

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL  
FACULDADE DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

PAULA MARTINS RODRIGUES

**A NARRATIVA DISTÓPICA JUVENIL: UM ESTUDO SOBRE *JOGOS VORAZES E  
DIVERGENTE***

Porto Alegre  
2015

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL  
FACULDADE DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

PAULA MARTINS RODRIGUES

**A NARRATIVA DISTÓPICA JUVENIL: UM ESTUDO SOBRE *JOGOS VORAZES E  
DIVERGENTE***

Porto Alegre  
2015

PAULA MARTINS RODRIGUES

**A NARRATIVA DISTÓPICA JUVENIL: UM ESTUDO SOBRE *JOGOS VORAZES E  
DIVERGENTE***

Dissertação apresentada como requisito para a obtenção do título de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Orientador: Prof. Dr. Pedro Theobald

Porto Alegre

2015

*À minha mãe, Márcia, e à minha irmã, Elisa, que são as pessoas  
mais importantes do mundo para mim.*

## AGRADECIMENTOS

Concluir esta dissertação não foi nada fácil, por motivos exteriores e interiores a mim. Ironicamente, quando a iniciei, a minha vida se tornou de repente bastante “distópica”, dificultando tudo e me obrigando a parar e cuidar do que se apresentava à minha frente. Então, a todos aqui citados, eu agradeço de coração, pois esse trabalho só foi possível por pessoas que tiveram paciência.

Primeiramente, gostaria de agradecer à direção do Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Letras da PUCRS, por ter permitido que eu concluísse este trabalho tão tardiamente.

À professora Vera Teixeira de Aguiar, que foi a minha primeira orientadora e me ofereceu conselhos e ideias valiosos.

Ao professor Pedro Theobald, por ter aceitado me orientar na reta final e por ter se mostrado tão disposto e interessado, me ajudando nos momentos mais cruciais.

À Tatiana Carré, que sempre me recebeu, querida e prestativa, na secretaria do PPGL.

Às minhas amigas, Taís Helena Mallmann, Débora Olivo e Carolina Bonatto, por terem me incentivado a seguir adiante quando eu não mais queria.

À minha mãe, Márcia, que não me deixou desistir.

E, pode parecer estranho, mas agradeço também a Deus, por ter me ajudado a superar as minhas limitações e também as pedras do meio do caminho.

Dito isso, vamos ao trabalho!

*If you want a picture of the future, imagine a boot stamping on a  
human face, for ever.*

George Orwell

## RESUMO

O século XX foi rico em narrativas distópicas, que surgiram de um determinado momento histórico, expressando os anseios e medos que as pessoas tinham então. É possível perceber influências comuns entre tais obras, como as ditaduras que assolavam a Europa durante as guerras mundiais e o papel ambíguo do progresso e da ciência nesse contexto. Com a entrada do novo milênio, houve um retorno significativo dessas narrativas, desta vez para o público adolescente, nos fazendo questionar o porquê de elas passarem a ter relevância para esses jovens leitores e também as possíveis características do nosso tempo que os levaram a temer pelo presente e pelo futuro. Deste modo, este trabalho buscou compreender o funcionamento das distopias juvenis e perceber de que maneira elas diferiam daquelas escritas durante o século XX, tentando traçar um possível perfil e também abrir mais espaço para a discussão dessas obras literárias. Para tanto, exploramos os universos das trilologias *Jogos Vorazes* e *Divergente*, das escritoras americanas Suzanne Collins e Veronica Roth, usando os trabalhos de autores que se engajaram em examinar as distopias e as utopias – como Chad Walsh, Jerzy Szachi e Keith Booker – e também outros teóricos sociais – como Michel Foucault e Slavoj Žižek. Foram discutidas questões sobre a literatura juvenil, sobre a ascensão das distopias no século XX e a maneira como tais obras configuram suas sociedades.

**Palavras-chave:** Distopia. Literatura juvenil. *Jogos Vorazes*. *Divergente*.

## ABSTRACT

The twentieth century was affluent in dystopian narratives, which arose from a specific historical moment, expressing the anxieties and fears that people had in that moment. It is possible to perceive common influences among such works, as the dictatorships that ravaged Europe during the World Wars and the ambiguous role of progress and science within this context. With the beginning of the new millennium, there was a significant return of these narratives, this time to the young audience, leading us to question ourselves about the reason that made them become relevant to these young readers and about the possible traits of our time that lead them to fear the present and the future. Thus, this master's thesis aimed to understand the way the young adult dystopias functioned and to perceive how they differed from those written in the twentieth century, attempting to delineate a possible profile and also to encourage more discussions about these literary works. For this purpose, we explored the universe of the trilogies *The Hunger Games* and *Divergent*, written by the Americans Suzanne Collins and Veronica Roth, and we used the theoretical works of authors that engaged themselves to examine the dystopias and utopias, as Chad Walsh, Jerzy Szazhi and Keith Booker, and also other social theorists, as Michel Foucault and Slavoj Zizek. We discussed about Young Adult literature, the rising of dystopias in the twentieth century and the manner how these works set their societies.

**Key-words:** Dystopia, Young Adult fiction. *Hunger Games*. *Divergent*.

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO.....</b>	<b>9</b>
<b>2 DO SONHO AO PESADELO: A QUESTÃO DA UTOPIA/DISTOPIA.....</b>	<b>15</b>
2.1 A BOA SOCIEDADE: UMA REVISÃO TEÓRICA DA UTOPIA.....	17
2.2 A DISTOPIA: O DESVANESCIMENTO DO SONHO UTÓPICO E O MEDO DO FUTURO.....	25
2.3 A CONFIGURAÇÃO DA MÁ SOCIEDADE NAS NARRATIVAS DISTÓPICAS ADULTAS.....	33
2.4 REVISITANDO DOIS CLÁSSICOS DO SÉCULO XX: <i>ADMIRÁVEL MUNDO NOVO</i> E <i>1984</i> .....	41
2.4.1 <i>Admirável mundo novo</i> : a (anti)utopia do progresso.....	42
2.4.2 <i>1984</i> : o medo do Big Brother.....	47
<b>3 A LITERATURA DISTÓPICA JUVENIL.....</b>	<b>52</b>
3.1 FOME E CIRCO: O UNIVERSO DISTÓPICO DE <i>JOGOS VORAZES</i> .....	57
3.2 O SER HUMANO DANIFICADO: O UNIVERSO DISTÓPICO DE <i>DIVERGENTE</i> .....	72
<b>4 CONCLUSÃO.....</b>	<b>83</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>89</b>

## 1 INTRODUÇÃO

*The best books, he perceived, are those that tell you what you know already.*

George Orwell, 1984<sup>1</sup>

Na semana de estreia do terceiro filme da saga *Jogos Vorazes*, adolescentes tailandeses protestavam contra um golpe de estado ocorrido no país ainda no mesmo ano. Os protestos, que consistiam em fazer uma saudação utilizada na obra como símbolo da união do povo no confronto ao governo totalitário estabelecido, foram realizados tanto em sessões do filme quanto em aparições públicas do Primeiro-Ministro tailandês. Em ambos os casos, os manifestantes foram detidos, e, após o ocorrido, o filme deixou de ser exibido nos cinemas do país.<sup>2</sup> Tal episódio pode parecer algo pequeno, mas é interessante por mostrar a tomada de consciência política desses jovens, que, através de uma narrativa fictícia, sentiram-se mais responsáveis em posicionar-se dentro da sua sociedade.

Tem-se, muitas vezes, a impressão de que os jovens da geração Y, ou os *millenials*, que nasceram em uma época de grande avanço tecnológico e inseridos num mundo de conectividade virtual, são politicamente apáticos e pouco engajados em importantes questões relacionadas ao futuro da humanidade – sejam as relações políticas mundiais, a situação do meio ambiente ou debates éticos referentes à ciência e à igualdade social (AMES, 2013, p.03). No entanto, a preferência literária atual desses jovens sugere algo diferente – apesar do aparente desinteresse, nos últimos anos, um novo fenômeno surgiu entre os jovens leitores: uma grande quantidade de obras distópicas direcionadas e consumidas por este público.

Se olharmos nas livrarias as prateleiras destinadas ao que, no Brasil, chamamos de literatura juvenil, ou se prestarmos atenção nas franquias cinematográficas que têm feito sucesso, é possível notarmos uma ampla presença de narrativas sobre um futuro que parece muito pior que o do nosso mundo atual. O gênero, que floresceu no início do século XX com as grandes decepções da época, ganhou, a partir dos anos 2000, a graça do público jovem. A

---

<sup>1</sup> “Os melhores livros, compreendeu, são aqueles que lhe dizem o que você já sabe.” (2009, p. 236) Tradução de Alexandre Hubner e Heloisa Jahn, retirada da edição da Companhia das Letras. As traduções de citações das obras literárias foram retiradas de edições em português, referenciadas ao final do trabalho, enquanto as demais foram feitas pela autora desta dissertação.

<sup>2</sup> Fontes: BBC news Asia (19 nov. 2014), The Wall Street Journal (20 nov. 2014) e G1 Mundo (20 nov. 2014) Referências completas ao final do trabalho.

propósito desse sucesso, o site de leituras Goodreads divulgou em 2012 um infográfico mostrando a notoriedade das distopias desde o início do século passado, e, de acordo com a publicação, esta é a maior oferta e procura por obras do gênero desde a Segunda Guerra Mundial:

A ficção distópica está mais popular do que tem sido em mais de 50 anos. Seja por causa da agitação política, crise financeira global, ou outras ansiedades, os leitores estão mais ávidos por livros sobre governos impiedosos e mundos aterrorizantes. A nova geração de romances distópicos combina os temas clássicos de governos cruéis e mundos violentos e restritivos com algumas novidades – fortes heroínas e romance. (GOODREADS, 2012)<sup>3</sup>

*Feios* (2005-2007), *Jogos Vorazes* (2008-2010), *Maze runner* (2009-2011), *Divergente* (2011-2014), *A seleção* (2012-2015)... A lista de distopias juvenis advindas na última década é imensa e nos faz questionar a razão desta popularidade e de que forma ela está relacionada com a última vertente de distopias do século XX. As fantasias predominantes de até algum tempo atrás foram substituídas por grandes tramas políticas ambientadas em mundos destruídos e fragmentados, nos quais o jovem é oprimido e responsável pela mudança da sua realidade. Ele é confrontado com toda a complexidade da estrutura social e relações de poder do mundo ficcional que se apresenta, e, conseqüentemente, incentivado a refletir criticamente sobre o mundo real em que vive.

É claro que isso não significa que cenários distópicos retratando personagens jovens não existissem antes – o clássico do escritor inglês William Golding, *O senhor das moscas* (1954), por exemplo, se passa em um período de guerras nucleares e mostra o conflito de um grupo de meninos britânicos perdidos em uma ilha após um acidente aéreo. No romance, eles tentam estabelecer uma sociedade aos moldes do mundo adulto, mas são corrompidos pelo desejo humano por poder e a dicotomia entre o indivíduo e o coletivo.

No entanto, como um fenômeno de mercado – envolvendo desde a publicação de livros, grandes produções cinematográficas, a escritura de *fan fictions*, entre outras tendências de obras populares entre jovens leitores – a exploração de sociedades corrompidas e futuros aterrorizadores em obras juvenis é algo recente, lembrando que os dois últimos grandes sucessos para o público foram obras como a saga *Harry Potter*, da escritora britânica J. K.

---

<sup>3</sup> “Dystopian fiction is more popular than it has been in more than 50 years. Whether it's the result of political turmoil, global financial crises, or other anxieties, readers are craving books about ruthless governments and terrifying worlds. The new breed of dystopian novels combines classic dystopian themes of cruel governments and violent, restrictive worlds with a few new twists—badass heroines and romance.”

Rowling, e os controversos romances vampirescos de Stephanie Meyer. Ames (2013) observa no trecho abaixo que,

Apesar do seu conteúdo sombrio, romances distópicos aparentemente superaram os gêneros fantástico e vampiresco no mercado juvenil. Com mais de 36.5 milhões de cópias vendidas apenas nos Estados Unidos, a série de Suzanne Collins, *Jogos Vorazes* – que é normalmente creditada por ter iniciado a febre das distopias juvenis – recentemente ultrapassou as vendas da popular série de J. K. Rowling, *Harry Potter*. O sucesso de seus livros, e das distopias juvenis que se seguiram, é mais que um mero alcance de mercado. As perguntas prevalecem: Por que essas distopias juvenis são tão populares? Por que elas são tão populares neste exato momento? (p. 06)<sup>4</sup>

Talvez seja importante, antes de continuarmos esta discussão, estabelecermos o que aqui chamamos de “juvenil”. Na língua inglesa, o termo *Young Adult Fiction*, cuja tradução literal seria “Ficção para Jovens Adultos”, é utilizado para referir-se a obras destinadas predominantemente a adolescentes e que mostram os conflitos de uma personagem jovem em sua transição da infância para a vida adulta, e nas quais ela vai descobrindo e enfrentando as primeiras complexidades da vida. Alguns autores afirmam que o *young adult* iria dos 12 aos 20 anos (HAYNES, 2014, p, 01), e outros estendem o conceito até uma idade um pouco mais avançada, ou menos, dependendo do que se considera culturalmente como jovem e/ou adolescente.

Em português, não há um termo que equivalha ao *YA Fiction* de maneira exata, até mesmo porque essa é uma nomenclatura inglesa utilizada para definir obras escritas em língua inglesa. No Brasil, os termos “infantil”, “infanto-juvenil” e “juvenil” são utilizados de forma quase que indiscriminada e não trazem a ideia precisa de “jovem adulto”. Apesar disso, escolhemos o “juvenil” como tradução de *YA* por ser, entre os termos em língua portuguesa, o mais próximo desse estar entre a vida infantil e a adulta.

Quando pensamos neste tipo de literatura, e, mais ainda, quando ela ganha tanta popularidade, há sempre o questionamento sobre a qualidade das obras que se configuram nesse quadro ou mesmo a discussão sobre se podemos, de fato, chamá-las de *literatura*, o que nos leva, conseqüentemente, a questionar a relevância de um estudo acadêmico sério a respeito delas. Daniels (2006), avaliando o espaço dado ao “juvenil” na crítica literária, afirma

---

<sup>4</sup> “Despite their dark content, dystopian novels... have apparently now surpassed the vampire and fantasy genres in the young adult fiction market”. With more than 36.5 million copies sold in the United States alone, Suzanne Collins’s *The Hunger Games* series – often credited for furthering the YA dystopia trend – recently surprised many by surpassing the sales figures for Rowling’s popular *Harry Potter* series. The success of her books, and the YA dystopias following them, indicate that this is more than just a mere marketing achievement. The questions remain: Why are these young adult dystopias so popular? Why are they so popular at this exact moment?”

que o gênero é muitas vezes ignorado ou subestimado pela academia, sendo até mesmo considerado por muitos como uma subcategoria do “infantil”. Olha-se para a relevância didática de tais obras, mas há a dificuldade em considerá-la literatura de fato e não um gênero menor.

Os motivos para tanto são variados: seja por possuírem uma linguagem simplificada; por serem destinadas a leitores menos experientes; ou por trazerem temáticas mais triviais em comparação aos ditos “cânones”, que críticos literários como Harold Bloom, conhecido por seu conservadorismo estético, tanto defendem. Embora algumas delas atravessem a “barreira teórica” e sejam reconhecidas como uma literatura palpável que pode ser consumida também por adultos, e, conseqüentemente, levada a sério, boa parte cai longe dos olhos da academia e é vista com certo preconceito.

Bloom, por exemplo, foi um crítico ferrenho da série de J. K. Rowling, considerando-a simplória, mal escrita e fadada ao esquecimento.<sup>5</sup> No entanto, ao longo dos anos, os livros se tornaram objeto de interesse de diversos estudos acadêmicos<sup>6</sup>, e foram reconhecidos por sua relevância na cultura contemporânea e a sua grande capacidade de formar novos leitores – em especial, os *millenials* – que podem ou não ter migrado para outros autores mais complexos e “canônicos”.

Teóricos literários como Terry Eagleton (2006) demonstram uma visão diferente sobre o assunto e condenam um julgamento limitante do que vale a pena ser estudado ou não, até mesmo porque o conceito de “bom” ou “ruim” pode mudar com o tempo. Deste modo, acreditamos que apesar de muitas vezes apresentarem uma simplicidade maior em relação a obras mais adultas, essas obras direcionadas a jovens leitores merecem ser vistas como material digno para a crítica literária, principalmente quando elas apresentam impacto cultural e dizem algo relevante sobre os leitores contemporâneos e o momento histórico em que vivemos. Daniels (2010) alega em relação a isso que

Com artistas contemporâneos como esses esperando para serem explorados, teóricos deveriam sentir um entusiasmo genuíno em relação ao território inexplorado da literatura juvenil. Nessa área, espera não apenas a oportunidade de expandir nosso

---

<sup>5</sup> MOURA, Rodrigo. Crítico diz que a popularidade de Harry Potter é “desesperante”. **Folha de São Paulo**. 21 jan. 2003. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u30244.html>> Acessado em: 20 jan. 2015.

<sup>6</sup> Olhar os trabalhos de Sissa Jacoby (2002), Ana Cláudia Munari (2006, 2011) e Patricia Pitta (2006), referenciados ao final do trabalho.

conhecimento sobre o gênero juvenil, mas também para expandir nosso conhecimento de literatura de forma geral e para desafiar as restrições do cânone tradicional. Isso é o que teóricos literários estão realmente se esforçando para alcançar com seus trabalhos, e a literatura juvenil oferece diferentes caminhos de exploração. (p. 81)<sup>7</sup>

O desejo de iniciar este trabalho veio justamente da percepção da presença e interesse que essas narrativas distópicas passaram a ter para os jovens leitores e da percepção de que, apesar de direcionadas para um público diverso, tais narrativas demonstravam uma forte ligação com as distopias clássicas e adultas do século XX, o que nos fez querer entender mais sobre elas e o contexto que as trouxe à tona. Campbell (2010), estudando especificamente este tipo de literatura, afirma:

[...] distopias juvenis são notavelmente similares àquelas escritas para adultos. Isso significa que há menos diferença entre as obras distópicas direcionadas para adultos e as direcionadas para um público jovem que se pode encontrar entre outros gêneros e as suas versões adultas. (CAMPBELL, 2010, p. 94)<sup>8</sup>

As duas obras exploradas neste trabalho – as trilogias *Jogos Vorazes* e *Divergente*, das americanas Suzanne Collins e Veronica Roth, respectivamente – foram escolhidas aqui por três motivos principais: em primeiro lugar, por serem as duas distopias contemporâneas de mais sucesso entre os jovens leitores, tendo sido inclusive adaptadas para o cinema; segundo, por trazerem receios similares em relação ao futuro do século XXI; e, terceiro, por terem forte proximidade com duas narrativas distópicas do século XX, *1984* e *Admirável mundo novo*.

