (p. 229) afirma que mundos possíveis são aqueles que mantêm “as leis do terceiro excluído e da não contradição, mesmo que se afastem do mundo real em outros aspectos”.³¹ Assim, um mundo só não será considerado possível se violar um desses dois aspectos, rompendo, portanto, com a sua lógica interna. Acredito que esse raciocínio é importante porque opõe-se à concepção de que um mundo possível é apenas aquele plausível do ponto de vista histórico, o que faz com que as análises das ficções distópicas reiterada e frequentemente condicionem o êxito da obra à sua eficácia em oferecer respostas aos problemas do mundo fora do texto. Ainda que a narrativa distópica tome como ponto de partida um contexto histórico específico (geralmente correspondente à época em que o texto fora gestado e publicado), a sua existência enquanto obra de arte pressupõe uma relativa independência desse contexto. Se, em uma análise, o/a crítico/a sente a necessidade de estabelecer os paralelos entre o mundo do texto e aquele fora do texto, é importante que o faça levando em consideração esse deslocamento, distanciamento, entre um e outro universo, e não pressuponha uma aderência entre eles.

³¹ Segundo Patrícia Del Nero Velasco (2020, p. 94), a lei do terceiro excluído “afirma que se uma proposição é verdadeira, a sua negação é necessariamente falsa e, se uma proposição é falsa, a sua negação é necessariamente verdadeira. Destarte, exclui-se uma terceira possibilidade”. Já a lei da não-contradição postula que “uma proposição não pode ser concomitantemente verdadeira e falsa” (p. 95).

Submeter uma obra ficcional às regras do mundo fora do texto seria o mesmo que agir como um Dom Quixotes às avessas.³²

Não por acaso, Schuknecht descarta a possibilidade de uma definição de utopia ou distopia a partir de uma abordagem “transuniversal”, ou seja, com base nas relações que a obra estabelece com o mundo real (*actual world*), e parte para uma abordagem “intrauniversal”, que busca analisar os mundos ficcionais por uma perspectiva interna ao texto. Assim, partindo do sistema de modalidades narrativas desenvolvidos por Lubomír Doležel, Schuknecht afirma que utopias e distopias, em sua maioria, estariam inseridas no sistema deôntico, que, na lógica modal, é aquele que estabelece as relações entre o que é permitido, proibido e obrigatório.³³ Esse sistema, de fato, possui estreitos diálogos com as dinâmicas negativas de grupo anteriormente discutidas. Segundo o autor, “mundos utópicos minimizam os conflitos deônticos, enquanto mundos distópicos os maximizam” (p. 239). Dessa forma, embora tais conflitos estejam presentes em um sem-número de narrativas, o que “distingue textos utópicos/distópicos de outras obras deônticas não-utópicas é o grau e a escala de tal conflito” (p. 239). Isso é crucial para diferenciar uma mera situação ruim de uma sociedade efetivamente distópica: a distopia pressupõe um sistema que exerce seu poder opressivo sobre uma grande parcela da população. Essa noção, inclusive, está na base da definição proposta por Claeys, para quem as “distopias literárias são entendidas como preocupadas, principalmente, em retratar sociedades em que *uma maioria substancial* está sujeita à escravidão e/ou opressão como resultado da ação humana” (2016, p. 290, ênfase minha).³⁴

Ecoando implicitamente o argumento de Raffaella Baccolini, para quem “o foco [do texto distópico] é frequentemente sobre a personagem que questiona” a sociedade opressora (apud MOYLAN, 2016, p. 81), Schuknecht afirma que o conflito na distopia é geralmente caracterizado por um “choque entre um homem [ou uma mulher] e todo o estado distópico” (p. 240), fornecendo como exemplos disso as personagens Winston Smith em *1984*, Guy Montag em *Fahrenheit 451* e Equality 7-2521/Prometeus em *Cântico (Anthem, 1937)*, de Ayn Rand. Mas ele complementa e expande sua reflexão:

Contudo, nem sempre distopias descrevem estados totalitários: anarquia pode igualmente gerar um conflito deôntico em grande escala. Em tais casos, o conflito deôntico ocorre não entre uma ou mais pessoas e o governo

³² Exploro mais detalhadamente esta questão na subseção 1.2.2, abaixo.

³³ As outras modalidades são a epistêmica (que envolve as categorias do que é sabido, não sabido e daquilo em que se crê), axiológica (bom, ruim e indiferente) e alética (possível, impossível e necessário).

³⁴ E, no entanto, as análises do autor estão obsessivamente condicionadas à intenção autoral.

totalitário, mas entre uma ou mais personagens e a ausência de uma autoridade administrativa que surge após o seu colapso (p. 240).

Como exemplos dessa distopia deôntica que nasce da ausência total de regras sociais, Schuknecht cita *A parábola do semeador* (*The parable of the sower*, 1993), de Octavia E. Butler, e a trilogia *MaddAddam* (2003-2013), de Margaret Atwood, do que se pode depreender que essa é a maneira que a distopia geralmente se manifesta em sociedades ficcionais pós-apocalípticas. Com isso, o autor amplia o escopo da ficção distópica, demonstrando que tanto as narrativas que descrevem sistemas totalitários quanto aquelas que lidam com uma total ausência de governo são estruturadas em torno dos mesmos conflitos.

Com base em Schuknecht, então, a distopia é um mundo possível regido por uma lógica deôntica acentuada. O que a aplicação da lógica modal consegue fornecer à discussão sobre distopias é estabelecer a que sistema pertencem os conflitos que estruturam essas narrativas. Porém, o entendimento do que é proibido, permitido e obrigatório — que pode ser considerado como alicerce das relações de grupo — não explica a natureza do sistema que estabelece as regras nem o descontentamento, seguido de revolta, das personagens que nele habitam. Por que ler literatura é proibido? Por que fazer exercícios matinais em frente à tele tela é obrigatório? Por que ter relações sexuais com quem quiser é permitido? E por que as personagens se rebelam contra isso? A lógica deôntica oferece um modelo, uma estrutura, que é útil como base para que se possa entender como se dão os conflitos, mas ela não explica o que motiva a criação de regras nem a sua transgressão. Uma definição de distopia apenas enquanto termos de uma equação — retorno a um estruturalismo estéril — corre o risco de deixar de fora elementos de grande relevância para esse gênero literário.

Finalmente, Maria Varsam (2003), fazendo um contraponto à centralidade da intenção autoral na tipologia sargenteana, sugere a necessidade de uma definição de distopia baseada no texto, fruto de uma identificação entre narrador/a (ou protagonista) e público leitor. Para a pesquisadora, é o/a protagonista quem vivencia a sua sociedade enquanto ruim, opressora; sendo assim, é a sua percepção que “o/a leitor/a é convidado/a a aceitar enquanto uma representação válida da experiência distópica” (p. 205). Dessa forma, a percepção que o/a protagonista/narrador/a tem do universo ao seu redor torna-se muito importante para a distopia, pois é a partir de seu ponto de vista privilegiado que ele/a indica e registra “a discrepância entre o mundo como ele/a o vivencia e o mundo que ele/a deseja” (p. 205). Para garantir que se efetive essa identificação entre protagonista e público leitor, “devem ser

empregadas *estratégias formais* que funcionem independentemente das reais intenções do/a autor/a, às quais os/as leitores/as não têm acesso” (p. 205-206, ênfase minha).

E aqui a radicalidade de Varsam no que se refere à anti-intencionalidade me convida a uma ponderação: se antes eu fiz o advogado de acusação, permitam-me agora fazer as vezes de advogado do diabo (ele, de novo). O fato de a obra literária ser um objeto artístico, um construto dotado de uma coerência interna, pressupõe uma intencionalidade: alguém (um sujeito histórico, inserido em um contexto específico de produção) serviu-se de tais e tais elementos e escolheu dispô-los de determinada forma, ou seja, a obra não é fruto de um acaso. Isso, no entanto, não significa que essa intenção deva figurar como um horizonte a ser alcançado pela leitura crítica. Portanto, não se trata de simplesmente desprezar a opinião dos/as autores/as — que em certas ocasiões dizem até coisas muito pertinentes —, como se elas não existissem, mas, sim, de questionar o papel que essa opinião ocupa dentro da análise a que se pretende. O meu argumento principal é de que o texto não seja dependente de um discurso que está fora desse texto. Mas a radicalidade de Varsam está em sugerir — por meio do advérbio “independentemente” — que o texto deve funcionar, inclusive, à *revelia* da intenção autoral, o que também pode ser verdade,³⁵ mas não era exatamente isso (ou só isso) o que eu queria salientar.

Mas a atenção de Varsam aos “dispositivos formais” da narrativa abre uma senda na conceituação de distopia, elegendo o texto como ponto de referência. De acordo com ela, a principal estratégia empregada para criar a identificação entre protagonista/narrador/a e público leitor é a *desfamiliarização*, conceito desenvolvido pelo formalista russo Victor Shklovsky. Nas palavras de Varsam,

[n]o processo de “tornar as coisas desfamiliarizadas”, de desfamiliarizar objetos da realidade, a ficção distópica convida o/a leitor/a a observar o mundo distópico como o/a narrador/a o observa, não simplesmente simpatizar, mas também julgar. Via *essa* percepção da realidade, o/a leitor/a deve simpatizar com o/a protagonista/narrador/a a fim de condenar, como o/a protagonista/narrador/a faz, aqueles aspectos da sociedade que constituem a opressão do/a narrador/a (p. 206, ênfase da autora).

³⁵ Ampliando, de maneira indireta, o raciocínio de Szachi (1972), Moylan afirma que “alguns textos pretendidos (e marcados internamente) como utopias ou distopias (ou talvez não escritos dentro de uma estratégia utópica/distópica) podem ser recebidos pelos leitores e leitoras como utópicos ou distópicos de acordo com seus próprios julgamentos estéticos e políticos” (MOYLAN, 2016, p. 91-92). Um exemplo disso é *Walden II* (1948), de B. F. Skinner: escrito com a intenção de ser uma utopia, o texto tem sido muitas vezes interpretado como uma afronta ao utopismo, de tal modo que Glenn Negley e J. Max Patrick recusaram-se a inserir o texto em sua antologia *The quest for utopia: an anthology of imaginary societies* (1952) porque, segundo eles, isso seria uma “falta de respeito ao espírito utópico” (apud KUMAR, 1987, p. 347).

Dessa forma, o texto distópico é construído com base em estratégias formais que visam promover uma identificação entre o/a protagonista/narrador/a e o público leitor, de modo que este último possa *julgar* a sociedade ficcional a partir do ponto de vista do/a primeiro/a. O recurso da desfamiliarização, ainda segundo Varsam, ao mostrar o mundo como *poderia ser*, o faz trazendo para o texto elementos que já existem de alguma forma na realidade histórica (p. 208) — inclusive, para a autora, as distopias concretas são responsáveis por fornecer grande parte do material a partir do qual as distopias literárias geralmente são construídas. Sendo assim, a “[r]ealidade se transforma em um sítio de interpretação, e o/a leitor/a é convidado/a a tomar parte nessa interpretação com vistas a extrair os parâmetros exatos do alerta que está presente em todo texto distópico” (p. 206). Com isso, se, por um lado, Varsam exclui a intenção autoral do escopo da análise, por outro, busca reestabelecer os vínculos do texto com o mundo fora dele por meio de outras vias. Isso ocorre porque a autora, assim como tantos/as outros/as, enxerga a narrativa distópica como um tipo de texto que possui uma *função* inerente, que é a de fornecer um alerta, o qual teria como objetivo provocar no público leitor a (re)ação necessária para evitar que aquele futuro descrito nas páginas da narrativa venha a se transformar em realidade. É nesse sentido que a ficção distópica pode ser entendida como uma espécie de *sátira admonitória* — tomando emprestada a expressão de Kingsley Amis³⁶ —, na qual aspectos da sociedade em que vive o/a autor/a são representados de maneira exagerada, como se observados por uma lente de aumento, de modo a chamar a atenção para problemas que, caso não sejam resolvidos, podem dar origem aos futuros distópicos descritos em tais ficções. Haja vista o fordismo levado às últimas consequências por Huxley, ou os perigos da inteligência artificial conforme elaborados por Forster.

Se o papel da distopia é alertar sobre um futuro, que existe enquanto possibilidade no presente, ela só pode fazê-lo estando intimamente ligada ao seu contexto histórico; para cumprir seu papel enquanto destinatário/a desse alerta, o/a leitor/a precisa estar a par desse contexto ao qual o texto alude, da mesma forma como precisa também estar aberto/a a entendê-lo, ainda que isso não implique em aceitá-lo, durante a sua leitura. Não se faz necessário que eu reprise a minha ressalva no que concerne à paralaxe ideológica. Faço, então, outro questionamento: afirmar que um texto tem como função despertar ou provocar algo (um sentimento, uma ação) em quem o lê, não seria uma forma de corroborar com a ideia de intencionalidade? Se há um sinal, um alerta, é porque alguém quis dizer a outrem que faça,

³⁶ Amis (2012, p. 98) usa a expressão para se referir ao romance *Os mercadores do espaço* [*The space merchants*] (1953), de Frederik Pohl e Cyril M. Kornbluth. Para uma análise dos aspectos utópicos e distópicos desse romance, cf. Moylan, 2016, p. 110–118, e Furlanetto, 2010, 178–184.

ou que não faça, isto ou aquilo. Pense em qualquer sinal de trânsito ou placa informativa — *Reduza a velocidade; Proibida a entrada de menores de 18 anos; Cuidado! Piso molhado*. Em todas elas há alguém (o Estado, o/a proprietário/a de um estabelecimento, um/a funcionário/a de uma empresa) que colocou um aviso, um alerta, que delimita o que é permitido, proibido, obrigatório e, automaticamente, exige de mim uma resposta, uma postura. Pensar a função da distopia, ou a ficção distópica enquanto sátira admonitória, requer a aceitação de uma intenção autoral em algum grau. Dessa forma, a proposta de Varsam, como um ouroboros, faz uma volta de 360° em torno de si mesma, retornando ao problema que buscara evitar desde o início.³⁷ E isso, esse dilema, é mais um daqueles demônios da teoria com o qual precisamos conviver quando da leitura de distopias.

Suvin, Ahmad, Schuknecht, Varsam, cada qual à sua maneira, e em diferentes graus, tecem reflexões que têm o texto literário como ponto de partida para a definição de distopia. Varsam e Ahmad concordam que é possível transferir o entendimento do que é ruim para dentro do universo diegético, perspectiva da qual também partilho. Só que, ao invés de eleger como ponto de vista privilegiado o/a narrador/a ou mesmo o/a protagonista/narrador/a, prefiro a ideia de “classes descontentes”, de Suvin. São essas personagens descontentes que, estando inseridas naquele universo ficcional, fornecem um ponto de vista privilegiado a partir do qual se pode definir se aquela sociedade específica é boa ou ruim. Por meio do que, em outra ocasião, chamei de *qualificação por contraste*³⁸, essa personagem descontente, ou grupo de personagens, evoca ou vislumbra um alhures, que é considerado melhor do que a situação em que ela se encontra. Esse mecanismo corrobora a afirmação de Baccolini de que a “[m]emória do passado e o desejo por um futuro melhor estão inextricavelmente ligados e se tornam um elemento central da narrativa distópica” (1995, p. 294), pois ambos representam as vias através das quais o lugar melhor é evocado ou vislumbrado, ao mesmo tempo em que funcionam como indicadores de que o aqui-e- agora da personagem descontente (ou das personagens) é pior.

Se insisto em não querer identificar essa personagem com o/a narrador/a ou protagonista/narrador/a é porque há narrativas neodistópicas, como *A cidade e a cidade* e *O círculo* (*The circle*, 2013), em que a perspectiva política dos/as protagonistas está alinhada ao poder hegemônico, e não contra ele. Mesmo sem identificar as personagens descontentes com protagonistas e narradores/as, é fácil identificá-los/as porque eles/as invariavelmente lutam

³⁷ Curiosa e estranhamente, para exemplificar como as distopias se relacionam com o seu contexto histórico-social de produção, Varsam cita um trecho de um ensaio de Orwell e de uma entrevista de Atwood (p. 209).

³⁸ Cf. Benicio, 2019, p. 348–349.

contra a narrativa do poder hegemônico. E o que caracteriza essa narrativa? Da perspectiva hegemônica, quintessência do antiutopismo, o *status quo* sempre representa a sociedade em sua melhor, mais perfeita configuração — lembremos de D-503, em *Nós*, afirmando que última revolução fora a definitiva; ou da explicação que o capitão Beatty dá a Montag, em *Fahrenheit 451*, a respeito de como a vida é consideravelmente melhor sem a literatura; ou mesmo as pregações de Tia Lydia,³⁹ em *O conto da aia*, afirmando o quanto a vida das mulheres em Gilead é melhor do que os perigos e as depravações que caracterizavam a sociedade anterior à implantação do regime teocrático. Não é por acaso que Ahmad menciona a ameaça de violência ou expulsão como uma maneira de controlar a vida das pessoas nas distopias. Do ponto de vista do poder hegemônico, a qualificação por contraste só oferece alternativas piores ao atual estado de coisas (eis porque, nessa perspectiva, esse estado é sempre considerado o melhor): o desabrigo na superfície da Terra, em “A máquina para”; o exílio em uma ilha na Islândia (que, até que se descubra que é um benefício, é tido como uma ameaça), em *Admirável mundo novo*; as colônias de lixo tóxico ou a Casa de Jezebel, em *O conto da aia*, para onde são enviadas as mulheres que infringem as regras; ou o Huamdonggil, em *Atlas de nuvens*, para onde vão as pessoas, principalmente migrantes, que já não tem mais dinheiro algum e, por isso, vivem à margem do sistema, sem qualquer assistência. Isso demonstra que um importante traço do sistema distópico não é apenas estabelecer o que é permitido, proibido e obrigatório, mas as consequências aplicadas a quem transgredir as normas.

Por fim, de Sargent a Schuknecht, percorri um caminho que vai do extremamente extratextual ao extremamente intratextual, e o fiz não com o intuito de refutar a tese intencionalista, mas para demonstrar que, no que se refere à construção de um *locus horrendus*, o texto distópico dispõe de estratégias capazes de fornecer respostas muito mais consistentes e pertinentes à análise literária do que a simples consulta à opinião do/a autor/a. Na próxima seção, enveredo de maneira mais aprofundada nos aspectos temáticos da ficção distópica, fator de suma importância para a compreensão da poética desse gênero. Devo admitir, porém, que nem todas as pessoas interessadas em distopias estão também interessadas em literatura, ou mesmo dispõem do instrumental teórico-crítico para empreender uma análise literária a contento. Meu objetivo com essa reflexão foi de mostrar rotas alternativas a um procedimento que, do meu ponto de vista, tende a desprezar as qualidades

³⁹ Em *Os testamentos*, seqüela de *O conto da aia*, Margaret Atwood dá voz à Tia Lydia, que é uma das narradoras do romance, fato que acaba por revelar outras camadas dessa personagem, inclusive, no que se refere à sua visão acerca do regime teocrático de Gilead. Cf. seção 4, abaixo.

literárias das obras. Mas nem mesmo esse meu exercício metateórico pretende ser a resposta última e definitiva para essa questão. Muito foi discutido e muito ainda há que se discutir. No final, não se trata apenas de escolher entre uma e outra abordagem, pois a ficção distópica, desde a sua gênese, constituiu-se enquanto gênero ambíguo, híbrido, que opera a partir de um entrecruzamento de ideias antagônicas. Como fiz questão de demonstrar anteriormente, com a distopia nem sempre as coisas se resumem a um *ou isto ou aquilo*; por vezes, o que se tem é *isto e aquilo*, numa coexistência complexa, que só vai oferecer respostas fáceis a quem escolher ficar na superfície dos problemas. Diante da leitura de tais obras, cabe aqui a reflexão de Antoine Compagnon (2012, p. 94):

a responsabilidade crítica, frente ao sentido do/[a] autor/[a], principalmente se esse sentido não é aquele diante do qual nos inclinamos, depende de um princípio ético de respeito ao outro. Nem as palavras sobre a página nem as intenções do/[a] autor/[a] possuem a chave de significação de uma obra e nenhuma interpretação satisfatória jamais se limitou à procura do sentido de umas ou de outras. Ainda uma vez, trata-se desta falsa alternativa: o texto ou o/[a] autor/[a]. Por conseguinte, nenhum método exclusivo é suficiente.

Assim, enquanto sátira admonitória, a distopia tece críticas a uma sociedade que existe fora do texto. Ela funciona como um alerta, indicando os problemas que precisam ser sanados de modo a evitar o futuro que elas mesmas descrevem. Aceitar que o texto distópico tem uma função é abraçar, em certa medida, a ideia de intencionalidade. Negar essa função é esvaziar a ficção distópica de seu potencial crítico. A narrativa distópica, então, seria uma espécie de veículo de interlocução entre autores/as e leitores/as empíricos/as. Mas a distopia, conforme apontei, também é um texto que se serve de mecanismos narrativos específicos para criar um universo diegético cuja organização social, ao estabelecer o que se pode e o que se deve fazer, submete a grande maioria da população a um regime coercitivo que encontra no medo a sua maior eficácia; uma personagem (ou um grupo), por meio da qualificação por contraste, identifica aquela organização social como ruim, pior em comparação a um alçures passado ou por vir. Isso tudo faz da distopia um amálgama de aspectos políticos, temáticos, estruturais sócio-históricos, que estão sempre disponíveis enquanto recursos de que se pode lançar mão quando da análise de tais narrativas. Resta saber quais são os que melhor se adequam aos objetivos almejados.

1.2.2 *Distopia, realismo e ficção científica*

Em uma carta a F. J. Warburg, de maio de 1947, George Orwell discorre brevemente acerca do livro que à época estava escrevendo: “Não gosto de falar dos livros antes de

terminá-los, mas vou lhe dizer agora que este é um romance sobre o futuro — isto é, de certo modo, é uma *fantasia, mas na forma de um romance naturalista*. É isso que o torna um trabalho difícil” (ORWELL, 1968, p. 329–330, ênfase minha). Nessa carta, Orwell, servindo-se dos termos correntes da teoria literária de então, toca em um ponto nevrálgico da ficção distópica — ainda que não fosse essa a sua intenção —, o qual ainda hoje parece causar muita confusão entre leitores/as e críticos/as, que é o fato de que a distopia, em termos formais, também possui filiações diretas com duas tradições literárias distintas, representadas no texto de Orwell pelos termos “fantasia” e “naturalista”.

Teço estas considerações com o demônio da teoria sentado ao meu lado, encarando com reprovação a cada escolha terminológica. Mas insisto.

Fantasia (Rosemary Jackson), fantástico (Tzvetan Todorov, David Roas), ficção de estranhamento⁴⁰ (Darko Suvin), *fantastika* (John Clute), fantasismo (Bruno Mantagrano e Enéias Tavares), ficção especulativa (Marek Oziewicz) — inúmeros são os termos, e cada qual com suas particularidades, para designar aquelas obras narrativas que, segundo Robert Scholes, “insistem em alguma descontinuidade radical entre o mundo que nos apresentam e o mundo de nossa experiência” (SCHOLES, 1975, p. 1). Nas páginas que seguem, adoto o termo *ficção especulativa*,⁴¹ entendido enquanto uma denominação mais ampla, que engloba a ficção científica, a fantasia, o horror, bem como as utopias e as distopias.⁴² Contra ele, existe a mais óbvia objeção, a de que toda literatura é, por natureza, especulativa. Mas entendo que o trabalho de certos termos é designar um conjunto de convenções, que, neste caso, é mais bem definido por contraste, em oposição ao conjunto de convenções do realismo/naturalismo. E,

⁴⁰ No original: *Estranged fiction*.

⁴¹ É necessário afirmar que, nesta reflexão, não são levadas em consideração as conotações que Robert Heinlein e Margaret Atwood quiseram impor a esse termo anteriormente. Tanto Heinlein, que foi o responsável pela criação do termo no final dos anos 1940, quanto Atwood usaram *ficção especulativa* para descrever um modo ficcional distinto da ficção científica. Para Heinlein (1964), a ficção especulativa seria escrita a partir de teorias científicas válidas (o que hoje é chamado de ficção científica *hard*), ou pelo menos forneceria uma explicação plausível para as inovações que apresenta em suas páginas, e, no entanto, esse tipo de ficção estaria mais preocupada com os problemas humanos advindos desses cenários extrapolados do que com a invenção de máquinas ou dispositivos. Indiretamente, ao postular essas e outras regras, Heinlein deixa de fora uma gama de obras, sobretudo aquelas publicadas nas *pulp magazines* — ironicamente, as que foram responsáveis pela popularização do gênero — as quais ou estão demasiadamente preocupadas com as invenções tecnológicas ou, a exemplo das *space opera*, simplesmente prescindem de qualquer explicação plausível para os raios *lasers*, as viagens intergalácticas, o teletransporte etc. Atwood (2011), de maneira semelhante, irá afirmar que a ficção científica trata de “coisas que não poderiam acontecer”, como a invasão marciana descrita em *Guerra dos mundos* (*War of the worlds*, 1897), de Wells; enquanto a ficção especulativa trata de “coisas que realmente poderiam acontecer, mas que simplesmente ainda não tinham acontecido quando o/a autor/a escreveu seu livro”, como os submarinos e as viagens de balão das histórias de Júlio Verne (ATWOOD, 2011, p. 6).

⁴² Cf. Oziewicz, 2017, para um panorama histórico do termo *ficção especulativa*, bem como para uma reflexão acerca de sua utilização pela teoria literária contemporânea.

anda assim, dentro do amplo espectro dos gêneros especulativos, é com a ficção científica que a distopia tem dialogado mais de perto ao longo de sua história.

Philip E. Wegner (2003) foi quem observou de maneira mais detalhada essas relações entre a distopia e a ficção naturalista. Segundo ele, a típica propensão antiutópica da distopia “deveria ser entendida como uma herança *genética*” presente em sua forma estrutural, “um legado de suas raízes nas tradições do naturalismo literário” (WEGNER, 2003, p. 170). E continua:

Esses textos clássicos [como *Nós* e *1984*] estabelecerão um padrão que irá assombrar a tradição da escrita distópica ao longo do século XX: desejosos de uma mudança radical das coisas, mas incapazes de imaginar qualquer mecanismo ou agência por meio da qual tal mudança poderia acontecer, essas distopias oscilam entre a abertura radical da Utopia e o fechamento asfíxiante do naturalismo (p. 173)

Wegner é muito preciso ao estabelecer esse vínculo entre as ficções naturalista e distópica, e, mais ainda, em demonstrar qual o impacto que isso gera nesta última. De acordo com Suvin (1979, p. 11), “a regra básica da literatura naturalista é a de que o destino do homem é o homem”, ou, como prefiro dizê-lo, o destino do ser humano é o ser humano. Com base nessa afirmação, e recuperando as características do antiutopismo discutidas anteriormente, isto é, de uma dimensão ou postura política mais ampla que seria contrária às possibilidades de mudança e, conseqüentemente, mais presa ao *status quo*, pode-se entender por que Wegner afirma que o traço antiutópico da distopia é tributário de suas raízes naturalistas.

Conforme explicitiei antes, a antiutopia enquanto forma literária é aquela que mais sofre pela relatividade advinda da perspectiva política adotada por críticas e críticos. Deixando de lado as características formais da antiutopia (se é que realmente existem), pois que não se trata do foco da presente reflexão, gostaria de retomar a ideia da antinomia entre utopismo e antiutopismo, mas agora pela perspectiva de Suvin. Segundo esse autor,

[t]oda a vida inteligente imaginável, incluindo a nossa, pode, no final das contas, ser organizada mais perfeitamente ou menos perfeitamente: não existe conhecimento ou imaginação livre de valor. Nesse sentido, utopia e antiutopia não são apenas gêneros literários, mas também horizontes dentro dos quais a humanidade e seus empreendimentos, incluindo a FC, são irrevogavelmente colocados (SUVIN, 1988, p. 42).

Dessa forma, não só os textos distópicos anunciam, *mais* ou *menos* explicitamente, os seus horizontes utópicos e antiutópicos, mas nós, enquanto leitoras e leitores, também lemos tais obras em relação ao que, nos termos de Tom Moylan, foi anteriormente referido como *continuum antinômico*.

Porém, acredito que haja, por parte da crítica que se debruça sobre a ficção distópica, uma certa propensão a recorrer a esse *continuum* de maneira a desprezar as qualidades literárias da distopia em função de uma leitura mais ideologicamente comprometida. (Acabo de dedicar algumas páginas a essa discussão e não pretendo me repetir, mas repito: todas as informações aí estão disponíveis, todas as leituras são válidas, desde que se adequem aos propósitos a que se pretendam críticos e críticas, leitores e leitoras de um modo geral.) A seguinte afirmação de Moylan ilustra muito bem esse pensamento: “o texto pode ser considerado antiutópico se falha em desafiar (ou escolhe não fazê-lo) os limites ideológicos e epistemológicos da sociedade que realmente existe” (MOYLAN, 2016, p. 94). Ainda que Moylan seja um acadêmico cujas teorizações foram e são de extrema relevância para o estudo das distopias, cruciais para qualquer pessoa que queira refletir em profundidade acerca das imbricações entre a poética e a política desse gênero, creio que a afirmação supracitada esteja mais pautada em questões políticas do que formais. Na mão de leitores/as bem menos ponderados/as do que Moylan, e, por conseguinte, menos atentos/as às ambiguidades da ficção distópica, essa postura de leitura tem acarretado análises que parecem exigir da literatura algo que não lhe compete, as quais, em se tratando de distopias, também perdem de vista as complexas relações entre as características especulativas e naturalistas desse gênero.

De minha parte, considero bastante indevido colocar sobre os ombros dos/as ficcionistas a responsabilidade de fornecer as respostas para os problemas do mundo em que vivemos e, portanto, injusto condenar os textos por não responderem aos meus anseios particulares. O *E se* é um importante dispositivo das ficções especulativas em geral, mas aplicado ao discurso crítico — *E se o/a autor/a tivesse escrito dessa ou daquela maneira?* —, tende a ser uma atitude de esquiva perante a obra, o que revela um implícito desejo de que o texto fosse outro, para o qual eu já tenho um roteiro de análise pré-definido, e não este, que porventura desafia meus protocolos de leitura.

Do ponto de vista estético, a distopia estaria mais próxima de uma “irrealidade realista”, oxímoro utilizado por Darko Suvin (1979, p. xviii) e recuperado por Kathleen Spencer (1983) em suas reflexões estilísticas acerca da FC. A expressão diz respeito ao fato de que os textos científico-ficcionais servem-se daquilo que Roland Barthes (1972) chama de “efeito de real”⁴³, só que para descrever mundos outros, alternativos, distantes daquele que

⁴³ Barthes, analisando fragmentos da obra de Gustav Flaubert e de Jules Michelet, faz uma importante reflexão sobre a literatura realista, na qual identifica e questiona os “detalhes inúteis” que compõem as descrições narrativas. Barthes afirma que esses elementos, de modo geral, seriam dispensáveis à narração, no entanto, a sua função na malha narrativa é a de funcionar como índices de realidade, ainda que arbitrários em termos de significação, muito importantes para a construção do universo diegético.

conhecemos, seja temporal, histórica ou culturalmente. Nas palavras de Spencer, “o típico texto de FC segue as convenções normais de verossimilhança, utiliza os dispositivos empregados na ficção mundana [realista] para convencer o/a leitor/a de que o texto se refere a um mundo real — *mas a cultura a que se refere é imaginária*” (SPENCER, 1983, p. 40, ênfase da autora).

Diante disso, suspeito que muitos/as leitores/as, ao exigirem que as distopias forneçam respostas para os problemas sociais, que existem fora do texto, estão na verdade confundindo um aspecto de ordem estética (pois as distopias são majoritariamente escritas dentro do registro das convenções do realismo do século XIX) com um aspecto de ordem política: ou seja, se a distopia é *escrita* de maneira realista, igualmente *realista* deve ser seu trabalho com o conteúdo narrado. No entanto, por dialogar muito de perto com a ficção científica, a distopia, paradoxalmente, “depende de e nega a História” (BACCOLINI, 2003, p. 115), algo que se dá por meio de mecanismos específicos do texto, os quais condicionam a maneira de lê-los, como demonstro a seguir.

Umberto Eco (1994, p. 89), em seus passeios pelos bosques da ficção, afirma que tudo aquilo que não está explicitamente sinalizado enquanto algo diferente em relação ao mundo empírico, nós pressupomos que é semelhante a esse mundo. Por exemplo, se o/a narrador/a afirma que uma personagem subiu em uma charrete, mesmo que ele/a não diga que esta é puxada por cavalos, inferimos essa informação (que, obviamente, pode ser reformulada ao longo da leitura). No contexto das teorizações sobre a FC, Peter Stockwell (2014) recorre ao “princípio do deslocamento mínimo”, de Marie-Laure Ryan, que serve para “limitar a divergência do mundo possível às diferenças que o texto realmente especifica: com exceção dos *novuns* da ficção científica, o resto do universo é tratado como se obedecesse às mesmas leis naturais que o nosso” (STOCKWELL, 2014, p. 141). É por isso que Spencer (p. 45), a partir de reflexões de Samuel Delany, afirma que, no âmbito da FC, há uma inversão entre o primeiro plano (*foreground*) e o plano de fundo (*background*), uma vez que toda a descrição contida em um texto desse gênero fornece informações essenciais para que se entenda os mecanismos do universo narrado. É com base nesses princípios que os textos de FC conseguem alcançar um equilíbrio entre o familiar e o estranho, facilitando o trânsito do público leitor entre os domínios que já é conhecido e daquilo que nasce a partir do texto.

Para Suvin, uma das principais características dos textos de FC é o *estranhamento cognitivo*. Para o autor, toda obra de ficção científica apresenta um *novum* (ou inovação cognitiva), que ele define como sendo um “fenômeno ou relacionamento totalizante que se

desvia da norma de realidade do/a autor/a e do/a leitor/a implícito/a” (Suvin, 1979, p. 64).

Esse *novum*, argumenta Suvin, possui

diferentes graus de magnitude, partindo do mínimo de uma discreta ‘invenção’ (ferramenta, técnica, fenômeno, relacionamento) ao máximo de um cenário (*locus* espaçotemporal), agente (personagem ou personagens principais) e/ou relações basicamente novas e desconhecidas no ambiente do/a autor/a (p. 64).

Segundo Suvin, o *novum*, para ser considerado enquanto tal (e não apenas um *pseudonovum*), precisa ser validado cognitivamente a partir dos conhecimentos disponíveis no mundo empírico do/a autor e do/a leitor/a. É com base nesses mesmos preceitos que, ao definir a utopia, embora a considere como uma “construção verbal” — abordagem que, portanto, permite “superar a velha e teologizante discussão sobre se a utopia pode ser realizada” (p. 52) — Suvin postula que esta precisa provocar um “estranhamento que surja de uma hipótese histórica alternativa” (p. 49). Um corolário dessa postura de Suvin é que, dado que o mundo e a ciência estão em constante processo de modificação, muitas ideias, conceitos e teorias que eram cognitivamente plausíveis no passado podem se tornar ultrapassadas no futuro (como o geocentrismo, a frenologia, a eugenia), da mesma forma que a fantasia mais estapafúrdia do passado pode vir a se tornar parte do cotidiano (pensemos no avião, no telefone celular, na internet, no metaverso).

É por isso que a leitura das teorizações de Suvin realizada por Carl Freedman (2000) se apresenta como mais ponderada. Ao invés de estranhamento, Freedman argumenta em prol de um *efeito cognitivo*. Para o autor, a “questão crucial para a discriminação genérica [da FC] não é um julgamento epistemológico externo ao texto [...], mas antes [...] a atitude *do próprio texto* para com o tipo de estranhamento sendo performado” (FREEDMAN, 2000, p. 18, ênfase no original). Sendo assim, ao invés de submeter-se o texto a uma lógica completamente exterior à sua diegese, leva-se em consideração a sua lógica interna.

Concordo com Compagnon (2012, p. 123) quando ele afirma que se a linguagem foi criada para alguma coisa, certamente não foi para falar de si mesma. Porém, na leitura crítica, não se pode pensar que existe uma relação transparente entre o mundo do texto e o mundo fora do texto. Como afirma Antonio Candido (2011, p. 22), é preciso “ter consciência da relação arbitrária e deformante que o trabalho artístico estabelece com a realidade, mesmo quando pretende observá-la e transpô-la rigorosamente”. Transpor rigorosamente a realidade certamente não é a pretensão das ficções especulativas, dentre as quais encontra-se a distopia, que poderiam ser consideradas como narrativas deformantes ao quadrado, posto que potencializam algo inerente à toda ficção. De maneira semelhante, não se pode esquecer que a

obra literária goza de uma liberdade que “às vezes precisa modificar a ordem do mundo justamente para torná-la mais expressiva; de tal maneira que o sentimento da verdade se constitui no leitor [e na leitora] graças a esta traição metódica” (CANDIDO, 2011, p. 22). Com base nisso, penso que é preciso ter em mente que o estudo da relação entre a literatura e a sociedade — se isso é feito pela perspectiva dos estudos literários — pressupõe o entendimento do processo de “redução estrutural” conforme definido por Candido (1993, p. 9), “isto é, o processo por cujo intermédio a realidade do mundo e do ser se torna, na narrativa ficcional, componente de uma estrutura literária, permitindo que esta seja estudada em si mesma, como algo autônomo”. Acredito que a compreensão desse processo, como o mundo é absorvido pelo texto literário, é o que está na base para a compreensão do efeito cognitivo provocado pela narrativa.

Retomando algumas questões levantadas no início desta subseção, se eu leio a narrativa distópica com base no horizonte utópico-antiutópico do qual fala Suvin, então preciso compreender o processo de redução estrutural e entender quais e como estão presentes os aspectos do mundo empírico nesse texto, de modo que seria mais honesto para com a obra se me propusesse a analisar, primeiramente, como ela escolhe lidar com os problemas que ela mesmo cria em sua diegese. Sendo assim — embora eu acredite que este tipo de cobrança não deva recair sobre as obras literárias — penso que seria mais coerente afirmar que o texto apresentaria uma propensão antiutópica se “falha em desafiar (ou escolhe não fazê-lo) os limites ideológicos e epistemológicos” da sociedade do pesadelo, do terrível mundo novo contido em suas páginas.

É Umberto Eco (1994) quem propõe uma diferença entre *interpretar* e *usar* uma obra literária. A ficção distópica pode ser “usada” como uma ferramenta para reflexão sobre o mundo, mas ela não pode ser reduzida a isso e, pior, ela não deve ser acusada de ter “falhado”, caso não ofereça as respostas de que precisamos.

Uma discussão correlata e interligada à que venho tecendo diz respeito à relação entre a distopia e o utopismo. Moylan (2016), por exemplo, irá considerar como “pseudodistopias” aquelas obras mais proeminentemente inclinadas para o polo do antiutopismo, como é o caso de *1984*, pois, para ele, é obrigatório que as distopias contenham elementos utópicos. Como demonstrei acima, na subseção 1.1.2, enquanto manifestação de um distopismo (que estabelece diálogos com o antiutopismo, mas não necessariamente com o utopismo), algumas distopias nos pegam pelo braço e nos levam para um mergulho profundo num mar de pessimismo, sem possibilidade de redenção. Creio que não se pode ser indulgente com tais textos. Apesar de seu tom decepcionantemente deselegante, concordo com Gregory Claeys

(2020, p. 197) quando ele afirma que a presença da utopia não é condição *sine qua non* para que uma obra seja classificada como distopia. Inclusive, do meu ponto de vista (como afirmo abaixo, na subseção 2.2), há, sim, utopia mesmo nessas obras mais visivelmente pessimistas; o que não há são respostas para os problemas do mundo fora do texto.

Uma forma de leitura que apresenta uma articulação entre utopia e distopia, sem desprezar ou comprometer as características poéticas e políticas da ficção distópica, foi apresentada por Ildney Cavalcanti (1999). Em suas teorizações, ela se serve de uma *hermenêutica da utopia* para a leitura de obras distópicas — mais especificamente do que ela denomina de *distopia crítica feminista*. Entendendo a utopia enquanto “expressão do desejo” e a distopia enquanto narrativa (a partir de uma distinção proposta por Fredric Jameson), ela é um/a daqueles/as críticos/as que, no inferno, procura o que não é inferno. Com base em uma reflexão que conjuga o utopismo blochiano, a utopia crítica de Tom Moylan, a crítica feminista e a semiótica, Cavalcanti mostra-se consciente da natureza singular do signo da utopia — que é aquele que, paradoxalmente, anuncia a sua própria inexistência —, e não busca em sua leitura uma utopia enquanto projeto ou programa, mas argumenta que o texto distópico é construído em torno da utopia, que se esconde “em sua dobras”, jamais se revelando como algo fixo, pronto e acabado. Isso a leva à conclusão de que, “[d]a mesma forma que o ‘bom lugar’ (*eu-topos*) e o ‘não-lugar’ (*ou-topos*) estão contidos e expressos em um signo, assim também as distopias feministas são textos que sonham com a boa alteridade (*otherness*), conquanto conscientes da impossibilidade de expressá-la” (CAVALCANTI, 1999, p. 203). Da maneira como a enxergo, acredito que essa dinâmica analisada por Cavalcanti também pode ser encontrada em outras obras, fora de seu recorte de leitura.

Com bases nas reflexões de Russell Jacoby (2007) acerca dos pensadores que ele caracteriza como “utopistas iconoclastas”, isto é, que teorizam sobre a utopia sem aprisioná-la em um projeto definido, um *blueprint*, creio que seja possível afirmar que esses textos distópicos que se recusam a oferecer uma imagem definida e explícita da utopia, “que sonham com a boa alteridade, conquanto conscientes da impossibilidade de expressá-la”, ao invés de pseudodistopias, poderiam ser caracterizados como *distopias iconoclastas*, ou mais especificamente, *distopias utópico-iconoclastas*. Muitas das narrativas neodistópicas analisadas nesta tese compartilham dessa mesma característica em relação à utopia.

Para concluir essas reflexões, é preciso explicitar que acreditar que as distopias possam impactar de alguma forma o público leitor — para atingir o que Moylan (2014) chama de “massa crítica” — é o nosso mais genuíno ato de esperança enquanto leitores/as e críticos/as. Mas isso não pode se converter em exigência, seja para com escritores e escritoras,

seja para com leitores e leitoras. E, uma vez que a esperança utópica não pode prescindir de uma postura crítica, é preciso ter consciência de que, como observa Ruth Levitas, essa massa crítica responsável por construir a transformação radical só existe “por implicação fora do texto”. Ao comentar as teorizações de Moylan acerca da utopia crítica, a autora de *Utopia as method* [Utopia como método] afirma:

Minha própria visão mais pessimista é de que a intenção e o ímpeto políticos da utopia crítica não necessariamente correspondem à efetividade política. Isso depende das condições de reprodução cultural. Um contexto e uma leitura politicamente tranquilos permitem que elas [as utopias críticas] funcionem apenas enquanto crítica (LEVITAS, 2013, p. 111).

Diante disso, parece ingênuo esperar que os textos literários possam fomentar uma transformação radical. No entanto, não se pode ignorar que, a seu modo — que tende a ser oblíquo, refratário, ardiloso —, os textos literários, e, mais especificamente, aqueles especulativos em que está inserida a distopia, são bosques fecundos de possibilidades, ao passo que, como afirma Eco (1994, p. 9), também são “máquinas preguiçosas” que necessitam de leitoras e leitores que consigam ativar seus mecanismos, transformando-os naquilo Ernst Bloch chamou de o “órgão metódico para o Novo” (BLOCH, 1995, p. 157). Ou, como afirma China Miéville, de maneira mais inflamada:

É importante frisar, enfaticamente, que *não* se trata aqui de sugerir a ridícula hipótese de que a ficção fantástica formaria uma visão esclarecida das possibilidades políticas, ou mesmo que agiria como algum tipo de guia ou manual de ação política. O que está posto em jogo é a afirmação de que o fantástico [...] é *um bom recurso para auxiliar o pensamento* (MIÉVILLE, 2014, p. 114, ênfase do autor).

Por fim, algumas pesquisas no âmbito da psicologia afirmam que o *sonho ruim* é diferente de um *pesadelo* na medida em que, diferente do primeiro, este último nos faz acordar.⁴⁴ Sendo assim, em sua retórica do mau lugar, na construção de seus pesadelos ficcionais, da distopia, posto que um exercício imaginativo, não podemos esperar mais do que “bom recurso para auxiliar o pensamento”, que pode, ao reconhecemos o mundo desfeito e refeito presente no texto, fazer *despertar* o nosso senso crítico diante dos elementos que, através da narrativa, são apresentados de maneira desfamiliarizada. Que a ficção distópica, então, enquanto uma poética do pesadelo, tenha o poder de nos acordar, de nos retirar do estado de letargia em que o antiutopismo, esse sonho ruim, tenta constantemente nos aprisionar.

⁴⁴ Cf. Zadra, 2000.

2 A FICÇÃO DISTÓPICA: ESBOÇO PARA UMA GENEALOGIA

2.1 Antes da Máquina, a protodistopia

Em uma longa nota de rodapé do livro *Distopia: fragmentos de um céu límpido* (2016), Tom Moylan, ao discorrer sobre o romance *O tacão de ferro* (*The iron heel*, 1907), de Jack London, esclarece o motivo por que escolheu o conto “A máquina para” (1909), de E. M. Forster, e não o romance de London como a obra inaugural da distopia no século XX. De acordo com Moylan, “a obra de London, apesar de politicamente preferível à de Forster, continua sendo um caso-limite. É *quase* uma distopia, ou talvez uma ‘protodistopia’, como Gorman Beauchamp diria” (p. 28, grifos no original). Embora reconheça a influência de *O tacão de ferro* nas distopias posteriores — inclusive, o próprio Orwell⁴⁵ observou a perspicácia de London ao antever a ascensão do fascismo na Europa —, Moylan afirma que esse romance “chega ao limite da distopia, mas, a meu ver, ainda não é aquele novo gênero” (p. 28).

No ensaio de Gorman Beauchamp (1983) ao qual Moylan se refere, intitulado “The proto-dystopia of Jerome K. Jerome” [A protodistopia de Jerome K. Jerome], o autor faz uma análise do texto “A nova utopia” (“The new utopia”), publicado em 1891. Com uma estrutura semelhante à das utopias literárias, essa narrativa-ensaio⁴⁶ de Jerome consiste basicamente em uma grande exposição pormenorizada dessa sociedade do futuro, realizada a partir de um diálogo entre o cicerone e o forasteiro (ou viajante), que, neste caso, trata-se de um homem que dormiu e, ao acordar, descobriu que tinham se passado mil anos. Em seu ensaio, o objetivo de Beauchamp é demonstrar como “A nova utopia” pode ser lida como uma “distopia *avant la lettre*” (p. 170), antecipando elementos que viriam a caracterizar a ficção distópica do século XX. Assim, a partir de fragmentos do texto de Jerome, o autor estabelece os paralelos entre este e as obras posteriores, exemplificando alguns dos temas comumente incorporados à construção literária das narrativas distópicas, dentre os quais estão:

⁴⁵ Orwell comenta esse romance de London em pelo menos duas ocasiões: na introdução a uma edição de 1946 da coletânea de contos *Love of life and other stories* (publicada originalmente em 1907), de autoria do próprio London, em que observa o aspecto “profético” de *O tacão de ferro* no que se refere à ascensão do Fascismo na Europa; e no ensaio “James Burnham and the managerial revolution”, de 1946, em que afirma que romances como *O dorminhoco* (*The sleeper awakes*, 1899), de H. G. Wells, *O tacão de ferro*, *Nós* e *Admirável mundo novo* “descreveram mundos em que os problemas específicos do capitalismo foram resolvidos”, sem que, no entanto, “liberdade, igualdade ou a verdadeira felicidade” tivessem sido alcançadas. Cf. Orwell, 1968, p. 23–29, 160–181.

⁴⁶ Beauchamp localiza o texto de Jerome em algum lugar entre a ficção e o ensaio, deixando essa questão em aberto.

a) O *reductio ad absurdum* da ideia de igualdade⁴⁷ — Na sociedade descrita por Jerome todas as pessoas têm cabelos pretos (quem não os tem naturalmente, deve tingi-los), seguem uma padronização de vestimenta (de modo que o narrador não consegue distinguir homens de mulheres) e aquelas que possuem uma capacidade física acima da média têm um braço ou uma perna amputados. Artifício semelhante, de acordo com Beauchamp, será recuperado em 1960 por L. P. Hartley em seu romance *Facial justice* [Justiça facial], no qual as pessoas com uma beleza acima da média são submetidas a uma cirurgia plástica para ficarem com feições mais comuns, evitando, desse modo, despertar o sentimento de inveja nas demais; e também em 1961, por Kurt Vonnegut, no conto “Harrison Bergeron”, em que as pessoas com inteligência superior são obrigadas a usar um dispositivo no ouvido que emite barulhos a cada vinte segundos, o que as impede de desenvolver qualquer raciocínio; aquelas com uma maior capacidade física são obrigadas a usar utensílios que limitam seu campo de visão e dificultam sua locomoção; e aquelas com maior beleza devem usar máscaras com feições horrendas. Ainda no texto de Jerome, o protagonista é informado que, quando a superioridade de alguém diz respeito ao intelecto, o que não ocorre com frequência, é realizada “uma operação cirúrgica na cabeça, que suaviza o cérebro para o nível médio” (JEROME, 2013, p. 143), o que Beauchamp automaticamente relaciona à Grande Operação, responsável por “curar” as pessoas da imaginação, no romance *Nós*, de Zamyatin.

b) A nomenclatura numérica (ou *numenclatura*) — “Depois de *Nós*, substituir o nome por número se tornou algo como um clichê distópico”, afirma Beauchamp (p. 174), sendo um recurso utilizado em romances como *Cântico* e *Facial justice*, mas “Jerome novamente parecer ter sido o primeiro a apresentá-lo como um aspecto satírico” da tradição utópica (p. 175). Em “A nova utopia”, todas as pessoas usam uma placa de metal nas golas de suas roupas com seus respectivos números — ímpares para as mulheres, pares para os homens. A razão disso, explica o cicerone ao protagonista, é que enquanto alguns chamavam-se Montmorency (sobrenome nobre, que tem sua origem na realeza francesa) outros chamavam-se Smith ou Jones (ambos sobrenomes comuns em países de língua inglesa), o que fazia com que os primeiros tratassem os segundos com indiferença, dando origem a uma desarmonia em descompasso com a ideia de igualdade, diretriz máxima daquela sociedade. Por conta disso, o Estado decidiu abolir os nomes próprios. Esse artifício da nomenclatura numérica seria parte de um mecanismo mais abrangente encontrado nas distopias, concretas e ficcionais, que consiste em destituir as pessoas daquilo que lhe caracterizam enquanto sujeitos ou seres

⁴⁷ Claeys (2017, p. 57) refere-se a isso como *egalomania*, que ele define como “o desejo obsessivo por igualdade e semelhança”.

humanos. Por exemplo, o argumento de que pessoas negras eram inferiores foi a justificativa utilizada para que se perpetrasse o tráfico e o comércio escravistas; de modo semelhante, a crença de que o povo judeu não era humano, propagada pelo partido nazista alemão, foi o combustível ideológico responsável pelo maior genocídio do século XX, o Holocausto. Nas obras literárias, traços dessa despersonalização podem ser observados no romance de Atwood no qual as aias são rebatizadas com base nos nomes dos comandantes a que elas pertencem: Offred (de *of Fred*, ou seja, “de Fred”), assim como Ofglen, Ofwarren etc; mas também no romance de Katherine Burdekin, *Swastika night* [Noite da Suástica], de 1937, no qual as mulheres foram reduzidas a um estado tal que sequer têm direito a um nome. Não por acaso, convém lembrar, quem é vaporizado/a em *1984* torna-se uma “despessoa” (*unperson*, no original).

c) A organização rigorosa da rotina diária — Em “A nova utopia”, há um cronograma diário, estritamente definido, que estabelece horário de acordar, dormir, fazer as refeições e trabalhar, com o soar de um sino que demarca cada início e término de atividade. Beauchamp comenta que “[c]onsiderar uma rotina tão inflexível como uma vida de ‘liberdade’ requer um habilidoso emprego do duplispensamento distópico” (p. 175). Por outro lado, o autor observa que, em seu “um exame da organização da vida na nova era”, a sátira de Jerome “é de certa forma atenuada pelo fato de que a mais rígida sistematização que ele consegue imaginar” já tinha sido satisfatoriamente colocada em prática por utopistas anteriores, tais como More e Campanella, e que “a sátira à rígida organização utópica ambicionada por Jerome — vida ditada pelo relógio e pelo sino — é realizada com maior sucesso por Zamyatin, que imagina uma sociedade inteira operando com base nos princípios da ‘administração científica’ de Taylor Francis” (p. 175).

d) A abolição dos laços afetivos — Na sociedade descrita por Jerome K. Jerome, as pessoas já não se casam mais, uma vez que, no casamento, maridos consideravam suas esposas as melhores mulheres, filhos e filhas consideravam seus pais os melhores homens etc., e isso estava em desacordo com a ideia de igualdade. Agora, explica o cicerone, em seu característico modo, vago e elíptico, sem entrar em minúcias, que “[n]a primavera, providenciamos o tanto de crianças de que o Estado necessita, e as criamos com cuidado, sob supervisão médica. Assim que elas nascem, elas são tiradas de suas mães (que, de outro modo, poderiam vir a amá-las) e educadas em creches e em escolas públicas” (JEROME, 2013, p. 142). Segundo Beauchamp (p. 179),

[o] Estado que se propõe a garantir a invariável felicidade de todos/as, o/a distopista geralmente argumenta, pode fazê-lo apenas por meio da

eliminação das fontes de suas mais fortes emoções — amor, lar, família. Novamente, ‘A nova utopia’ fornece o protótipo para a eliminação dessas emoções que, posteriormente, as distopias iriam refinar com graus cada vez maiores de engenhosidade tecnológica.