No universo de Collins, adentramos uma sociedade construída onde um dia foram os Estados Unidos e no qual prevalece um governo totalitário que controla e pune os seus habitantes através de um *reality show* e que obriga crianças e adolescentes a matarem uns aos outros até restar um vencedor. No universo de Roth, vemos uma Chicago pós-apocalíptica, isolada por uma cerca e na qual se instala uma sociedade aparentemente harmônica dividida em facções, mas que, ao decorrer da narrativa, vai se provando cada vez menos perfeita. Em

---

<sup>7</sup> “With contemporary artists like these waiting to be explored, theorists should feel genuine excitement about the uncharted territory of YA literature. In this field, there awaits an opportunity to not only expand our knowledge of the young adult genre, but also to expand our knowledge of literature as a whole and to challenge the restrictions of the traditional canon. This is really what literary theorists are striving to accomplish in all of their works, and young adult literature offers another avenue for exploration.”

<sup>8</sup> “[...] young adult dystopias are remarkably similar to those written for adults [...]. This is to say that there is far less difference between dystopian works intended for adults and those intended for a young audience than one might find between other genres and their adult counterparts”

ambas as obras, acompanhamos uma jovem que tenta sobreviver em um mundo conflituoso e que acaba se tornando uma peça importante para mudá-lo.

Nosso objetivo é entender a construção distópica dessas novas narrativas, a relação que elas têm com distopias clássicas do século XX, as razões pelas quais tais obras com enredos tão sombrios passaram a despertar o interesse dos jovens do século XXI e por que a maioria delas foi escrita nos Estados Unidos após a entrada do novo milênio. Parecem muitas perguntas a serem respondidas, mas foi essa curiosidade que levou à concepção deste trabalho. Espera-se que assim se possa ganhar mais entendimento não apenas sobre as distopias juvenis em si, mas também sobre a narrativa distópica de um modo geral, tão presente no cenário cultural do último século.

Para que isso seja possível, na primeira parte deste trabalho, vamos explorar, através do estudo de autores específicos da área, os conceitos de utopia e distopia, procurando entender a conjuntura histórica na qual os dois gêneros tiveram o seu berço e a maneira pela qual eles funcionam. Em seguida, falaremos de algumas temáticas recorrentes na construção dessas sociedades, buscando em críticos sociais algumas ideias pertinentes à discussão das distopias. E, por último, vamos analisar brevemente como essas temáticas aparecem em dois paradigmas das distopias do século XX – *Admirável mundo novo*, de Aldous Huxley e *1984*, de George Orwell.

Na segunda parte do trabalho, vamos adentrar o território das distopias juvenis. Apresentaremos primeiramente algumas suposições sobre o retorno das narrativas distópicas deslocadas para o público juvenil, trazendo pesquisadores da área e também algumas ideias do filósofo esloveno Slavoj Žižek, que se casam com a discussão do assunto. Depois disso, passaremos a explorar os universos de *Jogos Vorazes* e *Divergente*, buscando os elementos distópicos nas obras.

Por fim, procuraremos delinear algumas reflexões sobre a distopia juvenil tendo em mente o que vimos sobre as narrativas distópicas adultas e o que é dito sobre as novas distopias. Nessa última parte, vamos procurar as similaridades e diferenças, construindo, assim, uma ponte entre as duas.

## 2 DO SONHO AO PESADELO: A QUESTÃO DA UTOPIA/DISTOPIA

*Do you begin to see, then, what kind of world we are creating? It is the exact opposite of the stupid hedonistic Utopias that the old reformers imagined. A world of fear and treachery and torment, a world of trampling and being trampled on, a world which will grow not less but more merciless as it refines itself. Progress in our world will be progress towards more pain.*

George Orwell, 1984<sup>9</sup>

O homem é sem dúvida um sonhador. Dotado de imaginação, ele é capaz de pensar o passado e o futuro e de inventar mundos diferentes do seu – não há limites para a sua capacidade criadora. Ele é o único ser vivo capaz de refletir filosoficamente sobre a sua existência e o espaço à sua volta, transcendendo a si mesmo e o seu momento histórico. Desde Platão, acreditou-se na perspectiva de um mundo melhor que o do presente. A crença de que seria possível uma sociedade ideal foi trazida ao longo dos séculos por diversas obras até chegar a Thomas More, que cunhou o termo *utopia*, gerando um grande número de romances e tratados que se utilizariam do termo. No entanto, essa idealização de um futuro ou de um lugar melhor de se viver foi-se desvanecendo ao longo do tempo, e a ideia do futuro como um lugar pior parece ter-se enraizado no imaginário coletivo e ter-se espalhado principalmente no último século.

O século XX é rico em exemplos de antiutopias, ou, como ficaram mais conhecidas, distopias, seja na literatura ou no cinema. Inclusive se pensarmos em obras que já satirizavam o pensamento utópico – tais como *As Viagens de Gulliver* (1726), do escritor irlandês Jonathan Swift, ou, se formos mais longe, nas comédias de Aristófanes, que se contrapunham aos ideais da república perfeita de Platão – nenhum outro tempo produziu uma gama tão grande de distopias; *Admirável mundo novo* (1932), *1984* (1949) e *Fahrenheit 451* (1953) são alguns dos modelos mais icônicos quando trazemos à tona o pensamento antiutópico. Dentro dessas obras florescidas no início do século passado, se mostra clara a preocupação que trouxeram ao ser humano as grandes guerras, os sistemas totalitários e o avanço da ciência,

---

<sup>9</sup> “E então? Está começando a ver que tipo de mundo estamos criando? Exatamente o oposto das tolas utopias hedonistas imaginadas pelos velhos reformadores. Um mundo de medo e traição e tormento, um mundo em que um pisoteia o outro, um mundo que se torna *mais*, e não menos cruel à medida que evolui. O progresso, no nosso mundo, será o progresso da dor.” (2009, p. 311)

esta utilizada não somente para o benefício da sociedade, mas também para o aniquilamento do ser humano.

Se até então reinava no discurso dos grandes pensadores uma terra de sonhos, a crença na bondade inata do ser humano e de que era possível construir uma sociedade melhor, a dupla face do século XX, no qual o progresso era acompanhado pela irracionalidade e crueldade, fez com que esse sonho se tornasse pesadelo e que as ilusões fossem perdidas. As linhas que abrem este capítulo, retiradas de 1984, ilustram muito bem as ideias que Orwell e seus contemporâneos tinham sobre o progresso da humanidade. Para o futuro, não havia esperança.

Este trabalho trata especificamente de obras distópicas, mas não podemos desvincular distopia de utopia. Além de uma ter se originado da outra, é de comum acordo entre os autores que as estudam que a linha que as separa é muito tênue – o ideal de um tempo não corresponde ao ideal de outro. O sonho de um homem pode ser o pesadelo de outro; basta lembrarmos das disputas políticas e partidárias da atualidade para que isso se torne bastante claro. O mundo criado por Huxley em *Admirável mundo novo*, por exemplo, apesar de conhecido distópico, pode ser visto como uma utopia sob diversos aspectos, e a *Utopia* de More pode ser considerada bastante distópica se avaliada com os valores do século XXI.

Para o autor Michel D. Gordin (2010), a distopia “é a utopia que deu errado, ou a utopia que funciona apenas para um segmento particular da sociedade” (p. 01). Desta forma, não seria possível falar em distopia, antiutopia, utopia invertida ou negativa<sup>10</sup> sem antes conceituarmos as ideias às quais ela se contrapõe. Os ideais presentes em ambas estão de tal forma intercalados que se torna muitas vezes difícil distinguir uma de outra. Utopias e distopias dividem a mesma essência, que é a de planejar ou projetar mundos para o futuro<sup>11</sup> baseando-se em fatos da atualidade para criar sociedades imaginárias.

Pensando nas duas como estruturas sociais planejadas, o contrário de utopia não seria distopia e vice-versa; as duas seriam *doppelgangers* e a sua negação seria na verdade o completo caos, uma vez que nele não haveria qualquer tipo de organização social. Este não é

---

<sup>10</sup> Dentre os teóricos pesquisados, todos os termos são utilizados. Neste trabalho utilizaremos principalmente *distopia* para definir o gênero literário.

<sup>11</sup> Embora Gordin fale apenas da relação da utopia/distopia com a projeção para o futuro, é importante notar que as utopias não se relacionam apenas com o tempo – muitas se desenrolam em terras distantes e desconhecidas do escritor sem serem alocadas num tempo específico.

o caso das distopias – as sociedades distópicas possuem uma configuração e lógica próprias, tais quais as sociedades utópicas. Gordin diz que “toda utopia vem com a sua distopia implícita” (p. 02) – mesmo um projeto que na mente do seu idealizador parecesse contemplar o bem comum, se colocado sob um ponto de vista diferente daquele em que foi concebido, poderia ser considerado distópico. Da mesma forma, toda distopia iria ao encontro dos ideais de alguém, mesmo que eles não fossem justos para todos.

Pela relação íntima que elas mantêm entre si, não podemos deixar de introduzir as utopias, mesmo que brevemente. Iniciaremos, então, com uma revisão teórica sobre o pensamento utópico, passando a seguir para as distopias. Utilizaremos autores que se engajaram em estudá-las e defini-las, buscando suas origens históricas e características intrínsecas.

## **2.1 A boa sociedade: uma revisão teórica da utopia**

O termo *utopia* primeiro surgiu na obra homônima do humanista inglês Thomas More, publicada em 1516. Nela, o viajante português Raphael Hytlodaeus troca cartas com personalidades conhecidas na época de More, discutindo a situação penosa da Inglaterra e da Europa de seu tempo. Ele, então, começa a relatar o que viu em sua positiva passagem na até então desconhecida ilha de Utopia. Nessa ilha-país (à moda da Inglaterra)<sup>12</sup>, a maldade e a miséria foram erradicadas e a população vive em completo contentamento, graças à forma de governo e organização adotadas. É-nos descrito em detalhes como funciona cada segmento da sociedade – desde a economia e educação até às relações pessoais, tais como o casamento e a família – e como aquele sistema se revela melhor que os sistemas políticos vigentes na realidade do autor. A narração, com ares de veracidade, mostra um modelo de boa sociedade em oposição às vicissitudes da Europa do século 16.

Desde então, *utopia* deixou de ser empregada apenas para se referir à ilha criada por More, e se tornou o nome dado a todo um gênero literário (SZACHI, 1972). Obras anteriores e posteriores a More passaram a levar a alcunha de utopia. A quantidade de tais obras é incontável, e todas apresentando as mesmas características-chave: a de imaginar terras ou tempos distantes nos quais o governo se molda com leis e princípios justos que eliminam os

---

<sup>12</sup> Carvalho (2011) observou a insularidade das utopias inglesas, refletindo o fato de a própria Inglaterra ser uma ilha.

vícios e problemas da realidade. Segundo Chad Walsh, em *From utopia to nightmare* (1962), a palavra teria dois significados dentro da sua etimologia grega: o primeiro, vindo de *utopia*, seria o de “não lugar”, ou, “lugar que não existe”. Mas, conforme o teórico, More teria feito um trocadilho ao escolher o nome do seu país imaginário; isso porque as palavras *utopia* e *eutopia* – que significa “lugar bom” – teriam a mesma pronúncia na língua inglesa. Deste modo, uma utopia seria um lugar bom que não existe (p. 25).

Buscando uma definição maior de utopia, o historiador e filósofo polonês Jerzy Szachi (1972) levanta algumas visões que normalmente se tem sobre elas. Na primeira, se veria a utopia como uma fantasia – alguma ideia impossível ou improvável de ser realizada. Ela seria, em suas palavras, uma “quimera, criação que não leva os fatos em consideração, projeto cuja realização é impossível” (p. 03). De fato, é comum utilizarmos o termo utopia desta maneira no nosso dia-a-dia, o que mostra a conotação negativa que na maioria das vezes ele recebe. Tanto é assim que, quando alguém apresenta algum projeto que pareça impraticável, ele é acusado de utópico.

Szachi critica esse ceticismo que se tem em relação à utopia. Ele afirma que ideólogos conservadores são, via de regra, antiutópicos (p. 04), avaliando negativamente novas doutrinas e ideias que consideram não praticáveis. Mas ele também atenta para o fato de que a “fantasia” de um século pode ser a realidade de outro. O autor cita como exemplo o pensamento que se tinha na França de 1789 de que uma república, ao invés de uma monarquia, seria absolutamente impossível. Da mesma forma, a propriedade comum do Marxismo é apontada como utopia. “Pode-se observar que os defensores da ordem estabelecida tendem a qualificar as ideias ‘subversivas’ de impraticáveis e irrealistas” (p. 04).

Entretanto, a avaliação sobre a possibilidade ou impossibilidade de um projeto está presa a uma visão histórica limitada – utilizam-se premissas do mundo atual para inferir se algo é realizável, mas não se leva em consideração o desconhecido que pode vir a surgir. Szachi se pergunta quem poderia ter previsto o avião ou a viagem espacial há séculos atrás e, no entanto, hoje, ambos são possíveis. É como se houvesse o pensamento de que se algo nunca foi realizado, nunca poderá ser realizado. Mas é comprovado que muitos projetos que foram considerados irrealistas em um tempo se realizaram em outro. Neste sentido, a utopia poderia servir como “antecipação”. Para ele, “fantasia é simplesmente tudo aquilo que ultrapassa os limites da situação existente” (p. 06).

A segunda maneira possível de se pensar a utopia é vê-la como um ideal – algum sistema que pense no que seria melhor para a vida humana, independentemente de ser possível ou não. “*Utopia é, aqui, sinônimo de ideal moral e social, e utópico é todo aquele que percebe o mal e busca meios de curá-lo.*” (p. 08). A utopia como ideal poderia tanto ser um sonho não realizado, como o de More, uma crença religiosa ou um projeto que viesse a se concretizar; não seria uma doutrina e nem postulados para aplicação, mas sim uma especulação. Utopia aqui é o sonho de um indivíduo.

Na terceira hipótese, utopia seria um experimento – uma espécie de brincadeira mental na qual o pensador se perguntaria como seria o mundo se determinadas condições fossem diferentes. Assim, aponta Szachi (p. 13), “a utopia de More pode ser lida como uma resposta, por exemplo, à pergunta: ‘Como seria a sociedade caso não existisse a propriedade privada?’”. Aqui, a criação de sociedades imaginárias se aproximaria da ciência e teria uma função didática.

No entanto, a concepção que Szachi adota, apesar de levar em consideração as apresentadas acima, é um pouco mais aprofundada. É bastante claro que a utopia é um ideal, mas essa definição seria muito ampla – para ele, utopia é uma alternativa. Ela é aquilo que a sua etimologia aponta – um lugar que não existe – mas, não apenas isso, seria um lugar em dissonância total com a realidade. O utopista, ao projetar o seu mundo, não utilizaria elementos do seu como base, mas o destruiria e construiria um totalmente novo em seu lugar, pois o seu não lhe agrada; ele deseja um mundo diferente, e não apenas um mundo reformado.

O utopista não aceita o mundo que encontra, não se satisfaz com as possibilidades atualmente existentes: sonha, antecipa, projeta, experimenta. É justamente este ato de desacordo que dá vida à utopia. Ela nasce quando na consciência surge uma ruptura entre o que é, e o que deveria ser; entre o mundo que é, e o mundo que pode ser pensado. (SZACHI, 1972, p. 12-13)

Para Szachi, esta é uma relação dualista entre o bem e o mal, pois não é uma questão de construir algo “melhor”, mas sim algo verdadeiramente “bom”. Não seria um utópico alguém que desejasse modificar apenas certos aspectos de sua sociedade, mas sim alguém que construísse uma nova em seu lugar. Neste sentido, o utopista é um revolucionário, substituindo uma realidade absolutamente má por outra absolutamente boa. É uma relação de oposição e rompimento de continuidade (p. 14). Uma sociedade que fosse considerada justa não produziria utopias. É necessário que haja o desacordo:

Em outras palavras, será utópico, para nós, todo revolucionário que desconhecer a ideia de um período intermediário, que imaginar uma transformação social que introduza uma quebra na continuidade histórica, como substituição direta de relações más por boas. (p. 16)

Tal oposição entre a realidade e o ideal transforma as utopias em filhas legítimas do seu tempo (p. 21). Não há opiniões utópicas em si – elas dependem do momento histórico, daquilo a que estão se opondo. Szachi explica que as utopias da Grécia antiga, por exemplo, se limitavam à Cidade-Estado, tais quais as cidades gregas, e as da Idade Média, época de grande repressão religiosa, eram, sobretudo, antieclesiásticas, enquanto que as do período das grandes navegações imaginavam sociedades perfeitas em lugares distantes. Do mesmo modo, há utopias de certas classes sociais (a utopia do escravo não será a utopia do senhor), e utopias ideológicas (o socialista terá uma visão de mundo diferente do capitalista). Estudar a história das utopias seria como estudar a história do pensamento humano.

Também Chad Walsh acredita que a utopia seria um reflexo de seu tempo, e que o autor imaginaria um futuro ou um lugar em comparação com aquele em que vive. Mas ele parece mais crítico com relação a elas que Szachi. Ele entende que a ideia de perfeição que as utopias trazem é falha: tanto pelo fato de homens de diferentes tempos e posições não dividirem o mesmo ideal, quanto pelo fato da perfeição denotar algo estático, que não precisa ser melhorado, e que não evolua com o tempo.

Rudiney Kopp (2011) comenta que, para os utópicos, “a humanidade teria recebido diferentes peças de um quebra-cabeças e bastaria juntá-las corretamente para formar um todo perfeito, que constituiria o fim da busca da verdade, da virtude e da felicidade.” (p. 39) Desse modo, a perfeição seria possível, bastando que se achasse a forma correta de governar. Mas, para Walsh, encontrar uma fórmula da felicidade perpétua, além de impossível, iria contra a ideia de progresso. Seria mais correto afirmar que a utopia é uma sociedade imaginária melhor que a atual, e não perfeita.

O sociólogo húngaro Karl Mannheim (1960)<sup>13</sup>, explica que as orientações utópicas se voltam para objetos que não existem no contexto presente, sendo elas o discurso do não existente. Elas transcendem a realidade e buscam abalar as ordens que prevalecem em seu momento histórico. Para ele, utopia é a combinação de transcendência e transformação social – orientando-se para a ruptura daquilo que é. O pensamento dele parece estar de acordo com o

---

<sup>13</sup> O seu livro, *Ideologia e Utopia*, foi primeiro publicado em 1929.

expressado por Szachi, de que há algo de revolucionário nas utopias, que trabalham para mudar a sociedade (ao contrário de ideologias, que servem para preservá-la como é).

Fredric Jameson (2005) tem opiniões semelhantes. Ele afirma que utopia sempre foi uma questão política (p. xi), pois ela apresenta sistemas alternativos e traz uma meditação sobre a mudança radical e sobre a alteridade. Não há modificação na nossa existência social que não tenha vindo primeiro de ideias utópicas. Booker (1994), explicando as ideias subjacentes à utopia, afirma que

Críticos marxistas como Jameson ainda mantêm que a noção utópica de que um futuro desejável alternativo é necessário para encorajar ações políticas significativas no presente. Jameson assim nota que no nosso clima social contemporâneo, a ideia de utopia mantém viva a possibilidade de um mundo qualitativamente distinto deste, e toma a forma de uma negação teimosa de tudo que é. (p. 03)<sup>14</sup>

Assim, a utopia teria como característica o desejo de acarretar mudanças. Kopp (2011), a propósito do que foi dito até aqui, acrescenta:

As utopias têm, como se observa, um papel didático na sua origem e no seu objetivo. O conteúdo é organizado e construído para convencer o leitor através de argumentos que deixem flagrante a mensagem principal: o mundo que mostro aqui como um projeto imaginário é melhor que este no qual você, leitor, vive. A utopia oferece uma proposta e uma denúncia. (p. 34)

No entanto, as utopias têm um caráter mais subjetivo que a pura crítica social. Elas estão ligadas à natureza humana. Segundo Walsh, o homem tem desejo de utopia. Nós já vivemos em um paraíso mítico, o Éden, e buscamos sempre retornar a ele. Somos “pessoas deslocadas”<sup>15</sup> (p.30), assombradas pela inocência perdida, procurando transcender a nós mesmos, e, quem sabe, encontrar nosso lugar verdadeiro, onde a felicidade total é possível.

---

<sup>14</sup> “Marxist critics like Jameson still maintain that a utopian notion of a desirable alternative future is necessary to empower meaningful political action in the present. Jameson thus notes that in our contemporary social climate ‘[t]he utopian idea... keeps alive the possibility of a world qualitatively distinct from this one and takes the form of a stubborn negation of all that is’”.

<sup>15</sup> Walsh utiliza o termo “Displaced Persons”, a que ele se refere no andar do texto como DPs.

Eras de ouro do passado ou do futuro, ilhas abençoadas quase que fora do alcance, e, na ficção científica moderna, paraísos em galáxias distantes, todas dão conta da nossa convicção de que estamos vivendo numa terra alienígena, estrangeira, que é amarga à nossa boca. (p. 31)<sup>16</sup>

E, como o exílio do Éden e também da nossa natureza originalmente boa é permanente, é necessário que se criem mundos e realidades que ajudem a compensá-lo. Por este motivo, é comum que as utopias se desloquem para o futuro ou um lugar distante, pois na circunstância presente a perfeição não é alcançável, mas há a esperança de que poderá talvez o ser em outro momento.

O pensamento desiderativo sempre figurou nos assuntos humanos. Quando a imaginação não encontra sua satisfação na realidade existente, busca refúgio em lugares e épocas desiderativamente construídos. Mitos, contos de fadas, promessas supraterras da religião, fantasias humanísticas, romances de viagens têm sido expressões, em contínua mutação, do que estava faltando na vida real. (MANNHEIM, p. 228)

Walsh assinala que as utopias são humanísticas, mais que teocêntricas. Elas acreditam que o homem pode ser bom e construir uma sociedade justa para todos. Em Platão, a classe dos filósofos é educada especialmente para governar com justiça (e assim o farão), e em *Utopia* os governantes escolhidos pela população são íntegros e honestos, agindo sempre para o bem comum. Não se desconfia da possível corrupção do caráter humano. “O doloroso problema de como manter os governantes de se tornarem tiranos é normalmente ignorado ou tratado vagamente.” (p. 61)<sup>17</sup> Utopias, ao contrário de distopias, acreditam na possível integridade e bondade do homem. Se o mundo não é justo, é porque ainda não se encontrou o sistema perfeito.

Fazendo um apanhado do que foi dito até aqui, podemos dizer sobre as utopias que: 1) são sociedades imaginárias melhores que a da realidade do seu idealizador; 2) expressam a saudade do passado mítico quando a vida era melhor e também a capacidade humana de transcender a si mesmo; 3) ao não se conformarem com a realidade, se tornam críticas dela e também instigadoras de reforma social; 5) mostram as ideologias vigentes em seu tempo; 4)

<sup>16</sup> “Golden ages of the past or of the future, blessed isles barely out of sailing reach, and in modern science fiction the paradises in remote galaxies all record our wistful but unshakeable conviction that we are living in an alien land, amid alien corn, that is bitter to the tongue.”

<sup>17</sup> “The agonizing problem of how to keep the rulers from becoming tyrants is usually disregarded or treated sketchily.”

negam tudo que é e buscam o que poderia ser, sendo, assim, desiderativas; e 5) são atestados de fé no ser humano e em suas capacidades.

A *República*, de Platão, é considerada por muitos a fundadora das utopias.<sup>18</sup> Há nela a busca pela justiça através da composição da cidade perfeita; e, como ela não se encontra na história, nem no presente, é preciso imaginá-la. Walsh afirma que as obras utópicas posteriores à *República* são apenas “Platão com notas de rodapé”, pois ela encarna o arquétipo do gênero, no qual a felicidade do indivíduo e do estado se fundem e ambos vivem felizes para sempre (p. 40).

Apesar disso, a grande produção de tais obras se deu principalmente entre os séculos XVI e XIX (KOPP, p. 34), influenciada fortemente pela crença que se tinha que, com a expansão territorial e os grandes avanços tecnológicos ao longo desse período, a humanidade estava evoluindo e se encaminhando para um lugar melhor, dando ao homem a possibilidade de sonhar. Entre as principais obras, se encontram *Nova Atlântida* (1623), de Campanella, *Cidade do Sol* (1626), de Bacon, *Daqui a cem anos* (1888), de Bellamy, *News from nowhere* (1890), de William Morris, e *A modern utopia* (1905), de Wells.

Como foi dito anteriormente, não existe *uma* utopia; elas vão se modificando com a transição do tempo, de acordo com as ideologias vigentes em seu momento histórico. Mas Walsh, analisando várias obras utópicas, consegue mapear alguns traços que elas apresentam em comum ao arquitetar sociedades. É interessante citá-los brevemente aqui, pois tais aspectos têm um grande impacto nas distopias, mostrando justamente o quão ambígua é a relação entre as duas.

As sociedades utópicas, em sua maioria, eliminam a propriedade privada. A felicidade coletiva está acima da felicidade do indivíduo. Se o estado está bem, então o indivíduo também está. “Moralidade e felicidade consistem em ser um bom cidadão”, diz Walsh (p. 60). Da mesma forma, a família como conhecemos é desvalorizada, às vezes extinta. O estado pode muitas vezes regular o matrimônio e a vida sexual dos homens e das mulheres. Os fins são a reprodução, e há pouca ou nenhuma influência da vontade subjetiva do indivíduo. Os filhos serão educados pelo estado, para o estado. Em *Utopia*, por exemplo, embora haja a

---

<sup>18</sup> Fogg apud Kopp (2011), faz tal afirmação, assim como o faz Walsh (1962). O último chega a especular se os profetas hebreus e a ideia cristã no Reino de Deus não seriam as primeiras utopias, mas depois de algumas considerações, ele chega à conclusão de que seus sonhos, apesar de terem o espírito utópico, não são sistematizados em sociedades como em Platão.

formação da família, as pessoas são separadas por similaridade física, e é permitido ao homem e à mulher avaliar friamente o seu parceiro antes de aceitá-lo em casamento.

A religião, por vezes presente, por vezes não, tem pouca influência na vida do homem. Já a educação tem papel fundamental, e é, de acordo com Walsh, o espírito que rege as utopias. Há uma grande valorização do conhecimento e ênfase na ciência em detrimento das humanas. Artes são, de um modo geral, não muito encorajadas, por serem pouco práticas e não terem grande impacto na formação do estado. “A vida é real e honesta; e é preciso que as pessoas cumpram as suas tarefas designadas. Muita autoexpressão, sexualidade ou qualquer outro aspecto individualista, suscita olhares severos ou pior.” (p. 59) <sup>19</sup>. O controle do estado sobre a vida privada é bastante forte.

Embora elas sejam diferentes entre si, é possível notar que a individualidade é engolida pelo coletivo, pois se acredita que assim, alcançando um bem maior, alcança-se a real felicidade. O homem é um animal político (p. 39). Walsh é bastante crítico em relação a isso. Ele afirma que essa suposta felicidade eterna e estática nunca produziria um *Hamlet* ou a maior parte das grandes obras da humanidade – cheias de conflitos e paixões humanas, que nem de longe seriam vistas com bons olhos em utopias. Há nelas uma espécie de supressão do desejo, que só serviria para trazer infelicidade ao homem. Booker (1994) diz que o alcance das utopias levaria a uma estagnação desumanizadora, mas, numa realidade na qual a humanidade e seus vícios incomodassem, a utopia pareceria atraente.

Como foi visto, há muitas contradições em relação às utopias – desde a incerteza da sua aplicabilidade até o questionamento se elas seriam realmente boas, ou para quem seriam boas... Mas o caso é que elas seriam modos alternativos de ver a realidade, tentando corrigir os problemas das ordens vigentes, e assim buscando uma felicidade que contemplasse a todos. Demonstram também uma fé de que é possível ser melhor, bastando que se façam transformações. Veremos, no entanto, que todo este modo desiderativo e esperançoso de pensar não encontrou um terreno fértil na entrada do século XX. Muito pelo contrário, todos os acontecimentos de então despertaram o pessimismo e o receio de que o futuro não traria tantas coisas boas assim.

---

<sup>19</sup> “Life is real and earnest; one must do his appointed task. Too much individualistic self-expression, sexuality or otherwise, may elicit frowns or worse.”

## 2.2 A distopia: o desvanecimento do sonho utópico e o medo do futuro

O século XIX e início do século XX foram marcados por grandes transformações. A revolução industrial, a alfabetização das grandes massas, as descobertas científicas, o fortalecimento do capitalismo, o desenvolvimento dos meios de comunicação e também de outras técnicas que tornavam a vida mais fácil traziam a sensação de que se estava progredindo como nunca antes. A possibilidade de um futuro mais brilhante se erguia, e, através da razão, todo o obscurantismo das eras passadas poderia ser superado.

Muito do deslocamento utópico das esperanças para o tempo que viria estava ligado ao Iluminismo, período caracterizado pela valorização da razão e do progresso científico. Segundo Kopp (2011), acreditava-se que “a razão seria capaz de dotar o homem da faculdade de identificar as principais necessidades humanas e, logo em seguida, de descobrir como satisfazê-las. Alcançar um mundo melhor era uma questão de usar o método adequado.” (p. 39). Para os pensadores de até então, avanço no conhecimento significava também o avanço em direção ao melhoramento social e moral.

Por todos os avanços que de fato puderam ser alcançados no início do século XX, a sensação de que finalmente os sonhos utópicos seriam possíveis crescia. Walsh, descrevendo as conquistas do período, afirma:

A velha esperança no progresso estável, pode-se confirmar, foi coroada por muitas realizações concretas, e ainda mais realizações são possíveis. A energia atômica *poderia* produzir um paraíso de abundância com o mínimo de suor e exploração. As Nações Unidas *poderiam* se tornar o Parlamento do Homem. Os físicos quase erradicaram a paralisia infantil. Vidas, quando não terminam abruptamente, são longas. A educação está se espalhando. O preconceito racial está aos poucos se extinguindo em muitos lugares. As conquistas do século 20 não são negligenciáveis. Um sobrevivente do século XIX poderia sorrir, vendo diante de si a terra dos desejos do seu coração. (WALSH, 1962, p. 15)<sup>20</sup>

---

<sup>20</sup> “The old hope of steady progress, one grants, has been crowned by many concrete achievements, and further ones are possible. Atomic energy *could* produce a paradise of abundance with a minimum of sweat and exploitation. The United Nations *could* become the Parliament of Man. The physicians have almost conquered polio. Lives, when not abruptly terminated, are longer. Education is spreading. Racial prejudice is slowly eroding in many places. The achievements of the 20th century are not negligible. A 19<sup>th</sup> century *revenant* might at first smile happily, seeing before him the land of his heart’s desire.”

Em um mundo cheio de possibilidades, imaginava-se que o futuro deteria menos sofrimento e miséria que o passado. No entanto, quando essas e muitas outras realizações foram sendo possíveis, percebeu-se que o progresso não significava melhora. O século XX trouxe consigo uma irracionalidade que nunca teria sido imaginada pelos utópicos. Duas guerras mundiais, o aparecimento de regimes totalitários como o stalinismo e o nazismo – que se utilizavam inclusive das tecnologias para os seus propósitos de manipulação e brutalidade contra a vida humana –, a guerra fria e o aniquilamento de duas cidades inteiras (Hiroshima e Nagasaki) apenas pelo desejo destrutivo, varreram toda a esperança que se poderia ter em relação ao ser humano e ao futuro.

Como seria possível permanecer em sonhos de uma terra encantada quando tudo mostrava que nem todo o conhecimento e progresso adquiridos seriam capazes de transformar o mundo em um lugar mais feliz?

As guerras mundiais, os bombardeios em massa, as bombas nucleares, a proliferação de regimes totalitários rivais, os campos de concentração, os campos de extermínio, lâmpadas feitas de pele humana, ouro extraído dos dentes de cadáveres, a perfeição da lavagem cerebral como a mais recente das belas artes – quem, no ensolarado século XIX teria previsto todas essas coisas? Quem teria dito que dois grandes poderes mundiais teriam a capacidade de destruir não somente um ao outro, mas toda humanidade, e que a continuação da raça dependeria da racionalidade de dois homens solitários? (WALSH, 1962, p. 20-21)<sup>21</sup>

É neste contexto de contradições ideológicas que as distopias encontram o seu berço. As guerras modificaram a forma do homem de ver a si mesmo e deixaram feridas profundas – não era mais possível permanecer na esperança enquanto o mundo se despedaçava e o lado mais sombrio do ser humano dava as caras. A técnica vinha acompanhada do desejo de dominação – e o otimismo era substituído pela falta de fé no futuro e um ceticismo com relação a qualquer mudança em direção a dias mais claros. Mas, mais do que isso, o homem

---

<sup>21</sup> “The world wars, the mass bombings, the nuclear bombs, the spread of rival totalitarianisms, the concentration camps, the extermination camps, lamps made of human parchment, gold extracted from the teeth of corpses, the perfection of brainwashing as the latest of the fine arts – who in the moderately sunny 19<sup>th</sup> century would have predicted all these things? Who would have foretold that two great world-powers would have the capacity to destroy not merely each other, but all mankind, and that the continuance of the race would depend on the rationality of two lonely men?”

chegou a uma desilusão tamanha “que fez o termo progresso se converter numa má palavra.” (KOPP, 2011, p. 42). Passou-se a *temer* o futuro e repudiar as utopias.<sup>22</sup>

Wells foi um dos escritores que sofreram mais claramente desta transição. De acordo com Kopp (2011), ele era um dos escritores que mais acreditavam no ser humano e na realização dos desejos utópicos através do progresso, e suas obras no início da carreira mostravam um modo otimista de ver a ciência e o futuro. Ao longo da vida, por todo o ceticismo presente em seu tempo, foi perdendo o seu público e amargurando-se de tal forma que passou a rejeitar o próprio trabalho. Wells mostra todo o seu crescente pessimismo no trecho a seguir:

Nosso universo não está meramente em bancarrota; não restaram dividendos; ele não está simplesmente liquidado; ele se encaminha para o apagamento da existência, não deixando sequer destroços para trás. A tentativa de traçar algum tipo de padrão é inútil. [...] A história humana já chegou ao fim e [...] o *Homo Sapiens*, como ele havia gentilmente se autodenominado, em sua forma atual está descartado. (1945, p. 15 apud KOPP, 2011, p. 43)<sup>23</sup>

Esse discurso parece bastante amargo e alarmista visto nos dias de hoje, mas para aquele momento histórico, onde todas as esperanças haviam sido frustradas, essa forma de ver o mundo representava o espírito da época – a que nem um dos maiores escritores utópicos conseguira resistir. Isso não significa que as utopias tenham sumido definitivamente – *Walden II*, de Skinner, foi publicada em 1948, e o próprio Aldous Huxley também escreveu *Island*, de 1962 – mas elas perderam a força e se tornaram apenas uma forma menor e desacreditada.

As distopias surgiram, então, num movimento contrário às utopias – onde uma arquitetava um mundo bom, construído por homens justos, a outra enxergava um mundo cruel, com sistemas aprisionadores e líderes totalitários e no qual o avanço só serviria para trazer a destruição do homem em sua integridade. As distopias surgiam como uma oposição e uma vazão de todo ceticismo e pessimismo latentes numa época de grandes tormentas ideológicas. Krishan Kumar (1987) comenta, em relação à transição das utopias para distopias, que, apesar de o sonho ter sido substituído pelo pesadelo, a vontade de enxergar e prever o futuro não desapareceu – apenas a esperança se tornou medo (p. 225). Desta forma,

---

<sup>22</sup> Kopp comenta que sistemas totalitários como o Stalinismo e o Nazismo teriam a natureza de utopias para aqueles que os idealizaram, uma vez que aquele seria o seu ideal de sociedade perfeita, e que seria um fator atenuante para o descrédito das utopias.

<sup>23</sup> O trecho citado por Kopp (2011) é retirado de: WELLS, H. G. *Mind at the end of its tether*. Londres: Heinemann, 1945.

continuou-se a projetar mundos para os tempos que viriam, mas eles adquiriram tons mais sombrios.

Até a metade do século XX, boa parte das grandes distopias havia sido produzida: o conto de E. M. Foster, “The Machine Stops” (1909), aparece como uma das primeiras amostras da preocupação com a demasiada dependência do homem em relação à máquina. No entanto, para muitos, é *Nós* (1924), do russo Zamyatin, o inaugurador das distopias.<sup>24</sup> O romance apresenta um futuro no qual uma sociedade aparentemente perfeita e igualitária retira o livre-arbítrio de seus habitantes, controlando-os como máquinas e levando-os a uma vida oprimida e estagnada. A obra, crítica do socialismo russo, serviu de influência para *Admirável mundo novo* e *1984*, que levam muitos traços dela. *Nós* pode ser visto, em muitos aspectos, como um paradigma.

Apesar de toda a proliferação da distopia no período entre e pós-guerras, ela demorou a ser considerada como tal – era ainda vista como uma “utopia de um lugar ruim”<sup>25</sup>. A distopia ainda estava muito ligada à utopia, e isso é compreensível por ambas mostrarem mundos que na sua lógica contemplam o bem comum. Na obra de Huxley, todos que se encaixam no sistema vivem felizes – muitas vezes o que determina se uma obra é utópica ou distópica é apenas a intenção do autor. De acordo com Kopp, o termo foi primeiro cunhado e usado em 1868, pelo filósofo e político britânico Stuart Mill em um debate parlamentar, mas foi apenas a partir da metade do século que se passou a teorizar sobre a distopia como um gênero literário mais independente.

Mas o que exatamente seria a distopia? De uma forma simplista, poderíamos dizer que a distopia é a utopia ao reverso – a “utopia que deu errado”, como foi explicitado no início deste capítulo: se a utopia é o projeto de uma boa sociedade, a distopia mostrará uma sociedade corrompida; se a utopia tem fé na humanidade, a distopia verá o homem como o ser mais vil na face da terra; se a utopia acredita no bem do progresso, a distopia verá nele apenas a destruição. Poderíamos pensar nelas como dois lados da mesma moeda, mas obviamente há mais do que isso.

---

<sup>24</sup> Há certa discussão sobre a inauguração dos textos distópicos – alguns autores como Szachi veem Aristófanos ou Swift como inauguradores. Erich Fromm defende que o primeiro seria *Iron Heel*, de Jack London. Alexandra Aldridge chega a considerar *When sleeper wakes*, de Wells como tendo características distópicas. Adotamos aqui a visão Walsh, Kopp e Booker de que *Nós* seria o primeiro grande romance distópico.