Esse tema da “antifamília”, como Beauchamp o chama, foi, de fato, amplamente empregado nas distopias literárias da primeira metade do século XX, mas de maneira diversa: ora como proscricção ou proibição do contato social e íntimo entre as pessoas — como em “A máquina para” e *1984* —, ou como permissividade compulsória — como em *Nós e Admirável mundo novo*. Embora a justificativa fornecida por Jerome para o fim da família tenha como imperativo a ideia de igualdade, a deterioração dos laços afetivos e das relações sexuais nas distopias advém, principalmente, da necessidade de uma constante vigilância como via de garantir o bom funcionamento da sociedade; dessa forma, tendo em vista que a delação entre cidadãos e cidadãs é incentivada como um meio de coibir atitudes consideradas contrárias aos dogmas estabelecidos, cada indivíduo, portanto, transforma-se em um dissidente em potencial, o que faz com que, no lugar da afetividade e da confiança, impere o medo. Orwell certamente continua sendo aquele que melhor conseguiu construir um pesadelo arquitetado em torno do tropo da vigilância distópica. Mas o gérmen desse mecanismo, é importante salientar, já está lá na *Utopia* de More: “afinal, os utopienses têm a necessidade de cumprir, à vista de todos, as costumeiras tarefas e de gozarem do honesto prazer” (MORE, 2017, p. 117, ênfase minha).

e) A banalização e/ou a proibição da arte — Para Beauchamp (p. 179), “[q]uase todas as distopias mencionam a banalização da arte, particularmente da literatura, nos mundos por vir”, o que pode ser evidenciado pela máquina de produzir rimas em Forster, nos poemas em louvação à matemática e ao Estado Único em Zamyatin, no lúbrico ditame do cinema sensível⁴⁸ e na proibição do acesso à literatura em Huxley, na reescrita das obras literárias em Orwell. Em “A nova utopia”, embora as cidadãs e os cidadãos trabalhem apenas três horas por dia, o ócio criativo e a apreciação de arte não figuram entre as atividades realizadas nas vinte e uma horas restantes. De acordo com Beauchamp (p. 179), é Jerome quem introduz a queima de livros como um tema central da distopia — algo que tem em Bradbury, nas páginas de seu *Fahrenheit 451*, a sua expressão máxima. Na sociedade de “A nova utopia”, todos os livros e toda a arte produzida no passado foi queimada, destruída, uma vez que esses objetos artísticos carregavam ainda a marca de ideias e ideais antigos. Além disso,

⁴⁸ No original, “feelies”.

as novas obras de arte e de literatura estavam proibidas, já que elas tendiam a minar os princípios da igualdade. Elas faziam os homens pensarem, e os homens que pensavam se tornavam mais espertos do que os que não queriam pensar; e aqueles que não queriam pensar, naturalmente, se opuseram a isso, e, sendo da MAIORIA, se opuseram com algum propósito (JEROME, 2013, p. 144, ênfase do autor).

Esse elogio à ignorância pode ser considerado uma espécie de diretriz que informa aquilo que se espera das cidadãs e dos cidadãos das distopias. É Winston Smith, protagonista de *1984*, quem oferece um excelente raciocínio a respeito disso: após ser preso no Ministério do Amor, no qual é torturado, Winston começa a fazer uma espécie de “atletismo mental”, de modo a conseguir aceitar, ou melhor, acatar sem questionamentos tudo aquilo que é dito pelo Partido. A sua conclusão é de que “[a] burrice era tão necessária quanto a inteligência, e igualmente difícil de ser adquirida” (ORWELL, 2009, p. 325).

Gorman Beauchamp finaliza sua análise afirmando que o texto de Jerome conseguiu antever os grandes temas do romance distópico, e, ele pondera, mesmo que o texto não tenha influenciado diretamente os/as ficcionistas subsequentes, “sua presciência em antecipar a substância do gênero já seria, por si, um motivo para que ele tivesse, pelo menos, uma nota de rodapé na história literária da distopia” (p. 80). Há, porém, dois aspectos cruciais em que há divergência entre “A nova utopia” e seus sucessores. Por seguir uma estrutura semelhante à das utopias, em que o texto consiste basicamente em uma grande exposição pormenorizada da sociedade, calcada em um diálogo entre um cicerone e um viajante, a esse texto de Jerome falta ainda o conflito estruturante da narrativa distópica — a saber, aquele que se dá entre a personagem (ou grupo de personagens) que se rebela contra o poder hegemônico e os mecanismos de opressão desse poder. Além disso, Beauchamp observa, o texto de Jerome, apesar de sua visão pessimista, parece ter sido criado “mais para entreter do que para alertar” (p. 181).

Da forma como o enxergo, por se tratar de um texto que critica e satiriza os ideais comunistas — então, emergentes —, o que automaticamente o coloca como defensor do *status quo*; e como apresenta um protagonista que entra e sai daquele mau lugar sem sofrer qualquer dano ou oferecer ameaça ao poder hegemônico, prefiro localizá-lo entre as antiutopias que apresentam características protodistópicas. Toda a discussão de Beauchamp, no entanto, continua sendo pertinente: sua identificação de elementos prototípicos da distopia presentes em “A nova utopia” abre espaço para que seja possível observar nas produções anteriores ao século XX as raízes de um gênero que, até então, ainda estava por consolidar-se.

Isso não significa que a distopia, entendida em sua acepção mais ampla, enquanto descrição de sociedades ruins, não tenha existido em momentos anteriores ao século XX. Claeys (2010) e Sargent (2016), em seus trabalhos quase arqueológicos de levantamento bibliográfico, encontram um passado bem mais remoto para aquilo que consideram como distopias: o britânico, por exemplo, identifica a emergência de uma “primeira guinada distópica” ainda no final do século XVIII; enquanto o norte-americano, partindo de uma concepção exageradamente alargada de distopia — na qual inclui escritos epistolares, alegorias religiosas e poemas — vai muito mais longe no tempo, encontrando traços distópicos em textos publicados no século XVII.

Contudo, ao afirmar que a ficção distópica é um fenômeno do século XX, estou me referindo especificamente ao que Moylan (2016, p. 42) chama de *distopia clássica* ou *canônica* (ver subseção 2.2, abaixo), que tem em Forster, Zamyatin, Huxley e Orwell os autores responsáveis pelo estabelecimento de suas principais características. Com base nisso, sugiro reservar o termo *protodistopia* àquele conjunto de textos anteriores ao conto de Forster que, em menor ou maior grau, apresentam características que viriam a definir a distopia clássica. Visto por outra perspectiva, também é possível afirmar que tais textos, em seu exercício de diálogo com a tradição da utopia literária, ou com os anseios e as esperanças engendrados pelo signo da utopia enquanto construção de uma sociedade radicalmente diferente, pavimentaram o terreno, fornecendo os subsídios necessários para a sedimentação dessa forma textual calcada na negatividade crítica. Dessa forma, romances como *A máquina do tempo* (*The time machine*, 1895), *A ilha do Dr. Moreau* (*The island of Dr. Moreau*, 1896) e *O dorminhoco*, de H. G. Wells, ou mesmo *The coming race* [A raça por vir] (1871), de Edward Bulwer-Lytton, e *Erewhon*⁴⁹ (1872), de Samuel Butler, podem ser considerados como protodistópicos.⁵⁰ Até mesmo a *Utopia*, como um livro que já contém o seu contralivro, possui inúmeros elementos protodistópicos.

Pensando em um espectro das narrativas distópicas, a protodistopia, portanto, estaria diametralmente oposta ao neodistópico: enquanto a primeira trabalha com os fragmentos daquilo que viria a ser um todo, inteiro, ainda que não completamente coeso, a fragmentação

⁴⁹ Trocadilho com a palavra “nowhere” de trás para frente (embora o “w” e o “h” estejam com suas posições trocadas).

⁵⁰ Jessica Valdez (2018), em seu artigo intitulado “‘Our impending doom’: seriality's end in late-Victorian proto-dystopian novels” [Nosso fim iminente: fim da serialização em romances protodistópicos do final da era vitoriana], no qual analisa *The fixed period* [O período fixado] (1882), de Anthony Trollope, *A strange manuscript found in a copper cylinder* [Um estranho manuscrito encontrado em um cilindro de cobre] (1888), de James De Mille, e *A máquina do tempo*, fornece a seguinte explicação: “Este artigo chama atenção para os romances do final do século XIX que *prefiguram* seus descendentes distópicos e antiutópicos do século XX” (p. 2). Embora a autora não se aprofunde na discussão de categorias teóricas dos utopismos — até mesmo porque o foco de seu trabalho é outro —, o seu entendimento de romances do século XIX enquanto protodistópicos, indiretamente, corrobora o argumento exposto acima.

da segunda advém justamente do esfacelamento desse todo, que passa a existir, agora, de maneira pulverizada, disforme. Nesse sentido, embora partilhem traços em comum, seria incongruente pensar em uma protodistopia posterior a Orwell ou Bradbury ou em um neodistópico anterior a Forster e seus contemporâneos.

2.2 A distopia clássica e os novos mapas do inferno

De acordo com Moylan (2000, p. xi), a “narrativa distópica é, em grande medida, o produto dos terrores do século XX”, o que não significa, como afirmei na subseção anterior, que não existam distopias anteriores a esse período. Nas argumentações de Moylan, fica evidente que o autor está se referindo ao que ele chama de distopia clássica ou canônica. Embora não haja um consenso quanto à utilização desses termos para designar as obras distópicas da primeira metade do século XX — a bem da verdade, não há sequer um consenso quanto ao fato de essas obras serem consideradas distopias, uma vez que há quem veja *1984* como uma antiutopia —, opto por essa terminologia por julgar que ela faz jus ao *status* que essas narrativas possuem hoje, tanto na academia quanto para o público em geral interessado por distopias. Concordo com Sargent (2010, p. 22) quando ele afirma que, em se tratando de utopias e distopias, “[c]omo em qualquer gênero de literatura, existiram certos textos ou escritores/as bem conhecidos/as que apareceram para definir” esses gêneros como os entendemos hoje, e, apesar de haver textos menos conhecidos que possam dialogar de maneira mais direta com a época em que foram publicados, “são as obras mais conhecidas que movem a literatura”.

Posso afirmar, então, que *Nós, Admirável mundo novo* e *1984*, juntamente com *Swastika night*, de Katherine Burdekin, e *Kallocaína* (1940), de Karin Boye (romances menos conhecidos, porém não menos importantes) são clássicos da distopia literária, que se “ocultam nas dobras da memória, mimetizando-se como inconsciente coletivo ou individual”, para usar uma das teses de Italo Calvino (2012, p. 10). Ainda para esse escritor italiano, dentre outras coisas, um clássico “é um livro que nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer” (p. 11), e é também “aquilo que persiste como rumor mesmo onde predomina a atualidade mais incompatível” (p. 15), o que ratifica o fato de que esses livros, mesmo depois de tantos anos, continuam significando e produzindo significações para as audiências posteriores, inclusive para nós, habitantes do mundo (atualmente) pandêmico do século XXI. Isso, indiretamente, também atesta a relativa independência da obra de arte que mencionei acima, e a impossibilidade de querer sujeitar ou aprisionar os textos a seus contextos de produção

(embora isso também não possa ser desprezado). Em minha reflexão, além dos três romances supracitados, penso que “A máquina para” possui um papel fundamental para o que ora chamo de distopia clássica — pressuposto em consonância, principalmente, com o que vem sendo explorado no âmbito da crítica acadêmica — bem como *Fahrenheit 451*, que julgo pertinente adicionar ao cânone distópico, apesar de suas pequenas e significativas divergências de ordem temático-estrutural em comparação a seus predecessores, por ser emblemático dos novos mapas do inferno da FC distópica e também por ser um texto bastante difundido nos debates fora do eixo acadêmico como um representante do gênero aqui estudado.

Dentre as várias maneiras possíveis de iniciar uma discussão sobre as distopias clássicas, creio que estabelecer uma diferença entre a ficção distópica e os seus gêneros vizinhos-irmãos seja uma forma didática de entender o que ela é e o que ela não é — pelo menos, da perspectiva por mim adotada nesta tese. Nesse quesito, a diferenciação proposta por Jameson em *The seeds of time* [As sementes do tempo] (1994) mostra-se de grande valia, pois, para ele, “a distopia é geralmente uma narrativa, o que acontece a um sujeito ou personagem específicos, enquanto o texto Utópico é majoritariamente não-narrativo e, eu diria, de alguma forma, sem uma posição-sujeito” (JAMESON, 1994, p. 55-56). Dessa forma, diferente da utopia, que “não conta uma história, mas descreve um mecanismo ou mesmo um tipo de máquina” (p. 56), a ficção distópica não apenas descreve uma sociedade, mas adiciona a essa descrição uma trama, que é construída em torno da trajetória de personagens, as quais entram em desacordo com o sistema social sob o qual vivem. Nesse sentido, a distopia ainda descreve a máquina, mas agora com especial atenção às peças que não se encaixam.

É por isso que para Raffaella Baccolini as distopias “parecem ser edificadas em torno da construção de uma narrativa e de uma contranarrativa” (1995, p. 293), o que, em uma teorização posterior, Moylan irá reformular nos termos de uma *narrativa do poder hegemônico* e uma *contranarrativa de resistência* (2016, p. 81). Além disso, se, em sua gramática, a utopia literária estabeleceu como convenção a figura do/a viajante que vai até o bom lugar e volta para fazer o relato de sua experiência, as distopias, segundo Baccolini (1996, p. 343), “começam diretamente na sociedade do pesadelo, sem necessidade de um deslocamento espacial e/ou temporal”. Esses traços estruturais, ainda que de forma incipiente, conseguem demonstrar em que utopias e distopias se distinguem uma da outra. Consequentemente, a partir da observação dessas características, uma distinção entre distopia e antiutopia também pode ser estabelecida. Ora, se, de acordo com o que foi exposto anteriormente (na subseção 1.1), a antiutopia, enquanto manifestação do antiutopismo, é

parasitária da utopia — a sua sombra, como afirma Kumar —, logo, ela irá servir-se, em grande parte, dos mesmos mecanismos da gramática utópica para forjar seu eco trocista, não podendo, portanto, confundir-se com a ficção distópica em termos formais. Tome-se como exemplo “A nova utopia” discutida acima.

No que se refere a uma distinção entre o que chamei de protodistopia e a distopia clássica, acredito que um dos traços principais seja semelhante àquele que distingue o detetive clássico do *noir*. Nas protodistopias, ou nas antiutopias com elementos protodistópicos, pode-se dizer que não existe ainda a dinâmica de narrativa e contranarrativa proposta por Baccolini. Mais do que isso, apesar de estarem inseridos em mundos terríveis, observo que os protagonistas dessas narrativas 1) vão para o *locus horrendus*, ou seja, os textos ainda são muito tributários do dispositivo da viagem, típica das utopias clássicas; e 2) conseguem sair desse lugar ruim, ilesos e sem oferecer qualquer tentativa de oposição ao sistema hegemônico. Ou seja, é como se esses protagonistas *visitassem* o mau lugar, seja porque dormem e acordam lá — como é o caso de “A nova utopia” e *O dorminhoco* —, seja porque descobrem uma maneira de entrar e, ao se sentirem ameaçados, sair — como ocorre em *The coming race* e *Erewhon*. As viagens de *Gulliver* (1726), de Jonathan Swift, constitui um genuíno exemplar dessas “viagens” ao mau lugar. E isso contraria o pressuposto de que, nas distopias, “o texto normalmente começa no terrível mundo novo” (MOYLAN, 2016, p. 80-81). Dessa forma, esses protagonistas operam de modo semelhante ao detetive clássico à maneira de Dupin ou Sherlock Holmes, que resolvem os problemas sem a necessidade de um embate físico, saindo geralmente ilesos, diferente dos protagonistas das distopias clássicas que, como os detetives *hard-boiled* dos anos 1920 e 1930 — os quais se expunham às ameaças das ruas, colocando em xeque até mesmo a sua integridade física para a resolução dos crimes —, abrem mão da sua relativa segurança enquanto cidadãos alienados ao discurso hegemônico a fim de desafiar esse mesmo discurso e se rebelar contra o sistema que os oprime. Essa ponte com as histórias de detetive não é sem razão, uma vez que o que estou tentando demonstrar é que, da mesma forma que aquelas narrativas possuem os seus elementos característicos, assim também ocorre à distopia, como é comum às literaturas ditas de gênero, de um modo geral.

Um componente central para as narrativas distópicas é a personagem que questiona o poder hegemônico: sujeitos desajustados que, no desenrolar da história, tornam-se dissidentes. Assim, como argumentei noutra ocasião,⁵¹ a trajetória das personagens constitui uma característica convergente nas distopias clássicas. O protagonista, geralmente um homem,

⁵¹ Cf. Lima, 2017, p. 47–55.

desperta ou canaliza a sua aversão aos estritos dogmas que regem sua sociedade por meio da interação com uma personagem secundária, geralmente uma mulher, que pode já ser uma dissidente em relação ao sistema — como é o caso de I-330, em *Nós*, Julia, em *1984*, e Clarissa, em *Fahrenheit* —, ou pode agir enquanto porta-voz do poder hegemônico — como Vashti, em “A máquina para”, e Lenina, em *Admirável mundo novo* —, o que acaba funcionando como uma forma de reforçar os pensamentos e comportamentos heréticos do protagonista.

Outro traço de grande relevância para a distopia clássica é o controle da linguagem. Nas palavras de Baccolini:

Uma característica central dos regimes totalitários descritos nos romances distópicos é o uso da linguagem como uma ferramenta para controlar e, portanto, manipular a verdade e a realidade. A/O cidadã/o distópica/o é mais ou menos proibida/o de usar a linguagem (tanto a escrita quanto a leitura geralmente são proibidas) e, quando ela/e o faz, isso não significa nada, [uma vez que as] palavras foram reduzidas a uma ferramenta de propaganda (BACCOLINI, 1995, p. 295).

É dessa forma que a linguagem pode ser considerada com um dos mais poderosos dispositivos do aparato opressor do poder hegemônico. Como afirma Moylan (2016, p. 81–82), “[e]m graus variados, a força material da economia e o aparato disciplinar controlam a ordem da nova sociedade e a mantém funcionando. Porém, o poder discursivo, exercitado na reprodução de significado e na interpelação de sujeitos, é uma força paralela e necessária”. Pois é por meio da linguagem que o passado é apagado, a história é reescrita e, mesmo quando esta não corresponde ao que de fato aconteceu, é transformada em história oficial — o que me faz pensar que essa fabricação da narrativa por parte do poder hegemônico, em certo grau, poderia ser lida como uma metáfora para a construção e imposição de narrativas mestras. Ao dominar todas as fontes “oficiais” de informação, o estado totalitário acaba exercendo controle sobre os meios de produção de sentido, estabelecendo o que é permitido, proibido e obrigatório (aquilo que está na base do conflito deôntico-distópico), bem como as punições aplicadas àqueles/as que encarnam o que a sociedade encara como o mal. Aqui, os *slogans*, enquanto “ferramentas de propaganda”, têm um papel crucial na disseminação da ideologia opressora: o lema do Estado Mundial em *Admirável mundo novo*: “COMUNIDADE, IDENTIDADE, ESTABILIDADE” (HUXLEY, 2014, p. 21); os *slogans* do Partido da Oceania em *1984*: “GUERRA É PAZ / LIBERDADE É ESCRAVIDÃO / IGNORÂNCIA É FORÇA” (ORWELL, 2009, p. 14); e o *slogan* oficial dos bombeiros em *Fahrenheit 451*: “Segunda-feira queimamos Millay, quarta Whitman, sexta Faulkner, os

reduzimos a cinzas, depois queimamos as cinzas” (BRADBURY, 2012, p. 6) — que, ironicamente, é cheio de aliterações, como em um poema (Monday-Milay, Wednesday-Whitman, Friday-Faulkner, em inglês). Como um corrosivo mantra, esses *slogans* constantemente lembram às personagens aquilo que Estado espera, ou melhor, exige delas.

Justamente por isso, a reapropriação da linguagem, e seu uso enquanto dispositivo emancipatório, “torna-se um ato altamente subversivo na sociedade distópica, uma vez que ela continua sendo um dos meios de as personagens entenderem, criticarem e subverterem o sistema” (BACCOLINI, 1996, p. 344), constituindo um importante elemento para a construção da contranarrativa de resistência, que, por sua vez, está intimamente atrelada ao que chamei de qualificação por contraste. Ora, é só quando as personagens conseguem evocar ou forjar um modo alternativo de interpretação do mundo, distinto daquele preconizado pelo sistema, que elas são capazes encontrar as fissuras, as falhas na estrutura do Estado distópico, descobrindo a possibilidade de um outro (não) lugar, onde são depositadas as esperanças e partir do qual essas personagens agem deliberadamente para enfrentar a ordem hegemônica. Porém, ainda que a memória do passado — do mundo anterior à Máquina, ao Estado Único ou ao Estado Mundial, da Londres antes do Partido, da vida na época em que os bombeiros apagavam, e não ateavam, fogo — tenha uma função prospectiva e funcione como o combustível que move as personagens, e, conseqüentemente, a própria narrativa, “nas distopias clássicas [...] a recuperação da história é geralmente acompanhada de nostalgia pelo passado — seus autores [eu diria *protagonistas*] aparentemente esquecendo que é justamente daquele passado que o futuro distópico se origina — e nunca é completamente alcançado” (BACCOLINI, 2003, p. 116).

Essa postura mais nostálgica do que crítica em relação ao passado, juntamente com uma inabilidade das personagens em articular de forma efetiva uma ação capaz de implodir as bases do estado totalitário — ou seria melhor dizer em face da impossibilidade de tal articulação? —, é o que contribui para uma outra característica marcante das distopias clássicas, que é justamente o fato de que a contranarrativa de resistência é esmagada ao final enredo, sem que sobre o menor vestígio de que o poder hegemônico possa vir a ser suplantado (neste caso, com exceção de Bradbury, cujas pessoas-livro simbolizam a possibilidade de um futuro em que pelo menos a literatura não seja mais proibida). São narrativas, portanto, com finais fechados. E essa é, com certeza, uma das principais razões por que essas obras são geralmente caracterizadas como antiutopias por uma parcela da crítica. Não se pode, entretanto, perder de vista as distinções formais entre esses textos e, deixando-se seduzir (ou

enganar) pela sua propensão antiutópica, tomar por antiutopia formal uma distopia que tende para o polo do antiutopismo.

Dentro do amplo espectro temático que o cânone distópico ajudou a consolidar, gostaria de retomar⁵² pelo menos três dos que considero os mais significativos — e em adição à taxonomia de Gorman Beauchamp descrita na subseção anterior —, a saber: privação, alienação e padronização. Nas sociedades distópicas ficcionais, as personagens são privadas principalmente do acesso à informação, uma vez que todas as fontes oficiais estão subordinadas à ideologia dominante (corolário do controle da linguagem); mas essa privação também pode ser de outra ordem — material, quando da ausência de itens de subsistência; social, no caso de impedimento da interação de membros de uma classe, ou grupo, com os de outra; geográfica, diante da impossibilidade de transpor os limites geopolíticos estabelecidos pelo Estado, etc.; por vezes, a privação pode ser imposta em mais de um nível ao mesmo tempo. No que tange à alienação, com a reescrita da história e sua imposição enquanto versão oficial, as personagens são impelidas a acatar as verdades propaladas pelo discurso hegemônico, que, dentre outras coisas, como afirmei acima (na subseção 1.2.1), considera o presente diegético, o atual estado de coisas, como a mais perfeita configuração social possível. Não por acaso, o gatilho da contranarrativa é justamente o momento em que o/a protagonista “rasga o véu ideológico do sistema”, para usar a expressão de Moylan (2016, p. 38), e se torna um/a dissidente. Finalmente, a padronização, que traduz para o código literário o aprimoramento vertical horizontal das dinâmicas negativas de grupo (discutidas na subseção 1.1.2), e que se manifesta na imposição de padrões de comportamento, pensamento e vestimentas, que caracteriza uma sociedade obcecada pela homogeneidade. É possível argumentar que privação, alienação e padronização são três faces de um traço maior e penetrante das distopias clássicas, a vigilância; e que esta tem como finalidade tão só e unicamente o controle sobre os corpos e mentes dos cidadãos e cidadãs, e o êxito de sua perpetração se dá principalmente por conta das punições impostas aos sujeitos desviantes — a “ameaça de violência ou expulsão” de que fala Ahmad.

A distopia clássica é certamente o bosque mais denso e tenebroso desta incursão teórico-crítica, pois é nela em que a relação entre antiutopismo e distopismo se apresenta de maneira mais saliente, dando origem a esses mundos ficcionais terríveis, nos quais se a esperança é mantida em algum nível, ela só é possível para além das páginas do texto, como bem observaram Baccolini e Moylan (2003, p. 7). No entanto, ainda que tenham finais

⁵² Cf. Benicio, 2019, p. 349–350.

fechados e desesperançosos, vejo nitidamente que o desejo por uma forma radicalmente diferente de existência é o combustível para a contranarrativa de resistência. Com base nisso, alguém dirá que a utopia só está lá para ser derrotada. E eu respondo: pelo menos ela ainda está lá.

Forster, Zamyatin, Huxley e Orwell, portanto, estabeleceram as características centrais da distopia clássica ainda na primeira metade do século XX. Nos anos imediatamente após a Segunda Guerra Mundial, a ficção científica em língua inglesa passou a dialogar cada vez mais de perto com o instrumental narrativo da distopia, dando origem ao que é comumente chamando de *novos mapas do inferno*, paragens ficcionais cujo terreno foi primeiramente, e de maneira mais significativa, investigado por Kingsley Amis em seu seminal *New maps of hell*, de 1960. Nesse livro, oriundo de palestras proferidas por Amis na Universidade de Princeton no final dos anos 1950, o autor realiza uma das primeiras análises em nível acadêmico, ainda que parcial, das distopias clássicas e das obras de FC que compartilham da imaginação distópica. Digo que a análise de Amis foi parcial porque o foco de seu estudo era a FC produzida após a Segunda Guerra Mundial, o que fez com que os textos utópicos (dada a falta de precisão terminológica, ele não usa o termo “distopia”) fossem tratados como subsidiários dentro de uma discussão mais ampla. Independente disso, na seção de seu livro dedicada a essas obras, Amis foi muito preciso ao explorar o espírito e a dicção desses textos, notando neles uma tendência para a representação de universos ficcionais opressores: “utopias conformistas mantidas pelo deliberado esforço político são um pesadelo apreciado pela ficção científica contemporânea” (AMIS, 2012, p. 70). E vai além, identificando características que de fato perduram até hoje na ficção distópica:

A maquinaria da opressão, novamente, não é exercida por quasiaristocratas decadentes em trajes cerimoniais — esses são mais comuns na fantasia —, mas por eficientes tipos administrativos muito bem equipados com o que há de mais avançado em técnicas tecnológicas e psicológicas para a prevenção e detecção de heresia (p. 71).

Nos anos posteriores ao fim da Segunda Guerra Mundial, o mundo encontra-se submerso em uma amarga falta de perspectiva em um futuro melhor, afinal, o ser humano havia acabado de fornecer as mais novas amostras do seu lado mais terrivelmente sombrio, com o regime nazifascista na Alemanha e com as bombas nucleares lançadas pelos USA sobre as cidades de Hiroshima e Nagasaki, as quais renovaram e reforçaram um temor fundante da FC (e também da distopia), de que os avanços científicos e tecnológicos convertem-se inevitavelmente em uma forma de ameaça à humanidade — premissa desenvolvida de maneira assombrosa pela série *Black Mirror*, em nossos dias —, o que

contribuiu para que, de acordo com John Clute e Peter Nichols (1993, p. 362), a imagética distópica passasse a figurar como o modo padrão de imaginar o futuro, destituída de sua função enquanto “dispositivo literário de alarme”. Ainda assim, muitos são os trabalhos notáveis desse período.

Fahrenheit 451 é a obra que interessa à presente discussão de maneira mais imediata, uma vez que ela coaduna a distopia clássica e os novos mapas do inferno em uma narrativa que, abrindo mão de um enfoque no aparato totalitário do poder hegemônico, mergulha profundamente no efeito desse poder no cotidiano das personagens, além de inserir a ideia de um enclave utópico ao final da narrativa, antecipando um pouco da sensibilidade crítico-distópica que viria a caracterizar produções posteriores. Mas também poderiam ser citados como exemplos desses mapas obras como *Os mercadores do espaço* (1952), de Frederik Pohl e Cyril M. Kornbluth, *Alas, Babylon! [Oh, Babylon!]* (1969), de Pat Frank, grande parte da ficção especulativa de Philip K. Dick, John Brunner e Pamela Zoline⁵³, dentre tantos/as outros/as. Por fim, nas palavras de Moylan (2016, p. 131),

[i]mersos na própria cultura de massa da modernidade, os novos mapas do inferno não olharam para trás, para um momento melhor. Tampouco olharam tão facilmente adiante em direção a um futuro utópico. Operando no ventre da besta, eles se concentraram mais frequentemente em experiências da vida cotidiana em sociedades cada vez mais moldadas por uma refinada imbricação de economia e cultura. Em comparação com suas primas clássicas, as distopias de FC (assim como o jazz ao qual Amis as compara) tendem a ser menos conduzidas por extremos de celebração ou desespero, mais abertas às complexidades e ambiguidades, e mais encorajadoras de novos *riffs* de manobras pessoais e políticas.

Ainda de acordo com Moylan, são essas características da FC distópica, com sua atenção aos imbricamentos entre cultura e economia, bem como sua abertura a ambiguidades, que irá preparar o terreno para as distopias críticas dos anos 1980 e 1990, as quais discutirei na próxima subseção.

2.3 Vislumbres do horizonte utópico: a distopia crítica

A partir da leitura dos romances de Ursula K. Le Guin (*Os despossuídos*), Joanna Russ (*The female man*), Marge Piercy (*Woman on the edge of time*) e Samuel R. Delany (*Triton*),

⁵³ Autora cujo conto “The heat death of the universe” [A morte térmica do universo], de 1967, de acordo com Moylan (2016, p. 124), “oferece um exemplo bastante diferente das maneiras em que a FC mergulhou na arena distópica e transformou esse tipo de narrativa”. Zoline parece de fato levar ambas as formas textuais a operar no limite de suas fronteiras genéricas, uma vez que os recursos narrativos empregados em sua escrita altamente experimental fazem com que tanto a distopia quanto a ficção científica figurem enquanto subtextos em seu conto, aparecendo nos interstícios (ou antes, no atrito) entre o plano narrativo realista (e até banal) e os postulados científicos acerca da entropia que vão se intercalando a cada parágrafo.

Tom Moylan identificou um momento de metamorfose da escrita utópica que ele chamou de “utopia crítica”.⁵⁴ Em um fértil diálogo entre FC e ficção experimental, essas obras dos anos 1970 preservam “a subversiva imaginação utópica e a negatividade radical da percepção distópica”, tendo como preocupação central “a consciência das limitações da tradição utópica”, o que faz com que “rejeitem a utopia enquanto modelo [*blueprint*], ao passo que a preservam enquanto sonho” (MOYLAN, 2014, p. 10). Embora toda utopia literária seja dotada de um certo grau de criticidade, sobretudo no que se refere à intrincada relação que estabelece com seu contexto de produção, Moylan explica que o adjetivo “crítica”, em sua conceituação, é empregado no sentido da *critique* iluminista, ou seja, enquanto expressão de “pensamento oposicionista, desvelando, desmascarando, a ambos, o gênero em si e a situação histórica”; o termo também é usado em alusão à *massa crítica*, que corresponde ao público leitor, responsável pela “reação explosiva necessária” para transformar a sociedade (p. 10).

Início esta subseção recuperando as teorizações de Moylan por dois motivos: primeiro, para salientar que foram as distopias clássicas da primeira metade do século XX que forneceram os ingredientes necessários para essa transmutação por que passou a literatura utópica nos anos 1970, algo que o próprio Moylan, na introdução à nova edição de *Demand the impossible*, deixa ainda mais explícito, ao afirmar que “a forma não-narrativa do texto utópico” foi “desmantelada pela narrativa mais distópica de um sujeito ou personagem específicos”, promovendo um amálgama entre “a tradicional vocação eutópica de uma nova realidade espacial” — em que cada romance, a seu modo, recupera os característicos elementos da viagem, *tour* e descrição desse outro lugar — e o “relato temporal, distópico, de sofrimento pessoal, descoberta sistêmica e ação radical” (p. vxiii). Em segundo lugar, essa discussão sumária acerca da utopia crítica se faz necessária porque, como ver-se-á, muitas reflexões posteriores acerca da distopia crítica terão como ponto de partida essa teorização de Moylan.

Assim, após as utopias críticas da década 1970 terem oferecido novos horizontes estéticos e políticos para o gênero utópico, trabalhando a partir do legado das distopias clássicas das décadas anteriores, e em um profícuo diálogo com a revolução cultural e o ambiente político simbolicamente representados pelo emblemático ano de 1968; o *cyberpunk*, nos anos 1980, ter explorado as contradições do capitalismo tardio (trazendo à cena as megacorporações, que assumem o lugar anteriormente ocupado pelo Estado), investigando os

⁵⁴ *Demand the impossible: science fiction and the utopian imagination* [Exija o impossível: ficção científica e a imaginação utópica] foi publicado originalmente em 1986. O livro foi reeditado em 2014 como parte da série Ralahine Utopian Studies, do Ralahine Center for Utopian Studies, da Universidade de Limerick (Irlanda), e esta foi a edição consultada.

limites entre o real e o virtual, que são habitados por máquinas orgânicas e organismos cibernéticos atravessados pelo paradoxo entre a alta tecnologia e a decadência urbana (uma estética que o filme *Blade Runner* ajudou a cristalizar); e o mundo ter sofrido uma guinada conservadora cujo tom de desesperança ficou para sempre marcado pela infame declaração de Margaret Thatcher: “Não há alternativa”; pesquisadores e pesquisadoras, sobretudo críticas feministas da cultura, começaram a identificar algumas modificações por que a ficção distópica estava passando nas décadas de 1980 e 1990, as quais deram origem ao que hoje é entendido como distopia crítica.

Sargent, em seu já citado “The three faces of utopianism revisited”, de 1994, após discorrer sobre as utopias críticas analisadas por Moylan, lança a seguinte pergunta: “Uma ‘distopia crítica’ é plausível? Isso é simplesmente um oxímoro uma vez que todas as distopias são ‘críticas’ na concepção de Moylan?”; e, após sugerir que o romance *He, she and it*⁵⁵ (1991), de Marge Piercy, poderia ser um exemplo disso — uma vez que esse é um texto que conjuga tanto elementos eutópicos quanto distópicos, minando as categorias genéricas existentes —, Sargent faz um convite, afirmando que “nós precisamos pensar mais seriamente sobre a possibilidade de uma ‘distopia crítica’” (p. 9).

Quase uma década antes desse ensaio de Sargent, em 1986, Constance Penley havia publicado um artigo intitulado “Time travel, primal scene and the critical dystopia” [Viagem no tempo, cena primária e a distopia crítica], no qual reflete sobre o cinema de ficção científica, em uma leitura que concilia a teoria do cinema e a psicanálise. Em sua reflexão, a autora cita o argumento de Jameson segundo o qual somos incapazes de imaginar a utopia, resultado de uma “atrofia da imaginação utópica” (PENLEY, 1986, p. 67), que cede lugar a um pessimismo generalizado que podia ser observado na grande quantidade de filmes futuristas sobre catástrofes e impérios totalitários — algo que, de certa forma, apenas reforça a existência (agora, no âmbito do cinema) daquilo que Clute e Nichols haviam afirmado acerca da distopia como o modo padrão de representação do futuro nos anos posteriores à Segunda Guerra. Penley, no entanto, afirma que “existem distopias e distopias”, e que, embora muitas produções detenham-se ao apocalipse-pelo-apocalipse, outras apontam para tendências existentes no presente histórico que podem resultar em “totalitarismo corporativo, apocalipse ou ambos” (p. 67). Enfocando especificamente *O exterminador do futuro* (*The terminator*, 1984), a autora argumenta que esse filme pode ser considerado uma distopia crítica “na medida em que sugere causas ao invés de simplesmente revelar sintomas” (p. 68).

⁵⁵ Ele, ela e isto. Publicado com o título *Body of glass* [Corpo de vidro] nos EUA.

Embora essa reflexão, por si, não represente algo exatamente novo em relação às distopias clássicas, e apesar de Penley não se aprofundar nessa categoria distópico-crítica, e tendo em vista que seus comentários são muito focados em uma obra, ainda assim a editora de *Feminism and film theory* consegue captar (ou antecipar) a tônica que permearia as discussões de obras vindouras, como neste fragmento:

Embora o filme aborde a última batalha entre humanos e máquinas, ele, no entanto, aceita a impossibilidade de fazer uma clara distinção entre eles. Foca na *fusão parcial e ambígua de ambos, uma resposta mais complexa, e típica da distopia crítica*, em comparação ao triunfo romântico do orgânico sobre o mecânico, ou ao reconhecimento niilista de que todos/as nos tornamos autômatos (ainda que esses autômatos sejam melhores do que somos, mais humano do que o humano, como em *Blade Runner*) (p. 70, ênfase minha).

Essa ambiguidade, que já podia ser vista nos novos mapas do inferno da FC, bem como essa “resposta mais complexa”, constituem, de fato, características da distopia crítica, e, apesar de Penley utilizar o termo “crítica” de maneira desvinculada das teorizações de Moylan, nem por isso ela deixa de ser assertiva acerca de alguns aspectos importantes dessa modulação da escrita distópica.

É nos anos 1990 que, de forma mais expressiva, pesquisadores e pesquisadoras irão recuperar e reelaborar a conceituação proposta por Moylan, articulando-a para a leitura da ficção distópica daquele período, mas também de décadas anteriores. Jim Miller (1998), por exemplo, argumenta que a trilogia *Xenogenesis* e a *Parábola do semeador*, de Octavia Butler, são “distopias críticas motivadas por um pessimismo utópico uma vez que nos obrigam a confrontar os elementos distópicos da cultura pós-moderna para que possamos lidar com eles e começar de novo” (MILLER, 1998, p. 337). Para Miller, a “utopia é o *horizonte invisível* que torna possíveis as visões distópicas”, e, nesse sentido, “as distopias críticas de Butler nos obrigam a ‘lidar’ com o distópico antes de podermos começar o esforço de imaginar um mundo melhor” (p. 339, ênfase minha). O autor, portanto, recupera a noção de que a utopia não se apresenta como um modelo ou projeto, mas como um “horizonte invisível”, e reitera o poder de agenciamento que essas obras podem fomentar.

Ildney Cavalcanti (1999), cuja hermenêutica da utopia foi discutida acima (na subseção 1.2.2), também parte das teorizações acerca da utopia crítica para refletir sobre o que ela chama de distopias críticas feministas.⁵⁶ Como Miller, Cavalcanti também explora o papel

⁵⁶ As obras analisadas por Cavalcanti são: *The marriages between zones three four and five* (1980), de Doris Lessing; *Walk to the end of the world* (1974), *Motherlines* (1978) e *Furies* (1994), de Suzy Mckee Charnas; *Native tongue* (1984) e *The Judas rose* (1987), de Suzette Elgin; *The incomer* (1987) e *The sparrow's flight* (1989), de Margaret Elphinstone; “The cure” (1987), de Liza Tuttle; *He, she and it* e *O Conto da aia*.

desempenhado pela utopia na ficção distópica: indo de encontro à acepção programática do termo, a autora entende utopia enquanto expressão do desejo (via Levitas), que opera nessas obras como uma “ausência central, um ponto de recessão”, que é “*emblemático* da utopia enquanto um processo semiótico específico”, bem como da nossa incapacidade de imaginá-la (p. 199), o que faz com que, nessas narrativas, a utopia resida na dimensão do “inefável, invisível, silencioso” (p. 14). Por conta disso, essas distopias críticas feministas podem ser lidas enquanto “figuras estendidas da catacrese, escondendo a utopia em suas dobras” (p. 14). Assim, expandindo o pensamento de Moylan e, ao mesmo tempo, focando as suas lentes de leitura em um *corpus* literário específico, a autora afirma que as narrativas que ela analisa contêm

a crítica negativa e a oposição ao patriarcado ativado pelo princípio distópico; a autoconsciência textual não apenas em termos genéricos no que diz respeito a uma tradição literária utópica anterior (em suas manifestações feministas e não-feministas), mas também preocupando-se com sua própria construção de “outros lugares” utópicos; e o fato de que as distopias feministas são, em si mesmas, formas culturais de expressão altamente críticas (pelas duas razões referidas acima), o que, por sua vez, pode ter um efeito crucial na formação e consolidação de um público leitor especificamente crítico-feminista (p. 207–208).

Essa autoconsciência textual é explorada por Cavalcanti por meio daquilo que ela chama de “a escrita da utopia”: nessas narrativas distópico-catacréticas, que escondem a utopia em suas dobras, a escrita — porque articulação de um alhures — “é em si mesma um ato de esperança” (p. 202). E ainda, de maneira altamente autorreflexiva, “elas são duas vezes a expressão do desejo feminino, uma vez que a prática da escrita envolve mulheres que desejam retratando mulheres que desejam” (p. 202).

Partindo das mesmas premissas que Miller e Cavalcanti, Raffaella Baccolini (2000) sustenta que as distopias de final aberto, ou críticas, são obras de ficção científica, em sua maioria escritas por mulheres, que conjugam elementos utópicos e distópicos, dando origem a um “novo” gênero (p. 13).⁵⁷ Mais do que simplesmente combinar características dessas formas textuais distintas, segundo Baccolini, tais obras “negam as noções de utopia e distopia enquanto termos que se excluem mutuamente” no que diz respeito à construção ficcional de futuridades alternativas. Se, nas distopias clássicas, a utopia era sempre cooptada ou esmagada pelo poder hegemônico, sem deixar praticamente nenhuma possibilidade de oposição, um elemento signifiicante nas distopias críticas é o fato de elas trazerem para dentro

⁵⁷ Baccolini analisa os romances *Swastika night* (1937), de Katherine Burdekin, *Kindred* (1979), de Octavia E. Butler e o *O conto da aia*, mas também inclui *He, she and it* em suas reflexões sobre distopia crítica.

da narrativa os enclaves eutópicos, que funcionam como espaços de resistência, *loci* de esperança. Essas novas narrativas, de acordo com Baccolini, “permitem aos/às leitores/as e aos/às protagonistas a esperança de resistir ao fechamento: o final ambíguo, aberto, desses romances mantém o impulso utópico *dentro* da obra” (p. 18, ênfase da autora).

Uma outra característica das distopias críticas apontada pela autora é a “mistura de diferentes convenções de gênero” — o que, num ensaio posterior, em coautoria com Moylan, será chamado de “hibridismo de gênero” (*genre blurring*) (BACCOLINI; MOYLAN, 2003, p. 6) —, que pode ser observada na articulação entre a FC e a narrativa de pessoas escravizadas realizada por Bultler em *Kindred*; na mistura entre o diário e o gênero epistolar em *O conto da aia*; e na fragmentação que cria duas narrativas paralelas em *He, she and it*, uma no passado e outra no futuro, dando origem a uma espécie ficção científica historiográfica. Tal artifício, na opinião de Baccolini, possui um caráter não apenas formal, mas político, uma vez que é essa “*impureza* do gênero ficção científica, com bordas permeáveis que permitem a contaminação com outros gêneros, que representa resistência à ideologia dominante”, renovando a “natureza resistente” da FC, tornando-a uma forma textual “*multioposicional*” (p. 18, ênfase da autora). Embora considere essa observação de Baccolini bastante acurada, acredito que esse hibridismo de gênero não seja um privilégio da distopia crítica, pois, de acordo com Linda Hutcheon (1991, p. 26), o “debate contemporâneo sobre as margens e as fronteiras das convenções sociais e artísticas [...] é também o resultado e uma transgressão tipicamente pós-moderna em relação aos limites aceitos de antemão: os limites de determinadas artes, dos gêneros ou da arte em si”. Em decorrência disso, “[a]s fronteiras entre os gêneros literários tornaram-se fluidas”. Isso, de maneira alguma, retira o mérito da reflexão de Baccolini acerca do hibridismo de gênero, uma vez que ela conseguiu observar o modo como essa tendência pós-modernista de questionamento dos limites de gênero introjetou-se na ficção distópica dos anos 1980 e 1990, bem como o impacto que isso causou (também) nessa tradição literária.

Em 2000, com a publicação de *Scraps of the untainted sky: science fiction, utopia, dystopia*,⁵⁸ Moylan analisa as distopias das décadas de 1980 e 1990, mas o faz a partir de um exercício metateórico em que não apenas retoma suas próprias reflexões acerca das utopias críticas, mas também dialoga com os pesquisadores e as pesquisadoras que se basearam em suas ideias para conceituar essa metamorfose da distopia. Assim, o autor sinaliza uma nova guinada na ficção distópica que ele, como os/as citados/as acima, chama de “distopia crítica” — muito embora cada um/a desses/as estudiosos/as tenha identificado e conceituado essa

⁵⁸ A parte teórica referente à distopia encontra-se publicada em português sob o título *Distopia: fragmentos de um céu límpido* (2016).

categoria em pesquisas anteriores e/ou paralelas à dele, bem como a partir de enfoques relativamente diversos e com objetivos distintos.

Diferente de Baccolini, ainda que reconheça que esses textos são “forte e autorreflexivamente ‘críticos’”, para Moylan, eles não representam “uma forma genérica inteiramente nova, mas antes uma recuperação e uma reestruturação das possibilidades mais progressivas inerentes à narrativa distópica”, sendo, portanto, “uma continuação da longa tradição distópica e uma nova e distinta intervenção” (2016, p. 142). Para o autor, as distopias críticas

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 narrativa distópica (p. 152).

Esses textos, então, continuam o escrutínio da terrível máquina distópica, mas o fazem agora partir de novos artifícios e, como argumentam muitos/as de seus/as comentadores/as, com uma nova postura, mais engajada e militante. Mesmo que o antiutopismo continue sendo o ponto de partida para essas especulações pessimistas, a nova sensibilidade crítico-distópica não permite que o utopismo, enquanto expressão do desejo por uma forma radicalmente diferente de existência, seja suplantado pela negatividade característica ao gênero. Como afirma Moylan, ecoando as discussões precedentes, essas narrativas articulam (por vezes, com ambiguidade) “um horizonte utópico que aparece no texto — ou é, pelo menos, vislumbrado para além de suas páginas” (p. 154).

Com certeza, a inclusão da distopia crítica na famosa taxonomia de Sargent, revisada e ampliada desde os anos 1970, colaborou para a solidificação dessa categoria no âmbito dos Estudos Críticos da Utopia — ainda que, com sói nesse campo, não haja uma unanimidade quanto à sua validade.⁵⁹ Nos termos de Sargent, a distopia crítica é definida como

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/a

⁵⁹ Em uma leitura talvez exageradamente simplificada da distopia crítica, Gregory Claeys argumenta que a “maioria das distopias, embora não todas, incluem elementos como a ‘esperança’ — a ‘distopia crítica’ é dificilmente uma raridade” (2017, p. 494, ênfase do autor). No que tange à esperança, sim, concordo com Claeys (conforme pude demonstrar anteriormente). Porém, ao reduzir a distopia crítica a uma narrativa distópica que contém esperança, Claeys, como lhe é típico, despreza as operações formais identificadas por pesquisadores e pesquisadoras como características da ficção crítico-distópica. Além disso, de certa forma, o autor acaba encontrando um problema criado por ele mesmo: ao tratar a distopia crítica enquanto uma categoria abstrata, ele ignora a especificidade histórica dessa forma textual conforme concebida por Moylan (ver discussão abaixo), que, embora não seja um pressuposto compartilhado por todos/as os/as pesquisadores/as, deveria funcionar pelo menos como um convite à ponderação.

leitor/a contemporâneo/a como pior que a sociedade contemporânea, *mas que normalmente inclui pelo menos um enclave eutópico ou oferece a esperança de que a distopia possa ser superada e substituída por uma eutopia* (SARGENT, 2001, p. 222, ênfase minha).

Gosto de observar que, em seu trabalho de meticulosa concisão, Sargent privilegia a presença do enclave eutópico e da esperança utópica como características que distinguem as distopias críticas das clássicas. No entanto, conforme demonstrado acima, bem como na discussão que segue, há outras questões que atravessam essa mutação crítico-distópica.

Um ponto importante na reflexão de Moylan sobre as distopias críticas diz respeito à especificidade histórica dessa forma textual. Para o autor, a ficção crítico-distópica emerge a partir de um contexto histórico-social do qual ela é ao mesmo tempo sintoma e resposta, reflexo e contestação. Em sua análise dos romances *The Gold Coast* [A Costa Dourada] (1988), de Kim Stanley Robinson, *He, she and it*, de Piercy, e *A parábola do semeador*, de Butler, ele procura demonstrar como essas narrativas dialogam de perto com o mundo fora do texto, problematizando, mas também sugerindo alternativas para os problemas. Como ele mesmo afirma no prefácio à *Distopia: fragmentos de um céu límpido*:

examinei os enclaves de oposição imaginados e explorados por ficcionistas tais como Robinson, Butler e Piercy para exemplificar os modos como eles/as não apenas registraram a política de oposição de seu tempo, mas também transferiram sua intervenção imaginativa para além dos limites dessa política, uma vez que eles/as alcançaram uma aliança opositiva mais ampla, global (p. 22).

Apesar de Moylan afirmar que as distopias críticas são fruto de um período muito específico, ele também reconhece que o modelo crítico oferecido — no que se refere tanto às utopias quanto às distopias críticas — pode ajudar na leitura de obras produzidas em outros contextos. E há, de fato, pesquisadoras e pesquisadores que localizam e analisam distopias críticas anteriores àquele período,⁶⁰ bem como posteriores.⁶¹ Esses deslocamentos, acredito, apenas reforçam a impossibilidade de uma categorização ou periodização estanque acerca do gênero da distopia e suas modulações no decurso histórico; além de reforçar o argumento que expus anteriormente a respeito das tentativas de submeter e subjugar as obras ao seu contexto de produção (ainda que essa relação seja importantíssima), até mesmo porque muitas dessas

⁶⁰ Como é o caso de Cavalcanti que, em seu *corpus*, analisa obras como os dois primeiros volumes da série *Holdfast*, de Charnas, publicados nos anos 1970; e Baccolini, que considera *Swastika night*, lançado na década de 1930, como uma distopia crítica.

⁶¹ Como pode ser visto nas análises de Mathias Thaler (2019) sobre *Underground railroad* (2016), de Colson Whitehead; Peter Seyferth (2018), sobre *After the deluge* (2004), de Chris Carlsson, entre outros; Juliana Lopes (2018), sobre *Black Mirror*; e Pedro Fortunato de Oliveira Neto (2018), sobre a trilogia *MaddAddam*.

narrativas (o tempo há de nos provar) possuem aquela capacidade, apontada por Calvino, de nunca dizer tudo aquilo que têm para dizer.