<sup>25</sup> Huxley descreve *Admirável mundo novo* desta maneira, como observa Kopp (2011, p. 44).

Primeiramente, poderíamos vê-la especificamente como uma sátira às utopias, usando dos seus preceitos de forma deturpada de modo a criticá-las. Szachi argumenta que as utopias negativas, como ele as chama<sup>26</sup>, não são uma invenção do nosso tempo. Ao longo da história, obras se propuseram a satirizar as ideias utópicas justamente pela sua natureza ambígua e pelo fato de parecerem assustadoras ou pouco atraentes se vistas com sistemas de valores diferentes do contexto em que foram escritas. Essa explicação vai ao encontro do que foi dito ao longo deste capítulo: homens diferentes têm visões e desejos diferentes.

O que para um homem “deveria ser”, para outro “não deveria ser” (p. 115), pois os valores são flexíveis de uma conjuntura para outra. Fazendo a leitura de uma obra utópica e distópica lado a lado, poderíamos encontrar tantos paralelos que igualmente desejaríamos não estar em nenhuma delas – os mesmos ideais podem ser usados positiva ou negativamente. Szachi explica no trecho abaixo como o mecanismo das utopias negativas funciona na sua visão:

As utopias comunistas anunciam a liquidação da propriedade privada? O contra-utopista afirma que no comunismo ninguém terá sequer uma escova de dentes particular. Os comunistas criticam a família burguesa? A contra-utopia anticomunista faz disso uma ideia de comunidade de esposas, podendo inclusive referir-se ao exemplo de mais de uma das antigas utopias. (p. 116)

Para ele, nas contra-utopias, as ideias são exageradas de tal modo que suscitam o completo descrédito àquilo que estão expondo. “O essencial é que consistem em levar ao absurdo as ideias dos adversários políticos, são demonstrações de perigos reais ou imaginários contidos nas ideias que aqueles querem realizar.” (p. 117) “O mal real é ampliado” (p. 120) e as antiutopias funcionam como sátiras, utilizando justamente o mecanismo do excesso para causar o repúdio. Neste caso, *As viagens de Gulliver* seriam, para ele, um exemplo de anti-utopia. Embora a visão de Szachi trate principalmente de um dos aspectos presentes nas distopias – de oposição às utopias – ele também percebe a sua importância na contestação da realidade como ela se apresenta.

Escritores como Huxley dispõem-se a protestar contra o mundo existente com um vigor que nada deixa a dever a seus antecessores. São igualmente intransigentes contra os compromissos e concessões, mas já não possuem a fé que se tinha antes. Sentem que não lhes é permitido aceitar o mal, mas não conseguem engajar-se na

---

<sup>26</sup> Szachi não utiliza o termo distopia, talvez por ele não estar tão difundido na época da escritura do seu livro, 1968, ou talvez por ele ver as distopias predominantemente em função das utopias do que uma forma literária mais robusta.

propagação do bem, pois este lhes parece ou algo duvidoso em si, ou uma causa condenada ao fracasso. Pertencem à família dos cétricos ou à dos catastróficos. É por isso que as suas utopias negativas aparecem como opostas às antigas utopias positivas, quando no passado estas duas maneiras de encarar a realidade podiam ser complementares. Sobrevive a antiga oposição utópica entre o bem e o mal, mas somente o segundo é mostrado à luz do dia. (p. 123)

A definição de Booker (1994) confere mais responsabilidade política e social às distopias que a de Szachi. Para o autor, de formação marxista, elas são uma aguda crítica da sociedade. Dissemos que as utopias eram filhas do seu tempo, criando mundos perfeitos que eliminavam o mal encontrado na realidade; as distopias se prestam a esse papel de forma mais crítica e forte – elas também apanham elementos da realidade para criar suas sociedades imaginárias, mas o fazem em um processo diferente: ao invés de consertar a realidade, elas levam as condições que consideram viciosas a um extremo tal que faz com que o leitor, ao se deparar com o mundo imaginado, reconheça a corrupção do seu.

A utopia é a fuga *da* história, enquanto a distopia é a fuga *para* a história. (MORSON, 1981, p. 128 apud BOOKER, 1994, p. 04)<sup>27</sup> Se utopia é a negação de tudo aquilo o que é, a distopia mergulha na realidade e nos força a vê-la no seu pior aspecto, tocando fundo na ferida. A propósito disso, Gordin (2010) afirma algo parecido: “enquanto as utopias nos levam para o futuro e servem para acusar o presente, a distopia nos coloca na negra e depressiva realidade, conjurando um futuro aterrorizador que virá se não reconhecermos e tratarmos os sintomas do aqui e agora.” (p. 02)<sup>28</sup>. Neste sentido, as distopias apontam de forma mais direta para o que poderá acontecer se os problemas da realidade não forem corrigidos.

Booker explica que a ficção distópica faz uso da *desfamiliarização*<sup>29</sup> – técnica que, o autor observa, lembra o *estranhamento* que os formalistas russos viam como próprio da literatura ou o *efeito de alienação* de Brecht. Ao colocar a problemática num cenário distante no tempo e espaço, como se não pertencesse à realidade do leitor, a distopia permitiria enxergar problemas a sua volta que lhe teriam parecido naturais sem o distanciamento. “As

---

<sup>27</sup> Morson, Gary Saul. *The Boundaries of Genre: Dostoevsky's "Diary of a Writer" and the Traditions of Literary Utopia*. Austin: University of Texas Press, 1981.

<sup>28</sup> “Whereas utopia takes us into a future and serves to indict the present, dystopia places us directly in a dark and depressing reality, conjuring up a terrifying future if we do not recognize and treat its symptoms in the here and now”.

<sup>29</sup> O termo usado no original é *defamiliarization*. (p. 19)

ficções distópicas são tipicamente situadas em lugares ou tempos distantes do autor, mas é normalmente claro que as reais referências das ficções distópicas são geralmente concretas e ao alcance dos olhos.” (BOOKER, 1994, p. 19)<sup>30</sup>

O teórico entende que a distopia vem em oposição ao sentimento utópico, mas para ele, acima de tudo, ela é contrária à realidade – ou, como ele as chama, as distopias da vida real, representadas, no século XX, pelo capitalismo burguês nazista e o comunismo russo.

A literatura distópica se constitui [...] por uma crítica às condições sociais ou sistemas políticos existentes, seja através de um exame crítico das premissas utópicas sobre os quais essas condições e sistemas são baseados ou através de possibilidades imaginativas dessas condições e sistemas dentro de diferentes contextos que revelam claramente suas falhas e contradições. (BOOKER, 1994a, p. 3 apud KOPP, 2011, p. 63)<sup>31</sup>

Também Kopp (2011) acrescenta que os distópicos, assim como os utópicos, fazem parte da classe dos projetistas, criando mundos a partir de elementos do seu:

Se uma utopia promete ou indica um mundo melhor a partir da comparação com o atual (necessariamente diferente deste), a distopia simula um ‘mundo pior’ a partir do exagero, por exemplo, na aplicação de leis, modos de dominação, sistemas econômicos ou políticos, costumes, ideologias ou crenças contemporâneas (mas não necessariamente diferente deste). (p. 58)

Kopp traz a seguinte definição de distopia, que resume o que foi dito por Booker e que acrescenta o aspecto de advertência presente nas distopias:

A ficção distópica é sempre uma história intencional de advertência – que se refere a uma sociedade imaginada e projetada no futuro – que deve causar assombro aos leitores. A vida se torna pior no futuro imaginado pelo autor, mesmo que seus habitantes imaginários sequer se deem conta disso, em muitos casos. Essas advertências e a ideia de pior destacam sempre condições relacionadas ao contexto do autor que lhe parecem indesejáveis caso elas se realizem ou se radicalizem como modo de vida. São, portanto, críticas à sociedade que contemplam aspectos sociais, políticos, econômicos e culturais. (p. 62)

---

<sup>30</sup> “Dystopian fictions are typically set in places or times far distant from the author’s own, but it is usually clear that the real referents of dystopian fictions are generally concrete and near-at-hand.”

<sup>31</sup> Trecho retirado de: BOOKER, M. Keith. *Dystopian literature: a theory and research guide*. Westport: Greenwood, 1994.

Assim, através do exagero e da projeção para o futuro, a distopia mostraria o que poderia acontecer se as circunstâncias presentes não fossem corrigidas. Kopp afirma que ela faz parte das “profecias não realizadas” (p. 60), e concorda com o ânimo antecipador do qual Walsh também fala: “Walsh acredita que os escritores ‘pensam, sentem e temem hoje, neste tempo, aquilo que os filhos deste tempo sentirão, pensarão e temerão amanhã’” (p. 61). Deste modo, podemos pensar que a distopia funciona como uma crítica, uma advertência e também uma vazão dos temores suscitados pelo seu momento histórico.

Por muitas vezes serem alocadas em tempos futuros e preocuparem-se com o “destino da humanidade”, as narrativas distópicas muito flertam com a ficção científica e a literatura apocalíptica. No primeiro caso, discute-se a possibilidade da distopia ser uma vertente da ficção científica ou um gênero paralelo. Adam Roberts (2000) acredita que a função da ficção científica é o encontro com a alteridade. Ela se utiliza de todo um aparato que o autor chama de “pseudocientífico”, mas no coração do gênero está, muito mais, a confrontação com o outro e com situações diversas. A distopia, como vimos, tem uma forte ligação com a ciência, mas uma função muito mais política, que não corresponde necessariamente à ficção científica.

Para Booker, embora elas se pareçam em muitos aspectos, a diferença entre ambas estaria no fato das distopias prestarem atenção especificamente à crítica social, e que tal ficção é mais próxima dos trabalhos de críticos sociais e culturais como Nietzsche, Freud, Bakhtin, Adorno, Foucault e Habermas. Campbell (2010), analisando especificamente a ficção científica e ficção distópica para o público juvenil, também faz essa distinção – relacionando a primeira com a alteridade e a segunda com a conscientização do leitor com as ordens nas quais ele está inserido. De um modo geral, poderíamos dizer que as distopias, muitas vezes, estão inseridas dentro da ficção científica, mas nem toda obra de ficção científica é distópica.

No que diz respeito ao medo apocalíptico, podemos dizer que elas dividem os mesmos aspectos. De acordo com Greg Garrard (2006), as narrativas sobre o declínio da humanidade ou mesmo o fim do mundo existem há pelo menos três mil anos, e podem ser vistas principalmente em textos judaico-cristãos, criando toda uma retórica apocalíptica para o futuro. Esse “gênero nascido da crise”, como aponta o autor, projeta o que está por vir se as condições observadas no presente não forem reparadas. Elas projetam uma realidade em que “imagens violentas e grotescas justapõem-se a vislumbres de um mundo transformado.” (THOMPSON, 1997, p. 13-14 apud GARRARD, 2006, p. 124).

Em sua análise, Garrard observa que diversas causas foram apontadas para o fim eminente – desde a crise ambiental, os desastres naturais, até teorias como as de Thomas Malthus, que em *Ensaio sobre o princípio da população* (1798) previu a falta de alimento e outras provisões para o ser humano devido ao crescimento populacional. “A população sempre aumentará até o ponto que ‘a miséria e o vício’ a detenham, afirmou Malthus, de modo que até a mais igualitária das utopias acabaria por redundar em conflito e competição por recursos escassos.” (GARRARD, 2006, p. 135).

Embora Garrard concentre seu exame nas narrativas apocalípticas, e não necessariamente distópicas, a reflexão que se faz com relação a ambas é a mesma, estando elas, em muitos pontos, interligadas – isso porque as duas veem no presente condições de tal forma degradantes, que levam à destruição do mundo, em uma, e à corrupção da sociedade, em outra. De fato, a grande maioria dos romances distópicos ocorre em um tempo e lugar advindos de algum tipo de destruição, seja pelo esgotamento da natureza ou por resultado de guerras, que permitiu que nele se instalasse toda uma organização corrompida e viciada.

Desta forma, a segunda é muitas vezes consequência da primeira, e as duas são versões de “um mundo pior para o futuro”<sup>32</sup>. O filósofo esloveno Slavoj Žižek (2010) também aponta que o capitalismo, a crise ecológica, a revolução biogenética e as divisões sociais como um todo, estão levando o homem ao fim dos tempos, e que isso tem sido expresso em inúmeras obras de ficção científica e distópica nos últimos anos. Killingsworth e Palmer, ao analisarem livros de cunho apocalíptico, observam que “seu objetivo não é prever o futuro, mas modificá-lo” (1996, p. 52 apud GARRARD, p. 141), o que, certamente, também corresponde ao espírito das distopias.

### **2.3 A configuração da má sociedade nas narrativas distópicas**

Se fizéssemos um inventário das distopias nos últimos cem anos, perderíamos a conta. O impulso distópico se apossou não apenas da literatura, mas também do cinema e de outras mídias, dando à luz a grandes obras que fazem parte da cultura dos séculos XX e XXI. São, em sua maioria, obras intransigentes – que trazem uma mistura de culto e medo da

---

<sup>32</sup> Expressão utilizada por Rudinei Kopp em *Quando o futuro morreu* (2011).

tecnologia com o tom inconformista e desafiador às ordens correntes – encantando principalmente o público mais jovem.<sup>33</sup>

Além das obras citadas anteriormente, que inauguraram as distopias, podemos citar clássicos como *Laranja Mecânica* (1962), de Anthony Burgess, que foi para o cinema no filme icônico de Stanley Kubrick (1971), *We can remember you for the wholesale* (1966) e *Do androids dream of electric sheep?* (1968), de Philip K. Dick, que se tornaram, respectivamente, os filmes *Total Recall: o vingador do futuro* (1990-2012) e *Blade runner: o caçador de androides* (1982), *O exterminador do futuro* (1984), *O planeta dos macacos* (1968; 2001), *O conto da aia* (1985), da canadense Margaret Atwood, *Watchmen* (1986) e *V de Vingança* (1989), de Alan Moore, a trilogia *Matrix* (1999-2004), e os recentes *Não me abandone jamais* (2005), de Kazuo Ishiguro, e *A estrada* (2006), de Cormac McCarthy.

Obviamente há tantas outras obras igualmente interessantes, mas o que fica claro é que cada uma delas traz problemáticas que dão vazão aos anseios arraigados no seu momento histórico – seja através do medo do estado, da violência, da máquina, da modificação biológica ou da destruição do meio ambiente. Nic Felton (2013) identifica alguns subgêneros da literatura distópica: as temáticas são variadas – totalitaristas (*1984*), capitalistas (*Admirável mundo novo*), cyberpunks (*Matrix*), feministas (*O conto da aia*), pós-apocalípticas (*A estrada*), de viagem no tempo (*O exterminador do futuro*) ou no espaço (*O planeta dos macacos*). É possível imaginar uma distopia para cada medo humano.

Não é à toa que em um tempo de guerras e sistemas totalitários que envolviam tanto o capitalismo burguês, encarnado por Hitler, como o comunismo, encarnado em Stalin e Lênin, tenhamos obras como *Nós* e *1984*, ou numa época de disputas que envolviam armas nucleares, como na Guerra Fria, e também o desenvolvimento da robótica, tenhamos uma obra como *Do androids dream of Electric sheep? (Blade runner)*, que mostra o mundo após uma grande guerra que tornou a vida quase impossível na terra, devido à poluição radioativa. A obra de Philip K. Dick traz várias temáticas pertinentes, mas o questionamento principal fica no conceito de humanidade – com androides que se assemelham e sentem como humanos e o ser humano que foi capaz de destruir a terra na sua busca por poder.

Em outro exemplo, *V de Vingança* se passa em uma Inglaterra dominada por um partido fascista e criminoso, que além de controlar a população através do medo e da

---

<sup>33</sup> Adam Roberts (2000) afirma que a ficção científica surgiu como um gênero marginal, mas pertencente ao homem jovem e branco, e talvez o mesmo pudesse ser dito da ficção distópica.

manipulação de informações, persegue grupos que considera indesejáveis, tais quais imigrantes, muçulmanos e homossexuais, mandando-os para campos de concentração. V, um anarquista mascarado de Guy Fawkes, busca derrubar o sistema numa série de ataques terroristas. A novela gráfica de Alan Moore faria uma alusão à Inglaterra dos anos 80, que enfrentava um duelo entre o conservadorismo de Margaret Thatcher e o partido trabalhista de Michael Foot.<sup>34</sup> Apesar de narrativas diferentes, com organizações e lógicas diversas, é possível identificar relações que se repetem nos mundos distópicos, formando um conjunto de temáticas recorrentes no gênero.

Um dos pontos mais importantes das distopias diz respeito ao poder do sistema sobre o indivíduo. O controle do estado é algo que aparece em praticamente todas as distopias, ocorrendo através de mecanismos diversos – seja pela violência ou por sistemas de manipulação e condicionamento que fazem com que a população acredite que os poderes em vigor estão fazendo o melhor para ela. O estado é visto como um pai – que causa temor ou reverência. Assim como na utopia, o homem é um animal político, e a sua vida está entrelaçada nos desígnios do sistema social no qual ele está inserido, sendo comum que se regule cada instância de sua vida. Kopp (2011) observa como o homem é retratado nessas obras:

Nas distopias, o indivíduo é anulado de tal maneira que sua vida se torna regulada desde o nascimento até a morte, sempre em nome de um bem maior ou da felicidade coletiva que nunca se percebe, de fato. Os anseios individuais precisam ser suprimidos completamente ou necessitam de recursos externos ou artificiais para aplacar as tensões da sua forma de vida. (p. 56)

Neste trecho, fica bastante claro o funcionamento da distopia como uma utopia distorcida – apesar de aparentemente tudo funcionar para o seu bem, o homem é oprimido e enterrado no sistema sem qualquer esperança de transformação. Walter Benjamin, em seu texto “Crítica da violência/Crítica do poder”<sup>35</sup>, explica que o poder/violência é natural e moral se usado para fins justos, e que, dentro da teoria política, “todas as pessoas abrem mão de seu

---

<sup>34</sup> Em 2013, no Brasil, nas passeatas que protestavam contra os poderes políticos em geral, muitas pessoas adotaram a máscara de Guy Fawkes, fazendo referência ao movimento anarquista mostrado em *V de Vingança*. De fato, trazendo a discussão para o momento atual do Brasil, onde duas ideologias – a direita e a esquerda – se digladiam, cada qual acreditando que o seu sistema de valores é melhor que o outro, poderia facilmente surgir tanto uma distopia da esquerda, como uma distopia da direita; as duas ideologias são como utopias e muitas das previsões catastróficas feitas de ambos os lados se assemelham muito com o sistema de excesso do qual a distopia se utiliza.

<sup>35</sup> O texto original de Benjamin baseia-se na ambiguidade da palavra alemã “Gewalt”, que significa tanto violência quanto poder, conforme explica o seu tradutor.

poder/violência em prol do estado”. Pensando no conceito de Benjamin, vemos que dentro das narrativas distópicas, o poder do indivíduo é repassado para o estado, que faz uso do poder/violência legitimamente para fins supostamente justos.