Em suas reflexões imediatamente posteriores ao *Scraps*, em *Dark horizons* (2003), Moylan analisa os romances *Antarctica* (1998), de Kim Stanley Robinson, e *The telling* (2000), de Ursula K. Le Guin, ainda sob a rubrica da distopia crítica. Ele observa que em muitas obras crítico-distópicas já não há mais uma ênfase tão grande no poder do Estado, mas sim no “poder extensivo e intensivo do sistema econômico-cultural, e no potencial de resistência a ele” (MOYLAN, 2003, p. 137) — algo que deve muito ao *cyberpunk* dos anos 1980 —, havendo obras que até mesmo abrem mão do Estado totalitário e ainda continuam operando dentro dos limites da distopia, como é o caso do romance de Robinson. Essa mudança do Estado para a economia, de acordo com Moylan, seria uma “resposta passiva ao discurso hegemônico sobre o governo”, e estaria “de acordo com a visão dos movimentos contemporâneos anticapitalistas” (p. 141). Seja qual for a motivação ou o paralelo entre essa mudança e seu contexto histórico, isso já demonstra um certo enfraquecimento na retórica distópica construída ao longo do século XX. Como o próprio Moylan pondera ao final de seu artigo, ainda que os romances de Le Guin e Robinson trabalhem dentro da estrutura de sentimento distópica, necessária para aquele momento, e renovem o imaginário político através da articulação de elementos progressistas e oposicionistas em seus enredos, “seus textos podem também ser o sinal de um outro momento de exaustão para a escrita distópica”, pois ambos levam a distopia ao seu limite, tamanha a inoculação da utopia em suas veias. “Talvez”, afirma Moylan, “tenha chegado o momento de uma nova guinada crítica e criativa: só que agora em direção a um renascimento das narrativas *eutópicas*, que comuniquem uma verdade diretamente transformativa para o poder global, capitalista” (p. 151, ênfase do autor).

Adentramos o século XXI e essa nova guinada eutópica infelizmente não ocorreu (ou não ocorreu exatamente da maneira ou na proporção esperada). Muito pelo contrário, conforme demonstrei na introdução, o mundo, ele mesmo, tem se tornado cada vez mais distópico, e a distopia continua sendo a tônica, não só para falar sobre o futuro, mas também, e de maneira cada vez mais assustadora, sobre o presente. Mas também agora, assim como Constance Penley observou nos anos 1980, existem distopias e distopias. E se, por um lado, a profusão de obras distópicas, e sua cooptação pela lógica mercadológica que deveria ser alvo de suas críticas, tem dado origem a uma “pornografia distópica” (SINGH, 2018) — no sentido de uma distopia-pela-distopia —, ou a obras que se acomodam muito facilmente (e, por vezes, de maneira pouco crítica, ou mesmo acrítica), seja em relação ao gênero em si ou ao presente histórico, por outro lado, uma radicalização autoexplosiva do hibridismo de gênero pode ter

gerado, senão uma nova guinada distópica, pelo menos uma significativa modulação nos mecanismos vivos e pulsantes desse gênero, conforme demonstro a seguir.

2.4 O neodistópico

A pandemia de covid-19, que ceifou a vida de milhões de pessoas ao redor do mundo, em alguns casos, como no Brasil, com o apoio (pela displicência, negligência, omissão) das autoridades governamentais; a guinada neoconservadora e, em certos países, as crescentes manifestações em louvor às ideologias de extrema direita; o avanço do neoliberalismo e a precarização das leis trabalhistas, geralmente “vendida” por meio do discurso hipócrita de empreendedorismo; o colapso gradativo (e a iminente catástrofe) ambiental que não estamos fazendo o menor esforço para evitar — e mesmo aqueles/as que se mobilizam ainda precisam lidar com o discurso negacionista (com suas filiações terraplanistas e criacionistas) de que o aquecimento global é uma ficção; o preconceito, o racismo e o extermínio das populações socioeconomicamente vulneráveis, mas em especial da população negra e periférica: tudo isso, e tantas outras coisas, compõe um imenso mosaico de horrores do século XXI, que segue a multiplicar-se em sinistros fractais conforme o observamos de maneira mais distanciada ou aproximamos o foco para cada indivíduo (e para os abismos dentro de cada indivíduo).

Como no século passado, a distopia continua a fornecer inúmeros *insights* de como poderemos fracassar enquanto indivíduos, sociedade ou espécie. Mas quem quer que tenha se aventurado pelos sombrios bosques das narrativas distópicas contemporâneas — sejam elas literárias, fílmicas, seriadas —, talvez tenha percebido que entre as ficções de outrora e as de agora há, por vezes, distâncias abissais. Conforme comentei na Introdução, isso se deve, em parte, ao fato de o termo “distopia” vir sendo empregado de maneira aleatória, sem muitos critérios, quase como um sinônimo de “ruim” — na concepção de muitos/as comentadores/as, ou de estudiosos/as sem um conhecimento teórico mais profundo, se é ruim, é distópico; mas, em parte, isso também ocorre porque, creio, muito provavelmente estamos, por assim dizer, diante de um novo estágio da ficção distópica. Contudo, para perscrutar, sondar as topografias mutantes e os limites flexíveis desses *novíssimos* mapas do inferno, se assim podem ser chamados, faz-se necessário que novas cartografias sejam vislumbradas. Isso porque parte dessa mudança que observo nas narrativas contemporâneas deve-se não apenas a suas características intrínsecas, mas ao fato de que as encaro a partir de uma perspectiva diferenciada.

Afirmar que uma narrativa publicada no século XXI é uma distopia automaticamente a vincula às obras anteriores, que tipificaram e popularizaram o gênero, pois, como afirma Tzevetan Todorov,

é uma ilusão crer que a obra tem uma existência independente. Ela aparece em um universo literário povoado pelas obras já existentes e é aí que ela se integra. Cada obra de arte entra em relações complexas com as obras do passado que formam, segundo as épocas, diferentes hierarquias (TODOROV, 2011, p. 220).

Ainda assim, apesar da profusão de obras distópicas nos últimos anos, e da contínua produção de resenhas, artigos e trabalhos acadêmicos sobre elas — em que críticos/as e pesquisadores/as estabelecem as devidas conexões entre essas narrativas do presente e as do passado —, as reflexões acerca das características que definem a distopia contemporânea ainda são incipientes. Reclamo a necessidade dessa reflexão tendo como base o fato de que as modificações por que passou o gênero distópico, bem como a distinção de mudanças e de tendências específicas ao longo de seu percurso de transformações, foram observadas e identificadas por críticos/as e teóricos/as da literatura e da cultura. Em nosso atual cenário, é como se essas reflexões estivessem estagnadas em paradigmas anteriores e, por conseguinte, não conseguissem responder significativamente ao fenômeno tal como se apresenta agora.

Se é possível superar o entendimento de que nem tudo que é ruim é distópico, então creio que posso levar essa reflexão um pouco mais adiante e afirmar que nem tudo que é *distópico* é *distopia*. Em outras palavras, há muitas obras que apresentam elementos distópicos, mas que se distanciam em muitos outros aspectos da tradição distópica consolidada no século XX. Por exemplo, reconhecer em *Atlas de nuvens*, *Deuses de pedra* e *A estrada* os traços de continuidade em relação à ficção distópica de outrora é algo, a meu ver, muito diferente de definir tais livros como distopias. A atenção aos aspectos temáticos e formais anteriormente discutidos, e um olhar mais atento aos pormenores dessas narrativas contemporâneas, pode revelar que estamos diante de textos significativamente distintos. Claro, é sempre possível argumentar que um sem-número de textos dialogam de alguma forma com o imaginário distópico. Mas, consoante ao que me esforcei por demonstrar nas subseções precedentes, a distopia — a despeito da insistência de outrem —, não se resume a um conteúdo, mas a uma maneira específica de articular tal conteúdo.

A partir de uma observação crítica do cenário literário contemporâneo, acredito que seria melhor reservar o termo *distopia* para designar aquele conjunto de obras que se estabeleceu no século XX. Não quero, com isso, ser o Francis Fukuyama da distopia. Romances como *Vox*, de Dalcher, *Divided Kingdom*, Thomson, e a ficção distópica *teen*

provam que o modelo de distopia previamente sedimentado continua a ser utilizado por ficcionistas contemporâneos/as — seja para suprir uma demanda de mercado, seja para funcionar como porta de entrada a esse universo *chiaroscuro* de esperanças e pessimismos. Se a distopia é uma genuína filha do século XX, e ela é, muitas das suas estratégias críticas talvez estejam datadas devido ao fato de que os problemas anteriormente atacados, observados através de uma lente de aumento, já não se apresentam mais como eram antes. Servir-se da distopia enquanto uma fórmula narrativa, ou melhor, repetir essa fórmula nos dias atuais, apenas reforça o senso de que, como apontou Baccolini (2020), esse gênero literário foi comodificado, transformado em mera mercadoria, destinado a abarrotar prateleiras com visões pessimistas recauchutadas e esperanças ingênuas. Se a criticidade é um traço importante da distopia, essas narrativas-que-seguem-o-modelo são, no mínimo, inócuas.

Em outra frente, corre uma gama de textos que contém elementos distópicos sem subscrever-se a um molde pré-definido (e já bastante gasto), estabelecendo com essa tradição diálogos criativos e subversivos. Em suas incursões às topografias infernais da distopia, muitas dessas obras dialogam com as ferramentas ficcionais de que dispõe o arsenal pós-modernista — o intertexto, a paródia, o pastiche, o texto labiríntico, autorreferencial, fragmentado, não-linear —, e operam a partir do que pode ser entendido como uma intensificação daquilo que Baccolini chamou de hibridismo de gênero, fazendo desses textos um espaço de interlocução narrativa caracterizado por um constante jogo de continuidades e rupturas com a ficção distópica. Por conta disso, prefiro pensar nessa vertente da produção contemporânea como *neodistópica* — que, em já não sendo mais a distopia clássica ou crítica, guarda com essa tradição estreitos laços temáticos (principalmente) e estruturais, ressignificando seus tropos. Mas entendo esse neodistópico como um modo narrativo (conforme explico adiante), e não como um gênero — pois talvez resida aí o grande impasse enfrentado por teóricos/as, críticos/as e pesquisadores/as contemporâneos/as, sobretudo aqueles/as que se debruçam sobre obras que fogem totalmente do escopo das ficções especulativas em geral e voltam sua atenção para produções até mais realistas, impasse esse que tem dado origem a leituras canhestras e descontextualizadas, que tendem a simplificar de maneira exagerada a distopia, ou alargá-la demasiadamente, sem atentar para as incongruências teóricas daí resultantes, de modo a fazer caber sob a mesma designação obras tão díspares quanto *Jogos vorazes* e *O círculo*, *A estrada* e *O poder*, *Elysium* e *Uma noite de crime*. É necessário deixar de fazer emendas à distopia. Enquanto conceito sócio-histórico (a distopia concreta), ela nos ensina cada vez mais sobre o mundo que hoje habitamos. Enquanto (sub-)gênero literário, ela existiu e deixou legado. É o seu legado que chamo neodistópico. O

olho do Grande Irmão é uma imensa bola vidro que se espatifou, fazendo com que seus pedaços, cacos e pó permaneçam dispersos pelo ambiente, perceptível e cortante, mas impossível de retornar ao que fora um dia, à sua forma cristalizada.

É muito tentador, por parte de quem faz pesquisa sobre distopia, querer agrupar as obras sob uma rubrica e postular que esse grupo, esse recorte, corresponde a uma nova configuração da ficção distópica contemporânea. Assim como Cacey Pollard, protagonista de *Reconhecimento de padrões* (*Pattern recognition*, 2002), de William Gibson, imersas em um mundo atravessado por um fluxo contínuo e profuso de informações, e, em se tratando de distopias, tendo as suas estantes cada vez mais abarrotadas por obras que se assemelham àquelas narrativas pessimistas e sombrias do século passado, muitas são as pessoas que, não raro, acabam por encontrar pontos nodais ao longo dessa cadeia de dados, fazendo conexões e reconhecendo padrões que podem não significar nada, ou, na melhor das hipóteses, possuem um significado periférico, específico, que têm o poder revelar detalhes de grande importância, mas, justamente por suas especificidades, são incapazes de obter uma imagem macrocósmica da situação.

Hui-chuan Chang (2011), por exemplo, em sua “reconsideração” da distopia crítica, salienta a disparidade entre o romance *He, she and it* e a série *Parábolas*, de Piercy e Butler, respectivamente. Para a autora, seria preciso lançar mão de um artifício “procusteano” para “acomodar duas obras tão distintas sob o termo guarda-chuva ‘distopia crítica’” (p. 8), indo na contramão do pensamento de pesquisadores/as que analisaram essas narrativas nos anos 1990. Embora reconheça que *Parábola do semeador* possui um desfecho ambíguo, traço constituinte da distopia crítica, Chang afirma que *Parábola dos talentos*, segundo e último livro da série, possui um final fechado, resignado, distanciando-se, assim, da sensibilidade crítico-distópica que caracterizou o volume anterior.⁶² Dessa forma, se distopia crítica é uma designação adequada ao primeiro livro, não faria jus, no entanto, à série como um “todo”.

Após suas considerações sobre Butler, Chang passa a discutir o romance *Oryx e Crake* (*Oryx and Crake*, 2003), primeiro livro da trilogia *MaddAddam*, de Margaret Atwood.⁶³ Chang comenta o fato de esse romance ter sido caracterizado como “orwelliano” e “huxleyano”, além de ter sido comparado ao *Conto da aia*, incursão anterior que Atwood empreendera ao universo da distopia, e critica o fato de que, apesar de a visão distópica da

⁶² Butler chegou a planejar um terceiro volume, mas não conseguiu finalizá-lo antes de sua prematura morte aos 56 anos, em 2006. O livro não publicado, cujos rascunhos — bem como o espólio da escritora — encontram-se na Huntington Library, na Califórnia, tinha como título *Parable of the trickster*, algo como Parábola do astuto ou do trapaceiro (ou ainda do malandro, para usar uma metáfora de nossa cultura). Cf. Canavan, 2014.

⁶³ Embora *O ano do dilúvio* (*The year of the flood*, 2009), segundo livro da trilogia, já tivesse sido publicado à época em que Chang trazia à público seu artigo, a autora simplesmente não o inclui em suas reflexões.

escritora canadense ter se tornado significativamente mais sombria, o rótulo “distopia crítica” ainda continua sendo empregado para descrever esse romance, o que, na visão de Chang, seria um problema, uma vez que *Oryx e Crake* “encerra qualquer possibilidade de esperança por um futuro melhor; virtualmente, não há impulso utópico algum incorporado ao texto” (p. 13). Embora eu acredite que a leitura de Chang tenha deixado de lado o caráter potencialmente ambíguo do desfecho da narrativa, aplicar-se-ia a esse caso uma lógica inversa à da leitura das *Parábolas* de Butler: se, aceitando a interpretação de Chang, *Oryx e Crake* não possui qualquer vislumbre de esperança, o mesmo não se pode dizer da trilogia como um todo — algo que, obviamente, Chang jamais poderia antever, dado que o último livro dessa série, *MaddAddam*, só viria a ser publicado em 2013. O fato é que, após fazer seus comentários e críticas, Chang chega à conclusão de que, tendo em vista a “divergência entre Butler e Atwood em relação à ‘distopia crítica’, seria mais viável se considerássemos a possibilidade da adoção de um outro rótulo — ‘distopia pós-apocalíptica’ — para descrever distopias da virada do milênio” (p. 16). Para a autora, essa seria “a mais nova fase no desenvolvimento da literatura utópica” (p. 17). A meu ver, Chang é muito feliz ao salientar a descontinuidade entre essas obras — do final dos anos 1990 e início dos anos 2000 — e o que se entende por distopia crítica; mas é igualmente muito infeliz ao querer generalizar a sua reflexão, que, servindo-se de um *corpus* tão reduzido, acaba minando a possibilidade de sustentar a sua argumentação acerca de uma nova fase da ficção distópica (pelo menos, nesses termos).

Algo semelhante ocorre com a leitura empreendida por Eduardo Marks de Marques (2014) e sua identificação de uma “terceira virada distópica na literatura”. Partindo de uma divisão histórica proposta por Gregory Claeys (2010), que localiza a primeira virada distópica no século XVIII, impulsionada pela Revolução Francesa, quando foram escritas inúmeras obras, muitas de caráter satírico, que especulavam sobre como seria a vida construída sob os preceitos iluministas, e a segunda virada distópica no século XIX, influenciada principalmente pelas ideias eugenistas e socialistas, tendência que seguiria até o século XX e viria a caracterizar o cânone distópico, Marques identifica uma nova mudança de paradigmas no âmbito das distopias literárias escritas desde os anos 1990, na qual os aspectos políticos, cruciais para as narrativas distópicas de outrora, cederiam lugar ao corpo transumano. Nas palavras do autor:

Considerando o exposto, gostaria de propor que a tendência encontrada nos romances distópicos, principalmente, publicados a partir da década de 1990 rejeitam a mera leitura política proposta pelas distopias clássicas e propõem a discussão dos ideais filosóficos e sociais do transumanismo e pós-humanismo a partir da centralidade do corpo transumano como resultante do modelo distópico. Os romances que compõem o que chamo de terceira

virada distópica [...] são aqueles em que o centro do ideal utópico não está em uma forma centralizada de controle social, político e/ou cultural sobre os indivíduos, mas, sim, na relação entre o corpo orgânico (falho, defeituoso e imperfeito) e as promessas tecnológicas advindas do modelo capitalista pós-moderno em melhorá-lo e aperfeiçoá-lo e que, ao fazê-lo, negam a essência orgânica do ser humano (MARQUES, 2014, p. 19).

Marques elege como exemplares dessa terceira guinada distópica romances como *Children of men* [Filhos/as da esperança] (1992), de P. D. James, *Não me abandone jamais*, de Ishiguro, a trilogia *MaddAddam*, de Atwood, além das distopias *teen* de Collins, Roth e Westerfeld. Concordo com sua observação de que a centralidade do poder já não constitui um traço determinante, de grande peso, nos romances de James, Ishiguro e Atwood. Novamente, acredito que Marques, assim como Chang, lança luz sobre um *corpus* literário significativamente distinto que, de fato, apresenta uma série de rupturas estruturais e temáticas em comparação aos momentos anteriores da escrita distópica, colocando em xeque a viabilidade dos protocolos de leitura do passado diante do contexto contemporâneo. Mas, também como Chang, Marques opta pelo movimento de *zoom*, ao invés de uma panorâmica, e, ignorando tudo aquilo que ficou de fora, no extracampo, toma o seu quadro focalizado por uma imagem mais ampla.

Agrupar as obras sob uma única rubrica é um exercício tentador. Se volto meus olhos para os livros *Carbono alterado* (*Altered carbon*, 2002), Richard K. Morgan, *O último policial* (*The last policeman*, 2012), de Ben H. Winters e *A cidade e a cidade*, de Miéville, juntamente com produções audiovisuais como a série *Utopia* (2013), de Dennis Kelly, e os filmes *Anon* (2018), Andrew Niccol, e *Blade Runner 2049* (2017), Denis Villeneuve, posso argumentar que estamos diante de uma distopia detetivesca ou neo-*noir*; se, por outro lado, concentro o meu foco em obras como *Zone one* (2011), de Colson Whitehead, *A estrada*, de McCarthy, a trilogia *MaddAddam*, de Atwood, ou filmes como *O livro de Eli* (2010), Gary Whitta, e *Mad Max: estrada da fúria* (2015), de George Miller, estarei diante de distopias pós-apocalípticas; se me proponho a investigar as relações entre *Lock-in* (2014), de John Scalzi, *Find me* (2015), de Laura van der Berg, *NK3* (2017), de Michael Tolkin, episódios como “The entire history of you” (2011) e “White bear” (2013), de *Black mirror*, vou descobrir que a memória tem um papel importantíssimo nessas construções distópicas. Dependendo do recorte, também seria possível dizer que esta nova fase da distopia está focada nas questões climáticas ou em problemas de gênero ou na relação da humanidade com as novas tecnologias. Inclusive, uma possibilidade de recorte temático — que me ocorreu durante este período de confinamento devido ao novo coronavírus — também poderia ser as

figurações do vírus nessas ficções, uma vez que há muitas obras que tratam de epidemias e pandemias — tais como *Estação Onze*, *Guerra americana*, a trilogia *Maddaddam*, *Find me*, *NK3*, *Zone One* —, o que demonstra que isso é um temor que já nos acompanha há algum tempo, e se intensificou principalmente depois da epidemia de H1N1 em 2009.

As possibilidades de recorte são vastas. E todas têm sua validade e pertinência. Mas é justamente por serem tantas que elas se mostram ineficazes para a definição de um fenômeno tão amplo, como a caracterização de um novo momento na história de um gênero literário. O que me preocupa em algumas leituras é seu caráter, digamos, *metonímico*, e o seu entusiasmo em querer tomar a parte pelo todo, ou seja, se tais e tais obras “distópicas” apresentam determinados pontos de convergência, então isso significa que agora a distopia é assim. Se todos esses recortes são possíveis, e se todas essas obras dialogam, cada qual a seu modo, com a tradição das distopias literárias, então, por que não lançar sobre elas um olhar mais abrangente, que as englobe, identificando as suas particularidades ao mesmo tempo em que reconhece as suas filiações genéricas? É este o meu objetivo ao designar como neodistópicas tais narrativas.

Importante ressaltar que não estou me referindo a uma *neodistopia*, substantivo, e sim ao *neodistópico*, adjetivo substantivado, pois que não se trata de um gênero novo, mas de uma circunscrição daquilo que caracteriza essas obras. Como afirmei acima, o neodistópico diz menos dos elementos intrínsecos de cada obra do que da maneira de abordá-las, de lê-las, num movimento que é ao mesmo tempo e obrigatoriamente sincrônico, porque observa as especificidades dos textos e contextos contemporâneos, e diacrônico, por levar em consideração a tradição literária à qual esses textos se filiam — neste caso, com especial atenção à distopia. Como afirma Sargent (1994, p. 8), “ao mesmo tempo em que devemos reconhecer mudanças nas tradições utópicas, precisamos reconhecer que essas tradições ainda existem”. E essa é uma das razões por que eu não estou falando de um *pós-distópico*, pois, se, conforme observou Mathias Thaler (2019), a diferença entre a distopia clássica e a crítica é uma de grau, não de tipo, isso continua sendo verdade em relação ao neodistópico: os elementos constituintes da ficção distópica (clássica e crítica) continuam presentes, mas em outra proporção, talvez de maneira mais difusa, dentro de novos arranjos. Penso que aquele senso de exaustão captado por Moylan na virada do milênio apenas se intensificou, resultando, em alguns casos, em uma sobreposição de elementos da distopia crítica e da distopia clássica — autorreflexividade, enclaves utópicos e a atenção às micropolíticas identitárias, mas ao mesmo tempo com finais fechados, de tendência antiutópica, como pode ser observado em *O poder e Não me abandone jamais*.

Sendo assim, pensando no esboço genealógico proposto nesta tese, o neodistópico estabelecerá uma relação de continuidade com a distopia crítica, e não de ruptura. Por isso que é plausível que algumas pessoas continuem utilizando a alcunha de distopia crítica para se referir às obras do presente. Ambas as formas textuais lançam um olhar crítico sobre a tradição das utopias e distopias. Mas o neodistópico o faz partir da (e contra a) coisificação da distopia enquanto forma artística e política de expressão, na contramão do esvaziamento crítico oriundo de sua profusão e absorção pela máquina capitalista. Um desses elos de continuidade entre o neodistópico e a distopia crítica é justamente a ideia de hibridismo de gênero (conforme discutida na subseção 2.3). No entanto, mais do que uma tendência à permeabilidade de suas bordas — o que, como disse anteriormente, acaba por ser uma característica da literatura produzida desde a metade do século passado —, o que há é uma consciência crítica de gênero, que se perfaz, sobretudo, por meio de recursos intertextuais e metaficcionalis. Seja por meio da citação, da alusão, da autorreflexividade, a ficção neodistópica reivindica a sua posição na genealogia da distopia. Por vezes, tendo em vista o exacerbado hibridismo de gênero presente em uma obra, como em *Atlas de nuvens* ou *Deuses de pedra*, a distopia acaba sendo apenas mais um filão que se desdobra em uma confluência de gêneros literários diversos, como a ponta de um fio num emaranhado, um fio que porventura perseguimos — como faço nestas páginas — apenas porque, *a priori*, já estávamos mesmo em busca dele, e não porque ele seja (sempre) o mais importante. Como Mr. Motley, personagem do romance *Estação Perdido* (*Perdido Street Station*, 2000), de China Miéville, citado em uma das epígrafes desta tese, o que me interessa neste momento é essa dinâmica fundamental da transição, a “zona híbrida”, o “ponto em que uma coisa se transforma em outra” (MIÉVILLE, 2011, p. 51). E esse ponto é o neodistópico.

Dito isso, gostaria de retomar a discussão de um aspecto que mencionei acima, o de que o neodistópico implica em pensar a distopia não como um gênero, mas como um modo. Entendo, conforme explica Chris Baldick, que o modo designa “um amplo mas identificável conjunto de maneira, disposição ou método literários, que não está exclusivamente ligado a uma forma ou gênero em particular” (BALDICK, 2007, p. 159), o que faz com que seja possível encontrar elementos distópicos em entrecruzamento com outros modos ou inseridos em obras de outros gêneros. É nesse entrecruzamento que operam os textos aqui designados como neodistópicos. Para alguns/umas críticos/as, no entanto, essa perspectiva não significaria sequer uma maneira diferente de abordar a distopia, quiçá nova, pois, há quem sustente a argumentação de que a utopia e a distopia nunca constituíram gêneros literários

propriamente ditos. Esse pensamento está concisamente ilustrado na seguinte afirmação de China Miéville (que, além de ficcionista, é acadêmico):

Distopia e utopia são temas, ópticas, vírus, que podem infectar qualquer campo ou gênero. Por isso você encontra aspectos utópicos, distópicos e heterotópicos em histórias de maneira geral: faroestes, *romances*, crimes — sem mencionar, mais obviamente, na ficção científica, ficção especulativa e fantasia (MIÉVILLE, 2017, p. 181).

De maneira semelhante, Renata Pires de Souza (2014), partindo do pressuposto de que “é problemático admitir a distopia enquanto gênero, uma vez que é difícil reconhecer nela um rigor formal” (p. 49), afirma que a utopia e a distopia estariam mais para *efeitos* do que para formas literárias. Esse raciocínio faz com que a autora, que analisa *Oryx e Crake*, localize a distopia entre “uma forma e um impulso”, que ela chama de temperamento (*mood*) (p. 50) — ecoando implicitamente parte da teorização de Kumar.⁶⁴ Algo que tanto Miéville quanto Souza parecem perder de vista (ou ignorar) é a contradição que mora no coração de seus argumentos: como poderiam existir caracteres distópicos e utópicos sem que houvesse primeiramente utopias e distopias? Transpondo esse ponto de vista para outras literaturas, seria possível afirmar que não existem memórias, sátiras, histórias de detetive, apenas características memorialísticas, satíricas e detetivescas? Considero esse argumento demasiado frágil.

Em “Life and death of the literary forms” [Vida e morte das formas literárias], Alastair Fowler, em uma reflexão tributária do pensamento de Ferdinand Brunetière, afirma que os textos literários passam por um processo evolutivo e “morrem”. Novamente, não quero fazer as vezes de Fukuyama da distopia. Inclusive, preciso afirmar que discordo do argumento central de Fowler, de que um gênero pode ser considerado “morto” quando “as obras diretamente relacionadas a ele não são mais amplamente lidas”, o que faz com que sua compreensão passe a ser “ininteligível sem o esforço acadêmico” (FOWLER, 1971, p. 209), pois, no caso da ficção distópica, o que aconteceu foi exatamente o oposto: a torrente de distopias, ou de obras que dialogam com a tradição literária das distopias, em um contexto histórico fortemente marcado por crises (políticas, ambientais, tecnológicas), e, portanto, também caracterizado como distópico, fez com que, não só o termo em si, como também a sua atribuição às obras, ficasse cada vez mais esvaziado de sentido, sem especificidade, usado indiscriminadamente para designar qualquer narrativa que guardasse a mínima semelhança com as distopias do século XX. Ou seja, o neodistópico não significaria a morte da distopia,

⁶⁴ Kumar, no entanto, é importante ressaltar, faz uma distinção entre temperamento e forma literária.

mas a sua exaustão enquanto forma literária. Daí a necessidade de voltar a atenção para aquelas narrativas que implodiram as convenções genéricas — as quais, diga-se, nunca foram tão rígidas assim.

Do pensamento de Fowler, é-me importante aquilo que ele observa como o *post-mortem* dos gêneros literários, por assim dizer. Em suas palavras,

[o] gênero, limitado por sua rígida carapaça, eventualmente exausta suas possibilidades evolutivas. Mas o [seu] modo equivalente, flexível, versátil e suscetível a novas misturas, pode gerar uma compensatória multiplicidade de novas formas genéricas. Porque o modo foi abstraído de um gênero de existência histórica concreta. Este último, intimamente ligado a formas sociais específicas, está apto a perecer com elas. Mas o modo corresponde a uma atitude ou postura poética de certa forma mais perene, independente de materializações contingentes específicas (p. 214).

Nos termos aqui discutidos, então, é só depois da consolidação e exaustão do gênero que se pode falar em um modo, entendimento que é diametralmente oposto à prerrogativa de que as características distópicas existiriam, desde sempre, desvinculadas de um gênero. Assim, e assim somente, é que se pode encontrar pertinência em um *efeito distópico* ou na ideia da *distopia enquanto vírus literário*. É também como uma forma de demarcar essa distinção na concepção de modo aqui adotada que opto pelo termo neodistópico, já que a expressão *modo distópico*, a meu ver, designaria melhor aquela perspectiva adotada por Miéville e Souza.⁶⁵

Por fim, como Tom Moylan afirmou sobre as utopias críticas nos anos 1980, no presente contexto, também é possível argumentar que a distopia encontrou em sua própria destruição uma nova maneira de existir. Ainda que distopias à maneira do século XX continuem a ser escritas (publicadas e lidas), são as narrativas neodistópicas que parecem dialogar com (e suscitar questões de maneira mais efetiva em relação às) problemáticas do mundo contemporâneo, no qual o mal, o medo, o poder, bem como as relações de grupo — dimensões tão importantes para o distopismo — já não correspondem àquilo que foram outrora.

No contexto do que Zygmunt Bauman (2001) chama de modernidade líquida, a sociedade pode ser caracterizada como “pós-Panóptica”, pois, agora, o “poder pode se mover com a velocidade do sinal eletrônico — e assim o tempo requerido para o movimento de seus ingredientes essenciais se reduziu à instantaneidade”, o que fez com que o poder se tornasse

⁶⁵ Acredito que essa perspectiva tenha sua origem na concepção de modo conforme definido por Fredric Jameson, que é a mesma, diga-se, de que se serve Rosemary Jackson para a sua definição de fantasia: “Porque quando falamos em modo, o que queremos dizer senão que este tipo particular de discurso literário não está preso às convenções de uma dada época, nem indissolivelmente ligado a um dado tipo de artefato verbal, mas que, ao invés disso, persiste como uma tentativa e um modo de expressão que atravessa vários períodos históricos, parecendo oferecer a si mesmo, ainda que intermitentemente, como uma possibilidade formal que pode ser revivida e renovada” (JAMESON apud JACKSON, 1982, p. 7).

“*extraterritorial*, não mais limitado, nem mesmo desacelerado, pela resistência do espaço” (p. 18, ênfase do autor). Para o sociólogo, “[a]s principais técnicas do poder são agora a fuga, a astúcia, o desvio e a evitação, a efetiva rejeição de qualquer confinamento territorial” e as responsabilidades e custos advindos da manutenção desse espaço (p. 18). Ou seja, a maneira como se configura o poder hoje difere daquele modelo totalitário que servira de paradigma para as distopias do século XX, sobretudo para as clássicas. Um efeito colateral e, ao mesmo tempo, uma condição para a existência dessa “nova técnica de poder” seria a “desintegração social” e a “derrocada das agências efetivas de ação coletiva” (p. 21–22), o que, somado ao fato de que, na modernidade líquida, a incerteza é a única certeza que nos resta, faz com que Bauman seja categórico ao afirmar que “o tempo das revoluções sistêmicas passou” (p. 12).

Nesse contexto de modernidade líquida, em que, como afirma David Lyon, a “vigilância se espalha de formas até então inimagináveis, reagindo à liquidez e reproduzindo-a” (BAUMAN; LYON, 2014, pp. 59), cada *smartphone* e *smart TV* converte-se potencialmente em uma teletela, com o diferencial de que, agora, parte dessa ubiquidade da vigilância deve-se a uma postura de autoexposição voluntária, marca registrada das redes sociais que foi tão sombria e satiricamente explorada por Dave Eggers em *O círculo*; a outra parte, claro, advém de mecanismos de monitoramento das atividades dos/as usuários/as da rede que, submetidos/as à lógica predatória dos algoritmos, veem suas necessidades, desejos, preferências, em suma, suas informações pessoais, transformadas em mercadorias para empresas de *marketing* ou à mercê do ataque de *hackers*.

Até mesmo o medo, que é outro nome dado à incerteza, apresenta-se de maneira diversa daquela previamente discutida, agora ainda mais assustador porque “difuso, disperso, indistinto, desvinculado, desancorado, flutuante, sem endereço nem motivos claros” (BAUMAN, 2008, p. 8). Além disso, o próprio modo de lidar com os medos sofre significativas mudanças, pois ainda que eles sejam

surpreendentemente semelhantes em cada caso singular, [...] presume[-se] que sejam enfrentados individualmente, por cada um/[a] de nós, usando nossos próprios — e, na maioria dos casos, dolorosamente inadequados — recursos. [...] Para piorar ainda mais as coisas: mesmo quando (e se) os benefícios de uma luta conjunta são apresentados de maneira convincente, permanece a questão de como reunir e manter juntos/[as] os/[as] lutadores/[as] solitários/[as] (BAUMAN, 2008, p. 32).

É por isso que, diante de tantas e tão significativas mudanças na sociedade contemporânea, a retórica distópica do século passado talvez tenha perdido parte de sua força crítica, cedendo esse lugar agora ao neodistópico e às obras que, de maneira criativamente destrutiva, flexível

e fluida, desmontaram, desmembraram e reinventaram a tradição distópica para melhor questionar os paradigmas sócio-históricos de agora.

Para Bauman (2003), não há *topos* na utopia da sociedade líquido-moderna. De maneira semelhante, e recuperando a reflexão de Ildney Cavalcanti, de que a distopia evoca uma dupla acepção de *topos*, posso afirmar que, no neodistópico, o *locus horrendus* continua a ser explorado pelas narrativas, mas o modo de articulá-lo tornou-se tão líquido quanto a modernidade baumaniana, dando origem a um bosque de areias movediças, plantas e bichos híbridos, em metamorfose constante, como se tivéssemos adentrado a Área X do romance *Aniquilação* (*Annihilation*, 2014), de Jeff VanderMeer. Em suma, o que estou chamando de neodistópico é algo que uma pesquisadora ou um pesquisador com uma veia mais baumaniana poderia chamar de *distopia líquida*. Neste caso, no entanto, já não se poderia falar em uma “distopia sem *topos*”, como propusera Bauman a respeito da utopia, uma vez que a espacialidade distópica, o “terrível mundo novo”, continua sendo uma constante e de crucial importância para ficção neodistópica. Porém, diferente da quase totalidade das definições de distopia (e de utopia) que, por meio de uma ênfase no conteúdo das obras, elegem a espacialidade diegética como elemento central para a compreensão desses gêneros (vide a taxonomia de Sargent), o termo *neodistópico* não se refere a um lugar. O que está em jogo aqui são os mecanismos narrativos — mais especificamente, intertextuais, multiperspectívos e metaficcionais — e suas implicações simbólicas e políticas, que estão a serviço da construção dos mundos ficcionais e dos sentidos que estes evocam no público leitor (ou, pelo menos, sendo mais humilde e sincero, neste leitor que ora lhes escreve). E, no entanto, só é possível analisar esses elementos narrativos tendo como pano de fundo (e como horizonte de possibilidades), as definições prévias de utopia e distopia como *locus amoenus* e *locus horrendus*, respectivamente, mas também em suas dimensões polissêmicas, que circunscrevem experiências concretas, históricas e as facetas do pensamento político.

As próximas três seções desta tese serão dedicadas à análise de ficções contemporâneas em língua inglesa que considero como exemplares do neodistópico. De modo a evitar sofrer com os mesmos problemas enfrentados por aqueles/as que se debruçaram sobre a ficção especulativa contemporânea, não procederei a análise das obras com base em recortes temáticos — o que resultaria em um trabalho ainda maior, pois que os temas são muitos (como demonstrei acima), mas nem por isso mais eficiente, já que as mudanças que observo na ficção neodistópica não se resumem ao conteúdo dos textos. Opto, então, pela divisão das seções em blocos estruturais, enfocando a intertextualidade, a multiperspectividade e a metaficção, respectivamente. A partir da análise desses aspectos, demonstro como o

neodistópico recupera e reelabora as convenções das distopias literárias, colocando em evidência pontos de ruptura e de continuidade. As próximas seções, portanto, ampliam e fornecem exemplos concretos daquilo que foi teorizado nesta subseção.

3 PALIMPSESTOS: A INTERTEXTUALIDADE COMO MEMÓRIA DA LITERATURA

Afirmar que a intertextualidade é uma característica do neodistópico seria tão impreciso quanto dizer que a literatura se faz com palavras. Se, como afirma Julia Kristeva, partindo das reflexões de Bakhtin acerca do dialogismo, “todo texto se constrói como um *mosaico de citações*, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (KRISTEVA, 2005, p. 68, ênfase minha), então, resta senão aceitar que a intertextualidade é um processo constitutivo de toda a literatura. Ainda assim, há que se convir que “toda a literatura é intertextual, de fato, mas certos textos são mais intertextuais que outros” (SAMOYAUULT, 2008, p. 125). Se é possível aceitar tal fato a respeito da literatura, seria possível estender esse entendimento para os gêneros literários? Haveria gêneros literários mais propensos à intertextualidade do que outros? De acordo com Fredric Jameson, sim. Na abertura de suas arqueologias do futuro, ele afirma que o que caracteriza o gênero da utopia é “a sua explícita intertextualidade: poucas outras formas literárias têm tão descaradamente afirmado a si mesmas como argumento e contra-argumento. Poucas outras têm tão abertamente exigido referências cruzadas e debate dentro de cada nova variante”, de modo que “o texto individual carrega toda a tradição, reconstruída e modificada a cada nova adição, e com o risco de se tornar uma mera cifra dentro de um imenso hiperorganismo” (JAMESON, 2005, p. 2). O que Jameson tem em mente ao fazer tal afirmação deve ser provavelmente um conjunto de práticas intertextuais que marca a utopia desde a sua gênese, em Thomas More,⁶⁶ e que engloba as obras que nascem como respostas a textos anteriores — exemplo mais famoso (citado por Jameson, inclusive) seria *News from nowhere* (1890), de William Morris, escrito como uma réplica a *Looking backward* (1888), de Edward Bellamy.

De certa forma, o que Jameson faz é corroborar com a ideia de Tiphaine Samoyault, para quem a intertextualidade é entendida como “memória da literatura”, uma vez que esta tem a “capacidade de se constituir em suma ou em biblioteca”, no sentido borgiano, “e de sugerir o imaginário que ela própria tem de si” (SAMOYAUULT, 2008, p. 47). Diante disso, nesta seção, busco investigar como alguns textos neodistópicos ativam e convocam a biblioteca da distopia para a sua significação. Ainda que, como afirmei acima, a

⁶⁶ Para a construção da sua *Utopia*, Thomas More recorreu a formas textuais anteriores e contemporâneas à sua escrita, tais como as narrativas de viagem, os espelhos de príncipes, os diálogos socráticos, incorporando ao seu texto características que viriam a se tornar traços fundamentais da utopia enquanto gênero literário. Ana Cláudia Romano Ribeiro, analisando os aspectos paródicos da *Utopia* de More, afirma que esse “conteúdo parodístico se exprime ainda por meio de citações diretas e indiretas a autores antigos (como Heródoto, Platão, Sêneca, Luciano), medievais (como Denis, o Aeropagita, Santo Agostinho e autores de textos heréticos), ou modernos (como Pico della Mirandola e Erasmo)” (RIBEIRO, 2009, p. 142).

intertextualidade seja uma característica da literatura de um modo geral, os mecanismos intertextuais que se fazem penetrar e se deixam ver na ficção neodistópica possuem um caráter particular. Além disso, a própria concepção de intertextualidade — que, como aponta Samoyault, é uma poética inseparável de uma hermenêutica — oferece-se enquanto um dispositivo privilegiado para a leitura desses textos e(m) seus diálogos com sua historicidade genérica. Assim, a afirmação de Jameson, somada à ideia de intertextualidade como memória da literatura, abre espaço para investigações do mosaico de citações que compõe as narrativas neodistópicas, restringindo esse mosaico, no entanto, àquela gama de textos que estão mais diretamente ligados ao neodistópico pelo viés do gênero, para melhor observar aquilo Samoyault (p. 144) define como “os componentes essenciais da intertextualidade”, a saber, a transformação e a relação.

Alguém mais inclinado ao discurso dos/as autores/as sobre suas obras facilmente encontrará uma cadeia de leitura que vem se desdobrando ao longo da história literária das utopias e distopias, na qual seria possível localizar Naomi Alderman leitora Atwood leitora de Orwell leitor de Huxley leitor Zamyatin leitor de Wells, e assim regressivamente até chegar às utopias clássicas e à *República*, de Platão. Não por acaso, em determinadas reflexões, em lugar de gênero, fala-se em tradição utópica/distópica, referindo-se ao conjunto de textos que exploram o alhures, às vezes os caminhos, às vezes as descrições, e noutras ainda os efeitos colaterais da transformação social radical. De minha parte, gosto de observar como certos *topoi* acabam constituindo uma espécie de tradição dentro da tradição, um recurso que, mesmo não podendo ser visto como pertencente à utopia ou à distopia, tem figurado nas páginas de obras utópicas e distópicas. É o caso, por exemplo, dos paratextos ficcionais, que se fazem presentes desde More, que acrescenta ao texto da *Utopia*, nas primeiras edições do livro, um mapa da ilha, um alfabeto, bem como poemas escritos por poetas utopienses, além, claro, de sua carta a Pieter Gillis. Em seu desenvolvimento, ao mesmo tempo em paralelo e como desdobramento do gênero da utopia, a distopia serviu-se em mais de uma ocasião de paratextos ficcionais, tais como o “Apêndice da Novafala”, em Orwell, que é retomado por Atwood em sua “Notas históricas” ao final de *O conto da aia*, mais recentemente por Alderman em seu *O poder*, e novamente por Atwood em *Os testamentos*.

Nesse sentido, o romance de Alderman pode mesmo ser lido como “o texto individual [que] carrega toda a tradição”, ou, como afirmei acima, uma tradição dentro da tradição. Em *O poder*, o romance inicia e termina com uma troca de mensagens entre o escritor Neil Adam Armon, autor do manuscrito intitulado “O poder: um romance histórico”, que corresponde ao texto que efetivamente lemos, e a própria Naomi Alderman — como se numa recuperação e

atualização do Thomas More “ficcionalizado” que aparece no livro da *Utopia* e que ouve o relato do viajante Rafael Hitlodeu. Nessa troca de mensagens entre Armon e Alderman, o primeiro pede que a autora leia o seu manuscrito e lhe dê uma opinião. Armon, que é membro da “Associação de Homens Escritores”, afirma ter escrito uma “obra híbrida”, que mistura fato e ficção, “uma espécie de ‘novelização’ do que arqueólogos/as concordam ser a narrativa mais plausível” (ALDERMAN, 2017, p. ix)⁶⁷; na resposta, Alderman se diz curiosa a respeito desse “mundo governado por homens” (p. x), e é já aqui, nesse preâmbulo à narrativa, onde o efeito de estranhamento começa a se delinear. Acontece que no mundo descrito em *O poder*, graças ao desenvolvimento de um órgão fictício chamado trama (*skein*), que se estende da clavícula à palma da mão, e é responsável por emitir descargas elétricas, as mulheres conseguem inverter a assimetria de poder relativa ao gênero. O romance acompanha a trajetória de algumas personagens desde o momento em que as primeiras mulheres começam a descobrir e a manifestar os poderes da trama até o Cataclismo, quando o mundo inteiro, agora controlado quase que inteiramente por mulheres, entra em guerra e colapsa. Esse Armagedon se dá sobretudo graças às ações da personagem Allie, que ressignifica o discurso religioso, referindo-se a Deus como *ela*, transformando esse discurso em uma forma libertária, e não mais opressora, para as mulheres. Allie, que passa a ser conhecida como Mãe Eva depois que a sua filosofia religiosa se torna mundialmente conhecida, desenvolve um raciocínio semelhante ao de Tyler Durden, em *Clube da luta* (*Fight club*, 1996), e ao de Crake, da trilogia *MaddAddam*, de que a única forma de salvar o mundo é destruindo-o para reconstruí-lo novamente, agora, livre dos problemas que o caracterizavam. Para Allie, é só assim, por meio da destruição, do retorno a uma “Idade da Pedra”, que as “mulheres irão vencer” (p. 313).

No mundo reconstruído após o Cataclismo, na sociedade matriarcal do futuro onde Mãe Eva ocupa um lugar semelhante ao de Jesus Cristo no Ocidente hoje, é onde se dá o diálogo entre Armon e Alderman. Nesse futuro alternativo, segundo o discurso historiográfico, as mulheres sempre tiveram o poder da trama e sempre foram mais propensas à violência do que os homens. As mensagens trocadas entre os/as escritores/as revelam-se, então, uma grande rede de inversões irônicas — muitíssimo semelhantes àquelas que se vê em More a respeito da utilização do ouro pelo povo utopiense, ou mesmo nos lemas do Partido, em Orwell —, em que Armon, para sustentar o seu argumento de que houve uma época em que as mulheres, e não os homens, sofriam com os problemas da opressão de gênero, afirma

⁶⁷ No original: a sort of ‘novelization’ of what archaeologists agree is the most plausible narrative.

que todos os livros anteriores ao Cataclismo foram “recopiados centenas de vezes”, e, tendo em vista que as pessoas responsáveis por essas cópias poderiam ter suas próprias agendas políticas, e sendo que “as únicas pessoas recopiando eram freiras em conventos”, “por que elas recopiarão obras que diziam que homens costumavam ser mais fortes e mulheres mais fracas?” (p. 336)⁶⁸. Nessa série de inversões, em que Alderman não só questiona a plausibilidade do argumento de Armon, como deixa escapar, aqui e ali, afirmações de cunho femistas⁶⁹, a culminância se dá com a seguinte sugestão da autora: “Todo livro que você escreve é analisado como parte da ‘literatura masculina’. Então o que eu estou sugerindo é apenas uma resposta a isso, mesmo, nada mais. [...] você já pensou em publicar esse livro usando o nome de uma mulher”? (p. 338–339)⁷⁰.

O poder, então, à maneira de *O conto da aia*, é uma narrativa que opera em dois níveis diegéticos: primeiro, o do “romance histórico” de Armon e, segundo, o do diálogo entre este e Alderman, sendo que o romance pretende ser uma forma alternativa de explicar as origens da sociedade do segundo nível diegético. A relação entre os dois, portanto, é de sucessão. Importante notar que, ainda que *O poder* seja a junção dessas duas instâncias narrativas, até mesmo a diagramação é empregada de modo a fazer pensar, pelo menos num primeiro momento, quando abrimos o livro, que esses dois níveis não correspondem imediatamente à mesma coisa: nas folhas em que está impresso o diálogo inicial, a paginação em está algarismos romanos, indicando que aquele fragmento não faz parte da história, e trata-se apenas de um elemento paratextual.

Não posso afirmar que exista uma função específica dos paratextos ficcionais das utopias e distopias, para além de observar essa espécie de tradição, mas pelo menos em More e em Atwood, este constitui um espaço altamente irônico que, além de fornecer “informações” acerca do plano de fundo e do processo de criação dos textos, faz uma articulação, direta ou indiretamente, com o mundo fora desse texto. More (2017, p. 19) chega mesmo a dizer que não teve trabalho algum em criar ou organizar o “livrinho” que ele envia a Pieter Gillis, limitando-se apenas a “repetir” o que ambos, More e Gillis, ouviram relatar o viajante português Rafael Hitlodeu. Já Atwood, em suas “Notas Históricas”, de certa forma, parece antecipar certos “usos” que são feitos dos textos literários no âmbito acadêmico, dando voz ao professor Darcy Pieixoto, que apresenta um trabalho no qual aborda “problemas de

⁶⁸ No original: re-copied hundreds of times [...] the only people re-copying were nuns in convents [...] why would they re-copy works that said that men used to be stronger and women weaker?

⁶⁹ Uso o termo para me referir ao pensamento oposto ao machismo, que postula que os homens são inferiores às mulheres.

⁷⁰ No original: Every book you write is assessed as part of ‘men’s literature’. So what I’m suggesting is just a response to that, really, nothing more. [...] have you considered publishing this book under a woman’s name?

autenticação” em *O conto da aia*, pondo em xeque, assim, um texto que se constitui enquanto relato de sobrevivência; além disso, e pior, o professor profere piadas de cunho machista ao longo de sua exposição, que são recebidas de maneira passiva pela audiência que o escuta.⁷¹

No caso de Alderman, que, em termos estilísticos, está mais próxima de Atwood do que de More, há jogos de oposição e duplicação que atravessam a obra e resvalam, ou apontam, para o presente histórico fora da diegese. Dessa forma, o paratexto ficcional cria uma dupla significação a respeito da ideia de implausibilidade, uma dentro e outra fora da ficção: ao questionar o conteúdo do livro de Armon, questiona-se também, indiretamente, o conteúdo do romance de Alderman. Assim, por um lado, no segundo nível da diegese, a Alderman ficcionalizada considera “engraçada” a premissa do romance histórico — embora ela se retrate na mensagem seguinte, ao perceber que Armon não havia gostado do comentário: “claro que eu não quis dizer ‘engraçado’ no sentido de ‘trivial’, estúpido. Espero que você saiba que eu não pensaria isso sobre o seu trabalho” (p. 335)⁷² —, e até sugere que pode haver algo de sexualmente fetichista nas descrições de homens vestidos em roupas do exército, agindo violentamente. Por outro lado, o riso de Alderman, sua recepção dentro da diegese, parece parodiar por antecipação a recepção do romance numa sociedade machista, na qual a premissa é igualmente risível, só que pelas razões exatamente inversas: não porque os homens um dia foram superiores, mas porque as mulheres poderiam vir a ser, tivessem elas uma trama ou algo semelhante. Porém, a implausibilidade advinda de uma premissa pseudocientífica esconde aí um não dito: no passo em que vamos, há meios *plausíveis* de eliminar a assimetria de gênero? Lançar mão de um artifício fantasioso (ou mesmo absurdo) não teria o “poder” de refletir (e de fazer refletir) acerca da absurdidade das relações de gênero em nosso presente histórico? É certo que o jogo de inversões construído em *O poder* é demasiado simplista. Mas até mesmo isso, lido numa clave intertextual, pode implicar em uma significação que, não deixando de ser simplista, acessa e recupera outras estantes da biblioteca da distopia que podem lhe dar um outro brilho, uma outra cor, conforme demonstro mais abaixo.

Finalmente, um detalhe muito importante desse segundo nível diegético é o nome do escritor, Neil Adam Armon, que vem a ser um anagrama Naomi Alderman. Enquanto a Alderman ficcionalizada ocupa uma posição privilegiada nessa sociedade matriarcal e femista do futuro, a Alderman fora da ficção — a julgar pela constituição dos cânones literários e pelo

⁷¹ Para uma análise das camadas diegéticas de *O conto da aia*, bem como das implicações das “Notas Históricas” no escopo do romance, cf. Cavalcanti, 2000, p. 169–173.

⁷² No original: of course I didn’t mean ‘fun’ in the sense of ‘trivial’ or stupid. I hope you know I’d never think that about your work.

incessante trabalho que a crítica feminista desenvolve no que se refere ao resgate de escritoras esquecidas ou negligenciadas pela história da literatura, mas também à circulação de autoras do passado e contemporâneas (o que vem acontecendo cada vez mais nos últimos anos) — possivelmente teria mais pontos em comum com o seu eu masculino, Armon, só que em contexto inverso ao dele. Ao duplicar-se dentro da ficção, e fazer dialogar esses dois “eus”, diametralmente opostos, é como se a escritora apontasse para a literatura enquanto espaço privilegiado para a articulação de sonhos e pesadelos, esperanças e frustrações, em suma, não apenas o poder, mas a falta dele.

Ainda que não seja o foco da reflexão que ora faço, é importante pelo menos registrar que uma outra forma através da qual os paratextos, agora não mais ficcionais, adentram o terreno das significações das obras literárias pode ser mais claramente identificada nos fragmentos de crítica estampados nas capas, contracapas e páginas de abertura dos livros, evidenciando as suas ligações genéricas. Funcionando primeiramente (e talvez principalmente) enquanto estratégia de *marketing*, mas também como uma forma de atrair um público leitor já familiarizado com tais narrativas, esses fragmentos de crítica, além das típicas frases de efeito — “Livro do ano!” —, geralmente trazem comparações entre o livro que se tem nas mãos e seus antecessores imediatos, o que configura uma maneira explícita de convocar a biblioteca, ou melhor, de evidenciá-la. É assim que se vê na contracapa de *Divided kingdom* uma associação direta com *As viagens de Gulliver* e *Admirável mundo novo*; em *A cidade e a cidade*, com Kafka e Orwell. No que tange à ficção de autoria feminina, a invocação de *O conto da aia* parece quase obrigatória, o que pode ser visto na capa de *Vox*, que traz estampada um fragmento de uma crítica da revista *Elle* segundo a qual o livro é uma “petrificante reimaginação” do romance de Atwood; e se você é fã de *O conto*, de acordo com o *Evening Standard*, irá amar *The water cure* [A cura da água] (2018), de Sophie Mackintosh; já *O poder*, de acordo com o *Cosmopolitan*, ofereceria um cruzamento de *Jogos vorazes* com *O conto da aia* — uma associação bastante gratuita, diga-se, mas que cumpre a função de apelar a dois públicos leitores de distopia bem distintos. A lista de exemplos é extensa, e aumenta ainda mais caso se resolva levar em consideração os fragmentos críticos que vêm nas primeiras páginas dos livros, em que novamente os nomes de Orwell e Huxley são convocados para a leitura de *O círculo*; Atwood, além de ser comparada a ela mesma — obviamente, afinal, a redundância é um traço do *marketing* —, tem seu *Oryx e Crake* associado a *1984*, *Admirável mundo novo* e *A máquina do tempo*; e a crítica assinada pelo *The Dallas Morning News* afirma que o romance de Gary Shteyngart, *História de amor verdadeiro e supertriste*, merece um lugar na estante, ao lado de Orwell e Huxley. Em se

tratando da distopia, é possível enxergar aí também uma das evidências da comodificação do gênero: no momento em que há uma grande demanda por esse tipo de obras, nada mais rentável do que já trazer estampada a marca dessa filiação. As narrativas neodistópicas, ainda que muitas vezes investidas de uma deliberada rebeldia em relação ao gênero, não poderiam escapar desse nexos mercadológico, uma vez que são, primeiramente, ou também, produtos de consumo.

Deixando de lado esses discursos que flutuam na superfície das obras, e adentrando a topografia de seus bosques tipográficos, gostaria de voltar a atenção agora aos vestígios deixados pelos/as ficcionistas em sua malha textual que convocam a biblioteca da distopia para o ato de leitura. Trata-se agora, então, de observar uma relação de copresença, em que um texto anterior é recuperado de alguma forma por uma obra posterior. Isso geralmente se dá por meio de algum tipo de citação, que, como é sabido, é “um operador trivial de intertextualidade” (COMPAGNON, 1996, p. 58). Tendo isso como ponto de partida, pode-se então analisar o que Samoyault chama de *efeito palimpsesto*, que ela define como “o efeito de difração, na obra, de um brilho particular emanando do intertexto e que prolonga um no outro” (p. 139).

O palimpsesto é, de fato, uma imagem cara à intertextualidade e, por conseguinte, à literatura de um modo geral. Foi Gérard Genette, em seu estudo do que foi por ele denominado de “literaturas de segundo grau”, quem melhor explorou a ideia de palimpsesto para tratar dessas relações intertextuais (na terminologia de Genette, “transtextuais”). Segundo o narratologista,

[u]m palimpsesto é um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo. Assim, no sentido figurado, entenderemos por palimpsestos (mais literalmente: *hipertextos*) todas as obras derivadas de uma obra anterior, por transformação ou por imitação. [...] Um texto pode sempre ler um outro, e assim por diante, até o fim dos textos. Este meu texto não escapa à regra: ele a expõe e se expõe a ela. Quem ler por último lerá melhor (GENETTE, 2010, p. iii).

Em sua reflexão, apesar de sua obsessão taxonômica, Genette, ao eleger o palimpsesto como uma imagem-mor da literatura, faz um grande elogio à pluralidade. Nessa perspectiva, toda literatura seria “palimpséstica”, ou, como prefere o teórico francês, todo texto é já um *hipertexto*. O hipertexto sempre existe em sua relação com um *hipotexto*, ou seja, um texto anterior que lhe serviu de base ou que se faz presente de alguma forma em sua tessitura. É tendo como base essa teorização que Samoyault propõe a sua ideia de efeito palimpsesto.

O brilho dessa difração que emana do intertexto aparece muito claramente em *Vox*, de Christina Dalcher, que descreve uma sociedade norte-americana que vive sob o regime de uma ditadura teocrática, na qual as mulheres podem falar apenas 100 palavras por dia. Para fazer cumprir essa regra, elas, cujo único dever é cuidar da casa e da família, são obrigadas a usar um bracelete que emite descargas elétricas para cada palavra que ultrapasse a cota diária. Quando o irmão do presidente sofre um acidente e perde a capacidade de comunicação através da fala, o alto escalão do governo não vê outra saída senão recorrer a maior especialista em afasia do país, que vem a ser Jean McClellan, protagonista do romance. No momento em que McClellan se recusa a cumprir uma ordem de seu superior no laboratório de pesquisa, onde fora admitida temporariamente enquanto trabalha na cura para a Afasia de Wernicke, ela é conduzida a uma sala onde, sabe-se posteriormente, será chantageada por meio da ameaça a pessoas próximas. Mas antes de chegar à sala, desenvolve o seguinte pensamento:

A sala 1 é do outro lado do laboratório, através de uma série de portas trancadas, que podem conter qualquer coisa. Eu tento não pensar nas *possibilidades orwellianas*, como ratos e cobras. De qualquer forma, estes não são meus piores medos. Meus piores medos andam sobre duas pernas e têm nomes humanos como Sam e Leo e Sonia. Meus piores medos são meus filhos (DALCHER, 2019, p. 326, ênfase minha).⁷³

A personagem, portanto, se vê numa situação semelhante à de Winston Smith a caminho da sala 101, em *1984*. A descrição de Dalcher não apenas recupera a cena, como faz questão explicitar a sua referência por meio da menção às “possibilidades orwellianas” que podem existir atrás da porta. A autora ainda recupera uma parte simbólica da materialidade textual do livro de Orwell, pois, quando Winston pergunta a O’Brien o que existe na sala 101, este responde que o que existe lá “é a pior coisa do mundo”, e explica que a pior coisa do mundo varia de acordo com cada pessoa, sendo que, no caso de Winston, são os ratos. Dessa forma, Dalcher não apenas menciona *1984* de maneira metonímica (o autor pela obra), mas, por meio do adjetivo “pior” e do substantivo “ratos”, recupera a carga semântica de uma cena emblemática do romance de Orwell, duplicando-a em seu próprio texto.

Segundo Compagnon (p. 46), “a citação trabalha o texto, o texto trabalha a citação”. Sendo assim, nessa relação que se pretende simbiótica, a absorção do texto anterior traz a reboque toda a sua carga histórica e literária. Ao proceder dessa maneira, é como se, como afirma Laurent Jenny, o/a autor/a indicasse “pela voz de outrem uma direção de leitura”

⁷³ No original: Room 1 is on the other side of the lab, through a set of locked doors, which might hold anything. I try not to think of Orwellian possibilities, like rats and snakes. In any case, they’re not my worst fears. My worst fears walk on two legs and have names like Sam and Leo and Sonia. My worst fears are my kids.

(JENNY, 1979, p. 36). Em *Vox*, como em outros textos, essa menção direta às obras, então, também pode ser lida como uma espécie de reivindicação de pertença ao gênero da distopia, assim como as muitas histórias detetivescas que aludem à figura de Sherlock Holmes (nestes casos, por vezes, como paródia).

Seguindo a linha das citações, mas, diferentemente das obras que reclamam a sua inclusão na estante da biblioteca da distopia, há textos que são, no mínimo, ambivalentes no que se refere às razões de suas citações. São narrativas em que o componente intertextual da transformação se sobrepõe ao da relação, para recuperar os termos de Samoyault. E são essas que, a meu ver, estão mais próximas do que foi anteriormente definido como neodistópico. Um bom exemplo disso é *Deuses de pedra*, de Winterson, que é um daqueles casos de textos que são “mais intertextuais” do que outros.⁷⁴ Dividido em quatro partes, e composto numa linguagem por vezes altamente poética e autorreflexiva, o romance, que é construído dentro de uma estética pós-modernista, que desafia os limites de gênero, dispõe de um complexo jogo narrativo, que envolve uma história de passado alternativo da humanidade e uma extrapolação futurista e distópica, criando camadas que se entrelaçam principalmente por meio de uma história de amor (ou histórias de amor) entre uma mulher humana e uma ciborgue.

Devido ao seu alto grau de intertextualidade, salientar as afiliações do romance de Winterson com a distopia ou a utopia significa escolher apenas um filão, uma linha mesmo, dentro de um grande tecido composto de texturas tão diversas. Mas a essa altura estamos todos/as conscientes de que um dos paradoxos da literatura e da crítica literária é o de que, de um lado, tudo está dito, e do outro, nunca será possível dizer tudo a respeito de um texto. Destaco, então, um fragmento bastante significativo de *Deuses de pedra*, que é uma espécie de “refrão”, repetido ao longo de todo o romance:

O novo mundo — El Dorado, Atlântida, Costa Dourada, Terra Nova, Plymouth Rock, Rapanai, Utopia, Planeta Azul. Histórias bêbadas, encontradas por acaso, observadas através de um espelho, obscuramente, amarradas a um barril de rum, naufrágio, uma Bússola Bíblica, um peixe gigante nos levou até lá, uma tempestade nos trouxe a esta ilha. Na

⁷⁴ A respeito desse romance, Ildney Cavalcanti realiza as seguintes observações: “Composta de forma a desafiar as fronteiras entre os gêneros literários – por ecoar textualidades que variam da mitologia bíblica às ficções contemporâneas, constituindo-se a partir de delicado mosaico intertextual (são citados, por exemplo, trechos com fragmentos de Donne e dos Diários de Viagem do Capitão Cook; são aludidos, dentre outros, Morus, Shakespeare, Defoe, Eliot, Calvino); por sua poeticidade exuberante, dentre outros fatores –, a narrativa pós-moderna de *The stone gods* também atualiza o subgênero das distopias críticas feministas: críticas em relação às suas exterioridades, isto é, ao contexto histórico misógino em que vivemos; no nível intertextual, aos utopismos literários que a antecedem; e, em se tratando de intratextualidade e de um elevado grau de auto-referencialidade, críticas das dimensões utópicas construídas em sua própria tessitura” (CAVALCANTI, 2011, p. 16).

imensidão do espaço, encontramos... (WINTERSON, 2008, *passim*, itálico no original).⁷⁵

Nesse fragmento, a ideia de novo mundo, espacialidade fértil em termos de possibilidades, é destrinchada através de exemplos que vão desde as cidades míticas (El Dorado, Atlântida), passando por cidades que representam marcos históricos do processo de colonização — Costa Dourada (*Gold Coast*), na Austrália, Terra Nova (*Newfoundland*), no Canadá, Plymouth Rock, nos EUA —, chegando às espacialidades fictícias de Utopia e Planeta Azul, sendo que esta pertence ao universo do próprio romance de Winterson. Há ainda a menção a “Rapanai”, que poderia ser um neologismo a partir de Rapanui, que designa o povo originário da Ilha de Páscoa, outro espaço que também sofreu com o assédio colonizatório europeu, e que é onde se passa uma das quatro partes do romance. O título da obra, inclusive, é uma menção direta aos moais, estátuas de pedra existentes na Ilha de Páscoa.

Antes de qualquer coisa, o fragmento citado salta aos olhos por já vir grifado no texto, em itálico, como se correspondesse a uma outra materialidade textual — como acontece quando é citado um verso de John Donne, que também é repetido ao longo do texto —, ou se autora quisesse enfatizá-lo. De acordo com Compagnon (p. 18), é por meio do grifo que o/a autor/a

dá a entender a algum leitor [ou alguma leitora] alguma coisa além da significação e que lhe é irredutível, alguma coisa que remete à sua própria leitura de seu próprio texto [...]. O grifo corresponde a uma entoação, a um aceno, a uma outra pontuação que ultrapassa o código comum.

Assim, ao escolher dar um destaque, grifar, essa passagem, Winterson aponta para algo que talvez o texto por si não diga. Essa curiosa junção de espaços míticos, reais e fictícios, organizados sob a rubrica de “novo mundo”, terminando na “imensidão do espaço”, pode remeter a essa busca incessante pelo *locus amoenus*, que de fato funcionou como uma mola propulsora para os povos europeus na época das navegações, e que constitui um traço tão caro à literatura utópica; mas, ao mesmo tempo, como a História evidencia, essa mesma busca possui seu lado sombrio, porque a busca almeja uma descoberta, e *descoberta*, em se tratando das grandes expedições, não passa de um eufemismo para *invasão*, primeiro passo no processo de colonização, responsável por dizimar um número incalculável de povos nativos. Em se tratando de *Deuses de pedra*, esse subtexto histórico é orquestrado numa lógica de

⁷⁵ No original: *The new world – El Dorado, Atlantis, the Gold Coast, Newfoundland, Plymouth Rock, Rapanai, Utopia, Planet Blue. Chanc'd upon, spied through a glass darkly, drunken stories strapped to a barrel of rum, shipwreck, a Bible Compass, a giant fish led us there, a storm whirled us to this isle. In the wilderness of space, we found . . .*

“histórias bêbadas”, que vêm e vão, avançam e retrocedem no tempo, repetem-se, sobrepõem-se, instaurando uma lógica muito particular no arranjo da narrativa.

Um outro modo peculiar que a intertextualidade encontra para se manifestar enquanto recuperação da biblioteca é quando “a literatura se faz juiz dela mesma”, assumindo “uma vocação de comentário ou crítica pelo viés da retomada” (SAMOYAUULT, p. 126), algo que pode ser muito bem ilustrado pela seguinte passagem de *MaddAddam*, de Atwood:

Especulações a respeito de como o mundo seria quando já não estivesse mais sob o controle dos humanos tornaram-se — há muito tempo, por um curto período — uma nauseante forma de entretenimento popular. Houve até programas de TV on-line sobre isso: cenas de paisagens criadas por computador com cervos pastando na Times Square, especialistas renomados, balançando o dedo em um bem-feito-para-vocês, palestrando sobre todas as escolhas erradas feitas pela raça humana (ATWOOD, 2014, p. 26, ênfase minha).⁷⁶

Acredito que seja relevante salientar que Atwood publica *MaddAddam*, última parte da sua trilogia homônima iniciada em 2004 com *Oryx e Crake*, no ano de 2013, ou seja, em meio ao *boom* das distopias *teen*, no momento em que era lançada a adaptação do segundo romance da trilogia *Jogos Vorazes*, um sucesso de público que alavancou outras obras de teor semelhante. Nesse fragmento — que pode ser entendido como dialógico, no sentido bakhtiniano, por referir-se a um discurso (as especulações sobre o futuro), e intertextual, por remeter a um grupo específico de obras especulativas —, Atwood ocupa a dupla posição de escritora e de crítica. Ao caracterizar essas obras que especulam sobre o futuro como uma “uma nauseante forma de entretenimento popular”, a autora canadense capta o senso de estagnação e repetição de parte das distopias deste novo milênio, algo já abordado aqui nas páginas anteriores. Esse “comentário”, portanto, pressupõe um certo distanciamento em relação ao seu objeto, movimento comum no âmbito de toda a crítica, uma posição privilegiada a partir da qual é possível observar a situação pelo lado de fora e analisá-la.

A própria Atwood se mostra bastante consciente a respeito do lugar ocupado por sua obra em relação à distopia quando, ao refletir sobre suas próprias incursões especulativas, ela muito sabiamente pontua as diferenças existentes entre *O conto da aia* e, à época, o recém-lançado *Oryx e Crake*. Segundo ela, a diferença entre os dois romances é a de que o primeiro é uma “distopia clássica”, que encontra em Orwell a sua principal inspiração literária, ao passo que o segundo, “embora tenha óbvios elementos distópicos”, não é uma distopia

⁷⁶ No original: Speculations about what the world would be like after human control of it ended had been – long ago, briefly – a queasy form of popular entertainment. There had even been online TV shows about it: computer-generated landscape pictures with deer grazing in Times Square, serves-us-right finger-wagging, earnest experts lecturing about all the wrong turns taken by the human race.

(ATWOOD, 2004, p. 517). Conforme as reflexões que venho desenvolvendo aqui, Atwood não poderia estar mais certa.

No entanto, ainda que a ficção absorva “tudo sob o seu regime”, como afirma Samoyault (p. 111), segundo Perrone-Moisés (1978, p. 65), a “relação entre ‘criadores’ é uma relação de igualdade, e a relação entre ‘criador’ e ‘crítico’ é uma relação de submissão”. Sendo assim, ao assumir uma postura crítica em relação a essas nauseantes formas de entretenimento, Atwood se submete a elas, uma vez que o seu discurso é inescapavelmente secundário, precisa delas para fazer sentido. Por conta disso, se o comentário da autora da trilogia *MaddAddam* tem por objetivo evidenciar a distância que existe entre a sua e essas outras ficções, isso acaba por gerar um efeito colateral, uma vez que, mesmo quando literatura “se esforça para cortar o cordão que a liga à literatura anterior, quando ela reivindica a transgressão radical ou a maior originalidade possível (ser sua própria origem), a obra põe em evidência essa memória, já que, aliás, se separar de alguma coisa é afirmar sua existência” (SAMOYAUULT, p. 75). Portanto, ainda que Atwood afirme e, o que é mais importante, que a sua obra explicitamente formalmente as suas significativas diferenças em relação às distopias do século XX (e até mesmo do XXI), esse desvencilhar-se não consegue se dar por completo. E nem poderia. Tendo o neodistópico como plano de fundo, o fragmento de *MaddAddam* citado acima se reveste de um tom diferenciado, podendo ser entendido como um comentário ao mesmo tempo crítico e autocrítico.

Por fim, uma das formas mais difíceis e delicadas por meio das quais a intertextualidade se apresenta é, certamente, a alusão. Diferente da citação, da referência e do plágio, que geram uma relação de copresença textual, a “alusão depende mais do efeito de leitura que as outras práticas intertextuais”, representando assim um risco, que é: “tanto pode ser lida como pode também o ser onde não existe” (SAMOYAUULT, p. 51). Sendo assim, é preciso aceitar que a alusão, por não deixar vestígios explícitos na superfície textual, pode ser às vezes “exclusivamente semântica, sem ser intertextual propriamente dita” (p. 50). E, no entanto, como afirma Jenny (p. 22), “[b]asta uma alusão para introduzir no texto centralizador um sentido, uma representação, uma história, um conjunto ideológico, sem ser preciso falá-los. O texto de origem está lá, virtualmente presente, portador de todo o seu sentido, sem que seja necessário enunciá-lo”.

É com base nisso que agora eu gostaria de refletir sobre a intertextualidade enquanto um *motivo estruturante* de algumas narrativas, ou seja, analisar como a biblioteca da distopia pode se fazer presente em uma obra neodistópica sem necessariamente ser citada, mas recuperada de alguma forma. Se um dos traços do neodistópico, entendido enquanto modo

literário, é servir-se dos mecanismos da distopia sem subscrever-se a uma forma já cristalizada, seria possível observar esse mesmo mecanismo de apropriação e subversão (relação e transformação, nos termos intertextuais) não em relação ao gênero da distopia em si, mas em relação a uma obra específica? É justamente isso que estou sugerindo.

Pensem em um romance como *O poder*, por exemplo. Embora o poder seja uma questão que perpassa de maneira vertical todas as distopias, ao longo da história desse gênero, qual outro texto abordou, refletiu textualmente, e de maneira mais contundente a respeito dessa temática? Se não lhe veio à mente a célebre passagem de *1984* em que O'Brien explica a Winston, enquanto o tortura, qual o objetivo do poder na visão do Partido, então talvez você, caro leitor, cara leitora, não esteja realmente familiarizado com o universo literário das distopias. Eis o fragmento:

O Partido deseja o poder exclusivamente em benefício próprio. Não estamos interessados no bem dos outros; só nos interessa o poder em si. Nem riqueza, nem luxo, nem vida longa, nem felicidade: poder pelo poder, poder puro. O que significa poder puro? Você vai aprender daqui a pouco. Somos diferentes de todas as oligarquias do passado porque sabemos muito bem o que estamos fazendo. Todos os outros, inclusive os que se pareciam conosco, eram covardes e hipócritas. O nazistas [sic] alemães e os comunistas russos chegaram perto de nós em matéria de métodos, mas nunca tiveram a coragem de reconhecer as próprias motivações. Diziam, e talvez até acreditassem, que tinham tomado o poder contra a vontade e por um tempo limitado. E que na primeira esquina da história surgiria um paraíso em que todos os seres humanos seriam livres e iguais. Nós não somos assim. Sabemos que ninguém toma o poder com o objetivo de abandoná-lo. Poder não é um meio, mas um fim. Não se estabelece uma ditadura para proteger uma revolução. Faz-se a revolução para instalar a ditadura. O objetivo da perseguição é a perseguição. O objetivo da tortura é a tortura. O objetivo do poder é o poder (ORWELL, 2009, p. 307–308).

No trato dado por Alderman à temática do poder, há uma “intervenção” da natureza que dá às mulheres a possibilidade de se verem livres da opressão de gênero. O romance, inclusive, é construído em um *crescendo*, que mostra gradativamente os impactos conforme mais e mais mulheres começam a descobrir e a utilizar suas tramas, umas despertando o poder da trama nas outras. Nesse *crescendo*, há primeiro a alegria, o senso de justiça que é sentido quando, por exemplo, mulheres mantidas como escravas sexuais conseguem se libertar de seu cativeiro e se vingar de seus agressores; depois, a alegria pouco a pouco se transforma em decepção, uma vez que algumas mulheres escolhem submeter os homens às mesmas estruturas de opressão a que as mulheres eram submetidas anteriormente — aqui o papel da personagem Allie/Mãe Eva é muito importante, ainda que os aspectos mais puramente tirânicos estejam mais visíveis em Tatiana Moskalev. Assim, tal como em *Deuses de pedra*, a humanidade desperdiça a oportunidade de construir uma nova sociabilidade, e repete os mesmos erros de antes, invertendo apenas os papéis. No final das contas, o problema não diz

respeito apenas aos gêneros, mas ao poder. Assim, apenas invertendo os papéis e mantendo as mesmas estruturas, as mesmas relações de poder, automaticamente chegar-se-á aos mesmos resultados de antes.⁷⁷ Há uma diferença no que se refere à origem desse poder, que aqui assume à feição do monstruoso, daquilo que fere as leis da natureza; mas também pode ser visto como monstruoso no sentido de um aviso de que algo anteriormente fora violado. Em todo caso, a monstruosidade, ainda que tenha apresentado a possibilidade de construção do diferente, acaba cumprindo o seu destino e a sua vocação para o mal, nesse caso, aquele mal que é típico da distopia, sistemático e extensivo.

Um caso semelhante em que a intertextualidade pode ser lida enquanto motivo estruturante está em *A cidade e a cidade*, de Miéville. Aqui, novamente, o hipotexto seria *1984*. Como ocorre em grande parte das histórias de detetive, em *A cidade e a cidade*, quando a narrativa começa, o crime já tem acontecido. Na primeiríssima cena do romance, há a narração em primeira pessoa da chegada do detetive Tyador Borlú, que é membro do Esquadrão de Crimes Extremos da polícia de Beszel, ao local do crime. Uma mulher morta, esfaqueada. Primeiramente, a hipótese inicial é de que se trata do assassinato de uma prostituta, tendo em vista que o local em que o corpo fora encontrado é bastante frequentado por traficantes e outras figuras dos *bas fonds* de Beszel. Porém, rapidamente descobre-se que a mulher assassinada é, na verdade, Mahalia Geary, uma estudante canadense que estava desenvolvendo o seu doutorado em arqueologia na cidade vizinha, Ul Qoma. Esse fato corrobora o argumento de Shukman, o patologista, que, ainda no local do crime (na já mencionada primeiríssima cena), afirmara que ela não fora assassinada no local em que foi encontrada. Esse problema, na narrativa de Miéville, é algo bem mais complexo de se lidar, por conta da particularidade geopolítica que envolve as duas cidades a que o título da obra faz referência.

Beszel, a cidade-estado em que vive Borlú e onde o corpo de Mahalia foi encontrado, possui uma peculiar relação com a cidade-estado vizinha, Ul Qoma. Do ponto de vista de quem está em Beszel, por exemplo — que acaba por se tornar a maneira através da qual o público leitor entende aquele universo, uma vez que se trata de uma narrativa em primeira

⁷⁷ Em sua análise do romance *The furies* [As fúrias] (1994), de Suzy McKee Charnas, Ildney Cavalcanti (1999) reflete acerca da “utopia de inversão dos papéis sexuais”, argumentando que tal inversão apenas “restabelece a violência”, só que agora perpetrada pelas mulheres que ascenderam ao poder. Para Cavalcanti (1999, p. 121), “a utopia de inversão se torna distópica” na medida em que repete as mesmas estruturas de dominação e opressão, e isso “indica a falência desse modelo” de relações. Tal reflexão também pode ser usada para explicar as dinâmicas em jogo no romance de Naomi Alderman, revelando, assim, mais uma camada intertextual de *O poder*. Esse paralelo entre Charnas e Alderman também coloca em evidência que essa forma específica de criticar as relações de poder por meio de inversões de gênero configura um recurso que representa mais um elo de contiguidade entre as distopias críticas (neste caso, as distopias críticas feministas) e o neodistópico.

peessoa —, há três tipos de áreas: 1) totais, ou seja, elas pertencem totalmente à Beszel; 2) alter, que significa que elas pertencem totalmente à Ul Qoma; 3) e, finalmente, as *crosshatch*, que são áreas em que ambas as cidades ocupam exatamente o mesmo espaço geográfico, com prédios pertencentes a uma e a outra. Porém — e aqui reside o aspecto singular dessa relação — os/as habitantes de uma cidade não podem interagir com os/as habitantes nem com os espaços da outra, o que é considerado um crime, cujo nome é de *breach* (brecha). *Breach* é também o nome da entidade responsável por vigiar e punir as pessoas que cometem esse tipo de infração, que é considerada mais grave que o assassinato. Basta dizer que quem infringe essa lei é preso/a e nunca mais é visto/a. *Breach*, então, é uma entidade cujo poder está acima dos governos de Beszel e Ul Qoma. Só há um único meio de passar legalmente de uma cidade para a outra, que é através da Copula Hall, uma espécie de fronteira onde as pessoas recebem permissão (ou não) para entrar na cidade vizinha. O narrador dá um exemplo de como funcionam esses mecanismos:

Se alguém precisasse ir a uma casa fisicamente ao seu lado, mas na cidade vizinha, era por uma estrada diferente em uma potência inamistosa. É isso que os estrangeiros raramente compreendem. Um habitante de Beszel não pode andar alguns passos até a porta ao lado em uma casa alter sem brecha. Mas, passando através do Copula Hall, ela ou ele pode deixar Beszel e, no fim do hall, voltar exatamente (corporeamente) para onde estava, mas em outro país, um turista, um visitante maravilhado, para uma rua que partilhava a latitude-longitude de seu próprio endereço, uma rua que eles nunca haviam visitado antes, cuja arquitetura haviam sempre desvisto, para a casa ul-qomana que ficava logo ao lado e a toda uma cidade de distância de seu próprio edifício, desvisível agora que haviam atravessado, feito todo o caminho através da Brecha, de volta para casa (MIÉVILLE, 2014, pp. 1429).⁷⁸

Ao longo do romance, o/a leitor/a vai descobrindo que a arquitetura, as vestes, a língua e até os trejeitos do corpo são diferentes nas duas cidades, havendo, inclusive, cores que são proibidas em uma, mas não na outra. Dessa forma, ações como “desver” (*unsee*) e adjetivos como “desvisível” (*invisible*) são recorrentes ao longo do texto, evidenciando que essa particularidade geopolítica age diretamente nos domínios cognitivos dos/as habitantes de ambas as cidades; e, como não há outra forma de conceber o mundo senão através da

⁷⁸ No original: If someone needed to go to a house physically next door to their own but in the neighbouring city, it was in a different road in an unfriendly power. That is what foreigners rarely understand. A Besz dweller cannot walk a few paces next door into an alter house without breach. / But pass through Copula Hall and she or he might leave Beszel, and at the end of the hall come back to exactly (corporeally) where they had just been, but in another country, a tourist, a marvelling visitor, to a street that shared the latitude-longitude of their own address, a street they had never visited before, whose architecture they had always unseen, to the Ul Qoman house sitting next to and a whole city away from their own building, invisible there now they had come through, all the way across the Breach, back home (MIÉVILLE, 2011, p. 86).

linguagem, esse estranhamento cognitivo acaba sendo evidenciado pelos neologismos que buscam traduzir a experiência de habitar esse espaço ficcional.

Embora as sociedades de Beszel e Ul Qoma não possam ser caracterizadas como distopias, é possível encontrar muitos traços distópicos na organização geopolítica de ambas, bem como (e principalmente) no poder exercido pela *Breach*. Conforme argumentei na subseção 2.2, três elementos que compõem o espectro da ficção distópica são a privação, a alienação e a padronização. A padronização, conforme exemplifiquei nos parágrafos anteriores, está explicitamente anunciada na regulamentação das cores permitidas em uma e proibidas na outra cidade. Em termos de privação, há uma restrição de acesso à informação devido à existência de livros proibidos. Tais livros, ou a maioria deles, são aqueles que versam sobre questões “unificacionistas”, ou seja, que pregam o fim da separação entre Beszel e Ul Qoma.

Mas o que me interessa mesmo é a questão da alienação, que se dá, sobretudo, pela via do condicionamento, e que deve ser constantemente exercitado para que não se incorra em crime de brecha. O narrador informa que os casos mais comuns de brecha são os acidentes de trânsito. Mas também discorre acerca de casos menores:

Quando um ul-qomano tropeça em um besz, cada qual em sua própria cidade; se um cão ul-qomano sai correndo e cheira um passante besz; uma vidraça quebrada em Ul Qoma deixa vidro no caminho de pedestres besz — em todos esses casos, o besz (ou o ul-qomano, na circunstância inversa) evita a dificuldade estrangeira da melhor forma possível sem reconhecer sua existência. Tocam nela, se preciso for, embora seja melhor não. Tal não sensação estoica educada é a forma de lidar com os protubs — essa é a forma besz de chamar as protuberâncias da outra cidade (pp. 1331).⁷⁹

Esse condicionamento, de perceber o suficiente para não interagir com a outra cidade, acredito, possui estreitas relações com o conceito de duplipensamento, um dos alicerces do controle exercido pelo Partido na sociedade descrita no romance *1984*. No fragmento a seguir, esse processo cognitivo é explicado da seguinte forma:

Winston largou os braços ao longo do corpo e pouco a pouco voltou a encher os pulmões com ar. Sua mente deslizou para o labiríntico mundo do duplipensamento. Saber e não saber, estar consciente de mostrar-se cem por cento confiável ao contar mentiras construídas laboriosamente, defender ao mesmo tempo duas opiniões que se anulam uma à outra, sabendo que são contraditórias e acreditando nas duas; recorrer à lógica para questionar a lógica, repudiar a moralidade dizendo-se um moralista, acreditar que a

⁷⁹ No original: When an Ul Qoman stumbles into a Besz, each in their own city; if an Ul Qoman’s dog runs up and sniffs a Besz passerby; a window broken in Ul Qoma that leaves glass in the path of Besz pedestrians—in all cases the Besz (or Ul Qomans, in the converse circumstances) avoid the foreign difficulty as best they can without acknowledging it. Touch if they must, though not is better. Such polite stoic unsensing is the form for dealing with protubs—that is the Besz for those protuberances from the other city (p. 79–80).

democracia era impossível e que o Partido era o guardião da democracia; esquecer tudo que fosse preciso esquecer, depois reinstalar o esquecido na memória no momento em que ele se mostrasse necessário, depois esquecer tudo de novo sem o menor problema: e, acima de tudo, aplicar o mesmo processo ao processo em si. Esta a última sutileza: induzir conscientemente a inconsciência e depois, mais uma vez, tornar-se inconsciente do ato de hipnose realizado pouco antes. Inclusive entender que o mundo em ‘duplipensamento’ envolvia o uso do duplipensamento (ORWELL, 2009, p. 48).

Do mesmo modo como ocorre na Oceania de Orwell, nas cidades gêmeas de Beszel e Ullam Poosh os cidadãos e as cidadãs devem ver e não ver, sentir e não sentir um cheiro, perceber e não perceber a presença das pessoas que, embora ao seu lado, estão em outro lugar, em outra cidade. A narrativa de Miéville, portanto, embora em parte alguma mencione ou aluda ao romance de Orwell, parece servir-se da mesma lógica desse processo cognitivo orwelliano que, no caso de *A cidade e a cidade*, serve como o alicerce do poder exercido pela *Breach*. Essa entidade, ou organização, diferentemente do Partido, não busca o poder pelo poder, mas a sua existência — com sua vigilância ostensiva e sua punição implacável — é a única razão por que existem duas, e não uma cidade. O condicionamento psicológico a que são submetidos/as os/as habitantes das duas cidades pode ser descrito e explicado de inúmeras formas, mas se há um nome para ele, este é duplipensamento.

E, no entanto, em *A cidade e a cidade*, como em outras ficções neodistópicas, há uma propensão a fazer do diálogo com a tradição, isto é, com a biblioteca da distopia, um privilegiado mecanismo de subversão. Por isso, tendo em vista que tais restrições geopolíticas também condicionam a maneira como os corpos interagem e se deslocam pelos espaços, posto que afetam diretamente a visão, o tato, o olfato, é possível afirmar que o duplipensamento orwelliano, na narrativa de Miéville, é reelaborado e expandido para uma forma de condicionamento duplissensorial.

Dando prosseguimento à discussão sobre o neodistópico a partir da intertextualidade, volto agora a minha atenção para um romance que considero paradigmático desse novo momento da história literária da distopia no século XXI, *Atlas de nuvens*, de David Mitchell, que é também um daqueles casos de texto que é mais intertextual do que outros, lançando mão de inúmeros artifícios para convocar a memória da literatura para a sua leitura. Pensando junto com Compagnon (p. 34), até mesmo os pastiches realizados por Mitchell — que compõe cada uma das seis narrativas do romance a partir de um gênero distinto (carta, diário, história de detetive, diálogo etc.) — podem já ser lidos como indícios intertextuais, afinal, “o que são os estereótipos e os clichês senão citações”?

Das seis histórias que compõem *Atlas de nuvens*, aquela que mais se assemelha a uma distopia é “Uma rogativa de Sonmi~451” — qualquer leitor/a mais atento/a capta rapidamente a referência ao romance de Bradbury. Toda essa narrativa é composta na forma de uma longa entrevista, que se dá entre a personagem referida como Arquivista e a protagonista Sonmi~451, por ocasião da prisão e condenação desta última à pena capital. Do ponto de vista formal, essa parte do romance guarda mais semelhança com a *Utopia* de More e com outros textos utópicos que, seguindo a herança deixada por Platão, usam a forma do diálogo para expor seu conteúdo. Embora haja essa explícita subversão formal em relação às distopias — o que é também um fruto da proposta experimental do romance de Mitchell, e que reforça o senso de destruição criativa operada pelo neodistópico —, como o objetivo dessa entrevista é entender a trajetória de Sonmi, é no relato dela que os elementos distópicos são apresentados ao público leitor.

Em termos de estilo, um outro aspecto relevante são as leves modificações que a língua inglesa sofre na grafia de algumas palavras. Por exemplo, quando a sílaba *ex* aparece no início de uma palavra, a primeira letra é omitida, o que resulta em construções como *xplanation*, *xperiment*, *xpression*, *for xample*, transpondo para o nível da escrita uma elisão que já ocorre na prosódia.⁸⁰ Além disso, com base nas referências geográficas que apresenta (Seul, Busan), essa história se passa na Coreia do Sul (ou em uma nova configuração geopolítica oriental que inclui a Coreia do Sul), região que, como alguns fragmentos da narrativa indicam, é um dos únicos lugares habitáveis que restaram no mundo após um evento referido apenas como “Escaramuças” (*Skirmishes*), certamente algo semelhante ao Cataclismo de *O poder*. Essa ambientação propicia a introdução de várias corruptelas de origem coreana nas falas de Sonmi e do Arquivista, o que faz com que seja possível afirmar que em *Atlas de nuvens*, assim como em *A cidade e a cidade*, o efeito de estranhamento resvala e se revela também na materialidade do texto.⁸¹

Em linhas gerais, Sonmi é uma “fabricante”, espécie de clone, criada exclusivamente para trabalhar no Papa Song’s, que é uma rede de alimentos à maneira do McDonald’s. Nessa sociedade do futuro, denominada Nea So Copros, existem grupos de fabricantes que compartilham das mesmas características físicas — como ocorre em *Admirável mundo novo* — e que são produzidos em série. Assim, para trabalhar no Papa Song’s, são fabricadas

⁸⁰ Isso, de certa, já prepara o público leitor para a narrativa seguinte, “O vau do Sloosha e o que deu adespois” (“*Sloosha's crossin' an' ev'rythin' after*”), em que a escrita busca mimetizar os ritmos e os sons do discurso oral de um dialeto inglês de um futuro do futuro.

⁸¹ Na edição brasileira, traduzida por Paulo Henriques Britto, essas modificações na grafia das palavras também foram recuperadas, por meio do que, nos estudos de tradução, é chamado de compensação: por exemplo, em palavras iniciadas com a letra “H”, esta é suprimida, resultando em palavras como em *istória*, *umano*, *aver*.

Sonmis, Yoonas, Ma-Leu-Das etc; para trabalhar noutros lugares, outros tipos (ou modelos) de fabricantes. Os dígitos após o nome são certamente uma referência a um número de série, como ocorre com produtos eletrônicos, do que se depreende que a história que o/a leitor/a acompanha nessa narrativa é a da quadringentésima quinquagésima primeira Sonmi. (Vale lembrar que, conforme apontou Gorman Beauchamp, a “numenclatura” acabou se tornando uma característica da ficção distópica.) As fabricantes do Papa Song’s dormem apenas 4 horas por dia e trabalham diariamente durante doze anos, quando, enfim, completam as doze estrelas em seus colares e podem ir para “Exultação” (*Xultation*), que seria supostamente o equivalente a uma aposentadoria. Ao longo desse período, o mundo das fabricantes resume-se ao Papa Song’s e o seu contato com as outras pessoas, à performance de um roteiro pré-estabelecido. Conforme explicado por Sonmi~451, a comida ingerida por elas, chamada de Sabão (*Soap*), diminui seu senso de curiosidade e de imaginação; e, ainda que uma delas, por algum motivo, ousasse fugir, “[n]enhum elevador funciona sem que aja uma Alma dentro” (pp. 313).⁸² A “Alma”, neste caso, é o nome dado a um *microchip* implantado nas pessoas que registra todas as informações pessoais, permite o acesso aos espaços e a realização de compras. Os paralelos desse regime de “trabalho” com a escravidão tornam-se ainda mais evidentes quando é revelada a informação de que os grupos ideologicamente contrários à essa situação a que são expostos/as os/as fabricantes são chamados de “abolicionistas”.

Sonmi~451, como uma típica protagonista das distopias, provoca uma quebra na linearidade de sua vida enquanto fabricante no momento em que começa a desenvolver uma maior consciência de si e do mundo, num processo referido como “ascensão”. Isso acontece porque — o/a leitor/a só sabe posteriormente — Sonmi é submetida a um experimento organizado por uma célula (considerada pelo sistema como) terrorista, alinhada à causa abolicionista, que, por meio de uma substância colocada em sua alimentação, faz com que ela, Sonmi, aumente suas capacidades cognitivas. A personagem, então, consegue sair do Papa Song’s e, com a ajuda das pessoas que supostamente querem derrubar o sistema plutocrático, começa a conhecer e entender o mundo. No período em que fica escondida na Universidade de Taemosan, Sonmi, com o auxílio do fabricante Wing~027, aprende a ler, e, sob a tutela do professor Mephi⁸³, amplia o seu desenvolvimento cognitivo e aprofunda o seu conhecimento

⁸² No original: No elevator functions without a Soul aboard (p. 189).

⁸³ O nome escolhido para o professor, que também é membro da célula terrorista, é duplamente significativo para a leitura aqui empreendida. “Mephi” é o nome do grupo que tenta derrubar o Estado Único em *Nós*, de Zamyatin. No texto russo, como no de Mitchell, a referência a Mefistófeles faz lembrar que desde sempre a figura de Satã e seus congêneres esgueira-se pelos interstícios da história da distopia.

sobre o mundo. Durante a sua entrevista com o Arquivista, enquanto comenta sobre o seu contínuo processo de ascensão, Sonmi afirma:

Minha mente viajou por toda a extensão e profundidade da nossa cultura durante aqueles cinquenta dias [...]. Os índices de uma versão não censurada dos *Comentários* me levaram a pensadores anteriores às Escaramuças. A biblioteca recusou muitos pedidos, é claro, mas consegui dois Otimistas traduzidos do inglês tardio, Orwell e Huxley (pp. 3659).⁸⁴

Esse é um curiosíssimo caso em que uma citação pode ser infinitamente mais ambígua do que uma referência ou uma alusão. Ora, em uma narrativa que apresenta tantas similaridades com a distopia, os nomes de Orwell e Huxley serviriam apenas para reforçar o vínculo entre o texto que cita e o texto citado — como ocorre em *Vox*. No entanto, aqui, ambos os escritores britânicos são categorizados como “Otimistas”, um rótulo que, tendo em mente *Admirável mundo novo* e *1984*, muitos/as críticos/as negariam a ambos os autores. O que acontece é que, por eles serem citados justamente no texto que mais guarda semelhanças diretas com a distopia, automaticamente vem à mente os romances supracitados, mas, nessa situação, qualquer tentativa de estabelecer um elo mais concreto entre a história de Sonmi e esses dois romances, conduziria a leitura inevitavelmente a uma superinterpretação, por duas razões: 1) a citação refere-se diretamente aos autores, e não às obras, as quais até poderiam estar implicadas metonimicamente, como em outros casos, mas acontece que 2) os autores são definidos como “Otimistas”, o que automaticamente invalidaria a ideia de implicar nessa referência *Admirável mundo novo* e *1984*. Resulta disso que duas leituras são possíveis: não se pode esquecer que ambos os autores, apesar de comporem o cânone distópico, deixaram uma obra relativamente vasta, incluindo textos literários e não literários, nos quais, por exemplo, Orwell continua defendendo o socialismo e a necessidade da construção de um mundo mais igualitário, além de atacar fortemente qualquer forma de totalitarismo, e Huxley, sobretudo em seu ensaio *Admirável mundo novo revisitado* (*Brave new world revisited*, 1958), e em seu último romance publicado em vida, *A ilha* (*Island*, 1962), incorpora uma postura mais explicitamente utópica e tenta apontar caminhos para que a humanidade não se transforme numa sociedade semelhante a que descrevera nos anos 1930. Nessa perspectiva, sim, ambos poderiam ser considerados “otimistas”. Um corolário dessa interpretação seria a impossibilidade de ler a referência a Orwell e Huxley como uma ironia, pois, para isso, seria necessário afirmar que esses escritores foram, de fato, pessimistas. Uma outra leitura seria

⁸⁴ No original: My mind traveled the length, breadth, and depth of our culture [...]. Indices in an uncensored *Commentaries* led me to pre-Skirmish thinkers. The library refused many requests, of course, but I succeeded with two Optimists translated from the Late English, Orwell and Huxley (p. 220).

esta: o futuro imaginado por esses autores em suas distopias poderia ser considerado como *melhor* em comparação à plutocracia neoescravagista da Nea So Copros.

Ambas as leituras até são possíveis, mas isso pressupõe um certo malabarismo hermenêutico em que a dimensão biográfica e a literária precisam ter suas especificidades preservadas (os autores eram otimistas, mas escreveram obras pessimistas), ao mesmo tempo em que se reconheçam as contaminações que existem entre essas dimensões (os autores eram otimistas, escreveram obras pessimistas, as quais podem ser consideradas otimistas em face do que é apresentado na narrativa de Sonmi). Dessa forma, o caminho percorrido por Mitchell para acessar a biblioteca da distopia não é uma linha reta que parte de um ponto A para um ponto B, mas cria entre estes uma zona tensão, de instabilidade de sentidos. Sendo assim, como afirma Jenny (1979, p. 22), “o texto aproveitado denota e renuncia a denotar, é transitivo e intransitivo, tem o valor de significado a cem por cento e de significante a cem por cento”. No fragmento supracitado, Orwell e Huxley são convocados ao mesmo tempo em que são esvaziados de suas conotações mais explicitamente distópicas. O que Mitchell faz, então, é desestabilizar as referências, desorganizando, portanto, para retomar a imagem de Samoyault, a biblioteca da distopia. De certa forma, este é o trabalho do neodistópico: não só desmontar as estruturas narrativas da distopia, mas a forma de lê-la.

Dentro desse contexto, então, é bastante simbólico ter uma narrativa em que a protagonista precisa aprender a ler, dominar o código dos seus opressores, para usá-lo como uma arma contra eles mesmos — tal como o Calibã de Shakespeare. Assim, o que Sonmi realiza em nível diegético é um processo análogo ao que o público leitor faz (ou precisa fazer) ao se deparar com (e aprender a ler) uma narrativa com tantos elementos distópicos, mas que, igualmente, contém uma série de rupturas em relação ao que se convencionou a chamar de distopia — em outras palavras, uma narrativa neodistópica.

Na trajetória de Sonmi-451, contudo, a descoberta do mundo, o desvelamento das camadas do poder hegemônico, também se torna uma experiência profundamente dolorosa. A protagonista é levada por Hae-Joo Im, membro do grupo de resistência denominado União (*Union*), ao local para onde vão as fabricantes depois de completarem seus doze anos de trabalho escravo, e lá fica sabendo que a Exultação não era nada do que imaginava. Ao completar as dozes estrelas, as fabricantes são mortas e transformadas em “Sabão”, isto é, alimento para as outras fabricantes (mas não só):

Mas... por que esse — qual o objetivo dessa... carnificina?⁸⁵

⁸⁵ No livro, as falas do Arquivista não apenas são em negrito, como são escritas em uma família tipográfica distinta. Na edição consultada para este trabalho, da Sceptre, trata-se de uma fonte sem serifas. Como os itálicos

A indústria genômica exige grandes quantidades de biomassa liquefeita para os tanques-úteros, e mais ainda para fazer Sabão. Averia um método mais econômico de obter essa proteína do que reciclar fabricantes que tinham chegado ao final de sua vida útil? Além disso, as sobras de “proteína reciclada” são usadas para produzir a comida vendida no Papa Song’s, ingerida por consumidores [e consumidoras] em toda Nea So Copros (pp. 5945).⁸⁶

Com o auxílio da União, e partir de todas as experiências vividas ao longo de sua trajetória, Sonmi escreve as suas *Declarações*, espécie de manifesto no qual denuncia as injustiças vividas pelos/as fabricantes da Nea So Copros. No final da entrevista, o/a leitor/a fica sabendo que toda a experiência por qual Sonmi passou foi de certa forma premeditada pela Unanimidade, que é como é denominado o governo da Nea So Copros. Assim sendo, entre a Unanimidade (que, dentro da poética da ficção distópica, seria a representação do poder hegemônico) e a União (responsável pela contranarrativa de resistência) há uma ligação que não se limita apenas à paronímia. A própria semelhança entre as palavras, à luz dessa informação, torna até óbvia demais a relação entre essas duas instâncias supostamente opostas — da mesma forma como ocorre, diga-se, com a Irmandade (Brotherhood) e o Grande Irmão (Big Brother) em *1984*.⁸⁷ Segue o trecho do diálogo entre o Arquivista e Sonmi em que essa dupla face do poder se revela:

Mas... e a União? Você está dizendo que até mesmo a União foi ficcionada para o roteiro?

Não: a União pré-existe a mim, mas sua função não é fomentar a revolução. Primeiro, ela atrai descontentes sociais como Xi-Li e os mantém num lugar onde possam ser observados pela Unanimidade; ela fornece à Nea So Copros o inimigo que se torna necessário em qualquer Estado ierárquico para manter a coesão social (pp. 6025).⁸⁸

A Unanimidade, portanto, cria os seus próprios inimigos que, neste caso específico, são usados como uma forma de desacreditar a causa abolicionista perante o público, considerando-a uma forma de terrorismo. Novamente aqui, conforme exposto na subseção

de Winterson, esse grifo pode ser um modo de explicitar algo que o texto apenas insinua. Acredito que esse destaque dado ao texto do Arquivista serve não para enfatizar o seu discurso, mas para salientar a conexão entre o texto de Sonmi e o das demais narrativas.

⁸⁶ No original: **But... why would — what would the purpose be of such... carnage?** / The genomics industry demands huge quantities of liquefied biomatter, for wombtanks, but most of all, for Soap. What more economic way to supply this protein than by recycling fabricants who have reached the end of their working lives? Additionally, leftover “reclaimed proteins” are used to produce Papa Song food products, eaten by consumers in the corp’s dineries all over Nea So Copros. It is a perfect food cycle (p. 359).

⁸⁷ Agradeço à Analice Leandro, que foi quem primeiro me apontou esse detalhe importante no livro de Orwell.

⁸⁸ No original: **But... Union? Are you saying even Union was fictioned for your script?** / No. Union preexists me, but its *raisons-d’être* are not to foment revolution. First, it attracts social malcontents like Xi-Li and keeps them where Unanimity can watch them; second, it provides Nea So Copros with the enemy required by any hierarchical state for social cohesion (p. 364).

1.1.2, é o sistema hegemônico que define o que é o mal, e que, portanto, deve ser combatido, eliminado. Ao fazer isso, a Unanimidade ratifica a manutenção do sistema escravagista, bem como reforça a necessidade de aumentar o controle exercido sobre os/as fabricantes, usando Sonmi como exemplo de como eles/as podem ser perigosos/as se não forem estritamente regulados/as. Dessa forma, assim como em *1984* e noutras distopias de finais fechados, o indivíduo é vencido pelo Estado. Mas, diferentemente daquele grupo de obras, o fato de o texto ser escrito em formato de entrevista permite que o/a leitor/a tenha acesso direto ao pensamento da protagonista, o que também ocorre mais abertamente nas distopias críticas. Assim, o público leitor fica sabendo que não só Sonmi tinha conhecimento do esquema de teatralização da sua prisão e de seu julgamento público, como também aceitou continuar com o plano armado para ela:

Mas se você sabia que era uma conspiração, por que colaborou?

Por que é que todos os mártires colaboram com seus judas? Eles veem uma meta ulterior.

Qual é sua meta?

As *Declarações*. A Mídia inundou a Nea So Copros com meus Catecismos. Todas as crianças em todas as escolas da Nea So Copros agora conhecem minhas doze “blasfêmias”. Meus carcereiros me disseram que se está falando de um “Dia de Vigilância” em todo o Estado contra os[/as] fabricantes que dão sinais das *Declarações*. Minhas ideias se multiplicaram em bilhões de exemplares.

Mas qual é o objetivo? Alguma... revolução futura?

Para a Corpocracia, a Unanimidade, o Ministério dos Testamentos e o Líder, eu cito o alerta dado por Sêneca a Nero: você pode matar muitos de nós, mas nunca poderá matar seu sucessor (pp. 6030).⁸⁹

Movida por um desejo prospectivo, que é também uma outra forma de enunciar a esperança, Sonmi~451 acredita que as suas ações terão reverberações, causarão algum impacto no presente ou no futuro. Sua citação de Sêneca atesta justamente a impossibilidade de se prever o futuro. O reconhecimento dessa impossibilidade nos lança em um grande mar de incertezas, o que, conforme explicitado por Bauman, é um traço tão característico da sociedade contemporânea. No entanto, é preciso enxergar isso como uma dádiva para o utopismo, e, parafraseando Guimarães Rosa, entender que a impossibilidade é só uma questão de prefixo, que oculta, mas jamais poderá apagar as possibilidades latentes. Sonmi parece agarrar-se justamente a essas possibilidades. Como ela mesma diz: “Todas as revoluções são apenas

⁸⁹ No original: **But if you knew about this... conspiracy, why did you cooperate with it?** / Why does any martyr cooperate with his judases? He sees a further endgame. / **What is yours?** / The *Declarations*. Media have flooded Nea So Copros with my Catechisms. Every schoolchild in corpocracy knows my twelve “blasphemies” now. My guards tell me there is even talk of a statewide “Vigilance Day” against fabricants who show signs of the *Declarations*. My ideas have been reproduced a billionfold. / **But to what end? Some... future revolution?** / To Corpocracy, to Unanimity, to the Ministry of Testaments, to the Juche and the Chairman, I quote Seneca’s warning to Nero: No matter how many of us you kill, you will never kill your successor (p. 354-365).

fantasias absurdas até o momento em que ocorrem; a partir daí passam a ser inevitabilidades históricas” (pp. 5638).⁹⁰

Nessas breves considerações, espero ter conseguido demonstrar os meios através dos quais a ficção neodistópica, ou pelo menos algumas obras, servem-se de artifícios mais explicitamente intertextuais para dialogar com a distopia literária, ora por meio de aproximações, ora por meio de distanciamentos; e, de maneira semelhante, ter demonstrado também como a leitura de tais obras pelo viés da intertextualidade — entendida enquanto memória da literatura, biblioteca — pode ajudar a desvelar possíveis camadas menos evidentes de conexão entre o neodistópico e as distopias do século passado, explicitando assim os laços de continuidade, os resquícios, os vestígios, que existem nessas obras que se caracterizam principalmente pela rebeldia, pela subversão do gênero.