Dentro deste contexto, a tecnologia funciona como um instrumento de poder. Booker afirma que todo o conhecimento e tecnologia se tornaram provas não somente da capacidade humana, mas também da sua fraqueza e limitação. “O que o homem quer aprender da natureza é como usá-la para dominar a ela e aos outros homens.” (p. 07)<sup>36</sup> A ciência não serviu para a sua libertação, mas sim para a sua prisão em sua natureza falha. Se para os utopistas o homem era verdadeiramente bom, bastando-lhe apenas um treinamento moral, para os distópicos, o homem tinha uma natureza “selvagem e sádica” (KOPP, p. 46) por baixo da capa da razão e bastava que se lhe desse o poder para que isso ficasse claro.

A tecnologia, assim, funcionaria como uma forma de domínio e poder para que aqueles que detivessem a técnica – colocando para fora a sua natureza mais cruel e desumanizando a si e ao outro: “o poder [...] se constitui e se mantém [...] através do domínio e da aplicação do conhecimento capaz de conduzir as massas eficientemente a certos modelos que as mantenham sob controle.” (KOPP, p. 19) Desta forma, a tecnofobia se torna o tema mais recorrente dentro do mundo distópico, expresso de diversas maneiras, como aponta Kopp (2011).

Primeiramente, haveria o medo da “destruição ou transformação da natureza” (KOPP, p. 15), no qual o desenvolvimento da ciência criaria recursos para a destruição da vida. O mau uso da energia atômica e nuclear e também de experiências biológicas entrariam neste contexto, e o domínio da natureza seria utilizado, como colocou Booker, como uma forma de controlar o outro. A destruição do meio ambiente ou das condições para a vida da raça humana demonstra o teor apocalíptico de algumas distopias.

Em seguida, haveria o medo da sociedade e do homem se tornarem manipulados e mecanizados e que através da técnica fosse possível controlar a vida individual e, por consequência, política. A retirada da liberdade e a mecanização do homem é bastante clara por obras através do último século, como, por exemplo, em *The machine stops*, *Laranja Mecânica* ou *Não me abandone jamais*. A maior parte dessas obras apresenta uma concepção

---

<sup>36</sup> "What men want to learn from nature is how to use it in order to wholly dominate it and other men".

behaviorista de adequação do homem ao sistema e demonstra o quanto a técnica tem o poder de eliminar o livre-arbítrio e a individualidade.

Para isso, são empregadas técnicas diversas de intervenção: drogas, implantes, manipulação genética, ou condicionamento psicológico. Nessas condições, o homem acaba perdendo a capacidade de ter a soberania sobre o seu destino. Pode se tornar, como criatura manipulada, um robô humano, um autômato, um ser completamente vigiado, um alienado desconectado com a realidade. (KOPP, 2011, p. 16)

Por fim, Kopp lembra o papel dos meios de comunicação como uma forma de controle tecnológico. O surgimento do cinema, da televisão e do rádio, como diversão, serviu para aproximar as pessoas no mesmo ambiente, mas, ao mesmo tempo, para afastá-las umas das outras e da realidade. Enquanto se assiste televisão, se esquece dos problemas da vida real – a distração serviria, assim, como uma ferramenta de manobra. Deste modo se fabrica o homem massa – inerte e facilmente manipulável (p. 21)<sup>37</sup>. Nisso entra também a propaganda – forma poderosa de persuasão das grandes massas. Kopp lembra que a propagação do nazismo foi possível, em grande parte, através da tecnologia. Com relação a isso, Huxley<sup>38</sup> comenta:

Desde o tempo de Hitler, o arsenal de dispositivos técnicos à disposição do aspirante a ditador foi consideravelmente aumentado. Além do rádio, do alto-falante, do cinema e das grandes rotativas, o publicista contemporâneo pode empregar a televisão para transmitir a imagem, assim como a voz, do seu cliente [...]. Graças ao progresso técnico, o Grande irmão pode ser agora quase tão onipresente como Deus. [...] Desde o tempo de Hitler, têm-se realizado trabalhos notáveis nos campos da psicologia e da neurologia aplicadas, que são o campo próprio do propagandista, do doutrinador e do lavador de cérebros. (HUXLEY, 1959, p. 70-71 apud KOPP, 2011, p. 23)

Nas distopias, esse tipo de manipulação é um traço comum – seja uma distração midiática que impeça as pessoas de pensarem sobre o que está errado em seu sistema ou então uma distorção na maneira como as pessoas veem o estado. O homem é administrável e pode ser condicionado a um determinado comportamento/ideologia. Kopp, citando Wright Mills<sup>39</sup>, afirma que existem três formas de poder: “a autoridade (poder justificado pelas convicções

<sup>37</sup> O conceito de homem massa é retirado de: ORTEGA Y GASSET, José. *A rebelião das massas*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

<sup>38</sup> HUXLEY, Aldous. *Regresso ao admirável mundo novo*. São Paulo: Hemus, 1959.

<sup>39</sup> MILLS, C. Wright. *A imaginação sociológica*. 2 ed. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1969.

dos que obedecem voluntariamente); a manipulação (poder desfrutado sem o conhecimento dos impotentes); e a coação, que ‘é a forma final de poder’.” (MILLS, 1969, p. 49-50 apud KOPP, 2011, p. 24)

Em sua obra, *Vigiar e Punir* (2012)<sup>40</sup>, Michel Foucault fala do corpo como alvo do poder, e que pode ser adestrado através da disciplina. Ele aponta diferentes técnicas de dominação capazes de levar a um comportamento desejável, transformando o homem em uma máquina ou autômato, que “se manipula, modela-se, treina-se, que obedece, responde, torna-se hábil ou cujas forças se multiplicam” (p. 132). As disciplinas levam a uma docilidade dos corpos, tornando o indivíduo utilizável e submisso, sendo capaz de manipular seu comportamento e gestos.

O corpo humano entra numa maquinaria de poder que o esquadrinha, desarticula e o recompõe. Uma “anatomia política”, que é também igualmente uma “mecânica do poder”, está nascendo; ela define como se pode ter domínio sobre o corpo dos outros, não simplesmente para que façam o que se quer, mas para que operem como se quer, com as técnicas, segundo a rapidez e a eficácia que se determina. A disciplina fabrica assim corpos submissos e exercitados, corpos “dóceis”. (2012, p. 133)

Uma das técnicas das quais fala o autor diz respeito à cerca, ao quadriculamento, seja isolando os indivíduos ou segregando-os em grupos e hierarquias que facilitem a sua localização e o seu controle, garantindo, assim, a obediência. Em seu trabalho, o autor se refere às instituições disciplinadoras, tais quais prisões, hospícios e escolas, fazendo parte do que ele chama de “microfísica do poder”, mas tais técnicas podem ser aplicadas a qualquer mecanismo disciplinador. Nas distopias, que contam com estados controladores, é comum a concepção de castas ou de algum sistema que divida as pessoas em grupos que tornem mais fácil manipulá-las e obrigá-las a agir de determinada maneira.

Importa estabelecer as presenças e as ausências, saber onde e como encontrar os indivíduos, instaurar as comunicações úteis, interromper as outras, poder a cada instante vigiar o comportamento de cada um, apreciá-lo, sancioná-lo, medir as qualidades ou os méritos. Procedimento, portanto, para conhecer, dominar e utilizar. (2012, p. 138)

---

<sup>40</sup> Obra originalmente publicada em 1975.

O “vigiar” – conseguido pela fiscalização dos indivíduos entre si ou por aparatos mecânicos – pode ser identificado principalmente em obras como *1984*, e é utilizado como um “recurso para o bom adestramento”. Falaremos sobre isso mais adiante, mas o que importa aqui é perceber a relação de poder que o “olhar disciplinar” traz – ele é um dos contributos mais eficazes no domínio sobre o outro e é possível principalmente através da tecnologia.

O exercício da disciplina supõe um dispositivo que obrigue pelo jogo do olhar: um aparelho onde as técnicas que permitem ver induzam a efeitos de poder, e onde, em troca, os meios de coerção tornem claramente visíveis aqueles sobre quem se aplicam. (FOUCAULT, 2012, p. 165)

Para Foucault, “a disciplina ‘fabrica’ indivíduos; ela é a técnica específica de um poder que toma os indivíduos ao mesmo tempo como objetos e como instrumentos de seu exercício” (p. 164), sem necessitar do apelo para a violência. A disciplina seria mais bondosa que o suplício – mecanismo de punição utilizado até meados do século XVII, e no qual o corpo do condenado seria violentamente punido em forma de espetáculo em praça pública, para assim atestar o poder do soberano frente a todos aqueles que estivessem assistindo. Os métodos de punição mais modernos, conseguidos através da disciplina, seriam mais velados e imprimiriam o poder do soberano na mente e não apenas no corpo.

Booker (1994) apresenta outras relações de condicionamento e exercício do poder nas narrativas distópicas. Ele aponta que, para Nietzsche, a arte seria um recurso de escape da desumanização da ciência – ela liberta, enquanto que a ciência confina e limita. É interessante notar que, talvez por este motivo, a arte seja vista como algo subversivo ou indesejado tanto nas utopias quanto nas distopias. De um modo geral, qualquer dispositivo que sirva para que o indivíduo reflita por si mesmo ou se expresse demasiadamente é visto com maus olhos. A arte permite pensar e denota a individualidade, e por isso não é bem vinda.

Com relação a isso, Booker também traz alguns conceitos de Freud que se casam com as ideias distópicas. Primeiramente, ele lembra que, para o autor, enquanto o homem procura a felicidade, os seus impulsos são antagônicos às convenções da sociedade. Assim, o objetivo da civilização, e, por conseguinte, do estado, é limitar a liberdade individual, funcionando como um superego; mas, como o primitivismo e a anarquia seriam piores, não é possível a existência de uma sociedade perfeita. Ao mesmo tempo, a civilização permite a vazão do instinto de violência através do ódio a grupos que não se encaixem nos seus preceitos:

Este tipo de bode expiatório frequentemente ocorre na ficção distópica, cujos governos reforçam sua intolerância com o diferente através da perseguição de grupos marginais. [...] Sempre se pode unir um considerável número de pessoas apaixonadas, contanto que haja outras pessoas sobrando para receber a sua manifestação de agressividade.<sup>41</sup> (BOOKER, 1994, p. 11)

Para Freud, a União Soviética, muito mais que ter amor por sua própria ideologia, se reunia na aversão ao capitalismo burguês, da mesma forma que os nazistas encontravam o foco do seu movimento no ódio aos judeus. Assim, os instintos de agressão reprimidos podem encontrar um escape útil no ódio pelo diferente. Este “instinto de rebanho”, como ele chama, é um dos aparatos que faz com que sistemas totalitários sejam possíveis e que serve de base para muitas narrativas distópicas.

No entanto, na sua visão, é na religião que se encontra a maior força opressora da civilização. Ela é irracional e falsa e uma poderosa ferramenta de repressão dos impulsos humanos. Para ele, a religião “vem do desamparo infantil e da busca por uma figura paterna protetora, que é a mesma busca que dá a líderes totalitários como Hitler e Stalin uma espécie de fascinação erótica.” (BOOKER, 1994, p. 11)<sup>42</sup> Uma vez que os governos totalitários dependeriam desse tipo de ilusão em massa e conformidade, poderíamos pensar que, nas narrativas distópicas, o próprio estado se tornaria a religião – paternalista e repressora.

Por fim, Booker aborda a questão da sexualidade como forma de poder na sociedade, que aparece de formas diferentes em Freud e Foucault. Para Freud, que acredita que a ordem social é inimiga dos desejos individuais, a sexualidade seria uma energia subversiva e transgressora, que precisaria ser reprimida e sublimada em outras áreas produtivas em favor do Estado. Tanto Freud quanto os governos distópicos veriam “a obtenção da liberação sexual como um passo importante em direção a uma liberdade geral da repressão política e social”. (BOOKER, 1994, p. 12)<sup>43</sup>

---

<sup>41</sup> “This kind of scapegoating frequently occurs in dystopian fiction, whose governments typically enforce their intolerance of difference through persecution of specified marginal groups. [...] One can always bind together a considerable number of people in love, so long as there are other people over to receive the manifestation of their aggressiveness.”

<sup>42</sup> “For Freud the need for religious belief arises directly from the infant's sense of helplessness and longing for a strong and protective father figure, but it is also this longing that endows totalitarian leaders like Hitler and Stalin with a sort of erotic fascination.”

<sup>43</sup> “These thinkers see sexuality as a potential source of inherently transgressive energies and regard the attainment of sexual liberation as an important step toward a more general freedom from social and political repression.”

Foucault discorda de Freud – para ele a sexualidade não seria um impulso instintivo natural, mas sim um condicionamento social e um ponto de transferência das relações de poder; para ele, a sexualidade poderia ser usada a favor do estado:

Foucault sugere que a sociedade moderna não procura reprimir ou eliminar a sexualidade, mas, ao invés, administrá-la e direcionar as energias sexuais para a sua própria vantagem. Em resumo, a sexualidade não necessariamente está em oposição direta ao poder oficial, e pode, de fato, ser um apoio para ele: prazer e poder não se cancelam ou se contrariam; eles se procuram, se sobrepõem, e reforçam-se mutuamente. (BOOKER, 1994, p. 12)<sup>44</sup>

Fazendo um apanhado do que foi dito até aqui sobre as distopias, poderíamos dizer que: 1. Elas têm uma relação íntima e ambígua com as utopias. 2. Surgiram das decepções com o século XX. 3. Fabricam mundos piores que os atuais, servindo de sátira ou crítica a sistemas políticos já existentes e também alertando para um possível futuro que virá se nada for corrigido. 4. Frequentemente mostram sociedades saídas de alguma destruição que tornou a sociedade corrompida possível. 5. Por se passarem muitas vezes no futuro e usarem a tecnologia como aparato de repressão para os estados totalitários, têm ligação com a literatura apocalíptica e a ficção científica. 6. Utilizam-se de preceitos behavioristas e disciplinadores, condicionando o homem a agir e pensar de determinada maneira para assim manter o poder sobre ele.

Mostraremos agora, de forma breve, como se configuram os universos distópicos em duas obras paradigmáticas do gênero no século XX.

#### **2.4 Revisitando dois clássicos do século XX: *Admirável mundo novo* e *1984***

*Admirável mundo novo* e *1984* são dois clássicos da ficção distópica. De maneiras diferentes, cada qual monta um painel do futuro a partir do que os seus autores enxergavam na primeira metade do século passado. Huxley, baseando-se nos escritos utópicos ainda famosos

---

<sup>44</sup> “Foucault suggests that modern society seeks not to repress or even to extirpate sexuality, but instead to administer sexuality and turn sexual energies to its own advantage. In short, sexuality does not necessarily stand in direct opposition to official power and may in fact stand in direct support of it: pleasure and power do not cancel or turn back against one another; they seek out, overlap, and reinforce one another.”

no seu tempo e vendo a tecnologia avançar largamente, mostra um futuro distante do nosso, mas no qual a ciência tomou proporções assustadoras. Já Orwell, um forte crítico social, configurou o seu mundo aos moldes do que via de vicioso e cruel nos sistemas políticos totalitários do século XX, imaginando uma 1984 que já passou sem se concretizar, mas que causa impacto até hoje, sendo inclusive uma obra proibida em muitos países. Apesar de largamente estudadas, as duas obras foram escolhidas neste trecho do trabalho por servirem de paradigma para o gênero, definindo-o e representando-o, e assim servindo de modelo para as distopias para o público jovem.

#### **2.4.1 Admirável mundo novo: a (anti)utopia do progresso**

Publicado em 1932, *Admirável mundo novo* (AMN) é um dos romances distópicos que mais encarna a ambiguidade do desenvolvimento da ciência na vida humana. De acordo com Carvalho (2011), mais que um romancista, Huxley era um ensaísta – racional e adepto a discutir suas teorias e ideias através de suas personagens. Ele possuía uma formação científica bastante forte (era neto e irmão de cientistas), e, ao contrário de Orwell, que sentiu na pele a luta de classes, Huxley era aristocrata de nascimento e “(...) se interessou pelos problemas sociais com a visão fria do cientista que procura fórmulas racionais de salvação.” (CARVALHO, 2011, p. 26)

Inclinado ao questionamento do cientificismo e a escritos antiutópicos<sup>45</sup>, Huxley teria feito de AMN uma sátira a *Men like gods* (1923), de H. G. Wells, e a outras utopias que idolatravam a tecnologia e o progresso. De fato, ao nos depararmos com a obra, não sentimos o peso de um *1984*, por exemplo, e sim um ar jocoso e um tanto debochado que em muito se assemelha a Swift. Kumar (1987) observa que a epígrafe escolhida por Huxley, retirada do escritor francês Nicolas Berdiaeff, expressa justamente o medo de que as utopias viessem a ser concretizadas:

O problema com as utopias, diz Berdiaeff, não é, como se fala comumente, que elas sejam irrealizáveis e irrealizáveis. Muito pelo contrário. É o fato assustador de que o

---

<sup>45</sup> Outras de suas obras no estilo incluem: *Crome Yellow* (1921), *Ends and means* (1937) e *Ape and Essence* (1948)

mundo moderno esteja pela primeira vez tornando possível que elas *sejam* realizadas. (p. 242)<sup>46</sup>

Em *AMN*, somos introduzidos ao Estado Mundial<sup>47</sup> no ano de 632 d.F. (depois de Ford) – que seria a nossa civilização em um nível de superdesenvolvimento e cujo lema se traduz em “COMUNIDADE, IDENTIDADE, ESTABILIDADE”. Os avanços tecnológicos chegaram a tal ponto que foi possível criar uma sociedade livre da infelicidade e da instabilidade emocional. Para que essa felicidade permanente se viabilize, o mundo é organizado de maneira a que qualquer conflito existencial seja eliminado.

Primeiramente, todas as relações familiares são extintas – as pessoas são geradas através de fertilização e gestação artificial e divididas hierarquicamente em castas. Elas são condicionadas desde embriões a terem determinado papel no quadro social e sentem-se felizes com ele. Às castas mais altas, é dado o direito do desenvolvimento físico e intelectual completo, para que ocupem os cargos mais altos da sociedade, enquanto que as castas mais baixas têm o desenvolvimento compatível com as funções mais servis que exercerão. Através da hipnopedia e do método neopavloviano, todos são condicionados a sentem-se satisfeitos com as suas vidas, não desejando nada a mais.

A clonagem é um método comum e eficiente, e Ford, inventor da produção em série, é visto como uma espécie de divindade<sup>48</sup>. As doenças foram erradicadas e também a velhice – todos aparentam ser jovens até a morte, quando normalmente sofrem eutanásia. A liberdade sexual é completa e incentivada desde a infância – “Cada um pertence a todos” – e a monogamia e a gestação natural são vistas como algo promíscuo. O espaço para a solidão é inexistente, pois há um bombardeamento de informações e divertimentos (cinema, TV, rádio – todos com conteúdo massificado). As artes e a contemplação estética da natureza são, obviamente, repudiadas, e, se nada disso funcionar, existe o soma, droga “(...) capaz de

---

<sup>46</sup> “The problem with utopias, says Berdiaeff, is not, as is commonly said, that they are unreal and unrealizable. Quite the contrary. It is the frightful fact that the modern world is for the first time making it possible that utopias *will* be realized.”

<sup>47</sup> O Estado mundial é dividido em dez regiões administrativas, mas é basicamente o nosso mundo. A ação principal da narrativa se dá em Londres e Novo México.

<sup>48</sup> Em um trecho do romance, todos se reúnem em uma cerimônia e fazem o sinal do T, da produção de Ford, ao invés do sinal da cruz, e clamam por ‘Nosso Ford’ (‘Our Ford’ em inglês, que se assemelha a ‘Our Lord’). Às vezes ‘Nosso Ford’ é substituído por ‘Nosso Freud’.

oferecer paz e satisfação distante de qualquer reflexão sobre a individualidade, sobre o sentido da vida ou qualquer ruído do gênero” (KOPP, 2011, p. 149)

Somos conduzidos por este mundo inicialmente através de Bernard Marx<sup>49</sup>, um Alfa-Mais que, devido a um erro ocorrido durante o seu período de incubação, é fisicamente inferior aos outros de sua casta. Por ser diferente e sentir-se inferiorizado, Bernard não se encaixa perfeitamente no seu mundo. A princípio, ele se mostra cheio de questionamentos, sentindo necessidade de ficar sozinho e não sendo tão engajado sexualmente quanto é o recomendado pelo Estado. Ele acalenta, inclusive, um interesse maior em Lenina Crowe, uma jovem fleumática pertencente à casta Beta-Menos. Ele encontra apenas em Helmholtz Watson – um homem inteligente, mas que é obrigado a restringir sua inteligência para escrever propagandas para o Estado – alguém com quem pode dividir suas insatisfações.

Por vontade de conhecer o mundo não civilizado, Bernard visita uma reserva primitiva (que seria um resquício do nosso mundo), e lá conhece Linda (uma mulher que no passado pertencera à civilização, mas ficara perdida) e o seu filho John, o Selvagem, fruto da sua relação com o Diretor do Centro de Condicionamento de Londres. Por tal situação ser considerada “obscena” e inusitada, Bernard vê nisso uma oportunidade de mostrar a vergonha do Diretor e ser reconhecido no seu mundo. A partir daí se desenrola o conflito de John, que fora criado livre e que passara a vida lendo Shakespeare, com aquele mundo civilizado e sem emoções.

É possível perceber na obra de Huxley toda uma crítica não só ao cientificismo, mas também à sociedade capitalista ocidental. Há uma ditadura do prazer e do entretenimento que impede qualquer pessoa de desenvolver a sua individualidade e de pensar por si mesma. Encoraja-se o consumismo e fabricam-se clones, inclusive no modo de pensar. O ser humano não é natural – ele é aquilo que o ensinam a ser – pode e é condicionado. A felicidade necessita ser estática, pois a utopia é estática. A repressão se dá ao se esconderem livros, regularem o conhecimento, condicionarem o pensamento e impedirem tudo que retire o ser humano da massificação e da produção em série. Mesmo a ciência é controlada, pois, como explica Mustafá Mond, um dos líderes do Estado Mundial, ela só é bem-vinda se servir à continuidade do Estado. Tudo por uma felicidade maior.

---

<sup>49</sup> Algo interessante na obra é o fato de Huxley nomear suas personagens em homenagem a personalidades históricas, mesmo que elas não tenham nada em comum com as personalidades a que estão se referindo.

É eliminada qualquer ligação emocional de um ser humano com outro – pai, mãe, irmãos – ou com qualquer forma de afetividade. Eliminando-se as paixões, eliminam-se todos os dramas humanos. As únicas relações permitidas são as banalizadas. Conforme as ideias de Foucault, a sexualidade é utilizada na obra de Huxley como um estabilizante emocional a favor do sistema. Conforme explica Mustafá, “A castidade significa paixão, a castidade significa neurastenia. E a paixão e a neurastenia significam instabilidade. E a instabilidade significa o fim da civilização. Não se pode ter uma civilização duradoura sem uma boa quantidade de vícios amáveis.” (HUXLEY, 2012, p. 362) Quando o Selvagem rejeita Lenina, por exemplo, ela experimenta a infelicidade pela primeira vez e começa a questionar o seu modo de viver, e é isso que precisa ser evitado.

Apesar de inicialmente Bernard Marx se mostrar contra a civilização, vemos mais tarde que sua revolta se dá simplesmente pelo fato de ele ser defeituoso dentro do sistema. O que dói nele é o sentimento de “indivíduo”, pois por não se encaixar, ele se sente sozinho. No entanto, ele não tem qualquer desejo de mudar a ordem das coisas. É no Selvagem que se dá o maior choque contra a civilização. John necessita da humanidade, e, portanto, das paixões e também do sofrimento, algo expresso na sua curiosa paixão por Shakespeare.<sup>50</sup> Como dissemos anteriormente ao falarmos das utopias, Walsh (1962) comenta que um mundo perfeito não daria lugar a Shakespeare, e isso fica bastante claro em *Admirável mundo novo*.

Em um dos capítulos mais elucidativos da obra, Mustafá Mond explica a um revoltado John que foi necessário abdicar da verdade, da filosofia, da arte, da beleza e também de Deus para que essa felicidade estável fosse alcançada: “Deus não é compatível com as máquinas, a medicina científica e a felicidade universal. É preciso escolher. Nossa civilização escolheu as máquinas, a medicina e a felicidade.” (HUXLEY, 2012, p. 358) Mas John entende que para fazer parte da civilização, ele necessitaria abrir mão do que há de humano nele, optando pela dor:

– Mas eu não quero conforto. Quero Deus, quero a poesia, quero o perigo autêntico, quero a liberdade, quero a bondade. Quero o pecado.

– Em suma – disse Mostafá Mond –, o senhor reclama o direito de ser infeliz.

– Pois bem, seja – retrucou o Selvagem em tom de desafio. – Eu reclamo o direito de ser infeliz.

---

<sup>50</sup> Huxley se utiliza das linhas de *A tempestade*, de Shakespeare, para dar nome ao seu livro: “Oh, wonder! How many goodly creatures are there here! How beauteous mankind is! O brave new world; That has such people in’t!”

– Sem falar no direito de ficar velho, feio e impotente; no direito de ter sífilis e câncer; no direito de não ter quase nada que comer; no direito de ter piolhos; no direito de viver com a apreensão constante do que poderá acontecer amanhã; no direito de contrair a febre tifoide; no direito de ser torturado por dores indizíveis de toda espécie.

Houve um longo silêncio.

– Eu os reclamo todos – disse finalmente o selvagem. (HUXLEY, 2012, p. 366)

No entanto, no mundo antiutópico criado por Huxley as relações de poder não são tão cruéis quanto em outras distopias. As pessoas são anuladas dentro do conforto e da massificação e condicionadas a se comportarem de determinada maneira, mas tudo através do prazer. É necessário criar um homem esterilizado, sem doenças e sem neuroses. Para a felicidade, é necessário lhe dar o conforto da ignorância. Assim, sempre satisfeitos, eles não questionam e não causam problemas.

De acordo com Foucault, a disciplina efetiva, que educa a certo comportamento, não necessita punir. Ao final da *AMN*, Mustafá dá a Bernard e a Helmholtz o direito de serem exilados em uma ilha na qual estão todas as pessoas que não se encaixam. Ele comenta de forma brincalhona que se não houvesse tais ilhas à parte da civilização, todas aquelas pessoas teriam de ser mortas:

Vai ser mandado a uma ilha, isto é, para um lugar onde conhecerá o mais interessante conjunto de homens e mulheres existentes em qualquer parte do mundo. Todas as pessoas que, por esta ou aquela razão, adquiriram demasiada consciência de sua individualidade para poderem adaptar-se à vida comunitária; todas as pessoas a quem a ortodoxia não satisfaz, que têm ideias próprias e independentes; todos aqueles, numa palavra, que são alguém. (HUXLEY, 2012, p. 346)

Não é possível imaginar tal tratamento em *1984*. Fica claro o trabalho de Huxley de criar muito mais uma sátira das utopias e da ciência que uma distopia propriamente dita. Numa avaliação superficial, poderíamos até desejar viver no mundo criado por ele. Quem não gostaria de viver em um mundo sem dor, no qual não conhecemos infelicidade, pois somos criados estúpidos o suficiente para sermos felizes perpetuamente? Um mundo sem questionamentos filosóficos sobre a vida não traria sofrimento. No entanto, o preço da realização de uma utopia é apenas tudo aquilo que é intrínseco ao ser humano – o medo, a solidão, o silêncio, o amor e o ódio.

### 2.4.2 1984: o medo do *Big Brother*

É impossível falar em distopia sem citar o clássico de George Orwell; ele cumpre a função de delator dos sistemas sociais como nenhum outro. Orwell foi, durante toda a sua vida, um escritor engajado politicamente – livros como *Homage to Catalonia* (1938) e *A revolução dos bichos* (1949) mostram as relações sociais entre as diversas camadas. Tendo nascido pobre, muito sofreu com a questão das diferenças sociais e expressou em sua existência literária todo o seu idealismo. Durante a vida, se submeteu ao destino de andarilho nas ruas de Paris e Londres, se alistou na Polícia Imperial da Birmânia e lutou na Guerra Civil Espanhola – experiências que de certa forma atendiam a uma ideologia que tinha e que o influenciaram como escritor. Apesar de militante socialista, em sua obra, denuncia o que vê de doentio nos líderes socialistas e na panfletagem dos seus correligionários.

Em *1984*, Orwell introduz aos leitores de seu tempo um futuro não muito distante do seu, em que o mundo, após uma grande guerra, dividiu-se em três grandes nações: Oceania, Eurásia e Lestásia, que vivem em constantes lutas entre si. Na Oceania, reina o lema “GUERRA É PAZ. LIBERDADE É ESCRAVIDÃO. IGNORÂNCIA É FORÇA”, e o país é governado por um único partido, o Socing (Socialismo inglês), que controla o povo com a figura intimidante do Grande Irmão e com teletelas, que espionam as pessoas onde quer que elas estejam. O controle do Partido é absoluto, e eles têm domínio não só do que as pessoas fazem, mas também de seus pensamentos, de seu livre-arbítrio e inclusive da língua.

O inglês é substituído gradualmente pela Novafala, uma língua de tal forma limitada, que impede qualquer pensamento-crime. Winston, o protagonista da narrativa, vive em uma Londres sombria e é um subordinado no Ministério da Verdade, onde o seu trabalho é modificar em jornais e livros quaisquer informações que contrariem aquelas professadas pelo Socing, e, embora por fora ele seja manso e doutrinado, por dentro ele nutre sentimentos de dúvida, desejo de revolução e vontade de conhecer a verdade, uma vez que ele sabe que tudo que é dito para a população não é real. Na obra de Orwell, o controle psicológico do ser humano é completo e não há qualquer esperança de mudança.

Carvalho (2011) observa que o clima da Londres de *1984* é similar ao reinante durante a Segunda Guerra Mundial. O mundo descrito nos parece despedaçado e nauseante; a vida é miserável – Winston bebe o oleoso GIM VICTORY, sofre de uma úlcera varicosa e sente um odor de mofo por onde quer que vá. Ao mesmo tempo, o Partido prolifera uma retórica do

progresso – através do rádio e das teletelas são constantemente proferidas notícias sobre como a vida é melhor a cada dia que passa, graças ao Socing, e como no passado, sem o Partido, todos levavam uma vida atrasada. Apesar de a vida ser miserável, os sistemas de manipulação e lavagem cerebral obrigam todos a acreditarem que são felizes, mesmo que não o sejam. Os sistemas de controle sobre a vida individual se dão por todos os lados.

Ao contrário de em *Admirável mundo novo*, as tecnologias não são utilizadas para a melhoria da vida e do prazer, e nem têm o objetivo de trazer a felicidade. No mundo de Orwell reina um clima de horror constante – dominado pelo medo – e as tecnologias, que não são tão avançadas em relação à 1949 do autor, servem unicamente para a manutenção do poder:

Se para Huxley a ditadura totalitarista é definida através do terror da ciência, para Orwell ela é definida pela ciência do terror, a sistemática e sofisticada perpetração da violência dirigida pelo Partido contra seu próprio povo em nome dos ideais socialistas. (GOTTLIEB, 2001, p. 79<sup>51</sup> apud KOPP, 2011, p. 186)

Em *1984* é onde fica mais claro o papel fundamental do vigiar na efetivação do poder. Foucault afirma que “o aparelho disciplinar perfeito capacitaria um único olhar tudo ver permanentemente” (2012, p. 167) e é exatamente o papel que o Grande Irmão e as teletelas exercem, inculcando a sensação de onisciência e onipresença. A figura de aparência poderosa do Grande Irmão se espalha por todos os cantos da cidade, lembrando a todos de que estão sendo observados, e assim induzindo-os a uma disciplina forçada e à subjugação. Não há privacidade nem com os próprios pensamentos e há um constante autovigiar.

O Panóptico de Bentham, descrito por Foucault, se concretiza em Orwell. O panoptismo seria um sistema prisional no qual o detento poderia ser constantemente visto sem nunca ver, assim permanecendo em um constante estado de alerta e vigília, preso pelos cordões invisíveis do sistema:

Daí o efeito mais importante do Panóptico: induzir no detento um estado consciente e permanente de visibilidade que assegura o funcionamento automático do poder. Fazer com que a vigilância seja permanente em seus efeitos, mesmo se é descontínua em sua ação; que a perfeição do poder tenda a tornar inútil a atualidade de seu exercício, que esse aparelho arquitetural seja uma máquina de criar e sustentar uma relação de poder independentemente daquele que o exerce: enfim, que os detentos se encontrem numa situação de poder de que eles mesmos são portadores. (FOUCAULT, 2012, p. 191)

---

<sup>51</sup> GOTTLIEB, Erika. *Dystopian fiction east and west*. Toronto: McGillan Books, 2001.

As teletelas, que nunca podem ser desligadas, exercem a função do Panóptico – Winston sabe que nunca está verdadeiramente sozinho, e que precisa calcular até mesmo suas expressões faciais, para que assim não descubram o seu desgosto. Além da presença onipresente do Grande Irmão e das teletelas, o vigiar também se dá através das relações pessoais. As crianças, que fazem parte da Liga dos espiões, são educadas a espionar os próprios pais. Em 1984, embora existam as relações familiares, a lealdade pertence somente ao Partido, e não há afetividade entre as pessoas, somente para com o sistema.

A sexualidade é vista de forma oposta à de *Admirável mundo novo*. O casamento é permitido apenas como forma de procriação e qualquer amostra de afeição é vista como subversiva e passível de punição. Assim como apontado por Freud, em 1984 os instintos são subversivos e devem ser reprimidos e transformados em ódio, que deve trabalhar a favor do estado. Daí vem o fato de o envolvimento de Winston com Júlia ser um ato político – ele via na transgressão das regras uma oportunidade de ir contra a alienação que o Partido lhe inculca:

Havia uma conexão íntima e direta entre castidade e ortodoxia política. Porque, de que maneira manter no diapasão certo o medo, o ódio e a credulidade imbecil que o Partido necessitava encontrar em seus membros se algum instinto poderoso não fosse represado e depois usado como força motriz? (ORWELL, 2009, p. 161)

Para que se continue amando o Partido e o Grande Irmão é necessário o ódio por um inimigo de suas causas. O clima de constante guerra, seja pela Eurásia ou pela Lestásia, e também o ódio pela figura de Goldstein, um suposto antagonista do Socing, ajudam as pessoas a se manterem unidas e também em constante terror, conforme explica O'Brien (p. 313). A irracionalidade dos Dois Minutos de Ódio, descritos no livro como um berrar furiosamente contra um inimigo abstrato, se assemelha a um culto religioso doentio, no qual o Grande Irmão é um deus e qualquer força contrária a ele é demoníaca. É necessário fabricar inimigos para que o seu poder de salvador se efetive. Kopp (2011) observa que o clima de guerra, no qual as teletelas noticiam diariamente supostas derrotas, vitórias, traições e números que comprovam que a vida na Oceania é boa, ajudam a tornar todos agradecidos ao Grande Irmão.

A verdade é um conceito móvel e pode ser constantemente modificada para que se encaixe nos preceitos do Socing. A história e as notícias estão em constante reescritura, e, para que se acredite que tudo é real, se utiliza o duplipensamento – uma técnica de controle do pensamento. A modificação da língua trabalha a favor deste controle mental – busca-se atingir

um nível de linguagem que impossibilite a referência ou pensamento em qualquer coisa contra o regime. No duplipensamento, o ministério do amor é destinado à tortura e o ministério da verdade à fabricação de mentiras. Em certa parte do livro, Winston afirma: “Liberdade é a liberdade de dizer que dois mais dois são quatro. Se isso for admitido, tudo mais é decorrência.” (ORWELL, 2009, p. 101) Assim como em *AMN*, a fabricação de conteúdos doutrinadores e propagandas trabalha a favor do sistema.

Winston, ao contrário de Bernard Marx, é um idealista, e, encontrando apoio em O’Brien e também na presença reafirmadora de Júlia, acredita que embora o estado tenha e utilize todos os mecanismos de dominação, não é possível que ele se perca de si mesmo. Ele acredita que no fundo, se conseguir manter a individualidade, então o sistema do vigiar, do castigar e do duplipensar nunca poderá realmente abatê-lo.

Não conseguem entrar em você. Se você conseguir sentir que vale a pena continuar humano, mesmo que isso não tenha a menor utilidade, você os venceu. [...] Podiam arrancar de você até o último detalhe de tudo que você tivesse feito, dito ou pensado; mas não aquilo que estava no fundo do seu coração, misterioso até para você, isso permaneceria inexpugnável. (ORWELL, 2009, p. 199 - 200)

Em um dos trechos da obra, quando O’Brien prende e interroga Winston, inculcando nele os preceitos do Soving, ele explica como funciona o poder no mundo em que eles vivem. Para o domínio do outro, é necessário o sofrimento:

O poder é real, o poder pelo qual devemos lutar dia e noite, não é o poder sobre as coisas, mas o poder sobre os homens. [...] Como um homem pode afirmar seu poder sobre outro, Winston? [...] Fazendo-o sofrer. Obediência não basta. Se ele não sofrer, como você pode ter certeza de que obedecerá à sua vontade e não a dele próprio? Poder é infligir dor e humilhação. Poder é estraçalhar a mente humana e depois juntar outra vez os pedaços, dando-lhes a forma que quiser. (ORWELL, 2009, p. 311)

Casando-se com o que foi dito por O’Brien, Foucault explica que, além do domínio pelo olhar, o domínio sobre o corpo do outro se dá pela punição física, privações e humilhações. Após passar por torturas físicas e psicológicas, Winston, ao contrário do que acreditava, perde a si mesmo e se converte ao Partido. Mesmo sabendo que tudo que vê é falso, passa a acreditar no Soving e a amar o Grande Irmão:

Quarenta anos haviam sido necessários para que ele descobrisse que tipo de sorriso se escondia debaixo do bigode negro. Ah, que mal-entendido cruel e desnecessário! Ah, que obstinado autoexílio do peito amoroso! Duas lágrimas recendendo a gim correram-lhe pelas laterais do nariz. Mas estava tudo bem, estava tudo certo, a batalha chegara ao fim. Ele conquistara a vitória sobre si mesmo. Winston amava o Grande Irmão. (ORWELL, 2009, p. 346)

O final de *1984* é surpreendente e instala uma desesperança suprema em qualquer tipo de modificação. Tudo – desde a revolta inicial de Winston, a esperança de mudar o seu mundo, seus encontros com O’Brien, com Julia, a leitura do livro de Goldstein, a esperança de que a prole (a população fora do Partido) poderia ser a força a quebrar o sistema, todos os seus pequenos atos de rebeldia – tudo se mostra em vão. Do Grande Irmão não há qualquer escapatória – todos cedem ao aparelho disciplinador. O homem precisa ser subjugado – corpo e mente – nada lhe pertence, ele é aniquilado até se tornar uma máquina de reproduzir ideologias. O sistema não só tortura, mas necessita se apossar do outro. “Para o Partido, é necessário não somente destruir o inimigo; é preciso convertê-lo, transformá-lo em autômato.” (KOPP, 2011, p. 183)

O mundo distópico criado por Orwell é bastante diferente do de Huxley. Enquanto um sistema ludibria pelo prazer, o outro encarcera através do medo, do ódio, da tortura e do sofrimento. Pode-se perceber em *AMN* toda a preocupação com a tecnologia e o crescente poder alienante da massificação, mas em *1984*, não vemos tanto o futuro, mas sim o próprio tempo de Orwell, com líderes cruéis e estados totalitários e aprisionadores. Orwell é um delator e Huxley tenta prever o futuro. Em ambos os casos, é impossível a um indivíduo se conectar a outro e é impossível o livre-arbítrio, mas enquanto um produz um ser humano incapaz de questionar, sendo feliz na ignorância, o outro tem necessidade de fazer sofrer – o poder precisa ser sentido. Enquanto a Bernard, ao Selvagem e a Helmholtz é dada a opção de fuga do sistema, para Winston e Júlia não há fuga. Apesar dos esforços das personagens de ambas as narrativas, nada se modifica – a sociedade e seus poderes se mantêm iguais, e o homem, pequeno e subjugado, nada pode contra ela.