⁹⁰ No original: All revolutions are the sheerest fantasy until they happen; then they become historical inevitabilities (p. 342).

4 CALEIDOSCÓPIOS: FORMAS E EFEITOS DA MULTIPERSPECTIVIDADE

Narrar é o ato fundante da ficção. É por meio da narração que ganham vida as personagens que nós, leitoras e leitores, carregamos conosco, como entes queridos/as ou como fantasmas, entidades de papel por quem nos apaixonamos e a quem podemos odiar. É por meio da narração que conseguimos experienciar virtualmente a concretude dos espaços, sentir os dedos congelando de frio na Rússia de Tchekhov, o suor escorrendo em bicas no árido sertão de Graciliano Ramos. É também a narração que nos convida a perscrutar a dimensão mais profunda e particular dos seres humanos, seus motivos e seus medos, suas memórias e esperanças. Narrar é construir mundos. E, no entanto, tecnicamente falando, narrar também significa “diferenciar, priorizar, comprimir, resumir, omitir, dar muita ou pouca ênfase etc. [...] Narrar significa filtrar” (BODE, 2011, p. 146).

No campo da narratologia, uma importante distinção proposta por Gérard Genette foi aquela entre *quem vê* e *quem narra* em uma obra de ficção, diferenciando assim duas instâncias que podem ou não convergir na mesma figura, como no caso de um/a protagonista narrador/a. Diante disso, se entendo que a narrativa literária é uma das formas por meio da qual o ato de narrar se concretiza; e que essa narrativa é um constructo social, simbólico e político; e que, seguindo no encalço da reflexão de Donna Haraway (2016, p. 35), é importante saber quais são os pensamentos que articulamos quando refletimos sobre os pensamentos, e “quais histórias contam as histórias”; portanto, importa saber quem narra, quem constrói o mundo e nos conta as histórias (a sua e as de outrem) nesse terreno movediço da ficção neodistópica.

Nas distopias clássicas do século XX, em sua grande maioria, o mundo ficcional é visto pela perspectiva de seus protagonistas, os quais, como afirmei acima (subseção 2.2), são geralmente homens. A malha textual que dá corpo à visão de mundo desses protagonistas chega a nós, leitores e leitoras, através de um narrador onisciente, que é aquele que “evidencia um conhecimento potencialmente ilimitado” (REIS, 2018, p. 180), ainda que essa onisciência, em alguns casos, seja limitada ao próprio protagonista. Dessa forma, é no mínimo simbólico (ou sintomático) que esses protagonistas desajustados, homens que entram em descompasso com a ordem hegemônica, tenham suas trajetórias contadas por meio de um narrador cuja visão assemelha-se à de Deus, que tudo sabe. Deus, narrador onisciente, protagonista homem.

Não é por acaso que o caráter autorreflexivo das distopias críticas feministas tenha como alvo justamente essa tradição distópica (como também a utópica) e sua peculiar maneira de relegar as mulheres a um papel secundário, sem levar em consideração as inflexões de

gênero em tais sociedades⁹¹ (*Swastika night*, de Burdekin, segue sendo uma emblemática exceção dentre as distopias da primeira metade do século XX⁹²). Diante disso, um traço marcante de algumas distopias críticas, como *O conto da aia* e *A parábola do semeador*, é justamente a opção por uma narração em primeira pessoa, que descreve, de maneira poética, dolorosa e impactante, a luta pela sobrevivência travada por suas protagonistas nessas sociedades que desenham “infernos patriarcais de opressão, discriminação e violência contra mulheres” (CAVALCANTI, 2003, p. 338).

Assim, se o narrador onisciente é predominante na distopia clássica (consequência de suas raízes realistas/naturalistas, conforme explorado na subseção 1.2.2), e a narração em primeira pessoa figura como um traço marcante de notáveis distopias críticas, posso afirmar que o recurso das múltiplas perspectivas narrativas, ou multiperspectividade, pode ser considerado uma importante característica do que denomino neodistópico. Nesse tipo de ficção, portanto, haveria uma tendência a não apresentar qualquer perspectiva privilegiada (ainda que haja hierarquias), de modo que até mesmo as protagonistas, que sofrem as opressões e lutam contra o poder hegemônico (ou algo equivalente), só conseguem capturar *frames*, detalhes, fragmentos de um sistema que nunca se revela por completo.

Embora não seja um fenômeno recente na história das narrativas literárias, a multiperspectividade, de acordo com Ansgar Nünning e Vera Nünning (2000),⁹³ tem sido um aspecto largamente negligenciado pela narratologia contemporânea, o que resulta em imprecisão histórica e conceitual.⁹⁴ Há autores/as, como Thomas Bronwen (2016), que veem na ficção modernista o momento de profusa exploração desse procedimento narrativo, tendo em vista que as obras ligadas a esse período artístico e histórico

nos convidam a questionar o que acreditamos saber, e até mesmo o que acreditamos ver, oferecendo-nos múltiplas perspectivas sobre os eventos e desafiando a ideia de que a realidade pode nos ser apresentada (ou representada) como algo transparente. A literatura modernista parece

⁹¹ Algo que, inclusive, será um dos motes de Atwood para a composição de *O conto da aia*, conforme ela explica: “A maioria das distopias — incluindo a de Orwell — foram escritas por homens, e o ponto de vista tem sido masculino. Quando as mulheres aparecem nelas, ou são autômatos assexuados ou rebeldes que desafiam as regras sexuais do regime” (ATWOOD, 2004, p. 517).

⁹² Para uma maior reflexão acerca dessa e de outras distopias de autoria feminina do século XX, cf. Baccolini, 2019.

⁹³ As citações do capítulo de Ansgar Nünning e Vera Nünning (2000), publicado em alemão, foram feitas a partir da tradução realizada pela professora Irene Dietschi, a quem sou muito grato por esse árduo e cuidadoso trabalho.

⁹⁴ Nas palavras de ambos: “Comparando esta diversidade [da multiperspectividade] com o tratamento negligenciado deste tema pela narratologia, fica evidente o tamanho da discrepância entre a complexidade do fenômeno da multiperspectividade e a reflexão terminológica e teórica insatisfatória da narratologia nesta área” (NÜNNING; NÜNNING, 2000, p. 4). Algo que pode ter contribuído para isso, segundo Christoph Bode, é o fato de que, talvez, as características atribuídas à multiperspectividade tenham sido estudadas sob outras denominações, tais como “níveis da narrativa”, “estrutura narrativa”, “constelação de personagens” etc. (BODE, 2011, p. 199).

comprazer-se em mostrar ao/à leitor/a apenas vislumbres parciais ou limitados dos eventos, seja por conta das limitações das personagens focalizadas ou porque a narrativa escolhe não nos apresentar a ‘história completa’ (BRONWEN, 2016, p. 50).

De fato, a legião de vozes e perspectivas que habitam as obras de Virginia Woolf, James Joyce e William Faulkner contribui para o entendimento da multiperspectividade como um recurso narrativo laboriosa e exemplarmente explorado por ficcionistas modernistas — algo que foi levado às últimas consequências pelos/as escritores/as pós-modernistas. E, no entanto, há quem, como Christoph Bode (2011), consiga rastrear as múltiplas perspectivas até um passado mais longínquo:

A multiperspectividade ocorre no romance europeu moderno desde o seu surgimento: estou pensando em *Love letters between a nobleman and his sister* (1684–1687), de Aphra Behn, *Les liaisons dangereuses* (1782), Choderlos de Laclos, os romances epistolares de Samuel Richardson etc. Certamente, essa não é uma inovação da literatura modernista ou pós-modernista. *Mas isso levanta a questão de até que ponto ‘um mesmo e único’ método de narração pode exercer diferentes funções em diferentes períodos* (BODE, 2011, p. 199, ênfase minha).

Diante disso, assim como o hibridismo de gênero pode ser visto como uma tendência geral da literatura do final do século XX, e não particular da distopia crítica, salientar a presença do artifício da múltipla perspectiva narrativa na ficção neodistópica não é o mesmo que dizer que isso é uma novidade, mas apenas algo novo dentro da história do gênero literário sob escrutínio nesta tese. Ou seja, se tivemos um período em que predominou a narração em terceira pessoa, que equivaleria à distopia clássica; seguido de um momento em que havia uma maior presença de narração em primeira pessoa, pertencente à distopia crítica; atualmente, é curioso notar que há uma significativa porção de romances inseridos na tradição das distopias que trazem múltiplas perspectivas narrativas. Dessa forma, partindo da reflexão de Christoph Bode citada acima, se “o mesmo e único método de narração pode exercer diferentes funções em diferentes períodos”, seria possível dizer algo semelhante em relação às variações dentro de um mesmo gênero ou modo literário? Tendo como base as reflexões tecidas pelos estudiosos/as da narrativa acerca da multiperspectividade na literatura em geral, resta-me aqui, portanto, analisar o impacto desse artifício na ficção neodistópica, bem como sua interrelação com as outras categorias enfocadas nesta minha leitura (intertextualidade e metaficção).

Para Nünning e Nünning (2000), a multiperspectividade é “uma forma da mediação narrativa, na qual a mesma situação é apresentada, de maneira diversa, por dois ou mais

pontos de vista ou posições individuais” (NÜNNING; NÜNNING, 2000, p. 12).⁹⁵ Segundo Marcus Hartner (2014), esse artifício se apresenta de forma mais proeminente “no romance narrado por múltiplas personagens” (HARTNER, 2014, p. 356). É o caso de obras como *Deuses de pedra*, de Winterson, *História de amor verdadeiro e supertriste*, de Gary Shteyngart, *The water cure*, de Sophie Mackintosh, e *Os testamentos*, de Atwood, todas obras que apresentam mais de uma personagem narradora ou personagem refletora.⁹⁶ Levando-se em consideração o breve panorama dos/as narradores/as em ficções distópicas traçado nos parágrafos anteriores, esses romances contemporâneos representam casos emblemáticos, uma vez que eles potencializam a narrativa em primeira pessoa, multiplicando-a, e, dessa forma, é como se dessem continuidade a um desdobramento de modos de narrar dentro da tradição das distopias, que parte do externo, distante, impessoal, para o interno, focado, particular.

No entanto, ainda de acordo com Nünning e Nünning, a multiperspectividade pode ser entendida como “um conceito [...] para designar *diversos processos narrativos*, pelos quais um acontecimento, uma época, uma personagem ou um tema são descritos de diferentes ângulos” (p. 12, ênfase minha). Com isso, a ideia de multiperspectividade, como seu próprio nome já anuncia, não se limita apenas àqueles textos em que as personagens são narradoras — embora eles sejam os exemplos em que, de fato, esse aspecto é posto em evidência —, mas englobam aqueles em que a perspectiva propriamente dita (ou seja, *quem vê*) encontra-se dividida, recortada, fragmentada em mais de uma instância narrativa. Além disso, como será tratado mais abaixo, até mesmo o modo como o texto é estruturado pode contribuir para a construção da multiperspectividade na narrativa. Sendo assim, também poderiam figurar como exemplares de narrativas multiperspectivas, ainda dentro do recorte sob enfoque nesta tese, romances como *Atlas de nuvens*, *O poder*, a trilogia *Maddaddam* (entendida como um todo), ou *Mappa mundi* (2001), de Justina Robson, *Estação Onze*, de Emily St. John Mendel, *Uma guerra americana*, de Omar Al Akkad, e *Nova York 2140*, de Kim Stanley Robinson.

⁹⁵ Nessa concepção mais ampla, a multiperspectividade se mostra como um desdobramento daquilo que Ansgar Nünning (2001) chama de *estrutura perspectiva*, que diz respeito às “relações entre as várias perspectivas individuais projetadas em um texto” (p. 209), isto é, o termo designa “o sistema genérico formado por todas as perspectivas de personagens e de narradores/as, bem como pelos padrões de relações entre elas” (p. 214). Uma análise da estrutura perspectiva, portanto, leva em consideração até mesmo as perspectivas das personagens secundárias.

⁹⁶ Segundo Franz Stanzel, uma “personagem refletora reflete, isto é, espelha os eventos do mundo externo em sua consciência, percebe, sente, registra, mas sempre silenciosamente, porque ela nunca ‘narra’, isto é, ela não verbaliza suas percepções, pensamentos e sentimentos em uma tentativa de comunicá-los” (STANZEL apud BODE, 2011, p. 143).

Dentre os diversos processos que enformam a multiperspectividade, convém começar esta leitura justamente por aquele em que isso se mostra de maneira mais saliente, isto é, a narrativa com personagens que também são narradoras, como é o caso de *The water cure*. Neste que é seu romance de estreia, Sophie Mackinstosh constrói um mundo ficcional em que os homens se tornaram literalmente tóxicos. *The water cure* é uma dessas ficções neodistópicas que, assim como *A estrada*, de McCarthy, abstém-se de um relato didático⁹⁷ que explique os motivos que fizeram com que a sociedade se transformasse em um *locus horrundus*.

Na narrativa de Mackinstosh, a escolha das narradoras já delimita a quantidade e qualidade das informações que serão transmitidas: Grace, Lia e Sky são filhas de uma família cujos pais resolveram viver em reclusão em uma ilha — ou pelo menos é nisso que acreditam as protagonistas até o final do romance, quando descobrem que elas, na verdade, sempre viveram em uma península. Mas se, por um lado, a reclusão, em termos geográficos, revela-se por fim um embuste, por outro, o impacto que isso gera na visão de mundo das irmãs é algo bastante palpável: tudo o que elas sabem sobre o mundo fora transmitido exclusivamente pelo pai e pela mãe, que são pessoas, no mínimo, peculiares. Em primeiro lugar, o local onde a família mora (que aparenta ter sido um *resort* anteriormente) foi por um longo período uma espécie de clínica de recuperação para mulheres intoxicadas. “Nós não podíamos chegar perto das mulheres quando elas eram recém-chegadas de terra firme, com seu hálito e sua pele e seu cabelo tóxicos” (MACKINTOSH, 2019, p. 21),⁹⁸ explica Grace. Também é Grace quem conta que todas as mulheres que vinham à clínica “escreviam seus nomes e as razões por que vieram no Livro de Boas-Vindas” (p. 21).⁹⁹ Esses relatos são lidos às escondidas pelas filhas e, na parte 2 do romance, os capítulos são intercalados por trechos dessas mensagens escritas pelas mulheres:

Eu me tornei alérgica ao meu marido. Ele se recusava a reconhecer o quanto eu estava doente. Ele me disse que eu estava inventando, que isso não era possível, mesmo quando eu tossia sangue, quando meu cabelo entupia o ralo. À noite, ele me abraçava, e, pela manhã, minha pele estava

⁹⁷ De acordo com Moylan (2016), “[a] pesar da falta de uma trama eutópica de deslocamento, educação e retorno do/a visitante, a distopia gera seu próprio relato didático no encontro crítico que ocorre quando o/a cidadã/o confronta, ou é confrontado/a, pelas contradições da sociedade que é apresentada desde a primeira página” (MOYLAN, 2016, p. 81).

⁹⁸ No original: We weren’t supposed to go near the women when they were newly arrived from the mainland with their toxic breath and skin and hair.

⁹⁹ No original: [the women] wrote their names and reasons for coming in the Welcome Book.

ressacada e vermelha onde ele havia me tocado (p. 85, itálicos no original).¹⁰⁰

Além desses relatos envolvendo essa misteriosa (e jamais explicada durante a narrativa) toxicidade masculina, há outros, sobre violências psicológicas e físicas sofridas pelas mulheres. Ao contrário de *O poder*, em que a “trama” se apresenta como o elemento capaz de promover uma equidade entre os gêneros, sobretudo, do ponto de vista físico, em *The water cure*, as reações à toxicidade masculina impingem uma nova camada de violência ao já demasiadamente terrível circo de horrores perpetrado contra as mulheres em sociedades patriarcais e machistas. Com esse dispositivo ficcional, portanto, ao invés de uma força, ganha-se uma fraqueza (mas essa história não é apenas sobre isso, como será visto adiante).

Mas a peculiaridade da família não está em fazer de sua casa uma clínica, e sim no tipo de tratamento oferecido. Dentre as “terapias” a que as mulheres eram submetidas, estavam, por exemplo, a ingestão de água salgada, o que fazia com elas vomitassem, para logo em seguida ingerirem água limpa e filtrada; e “a cura da água” a que o título do romance alude, a qual consistia em submergir a cabeça das mulheres em uma bacia com água e sal, rito este performado pela mãe, que era responsável por segurar a cabeça das mulheres sob a água até quase o afogamento. Também as filhas são submetidas às terapias. Outras, mas igualmente estranhas. A certa altura, Lia diz que “[i]nventar terapias sempre o deixava [o pai] com o humor efusivo e alegre” (p. 12).¹⁰¹ E a própria escolha desse verbo (inventar), que segue na contramão de um maior rigor científico, é já uma maneira de colocar em xeque a eficácia ou a função de coisas como a “terapia grito”, que consiste em fazer com que as filhas gritem o mais alto que puderem; ou o “saco do desmaio”, em que elas ficam em uma sauna, vestidas com roupas pesadas, confeccionadas a partir de sacos anteriormente usados para armazenar comida, tendo direito, cada uma, a um copo com água, o que não impede que elas acabem desmaiando em decorrência da desidratação. Dessa forma, o que parece ser, a princípio, uma espacialidade eutópica, um refúgio para as mulheres, um espaço de resistência contra a violência e a toxicidade do mundo fora da ilha, acaba ganhando contornos que mais se assemelham a uma espécie de seita reclusa e bizarra.

Não bastasse isso, a família desenvolve algumas mitologias — as filhas são proibidas de cortar o cabelo (o que ecoa práticas de religiões fundamentalistas), ou mesmo de chorar, sob a desculpa de isso as deixaria mais fracas e, por conseguinte, expostas às toxinas do

¹⁰⁰ No original: *I became allergic to my husband. He refused to acknowledge how sick he was making me. He told me I was making it up, that it wasn't possible, even when I coughed up blood, when my hair stopped up the plughole. He held me through the night and by dawn my skin was hard and red where he had touched me.*

¹⁰¹ No original: *Inventing a new therapy always put him in an expansive, joyful mood.*

mundo. O absurdo chega mesmo a se insinuar nas páginas do romance quando a filha mais nova, Sky, pergunta por que Grace, a filha mais velha, está grávida, ao que a mãe responde: “Grace pediu um [filho] ao mar” (p. 35)¹⁰² — sendo que, na verdade, ela espera um filho de King, o pai delas. (Um parêntese para o registro de um fato que não visa minimizar a violência incestuosa sofrida por Grace: por meio de um breve diálogo entre Grace e sua mãe, sabemos que King não é seu pai biológico). Desta feita, a maneira como o mundo é descrito para as filhas é bastante deturpada, algo semelhante ao que acontece no filme *Dente canino* (2009), de Yórgos Lánthimos, em que até mesmo o significado de algumas palavras é modificado: “Trauma é uma toxina que se agarra ao seu cabelo e órgãos e sangue e se torna parte de você, da mesma forma que acontece com os metais pesados, nossos corpos nada mais do que uma sobreposição de carne ao redor de tudo que é ingerido e vivenciado” (p. 44).¹⁰³ Algo que acaba se tornando bastante simbólico é o modo como, em sua *naïveté*, as narradoras, ao explicar a maneira como entendem o mundo, acabam recorrendo a metáforas potentes, poéticas até. E, neste romance, a metáfora é algo que se torna tangível, ganha concretude, torna-se palpável (e dolorosa), como a toxicidade masculina.

Ao exercer um controle sobre os sentidos da língua, os pais moldam a visão de mundo das filhas. Dessa forma, é como se tivéssemos um microcosmo distópico dentro do espaço doméstico, o qual, por sua vez, representa um espaço de proteção contra um mundo distópico maior, para além dos limites da ilha. Aqui, há uma sobreposição das coerções internas e externas que caracterizam os diferentes tipos de distopia coletivista, conforme definida por Claeys (2016, p. 8),¹⁰⁴ o que insere essa ilha de Mackintosh na tradição das insularidades distópicas,¹⁰⁵ que têm por princípio a subversão da ideia de utopia como um bom lugar. A ínsula distópica torna-se, então, o espaço para a projeção de desejos sombrios, para a construção de ideias nefastas, e, ainda assim, funciona como uma condensação (porque diminuta) da sociedade histórica que a gerou.

Mas Mackintosh sabe conduzir sua narrativa pelas vias da ambiguidade, sem deixar que ela sucumba à negatividade antiutópica, introduzindo os lampejos (auto)críticos que o neodistópico herda de sua imediata predecessora histórica, a distopia crítica. Assim, é a mãe

¹⁰² No original: Grace asked the sea for one.

¹⁰³ No original: Trauma is a toxin that hooks into our hair and organs and blood and becomes part of us, the way heavy metals do, our bodies nothing more than a layering of flesh around everything ingested and experienced.

¹⁰⁴ Cf. seção 1.1.2, acima.

¹⁰⁵ Tradição que remonta a H. G. Wells em *A ilha do Dr. Moreau*, passando por William Golding em *O senhor das moscas* (*Lord of the flies*, 1954), e chegando à contemporaneidade em romances como *A praia* (*The beach*, 1996), de Alex Garland — adaptado para o cinema por Danny Boyle (2000) — e filmes como *A ilha* (*The island*, 2005), de Michael Bay. Para um estudo sobre a insularidade das/nas utopias literárias, em suas dimensões tanto utópicas quanto distópica, cf. Martins, 2007.

quem admite: “Mesmo que esta seja uma utopia falida, pelo menos, nós tentamos” (p. 222).¹⁰⁶ E não haveria melhor forma descrever esse experimento, tendo em vista que, para Sargent (2003), as utopias falidas (ou utopias falhas) “apresentam o que aparenta ser uma boa sociedade, até que o/a leitor/a descobre alguma falha que levanta dúvidas acerca daquilo em que se baseia essa sociedade para afirmar-se boa” (SARGENT, 2003, p. 225). Porque desenvolve a sua história de forma sutil, Mackintosh vai pouco a pouco revelando essas falhas, e a escolha de suas narradoras acaba exercendo um papel de suma importância para isso: elas sequer se dão conta da estranheza e da gravidade daquilo que, para elas, é rotineiro, e por isso relatam com naturalidade as terapias e a obsessiva necessidade de colocar sal em tudo o que vem de fora da ilha e todas as crenças que lhe foram inculcadas por seus pais. É por conta disso que Laura Miller (2019) afirma que “o/a leitor/a [desse romance] não consegue dizer se as irmãs são, de fato, refugiadas de um futuro apocalíptico intoxicante” ou simplesmente prisioneiras (que não se sabem como tais) de um “culto separatista”. Essa história, ainda segundo Miller, tendo em vista as poucas informações fornecidas sobre o mundo exterior à ilha, poderia muito bem se passar cinquenta anos no passado ou cinquenta anos no futuro.

Se Sargent define a utopia falha com base no conteúdo que ela apresenta, creio ser possível falar do neodistópico, no caso do romance de Mackintosh, como uma distopia falha em termos de estrutura. Em uma narrativa em que se espera a descrição da sociedade (descrição minuciosa, de acordo com o próprio Sargent), o que se tem em *The water cure* é uma narrativa cheia de lacunas, que traz mais dúvidas do que respostas. As informações que se têm sobre a sociedade são todas comprometidas pelo prisma deturpado das irmãs que, apesar de genuínas, verdadeiras, tornam-se narradoras não confiáveis quando a matéria em questão não é algo relacionado ao espaço insular ou ao seu mundo particular, o que faz com que elas sejam inevitavelmente solipsistas, incapazes de exercer o papel das personagens desajustadas das distopias.

Mas para o neodistópico são justamente essas falhas que têm o potencial de revigorar o poder crítico da retórica das distopias. Melhor dizendo, não necessariamente as falhas em si, mas o exercício de leitura que elas nos obrigam a fazer: uma mudança de postura diante de obras que não apresentam aquilo que se espera de determinado gênero literário. É por isso que a ideia de um gênero pulverizado, diluído, enquanto modo literário é o que melhor condiz com o neodistópico.

¹⁰⁶ No original: Even if it is a failed utopia, at least we tried.

A ilha, como já dito, evoca uma ideia de condensação. Em *The water cure*, isso parece converter-se em um princípio estruturante da obra, pois nela há uma sobreposição de *loci horreni*: o espaço doméstico e insular como um microcosmo distópico dentro do mundo terrível. Nessa neodistópica matriosca, em que um mau lugar contém um mau lugar de proporções menores, o corpo, então, seria o espaço último de lutas e resistências e esperanças. Embora esse seja um aspecto que atravesse as protagonistas do romance, isso se mostra muito claramente na personagem Lia — cujo nome, simbolicamente, já se encontra contido na palavra *island* (ilha). É de Lia a voz que conduz a segunda e maior parte do romance, intitulada *Homens (Men)*, o que reforça a centralidade dessa personagem para a narrativa. Uma vez que a sua perspectiva ocupa uma parte substancial do romance, o público leitor acompanha o processo de transformação, de amadurecimento, da personagem no decorrer da história, de tal modo que Laura Miller (2018) caracterizou a obra como um romance de formação distópico.

É nessa segunda parte da narrativa, contada pelo ponto de vista de Lia, em que, após o sumiço repentino de King, o pai (que não retorna à ilha após sair para conseguir suprimentos, e é dado como morto), é narrada a chegada de um pequeno grupo de forasteiros (uma criança, um jovem e um velho) à ilha. Numa luta contra o seu corpo e contra tudo que lhe fora ensinado, Lia, movida pelo desejo, entrega-se a um relacionamento amoroso com um dos homens, Llew. É então que a mãe some, deixando as filhas sozinhas com os forasteiros. No desenlace da narrativa, na parte 3 do romance, intitulada *Irmãs (Sisters)*, narrada agora pela perspectiva de Grace, descobre-se que os homens não foram parar na ilha por acaso, mas enviados por King para retirar as filhas da ilha e matar mãe delas (esta, a única parte do plano que se efetiva). Para se livrar da trama macabra arquitetada por King, as irmãs, unidas, enfrentam e matam os homens — Lia sendo a responsável por desferir o tiro que mata Llew.

Grace, na última parte do romance, como se falasse diretamente a King, reflete: “Sempre fomos o que você nos fez ser, o que faz de nossa sobrevivência uma tácita ratificação de você, por mais que odiemos isso. Mas nossas vidas são nossas vidas” (p. 243).¹⁰⁷ Há, então, um amargo reconhecimento de que, por mais odiosa que a figura do pai tenha se revelado, seus ensinamentos serviram para ajudar as filhas a enfrentar o perigo que invadiu os limites da ilha. Nesse sentido, vê-se algo de semelhante ao que ocorre no futuro distópico descrito em *Parábola do semeador*, de Octavia Butler, em que alguns pais se sentem no dever de ensinar seus filhos e suas filhas a manejar armas de fogo, como uma

¹⁰⁷ No original: It has always been that we are what you made us, and so our survival is a tacit endorsement of you, however much we might hate that. But our lives are our lives.

forma de proteção. No caso de *The water cure*, apesar do abuso, das tramas traiçoeiras e das técnicas bizarras (este último traço captado apenas por nós, leitoras e leitores), é o conhecimento fornecido por King que, além de garantir a sobrevivência das filhas, permite que elas, ao constatar que a ilha já não é mais um espaço seguro (se é que um dia já fora), resolvam desbravar o mundo tóxico para além dos limites insulares, partindo, de certa forma, em busca do desconhecido — metáfora da utopia tão belamente eternizada por Saramago —, mas agora conscientes de que suas vidas são suas vidas, como reflete Grace.

No final do romance, portanto, o senso de coletividade é reforçado através desse laço entre as irmãs, que se unem para enfrentar os perigos e garantir a sobrevivência, algo que ecoa o *slogan* feminista dos anos 1970 que dizia que “irmandade é poder”. Importante ressaltar que esse senso de coletividade também é colocado em evidência por meio de aspectos formais da obra. Nela, há os capítulos que são narrados por Grace e há os que são narrados por Lia (algo que é indicado por meio dos títulos desses capítulos). Há, porém, os capítulos que são narrados pelas três irmãs, numa narração na primeira pessoa do plural (nós), experimento semelhante ao empreendido por Monique Wittig em *As guerrilheiras* (1969). A existência dessa narração no plural dá ênfase ao fato de que as irmãs têm uma visão de mundo similar, oriunda dessa educação deturpada fornecida pelos pais. Nesse caso, essa narrativa apresenta o que Marcus Hartner, com bases nas teorizações de Manfred Pfister, chama de multiperspectividade fechada, a qual, diferentemente da multiperspectividade aberta, caracteriza-se por “apresentar a natureza limitada ou relativa dos pontos de vista individuais”, reforçando, dessa forma, “noções filosóficas tradicionais de verdade, realidade e conhecimento intersubjetivos” (HARTNER, 2014, p. 355). E, no entanto, mais do que reforçar que as irmãs compartilham dos mesmos valores, essa forma de multiperspectividade é o que acentua o senso de coletividade. E, pode-se dizer, isso não seria verdade apenas em se tratando do romance de Sophie Mackintosh. Raffaella Baccolini, ao comentar sobre as ficções distópicas contemporâneas, afirma que “por conta dos múltiplos pontos de vista, por conta da interdependência, há também um tipo de sentimento mais coletivo” (BACCOLINI; MOYLAN, no prelo). Ou seja, nos seus próprios termos, Baccolini também reconhece a implicação política coletivista desse recurso narrativo.

A bem da verdade, poucos são os romances neodistópicos que trazem uma multiperspectividade verdadeiramente aberta, “marcada por uma qualidade geral de dissonância, contradição e dialogismo”, apresentando “arranjos discordantes, às vezes caleidoscópicos, de perspectivas conflituosas que não se resolvem” (HARTNER, 2014, p. 355). Em muitos casos, por mais distintas que se mostrem as personagens refletoras ou

narradoras, a sensação geral que se tem é que essa multiplicidade perspectívica visa, em última instância, reforçar um ponto de vista, uma visão de mundo. Ou seja, no fim, é como se essas perspectivas fossem equacionadas, como se confluíssem para uma totalidade, o que converte a multiperspectividade, paradoxalmente, em um instrumento de unissonância. É o que pode ser observado em *The water cure*, mas também em *Mappa mundi*, *Atlas de nuvens* e na trilogia *Maddaddam*, em que as perspectivas apresentadas na narrativa, apesar de suas idiossincrasias, acabam por formar um todo politicamente coeso.

Ao longo de sua trilogia, por exemplo, Atwood apresenta pelo menos cinco pontos de vista diferentes, mas nenhum deles é o de Crake, o cientista que criou o vírus responsável por dizimar praticamente toda humanidade. Há algo de simbólico nessa ausência, uma vez que Crake está presente ao longo de toda a narrativa, e que a terra devastada que ele lega à futuridade é em grande medida fruto dos seus pensamentos e ações, aos quais temos acesso apenas indiretamente. Como afirma a voz narrativa no terceiro volume da trilogia, *Maddaddam*: “Há a história, e então há a história real, e então há a história de como a história veio a ser contada. Então há o que você deixa fora da história. Que é parte da história também” (ATWOOD, 2014, p. 56).¹⁰⁸ Neste ponto, é salutar retomar o pensamento de Haraway apresentado no início desta seção e perguntar: que histórias contam as histórias? Mais do que uma ausência em termos de falta, há que se atentar à carga política do ato de Atwood: ela *escolhe* não dar voz a Crake. As perspectivas enfocadas na trilogia *Maddaddam* são as das personagens que precisam criar os laços (no sentido harawayniano de fazer parentesco, inclusive, multiespécie) necessários para sobreviver no mundo pós-dilúvio seco.¹⁰⁹ Essa atitude, de dar voz a quem resiste, a quem luta, e não a seus/suas antagonistas, é algo que perpassa praticamente todas as narrativas multiperspectívicas neodistópicas que compõem o *corpus* da presente tese. Embora os textos demonstrem que há, sim, uma multiplicidade de formas de resistência, eles também deixam claro que há também uma interdependência, para recuperar a reflexão de Baccolini, que amalgama e que direciona as agendas particulares em prol de um bem comum.

¹⁰⁸ No original: There’s the story, then there’s the real story, then there’s the story of how the story came to be told. Then there’s what you leave out of the story. Which is part of the story too.

¹⁰⁹ Nesse ponto, é importante ressaltar que, para Ildney Cavalcanti (2021, p. 133–134), o multiespecismo seria “um traço utópico do Chthuluceno”, o qual a autora enxerga de maneira exemplar ao final da trilogia *Maddaddam*, mais especificamente na “coalizão entre os seres sobreviventes ao apocalipse, composta por humanos; pelos seres humanóides geneticamente modificados [...]; pelos animais não humanos ‘naturais’ [...]; e também pelos geneticamente modificados [...]. Ao final da trilogia, a experiência da comunidade híbrida, cujas/os integrantes encontram-se unidas/os em sobrevivência, resistência e prospecção vetorizada para uma futuridade pacifista, aproxima-se em muito à noção da prole *queer* (*queer litter*) ensaiada por Haraway em seu *Manifesto às Espécies Companheiras* (2003)”.

Em um momento em que a esfera política vivencia uma fragmentação cada vez maior de suas lutas, essa porção das ficções neodistópicas de multiperspectividade fechada parece apontar, ainda que de forma oblíqua, para a necessidade do surgimento, ou melhor, da construção de pautas amplas que possam mobilizar a massa crítica, para usar a expressão de Moylan.¹¹⁰ Essa unissonância em termos narrativos, portanto, pode funcionar ao mesmo tempo como uma compensação e uma provocação em face à necessidade de uma coletividade em termos políticos.

Exemplos de narrativas neodistópicas que apresentam uma multiperspectividade aberta seriam *Os testamentos*, de Atwood (que será brevemente analisado abaixo) e *História de amor verdadeiro e supertriste*, de Gary Shteyngart. Neste último, as entradas do diário de Lenny Abramov são intercaladas com as mensagens que Eunice Park troca com outras pessoas por meio da rede social *GlobalTeens*. Lenny e Eunice vivem um romance ao longo da narrativa. Em *História de amor verdadeiro e supertriste*, o aspecto satírico salta aos olhos: o exagero empregado pelo autor na descrição desses EUA do futuro cria um cenário absurdo, ao mesmo tempo em que constantemente ridiculariza as figuras que regem o poder. Nas comunicações oficiais do governo, por exemplo, há geralmente erros de ortografia.

Publicado em um momento em que o Facebook estava se popularizando, o romance de Shteyngart descreve uma sociedade em que todos os indivíduos possuem um *äppärät*, espécie de *smartphone*, por meio do qual as pessoas interagem, avaliam umas às outras (um prenúncio de “Nosedive”, de *Black Mirror?*), e dão acesso a informações pessoais como a sua localização em tempo real, seus rendimentos anuais e suas posições sexuais preferidas. Diferentemente da vigilância orwelliana, que age sobre os indivíduos à revelia de sua vontade (artifício que se tornou epítome das distopias clássicas, diga-se), na sociedade descrita por Shteyngart, as pessoas, por meio da constante autoexposição, são elas próprias as responsáveis pela criação dessa espécie de panóptico digital.¹¹¹ A mediação da vida por meio

¹¹⁰ Para um comentário sobre esses tempos de fragmentação das lutas políticas, ver o artigo, não muito esperançoso, porém incisivamente crítico, de Maria da Conceição Tavares (2014), intitulado “A era das distopias”.

¹¹¹ Obras como *História de amor verdadeiro e supertriste*, assim como *O círculo*, confirmam que a vigilância continua a ser uma preocupação da/na ficção neodistópica. Virginia Pignagnoli (2017), em sua análise desses dois romances, que ela caracteriza como distópicos, afirma que o “progresso tecnológico deu origem a uma sociedade vigiada, apesar de suas aspirações utópicas” (PIGNAGNOLI, 2017, p. 153). Essa leitura atesta que o filão da ficção científica distópica que tematiza o lado sombrio dos avanços científicos, o qual tem suas mais remotas origens no *Frankenstein*, de Mary Shelley, continua ativo e pertinente nos dias atuais. De maneira semelhante, Simon Willmetts (2018) identifica esse romance de Shteyngart como parte de uma onda de narrativas distópicas contemporâneas — ao lado do já citado *O círculo*, juntamente com *Little Brother* (2008) e *Homeland* (2013), ambos de Cory Doctorow, e *The Silicon Jungle* (2011), de Shummet Baluja — que tem como tema central a vigilância. Eis outro recorte temático.

do *äppärät* chega a um ponto tão absurdo que, após o colapso político, econômico e, consequentemente, tecnológico dessa sociedade, Lenny escreve o seguinte em seu diário:

Quatro jovens cometeram suicídio em nossos complexos habitacionais, e dois deles escreveram notas de suicídio sobre como não conseguiam enxergar um futuro sem seus *äppäräti*. Um escreveu, de maneira eloquente, sobre como ele ‘buscou uma conexão com a vida’, mas encontrou apenas ‘paredes e pensamentos e rostos’, os quais não eram o suficiente. Ele precisava ser avaliado, saber seu lugar neste mundo. E isso pode soar ridículo, mas eu posso entendê-lo (SHTEYNGART, 2010, p. 271).¹¹²

O retrato dessa sociedade esvaziada pela dependência tecnológica é um dos muitos aspectos explorados por Gary Shteyngart em seu romance. O colapso que provoca a queda dos servidores tecnológicos é fruto de uma série de eventos que se sucedem ao longo da narrativa nesses EUA do futuro, que é descrito como uma sociedade altamente militarizada e economicamente falida.

Mas a imagem mais ampla desse cenário político é captada quase sempre de maneira indireta. Isso se deve, em primeiro lugar, à natureza fragmentada do romance, mas, principalmente, ao hedonismo em que vivem imersas ambas as personagens protagonistas, Lenny e Eunice. O primeiro, embora se apresente como uma figura em descompasso com o seu momento histórico, um tipo obsoleto, sendo uma das poucas pessoas que ainda leem livros físicos e alimentam um diário,¹¹³ está constantemente preocupado com o seu saldo bancário, em juntar dinheiro o suficiente para se submeter ao processo de “decronificação”, que visa reverter os efeitos do envelhecimento, garantindo uma vida longa, quiçá eterna; enquanto a segunda, apesar de se engajar em pequenas ações voluntárias em prol de grupos menos favorecidos, passa a maior parte do dia imersa em seu *äppärät*, planejando compras (o que é constantemente incentivado pelo governo) e conversando com amigos/as através da rede *GlobalTeens*. Sendo assim, a maioria das informações que nos ajudam a entender essa sociedade são fornecidas por pessoas próximas às protagonistas. Por exemplo, em uma

¹¹² No original: Four young people committed suicide in our building complexes, and two of them wrote suicide notes about how they couldn’t see a future without their *äppäräti*. One wrote, quite eloquently, about how he ‘reached out to life’, but found there only ‘walls and thoughts and faces’, which weren’t enough. He needed to be ranked, to know his place in this world. And that may sound ridiculous, but I can understand him.

¹¹³ Um traço muito importante da sociedade descrita por Shteyngart, do ponto de vista do neodistópico, diz respeito à ideia de obsolescência dos livros, que são considerados como artefatos de um mundo antigo. Há, inclusive, um preconceito por parte das pessoas mais jovens, como Eunice, que dizem que os livros fedem. O fato de Lenny cultivar ainda o hábito da leitura de obras literárias e ter em sua casa uma prateleira cheia de livros reforça o seu papel enquanto sujeito idiossincrático nessa sociedade do futuro, o que demonstra que, embora ele não seja efetivamente um rebelde, continua sendo a típica figura do desajustado das distopias. Conforme discutido na subseção 2.1, acima, a banalização e/ou a proibição da arte é um tema que pode ser encontrado já nas obras protodistópicas. Para uma leitura sobre a ausência dos livros na sociedade distópica de *História de amor...*, cf. Corrie, 2012.

conversa num bar, o amigo de Lenny, que está transmitindo o encontro ao vivo por meio de sua rede social, começa a falar sobre os assassinatos de civis cometidos pela Guarda Nacional:

Lenny está me olhando com uma cara de *Do que você está falando?* Aqui está um resumo do que você perdeu enquanto estava em sua ‘formação no exterior’, menino-Lenny: Os Bipartidários comandam a Agência Americana de Refinanciamento, ou seja lá como porra isso é chamado, a AAR comanda a infraestrutura e a Guarda Nacional, e a Guarda Nacional comanda *você* (p. 89, itálicos no original).¹¹⁴

De maneira semelhante, é por meio de uma amiga que Lenny toma conhecimento de que existe uma resistência formada pelos Indivíduos com Baixo Patrimônio Líquido (*Low Net Worth Individuals*), como é chamada a cada vez maior classe de pessoas despossuídas, negligenciadas pelo sistema, que se organizam para reivindicar seus direitos e chegam a ter um confronto sangrento com a Guarda Nacional em pleno Central Park. Assim sendo, muitas informações importantes do ponto de vista social, macro, aparecem por vezes como plano de fundo das ações e preocupações dessas protagonistas — as quais nunca chegam a completar a trajetória de rebeldia das personagens desajustadas, presas que estão às suas pequenas preocupações. É como se Lenny e Eunice não estivessem aptos/as a narrar esse declínio dos Estados Unidos (inaptidão que também acomete as protagonistas do romance de Sophie Mackintosh, conforme demonstrado nas páginas anteriores). Ou seja, é apenas levando-se em consideração a estrutura perspectiva do romance que é possível acessar as suas camadas críticas.

Para além dessa concepção de multiperspectividade aberta ou fechada, há ainda outras formas por meio das quais esse artifício pode se manifestar no texto literário. De acordo com Hartner (2014, p. 357), a narrativa moldura (*frame narrative*) e os múltiplos níveis narrativos “também podem levar à multiperspectividade ao estabelecerem uma variedade de diferentes pontos de vista sobre o assunto e a história apresentados”. Dois exemplos neodistópicos desse tipo de narrativa moldura, ou narrativa emoldurada, seriam os romances *O poder*, de Alderman, e *Os testamentos*, de Atwood, uma vez que, em ambos, a maior parte do texto corresponde a um segundo nível diegético, o qual, por sua vez, é de alguma forma ressignificado pelo primeiro nível. No caso de Alderman, conforme analisado na seção anterior, nesse primeiro nível ficcional, há um diálogo entre o escritor Neil Adam Armon e a escritora Naomi Alderman; em *Os testamentos*, há a transcrição de uma fala do professor

¹¹⁴ No original: Lenny’s looking at me like *What are you talking about?* Here’s the breakdown on what you’ve missed during your ‘junior year abroad’, Lenny-boy: The Bipartisans run the American Refund Agency, or whatever the fuck it’s called, the ARA runs the infrastructure and the National Guard, and the National Guard runs *you*.

Darcy Pieixoto em um congresso acadêmico. Em ambos os casos, a história (isto é, a apresentação e desenvolvimento das personagens e ações que ocupam a maior parte do livro) é já um documento sob escrutínio de outrem, ou seja, encontram-se enquadradas, emolduradas, por uma leitura que se dá em um contexto ficcional que, inclusive, não corresponde ao nosso, uma vez que tanto Pieixoto quanto Armon e Alderman estão em um futuro distante. Tendo já discorrido sobre *O poder* na seção anterior, voltarei minha atenção agora ao romance de Margaret Atwood, lendo-o de duas maneiras, como uma peça *per se* e como continuação de *O conto da aia*.

Em primeiro lugar, *Os testamentos* é uma das obras que apresenta a multiperspectividade no sentido de explorar diferentes pontos de vista na narrativa. Nela, temos uma personagem de fora da sociedade totalitária e teocrática Gilead; outra que nasceu lá e está seguindo o curso de sua vida dentro dos padrões daquele regime; e, por fim, uma que conhece o mundo anterior ao regime e ocupa uma posição privilegiada entre as pessoas que trabalham para a manutenção do poder hegemônico — Nicole, Agnes e Tia Lydia, respectivamente. Cada uma das perspectivas narrativas é como se fosse uma câmera de segurança instalada em locais estratégicos para que possamos ter uma visão panorâmica, o mais completa possível, de tudo o que importa para a construção dessa história.

Com Agnes — de maneira semelhante ao que acontece em *The water cure* —, temos acesso aos efeitos do projeto de sociedade perpetrado por Gilead, relatado pela perspectiva de alguém cujo conhecimento de mundo resume-se à vida sob aquele sistema. Ao constatar as mudanças ocorridas no seu corpo devido à puberdade, por exemplo, Agnes reflete:

Uma vez que a menina entrasse nessa fase, ela não era mais uma flor valiosa: era uma criatura perigosa. [...] Eu tinha vontade de perguntar por que tinha que ser daquele jeito, mas eu já sabia a resposta: porque era o plano de Deus. Era assim que as Tias se esquivavam de tudo (ATWOOD, 2019, pp. 1072).¹¹⁵

Em Gilead, portanto, os corpos das mulheres estão sujeitos a uma miríade de males, desde a estratificação, em que são divididos de acordo com suas funções dentro da organização social (Esposas, Martas, Tias); passando pela objetificação, que incide sobremaneira na “utilização” das Aias para a procriação através da recorrente violação de seus corpos; e chegando mesmo à demonização dos corpos femininos, conforme ilustrado pela citação acima, que faz com que meninas púberes enxerguem a si mesmas como “criaturas perigosas”. Inversamente à reflexão

¹¹⁵ No original: Once that happened to a girl, she was no longer a precious flower but a much more dangerous creature. [...] I wanted to ask why it had to be like this, but I already knew the answer: because it was God’s plan. That was how the Aunts got out of everything (p. 82).

de Michel Foucault (2013), o que se tem aqui é o corpo distópico, a fonte donde brotam os pesadelos.

Em dado momento da narrativa, quando Nicole e Agnes estão em fuga de Gilead, e aquela diz que o melhor seria incendiar aquele lugar, esta responde: “Por que você quer ferir tanta gente assim? [...] É o meu país. Foi onde eu cresci. Os líderes estão acabando com ele. Eu quero que melhore” (pp. 5032).¹¹⁶ A princípio, pode-se pensar (e, em certa medida, o raciocínio estará correto) que a justificativa para essa fala de Agnes deve-se tão somente ao fato de que, como afirmei acima, o seu conhecimento de mundo está restrito à história e à ideologia de Gilead. Porém, o que, pelos olhos dela, é demonstrado de maneira ingênua, Tia Lydia consegue expressar de forma mais bem acabada: “Apesar do que você possa ter ouvido, caro/[a] leitor/[a], havia alguma beleza em Gilead. Por que nós não haveríamos de buscá-la? Éramos seres humanos, afinal” (pp. 418).¹¹⁷ Dessa forma, a perspectiva de Agnes exige o reconhecimento das fagulhas de luz que cintilam nas sombras, das pequenas ações que, conquanto não sejam capazes de extinguir o mal, buscam ao menos dirimi-lo.¹¹⁸ Na narrativa, é Tia Lydia quem protagoniza algumas dessas ações: salvando Agnes de um casamento com um comandante famoso por envenenar suas jovens esposas, acolhendo-a no Ardua Hall, espécie de convento para onde vão as meninas com vocação religiosa; e desmascarando um médico que abusava das meninas, o que automaticamente o condena à morte.

Já com a personagem Nicole, tem-se uma perspectiva com a qual o público leitor pode melhor se identificar (ou, pelo menos, com a qual eu me identifiquei de imediato), uma vez que ela não consegue enxergar essas zonas cinzas em relação à Gilead. É com perplexidade que ela lida com as notícias advindas daquele lugar, de maneira semelhante, imagino, ao modo como assistimos recentemente à tomada de poder pelo Talibã no Afeganistão. Em uma cena do romance, quando um grupo de Pérolas (*Pearl Girls*), missionárias de Gilead, chega à loja de roupas de sua mãe, Nicole explica muito bem o seu ponto de vista àquela altura da narrativa:

¹¹⁶ No original: Why would you want to harm so many people? [...] It’s my country. It’s where I grew up. It’s been ruined by the leaders. I want it to be better (p. 379).

¹¹⁷ No original: Despite what you may have thought, my reader, there was beauty to be had in Gilead. Why would we not have wished for it. We were human, after all (p. 34).

¹¹⁸ Isso é algo que também pode ser encontrado no romance *Não me abandone jamais*, de Kazuo Ishiguro. Nessa narrativa, a clonagem foi institucionalizada para fins médicos, e as pessoas que possuem os recursos financeiros para esse fim, pagam para terem seus clones, que são mantidos em espécies de internatos; quando o/a dono/a do clone precisa de algum órgão, basta solicitar que este seja retirado de seu corpo clonado para transplante. O internato Hailsham, onde são criados os protagonistas do romance, visa ser esse espaço (um dos poucos naquele contexto) que busca tratar os clones como seres humanos, ainda que isso não seja capaz de alterar o seu destino (cada clone resiste a três, quatro transplantes, no máximo).

Tínhamos tido três módulos sobre Gilead na escola: era um lugar péssimo, terrível, onde as mulheres não podiam trabalhar fora nem dirigir, e onde as Aias eram forçadas a engravidar como se fossem vacas, sendo que as vacas ainda tinham mais vantagens. Que tipo de pessoa poderia ficar ao lado de Gilead e não se considerar um monstro? Especialmente sendo mulher (pp. 572).¹¹⁹

Como os capítulos de *Os testamentos* são divididos de modo a intercalar as diferentes perspectivas das personagens narradoras, a cada transição de uma voz para a outra, acentua-se o senso de atrito, de dissonância, sobretudo no que diz respeito às perspectivas de Agnes e Nicole. De acordo com Nünning e Nünning (p. 19), “[p]elo contraste entre perspectivas divergentes de um mesmo acontecimento, a ênfase se desloca da representação do mundo fictício para os portadores/representantes de perspectivas e suas relações entre si”, o que implica em dizer que esse alto contraste é um dos caminhos explorados na construção e no desenvolvimento dessas personagens, alimentando uma ideia de antagonismo que perdura por quase toda a narrativa.

Apesar dos encontros e desencontros, dos segredos e revelações algo novelescas, a trama envolvendo Nicole é um tanto complexa. Colocando os fatos em ordem cronológica: ela nasceu em Gilead, filha de uma Aia, e foi resgatada para o Canadá por meio do Mayday, tendo sido criada por um casal integrante dessa resistência e tendo seu nome trocado para Daisy. O caso envolvendo o “raptó” da bebê Nicole se torna uma notícia grandemente alardeada, sendo, inclusive, tópico das aulas de história na escola onde a própria Daisy/Nicole estuda. Ela só fica sabendo de tudo disso, no entanto, quando seus pais adotivos morrem em um atentado a bomba promovido por Gilead no Canadá. Em um plano arquitetado por Tia Lydia em conjunto com o Mayday, Nicole é enviada de volta à Gilead, onde descobre que Agnes é sua irmã, ambas filhas da mesma Aia. A ida de Nicole faz parte de uma missão arriscada, em que ela transporta sob a pele um micropono (*microdot*), uma espécie de microchip, em que Tia Lydia salva uma série de documentos secretos relacionados à Gilead. É no momento de levar esse micropono de volta ao Canadá que as irmãs, disfarçadas de Pérolas, precisam colocar as suas diferenças de lado para que consigam atravessar a fronteira, vencendo as adversidades e intempéries que surgem no caminho. E, ainda assim, apesar de unidas em prol de objetivos compartilhados — em primeiro lugar, sobreviver, uma vez que a travessia realmente põe as suas vidas em risco, e, em segundo lugar, pôr um fim ao mal

¹¹⁹ No original: We’d had three modules in school on Gilead: it was a terrible, terrible place, where women couldn’t have jobs or drive cars, and where the Handmaids were forced to get pregnant lick cows, except that cows had a better deal. What sort of people could be on the side of Gilead and not be some kind of monsters? Especially female people (p. 46).

efetivado por Gilead —, fica claro que essa viagem tem significações distintas para cada uma das irmãs: para Nicole, à maneira dos protagonistas das protodistopias, que viajavam ao lugar distópico, essa viagem representa o retorno ao lar; para Agnes, é o abandono da única forma de vida que ela conhecera até então, à qual jamais retornará.

No escopo mais amplo da narrativa, importa que a ação desempenhada pelas irmãs cumpre o seu papel no plano concebido por Tia Lydia, e, assim, os documentos contidos no microponto, ao se tornarem públicos, dão início à derrocada de Gilead, conforme explicação fornecida por Pieixoto:

A exposição destas informações detonou o que ficou conhecido como o Expurgo de Baal, que desfalcou os números da elite, enfraqueceu o regime, e instigou um golpe militar, assim como uma revolta popular. Os levantes e o caos que se seguiram levaram a uma campanha de sabotagem coordenada pela Resistência Mayday e a uma série de ataques bem-sucedidos partindo de certos pontos dos antigos Estados Unidos (pp. 5407).¹²⁰

É pensando em *Os testamentos* enquanto continuação de *O conto da aia* que a personagem de Tia Lydia se converte em uma potente surpresa, uma vez que é revelada uma face sua que sequer poderia ser imaginada a partir de sua descrição no primeiro livro dessa (até então) duologia, uma vez que naquele contexto essa personagem é descrita sob ótica de Offred, narradora de *O conto da aia*. Se no livro de 1985 essa personagem chega a ser plana em suas atitudes e motivações, no seu ressurgimento, quase quatro décadas depois, ela ganha a profundidade e a complexidade de uma personagem esférica, o que se deve principalmente ao relato de sua vida anterior ao golpe de estado que instaurou o regime teocrático e totalitário de Gilead, bem como à explicação da maneira como ela foi recrutada, ou melhor, cooptada para fazer parte do grupo responsável pela manutenção da ordem nesse sistema opressor.

Em sua vida pregressa, Lydia era uma juíza, focada em causas relacionadas aos direitos das mulheres. Portanto, ela e outras advogadas e juízas, de acordo com a explicação fornecida por um Comandante, devido às suas experiências profissionais, estariam em posse de um maior conhecimento acerca das vidas das mulheres:

Vocês sabem como elas costumam pensar, ou melhor dizendo, como costumam reagir a estímulos, tanto positivos como menos positivos. Assim, vocês podem ser úteis, e essa utilidade pode qualificá-las a obter certas regalias. Nossa ideia era que vocês atuassem como guias espirituais e mentoras – líderes, de certa forma – dentro do círculo feminino (pp. 2355).¹²¹

¹²⁰ No original: The release of this information touched off the so-called Baal Purge that thinned the ranks of the elite class, weakened the regime, and instigated a military putsch as well as a popular revolt. The civil strife and chaos that resulted enabled a campaign of sabotage coordinated by the Mayday Resistance and a series of successful attacks from within certain parts of the former United States (p. 411–412).

¹²¹ No original: Through your former experiences, you are familiar with the lives of women. You know how they are likely to think, or let me rephrase that—how they are likely to react to stimuli, both positive and less positive.

E assim nascem as Tias, e Lydia, portanto, é uma das Tias fundadoras. Mas é importante frisar que, após ser capturada, aprisionada e torturada, as duas únicas opções de Lydia eram ser Tia ou morrer, o que ela mesma explica da seguinte maneira:

Por algum tempo quase acreditei no que se entendia que devíamos acreditar. Perfilei-me ao lado dos crentes pelo mesmo motivo que tantos em Gilead o fizeram: porque era menos perigoso. De que serve se jogar na frente do rolo compressor por princípios morais e ser achatado feito uma meia fora do pé? Melhor se apagar na multidão, multidão carola, beata, santimônia e odienta. Melhor apedrejar do que ser apedrejada. Ou, pelo menos, melhor para se continuar viva. / Eles sabiam disso muito bem, os arquitetos de Gilead. O tipo deles sempre soube disso muito bem (pp. 2412).¹²²

Ainda que essa personagem não seja autoindulgente em relação aos crimes que cometera, nem a narrativa visa expiá-la de seus atos, ou mesmo justificá-los, a trajetória de Tia Lydia pode ser entendida como um grande plano de vingança, como se a personagem escolhesse vingar a sua morte antes mesmo de morrer, e o único caminho para isso é sobreviver e galgar o seu espaço na hierarquia do sistema opressor. E é assim, numa espécie de autoimolação a longo prazo que, coletando informações e documentos (sobre pessoas) importantes, Lydia consegue, de dentro da barriga da besta, gestar a sua destruição — um trabalho minucioso e construído com paciência ao longo de muitos anos, como os bordados realizados pelas Tias e ensinados às meninas. De certo modo, Tia Lydia é pertencente à linhagem de personagens desajustadas das distopias, só que é uma cuja rebeldia contra o sistema, paradoxalmente, é colocada em prática por meio de uma adesão a esse sistema.

O neodistópico, modo literário onívoro, também se alimenta de paradoxos.

De volta à moldura narrativa de *Os testamentos*, de acordo com o professor Pieixoto, os relatos de Agnes e Nicole foram recolhidos e transcritos pelos/as membros/as do Mayday, ao passo que o texto de Tia Lydia é fruto de um diário, escrito às escondidas em seus últimos anos de vida. Assim como em *O conto da aia*, esses três relatos são recebidos, no primeiro nível diegético, como artefatos históricos pertencentes a um período que data de trezentos anos antes. Em sua fala no Décimo Terceiro Simpósio de Estudos Gileadianos, é assim que o referido professor explica o seu trabalho em relação ao material recém-descoberto:

You can therefore be of service — a service that will qualify you for certain advantages. We would expect you to be spiritual guides and mentors — leaders, so to speak—within your own womanly sphere (p. 175).

¹²² No original: For a time I almost believed what I understood I was supposed to believe. I numbered myself among the faithful for the same reason that many in Gilead did: because it was less dangerous. What good is it to throw yourself in front of a steamroller out of moral principles and then be crushed flat like a sock emptied of its foot? Better to fade into the crowd, the piously praising, unctuous, hatemongering crowd. Better to hurl rocks than to have them hurled at you. Or better for your chances of staying alive. / They knew that so well, the architects of Gilead. Their kind has always known that (p. 178).

o meu colega Professor Knotly Wade e eu preparamos uma edição fac-símile desses três lotes de material, os quais *intercalamos em certa ordem que para nós fez algum sentido narrativo*. Você tira o historiador do contador de histórias, mas não tira o contador de histórias do historiador! (pp. 5441, ênfase minha)¹²³

A existência de um editor no primeiro nível diegético, por si, já cria uma hierarquia de perspectivas, uma vez que ele submete os textos do segundo nível à sua visão. Pieixoto, seguindo o rigor da pesquisa científica, faz questão de levantar hipóteses que podem colocar em xeque a veracidade desses documentos; em outros momentos, a sua fala tão modalizada, cheia de cautela, quase esquiva, típica da retórica acadêmica, sobretudo nas humanidades, sugere mais do afirma, quando não é ambíguo, sendo este um cacoete quase universal que os/as pesquisadores/as encontraram para salvaguardar a integridade de sua pesquisa (ou o seria o seu brio pessoal?) em face de novas descobertas ou reflexões — como eu provavelmente devo ter feito em muitas passagens desta tese. (*Risos da plateia de Pieixoto*.) Assim como fez nas “Notas históricas” do primeiro volume dessa duologia, o professor também tece críticas e chega a fazer piadas com os métodos empregados para registrar esses relatos, que, segundo ele, acabam dificultando o trabalho historiográfico.

O fato é que Pieixoto literalmente emoldura as vozes de Agnes, Nicole e Lydia, juntando num mesmo volume documentos que, embora estejam relacionados aos mesmos acontecimentos, foram construídos em circunstâncias e com propósitos distintos. Independente dos motivos dessa publicação — interesse pela verdade histórica, ou consequência da lógica acadêmica do “publique ou pereça” (*publish or perish*), o volume editado por Pieixoto e pelo professor Wade faz a justiça histórica de tornar públicas e dar os devidos créditos a pessoas cruciais para o fim do regime de Gilead. Nünning e Nünning, inclusive, veem nessa figura do/a historiador/a uma rica imagem para o processo de construção e leituras das obras multiperspectívas:

Neste sentido, historiadores/as assumem um papel semelhante aos/às leitores/as de romances multiperspectívos, já que lhes compete coordenar e sintetizar as diversas perspectivas dos participantes na História. Esta analogia funcional é, certamente, uma razão para os narradores em romances multiperspectívos assumirem o papel de um historiador empenhado na reconstrução de um evento passado. Com isso, encena-se narrativamente, e de maneira simultânea, a tentativa do/a leitor/a de coordenar e integrar as perspectivas individuais (NÜNNING; NÜNNING, 2000, p. 33–34).

¹²³ No original: my colleague Professor Knotly Wade and I have prepared a facsimile edition of these three batches of materials, which we have interleaved in an order that made approximate narrative sense to us. You can take the historian out of the storyteller, but you can't take the storyteller out of the historian!

Nessa reflexão, há não apenas o historiador que opera como ficcionista, como é o caso de Peixoto, mas também o ficcionista que faz as vezes de historiador, como Neil Adam Armon, e nós, leitoras e leitores, que acompanhamos nessas narrativas a intrínseca interrelação de aspectos micros e macros para a construção tanto das histórias quanto da História.

Um romance que radicaliza a ideia de narrativa moldura é *Atlas de nuvens*, de David Mitchell. Com um projeto tão ambicioso quanto bem executado, *Atlas de nuvens* é composto de seis narrativas que apresentam histórias que se passam em diferentes períodos — em um arco que se estende do século XIX a um futuro pós-apocalítico —, e que são construídas a partir de registros linguísticos e dentro de convenções de gêneros específicos — como o diário, a forma epistolar, as memórias, o romance de investigação, a entrevista, a ficção científica —, tendo como resultado uma obra que é muitas. Para que a leitora e o leitor tenham uma dimensão da arquitetura do romance, transcrevo abaixo os títulos e a sequência de seus capítulos:

- [1] Diário de viagem ao Pacífico de Adam Ewing
- [2] Cartas de Zedelghem
- [3] Meias-vidas: o primeiro romance policial da série Luisa Rey
- [4] O pavoroso calvário de Timothy Cavendish
- [5] Uma rogativa de Sonmi~451
- [6] O vau do Sloosha e o que deu adespóis
- [5] Uma rogativa de Sonmi~451
- [4] O pavoroso calvário de Timothy Cavendish
- [3] Meias-vidas : o primeiro romance policial da série Luisa Rey
- [2] Cartas de Zedelghem
- [1] Diário de viagem ao Pacífico de Adam Ewing¹²⁴

Adicionei a numeração entre colchetes apenas para fins didáticos; no livro, não há tais indicações. Como pode ser visto, as histórias estão dispostas de modo que as cinco primeiras são interrompidas, como se diz na teoria da narrativa, à beira do abismo (*cliffhanger*), sendo retomadas, em ordem inversa, na segunda metade do livro. Dessa forma, o romance começa e termina com a mesma história que, como duas pontas que se unem, fecham-se em um círculo, o que está totalmente em par com o carácter cíclico engendrado pelo romance, com as suas histórias que se repetem, seus personagens que se interconectam, com os textos que se sobrepõem como em um palimpsesto.¹²⁵

¹²⁴ No original: The Pacific Journal of Adam Ewing; Letters from Zedelghem; Half-Lives: The First Luisa Rey Mystery; The Ghastly Ordeal of Timothy Cavendish; An Orison of Sonmi~451; Sloosha's Crossin' an' Ev'rythin' After.

¹²⁵ Na adaptação fílmica, as diretoras e o diretor conseguiram recriar esse senso de interconexão entre as histórias colocando os mesmos atores e as mesmas atrizes para viver diferentes personagens. Raffaella Baccolini (2016), em sua análise do filme, afirma que “através da ideia de interconexão e de relacionalidade, o horizonte utópico

Também como em *Deuses de pedra*, em que um fragmento do romance é lido por uma de suas próprias personagens, em *Atlas de nuvens* há também uma espécie de “reduplicação interna”, que é característica do que Lucien Dallenbach chama de autotextualidade e que diz respeito ao “conjunto das relações possíveis dum texto para consigo mesmo” (DALLENBACH, 1979, p. 52). No romance de Mitchell, cada história é sempre incorporada de alguma forma à seguinte, criando um efeito de moldura dentro de moldura. Por exemplo: Frobisher lê os diários de Adam Ewing; Luisa Rey lê as cartas de Frobisher e escuta o “Sexteto Atlas de Nuvens”; Timothy Cavendish é quem edita o romance investigativo cuja protagonista é Luisa Rey; Sonmi assiste ao filme sobre Timothy Cavendish; Zachry cultua Sonmi como uma deusa. Além disso, a última história, de Zachry, se passa no Havaí, que fica justamente no Oceano Pacífico, onde se dá a jornada de Adam Ewing.

“O vau do Sloosha e o que deu adespois” é a sexta e última narrativa de *Atlas de nuvens*, e a única que não é interrompida. Ela se passa em um momento ulterior à história de Sonmi~451, ou seja, trata-se de um futuro do futuro, posterior à Queda, que, assim como as Escaramuças, remete a uma catástrofe global à qual uma pequena parte da humanidade conseguiu sobreviver. De certa maneira, essa narrativa condensa o carácter cíclico e metaficcional do romance como um todo. Zachry, o protagonista, é membro da tribo da “gente do Vale” (*Valleysmen*), que são pacifistas e monoteístas: “A gente do Vale só tinha uma deusa e o nome dela era Sonmi” (pp. 4200).¹²⁶ Assim como Allie/Mãe Eva do romance *O poder*, a fabricante passa a ser cultuada como uma divindade, com a diferença de que a gente do Vale, distante que está temporal e culturalmente do período da Nea So Copros, e por ser uma tribo cuja transmissão de conhecimento se dá oralmente, pouco sabe sobre a vida de Sonmi. Quando a personagem Meronym — que é membra dos/as Prescientes, uma sociedade que conseguiu dominar e desenvolver a tecnologia anterior à Queda, e que visita, duas vezes por ano, as tribos da “ilha Grande” (*Big I*)¹²⁷ — tenta explicar a Zachry quem foi Sonmi, ele pensa: “Sonmi era uma gente que nem eu e cê? Nunca que eu pensei, nem a Badessa nunca que falou, uma maluqueza dessa. Sonmi foi parida por um deus da Ciência chamado Darwin,

do filme é preservado, particularmente a cada vez que a diferença entre o grupo dominante e o dominado, que está na base de todos os sistemas de opressão, é exposta” (BACCOLINI, 2016, p. 75).

¹²⁶ No original: Valleysmen only had one god an’ her name it was Sonmi (p. 254).

¹²⁷ Analisando as relações entre a gente do Vale e os/as Prescientes, Farahbakhsh e Kakaee (2018, p. 49) afirmam que “a única possibilidade que o mundo tem para prosperar é usar a ciência e a natureza juntas”. E isso, de fato, é muito simbólico, tendo em vista que a história de Zachry se passa em um momento em que a humanidade já falhara, catastróficamente e diversas vezes, no que se refere à manutenção de um equilíbrio entre essas duas instâncias cruciais para a vida neste planeta.

era o que nós creditava” (pp. 4820).¹²⁸ E Meronym explica-lhe (o que, narrativamente, funciona como um *flashforward*, tendo vista que “O vau do Sloosha...” fica justamente entre as duas partes da história de Sonmi, o que significa que o/a leitor/a ainda não tem conhecimento do desfecho do enredo da fabricante):

Ela nasceu e viveu centenas de anos atrás do outro lado do oceano, po oés-noroeste, falou a Meronym, numa peninça que agora virou terra morta mas que antes chamava Nea So Copros e no tempo dos Antigo era Coreia. Sonmi teve uma vida curta e judasada, e foi só adespois que ela tava morrida que ganhou mando no pensamento dos puro-sangue e dos malnascido (pp. 4824, ênfase do autor).¹²⁹

No final dessa narrativa, quem toma a palavra é o filho de Zachry, que relembra as histórias contadas por seu pai, e diz: “A maioria das história tem um fundo de verdade, e tem umas que tem até muita verdade” (pp. 5390).¹³⁰ Dessa forma, como bonecas-russas, a história de Sonmi é contada por Meronym dentro do relato feito por Zachry que, por sua vez, tem sua vida rememorada por seu filho. É dessa maneira que *Atlas de nuvens* cria os seus palimpsestos intratextuais, a sua sofisticada moldura narrativa.

O livro de Mitchell é composto de tal forma que, em certa medida, as histórias fornecem chaves de leitura umas para as outras. Embora, diferente de “Uma rogativa de Sonmi~451”, as outras narrativas não possuam um teor explicitamente distópico, o jogo de espelhos criado pela organização do romance lança luz a outras formas de opressão, que se dão em diferentes proporções, nas histórias das outras personagens: Adam Ewing sendo envenenado por seu “amigo”, Dr. Goose, interessado em ficar com seu dinheiro; Robert Frobisher sendo chantageado por Vyvyan Ayrs; Luisa Rey fazendo um trabalho investigativo contra uma megacorporação que pretendia construir uma usina nuclear, mesmo sabendo dos riscos; Timothy Cavendish preso num asilo para idosos; Zachry lutando contra os canibais da tribo Kona. Lido nessa clave, o romance faz emergir os subtextos do imaginário distópico que compõem cada um dos enredos, revelando assim uma miríade de *loci horrendi*: uma câmara de ecos neodistópica. É por isso que Gerd Bayer (2015) afirma que o modo como o romance de Mitchell está organizado implica em uma aceitação de que aquilo que é geralmente entendido como apocalipse, isto é, um evento que nos aguarda em algum momento no futuro,

¹²⁸ No original: Sonmi was a human like you’n’me? I’d never thinned so nor’d Abbess ever speaked such loonsomeness, nay. Sonmi’d been birthed by a god o’ Smart named Darwin, that’s what we b’liefed (p. 291).

¹²⁹ No original: *She was borned’n’died hun’erds o years ago ‘cross the ocean west-nor’westly, so Meronym speaked, on a pen’sula all deadlanded now but its old-time name was Nea So Copros an its ancient one Korea. A short’n’judased life Sonmi had, an’ only after she’d died did she find say-so over purebloods ’n’ freakbirths’ thinkin’s* (p. 291).

¹³⁰ No original: Most yarin’s got a bit o’ true, some yarin’s got some true, an’ a few yarin’s got a lot o’ true (p. 324).

“com efeito, já está acontecendo” (BAYER, 2015, p. 345). E essa é uma das maneiras por meio da qual *Atlas de nuvens* recupera o dispositivo de alerta inerente às distopias desde a sua gênese.

Tendo dito isso, a ênfase em Sonmi, nesta minha análise, não se dá apenas porque é em sua história que estão presentes os traços mais explicitamente ligados à distopia. Perto do desfecho de seu relato, Zachry faz a seguinte reflexão:

Deitado no fundo do caiaque fiquei veno as nuve. As alma travessa os tempo que nem as nuve travessa o céu, e por mais que mude a forma e a cor e o tamanho da nuve ela continua seno nuve, e as alma tamém. Quem que sabe dizer de adonde que veio a nuve ou quem que a alma vai ser amanhã? Só Sonmi o leste e o oeste e a bussa e o atlas, é, só o atlas de nuve (pp. 5382).¹³¹

Além da explícita vinculação que Zachry, refletindo sobre reencarnação, estabelece entre a deusa por ele cultuada e a ideia de um “atlas de nuve”, em minha leitura, é muitíssimo significativa a comparação de Sonmi à bússola (“bussa” / *compass*), instrumento cuja agulha invariavelmente aponta para o Norte magnético. Pensando metaforicamente no ato da leitura, o norte magnético é sempre o fim do livro. Sendo assim, tendo em vista o descompasso que se cria entre a cronologia dos fatos e a sua organização textual, a ordem de leitura que nos é imposta pelo modo como o livro encontra-se estruturado faz pensar que é a mensagem de Sonmi que chega a Adam Ewing, quando na verdade é a mensagem de Adam que chega à Sonmi. Eu ainda poderia afirmar que, partindo de uma concepção de tempo não linear, os ideais de ambas as personagens se nutrem mutuamente.

Do mesmo modo que o enredo da fabricante que se rebela contra o sistema tem o poder de lançar luz sobre os não tão evidentes aspectos distópicos das outras narrativas, assim também as fagulhas de esperança emanam de cada uma delas e se multiplicam. Quando o/a leitor/a chega ao fim da primeira história, no final do livro, descobre que Adam Ewing consegue sobreviver à tentativa de envenenamento perpetrada pelo, até então, amigo Dr. Goose, o que ocorre apenas com a ajuda de Autua, que é um nativo dos povos Moriori cuja vida fora salva por Ewing. Adam, então, tendo visto e vivenciado tantas injustiças, resolve entrar para a causa abolicionista, com o objetivo de fazer com que seus filhos e filhas por vir herdem um mundo melhor. Ao saber disso, seu sogro, furioso, diz-lhe:

Vá para o Velho Mundo e diga aos de lá que os direitos de seus escravos imperiais são tão inalienáveis quanto os da rainha da Bélgica! Ah, você há de ficar rouco, pobre e grisalho nos congressos! Você será alvejado com

¹³¹ No original: I watched clouds awobbly from the floor o’ that kayak. Souls cross ages like clouds cross skies, an’ tho’ a cloud’s shape nor hue nor size don’t stay the same it’s still a cloud an’ so is a soul. Who can say where the cloud’s blowed from or who the soul’ll be ’morrow? Only Sonmi the east an’ the west an’ the compass an’ the atlas, yay, only the atlas o’ clouds (p. 324).

cusparadas e tiros! Será linchado, pacificado com medalhas, ridicularizado pelos desbravadores das matas! Crucificado! Adam, sonhador ingênuo, quem resolve lutar contra a hidra de mil cabeças da natureza humana tem de pagar com muito sofrimento, e sua família há de pagar junto com ele! E será só no último estertor que você compreenderá que toda a sua vida não passou de uma gota d'água num oceano infinito!

Ao que Ewing responde de maneira magistral, como se numa chave de ouro para o romance: “Porém o que é um oceano senão uma multidão de gotas d'água?” (pp. 8639).¹³²

Cada um/a dos/as seis protagonistas do romance poderia ser entendido/a como uma gota d'água no oceano, ou, para recuperar a imagem de José Saramago, como ilhas desconhecidas em busca de si mesmas, o que faria desse texto de Mitchell um grande arquipélago de imagens utópicas e distópicas. Aqui, a moldura narrativa é o que cria um efeito palimpsesto, com as repetições, as histórias e as narrativas que se sobrepõem umas às outras, as personagens que reencenam, ou revivem, a trajetória (os conflitos, mas também os medos e os sonhos) de personagens anteriores. Em certa medida, isso pode metaforizar a propensão humana a incorrer nos mesmos erros, chamando atenção para o curioso fato de que uma gama de situações distintas deu origem a resultados tão semelhantes — vide a escravidão no século XIX, nos diários de Adam, e a escravidão dos/as fabricantes no futuro pós-hecatombe de Sonmi; ou mesmo a catástrofe que acometeu o mundo futuro (a Queda), o qual já era o resultado de uma catástrofe anterior (Escaramuças). Mas também, como o texto de Mitchell demonstra, há os momentos em que esses ciclos são quebrados, o que sempre permite o vislumbre, e nada mais que um vislumbre, do utopismo, eterna mola propulsora que nos lança ao futuro. Mas como as personagens de *Atlas de nuvens* tão bem demonstram, não se trata apenas de uma questão de crença (acreditar que uma mudança é possível), mas de procurar, investigar, o modo como a possibilidade está oculta pelo véu discursivo da impossibilidade. Só assim poderemos entrever e articular trilhas alternativas — o que Levitas (2000) chama de *desejar diferente* — e, seguindo aquela lição dos muros de Paris de 1968, tornarmo-nos suficientemente realistas para exigir o impossível.

Por fim, segundo Nünning e Nünning (p. 18), também há multiperspectividade em “[n]arrativas com uma estrutura narrativa de colagem ou montagem na qual perspectivas do mesmo evento visto por diversas instâncias narradoras e/ou focalizadoras são

¹³² No original: Sail to the Old World, tell 'em their imperial slaves' rights are as inalienable as the Queen of Belgium's! Oh, you'll grow hoarse, poor & gray in caucuses! You'll be spat on, shot at, lynched, pacified with medals, spurned by backwoodsmen! Crucified! Naïve, dreaming Adam. He who would do battle with the manyheaded hydra of human nature must pay a world of pain & his family must pay it along with him! & only as you gasp your dying breath shall you understand, your life amounted to no more than one drop in a limitless ocean! / Yet what is any ocean but a multitude of drops?

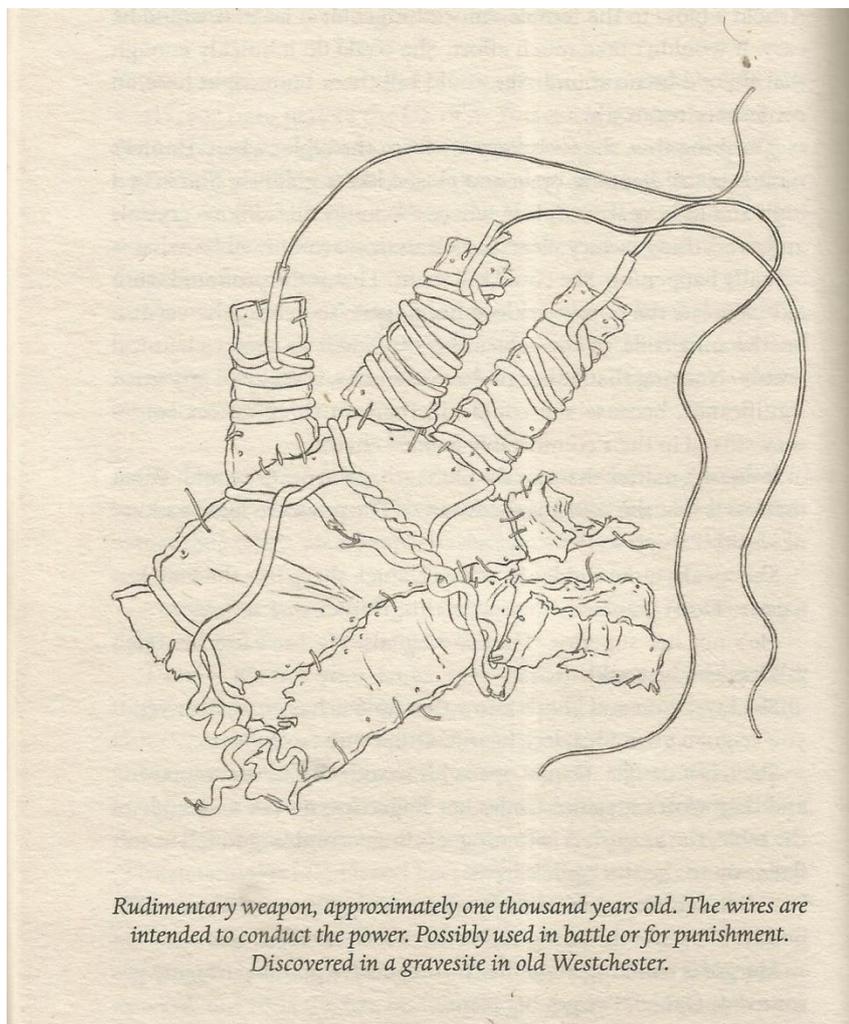
complementados ou substituídos por outros tipos de texto”. Como afirma Hartner (p. 357), essas narrativas “interrompem e suplementam os seus enredos com citações, artigos de jornal, pôsteres, canções ou discursos”. Dessa forma, ao “enriquecer suas narrativas com tais informações, elas conseguem, dentre outros efeitos, criar um relato mais multifacetado das figuras, objetos ou eventos retratados”. Romances como *O poder*, *Guerra americana* e *Estação Onze* são ótimos exemplos desse tipo multiperspectividade via montagem.

Assim como na trilogia *Maddaddam*, *Estação Onze*, de Emily St. John Mandel, explora a vida de algumas personagens antes e depois de uma pandemia conhecida como Georgia Flu, que mata grande parte da população mundial. Além dessas alternâncias entre pontos de vista, e entre momentos distintos nas vidas das personagens, a autora incorpora cartas, entrevistas, um capítulo inteiro construído em forma de lista, além da inserção (tipicamente pós-modernista) de uma obra ficcional dentro do romance — o romance gráfico *Dr. Eleven*, que é escrito por uma personagem antes da pandemia e lido por uma outra que vive no mundo pós-pandêmico. Como bem observa Alexandra Alter (2014), o “colapso da civilização é um fio em uma narrativa multicamada que abrange décadas, desde a era pré-pandêmica até 20 anos depois do desastre. A senhorita Mandel costura múltiplos pontos de vista”. E é nesse tecer que os fios enredam temas que vão desde a criação artística e a importância da arte para a sociedade, passando pela memória e pelos sonhos, chegando às delicadas e, por vezes, conflituosas relações pessoais e profissionais, algo magistralmente explorado por meio dos *flashbacks* das personagens. Retorno a este livro na seção seguinte.

Já no romance de Naomi Alderman, por exemplo, há uma série de desenhos que retratam artefatos históricos anteriores ao Cataclismo, os quais visam corroborar o caráter historiográfico do romance escrito por Neil Adam Armon no segundo nível da diegese. É preciso reconhecer que o fato de serem desenhos lineares, e não fotografias, acaba minando o efeito que esses documentos visam causar (ver Imagem 2). A não ser, claro, que o efeito que se espera seja justamente o de salientar a implausibilidade da tese defendida por Armon em seu romance histórico, isto é, a de que os homens já foram superiores às mulheres.

Já o romance de Omar El Akkad, *Guerra americana*, acompanha a trajetória de Sarat Chestnut, desde a sua infância à vida adulta, a qual está íntima e tragicamente ligada aos acontecimentos relacionados à II Guerra Civil norte-americana. Esse conflito tem início por conta de políticas relacionadas ao uso de combustíveis fósseis. O grupo contrário às novas diretrizes, formado pelos estados de Mississippi, Carolina do Sul, Georgia, Alabama e Texas (nesse futuro, com o aumento no nível dos oceanos, o estado da Flórida deixa de existir), declaram independência, passando a se denominar como Estado Livre do Sul.

Imagem 2: Representação de artefato histórico anterior ao Cataclismo



Fonte: Alderman, 2017.

A história de Sarat, cidadã do Estado Livre do Sul, é contada por seu sobrinho, Benjamin Chestnut, que é um historiador e a única pessoa a ter acesso aos diários de sua tia. A sua narrativa demonstra como a Guerra moldou a vida de Sarat, ceifando a vida dos/as membros/as de sua família; obrigando-a viver em campos de pessoas refugiadas; e, quando ela entra para guerrilha (movida principalmente pelo desejo de vingança), submetendo-a à tortura por anos quando presa pela polícia dos Estados Unidos; chegando, enfim, ao seu ato final, no qual ela retribui todo o mal que os estados do Norte lhe causaram. Sarat, assim como Tia Lydia, é o agente responsável pela derrocada de toda uma sociedade. Se, no romance de Atwood, Tia Lydia seria considerada uma traidora, porque implode o sistema de dentro dele, em *Guerra americana*, Sarat seria o indivíduo a quem denomina-se terrorista. Essa transformação da protagonista ao longo da narrativa é algo que o público leitor, segundo Ron

uma espécie híbrida de biografia e dossiê histórico. Esse tipo de montagem, que coloca lado a lado a biografia de uma personagem e os documentos relativos a um período histórico, produz um efeito de entrelaçamento da história pessoal e da social.¹³³ Se uma das obsessões das distopias clássicas era o apagamento da história, nessas narrativas neodistópicas, posto que ficções pós-*WikiLeaks*, importa o modo como a história é construída, oficializada, ficcionalizada — o que, por sua vez, possui estreitas ligações com a ideia de metaficção historiográfica, que será abordada na próxima seção.

Na reprodução de um dos documentos de *Guerra americana* (ver Imagem 3), o processo político de construção da história fica muito evidente quando se constata que os nomes dos indivíduos, bem como as suas ações, são deliberadamente apagados do documento. É dessa forma que os/as funcionários/as da penitenciária de Sugarloaf, onde Sarat passa boa parte de sua vida sendo torturada, são absolvidos/as do tribunal da história, meros “Eichmanns” cumprindo o seu ofício.

Outro aspecto importante desse documento é a menção à greve de fome por parte dos/as detentos/as de Sugarloaf, que funciona como uma forma de protesto e autoimolação, uma recusa à alimentação que significa uma recusa à vida, àquela forma de vida sob constante tortura. Nas palavras da pessoa que escreve a carta: “Quando você se recusa [a se alimentar], eles/as levam você para uma outra sala. Lá [fragmento ocultado]”. Dessa forma, Akkad, fugindo da tradicional dicotomia da narração, aquela entre *mostrar* e *dizer*, opta por *sugerir*, potencializando na imaginação do/ leitor/a os possíveis recursos empregados para fazer com que os/as detentos/as se alimentem. Há aqui ecos da sala 101, do romance *1984*. Mas, sobretudo, há a alusão (que funciona via sugestão, por inferência, com base em nosso conhecimento da História) às práticas de alimentação forçada a que foram submetidas as pessoas escravizadas em contextos colonizatórios. Portanto, esse documento ilustra muito bem o modo como a distopia concreta segue fornecendo imagens que, assim como ocorreu nas ficções distópicas do século XX, também são exploradas criticamente pelas ficções neodistópicas do presente.

Por fim, com base no que foi exposto até aqui, posso afirmar que a multiperspectividade é uma forma de acentuar o potencial crítico (e autocrítico) nas ficções neodistópicas. Ao invés da unidimensionalidade do/a narrador/a em primeira pessoa, ou da onisciência limitada, essas narrativas neodistópicas fornecem vários pontos de vista, várias possíveis interpretações para os fatos, deixando para nós, leitores/as, a tarefa de articular esses

¹³³ Para um contraponto a essa leitura, cf. VanderMeer, 2017. Segundo o autor, a inserção desses documentos atrapalharia o ritmo da narrativa, além do que, muitos deles, em sua visão, seriam dispensáveis.

pontos de vista para criar a nossa interpretação. De maneira indireta, esses textos pedem a nossa participação para a construção de sentidos. A limitação da perspectiva de uma personagem não mais significa a nossa limitação enquanto leitores/as de seu relato, uma vez que temos acesso a outras perspectivas, igualmente limitadas dentro do universo ficcional, mas que, juntas, tendem a formar um grande mosaico, um caleidoscópio. Em suma, creio que a múltipla perspectiva narrativa da ficção neodistópica funciona como uma interpelação radical à nossa participação enquanto leitores e leitoras na interpretação das obras.

5 ESPELHOS: MECANISMOS (AUTO)CRÍTICOS DA METAFICÇÃO

Posto que, nas seções anteriores, a intertextualidade foi analisada como uma maneira por meio da qual os romances neodistópicos acessam a biblioteca da distopia, isto é, convocam os textos anteriores pertencentes a essa tradição literária para o seu processo de significação; e que um dos efeitos da multiperspectividade, sobretudo quando surge da relação entre múltiplos níveis diegéticos ou por meio dos processos de colagem, é criar um distanciamento, que requer uma visada crítica acerca dos processos de construção do próprio texto; uma seção dedicada à análise da presença da metaficção no neodistópico nasce quase como um corolário das duas últimas, tamanha a sua presença, ainda que indireta, nas discussões prévias.

Assim como as categorias analisadas anteriormente, pode-se dizer que as características atribuídas à metaficção — e que em sua maioria dizem respeito a uma autoconsciência ficcional — possuem uma relação de longa data com as narrativas em geral, e em especial com o romance. No entanto, é preciso reconhecer que, na segunda metade do século XX, houve uma proliferação de obras autorreflexivas, que exploravam diferentes formas de expor, desnudar, os seus mecanismos narrativos, de tal modo que escritores/as e críticos/as sentiram a necessidade de cunhar um termo que pudesse designar esse fenômeno, distinguindo, assim, um outro tipo de ficção — a *metaficção*. Naquele contexto, a metaficção estava associada, por um lado, a uma estética pós-modernista, e, por outro, a uma ideia de declínio, ou mesmo morte, do romance enquanto forma literária. Assim, as pessoas que primeiro se debruçaram sobre esse fenômeno, o fizeram tanto como uma forma de defesa desse tipo de ficção, como William H. Gass, que foi um dos primeiros a efetivamente empregar o termo¹³⁴: “Muitos desses que são chamados de antirromances são na verdade metaficções” (GASS apud SCHOLES, 1970, p. 100); como para buscar entender as suas características, como é o caso de Robert Scholes, um dos primeiros a analisar essa ficção que, segundo ele, “assimila todas as perspectivas da crítica em seu próprio processo ficcional”, enfatizando “qualidades estruturais, formais, comportamentais ou filosóficas” (SCHOLES, 1970, p. 106–107). A preocupação com a metaficção nas décadas de 1970 e 1980, no intuito não apenas de definir suas características, mas de evidenciar o lastro histórico dessas ficções no decurso da literatura, deu origem a importantes estudos sobre o assunto, dentre os quais

¹³⁴ Apesar disso, como bem pontua Patricia Waugh, “termos como ‘metapolítica’, ‘metarretórica’ e ‘metateatro’ são um lembrete do que tem sido, desde os anos 1960, um interesse cultural mais geral acerca do problema de como os seres humanos refletem, constroem e mediam sua experiência do mundo” (WAUGH, 1984, p. 3).

destacam-se as reflexões substanciais empreendidas por Linda Hutcheon (1980) e Patricia Waugh (1984), que seguem sendo referências incontornáveis sobre essa matéria.

Ao longo da história da ficção distópica, é na distopia crítica que a metaficção se mostra de maneira mais proeminente, como pode ser observado em romances como *O conto da aia*, *A parábola do semeador* e *The Gold Coast*, este último de autoria de Kim Stanley Robinson. E isso era de se esperar, uma vez que essas obras crítico-distópicas foram gestadas no contexto efervescente do pós-modernismo, incorporando muitos aspectos dessa estética — como o hibridismo de gênero. Um exemplo disso pode ser encontrado na tese de Gabriela Grecca (2021). Movida por uma reflexão acerca da escrita como ato utópico dentro da ficção distópica, a autora, a partir de uma distinção entre metaficção e metanarração,¹³⁵ afirma que, na “distopia contemporânea”, a metanarração seria “empregada de modo a convocar a adesão do/[a] leitor/[a] aos testemunhos, solidificando a aliança com o/[a] leitor/[a] e induzindo-o/[a] a ter empatia com as escolhas e os caminhos tomados por cada personagem” (GRECCA, 2021, p. 171). Embora o que Grecca considere como distopia contemporânea corresponda ao que, dentro do esboço genealógico proposto nesta tese, equivaleria à distopia crítica e ao neodistópico, e apesar de seu foco recair majoritariamente sobre os aspectos metanarrativos dessas obras, algumas das suas reflexões dialogam muito de perto com o *corpus* sob escrutínio nestas páginas, principalmente quando a autora afirma que os narradores dos textos analisados por ela “não têm medo da lacuna, da intertextualidade, da intervenção poética, do fragmento, e que não escondem a preocupação com a estetização mesmo com o risco de serem lidos como menos confiáveis” (p. 172). Sendo assim, a identificação de traços autorreflexivos no neodistópico aponta para mais um elo de continuidade em relação à distopia crítica — algo que o recorte de Grecca, ainda que involuntariamente, confirma —, cabendo a mim, então, evidenciar as características e as implicações desses mecanismos metaficcionais nesse novo momento.

De acordo com Reis (2018, p. 255), o termo “metaficção” é usado para se referir a narrativas

em que, de forma pontual ou alargada e no decurso do relato, se reflete acerca da produção e/ou da condição ficcional dos elementos que integram a história; trata-se, então, de uma problematização autorreflexiva levada a cabo por entidades já de si ficcionais, como o narrador ou as personagens.

¹³⁵ De acordo com Nünning e Neumann (2014, p. 344), “metanarração se refere às reflexões do narrador sobre o ato ou processo de narração”, ao passo que a metaficção tece comentários acerca da “ficcionalidade ou construção da narrativa”.

Como há de se ver nesta seção, muitas são as maneiras por meio das quais uma narrativa pode refletir sobre ou problematizar a sua própria natureza ficcional. Hutcheon, mais como uma análise do que como proposição de uma tipologia, descreve algumas delas. Para autora, que estabelece um paralelo entre o texto autorreflexivo e a figura mítica de Narciso,¹³⁶ a metaficção, ou ficção narcisista, pode se dar de forma aberta (*overt*) ou dissimulada (*covert*), e, em ambos os casos, ela pode se referir à natureza diegética ou linguística do texto. No nível da metaficcionalidade linguística dissimulada, “a autorreflexão é implícita; ou seja, ela é estruturada, internalizada dentro do texto. Como resultado, ela não é necessariamente autoconsciente” (HUTCHEON, 1980, p. 31). Por exemplo, um tipo de texto que apresenta esse nível de metaficcionalidade linguística dissimulada, ou implícita, é a piada, que “direciona a atenção do/a leitor/a para a própria linguagem, para a sua propensão à duplicidade semântica” (p. 34).¹³⁷ Outras formas semelhantes seriam o trocadilho e o anagrama. Dada a sua circunscrição ao nível do enunciado, esse tipo de metaficcionalidade, ou narcisismo, para usar o termo de Hutcheon, comparece nos textos narrativos de maneira muito pontual, não sendo de interesse à presente reflexão.

No âmbito da metaficcionalidade diegética dissimulada, entram em jogo o que Hutcheon chama de “modelos”, ou “paradigmas”, que dizem respeito a certas convenções narrativas. Em sua teorização, os modelos observados pela autora são a história de detetive, a fantasia, o erotismo e a estrutura de jogo, os quais, embora não representem paradigmas exclusivos da metaficção, aparecem de forma recorrente enquanto estrutura internalizada pelos textos analisados por Hutcheon. Em sua forma aberta, como será demonstrado mais abaixo, o texto metaficcional explicitamente convoca o/a leitor/a para o seu processo de construção, fornecendo indicações ou pistas que apontam para si mesmo enquanto construto ficcional. Já em sua forma diegética dissimulada, o processo está ancorado em outros princípios:

e se o/a autor/a decide *presumir* que o/a leitor/a já conhece as regras da construção da história? Ele/a ainda iria inserir certas instruções no texto, mas estas não se dariam pela forma óbvia de interlocuções diretas. Portanto, isso

¹³⁶ Segundo Hutcheon (1980, p. 14), “[a] folha de papel é a poça que reflete; o texto é seu próprio espelho”. Porém, a autora não estabelece esse paralelo apenas por conta da relação que o filho de Cefiso e Liríope vive com sua própria imagem, mas como uma forma de ironia: “tanto Ovídio [autor de *As metamorfoses*, de onde Hutcheon extrai o mito de Narciso] quanto as náiades e as dríades, que lamentam a transformação de Narciso, são vistos ironicamente aqui como representações desses/as críticos/as que lamentam a morte do romance — recusando-se a aceitar que a forma da ficção pode apenas ter mudado” (p. 8). A transformação a que Hutcheon se refere, e da qual se ressentiriam os/as críticos/as, diz respeito às convenções do romance realista — o acabamento e o senso de completude do enredo, a ilusão de uma transparência da linguagem, o pressuposto mimético de representação do mundo — que são subvertidas em decorrência da autorreflexividade dos textos metaficcionais. Sobre o mito de Narciso, cf. Graves, 2018, pp. 7141–7185.

¹³⁷ Cf. também Bernardo, 2010, p. 11–12.

seria uma versão mais “dissimulada” da autorreflexividade diegética. O ato de leitura converte-se em uma forma de ativação das estruturas textuais e o único meio de abordar essas formas narcisistas (assim como suas implicações) seria por meio dessas mesmas estruturas (p. 71).

É possível afirmar que, uma vez conhecedor dos modelos, das “regras de construção da história”, o público procede a leitura a partir de um horizonte de expectativa e com bases em convenções (ou estruturas) concernentes a esses modelos, sejam eles de uma história de detetive ou de uma fantasia. Assim sendo, ao incorporar os modelos, os textos metaficcionais jogam deliberadamente com essas estruturas, com essas convenções, as quais passam a funcionar como mecanismo de interlocução entre a obra e o público leitor.

As bases estabelecidas por Hutcheon para designar o narcisismo diegético dissimulado podem ser adaptadas para a presente reflexão da seguinte forma: a distopia seria entendida como um modelo, ou paradigma, incorporado pelo neodistópico. Nesse caso, principalmente por meio da intertextualidade, isto é, dos diversos recursos presentes no texto que visam recuperar uma memória da literatura, as convenções da ficção distópica seriam convocadas para a leitura de narrativas que buscam justamente subverter tais convenções. É dessa forma que o neodistópico, ao mesmo tempo, reclama um vínculo à tradição distópica e lança mão de artifícios que visam perturbar, questionar esse mesmo vínculo. Conforme explorado na seção 3, esse modelo, via intertextualidade, pode ser recuperado das mais diversas maneiras, desde comentários presentes nas contracapas dos livros a menções indiretas ou mesmo citações diretas de textos ligados à tradição das utopias e distopias.

Concordo com Patricia Waugh quando ela afirma que alguns romances metaficcionais “tentam criar estruturas linguísticas ou ficções alternativas que apenas sugerem as formas antigas, encorajando o/a leitor/a a recorrer ao seu conhecimento das convenções literárias tradicionais em seu esforço para construir um sentido para o novo texto” (WAUGH, 1984, p. 5), pois é justamente isso que ocorre quando da leitura de ficções neodistópicas: nós, leitoras e leitores, somos solicitados/as a acionar o conhecimento prévio acerca das convenções da distopia, do imaginário distópico, de modo a construir uma leitura efetiva desses novos textos. E, em alguns casos, atendemos a essa solicitação apenas para ver, diante de nossos olhos, o esfacelamento dessas convenções.

Aqui, a ideia de desconstrução metaficcional, também proposta por Waugh, explica um dos mecanismos do neodistópico. Segundo a autora, “[u]m método de demonstrar a função das convenções literárias, de revelar a sua natureza provisória, é mostrar o que acontece quando elas [essas convenções] não funcionam” (p. 31), ou funcionam de maneira

defeituosa (*malfunction*), que é justamente o que acontece com as personagens narradoras de *História de amor verdadeiro e supertriste* e *The water cure*, as quais, seja por hedonismo ou solipsismo, não correspondem à (e, em certa medida, falham em ser a) personagem desajustada que se rebela contra o sistema, figura central na tradição das distopias clássicas.

De volta às categorias de Hutcheon, enfoco agora o âmbito da metaficcionalidade aberta em nível linguístico, que é aquele em que os textos se mostram enquanto “linguisticamente autorreflexivos, demonstrando sua consciência acerca tanto dos limites quanto dos poderes de sua própria linguagem” (p. 23). Tais textos apresentam autorreflexividade acerca da narração, mas não necessariamente uma autoconsciência diegética. Um retorno à insólita geopolítica de *A cidade e a cidade* poderá auxiliar na compreensão dessa categoria de narcisismo.

Nessa narrativa de China Miéville, há uma cena em que, quando está saindo do local do crime, em torno do qual gira a trama do romance, ao se deparar com os/as jornalistas que já estavam a postos para colher informações, o detetive Tyador Borlú, que é também o narrador personagem, reflete: “Nos últimos anos, jornais novos, mais licenciosos e agressivos, haviam sido fundados, inspirados e, em alguns casos, controlados por donos britânicos ou norte-americanos” (pp. 262).¹³⁸ O problema com esses jornais, segundo Borlú, não estava exatamente em seu sensacionalismo, mas na tendência dos/as jovens jornalistas a seguir à risca um roteiro que incluía, dentre os seus clichês, tiradas como: “O público tem o direito de saber!”.¹³⁹ A respeito disso, o narrador comenta:

Nem sequer entendi da primeira vez em que ele falou isso. Em Beszel, a palavra “direito” é polissêmica o suficiente para fugir do significado peremptório que ele pretendia. Precisei traduzir mentalmente para o inglês, no qual sou razoavelmente fluente, para conseguir compreender a expressão. Sua fidelidade ao clichê transcendia a necessidade de comunicação (pp. 262–269).¹⁴⁰

Em primeiro lugar, há a crítica que o personagem narrador faz a essa espécie de importação de métodos e jargões jornalísticos estrangeiros, mas, nesse caso, especificamente anglófonos, uma vez que os donos dos jornais são norte-americanos e britânicos. Em segundo lugar — e aqui reside o aspecto de maior interesse à presente discussão —, é nesse fragmento que o

¹³⁸ No original: Most of the press had always been polite, and amenable to my suggestions about what they withhold. In the last few years, new, more salacious and aggressive papers had started, inspired and in some cases controlled by British or North American owners (p. 13).

¹³⁹ No original: The public has a right to know (p. 13).

¹⁴⁰ No original: I did not even understand him the first time he said it. In Besz the word ‘right’ is polysemic enough to evade the peremptory meaning he intended. I had to mentally translate into English, in which I am passably fluent, to make sense of the phrase (p. 13).

público leitor fica sabendo que, em sua narração, Borlú está o tempo todo traduzindo para o inglês (que é a língua em que o romance é escrito) o que as pessoas dizem em Besz e em Illitan — as línguas maternas das cidades de Beszel e Ul Qoma, respectivamente. Assim, o que chega ao/à leitor/a, e que corresponde ao texto efetivamente lido, é já uma tradução — feita por alguém que tem um conhecimento razoável de inglês (“passably fluent”) —, o que faz com que mais camadas se sobreponham ao que está sendo narrado, deixando quem lê, assim, duas vezes mais distante dos fatos.

Mais do que instaurar um senso de desconfiança acerca da linguagem — algo que Miéville certamente herda das histórias de detetive pós-modernas de Jorge Luis Borges e Paul Auster —, a revelação desse processo de narração-tradução empreendido por Borlú fornece uma chave de leitura para a compreensão da dimensão estética, estilística, do texto. Ao longo da narrativa, o/a leitor/a se depara com algumas construções linguísticas um tanto canhestras, como “[a] van foi quando?”,¹⁴¹ que é a pergunta que o detetive faz a um dos garotos que havia encontrado o corpo da mulher assassinada no início da história, e que, pelo contexto, depreende-se que é um questionamento a respeito do horário em que a van (que desovou o corpo) passou pelo local. Na edição em português, em sua “Nota do Tradutor”, Fábio Fernandes também faz um comentário acerca dessa peculiaridade da linguagem de *A cidade e a cidade*:

China Miéville escreve como se Borlú falasse em seu idioma, o besz, traduzido para o inglês por ele próprio de maneira inculta e um pouco tosca. [...] Um exemplo: no capítulo 3, Borlú se refere a um “homem magro no começo da idade média” (p. 32). O correto seria dizer que ele era um “*middle-aged man*”, mas o detetive diz: “*a thin man in early middle age*”. Miéville provoca, assim, estranhamento adicional para o/a leitor/a. Outro exemplo é o uso de substantivos como verbos, como “*staticking*”; em vez de dizer que a linha telefônica está com estática, ele diz que a linha está “estaticando” (FERNANDES, 2014, pp. 6162).

Tudo isso faz com que Tyador Borlú seja um narrador detetive que está constantemente na fronteira — entre as cidades e entre as línguas. Do ponto de vista literário, esses desvios linguísticos contribuem para o efeito de “desautomatização” da linguagem, ao mesmo tempo em que realçam o efeito de estranhamento. E, ao fornecer a informação de que a narração é ao mesmo tempo uma tradução, é como se o narrador oferecesse uma explicação, ou uma justificativa, para esses desvios. É dessa forma que a autorreflexividade acerca de sua própria natureza linguística se faz presente em *A cidade e a cidade*.

¹⁴¹ No original: When was the van? (p. 7).

Outra obra neodistópica que, nos termos de Hutcheon, apresenta uma metaficcionalidade aberta em nível linguístico é *Oryx e Crake*, de Atwood, primeiro romance da trilogia *MaddAddam*. Em sua estrutura, o livro apresenta capítulos intercalados que enfocam ora a vida pregressa de Snowman, ora a sua sobrevivência no mundo pós-apocalíptico. Embora seja uma narrativa em terceira pessoa, na maior parte da narração mantém-se uma focalização interna, restrita ao campo cognitivo do protagonista. (No entanto, por vezes, a voz narrativa também revela o que pensam outras personagens, apresentando assim características de uma focalização interna variável.) Em suas incursões ao passado, o narrador, com exceção de alguns momentos pontuais, faz as vezes de mediador, de alguém que conta uma história. No capítulo que apresenta o primeiro *flashback*, por exemplo, a narração inicia-se desta forma: “Há muito tempo, Snowman não era Snowman. Ao invés disso, ele era Jimmy. Ele era um bom menino então” (p. 15).¹⁴² Ao abrir sua narração com “once upon a time”, que também pode ser traduzido como “era uma vez”, esse narrador reforça tanto a posição de Snowman enquanto personagem de uma história quanto a sua própria, enquanto voz narrativa — “uma voz sem corpo”, como afirma Monika Fludernik (2009, p. 31), ou um “ser de papel”, nas palavras de Roland Barthes (2011, p. 50).