### 3 A LITERATURA DISTÓPICA JUVENIL: *JOGOS VORAZES E DIVERGENTE*

*Alone, a symbol is meaningless, but with enough people, blowing up a building can change the world.*

V for Vendetta<sup>52</sup>

A grande alvorada das distopias no século XX, como vimos, ocorreu após um conjunto de fatores que levaram o homem a duvidar do poder benéfico da ciência e de si mesmo como indivíduo. Falamos também, na introdução deste trabalho, que a distopia é, atualmente, mais popular do que tem sido nos últimos cinquenta anos – em particular para o público juvenil. O que nos questionamos agora é: o que exatamente acordou os receios distópicos para os jovens leitores do século XXI, e, principalmente, de que maneira essas narrativas tão pesadas aparecem quando transpassadas para a literatura destinada ao jovem?

Neste capítulo, abordaremos dois grandes sucessos do público juvenil, buscando identificar e compreender a configuração do universo das duas narrativas – desde os receios nelas presentes até o funcionamento das relações de poder de suas sociedades. Assim como fizemos no capítulo anterior, buscaremos primeiramente uma possível conjuntura que levou as distopias a terem tal relevância entre os jovens leitores. Sabemos que a distopia é um espelho dos temores do seu tempo, então nos perguntamos, o que a distopia dos dias de hoje reflete? Há algumas suposições em relação a isso.

Um dos eventos mais marcantes da entrada do novo milênio foram, sem dúvidas, os ataques terroristas de 11 de setembro de 2001. O acontecimento foi responsável por uma mudança no clima sociopolítico mundial, criando um cenário de medo e instabilidade que lembrava os fantasmas do século passado. Em *Bem vindo ao deserto do real!* (2003), Žižek analisa o efeito dos atentados nos Estados Unidos e no mundo e observa que as narrativas catastróficas, que já faziam parte de uma obsessão hollywoodiana, foram deslocadas da ficção para a realidade e a cena dos aviões colidindo com as Torres Gêmeas foi repetida continuamente em todos os canais.

---

<sup>52</sup> “Sozinho, um símbolo não tem significado, mas com pessoas suficientes, explodir um prédio pode mudar o mundo” Citação retirada do filme de James McTeigue, de 2005.

Em suas mentes, os americanos sentiram-se vitimados e legitimados em colocar em prática uma política invasiva antiterrorista a países islâmicos com o objetivo de “pacificação”. O presidente Bush afirmou na época, “Ou vocês estão conosco, ou estão com os terroristas.” (PAVLIK, 2012, p. 37) Quase como em uma grande produção cinematográfica, os americanos eram os grandes heróis injustiçados, lutando contra um inimigo perigoso que precisava ser detido. Não é preciso dizer que as perdas causadas pela Guerra do Iraque foram danosas para ambos os lados e a política invasiva foi questionada diversas vezes.<sup>53</sup>

Longe de apontar para a guerra do século XXI, a explosão e colapso das torres gêmeas do WTC em setembro de 2001 foram, pelo contrário, o último grito espetacular da guerra do século XX. O que nos espera é algo muito mais estranho: o espectro de uma guerra “imaterial”, em que o ataque é invisível – vírus, venenos que podem estar em qualquer lugar ou em lugar nenhum. No plano da realidade material visível, nada acontece, nenhuma grande explosão; ainda assim o universo conhecido começa a desmoronar, a vida a se desintegrar. (ZIZEK, 2003, p. 56)

Para Zizek, os atentados não doeram pelo fato real (a explosão dos prédios em si), mas sim por serem o símbolo de que o poderio americano não era tão inabalável quanto se imaginava. Phaer & Clark (2012) afirmam que após o acontecimento se instalou um conjunto de profecias aterrorizadoras e a sensação de que os Estados Unidos poderiam cair assim como o Império Romano havia caído um dia. As narrativas distópicas atuais, americanas em sua maioria, poderiam ser vistas, então, como um efeito pós 11 de setembro, retratando tanto o medo de que a América sucumbisse quanto colocando em cheque a própria identidade e legitimidade dos atos do país:

Romances distópicos e pós-apocalípticos parecem evocar e liberar a mentalidade de medo e isolamento sentido por muitas pessoas do mundo real depois dos ataques ao Pentágono e ao World Trade Center. Certamente, muitas crianças crescendo após 11/9 podem sentir menos confiança em relação a sua segurança pessoal que as gerações que vieram antes. E mesmo aqueles que possuem forte suporte pessoal podem sentir uma erosão paralela na confiança dos adultos que, supostamente, controlam o mundo. (PHAAR & Clark, 2012, p. 08)<sup>54</sup>

---

<sup>53</sup> Algo similar parece ter ocorrido na Europa após os ataques ao Charlie Hebdo, na França, em janeiro de 2015. Tais ataques geraram um sentimento de insegurança na Europa e uma série de políticas anti-islâmicas.

<sup>54</sup> “Dystopian and postapocalyptic novels seem both to evoke and relieve the mind-set of fear and isolation felt by many real-world people after the attacks on the Pentagon and the World Trade Center. Certainly, many children growing up after 9/11 may feel less confident about their personal safety than the generations who came before. And even those who have strong personal support may sense parallel erosion in confidence within the adults who, presumably, control the world.”

Ames (2013) afirma que os jovens que cresceram após os atentados teriam sido envolvidos pela mentalidade do medo e, incapazes de lidarem com ele no âmbito do real, encontrariam na ficção distópica uma forma de catarse.<sup>55</sup> Para a autora, os *millennials* canalizariam os receios de que o mundo adulto no qual se apoiavam não era mais seguro, transportando-os para narrativas nas quais eles desempenhariam o papel de grandes redentores.

Em termos de literatura juvenil em particular, o fato de que adolescentes estão consumindo avidamente esses temas sugere que eles estão procurando um espaço seguro para lidar, e quem sabe deslocar, os medos que sentem – medos que são apresentados e, não menos importante, resolvidos em meio ao desenrolar confortável das narrativas juvenis: rituais de amadurecimento, conflitos de identidade, triângulos amorosos e assim por diante. (p. 07)<sup>56</sup>

Assim como Ames (2013), Phaar & Clark (2012) enfatizam a figura do adolescente nessas narrativas; em comparação com as distopias precedentes aos acontecimentos de 2001, ele seria mais desafiador e resistente a um sistema adulto repressor e duvidoso:

Romances juvenis distópicos/pós-apocalípticos anteriores tendem a serem contos de sobrevivência, seja contra a opressão, alienígenas, ou o meio ambiente. Os romances pós-11/9 deste gênero são de alguma forma diferentes, focados em mudança pessoal e social. A maioria está preocupada em lutar contra governos totalitários que só os jovens conseguem reconhecer. Adultos são normalmente retratados como ineficazes ou doutrinados. [...] É deixado para o jovem fazer o que os seus pais não podem ou não irão fazer. [...] O jovem dos romances juvenis pós-11/9 parece mais desafiador que o das gerações anteriores – não importando o custo. (p. 08)<sup>57</sup>

No entanto, apesar da grande relevância do 11 de setembro para a força que as distopias adquiriram nos últimos anos, Ames (2013) coloca que o evento não poderia ser apontado como a única causa – até mesmo porque o temor da “queda da América” não ficaria sempre claro nesses textos. Em uma segunda suposição, os jovens não estariam preocupados

<sup>55</sup> Este seria, na sua visão, o mesmo fenômeno que também trouxe todas as narrativas apocalípticas envolvendo ataques zumbis, que são tão populares na cultura pop contemporânea.

<sup>56</sup> “In terms of YA dystopias in particular, the fact that teenagers are eagerly consuming these themes suggests that they are seeking a safe space to wrestle with, and perhaps displace, the fears they play upon—fears that are set and, not unimportantly, resolved amidst the comfortable narrative threads of young adult narratives: coming of age rituals, identity struggles, romantic love triangles, and so forth.”

<sup>57</sup> “Earlier YA dystopian/postapocalyptic novels tend to be single-minded tales of survival, whether against oppression, aliens, or the environment. The post-9/11 novels in this genre are somehow different, focused more on personal and social change. Most are concerned with fighting totalitarian governments that only the young adults in the stories recognize as such. Adults are often portrayed as either ineffectual or indoctrinated. [...] It’s left to the young to do what their parents cannot or will not do. [...] the young in post-09/11 YA novels often seem more daring than previous generations – no matter the cost.”

com os atentados em si, mas sim influenciados pelo clima apocalíptico, que, tendo se estendido por narrativas adultas durante todo o século XX, passou a povoar as mídias de uma geração extremamente conectada. É fácil ligarmos a televisão ou lermos notícias na internet e encontrarmos um conjunto de prospectos assustadores: guerras, violência, fome, crise financeira, aquecimento global, falta de água... Todos ali presentes em um trocar de canal ou em um clicar de ícone.

Adolescentes estão agora impregnados com a cultura das redes de notícia 24h e conectados com as mídias sociais, que constantemente os expõem a representações de terror, extremismo e violência. Indiscutivelmente, o espírito cultural criado pelos fatores mencionados acima influencia a escolha literária deles. Embora adolescentes possam não estar conscientes dos medos relacionados ao 11/9, eles são parte de um clima social e político – um clima que produz um contexto consistente para esses textos distópicos. (AMES, 2013, p. 08)<sup>58</sup>

Deste modo, as distopias juvenis seriam decorrentes de um contexto do qual o 11 de setembro faria parte, mas que envolveria vários outros fatores mundiais. Lembrando que essas narrativas, apesar de em sua maioria americanas, são consumidas por jovens do mundo todo, faz mais sentido que o fenômeno esteja ligado a um clima temeroso mundial e não apenas americano.

A terceira e última visão sobre o assunto (neste trabalho, pois obviamente pode haver muitas outras) é mais subjetiva, mas se casa perfeitamente com as duas primeiras: de acordo com Campbell (2010), a distopia atrairia o jovem por funcionar como uma metáfora da própria fase da adolescência. O jovem, sentindo-se reprimido pelas autoridades adultas – os pais, a escola, as regras da sociedade, etc. – veria no espaço fictício uma forma de insubordinar-se às forças que o controlam: “O adolescente começa a reconhecer as faltas e fraquezas da sua sociedade, e se rebela contra ela.” (HINTZ & OSTRY, 2003, p. 09 apud CAMPBELL, 2010, p. 98)<sup>59</sup> Campbell afirma que, neste contexto, utopia representaria a

---

<sup>58</sup> “Teens are now entrenched in the culture of the 24-hour news networks and connected to social media, which constantly expose them to depictions of terror, extremism, and violence. Arguably, the cultural “mood” created by the above mentioned factors influences their literary choices. Although teens may not be conscious of fears related to 9/11, they are a part of the social and political climate – a climate that provides a ripe context for these dystopian texts.”

<sup>59</sup> “The adolescent comes to recognize the faults and weaknesses of his or her society and rebels against it.” HINTZ, Carrie, OSTRY, Elaine. “Introduction”. *Utopian and dystopian writing for children and young adults*. Ed. Carrie Hintz and Elaine Ostry. New York: Taylor, 2003. 1-22.

infância com sua inocência e segurança, enquanto a distopia, a adolescência, com o seu despertar traumático e embate com a vida real.<sup>60</sup>

A literatura juvenil, por si própria, já possui essa qualidade de retratar os conflitos da passagem da inocência para a maturidade, quase como em um romance de formação, mas, na distopia em específico, os sentimentos mais sombrios dessa passagem encontrariam um bom terreno para o seu desenvolvimento. Os governos totalitários distópicos, contra os quais as personagens dessas narrativas se rebelam, representariam tanto os fracassos dos governos mundiais contemporâneos quanto o mundo adulto em geral, que, na adolescência, passa-se a reconhecer como falho.

As duas obras que veremos a seguir, *Jogos Vorazes* e *Divergente*, das escritoras americanas Suzanne Collins e Veronica Roth, são boas representantes das distopias juvenis contemporâneas. Ambas trazem temáticas pertinentes ao nosso mundo atual e possuem muito das distopias do século XX, levando para o universo juvenil discussões e reflexões sobre repressão, violência, guerras e o papel das tecnologias nas nossas vidas – isso através da narração em primeira pessoa de jovens heroínas com as quais eles podem se relacionar.

O primeiro volume da trilogia *Jogos Vorazes*, de Suzanne Collins, foi publicado em 2008 nos Estados Unidos, seguido por *Em chamas* e *A esperança*, de 2009 e 2010 respectivamente<sup>61</sup>. Os livros se tornaram quase que instantaneamente um sucesso e foram os primeiros a despertar a atenção para essas novas distopias juvenis. *Divergente*, de Veronica Roth, foi publicado em 2011<sup>62</sup>, com as suas sequências *Insurgente* e *Convergente* vindo em 2012 e 2013. Ambas as trilogias foram adaptadas para o cinema, a primeira em 2012 e a segunda em 2013, e elas podem ser consideradas as mais significativas do gênero para o público do século XXI. Vamos explorar o universo das duas narrativas, procurando entender como elas funcionam em relação às distopias clássicas do século XX e os receios da atualidade que elas exploram.

---

<sup>60</sup> Dentro da cultura pop, o videoclipe da banda inglesa Pink Floyd, *Another brick in the wall* (1979), parece ser uma boa representação dessa ideia que Campbell expõe. Nele, a escola funciona como uma força ditatorial fabricando pessoas em série e proibindo demonstrações individuais como a poesia, por exemplo, tal qual vemos nas distopias.

<sup>61</sup> No original, *The Hunger Games*, *Catching Fire* e *Mockingjay*.

<sup>62</sup> No original, *Divergent*, *Insurgent* e *Allegiant*.

### 3.1 Fome e circo: o universo distópico de *Jogos Vorazes*

Em uma noite, cansada após um dia de trabalho, Suzanne Collins passeava entre os canais da TV a cabo. Parando em um deles, uma violenta e perturbadora filmagem da guerra no Iraque mostrava um grupo de jovens soldados atirando e ferindo uns aos outros; no canal seguinte, outro grupo... desta vez de jovens competindo em um *reality show* de sobrevivência. Ao se deparar com as duas cenas lado a lado, Collins percebeu que era fácil confundir o que era entretenimento com o que era real. As duas cenas poderiam ser encaradas com a mesma banalidade; poder-se-ia assistir algo aterrorizante, como a filmagem de uma guerra, com a mesma trivialidade de um programa de televisão. Era apenas trocar o canal e seguir a vida como se nada houvesse acontecido.

Impressionada com a própria insensibilidade, a autora lembrou-se do antigo Império Romano, cuja população se distraía e divertia assistindo pessoas se digladiando e sendo mortas em grandes arenas. Lembrou-se também da história de Minotauro, figura mitológica grega – metade homem, metade touro – preso em um labirinto, e para o qual, todo ano, a cidade de Atenas era obrigada a enviar sete de seus meninos e meninas para serem mortos como forma de punição após terem perdido a guerra para Creta. Collins costurou os retalhos dessas histórias com a paixão contemporânea por assistir tragédias alheias em *reality shows* e noticiários, e assim nascia a premissa para os *Jogos Vorazes* – um programa de televisão no qual crianças e adolescentes seriam enviados para uma arena e forçados a matarem uns aos outros até restar apenas um grande vencedor. Enquanto isso, um público os assistiria e torceria no conforto de suas casas.<sup>63</sup>

Ao longo da trilogia de Collins, acompanhamos a trajetória de Katniss Everdeen, uma garota de 16 anos, por um mundo opressor e aparentemente imutável, mas que, após voluntariar-se para ir no lugar de sua irmã mais nova para a arena dos Jogos Vorazes, vai se transfigurando em um símbolo de rebelião e uma peça fundamental na luta contra os sistemas totalitários de sua sociedade, como veremos a seguir.

Em um futuro indeterminado, adentramos Panem, um país localizado onde um dia fora a América do Norte e que teria surgido após destruições naturais e guerras que devastaram o

---

<sup>63</sup> Collins conta sobre seu processo criativo em suas entrevistas, que são referenciadas na bibliografia.

nosso mundo como o conhecemos. O país parece gravitar sozinho em uma paisagem pós-apocalíptica e pouco se sabe sobre o que aconteceu com o resto do planeta. Assim como em outras narrativas distópicas, a sociedade corrompida só se torna possível depois que alguma catástrofe varre todas as bases da nossa sociedade atual. Vemos isso em *1984*, por exemplo, nas reminiscências de Winston, que tenta inutilmente lembrar como era o velho mundo antes do Socing.

Panem é constituída de doze distritos e a Capital, que a todos governa. Cada distrito é responsável por fornecer um bem para o país – ouro e pedras preciosas (1), alvenaria (2), tecnologia (3), pescaria (4), energia (5), transportes (6), madeira (7), têxteis (8), grãos (9), pecuária (10), agricultura (11) e mineração (12) – que é entregue para que a Capital os administre e distribua. Mas isso não ocorre como o esperado: enquanto a Capital usufrui de tudo em abundância, os distritos são deixados em um estado de carência e dependência do que a Capital resolve lhe dar. Os distritos são separados por cercas e é estritamente proibido atravessar qualquer uma delas, de forma que um distrito não tem a menor ideia do que acontece no outro. Todas as informações providas são passadas pela Capital através do único canal de televisão disponível e que tem uma função doutrinadora.