Já no plano temporal que corresponde ao presente, ao pós-apocalipse, a utilização do discurso indireto livre faz com que fragmentos dos pensamentos de Snowman emerjam à superfície da narração, havendo uma maior integração entre essas duas instâncias — narrador e personagem. E aqui é importante retomar a distinção explicada na seção anterior, que é aquela entre *quem vê* e *quem narra*, porque, embora o narrador desse romance possa ser caracterizado como heterodiegético, ou seja, aquele que narra os fatos como alguém de fora da história, a perspectiva adotada é a de Snowman, em regime de focalização interna. Essa configuração narrativa, portanto, deixa transparecer alguns aspectos da consciência de Snowman, a qual funciona como uma máquina na qual faltam algumas peças, que tem “espaços em branco [...] onde costumava estar a memória” (p. 4).¹⁴³ Um traço importante da consciência dessa personagem que se manifesta no nível do enunciado são as constantes reiteraões, revisões, presentes no texto, como se o narrador estivesse sempre em busca da melhor forma de dizer as coisas, como no seguinte exemplo: “‘Agora estou sozinho’, ele diz em voz alta. ‘Tão, tão sozinho. Sozinho em um vasto, vasto mar.’ Mais um fragmento do livro

¹⁴² No original: Once upon a time, Snowman wasn't Snowman. Instead, he was Jimmy. He'd been a good boy then.

¹⁴³ No original: blank spaces [...] where memory used to be.

de recortes queimando em sua cabeça. / Revisão: praia” (p. 10).¹⁴⁴ Para além da alusão ao poema “The rime of the ancient mariner” [A balada do velho marinheiro], de Samuel Taylor Coleridge, importante notar essa indicação de revisão, que se repete ao longo de toda a narrativa e que está diretamente associada à vida de Snowman antes do dilúvio seco.

Quando chega à fase adulta, no momento de ingressar no ensino superior, sendo uma pessoa mais da palavra do que dos números (diferente de Crake), Snowman vai para o que, em tempos remotos, fora um instituto de artes e humanidades, o qual, com o desprestígio das manifestações artísticas em um mundo cada mais voltado para as tecnologias e as atividades práticas da vida, acaba tendo seu currículo redefinido de modo a atender às demandas de seu tempo. Assim sendo, Snowman ingressou no curso de Problemática, estudando disciplinas relacionadas à lógica, à retórica, à semântica, à psicologia, e tendo como perspectiva de trabalho “decorar o mundo real frio, duro e numérico com delicada verbosidade em 2-D” (p. 188).¹⁴⁵ Dessa forma, uma vez que a escolha das palavras e da maneira adequada de expressar ideias e sentimentos configurava uma das principais preocupações do protagonista, a presença dessas indicações de revisão durante a narração, além de chamar a atenção dos/as leitores/as para o processo de construção do texto, funciona como uma forma de estender ao plano do enunciado uma característica particular da vida dessa personagem.

Tanto *Oryx e Crake* quanto *A cidade e a cidade* são narrativas que fornecem alguma explicação acerca das peculiaridades de sua malha textual, quase como um enviesado *rationale* que sustenta e justifica as suas escolhas estéticas. Acredito que essas intromissões e desvios são maneiras por meio das quais essas ficções quebram a ilusão realista de representação do mundo, uma vez que explicitam a opacidade da linguagem. Dentro do recorte aqui proposto, esse recurso poderia figurar como mais uma forma de chamar a atenção para o texto, de convite ao/à leitor/a para que encare a ficção neodistópica não apenas do ponto de vista temático, em seus diálogos e rupturas com a tradição das utopias e distopias, mas também formais. Uma outra característica que une ambas as obras é o fato de que essa autorreflexividade está restrita ao âmbito da linguagem, e não da diegese. Nos dois romances, seus narradores, em momento algum, demonstram uma autoconsciência acerca do fato de estarem construindo o romance que estamos lendo. Isso é algo que pode ser encontrado nas narrativas que apresentam uma metaficcionalidade aberta em nível diegético, como as que discuto a seguir.

¹⁴⁴ No original: “Now I’m alone,” he says out loud. “All, all alone. Alone on a wide, wide sea.” One more scrap from the burning scrapbook in his head. / Revision: seashore.

¹⁴⁵ No original: decorating the cold, hard, numerical real world in flossy 2-D verbiage.

Segundo Hutcheon (p. 23), “[e]m sua forma mais aberta, a autoconsciência de um texto geralmente toma a forma de uma tematização explícita — por meio de um enredo alegórico, metáfora narrativa ou mesmo comentário narrativo”. Marcas dessa “tematização explícita” são encontradas em *Deuses de pedra*, de Winterson, por exemplo. Em linhas gerais, esse romance — cujas características intertextuais foram analisadas na seção 3 desta tese — traz uma reencenação das grandes navegações, só que agora pelas regiões inexploradas do universo. Logo no início do texto, o leitor e a leitora ficam sabendo que uma nave espacial, a *Resolução* (*Resolution*), sairá em uma missão exploratória interplanetária — algo muito semelhante ao que acontece no início de *Nós*, de Zamyatin. Na primeira parte do livro, intitulada “Planeta Azul” (*Planet Blue*), a humanidade vive em um planeta chamado Orbus que, graças à exploração inescrupulosa de seus recursos naturais, está beirando o inabitável. No entanto, a descoberta de um novo planeta (o tal Planeta Azul), que possui um ecossistema semelhante a Orbus, pode ser a salvação da humanidade, ou, como o romance demonstra, uma oportunidade para que os seres humanos possam cometer os mesmos erros em um novo espaço, como fica claro na terceira parte do romance, intitulada justamente “Pós-Terceira Guerra” (*Post-3War*), que se passa no Planeta Azul. Nesse futuro do futuro, no mundo pós-Terceira Guerra, há uma empresa global — muito ironicamente chamada MORE — que domina praticamente todos os setores comerciais, constituindo assim uma espécie de poder plutocrático-distópico. É também nesse espaço-tempo que o romance sofre uma *torção* em sua diegese: além de a protagonista, Billie, encontrar-se novamente com a ciborgue Spike — ou o mundo ter se repetido de tal forma que foi possível a existência de um arranjo semelhante ao que se deu no passado, em outro planeta —, ela simplesmente encontra uma “pilha de papel na poltrona oposta”¹⁴⁶ à sua, no metrô, cujo título é *Deuses de pedra* (p. 143). Quando ela lê um fragmento aleatório do texto, o que se tem é uma passagem que correspondente à primeira parte do romance, “Planeta Azul” — ou seja, a personagem estaria supostamente lendo o romance do qual ela é uma personagem. Quando Billie se encontra com Spike e esta lhe pergunta sobre o que é o livro que ela encontrou no metrô, a protagonista responde: “Um mundo que se repete” (p. 175).¹⁴⁷ Esta é uma resposta que, de certa forma, oferece uma chave de leitura para o romance como um todo: de que outra forma descrever a presença desses elementos reiterativos nos diferentes espaços-tempo dessa metapoiética câmara de ecos que é a narrativa de Winterson?

¹⁴⁶ No original: a pile of paper on the seat opposite.

¹⁴⁷ No original: A repeating world.

Ainda assim, mais do que uma narrativa de caráter antiutópico, que vê a humanidade fadada à repetição dos mesmos erros, é na história de amor entre Billie e Spike que *Deuses de pedra* forja os seus vislumbres de esperança, afirmando, reiteradas vezes, que “amor é intervenção” (*passim*), e a intervenção é sempre uma escolha. Em sua reflexão sobre *Deuses de Pedra*, Ildney Cavalcanti (2011) explicita as relações entre o amor e a utopia, ao afirmar que “a escritura do amor é a principal estratégia trabalhada por Winterson para provocar os efeitos de estranhamento e novidade que suscitam a reconfiguração do plano utópico na narrativa” (CAVALCANTI, 2011, p. 22). Do ponto de vista estético, ainda de acordo com Cavalcanti (p. 25), “as partes da obra que ‘cantam’ liricamente, mais do que ‘contam’, o amor se configuram como o corpo/espaco/texto da utopia, que instauram a busca pelo inexplorado, pelo (ainda) não dito, matéria prima da utopia”. Com *Deuses de pedra*, então, o público leitor encontra-se de diante de mais uma ficção neodistópica que se relaciona com a utopia de maneira iconoclasta, isto é, que se recusa a oferecer uma imagem pronta e acabada do utópico. Algo que a leitura de Cavalcanti também evidencia, portanto, é a inefabilidade de ambos os signos — o amor e a utopia.

É também nas entrelinhas do romance de Winterson que leio um importante questionamento acerca do no nosso presente histórico. A humanidade de Orbus encontrou no Planeta Azul uma segunda chance, uma oportunidade para fazer tudo diferente, e novamente falhou. E nós, criaturas do Antropoceno, que agora temos a consciência de que deixamos uma marca irreversível na história da Terra, que escolhas estamos fazendo a respeito *deste* planeta azul?

O projeto executado por Winterson em seu *Deuses de pedra* guarda muitas semelhanças com o *Atlas de nuvens*, de Mitchell, muito embora a autora britânica seja radical em sua recusa a um gênero, a qualquer gênero, criando assim uma obra que pode ser caracterizada como “pós-moderna” na falta de uma palavra que pudesse melhor defini-la, ao passo que Mitchell busca deliberadamente realizar um pastiche de gêneros (literários e não literários), e o faz como um verdadeiro virtuose, conseguindo orquestrar uma multiplicidade de formas e de vozes. E “orquestrar” é, de fato, um verbo bastante adequado em referência ao arranjo do livro, uma vez que seu título, em nível diegético,¹⁴⁸ é uma alusão ao “Sexteto Atlas de Nuvens”, peça musical composta por Robert Frobisher, personagem da história “Cartas de Zedelghem”. Em uma das cartas que essa personagem escreve ao seu amigo e amante Rufus Sixsmith, ele explica da seguinte maneira a natureza de sua composição:

¹⁴⁸ Em entrevista concedida à *Paris Review*, Mitchell afirma que o título do romance veio de uma música do compositor japonês Toshi Ichianagi. Cf. Mitchell, 2010.

Passei essas duas semanas na sala de música, retrabalhando fragmentos do último ano num “sexteto para solistas sobrepostos”: piano, clarinete, violoncelo, flauta, oboé e violino, cada um com seu próprio idioma de tonalidade, escala e cor. Na primeira parte, cada solo é interrompido por seu sucessor; na segunda, cada interrupção é retomada, na ordem original. Passo revolucionário ou toque maneirista? Só vou saber quando ficar pronto, e aí já será tarde demais, mas é a primeira coisa em que penso quando acordo, e a última coisa em que penso antes de adormecer (MITCHELL, 2016, pp. 7579).¹⁴⁹

Ou seja, a explicação fornecida por Frobisher parece servir igualmente à descrição da estrutura do romance *Atlas de nuvens*, que poderia ser definido como um sexteto para histórias sobrepostas, em que cada narrativa teria “seu próprio idioma, tonalidade, escala, cor”, descrevendo ainda as interrupções e retomadas que se sucedem no desenrolar do texto. Dessa forma, por meio de uma personagem que é também um criador artístico, David Mitchell faz emergir no texto algo como uma planta baixa de seu projeto literário, ainda que de maneira enviesada, disfarçada, uma vez que há uma mudança de campo semântico advinda justamente da natureza distinta da arte praticada por Mitchell (literatura) e por sua personagem (música). Dessa forma, é através de uma metáfora estendida, ilustrada pelo fragmento acima citado, que a dimensão estrutural do romance é revelada ao/à leitor/a. Assim como as outras obras analisadas nesta seção, a narrativa de Mitchell apresenta um comentário acerca de sua própria natureza ficcional, ao passo em que sugere, ou indica, uma rota de leitura que ilumina o seu projeto literário.

Nova York 2140, de Kim Stanley Robinson, também pode figurar entre as obras ora discutidas. Nessa narrativa multiperspectiva, Robinson apresenta um enredo que mistura elementos de aventura, de histórias detetivescas e traços daquilo que tem se convencionalizado chamar de *cli-fi*, que são as ficções especulativas que trazem como tema as mudanças climáticas. É preciso ressaltar, no entanto, que a economia também se apresenta como um importante tema nesse romance de Robinson, de tal modo que Gerry Canavan (2017) afirma que o “eco” em *Nova York 2140* está relacionado tanto à economia quanto à ecologia. Dentre as perspectivas apresentadas nessa narrativa — as quais, como geralmente ocorre nesse tipo de ficção, são indicadas pelos títulos dos capítulos, que são nomeados de acordo com cada personagem — há várias seções dedicadas a uma “personagem”, ou melhor seria dizer a uma “voz” (no sentido que Barthes e Fludernik atribuem aos narradores), que não faz parte da

¹⁴⁹ No original: Spent the fortnight gone in the music room, reworking my year’s fragments into a “sextet for overlapping soloists”: piano, clarinet, ’cello, flute, oboe, and violin, each in its own language of key, scale, and color. In the 1st set, each solo is interrupted by its successor: in the 2nd, each interruption is recontinued, in order. Revolutionary or gimmicky? Shan’t know until it’s finished, and by then it’ll be too late, but it’s the first thing I think of when I wake, and the last thing I think of before I fall asleep (MITCHELL, 2004, p. 463).

diegese, embora tenha plena consciência do que acontece na história, e que é designada apenas como “cidadã/o” (*citizen*). Na esteira dos romances maximalistas,¹⁵⁰ em seus capítulos, essa persona geralmente faz longas digressões, contextualizações históricas, políticas, sociais, econômicas, reflexões acerca de conceitos filosóficos, fenômenos ecológicos, numa linguagem sempre cheia de referências artísticas e culturais — e isso tudo funciona de forma complementar ou como contraponto àquilo que acontece no desenrolar da história principal. Em um discurso fortemente marcado pela ironia, “a/o cidadã/o” em muitos momentos chega a se dirigir diretamente ao público leitor: “Continuem lendo, leitores/[as], se ousarem! Porque a história é a novela que dói, o kabuki com facas de verdade” (ROBINSON, 2019, pp. 6528).¹⁵¹ Mas um aspecto importante dessa curiosíssima voz presente no romance de Robinson é que, assim como em *Deuses de pedra*, em dado momento, ela também fornece informações que podem servir de suporte ao processo de interpretação da própria obra, como neste fragmento:

Porque a partir de agora neste relato, como sempre acontece na realidade, a história de Nova York só começa a fazer sentido se o global é levado em consideração para equilibrar o local. Se Nova York é a capital do capital — que não é, mas pode-se fingir que sim para compreender a totalidade —, entende-se a relação; o que acontece a uma capital é influenciado, modulado, talvez determinado, talvez sobredeterminado pelo que acontece no restante do império (pp. 8398).¹⁵²

Ou seja, a cidade de Nova York é eleita como signo metonímico a partir do qual são tecidas reflexões principalmente acerca dos impactos do aquecimento global, mas não apenas, uma vez que as personagens do romance também precisam lidar com questões relacionadas à preservação de espécies em extinção, à especulação imobiliária, ao poder quase plutocrático de megacorporações, aos imbróglis burocráticos do sistema político, bem como à resolução de um crime de sequestro.

Dessa forma, em seu discurso, é como se essa/e cidadã/o partisse dos conflitos vivenciados pelas personagens no plano da diegese para transpô-los, ampliando-os, extrapolando-os para fora da ficção, para o mundo em que leitores e leitoras vivenciam (ou

¹⁵⁰ Segundo Stefano Ercolino (2012), o romance maximalista (à maneira de Thomas Pynchon, David Foster Wallace e Roberto Bolaño) tem como características a extensão (posto que são invariavelmente narrativas longas), o modo enciclopédico, a coralidade dissonante (algo que muito se assemelha ao artifício da multiperspectividade aberta), a imaginação paranoica e a intersemioticidade, para citar apenas algumas.

¹⁵¹ No original: Read on, reader, if you dare! Because history is the soap opera that hurts, the kabuki with real knives (p. 378).

¹⁵² No original: Because from now on in this tale, as really all along, the story of New York only begins to make sense if the global is taken into account to balance the local. If New York is the capital of capital, which it isn't, but if you pretend it is to help you think the totality, you see the relation; what happens to a capital city is influenced, inflected, maybe determined, maybe overdetermined, by what happens elsewhere in its empire (p. 495).

podem vir a vivenciar) problemas muito semelhantes. Ou seja, essa voz faz as vezes de mediadora entre a História e a ficção, entre o mundo do texto e o mundo fora do texto, entre aquilo que a narrativa mostra e os significados que subjazem em suas entrelinhas, e o faz lançando mão de um conhecimento enciclopédico e especulativo, que consegue a um só tempo rastrear as mais remotas origens dos problemas e projetar cenários futuros nos quais esses problemas não foram resolvidos — um artifício que sempre acompanhou a ficção distópica desde a sua gênese. Gerry Canavan (2017) caracteriza essa voz narrativa como “um/a historiador/a”, ou pelo menos alguém muito conhecedor da História, o que explicaria a gama de conhecimentos e fatos históricos que essa persona é capaz de articular.¹⁵³ Ainda segundo Canavan, tal personagem “parece existir em uma relação metaficcional com o resto do texto, vivendo na Nova York de 2140 juntamente com as outras [personagens], mas simultaneamente entendendo a si mesma como parte de uma narrativa construída”.

Mas é preciso enfatizar que Kim Stanley Robinson não se limita a fornecer os dados científicos que embasam a sua especulação acerca dos efeitos do aquecimento global nessa Nova-York-como-metonímia-do-mundo, por meio dessa/e cidadã/o autorreflexiva/o, ele também explora modos plausíveis como as pessoas, no caso, as personagens do romance, podem se organizar para enfrentar tais problemas. Como nas obras analisadas na seção anterior, em *Nova York 2140* também identifico aquele senso de coletividade que nasce de coalizões entre indivíduos distintos (distinção que é acentuada pelo carácter multiperspectívico de tais narrativas), que se unem (de maneira temporária, como em *Os testamentos*, ou perene, como a comunidade híbrida ao final da trilogia *MaddAddam*) em prol de uma luta mais ampla, que inclui a todos/as justamente por se tratar do enfrentamento de um mal (ou males) que afeta(m) a todos/as. Embora não seja uma comunidade multiespécie como a encontrada no final da trilogia de Atwood, o grupo que se une no romance de Robinson consegue ser heterogêneo o suficiente para incluir tipos como *hackers* antissistema, uma *influencer* digital, um agente de investimentos e uma policial, por exemplo — e, num plano distinto da diegese, há ainda essa voz onisciente, autorreflexiva e (auto)irônica da/o cidadã/o.

Porque fulcro de resistência, tais coalizões (em seu carácter efêmero, provisório, processual) podem ser entendidas como utópicas, o que me permite uma vez mais enxergar no neodistópico a tese de Cavalcanti a respeito das distopias críticas — estas narrativas, como aquelas, guardam a utopia “em suas dobras”, sem jamais revelá-la como algo pronto e acabado.

¹⁵³ Nesse sentido, *Nova York 2140* também poderia figurar ao lado de outras metaficções neodistópicas *pseudo-históricas*, conforme discuto adiante, nesta seção.

Com base no exposto, posso afirmar que *Deuses de pedra*, *Atlas de nuvens* e *Nova York 2140*, bem como *Os testamentos* e *História de amor verdadeiro e supertriste*, representam um grupo de obras que ampliam o sentido de relato didático (encontrando-se, portanto, no polo oposto ao de romances como *The water cure* e *The road*), de modo a incluir em si mesmas reflexões metaficcionais. O discurso metaficcional dessas narrativas opera ora como uma antecipação de sua própria recepção pelas comunidades de leitura, como se antevisse interpretações e usos do texto — algo que encontra na Atwood de *O conto da aia* o seu antepassado imediato —, ora como indicação (ou desnudamento) de estratégias empregadas na construção do texto, apontando, assim, de maneira análoga, para as possíveis estratégias de leitura requeridas para a sua interpretação — o que faz com que os atos de ler e de escrever se espelhem mutuamente, ainda que orientados em direções distintas, ressaltando os papéis do/a escritor/a e do/a leitor/a enquanto cúmplices que, por meio da linguagem, trabalham ativamente na construção dos mundos ficcionais (os quais, na ficção neodistópica, como nas suas predecessoras, geralmente possuem inquietantes similaridades com o mundo fora da ficção).

A respeito do carácter algo antecipatório das narrativas metaficcionais, Hutcheon faz a seguinte reflexão:

Um texto pode, de maneira autoconsciente, apresentar seus próprios processos criativos [...] [e] pode fazê-lo, como Jonathan Culler sugere em *Structuralist Poetics*, com a intenção de neutralizar ataques à sua *vraisemblance* [verossimilhança] por meio de uma admissão de sua artificialidade (HUTCHEON, 1980, p. 25).

A serviço de que está a inserção, ao final de um romance, da transcrição de uma fala proferida em um congresso acadêmico a respeito daquilo que constitui justamente o enredo da narrativa, senão de uma forma de neutralização de ataques, ou de julgamentos, críticas a respeito dessa própria narrativa? Em *Os testamentos*, assim como em *O conto da aia*, Atwood encena, muito ironicamente, os ritos e traquejos da pesquisa acadêmica, deixando em evidência, sobretudo, os seus pontos cegos. Tal antecipação parece zombar da obviedade das leituras que serão feitas do texto, exigindo, assim, uma revisão desses modos de lê-lo e de interpretá-lo. Algo semelhante ocorre no desfecho de *História de amor verdadeiro e supertriste*, quando, ao final da narrativa, através da fala de um dos protagonistas, Lenny Abramov, o público leitor descobre que tudo o que fora lido até então corresponde a um livro que existe no plano ficcional do romance e que corresponde às transcrições do diário de Lenny intercaladas com as conversas que Eunice Park mantinha com seus amigos e amigas por meio da rede social *GlobalTeens*. Nesse fragmento final da narrativa, num movimento

semelhante ao de Atwood, Lenny chega a citar trechos de críticas escritas sobre esse livro ficcional:

Mas é uma unanimidade entre os/as críticos/as dos Estados Unidos que as melhores partes do texto são as postagens de Eunice Park no *GlobalTeens*. Elas “apresentam um agradável alívio ao incessante egocentrismo de Lenny”, para citar Jeffrey Schott-Liu, do [site] *whorefuckrevu*: “Ela não é uma escritora de nascença, o que é condizente com uma geração acostumada com Imagens e Varejo, mas sua escrita é mais interessante e mais viva do que qualquer coisa que eu tenha lido daquele período. Ela pode ser uma vaca, com certeza, e há a pátina dos privilégios da classe média alta, mas o que prevalece é um real interesse pelo mundo ao redor dela — uma tentativa negociar sua situação em face ao legado precário de sua família e formar suas próprias opiniões sobre amor e atração física e comércio e amizade, tudo isso em um mundo cujas atrocidades gradualmente começam a espelhar aquelas de sua infância” (SHTEYNGART, 2010, p. 328–329).¹⁵⁴

O texto, enfim, põe-se a nu. Meio *mea culpa*, meio autoironia, a verdade é que esse fragmento do romance revela uma capacidade de distanciamento, de observar-se de fora, que poucos/as ficcionistas conseguem ou têm coragem exercer. É como se Shteyngart dissesse: os trechos do diário de Lenny são enfadonhos porque ele é uma personagem enfadonha, ou seja, ele foi construído dessa forma. E essa é uma grande verdade sobre o romance. Eu mesmo, enquanto leitor, ficava o tempo inteiro pensando isso. No entanto, no momento em que a própria personagem revela ter consciência acerca desse “problema”, o trabalho crítico já não pode mais enveredar por esse caminho, posto que o passo já foi dado, antecipadamente, pela própria obra, sob o risco de apenas repetir aquilo que o próprio texto disse de si. Conforme afirmei nas páginas anteriores, o neodistópico exige uma outra postura de leitores e leitoras diante das obras, e narrativas como a de Shteyngart apenas corroboram isso.

Há ainda um ponto na reflexão de Hutcheon acerca das metaficções que lança luz a um importante traço das narrativas neodistópicas discutidas nesta seção. A autora afirma que esse desvelamento dos processos criativos

também pode ser realizado com o intuito de fazer uma solicitação específica ao/à leitor/a, a solicitação do reconhecimento de um novo código, de uma leitura mais aberta que implica em uma síntese paródica de elementos em primeiro e em segundo plano (p. 25),

¹⁵⁴ No original: But as the Stateside critics have unanimously agreed, the gems in the text are Eunice Park’s *GlobalTeens* entries. They “present a welcome relief from Lenny’s relentless navel-gazing,” to quote Jeffrey Schott-Liu in *whorefuckrevu*. “She is not a born writer, as befits a generation reared on Images and Retail, but her writing is more interesting and more alive than anything else I have read from that illiterate period. She can be bitchy, to be sure, and there’s the patina of upper-middle-class entitlement, but what comes through is a real interest in the world around her—an attempt to negotiate her way through the precarious legacy of her family and to form her own opinions about love and physical attraction and commerce and friendship, all set in a world whose cruelties gradually begin to mirror those of her own childhood.”

entendendo a paródia, nesse contexto, como explica a própria Hutcheon, não como uma forma de zombaria, ridicularização ou destruição, mas como “uma exploração da diferença e da semelhança” (p. 25). Com base nisso, posso afirmar que essas metaficções neodistópicas, às vezes de forma explícita, às vezes implícita, estão constantemente solicitando que leitores e leitoras reconheçam os novos códigos dessas narrativas a partir de suas relações paródicas, ou seja, de diferença e semelhança, com as obras pertencentes às tradições da distopia e da utopia.

É também dentro das formas de metaficcionalidade diegética aberta que Linda Hutcheon localiza o artifício da *mise en abyme*,¹⁵⁵ que também está presente em ficções neodistópicas, tais como *Atlas de nuvens*, *Deuses de pedra* e *Estação Onze*. De acordo com Lucien Dällenbach (1989), a *mise en abyme* é “qualquer espelho que reflita o todo da narrativa por meio de duplicação simples, repetitiva ou ‘ilusória’ (ou paradoxal)” (DÄLLENBACH, 1989, p. 36). Concebida enquanto “conceito trinitário”, a duplicação provocada pela *mise en abyme* pode se dar de três diferentes formas:

duplicação simples (uma sequência que é conectada por similaridade à obra que a contém); *duplicação infinita* (uma sequência que é conectada por similaridade à obra que a contém, e que, por sua vez, inclui uma sequência... etc.); *duplicação aporética* (uma sequência que contém a obra que a contém) (p. 35).

Ao inserir uma personagem que lê um fragmento do romance do qual ela é personagem, conforme discutido acima, *Deuses de pedra* representaria um exemplo de duplicação aporética. De maneira semelhante, *Atlas de nuvens*, tendo em vista a sua estrutura de moldura narrativa, em que as personagens de uma história têm acesso às materialidades (ou aos ecos) das anteriores, traria ao mesmo tempo as duplicações aporética e infinita. Já *Estação Onze*, de Emily St. John Mandel, conteria a duplicação simples, isto é, a presença de dois níveis diegéticos conectados por similaridades, como demonstrarei a seguir.

Brian McHale (1987), para quem a *mise en abyme* é “um dos mais potentes dispositivos do repertório pós-modernista”, partindo das reflexões de Dällenbach (mas também de Jean Ricardou e Mieke Bal), elege três critérios para determinar a presença de uma *mise en abyme* em uma narrativa. São eles:

¹⁵⁵ As primeiras teorizações acerca da *mise en abyme* encontram-se nos diários do crítico e escritor francês Andre Gide, que alega ter retirado a imagem do campo da heráldica. Em uma longa nota, no entanto, Lucien Dällenbach afirma que a ideia descrita por Gide como *mise en abyme* não corresponde exatamente à nomenclatura empregada nos estudos da heráldica. Isso leva Dällenbach a concordar com B. Morrisette, que afirma que “toda a teoria sobre a *mise en abyme* está baseada em uma falsa metáfora ou numa analogia falha” (MORRISSETTE apud DÄLLENBACH, 1989, p. 190).

primeiro, ela é uma representação aninhada ou embutida, ocupando um nível narrativo inferior ao do mundo primário, diegético; segundo, essa representação aninhada *assemelha-se* (copia, diz [Douglas] Hofstadter) a algo no nível do mundo primário, diegético; e terceiro, esse ‘algo’ a que se assemelha deve constituir algum aspecto proeminente e contínuo do mundo primário, proeminente e contínuo o suficiente a ponto de nos fazer querer afirmar que essa reprodução aninhada *reproduz* ou *duplica* a representação primária como um todo (McHALE, 1987, p. 124, grifos no original).

Esses critérios estabelecidos por McHale, creio, podem funcionar como um complemento, ou como uma expansão da teorização de Dällenbach, oferecendo, portanto, os recursos necessários para uma reflexão acerca da *mise en abyme* enquanto duplicação simples em *Estação Onze*.

Nessa narrativa de Mandel, a representação embutida, ou seja, a história dentro da história, é um romance gráfico chamado *Dr. Onze (Dr. Eleven)*. Em meio aos constantes deslocamentos espaço-temporais que a autora engendra em *Estação Onze*, tem-se acesso tanto ao processo de criação artística desse romance gráfico, que expõe seus bastidores e inspirações, quanto à sua recepção, por meio da experiência de leitura compartilhada por uma personagem. *Dr. Onze* é um romance gráfico gestado e construído por Miranda Carroll ao longo de anos de trabalho, mais como um projeto pessoal do que mesmo como obra artístico-literária com fins mercadológicos. Dividido em duas partes, vol. 1, n. 1, *Estação Onze*, e vol. 1, n. 2, *A perseguição*, a narrativa gráfica teve apenas uma tiragem de 10 exemplares, publicada pouco antes da pandemia conhecida como Georgia Flu, responsável pela morte de milhões de pessoas ao redor do mundo. Um desses dez exemplares pertence a Kirsten Raymonde, uma personagem que vive no mundo pós-pandêmico, e que viaja, na condição de atriz, junto com o grupo artístico itinerante chamado *The Travelling Symphony*, que encena peças teatrais e musicais nas cidades por onde passa. O elo entre Miranda e Kirsten é Arthur Leander, um famoso ator no mundo anterior à pandemia, que fora casado com a primeira e dividiu o palco com a segunda, por ocasião de uma encenação de *Rei Lear*, de Shakespeare. Fora Arthur quem dera à Kirsten (à época, uma criança) os exemplares de *Dr. Onze*.

O enredo de *Dr. Onze* gira em torno da personagem que dá título à trama e um grupo de pessoas que vivem em uma estação espacial chamada Estação Onze, a qual fora construída de modo a se assemelhar a um pequeno planeta do tamanho da lua da Terra. Esse grupo de habitantes-tripulantes da Estação Onze é formado por rebeldes que conseguiram fugir do planeta Terra quando este fora invadido e escravizado por uma raça alienígena. Embora a salvo dos problemas externos, essa população-tripulação enfrenta sérios problemas internos:

o céu artificial da estação foi danificado por causa da guerra e por isso na Estação Onze sempre é pôr do sol, crepúsculo ou noite. Houve danos também em diversos sistemas vitais relativos ao nível do oceano da Estação Onze, e a única terra que restou é uma série de ilhas que, em outros tempos, foram cumes de montanhas (MANDEL, 2015, pp. 1278).¹⁵⁶

A essa altura, já é possível delinear alguns pontos em que a narrativa embutida, que corresponde ao romance gráfico, apresenta semelhanças com o primeiro nível da diegese — que é o segundo critério de McHale. Embora *Dr. Onze* seja uma ficção científica à maneira de uma *space opera*, certas construções apontam (e até mesmo reforçam) traços semelhantes entre esse mundo fictício e aquele que o contém. Como Dällenbach sugere, o próprio texto muitas vezes pode oferecer esses indícios, marcadores de similaridades, por meio da “repetição de um cenário evocativo e a combinação de personagens”, bem como da “repetição textual de uma ou mais expressões relacionadas à narrativa primária dentro da passagem reflexiva” (DÄLLENBACH, 1989, p. 47). Por exemplo, há uma passagem em que a voz narrativa faz a seguinte afirmação: “A civilização no Ano Vinte [depois da pandemia] era um arquipélago de cidades pequenas” (pp. 719)¹⁵⁷, o que faz com que a “série de ilhas” da Estação Onze acabe funcionando como uma descrição evocativa do modo como as novas cidades se configuram no mundo pós-apocalíptico. Um outro paralelo pode ser delimitado, agora relacionado às personagens, com o seguinte fragmento:

Houve uma briga. Algumas pessoas, depois de quinze anos de crepúsculo perpétuo, não veem a hora de voltar para casa, retornar à Terra e implorar anistia, arriscar a sorte sob um governo alienígena. Elas moram em Submarina, uma vasta rede interligada de abrigos nucleares embaixo dos oceanos da Estação Onze (pp. 1279).¹⁵⁸

Dessa forma, posso dizer que tanto as personagens de Submarina quanto aquelas do mundo pós-apocalíptico são inflamadas pelo utopismo, no sentido de uma expressão do desejo por uma forma radicalmente diferente de existência, isto é, insatisfeitas com o aqui e agora e em busca de uma forma de transformá-lo. No entanto, um importante ponto de divergência diz respeito à maneira como elas se relacionam com o passado: enquanto os/as habitantes-tripulantes da Estação Onze projetam o passado no futuro, ou seja, almejam retornar ao seu planeta de origem, a Terra, ainda que isso signifique viver sob a tirania de uma raça

¹⁵⁶ No original: The station’s artificial sky was damaged in the war, however, so on Station Eleven’s surface it is always sunset or twilight or night. There was also damage to a number of vital systems involving Station Eleven’s ocean levels, and the only land remaining is a series of islands that once were mountaintops (p. 82).

¹⁵⁷ No original: Civilization in Year Twenty was an archipelago of small towns (p. 48).

¹⁵⁸ No original: There has been a schism. There are people who, after fifteen years of perpetual twilight, long only to go home, to return to Earth and beg for amnesty, to take their chances under alien rule. They live in the Undersea, an interlinked network of vast fallout shelters under Station Eleven’s oceans (p. 82).

alienígena; as personagens que sobreviveram à pandemia se preocupam com a manutenção do passado enquanto uma memória, como uma forma de fazer com que as informações não se percam, haja vista, por exemplo, a criação de um jornal e de um museu, além do grupo artístico que, adaptado às circunstâncias de seu presente histórico, se apresenta de cidade em cidade, “levando seu Shakespeare, suas armas e a música” (pp. 5197).¹⁵⁹ Mesmo que haja, sim, uma certa nostalgia, o passado para essas personagens não é mero refúgio, é fonte de conhecimentos (informações técnicas, obras de arte, objetos) que precisam ser preservados e repassados às gerações futuras.

No momento em que Miranda vai ao encontro de Arthur, muitos anos depois de terem terminado o relacionamento, para entregar os exemplares de *Dr. Onze*, o público leitor é levado a mergulhar nos pensamentos da autora acerca da sua obra:

Durante anos, o Dr. Onze tinha sido o herói da narrativa, mas ultimamente ele passara a incomodar Miranda e ela voltara seu interesse para Submarina. Aquelas pessoas que viviam embaixo da água, em abrigos nucleares, aferradas à esperança de que o mundo que tinham apenas na memória podia ser recuperado. Submarina era um limbo (pp. 3301).¹⁶⁰

Essa mudança da figura do herói para uma espécie de personagem coletiva, representada aqui pelas pessoas de Submarina, suscita, uma vez mais, a importância da coletividade frente às adversidades dos mundos totalitários, (pós-)apocalípticos, tóxicos, burocráticos, sexistas desenhados nas páginas das ficções neodistópicas, como bem ilustraram as reflexões anteriores. Nas metaficções neodistópicas, portanto, o herói evanesce juntamente com as ilusões do realismo romanesco. Além disso, de volta à citação de Mandel, a caracterização de Submarina como “limbo” aponta também para o aspecto transitório da situação vivenciada nos dois níveis diegéticos, o que instaura uma espécie de duplicação de um nível no outro — para retomar o terceiro e último critério de McHale. Na relação especular que *Dr. Onze* estabelece com a narrativa como um todo, essa comparação ao limbo, dentro do romance gráfico, faz pensar no entrelugar histórico representado pelo mundo pós-pandêmico, no qual as personagens, igualmente movidas pela esperança, singram um duplo caminho, que é ao mesmo tempo de recuperação (no sentido de uma preservação da memória) e de (re)construção do mundo.

É dessa forma, então, que *Dr. Onze*, enquanto *mise en abyme*, cria “a ilusão de uma projeção reduzida, alterada ou figurada em profundidade, da história em curso ou do seu

¹⁵⁹ No original: carrying their Shakespeare and their weapons and music (p. 331)

¹⁶⁰ No original: For years Dr. Eleven had been the hero of the narrative, but lately he'd begun to annoy her and she'd become more interested in the Undersea. These people living out their lives in underwater fallout shelters, clinging to the hope that the world they remembered could be restored. The Undersea was limbo (p. 213).

desenlace” (REIS, 2018, p. 265). É possível afirmar ainda que essa narrativa aninhada exerce a função de uma “amplificação semântica”, para usar a expressão de Reis (p. 266), ressaltando e potencializando construções apresentadas no primeiro nível diegético.

Por fim, volto agora a minha atenção para uma outra instância da metaficcionalidade que se mostra relevante para a leitura de algumas narrativas neodistópicas — a metaficção historiográfica. Segundo Amy Elias (2016), enquanto as metaficções tendem para uma preocupação acerca de si mesmas enquanto construtos linguísticos, literários e/ou artísticos, as metaficções historiográficas, além dessa preocupação, apresentam também “enredos históricos profundamente politizados” e se mostram “obcecadas a respeito do sentido da História” (ELIAS, 2016, p. 239). Para Hutcheon, um dos “ensinamentos implícitos” da metaficção historiográfica é justamente demonstrar que a literatura e a história são duas formas de escrita que possuem mais semelhanças do que diferenças:

Considera-se que as duas obtêm suas forças a partir da verossimilhança, mais do que a partir de qualquer verdade objetiva; as duas são identificadas como construtos linguísticos, altamente convencionalizadas em suas formas narrativas, e nada transparentes em termos de linguagem ou estrutura; e parecem ser igualmente intertextuais, desenvolvendo os textos do passado com sua própria textualidade complexa (HUTCHEON, 1991, p. 141).

Com base nessas considerações, talvez o correto seja conceber uma parcela da narrativa neodistópica — e aqui estou pensando especificamente em romances como *O poder*, *Guerra americana* e *Os testamentos* — como uma espécie de metaficção *pseudo*-historiográfica, tendo em vista que, devido ao seu caráter especulativo, a sua preocupação artística é informada menos por uma historiografia do que por uma “arqueologia do futuro”, para usar a expressão de Fredric Jameson. Dito de outra forma, tais narrativas neodistópicas incorporam o *ethos* da metaficção historiográfica, estabelecendo um diálogo paródico com esse gênero — e novamente aqui é preciso entender a paródia como a exploração das relações entre semelhança e diferença. Embora não haja uma preocupação em recontar ou reconstituir fatos históricos — mesmo que de uma perspectiva metaficcional que busque justamente problematizar os modos e os instrumentos mobilizados para realizar tal tarefa —, os romances supracitados demonstram um explícito interesse pelo discurso historiográfico — ele mesmo mais um gênero absorvido pelas bordas altamente permeáveis do neodistópico —, haja vista o fato de que algumas personagens são (ou assumem a posição de) historiadoras, como é o caso de Neil Adam Armon em *O poder*, Benjamin Chestnut em *Guerra americana* e Darcy Pieixoto em *Os testamentos*.

Mas a História, nessas obras, é ela também parte do universo ficcional, uma vez que o passado sobre o qual se debruçam as personagens — para analisá-lo, confrontá-lo, *re-visá-lo* — corresponde a um segundo nível diegético. Novamente recorrendo à ideia de narrativa moldura, esse segundo nível, que geralmente ocupa a maior porção do romance, chega ao público leitor já como um resultado do trabalho das personagens do primeiro nível da ficção, que atuam como historiadoras, editoras e/ou escritoras que tem como fonte e material de trabalho justamente esse mundo ficcional passado. É este o caso de personagens como Armon, Chestnut e Pieixoto. Há narrativas, porém — tanto distópicas quanto neodistópicas — em que o passado das personagens traz elementos que se assemelham ou mesmo aludem a fatos do presente histórico do contexto de publicação das obras, como pode ser observado em *O conto da aia* ou em *Guerra americana*. No limite, poder-se-ia dizer que ao transformar esse presente histórico em passado ficcional das personagens que estão no futuro, o que tais obras empreendem é uma historiografia do presente. Dessa forma, ao refletir sobre o passado, tais narrativas ajudam (ou fornecem as ferramentas para) refletirmos, enquanto leitores/as, sobre o nosso presente.

Um dos aspectos que as narrativas neodistópicas de Alderman, Akkad e Atwood compartilham com a metaficção historiográfica é a incorporação de métodos e instrumentos caros ao discurso historiográfico, como o trabalho de pesquisa, edição e publicação descritos por Pieixoto em *Os testamentos*, a inserção de documentos “históricos” dentro dos romances como uma maneira de atestar a veracidade dos relatos, como ocorre em *O poder* e *Guerra americana* (apresentados e comentados na seção anterior). Tal incorporação tende a gerar efeitos de atrito entre as histórias e a História, entre o pessoal e o social, bem como entre as diferentes e divergentes perspectivas acerca dos acontecimentos.

No romance de Akkad, por exemplo, os/as leitores/as são constantemente submetidos/as às contradições entre os documentos oficiais e a narrativa construída por Benjamin Chestnut a partir dos diários de sua tia, Sarat Chestnut. Em *Guerra americana* — que é um daqueles exemplos em que o nosso presente histórico coincide com o passado das personagens —, após o estopim da Primavera Árabe, e de uma contínua série de revoluções, o Império Bouazizi¹⁶¹ (ou União Bouazizi, como é conhecido oficialmente), formado por países do norte da África, partes da Arábia e da Ásia Central, emerge como uma grande potência

¹⁶¹ Mohamed Bouazizi é o nome do feirante tunisiano que ateou fogo ao próprio corpo em frente ao prédio do governo. A sua morte desencadeou uma onda de protestos contra o governo que levou à renúncia do então presidente da Tunísia, Ben Ali, que estava no poder há vinte anos. A morte de Bouazizi marca o início de uma série de manifestações e protestos hoje conhecida como Primavera Árabe, que se espalhou pelo Oriente Médio e norte da África, resultando na deposição de outros líderes despóticos. Como jornalista do *The Globe and Mail*, Omar El Akkad foi um dos responsáveis pela cobertura da Primavera Árabe.

mundial ao lado da China. No ano de 2081, os Estados Unidos estão vivenciando uma segunda Guerra Civil. Em dado momento da narrativa, Sarat, protagonista do romance, que é originária do Estado Livre do Sul — que corresponde aos estados rebeldes e ao lado mais fragilizado da guerra — recebe a visita de um agente do Império Bouazizi, que se apresenta como Joe, mas que na verdade se chama Yousef Bin Rashid. Quando Sarat, que à época dessa visita vivia com sua família em um campo de refugiados/as na fronteira entre os Estados Unidos e o insurgente Estado Livre do Sul, pergunta a Yousef o que ele faz ali, este responde: “Eu estou aqui porque o meu país apoia aqueles/as que lutam pela liberdade, onde quer que eles/as estejam no mundo. E isso é o que o seu povo está fazendo, não é, Sarat, lutando por liberdade?” (AKKAD, 2017, p. 139).¹⁶² E é nesse momento que tem início uma relação que irá desembocar, anos mais tarde, na derrocada dos Estados Unidos, com Sarat, ao mesmo tempo, sendo usada como instrumento, transformando seu próprio corpo no veículo de uma arma química, e utilizando essa oportunidade para se vingar por tudo de mau que os Estados Unidos lhe causaram e à sua família. É perto desse desfecho da narrativa que ela tem mais um (e último) diálogo com Yousef:

“Realmente não importa para você, importa”, ela perguntou, “quem vence esta guerra?”

“Não. Não importa.”

“Então, por quê? Por que fazer parte disso?”

“Eu venho de um novo lugar, Sarat”, Yousef disse. “Meu povo criou um império. Ele é jovem agora, mas pretendemos que ele seja o império mais poderoso do mundo. Para que isso aconteça, outros impérios precisam falir. Eu acho que a essa altura você já entende que, se fosse o contrário — se fosse o Sul que estivesse prestes a vencer — talvez eu estivesse tendo essa conversa em Pittsburgh ou Columbus. Eu não quero mentir para você, Sarat: esta é uma questão de interesse pessoal, nada mais” (p. 308).¹⁶³

Além de expor a lógica que rege a ideia de ascensão e declínio de impérios, os interesses econômicos, políticos, os trâmites e as táticas empregadas para atingir esse fim, esses fragmentos acima citados, que são narrados por Benjamin a partir dos registros deixados por Sarat, funcionam como contrapontos ao discurso oficial apresentado nos documentos inseridos no romance. Em um documento cuja data corresponde ao ano do primeiro encontro entre a protagonista e Yousef, ou seja, 2081, o público leitor tem acesso à transcrição de um

¹⁶² No original: I am here because my country supports those who fight for freedom, wherever they are in the world. And that’s what your people are doing, isn’t it, Sarat, fighting for freedom?

¹⁶³ No original: “It doesn’t really matter to you, does it,” she asked, “who wins this war?” / “No. It does not.” / “Then why? Why be a part of it?” / “I come from a new place, Sarat,” Yousef said. “My people have created an empire. It is young now, but we intend it to be the most powerful empire in the world. For that to happen, other empires must fail. I think by now you understand that, if it were the other way around—if the South was on the verge of winning—perhaps I would be having this conversation in Pittsburgh or Columbus. I don’t want to lie to you, Sarat: this is a matter of self-interest, nothing more.”

fragmento da fala de Kaseb Ibn Aumran, presidente da União Bouazizi, proferida em uma universidade dos Estados Unidos:

Eu estou abusando da paciência de vocês, falando por tanto tempo em um dia tão quente. Mas eu quero dizer isto novamente: o governo da União Bouazizi não tem interesse algum em impor sua vontade sobre assuntos de qualquer nação. Eu acredito que todos/as nós concordamos que os problemas enfrentados pelo seu país chegarão ao fim pelas mãos das pessoas que chamam este país de lar, e de ninguém mais (p. 144).¹⁶⁴

Tal procedimento constrói um diálogo tectônico entre o relato pessoal e o discurso oficial, provocando abalos sísmicos e abrindo rachaduras na superfície do texto. Ao mesmo tempo, isso convida o público leitor a refletir acerca das ideologias impregnadas em toda e qualquer materialidade discursiva, seja ela literária ou historiográfica. Mais do que simplesmente relevar o que é ocultado das narrativas oficiais na construção da História, essa contradição entre os relatos escancara as artimanhas do discurso demagógico, em que se diz algo que não corresponde ao que se faz e vice-versa. Ouvidos bem treinados não têm dificuldade de captar nisso os ecos do duplipensamento orwelliano.

Há também nessas narrativas neodistópicas uma inserção de elementos da prática ou do discurso historiográficos com vistas a criar um espelho invertido da sociedade fora da ficção. Em *O poder*, ao tentar defender a hipótese que embasa o seu romance histórico — isto é, a de que, antes do Cataclismo, e antes que as mulheres desenvolvessem os poderes da “trama”, eram os homens que ocupavam um espaço de superioridade na sociedade —, o autor fictício Neil Adam Armon, em sua troca de mensagens com a escritora Naomi Alderman, faz a seguinte reflexão:

nós não temos manuscritos originais que datem de mais de mil anos. Todos os livros que temos anteriores ao Cataclismo foram copiados centenas de vezes. Isso representa muitas ocasiões para que erros fossem inseridos. E não apenas erros. Todas as copistas poderiam ter suas próprias agendas. Por mais de mil anos, as únicas pessoas copiando eram freiras em conventos. Eu não acho que seja um exagero sugerir que elas pegassem obras para copiar que dessem suporte ao seu ponto de vista e simplesmente deixassem o resto se desintegrando em pedacinhos de pergaminhos. Quer dizer, por que elas iriam copiar obras que diziam que os homens costumavam ser mais fortes e mulheres mais fracas? Isso seria heresia, e elas seriam condenadas por isso. Esse é o problema com a história. Você não consegue ver o que não está lá. Você pode olhar para um espaço vazio e ver que algo está faltando, mas não

¹⁶⁴ No original: I have tested your patience, speaking for so long on such a warm day. But I want to say this again: the government of the Bouazizi Union has no desire to impose its will on the affairs of any other nation. I believe we are all in agreement that the end of the troubles your country faces will come at the hands of the people who call this country home, nobody else.

há como saber o que era. Eu estou apenas... desenhando nos espaços em branco (ALDERMAN, 2017, p. 336).¹⁶⁵

Além desse comentário explícito acerca dos mecanismos da História, e desse trabalho de preencher os espaços vazios — algo que é caro também a Pieixoto e Chestnut —, Armon, ao mencionar as freiras nos conventos que, além de poderem adulterar o conteúdo dos livros, ainda escolheriam quais textos seriam mantidos e quais seriam relegados ao esquecimento (e, conseqüentemente, a um apagamento), repete, só que de maneira inversa, os mesmos argumentos utilizados hoje para explicar o apagamento das mulheres na história da humanidade.

Enquanto *Deuses de pedra* apresenta a imagem de mundos que se repetem intradiegeticamente, *O poder* constrói uma sociedade ficcional no primeiro nível da ficção que repete estruturas de opressão existentes em nosso presente histórico, só que ao avesso. O romance de Omar El Akkad opera de maneira semelhante. Nessa narrativa, o futuro repete o passado, mas em outras circunstâncias, outra geografia. Do mesmo jeito que *O poder* procura demonstrar que uma inversão na assimetria de gênero poderia levar a uma reprodução das mesmas formas de opressão vigentes, apenas às avessas, *Guerra americana* faz isso com o imperialismo e a hegemonia capitalista: a narrativa revela que os métodos para a conquista e manutenção da hegemonia serão para sempre os mesmos, gerando sempre os mesmos resultados, conquistados à custa de muitas mortes. O fato de no romance de Akkad a zona de conflito ser os EUA — símbolo da hegemonia cultural e econômica, bem como do imperialismo — representa um jogo de inversão irônica,¹⁶⁶ que é um dos elementos da sátira herdado pela distopia, e do qual a ficção neodistópica continua a se servir. A intervenção da União Bouazizi na guerra civil dos EUA de 2081, em vistas de um benefício próprio, é algo muito semelhante à participação dos EUA de ontem e hoje em conflitos travados em outros territórios.

Em ambos os casos, de Alderman e Akkad, a inserção de documentos históricos (de um mundo por vir, na perspectiva dos/as leitores/as; de um mundo passado, na perspectiva

¹⁶⁵ No original: For one thing, of course, we don't have original manuscripts dating back more than a thousand years. All the books we have from before the Cataclysm have been re-copied hundreds of times. That's a lot of occasions for errors to be introduced. And not just errors. All of the copyists would have had their own agendas. For more than two thousand years, the only people re-copying were nuns in convents. I don't think it's at all a stretch to suggest that they picked works to copy that supported their viewpoint and just let the rest moulder into flakes of parchment. I mean, why would they re-copy works that said that men used to be stronger and women weaker? That would be heresy, and they'd be damned for it. / This is the trouble with history. You can't see what's not there. You can look at an empty space and see that something's missing, but there's no way to know what it was. I'm just ... drawing in the blank spaces.

¹⁶⁶ Jeff VanderMeer (2017) vê nessa inversão “uma bem-vinda reparação à gasta e, às vezes, racista ideia de que o Oriente Médio está relegado a um futuro de estados falidos e instabilidade em decorrência de guerras”.

das personagens) ajuda reforçar esse efeito de espelho invertido em relação ao presente histórico, criando assim uma relação que é ao mesmo tempo de descontinuidade e de contiguidade. É expondo os seus próprios mecanismos narrativos que esses textos geram o efeito cognitivo, convocando leitoras e leitores a visualizar o mundo enquanto estrutura (ou certas estruturas do mundo) absorvida e reconstruída pela ficção neodistópica.

Portanto, conforme afirma Patricia Waugh, é dessa forma que, “nos mostrando como a ficção literária cria seus mundos imaginários, a metaficção nos ajuda a entender como a realidade que vivenciamos dia a dia é similarmente construída, similarmente escrita” (WAUGH, 1984, p. 18). Tal artifício, ainda de acordo com Waugh (p. 13), impede que o público leitor assuma uma postura passiva diante do texto, inviabilizando qualquer caminho para uma interpretação “total”. No caso da ficção neodistópica, isso faz com que as narrativas permaneçam em constante estado de abertura, indo na contramão do fechamento característico das distopias clássicas. Ao lançar mão de artifícios metaficcionais, as narrativas neodistópicas chamam atenção do público leitor para a materialidade do texto. A metaficcionalidade faz do neodistópico uma escola de si mesmo, uma vez que as obras, à medida em que expõem os mecanismos literários da ficção — por meio da autorreflexividade, reduplicação interna ou emulação de elementos da escrita historiográfica —, pavimentam o caminho, fornecendo pistas que ajudam o público leitor no processo de leitura e interpretação. Ao fazê-lo, como argumenta Waugh, ainda que de maneira indireta (ou mesmo invertida), tais narrativas apontam para os modos como o mundo fora do texto é discursivamente construído. E nisso reside uma de suas potencialidades críticas mais proeminentes.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em uma recente entrevista, Margaret Atwood afirmou que “[a]s utopias voltarão porque precisamos imaginar como salvar o mundo” (FERNÁNDEZ, 2021). No início deste século, há vinte anos, Tom Moylan afirmava algo semelhante na conclusão de seu capítulo em *Dark horzions*.¹⁶⁷ Não fosse eu uma criança de 10 anos à época da publicação desse livro, eu teria tido a oportunidade de concordar com Moylan, do mesmo jeito que concordo com Atwood hoje. Sim, eu acredito na força crítica e potencialmente transformadora da utopia, e no papel que ela pode (e deve!) exercer na construção de um mundo melhor. Como também sei que isso é urgente.

Depois da leitura de uma fração de obras literárias e teóricas, quando me vi apto para concordar com Tom Moylan, o cenário com que me deparei era bastante diverso daquele vislumbrado pelo autor há 20 anos: ao invés de uma guinada eutópica, uma profusão multimidiática de narrativas que traziam, de forma proeminente, caracteres da distopia. O que eu poderia fazer diante dessa situação? Sentar-me à margem do rio Anidro e chorar? Ou compor uma longa elegia às utopias literárias (como fez Harold Bloom em relação ao cânone ocidental)? Na condição de pesquisador da área de estudos literários — isto é, de pessoa que, estando bem alimentada e sob a proteção de um teto, tem o privilégio ler, refletir e escrever sobre literatura no mundo de 2021 —, o que pude fazer diante desse cenário foi encarar as obras e procurar entendê-las, investigar suas características, levando em consideração as suas dimensões sincrônica e diacrônica, isto é, analisando as relações que elas estabelecem entre si e com o seu presente histórico, bem como com as distopias do passado. O resultado disso é esta tese.

Em minhas reflexões, procurei demonstrar que a distopia germina em um terreno de contradições e paradoxos, no entrecruzamento entre utopismo, antiutopismo e distopismo, instâncias políticas, teóricas e concretas que a alimentam. Depois, tracei um esboço de sua genealogia, demonstrando as características predominantes ao longo de sua existência, partindo da protodistopia, passando pela distopia clássica, depois pela distopia crítica até chegar ao que denomino de neodistópico — um modo narrativo algo fúngico, mutante, que pulveriza seus esporocarpos nos mais diversos terrenos ficcionais, adulterando-os com sua herança genética e genérica e com sua vocação crítica e criativa. Diacronicamente, conforme explicitiei nas discussões anteriores, essas ficções contemporâneas já não são mais as distopias clássica ou crítica, embora ainda tragam os seus caracteres de maneira difusa.

¹⁶⁷ Cf. p. 85, nesta tese.

Sincronicamente, elas são fluidas, experimentais, subversivas, como também intertextuais, multiperspectivas e metaficcionalis.

É necessário esclarecer, porém, que, embora acredite que os mecanismos da distopia clássica já não conseguem surtir os mesmos efeitos críticos de outrora — em sua forma característica de especular acerca da privação, padronização e alienação de sociedades opressoras e vigilantes —, isso não impede que romances como *Divided Kingdom* (2005), de Rupert Thomson, sejam escritos: a sociedade à *la Admirável mundo novo*, em que as pessoas são divididas de acordo com o princípio (algo medieval) dos humores(!), o protagonista que se rebela contra o sistema, age de modo a burlar as regras, para se ver, ao final, exatamente onde começou, sem qualquer perspectiva de mudança do *status quo*. Não apenas por ser uma literatura mal escrita (neste caso específico), mas esse tipo de premissa já não convence, não é capaz de dialogar com as urgências do nosso tempo.

Não por acaso, os aspectos do neodistópico que escolhi analisar são aqueles que, direta ou indiretamente, exigem uma postura mais ativa do público leitor diante do texto literário. Conforme procurei demonstrar, a intertextualidade, a multiperspectividade e a metaficção têm o poder convocar o público leitor a ler esses textos de maneira diferente, identificando as suas filiações genéricas e políticas à tradição das utopias e distopias; engajando-se de forma efetiva na construção de uma interpretação a partir de textos que se apresentam como mosaicos de perspectivas, sem nunca oferecer a possibilidade de uma leitura única, fechada, final; e mostrando-se aberto a cooperar com os (e atento aos) sinais autorreflexivos que explicitam as relações das narrativas para consigo mesmas e para com o mundo fora do texto. Ao identificar as metamorfoses da distopia em seu modo neodistópico, espero ajudar leitores e leitoras a reconhecer os artifícios criativos e os dispositivos críticos dessa forma literária conforme se apresentam nos textos deste início de século XXI.

E, no entanto, ainda há muito o que se investigar. O processo de polinização cruzada engendrado pelo neodistópico faz com que a sua presença seja identificada nos mais diversos espécimes literários, e é claro que o resultado é sempre imprevisível e, em certa medida, condicionado pelas características e protocolos de leitura de cada gênero em que o neodistópico se imiscui. Ficou de fora do escopo desta tese, por exemplo, a análise da presença de traços distópicos em narrativas que se filiam à alta fantasia ou à fantasia científica, tal como se apresentam em romances de China Miéville, N. K. Jemisin, Nnedi Okorafor, entre outros/as.¹⁶⁸ De maneira semelhante, embora mencionada em momentos

¹⁶⁸ A dissertação de George Amaral (2017) representa um passo importante nesse sentido, uma vez que o autor analisa a presença de características da distopia no romance *Estação Perdido*, de Miéville, abrindo, assim, a

pontuais da minha reflexão, também não abordei a relação entre o neodistópico e o pós-apocalíptico, algo que certamente poderia oferecer subsídios específicos para reflexão sobre as obras que, conforme argumentou Mattison Schuknecht, chegam à distopia não por conta de um excesso de controle ou vigilância, mas justamente pela ausência de qualquer controle.¹⁶⁹ Por fim, conforme mencionado na Introdução, também ficaram de fora obras compostas em outros idiomas que não a língua inglesa.

Apesar dessas limitações (e de outras que por ora estejam nos meus pontos cegos), os paradigmas aqui discutidos podem ser expandidos, permitindo a reflexão sobre narrativas em outras mídias, como o cinema, os quadrinhos e os *games*. Ao abordar o neodistópico como modo, e não como um gênero (cuja história está indissociavelmente ligada à narrativa), a teorização aqui empreendida pode servir à análise da poesia ou do teatro contemporâneos, por exemplo. A ficção realista (*mainstream*, mundana, mimética — ou seja lá como você prefira chamá-la) produzida atualmente representa um caso especial, uma vez que ela tem cada vez mais se debruçado sobre os problemas e as pautas importantes do nosso presente histórico, demonstrando ao mesmo tempo como o mundo contemporâneo tem se tornado cada vez mais distópico. O neodistópico enquanto modo pode ser uma útil ferramenta para refletir sobre obras contemporâneas realistas que trazem traços distópicos. Do mesmo jeito que empreendi uma reflexão sobre a ficção especulativa neodistópica, outros/as pesquisadores/as podem, a partir do que foi aqui apresentado, dedicar sua atenção à ficção *realista* neodistópica. Tanto no caso da poesia quanto da ficção contemporâneas, o neodistópico oferece uma alternativa à tendência das pessoas de querer esticar, alargar, desmesuradamente a noção de distopia, com base em seus modelos clássicos, usando-a como um guarda-sol (o desvio léxico aqui é proposital) e, dessa forma, acabam amputando componentes cruciais para a sua definição, fazendo com que o termo perca as suas especificidades (literária, histórica, política).

Para finalizar, aproveito esse espaço das considerações finais para uma reflexão metateórica. Devo confessar que, ao longo da escrita desta tese, muitas vezes me vi em uma situação semelhante à do eu lírico do poema “O fotógrafo”, de Manoel de Barros, que diz: “Olhei uma paisagem velha a desabar sobre uma casa. / Fotografei o sobre” (BARROS, 2013, p. 352). O que significa essa imagem que capturo nestas páginas e a que dou o nome de neodistópico? Terei eu fotografado “uma paisagem velha a desabar sobre uma casa” ou apenas o “sobre”? Estabeleço aqui as bases para os novíssimos mapas do inferno (para

possibilidade de criar um diálogo entre o neodistópico e o *new weird*, o qual tem como uma de suas principais características justamente a mistura de convenções de gêneros.

¹⁶⁹ Cf. p. 49–50, nesta tese.

recuperar a metáfora de Kingsley Amis)? Ou o que fiz foi realizar uma topografia de nuvens (e aqui a imagem do romance de David Mitchell se mostra como emblemática) de um céu em estado de constante mudança? No futuro, só o tempo dirá se o que estou chamando de neodistópico corresponde a uma instabilidade, fruto de uma transição entre momentos no decurso da ficção distópica, ou, de fato, a um novo capítulo na história das utopias e distopias literárias. O fato de chegarmos ao final dessa segunda década do século XXI assolados/as por uma pandemia faz com que este momento presente, que se estende desde a virada do último século até os dias atuais, e que corresponde ao período de publicação das obras aqui analisadas, possa vir a ser entendido como um interlúdio, um momento de transição de paradigmas sociais. Mas, independentemente dessas mudanças se efetivarem ou não, é certo que a pandemia afetará sobremaneira a escrita de utopias e distopias daqui em diante. Que resultados isso trará? A teorização empreendida aqui continuará pertinente nesse momento vindouro? Por ora, fica no ar dúvida se podemos anunciar o neodistópico como uma nova guinada distópica ou apenas como o seu prenúncio. E este é o paradoxo que lego aos/às futuros/as desbravadores/as dos sombrios e inconstantes bosques da ficção neodistópica.

Por fim, para retomar uma questão levantada no início dessas considerações finais, sim, precisamos da utopia. Mas não devemos desprezar as utopias que se nos apresentam entre as dobras do neodistópico — a utopia que está entre as camadas palimpsésticas das narrativas, no vulto dos reflexos especulares que se reduplicam e se multiplicam em ecos entrecortados por caleidoscópios. Essa é a forma que as ficções contemporâneas encontraram para figurar o utopismo em suas páginas, para expressar o desejo por uma forma radicalmente diferente de existência. Do meu ponto de vista, acredito que, ao fazer isso, as ficções neodistópicas são capazes de materializar o caráter processual, lacunar e em aberto do utopismo. Se, de acordo com Sargent (1994), o utopismo diz respeito aos sonhos e pesadelos de uma sociedade, o neodistópico, portanto, ao mesmo tempo em que se serve de um poética do pesadelo, oferece lampejos, fragmentos, recortes de sonhos. E é assim que o neodistópico também funciona como um lembrete, para nós, leitores e leitoras, daquilo que disse o poeta Carlos Moliterno (1997, p. 58) em seu livro *A ilha*: “o mistério do sonho é ser e não”.

REFERÊNCIAS

Literárias

- AKKAD, Omar El. **American war**. New York: Alfred A. Knopf, 2017.
- ALDERMAN, Naomi. **The power**. London: Penguin Books, 2017.
- ATWOOD, Margaret. **MaddAddam**. New York: Anchor Books, 2014.
- ATWOOD, Margaret. **Oryx and Crake**. New York: Anchor Books, 2004.
- ATWOOD, Margaret. **O conto da aia**. Tradução de Ana Deiró. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.
- ATWOOD, Margaret. **Os testamentos**. Tradução de Simone Campos. Rocco: Rio de Janeiro, 2019. *E-book*.
- ATWOOD, Margaret. **The testaments**. Doubleday: New York, 2019.
- ATWOOD, Margaret. **The year of the flood**. New York: Anchor Books, 2009.
- BACIGALUPI, Paolo. Pop Squad. *In*: ADAMS, John Joseph (ed.). **Brave new worlds: dystopian stories**. 2. ed. New York: Night Shade Books, 2012. p. 139–159.
- BALLARD, J. G. Billennium. *In*: ADAMS, John Joseph (ed.). **Brave new worlds: dystopian stories**. 2. ed. New York: Night Shade Books, 2012. p. 113–125.
- BARROS, Manoel de. **Poesia completa**. São Paulo: Leya, 2013.
- BOYE, Karin. **Kallocaína: romance do século XXI**. Tradução de Fernanda Sarmatz Åkesson. São Paulo: Carambaia, 2019.
- BRADBURY, Ray. **Fahrenheit 451**. New York: Simon and Schuster, 2012.
- BURDEKIN, Katherine. **Swastika night**. London: Gateway, 2012. *E-book*.
- CALVINO, Italo. **As cidades invisíveis**. Tradução de Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- DALCHER, Christina. **Vox**. London: HQ, 2019.
- EGGERS, Dave. **The circle**. New York: Vintage Books, 2013.
- FORSTER, E. M. **The machine stops**. London: Penguin, 2011.
- GAIMAN, Neil. **Sandman: edição definitiva**. Tradução de Jotapê Martins. Barueri, SP: Panini Books, 2010. v. 1.
- HUXLEY, Aldous. **Admirável mundo novo**. Tradução de Lino Vallandro e Vidal Serrano. São Paulo: Globo, 2014.
- HUXLEY, Aldous. **Brave new world**. New York: Random House, 2008.

- ISHIGURO, Kazuo. **Never let me go**. New York: Random House, 2005.
- JEROME, Jerome K. A nova utopia. Tradução, introdução e notas de José Leonardo Sousa Buzelli. **Morus – Utopia e Renascimento**, v. 9, p. 129–156, 2013.
- MACKINTOSH, Sophie. **The water cure**. London: Penguin Books, 2019.
- MANDEL, Emily St. John. **Estação Onze**. Tradução de Rubens Figueiredo. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2015. *E-book*.
- MANDEL, Emily St. John. **Station Eleven**. New York: Vintage, 2014.
- MCCARTHY, Cormac. **The road**. New York: Vintage Books, 2006.
- MITCHELL, David. **Atlas de nuvens**. Tradução de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. *E-book*.
- MITCHELL, David. **Cloud atlas**. London: Sceptre, 2004.
- MIÉVILLE, China. **A cidade e a cidade**. Tradução de Fábio Fernandes. São Paulo: Boitempo Editorial, 2014. *E-book*.
- MIÉVILLE, China. **Perido Street Station**. London: Pan Books, 2011.
- MIÉVILLE, China. **The city and the city**. London: Pan Books, 2011.
- MOLITERNO, Carlos. **A ilha**. 3. ed. Maceió: Edeal, 1997.
- MORE, Thomas. **Utopia**. Tradução de Márcio Meirelles Gouvêa Júnior. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.
- MORE, Thomas. Utopia. In: BRUCE, Susan (ed.). **Three early modern utopias**. Oxford: Oxford University Press, 1999. p. 1–148.
- ORWELL, George. **1984**. Tradução de Alexandre Hubner e Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras: 2009.
- ORWELL, George. **Nineteen eighty-four**. London: Penguin, 2009.
- ROBINSON, Kim Stanley. **New York 2140**. New York: Orbit, 2017.
- ROBINSON, Kim Stanley. **Nova York 2140**. Tradução de Márcia Blasques. São Paulo: Planeta, 2019. *E-book*.
- ROBSON, Justina. **Mappa mundi**. New York: Pyr, 2006.
- SARAMAGO, José. **O conto da ilha desconhecida**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- SHTHEYNGART, Gary. **Super sad true love story**. New York: Random House, 2010.
- THOMSON, Rupert. **Divided Kingdom**. London: Bloomsbury, 2005.
- WINTERSON, Jeanette. **The stone gods**. London: Penguin, 2008.

ZAMYATIN, Yvgeny. **We**. Tradução de Natasha Randall. New York: Modern Library, 2006.

Teórico-críticas, ensaísticas e jornalísticas

ACCHIARDO, Charity-Joy Revere; Michelle Albert VACHRIS (ed.). **Dystopia and economics**: a guide to surviving everything from the apocalypse to zombies. New York: Routledge, 2018.

AHMAD, Dohra. **Landscapes of hope**: anti-colonial utopianism in America. Oxford: Oxford University Press, 2009.

ALTER, Alexandra. The world is ending, and readers couldn't be happier. **The New York Times**, 9 June. 2014. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2014/09/06/books/station-eleven-joins-falls-crop-of-dystopian-novels.html>. Acesso em: 22 set. 2021.

AMARAL, George Augusto. **Novo estranhamento e consciência política**: gêneros literários em *Perdido Street Station* de China Miéville. 2017. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2017. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-09012018-185349/pt-br.php>. Acesso em 10 out. 2021.

AMIS, Kingsley. **New maps of hell**. London: Penguin Books, 2012.

ATWOOD, Margaret. **In other worlds**: SF and the human imagination. London: Virago, 2011.

ATWOOD, Margaret. *The Handmaid's Tale* and *Oryx and Crake* "In Context". **PMLA**, v. 119, n. 6, p. 513–517, May 2004. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/25486066>. Acesso em: 5 jul. 2020.

BACCOLINI, Raffaella. "A useful knowledge of the present is rooted in the past": memory and historical Reconciliation in Ursula K. Le Guin's *The telling*. In: BACCOLINI, Raffaella; MOYLAN, Tom (ed.). **Dark horizons**: science fiction and the dystopian imagination. New York: Routledge, 2003. p. 113–134.

BACCOLINI, Raffaella. At the root of totalitarianism: misogyny and violence in women's dystopias. In: CAVALCANTI, Ildney; DEPLAGNE, Luciana Calado (org.). **Utopias sonhadas / Distopias anunciadas**: feminismo, gênero e cultura *queer* na literatura. João Pessoa: Editora UFPB, 2019. p. 45–59.

BACCOLINI, Raffaella. Gender and genre in the feminist critical dystopia of Katharine Burdekin, Margaret Atwood, and Octavia Butler. In: BARR, Marleen (ed.) **Future females, the next generation**: new voices and velocities in feminist science fiction criticism. Lanham: Rowman, 2000. p. 13–34.

BACCOLINI, Raffaella. "Hope isn't stupid": the appropriation of dystopia. **mediAzioni**, n. 27, p. 39–49, 2020.

BACCOLINI, Raffaella. “It’s not in the womb the damage is done”: memory, desire and the construction of gender in Katharine Burdekin’s *Swastika night*. In: CECERE, Angela *et al.* (ed.). **Le trasformazioni del narrare**. Fasano: Schena, 1995. p. 293–309.

BACCOLINI, Raffaella. Journeying through the dystopian genre: memory and imagination in Burdekin, Orwell, Atwood, and Piercy. In: BACCOLINI, Raffaella; FORTUNATTI, Vita; MINERVA, Nadia (ed.). **Viaggi in utopia**. Ravenna: Longo, 1996. p. 343–357.

BACCOLINI, Raffaella. Utopia in dystopia: *Cloud atlas*. **Science Fiction Film and Television**, v. 9, n. 1, p. 73–76, 2016. Disponível em: <https://muse.jhu.edu/article/611207>. Acesso em: 15 jul. 2020.

BACCOLINI, Raffaella; MOYLAN, Tom. Ficção distópica, esperança utópica: uma entrevista com Raffaella Baccolini e Tom Moylan. Entrevista concedida a Felipe Benicio, Elton Furlanetto e Ildney Cavalcanti. Tradução de Thayrone Ibsen. **Alêre**, n. 24. No prelo.

BACCOLINI, Raffaella; MOYLAN, Tom. Introduction. In: BACCOLINI, Raffaella; MOYLAN, Tom (ed.). **Dark horizons: science fiction and the dystopian imagination**. New York: Routledge, 2003. p. 1–12.

BALDICK, Chris. **Concise Oxford dictionary of literary terms**. Oxford, New York: Oxford University Press, 2001.

BARTHES, Roland. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: BARTHES, Roland *et al.* **Análise estrutural da narrativa**. Tradução de Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011. p. 19–62.

BARTHES, Roland. O efeito de real. In: BARTHES, Roland *et al.* **Literatura e semiologia: seleção de ensaios da revista *Communications***. Tradução de Célia Neves Dourado. Petrópolis, RJ: Vozes, 1971. p. 35–44.

BAUMAN, Zygmunt. **Medo líquido**. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BAUMAN, Zygmunt. **Tempos líquidos**. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

BAUMAN, Zygmunt. Utopia with no topos. **History of the Human Sciences**, v. 16, n. 1, p. 11–25, Feb. 2003. Disponível em: <https://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/0952695103016001003>. Acesso em: 1 jun. 2020.

BAUMAN, Zygmunt; LYON, David. **Vigilância líquida**. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2014. *E-book*.

BEARDSLEY, M. C.; WIMSATT, W. K. The intentional fallacy. **The Sewanee Review**, v. 54, n. 3, p. 468–488, Jul./Sep. 1946.

BEAUCHAMP, Gorman. The proto-dystopia of Jerome K. Jerome. **Extrapolation**, v. 24, n. 2, p. 170–181, Summer 1983.

BAYER, Gerd. Perpetual apocalypses: David Mitchell's *Cloud atlas* and the absence of time. **Critique: Studies in Contemporary Fiction**, v. 56, n. 4, p. 345–354, 2015. Disponível: <http://dx.doi.org/10.1080/00111619.2014.959645>. Acesso em: 15 jul. 2020.

BENICIO, Felipe. *Clube da luta*: a ficção distópica sob o signo de Janus. In: CAVALCANTI, Ildney *et al.* (org.). **Trânsitos utópicos**. Maceió: Edufal, 2019. p. 337–365. (Série Movências da Utopia, v. 1)

BERNARDO, Gustavo. **O livro da metaficção**. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial, 2010.

BLAIM, Artur. Hell upon a hill: reflections on anti-utopia and dystopia. In: VIEIRA, Fátima (ed.). **Dystopia(n) matters**: on the page, on screen, on stage. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2013. p. 80–90.

BLOCH, Ernst. **The principle of hope**. Tradução de Neville Plaice *et al.* Cambridge: MIT Press, 1995. v. 1.

BODE, Christoph. **The novel**: an introduction. Tradução de James Vigus. West Sussex: Wiley-Blackwell, 2011.

BORGES, Rosane. O que é necropolítica. E como se aplica à segurança pública no Brasil. Entrevista concedida à Mariana Ferrari. **Ponte**, 25 set. 2019. Disponível em: <https://ponte.org/o-que-e-necropolitica-e-como-se-aplica-a-seguranca-publica-no-brasil/>. Acesso em: 22 out. 2021.

BOULD, Mark. Dulltopia. In: DÍAZ, Junot (ed.). **Global dystopias**. Cambridge-MA: Boston Review, 2017. p. 191–206.

BRONWEN, Thomas. **Narrative**: the basics. Oxon: Routledge, 2016.

BUDAKOV, S. M. Dystopia: an earlier eighteenth century use. **Notes and Queries**, v. 57, n. 1, p. 86–88, Mar. 2010.

CALADO, Luciana Eleonora de F. **A cidade das damas**: a construção do imaginário feminino no imaginário utópico de Christine de Pizan. 2006. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Pernambuco, 2006.

CALVINO, Italo. **Por que ler os clássicos**. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

CANAVAN, Gerry. “There’s nothing new / Under the sun, / But there are new suns”: recovering Octavia E. Butler’s Lost Parables. **Los Angeles Review of Books**, Jun. 2014. Disponível em: <https://lareviewofbooks.org/article/theres-nothing-new-sun-new-suns-recovering-octavia-e-butlers-lost-parables>. Acesso em: 29 mar. 2020.

CANAVAN, Gerry. Utopia in the time of Trump. **Los Angeles Review of Books**, 11 Mar. 2017. Disponível em: <https://lareviewofbooks.org/article/utopia-in-the-time-of-trump/#!>. Acesso em: 23 set. 2021.

CANDIDO, Antonio. Crítica e sociologia. *In*: CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária** 12. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2011. p. 13–25.

CANDIDO, Antonio. **O discurso e a cidade**. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

CAVALCANTI, Ildney. A distopia feminista contemporânea: um mito e uma figura. *In*: BRANDÃO, Izabel; MUZART, Zahidé (org.). **Refazendo nós: ensaios sobre mulher e literatura**. Florianópolis: Editora Mulheres; Santa Cruz do Sul: Edunisc, 2003. p. 337–360.

CAVALCANTI, Ildney. **Articulating the elsewhere: utopia in contemporary feminist dystopias**. 1999. Tese – Department of English Studies, University of Strathclyde, Scotland, 1999.

CAVALCANTI, Ildney. O amor em tempos distópicos: corpos utópicos em *The stone gods*, de Jeanette Winterson. *In*: CAVALCANTI, Ildney; PRADO, Amanda (org.). **Mundos gendrados alternativamente: ficção científica, utopia, distopia**. Maceió: Edufal, 2011. p. 13–27.

CAVALCANTI, Ildney. Utopias of/f language in contemporary feminist literary dystopias. **Utopian Studies**, v. 11, n. 2, p. 152–180, 2000.

CAVALCANTI, Ildney. Utopia/Distopia e Antropoceno, ou, Ustopias do/no Cthuluceno. *In*: PEREIRA, Marina; TORRES, Sonia (org.). **Literatura e arte no antropoceno: conceitos e representações**. Rio de Janeiro: Makunaima, 2021. p. 120–138.

CHADE, Jamil. Indígenas denunciam Bolsonaro em Haia por genocídio e citam ex-Iugoslávia. **Uol**, 9 ago. 2021. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/colunas/jamil-chade/2021/08/09/indigenas-denunciam-bolsonaro-por-genocidio-em-haia-e-citam-ex-iugoslavia.htm>. Acesso em: 22 out. 2021.

CHANG, Hui-chuan. Critical dystopia reconsidered: Octavia Butler's *Parable* series and Margaret Atwood's *Oryx and Crake* as post-apocalyptic dystopias. **Tamkan Review**, vol. 41, n. 2, p. 3–20, Jun. 2011. Disponível em: <http://www.forex.ntu.edu.tw/en/files/writing/31150f648ce8.pdf>. Acesso em: 10 jun. 2018.

CHARLES, Ron. 'American War' follows today's vitriol to a dystopian future. **The Washington Post**, 3 April. 2017. Disponível em: https://www.washingtonpost.com/entertainment/books/american-war-follows-todays-vitriol-to-a-dystopian-future/2017/04/03/79ac6952-186d-11e7-bcc2-7d1a0973e7b2_story.html. Acesso em: 23 set. 2021.

CLAEYS, Gregory. **Dystopia: a natural history**. OUP: Oxford, 2017.

CLAEYS, Gregory. Moylan and Dystopia. **Utopian Studies**, v. 31, n. 1, p. 194–203, 2020. Disponível em: <https://muse.jhu.edu/article/753450>. Acesso em: 15 abri. 2020.

CLAEYS, Gregory. The origins of dystopia: Wells, Huxley and Orwell. *In*: CLAEYS, Gregory (ed.). **The Cambridge companion to utopian literature**. Cambridge: Cambridge University Press, 2010. p. 107–131.

CLAEYS, Gregory. Three variants on the concept of dystopia. *In*: VIEIRA, Fátima (ed.). **Dystopia(n) matters: on the page, on screen, on stage**. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2013. p. 14–18.

CLUTE, John; NICHOLS, Peter (ed.). **The encyclopedia of science fiction**. New York: St. Martin's Griffin, 1993.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. 2 ed. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

COMPAGNON, Antoine. **O trabalho da citação**. Tradução de Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

CORRIE, Emily P. **Literary speculations: postmodern dystopia and the future of book**. 2012. Tese – Department of English, Dalhousie University, Halifax, 2012.

DALCASTAGNÈ, Regina. Uma crítica que ignora o real. **Suplemento cultural do diário oficial de Pernambuco**, 2017. Disponível em: <https://www.suplementopernambuco.com.br/edi%C3%A7%C3%B5es-antiores/72-resenha/1825-literatura-mutante,-cr%C3%ADtica-im%C3%B3vel.html>. Acesso em: 15 fev. 2020.

DALLENBACH, Lucien. Intertexto e autotexto. *In*: DALLENBACH, Lucien et al. **Intertextualidades**. Tradução de Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Almedina, 1979, p. 51–76.

DÄLLENBACH, Lucien. **The mirror in the text**. Tradução de Jeremy Whiteley e Emma Hughes. Chicago: University of Chicago Press, 1989.

DELUMEAU, Jean. **História do medo no ocidente 1300–1800: uma cidade sitiada**. Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

DIAS, Ângela Maria. Caminhos da distopia no romance contemporâneo: a espera sem horizontes do individualismo niilista. **Estudos de literatura brasileira contemporânea**, n. 56, p. 1–8, jan./abr. 2019. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/22685>. Acesso em: 15 fev. 2020.

DIAS, Ângela Maria. Histórias do Brasil de André Sant'anna: sátira, bovarismo e distopia. **Revista de literatura brasileira**, vol. 29, n. 53, p. 36–50, 2016. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/brasilbrazil/article/view/69939>. Acesso em: 15 fev. 2020.

ECO, Umberto. **Os limites da interpretação**. Tradução de Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2015. *E-book*.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

ELIAS, Amy. Historiographic metafiction. *In*: McHALE, Brian; PLATT, Len (ed.). **The Cambridge history of postmodern literature**. Cambridge: Cambridge University Press, 2016. p. 293–307.

- ERCOLINO, Stefano. The maximalist novel. **Comparative literature**, n. 64, v. 3, p. 241–256, Summer 2012. Disponível em: <https://read.dukeupress.edu/comparative-literature/article-abstract/64/3/241/7718/The-Maximalist-Novel>. Acesso em: 15 out. 2021.
- FARAHBAKHSI, Alireza; Kakaee, Soulmaz. Elements of dystopian science fiction in David Mitchell's *Cloud Atlas*: generic and ontological implications. **English Literature and Language Review**, v. 4, n. 4, p. 43–50, Apr. 2018. Disponível em: [https://arpgweb.com/pdf-files/ellr4\(4\)43-50.pdf](https://arpgweb.com/pdf-files/ellr4(4)43-50.pdf). Acesso em: 15 jul. 2020.
- FEDERICI, Silvia. **Calibã e a bruxa**: mulheres, corpo e acumulação primitiva. Tradução de Coletivo Sycorax. São Paulo, Elefante, 2017.
- FERNANDES, Fábio. Nota do tradutor. In: MIÉVILLE, China. **A cidade e a cidade**. Tradução de Fábio Fernandes. São Paulo: Boitempo Editorial, 2014. *E-book*.
- FERNÁNDEZ, Laura. Margaret Atwood: “As utopias voltarão porque precisamos imaginar como salvar o mundo”. **El País**, 29 maio. 2021. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/cultura/2021-05-29/margaret-atwood-as-utopias-voltarao-porque-precisamos-imaginar-como-salvar-o-mundo.html>. Acesso em: 10 out. 2021.
- FITTING, Peter. Utopia, dystopia, science fiction. In: CLAEYS, Gregory (ed.). **The Cambridge companion to utopian literature**. Cambridge: Cambridge University Press, 2010. p. 135–153.
- FITTING, Peter. Utopias beyond our ideals: the dilemma of Right-wing utopias. **Utopian Studies**, v. 2, n.1/2, p. 95–109, 1991. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/20719029>. Acesso em: 2 mar. 2020.
- FLUDERNIK, Monika. **An introduction to narratology**. Tradução de Patricia Häusler-Greenfield e Monika Fludernik. London: Routledge, 2009.
- FOUCAULT, Michel. **O corpo utópico; as heterotopias**. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: n-1 edições, 2013.
- FOWLER, Alastair. The life and death of literary forms. **New Literary History**, v. 2, n. 2, p. 199–216, Winter 1971. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/468599>. Acesso em: 10 jun. 2020.
- FREEDMAN, Carl. **Critical theory and science fiction**. Middletown-CT: Wesleyan University Press, 2000.
- FREYTAS-TAMURA, Kimiko. George Orwell's '1984' is suddenly a best-seller. **New York Times**, 25 jan. 2017. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2017/01/25/books/1984-george-orwell-donald-trump.html>. Acesso em: 21 fev. 2020.
- FURLANETTO, Elton Luiz Aliandro. **Reificação e utopia ficção científica norte-americana da Guerra Fria**. 2010. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8147/tde-27042010-121239/pt-br.php>. Acesso em: 7 out. 2020.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos**: a literatura de segunda mão. Tradução de Cibele Braga *et al.* Belo horizonte: Edições Viva Voz, 2010.

GORDIN, Michael D. *et al.* (ed.). **Utopia/Dystopia**: conditions of historical possibility. Princeton: Princeton University Press, 2010.

GRAVES, Robert. **Os mitos gregos**. Tradução de Fernando Klabin. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018. *E-book*.

GRECCA, Gabriela. **Da materialidade ao gesto**: arte como tessitura utópica de romances distópicos anglo-americanos (1932–2019). 2021. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2021.

HARAWAY, Donna. Tentacular thinking: Anthropece, Capitalocene, Chthulucene. *In*: HARAWAY, Donna. **Staying with the trouble**: making kin in the Chthulucene. London: Duke University Press, 2016. p. 30–57.

HARTNER, Marcus. Multiperspectivity. *In*: HÜHN, Peter *et al.* (ed.). **Handbook of narratology**. 2. ed. Berlin: De Gruyter, 2014. p. 353–363. v. 1.

HEINLEIN, Robert. On the writing of speculative fiction. *In*: ESHBACH, Lloyd Arthur (ed.). **Of worlds beyond**: the science of Science fiction writing. Chicago: Advent Publishers, 1964. p. 13–19.

HILÁRIO, Leomir Cardoso. Teoria crítica e literatura: a distopia como ferramenta de análise radical da modernidade. **Anuário de Literatura**, v. 18, n. 2, p. 201–215, 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/2175-7917.2013v18n2p201>. Acesso em: 20 fev. 2020.

HUTCHEON, Linda. **Narcisist narrative**: the metafictional paradox. Ontario: Wilfrid Laurier University Press, 1980.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**: história, teoria, ficção. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

INSTITUTO DE PESQUISA ECONÔMICA APLICADA; FÓRUM BRASILEIRO DE SEGURANÇA PÚBLICA (Org.). **Atlas da violência 2019**. Brasília: Ipea, FBSP, 2019.

JACKSON, Rosemary. **Fantasy**: the literature of subversion. Routledge: London, 1981.

JACOBY, Russell. **Imagem imperfeita**: pensamento utópico para uma época antiutópica. Tradução de Carolina Araújo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

JACOBY, Russell. **O fim da utopia**: política e cultura na era da apatia. Tradução de Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Record, 2001.

JAMESON, Fredric. **Archeologies of the future**: the desire called utopia and other science fictions. London: Verso, 2005.

JAMESON, Fredric. **O inconsciente político**: a narrativa como ato socialmente simbólico. Tradução de Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Ática, 1992.

JAMESON, Fredric. **The seeds of time**. New York: Columbia University Press, 1994.

JEHA, Julio. Monstros como metáforas do mal. *In*: JEHA, Julio (org.). **Monstros e monstrosidades na literatura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007. p. 9–31.

JENNY, Laurent. A estratégia da forma. *In*: DALLENBACH, Lucien *et al.* **Intertextualidades**. Tradução de Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Almedina, 1979, p. 5–49.

KRISTEVA, Julia. A palavra, o diálogo e o romance. *In*: KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 65–95.

KUMAR, Krishan. **Utopia & anti-utopia in modern times**. Oxford: Blackwell, 1987.

LEVITAS, Ruth. Educated hope: Ernst Bloch on concrete and abstract utopia. *In*: DANIEL, Jamie O.; MOYLAN, Tom (ed.). **Not yet: reconsidering Ernst Bloch**. London: Verso, 1997. p. 65–79.

LEVITAS, Ruth. For utopia: the (limits of the) utopian function in late capitalist society. *In*: GOODWIN, Barbara (ed.). **The philosophy of utopia**. London, New York: Routledge, 2001. p. 25–41.

LEVITAS, Ruth. New Right Utopias. **Radical Philosophy**, n. 39, p. 2–9, Spring 1985.

LEVITAS, Ruth. **Utopia as method: the imaginary reconstitution of society**. Basingstoke-HA: Palgrave Macmillan, 2013.

LEVITAS, Ruth; SARGISSON, Lucy. utopia in dark times: optimism/pessimism and utopia/dystopia. *In*: BACCOLINI, Raffaella; MOYLAN, Tom (ed.). **Dark horizons: science fiction and the dystopian imagination**. New York, London: Routledge, 2003. p. 13–28.

LIMA, Felipe Benicio de. **Sob o signo de Janus: uma análise de *Clube da luta* em suas relações com a ficção distópica**. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística: Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Alagoas, Maceió, 2017.

LOPES, Juliana. Is there any way out? *Black Mirror* as a critical dystopia of the society of the spectacle. **Via Panorâmica: Revista de Estudos Anglo-Americanos**, v. 7, n. 2, 2018, p. 85–94. Disponível em: <https://ojs.letras.up.pt/index.php/VP/article/view/5492/5162>. Acesso em: 31 mai. 2020.

LYOTARD, Jean-François. **A condição pós-moderna**. Tradução de Ricardo Corrêa Barbosa. 16. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.

MARQUES, Eduardo Marks de. Da centralidade política à centralidade do corpo transumano: movimentos da terceira virada distópica na literatura. **Anuário de Literatura**, v. 19, n. 1, p. 10–29, 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/2175-7917.2014v19n1p10>. Acesso em: 29 mar. 2020.

MARTINS, Ana Cláudia Aymoré. **Morus, Moreau, Morel: a ilha como espaço da utopia**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2007.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. Tradução de Renata Santini. São Paulo: n-1 edições, 2018.

McEWAN, Ian. **Blues do fim dos tempos**. Tradução de André Bezamat. Belo Horizonte: Âyiné, 2019.

McHALE, Brian. **Postmodernist fiction**. London: Routledge, 1987.

MIÉVILLE, China. A strategy for ruination. Entrevista concedida a Boston Review. *In*: DÍAZ, Junot (ed.). **Global dystopias**. Cambridge-MA: Boston Review, 2017. p. 181–190.

MIÉVILLE, China. Marxismo e fantasia. Tradução de Kim Doria. **Margem Esquerda**, v. 23, p. 107–117, 2014.

MIHAILESCU, Calin Andrei. Mind the gap: dystopia as fiction. **Style**, v. 25, n. 2, p. 211–222, Summer 1991. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/42945903>. Acesso em: 16 mar. 2020.

MILL, John Stuart. Public and parliamentary speeches. *In*: ROBSON, John M.; KINZER, Bruce L. (ed.). **Collected works of John Stuart Mill**, v. XXVIII. Toronto: University of Toronto Press, 1988.

MILLER, Jim. Post-apocalyptic hoping: Octavia Butler's dystopian/utopian vision. **Science Fiction Studies**, v. 25, n. 2, p. 336–360, Jul. 1998.

MILLER, Laura. A twisted fairy tale about toxic masculinity. **New Yorker**, 7 Jan. 2019. Disponível em: <https://www.newyorker.com/magazine/2019/01/07/a-twisted-fairy-tale-about-toxic-masculinity>. Acesso em: 16 set. 2021.

MILLER, Laura. Fresh hell: what's behind the boom in dystopian fiction for young readers? **New Yorker**, 14 Jun. 2010. Disponível em: <https://www.newyorker.com/magazine/2010/06/14/fresh-hell-laura-miller>. Acesso em: 7 jun. 2016.

MITCHELL, David. The art of fiction n. 204. Entrevista concedida a Adam Begley. **Paris Review**, v. 193, Summer 2010. Disponível em: <https://www.theparisreview.org/interviews/6034/the-art-of-fiction-no-204-david-mitchell>. Acesso em: 9 jul. 2020.

MOYLAN, Tom. **Distopia**: fragmentos de um céu límpido. Edição de Ildney Cavalcanti e Felipe Benicio. Tradução de Felipe Benicio, Pedro Fortunato e Thayrone Ibsen. Maceió: Edufal, 2016. (Série Modus Utopicos, v. 1)

MOYLAN, Tom. **Demand the impossible**: science fiction and the utopian imagination. Edição de Raffaella Baccolini. Oxford: Peter Lang, 2014. (Ralahine Utopian Studies, v. 14).

MOYLAN, Tom. **Scraps of the untainted sky**: science fiction, utopia, dystopia. Boulder-CO: Westview Press, 2000.

MOYLAN, Tom. Step into story.... *In*: VIEIRA, Fátima (ed.). **Dystopia(n) matters**: on the page, on screen, on stage. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2013, p. 46–48.

MOYLAN, Tom. “The moment is here . . . and it's important”: state, agency, and dystopia in Kim Stanley Robinson's *Antarctica* and Ursula K. Le Guin's *The Telling*. *In*: BACCOLINI,

Raffaella; MOYLAN, Tom (ed.). **Dark horizons: science fiction and the dystopian imagination**. New York: Routledge, 2003. p. 135–153.

MOYLAN, Tom. The necessity of hope in dystopian times: a critical reflection. **Utopian Studies**, v. 31, n. 1, p. 164–193, 2020. Disponível em: <https://muse.jhu.edu/article/753449>. Acesso em: 15 abril. 2020.

NEUMANN, Birgit; NÜNNING, Ansgar. Metanarration and Metafiction. In: HÜHN, Peter *et al.* (ed.). **Handbook of narratology**. 2. ed. Berlin: De Gruyter, 2014. p. 344–352. v. 1.

NÜNNING, Ansgar. On the perspective structure of narrative texts: steps toward a constructivist narratology. In: CHATMAN, Seymour; VAN PEER, Willie (ed.). **New Perspectives on Narrative Perspective**. Albany: State University of New York Press, 2001. p. 207–223.

NÜNNING, Ansgar; NÜNNING, Vera. Von der Erzählperspektive zur Perspektivenstruktur narrative Texte. In: NÜNNING, Ansgar; NÜNNING, Vera (ed.). **Multiperspektivisches Erzählen: zur Theorie und Geschichte der Perspektivenstruktur im englischen Roman des 18. bis 20. Jahrhunderts**. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2000. p. 3–38.

OLIVEIRA NETO, Pedro Fortunato de. **Representações utópicas e distópicas na trilogia Maddaddam, de Margaret Atwood**. 2018. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística: Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Alagoas, Maceió, 2018. Disponível em: <http://www.repositorio.ufal.br/handle/riufal/2988>. Acesso em: 20 fev. 2020.

ORWELL, George. Introduction to *Love of life and other stories*. In: ANGUS, Ian; ORWELL, Sonia (ed.). **The collected essays, journalism and letters of George Orwell, v. IV**. London: Seeker & Warburg, 1968. p. 23–29.

ORWELL, George. James Burnham and the managerial revolution. In: ANGUS, Ian; ORWELL, Sonia (ed.). **The collected essays, journalism and letters of George Orwell, v. IV**. London: Seeker & Warburg, 1968. p. 160–181.

ORWELL, George. Letter to F. J. Warburg. In: ANGUS, Ian; ORWELL, Sonia (ed.). **The collected essays, journalism and letters of George Orwell, v. IV**. London: Seeker & Warburg, 1968. p. 329–330.

OZIEWICZ, Marek. Speculative fiction. **Oxford Research Encyclopedia**. 2017. Disponível em: <https://oxfordre.com/literature/view/10.1093/acrefore/9780190201098.001.0001/acrefore-9780190201098-e-78>. Acesso em: 5 mar. 2020.

PENLEY, Constance. Time travel, primal scene and the critical dystopia. **Camera obscura: feminism, culture, and media studies**, v. 5, n. 3 (15), p. 66–85, Fall 1986. Disponível em: https://doi.org/10.1215/02705346-5-3_15-66. Acesso em: 31 mai. 2020.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. A ficção distópica. In: PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Mutações da literatura no século XXI**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. p. 220–237.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Crítica e intertextualidade. In: PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Texto, crítica, escritura**. São Paulo: Ática, 1978. p. 58–76.

PIGNAGNOLI, Virginia. Surveillance in post-postmodern American fiction: Dave Eggers's *The Circle*, Jonathan Franzen's *Purity* and Gary Shteyngart's *Super Sad True Love Story*. In: FLYNN, Susan; MACKAY, Antonia (ed.). **Spaces of Surveillance: states and selves**. London: Palgrave Macmillan, 2017.

PRAKASH, Gyan (ed.). **Noir urbanisms: dystopic images of the modern city**. Princeton: Princeton University Press, 2010.

REIS, Carlos. **Dicionário de estudos narrativos**. Coimbra: Almedina, 2018.

RIBEIRO, Ana Cláudia Romano. A utopia e a sátira. **Morus – Utopia e Renascimento**, v. 6, p. 139–148, 2009.

RUSSEL, Robert. Literature and revolution in Zamyatin's *My*. **The Slavonic and East European Review**, v. 51, n. 122, p. 36–46, Jan. 1973. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/4206666>. Acesso em: 15 mar. 2020.

SAMOYAUULT, Tiphaine. **A intertextualidade**. Tradução de Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SARGENT, Lyman Tower. In defense of utopia. **Diogenes**, v. 53, n. 1, p. 11–17, Feb. 2006. Disponível em: <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/0392192106062432>. Acesso em: 5 mar. 2020.

SARGENT, Lyman Tower. The problem of the “flawed utopia”: a note on the costs of eutopia. In: BACCOLINI, Raffaella; MOYLAN, Tom (ed.). **Dark horizons: science fiction and the dystopian imagination**. New York: Routledge, 2003. p. 225–231.

SARGENT, Lyman Tower. The three faces of utopianism revisited. **Utopian Studies**, v. 5, n. 1, p. 1–37, 1994.

SARGENT, Lyman Tower. US eutopias in the 1980's and 1990's: self-fashioning in a world of multiple identities. In: SPINOZZI, Paola (ed.). **Utopianism / Literary utopias and national cultural identities: a comparative perspective**. Bologna: Cotepra, 2001. p. 221–232.

SARGENT, Lyman Tower. Utopia: the problem of definition. **Extrapolation**, v. 16, n. 2, p. 137–148, 1994.

SARGENT, Lyman Tower. **Utopian literature in English: an annotated bibliography from 1516 to the present**. University Park: Penn State Libraries Open Publishing, 2016 and continuing. Disponível em: <https://openpublishing.psu.edu/utopia/>. Acesso em: 15 fev. 2020.

SARGENT, Lyman Tower. **Utopianism: a very short introduction**. Oxford: Oxford University Press, 2010.

SARGENT, Lyman Tower. What is a Utopia. **Morus – Utopia e Renascimento**, v. 2, p. 153–160, 2005.

SCHOLLES, Robert. Metafiction. **The Iowa Review**, v. 1, n. 4, p. 100–115, Fall. 1970. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/20157652>. Acesso em: 10 out. 2021.

SCHOLÉS, Robert. **Structural fabulation**: an essay on the fiction of the future. Notre Dame; London: University of Notre Dame Press, 1975.

SCHUKNECHT, Mattison. The best/worst of all possible worlds? Utopia, dystopia, and possible worlds theory. In: BELL, Alice *et al.* (ed). **Possible worlds theory and contemporary narratology**. London: University of Nebraska Press, 2019. p. 225–246.

SEYFERTH, Peter. A glimpse of hope at the end of the dystopian century: the utopian dimension of critical dystopias. **ILCEA**, n. 30, 2018. Disponível em: <https://journals.openedition.org/ilcea/4454>. Acesso em: 31 mai. 2020.

SINGH, Vandana. What is to be done about climate change? Some thoughts as a writer (Symposium on science fiction and the climate crisis). **Science Fiction Studies**, v. 45, n. 3, p. 429–430, Nov. 2018. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/10.5621/sciefictstud.45.3.0420>. Acesso em: 15 abri. 2020.

SOUZA, Renata Pires de. **Armageddon has only begun**: the utopian imagination in Margaret Atwood's *Oryx and Crake*. 2014. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2014.

SPENCER, Kathleen. “The red sun is high, the blue low”: towards a stylistic description of science fiction. **Science Fiction Studies**, v. 10, n. 1, p. 35–49, Mar. 1983. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/4239526>. Acesso em: 10 jul. 2020.

STOCKWELL, Peter. **The poetics of science fiction**. Oxon: Routledge, 2014.

SUVIN, Darko. Science fiction and utopian fiction: degrees of kinship. In: SUVIN, Darko. **Positions and presuppositions in science fiction**. Basingstoke-HA: Macmillan Press, 1988. p. 33–43.

SUVIN, Darko. **Metamorphoses of Science fiction**: on the poetics and history of a literary genre. London: Yale University Press, 1979.

SUVIN, Darko. Theses on dystopia 2001. In: BACCOLINI, Raffaella; MOYLAN, Tom (ed.). **Dark horizons**: science fiction and the dystopian imagination. New York, London: Routledge, 2003. p. 187–201.

SZACHI, Jerzy. **As utopias ou a felicidade imaginada**. Tradução de Rubem César Fernandes. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972.

TAVARES, Maria da Conceição. A era das distopias. **Inteligência**, n. 64, p. 21–28, jan./fev./mar. 2014.

THALER, Mathias. Bleak dreams, not nightmares: critical dystopias and the necessity of melancholic hope. **Constellations**, v. 26, n. 4, p. 607–622, Dec. 2018. Disponível em: <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/1467-8675.12401>. Acesso em: 31 mai. 2020.

TODOROV, Tzevetan. As categorias da narrativa literária. In: BARTHES, Roland et al. **Análise estrutural da narrativa**. Tradução de Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011. p. 218–264.

VALDEZ, Jessica R. “Our impending doom”: seriality's end in late-Victorian proto-dystopian novels. **Journal of Modern Periodical Studies**, v. 9, n. 1, p. 1–29, 2018. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/10.5325/jmodeperistud.9.1.0001#metadata_info_tab_contents. Acesso em: 15 fev. 2020.

VARSAM, Maria. Concrete dystopias: slavery and its others. In: BACCOLINI, Raffaella; MOYLAN, Tom (ed.). **Dark horizons: science fiction and the dystopian imagination**. New York, London: Routledge, 2003. p. 203–224.

VIEIRA, Fátima. The concept of utopia. In: CLAEYS, Gregory (ed.). **The Cambridge companion to utopian literature**. Cambridge: Cambridge University Press, 2010. p. 3–27.

WALLACE-WELLS, David. **A terra inabitável: uma história do futuro**. Tradução de Cássio de Arantes Leite. São Paulo: Companhia das Letras, 2019. *E-book*.

WAUGH, Patricia. **Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction**. London: Routledge, 1984.

WEGNER, Philip E. Where the prospective horizon is omitted: naturalism and dystopia in *Fight club* and *Ghost dog*. In: BACCOLINI, Raffaella; MOYLAN, Tom (ed.). **Dark horizons: science fiction and the dystopian imagination**. New York: Routledge, 2003. p. 167–185.

WILLIAMS, Raymond. **Politics and letters: interviews with the *New Left Review***. London: Verso, 2015. *E-book*.

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e literatura**. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

WILLMETTS, Simon. Digital dystopia: surveillance, autonomy, and social justice in Gary Shteyngart’s *Super Sad True Love Story*. **American Quarterly**, v. 70, n. 2, p. 267–289, June 2018. Disponível em: <https://muse.jhu.edu/article/698012/pdf>. Acesso em: 14 set. 2021.

VANDERMEER, Jeff. Jeff VanderMeer on the biggest dystopia of spring, ‘American War’ by Omar El Akkad. **Los Angeles Times**, 30 Mar. 2017. Disponível em: <https://www.latimes.com/books/jacketcopy/la-ca-jc-american-war-20170331-story.html>. Acesso em: 23 set. 2021.

VASCONCELOS, Caê. Número de homicídios de pessoas negras cresce 11,5% em onze anos; o dos demais cai 13%. **El País**, 27 ago. 2020. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2020-08-27/numero-de-homicidios-de-pessoas-negras-cresce-115-em-onze-anos-o-dos-demais-cai-13.html>. Acesso em: 22 out. 2021.

VELASCO, Patrícia Del Nero. Identidade, terceiro excluído e não contradição: notas sobre alguns pressupostos filosóficos do ensino de lógica. **Revista do NESEF**, v. 9, n. 1, p. 87–107, jan./jul. 2020. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/neseef/article/view/75236/41177>. Acesso em: 7 fev. 2022.

ZADRA, Antonio. Nightmares and bad dreams: their prevalence and relationship to well-being. **Journal of Abnormal Psychology**, v. 109, n. 2, p. 273–281, May 2000. Disponível em: <https://doi.org/10.1037/0021-843X.109.2.273>. Acesso em: 10 jul. 2020.