Katniss faz parte do distrito mais pobre e esquecido de Panem, o 12, Nele, a maior parte dos homens trabalha nas minas subterrâneas e as famílias precisam se sustentar com o pouco que a Capital paga pelo trabalho. O clima do 12 é de uma miséria absoluta, onde até mesmo as famílias mais abastadas, de comerciantes, mal conseguem se sustentar, pois não há clientes que possam pagar pelos seus produtos. A energia elétrica funciona apenas algumas horas por dia. Tudo é básico e escasso, e as pessoas apenas sobrevivem; eles são “homens e mulheres com os ombros caídos e as juntas inchadas, muitos dos quais há tempo desistiram de limpar a fuligem negra de suas unhas quebradas e de apagar as profundas rugas de seus rostos.” (COLLINS, 2010, p. 10)

Os distritos são guardados por Pacificadores a serviço da Capital, cujo trabalho é garantir que ninguém abandone o seu distrito de origem ou inflija qualquer regra. Katniss, tendo perdido o pai em uma explosão nas minas quando era mais jovem e sendo deixada com a mãe – uma mulher retratada na obra como fraca e apática – percebe que cai sobre si a responsabilidade de prover o alimento da família. Seu pai havia lhe ensinado a manejar um arco e uma flecha, e, mesmo esta sendo uma atividade proibida, ele a levava para caçar consigo na floresta circundante ao Distrito 12. Depois de sua morte, Katniss começa a caçar

sozinha e a trocar a caça por outros provimentos para sustentar a sua mãe e sua irmã mais nova, Prim.

Por sua posição de dependência, todos têm medo da Capital e medo de serem flagrados criticando-a – pois há uma sensação de eterna vigilância. Apesar de jovem, Katniss aprende que precisa sobreviver naquele mundo e que precisa ser dura, pois é pouco provável que qualquer coisa se altere. Tal como Winston precisa esconder a sua inconformidade diante do Partido, Katniss precisa reprimir a própria revolta. O trecho abaixo deixa bastante claro o silêncio que deve ser mantido pela população, apesar da exploração que sofrem:

‘Distrito 12, onde você pode morrer de fome em segurança’, murmuro. Então, olho de relance por cima de meu ombro. Mesmo aqui, no meio do nada, você fica preocupado de alguém estar te ouvindo. Quando eu era mais nova, assustava minha mãe pra valer com as coisas que eu soltava sobre o Distrito 12, sobre as pessoas que governam o nosso país, Panem, da longínqua Capital. Com o tempo entendi que isso apenas traria mais problemas. Então, aprendi a controlar a língua e mascarar minhas feições de modo que ninguém pudesse jamais ler meus pensamentos. Aprendi a fazer meu trabalho calada na escola. Somente falar o mínimo necessário, e de maneira educada, no espaço público. Discutir apenas a compra e venda no Prego, o mercado negro onde ganho grande parte do meu dinheiro, Mesmo em casa, lugar que me incomoda, evito abordar assuntos problemáticos, tais como a colheita, ou a escassez de comida, ou os Jogos Vorazes. Prim poderia começar a repetir minhas palavras e então como ficaríamos? (COLLINS, 2010, p. 12)

Além da miséria e do olhar controlador que a Capital parece ter sobre os distritos, existem os Jogos, que sendo-nos explicitada desde o início a função punitiva que exercem. Quase cem anos antes do início da narrativa, um dos distritos, o 13, se revoltara com a exploração da Capital, acarretando em uma grande guerra no país. No final, a Capital, que era muito mais poderosa, vencera a guerra e aniquilara o distrito que havia começado a revolta. Então, como forma de punição para o resto dos doze distritos e para impedir que uma nova tentativa de revolução acontecesse, instituíra os Jogos Vorazes – um *reality show* no qual dois jovens – uma menina e um menino entre 12 e 18 anos – seriam sorteados todos os anos entre os distritos para lutar até a morte em uma arena televisionada para todo o país. O último jovem a sobreviver garantiria uma provisão de comida para o seu distrito por um ano, enquanto os outros chorariam a morte de suas crianças – uma maquinação doentia na qual seria necessário sujar as mãos de sangue para conseguir o pão:

Levar as crianças de nossos distritos, forçá-las a se matar umas às outras enquanto todos nós assistimos pela televisão. Essa é a maneira encontrada pela Capital de nos

lembrar de como estamos totalmente subjugados a ela. [...] Para fazer com que a coisa seja mais humilhante, além de torturante, a Capital nos obriga a tratar os Jogos Vorazes como uma festividade, um evento esportivo que coloca todos os distritos como inimigos uns dos outros. (COLLINS, 2010, p. 25)

Este é o cenário de Panem no início da narrativa – um lugar pobre e subjugado por um governo rico e explorador e que é obrigado a assistir suas crianças sendo mortas na televisão e achar isso divertido – os jogos são o evento mais esperado do ano e uma grande festa para todos na Capital. “Feliz Jogos Vorazes!” é declamado pelos seus habitantes durante a Colheita – momento em que os dois tributos de cada distrito são escolhidos. Na septuagésima quarta edição dos Jogos Vorazes, a irmã de Katniss, Prim, que acabara de completar 12 anos, é sorteada pela Colheita. Katniss, sabendo que a irmã não teria chances de sobreviver, voluntaria-se para ir em seu lugar – uma releitura de Teseu oferecendo-se para entrar no labirinto do Minotauro.

Durante os três volumes da série, Katniss parte em direção à Capital, onde testemunha de perto a futilidade e tolice dos seus ricos habitantes; consegue vencer os Jogos Vorazes juntamente com o outro tributo de seu distrito, Peeta Mellark, após um ato de rebeldia em TV aberta, que também lhe custa a liberdade; torna-se O Tordo, um símbolo de rebeldia para os outros distritos, impulsionando-os a iniciarem uma nova grande guerra; e é enredada em uma trama política na qual é apenas uma peça nas mãos de líderes sedentos por poder.

O mundo violento criado por Collins traz reminiscências de diversas narrativas distópicas anteriores, como o clima miserável e a sensação do eterno vigiar de *1984*, a ideia de jovens confinados e retirados da sua natureza infantil para serem tomados pela crueldade adulta de *O senhor das moscas*, e até mesmo um enredo muito similar ao de *Battle Royale*, um romance japonês de 1999 que também trás a concepção de assassinatos em um programa oferecido por um governo totalitário. Sabemos que obras utópicas e distópicas configuram suas sociedades imaginárias em consonância com o que veem de errado na sua própria realidade. Assim como a maior parte das distopias do século XX fazia referências ao que havia de errado na Europa da época, *Jogos Vorazes*, uma obra americana, não poderia se comportar de maneira diferente:

No mundo de Panem, é fácil perceber traços da América contemporânea. Por exemplo, a nossa atual obsessão com reality shows, arte corporal e consumismo em

massa estão todos claramente expressos nessa sociedade futura. Até mesmo nossa contínua vontade de empreender guerras e o crescente custo emocional desse comportamento estão tecidos no fio narrativo dos restos dessa América quase futura. (GANT, 2012, p. 89)<sup>64</sup>

A trilogia critica variados elementos identificáveis da cultura americana contemporânea, mas, no entanto, a obra é mais do que isso, e traz discussões pertinentes a nossa realidade de modo geral, além de fazer refletir sobre as construções da nossa sociedade. Citamos na introdução o caso dos jovens tailandeses que se inspiraram em *Jogos Vorazes* para protestarem contra um golpe de estado no país – e isso sugere o impacto que a trilogia foi capaz de causar não apenas na América. O governo que rege Panem, e que é supostamente responsável por cuidar da população, é corrupto, e as relações de poder esmagadoras do mais forte para com o mais fraco, bem como papel manipulador da mídia, que faz tudo parecer banal, permeiam toda a obra.

O primeiro fator que precisamos levar em consideração ao analisarmos o universo de *Jogos Vorazes* diz respeito à construção desta “sociedade pior para o futuro”, na qual há uma dicotomia entre a pobreza dos distritos, cuja insatisfação é calada através de diversos mecanismos de controle, e a opulência da Capital, que os explora e os vê como uma fonte de entretenimento. Se o Império Romano se utilizava da política do ‘pão e circo’ – *Panem et Circences*<sup>65</sup> – para distrair sua população e impedi-la de questionar seus atos, a obra de Collins se parece muito mais com uma versão ‘fome e circo’ de tal história. Quando Katniss sai do recluso distrito 12 em direção aos Jogos Vorazes, ela consegue perceber toda a riqueza e futilidade da Capital frente à miséria e sofrimento da sua população.

No distrito 12, há a carência dos itens mais básicos de sobrevivência, a começar pela comida. Vemos que a principal fonte de alimentação no distrito são grãos; itens como pão, queijo, açúcar, leite e carne são especiarias a que muitos não têm acesso. Katniss, que caça ilegalmente em seu distrito, por não aceitar a fome que lhe é imposta, vende e troca suas caças em mercado negro – desde perus, quando tem sorte, a animais pequenos como esquilos e coelhos e até cães selvagens. Como as opções são poucas, todos estão acostumados a

---

<sup>64</sup> “In the world of Panem, it’s easy to see traces of contemporary America. For example, our current obsession with reality TV, body art, and mass consumerism are all clearly extrapolated in this future society. Even our recurring and ongoing willingness to wage war and the growing emotional cost of that behavior are woven into the thread of this near-future remnant of America.”

<sup>65</sup> O nome do país, Panem, é uma referência clara à expressão latina. Clark e Phaer (2012) observam que os paralelos dessa América futura com o Império Romano aparecem também nos nomes de muitas personagens, que misturam latim com inglês – Ceasar Flickerman, Coriolanus Snow e Alma Coin, sendo alguns exemplos.

aceitarem a comida que vier: “Quando está misturado na sopa, eu chamo de bife e pronto”, diz Greasy Sae.” (COLLINS, 2010, p. 17)

Enquanto isso, na Capital, a comida é farta, mesmo que todos os alimentos sejam produzidos e retirados dos distritos. Em uma cena muito interessante, Katniss, que está sendo treinada e adestrada na Capital para parecer menos desagradável ao público rico que vai assisti-la nos jogos, recebe uma refeição contendo rolinhos em forma de flor, frango ao molho de laranja e creme com ervilhas, cebolas e grãos. A visão de tal prato a faz sentir nojo e revolta:

Tento imaginar como faria para servir uma refeição dessas em casa. Frango é caro demais, mas eu poderia substituir por um peru selvagem. Teria de atirar em um segundo peru para trocar pelas laranjas. O leite de cabra teria de substituir o creme. Podemos cultivar ervilha no jardim. Eu teria de colher cebolas selvagens na floresta. Não identifico esse grão. Nossa ração de tésseira depois de cozida fica com uma cara amarronzada pouco atraente. Esses rolinhos bonitinhos só seriam possíveis mediante uma troca com o padeiro, de repente por dois ou três esquilos. [...] Dias e dias de caça e colheita para prover essa única refeição, e mesmo assim não passaria de um pobre substituto da versão original da Capital. Como deve ser, imagino, viver num mundo onde a comida surge com um apertar de botões? Como eu passaria as horas que agora dedico vasculhando a floresta em busca de sustento se a comida fosse assim tão fácil de conseguir? O que eles fazem o dia inteiro, essa gente da Capital, além de decorar os próprios corpos e esperar cada novo suprimento de tributos que vão morrer para garantir a diversão deles? (COLLINS, 2010, p. 73)

Em outra cena, Katniss e Peeta são convidados para um banquete onde a quantidade de comida é maior que o número de presentes pode consumir. Um dos convidados alegremente os informa que eles podem comer o quanto quiserem, pois quando se sentirem satisfeitos, podem beber um líquido especial disponível na festa que os fará vomitar e assim abrir espaço para mais comida. Tal ideia lhes parece extremamente doentia, pois eles sabem que enquanto essas pessoas estão desperdiçando comida inadvertidamente, em seu distrito, todos estão morrendo de fome:

A única coisa que consigo pensar é nos corpos flácidos de nossas crianças em nossa mesa de cozinha, enquanto minha mãe receita o que os pais não têm condição de dar a elas. Mais comida. [...] E aqui na Capital eles vomitam pelo prazer de encher seus corpos ininterruptamente. Não por causa de alguma enfermidade do corpo ou da mente, nem por causa de alguma comida estragada. É o que todo mundo faz numa festa. É o que é esperado. Faz parte da diversão. (COLLINS, 2011, p. 91)

A questão da fome é extremamente importante na série. Ela atravessa a obra e divide quem possui o poder/violência (BENJAMIN, 1995) de quem não tem, funcionando para atestar a subjugação do povo à soberania do governo injusto. Enquanto nos distritos todos estão preocupados em como não morrer subnutridos, na Capital, a população – não tendo a necessidade de lutar pelo próprio pão – só se importa com a própria imagem:

Na Capital, as pessoas fazem cirurgias para parecerem mais jovens e magras. No Distrito 12, parecer velho significa mais uma conquista já que tantas pessoas morrem cedo. Você vê uma pessoa mais velha e deseja logo congratulá-la pela longevidade. Uma pessoa rechonchuda é invejada porque não está ralando como a maioria de nós. Mas aqui a coisa é diferente. Rugas não são desejáveis. Uma barriga pronunciada não é sinal de sucesso. (COLLINS, 2010, p. 137)

A segunda grande temática distópica da obra fica por conta dos Jogos em si. Há de um lado os distritos pobres e observados pelos Pacificadores e do outro a Capital fútil e que deles se aproveita. Para garantir que o sistema continue como é, o governo utiliza os Jogos Vorazes, que funcionam como punição e como advertência. Vimos no segundo capítulo que Foucault (2012) debate as maneiras de disciplinar o corpo alheio, apontando que antigamente fazia-se isso através de grandes atos em praça pública, que serviam para que os observadores, ao verem o criminoso ser torturado e morto, fossem desencorajados a agir de maneira semelhante. Da mesma forma, a punição servia também para que o poder do soberano fosse reafirmado diante dos olhos de todos.

Em *Jogos Vorazes*, porque um dos distritos, o 13, se revoltara contra a exploração, a Capital necessitava de um grande ato que atestasse o seu poder. Assim como no mito das crianças atenienses, que eram oferecidas ano após ano para serem mortas pelo Minotauro – os jovens de Panem são enviados para a arena dos Jogos, para que assim fique claro o domínio da Capital sobre a sua população. O ato de televisioná-las sendo mortas validaria o processo de punição, pois, como expõe Foucault, ela necessita ser um espetáculo e necessita de um público – então, em Panem, os habitantes pobres dos distritos precisam assistir as mortes para saber que jamais devem desafiar a Capital assim como o Distrito 13 o fizera.

A ideia de punição Foucaultiana aparece também em diversas cenas espalhadas ao longo da obra: na exibição constante de filmagens da guerra com o Distrito 13 no único canal de Panem (que remeteria às filmagens da guerra do Iraque e do Vietnã nos Estados Unidos); nas imagens sangrentas da morte de cada tributo, que também são transmitidas repetidamente

ao longo do ano; no chicoteamento em praça pública de pessoas que são pegas afrontando os Pacificadores ou infringindo alguma lei; na morte de rebeldes na frente de Katniss depois que ela se torna um símbolo de revolução, para que ela saiba que não pode sair dos trilhos; na tortura de Peeta quando vira prisioneiro de guerra da Capital no último volume da série, e cujo corpo marcado também é exibido em TV aberta; e na presença dos avoxes, espécie de prisioneiros do governo que têm suas línguas cortadas e são forçados a trabalharem como escravos.

No que diz respeito aos distritos, os Jogos seriam também um importante artifício do governo para afastar as pessoas, colocando um distrito contra o outro; na obra, algo desconcertante é o fato de alguns distritos inclusive treinarem as crianças desde pequenas para matar – ao verem suas crianças competindo, eles momentaneamente esqueceriam quem era o verdadeiro inimigo. Em uma das cenas de *Jogos Vorazes*, Katniss, sabendo que as câmeras estão filmando seus atos ao vivo, cobre de flores o corpo de uma das meninas mortas e faz uma saudação de união para a câmera, querendo comunicar com o gesto que aquilo era mais que um jogo pelo qual torcer, e que os distritos estavam todos juntos na mesma situação. Essa é, inclusive, uma das primeiras faíscas de rebeldia que faz com que a população acorde do temor que sente e resolva se unir para derrubar a Capital – eles não são inimigos, eles são todos um.

Além do tormento psicológico da população dos distritos vendo seus filhos sendo mortos, há o tormento moral causado nos próprios tributos, que precisam matar para não serem mortos. Em *1984*, Winston fala para Júlia que a única coisa dele de que o Partido não poderia se apossar era daquilo que ia em sua mente. Peeta expressa algo similar antes de entrar na arena pela primeira vez:

Não quero que eles mudem o meu jeito de ser na arena. Não quero ser transformado em algum tipo de monstro que não sou. [...] Quando surgir a oportunidade, tenho certeza de que vou matar como qualquer outro tributo. Não posso cair sem lutar. Só fico desejando que haja alguma maneira de mostrar à Capital que eles não mandam em mim. Que não sou só mais uma peça nos Jogos deles. (COLLINS, 2010, p. 156)

Há em *Jogos Vorazes* o medo da perda da identidade, da desumanização que assola o indivíduo distópico. De forma irônica, Peeta acaba eventualmente sofrendo lavagem cerebral quando prisioneiro da Capital, e, assim como Winston, perde uma parte de si mesmo. Também vemos ao longo da obra que outros tributos, após vencerem e saírem dos Jogos

Vorazes, acabam tornando-se pessoas atormentadas e doentes pelo resto da vida: alguns viciados em álcool ou drogas, outros sendo marionetes da Capital, como garotos de programa caso tiverem boa aparência, e outros simplesmente enlouquecendo. Não há verdadeiramente vencedores – todo o propósito dos Jogos é atormentar e desestabilizar o indivíduo.

O outro sistema disciplinador descrito por Foucault, a ideia de vigilância contínua do panóptico de Bentham, e que aparece de forma extrema na obra de Orwell, se manifesta por todo o *Jogos Vorazes*. Nos distritos, a vigilância se dá pela presença dos Pacificadores, por câmeras espalhadas pela cidade e também por uma sensação incorpórea de que é necessário um constante bom comportamento, pois não se sabe quem pode estar observando, e um mau comportamento pode levar à punição. Quando Katniss vence os Jogos, tanto ela quanto as pessoas ao seu redor passam a ser observados pela Capital de forma mais intensa. Katniss e Peeta, sabendo que são vigiados pela Capital, perdem quase que completamente a liberdade de seus atos.

A ideia do panóptico também está no centro da concepção de um programa de entretenimento que aprisiona pessoas em um espaço televisionado. Não é à toa que um dos *reality shows* mais famosos no mundo leva o nome de *Big Brother*, em homenagem à figura assustadora de *1984*. Os Jogos respondem ao prazer voyeurístico, que é uma das características predominantes do século XXI, seja através de *reality shows* ou através do prazer em observar a vida alheia através de redes sociais. Aí vem o outro lado dos Jogos Vorazes; se para os distritos eles são uma forma de controle do corpo – através da punição e da vigilância – para o público da Capital, que os assiste avidamente, os Jogos são uma fonte de distração e de deleite.

Talvez o aspecto mais assustador da série, e a sua maior conexão e crítica ao nosso mundo real, esteja justamente na avidez e no prazer com o qual os telespectadores da Capital consomem os Jogos Vorazes. Eles estão de tal forma envolvidos pelo espetáculo que parecem não olhar criticamente para o fato de que há pessoas, e, mais grave, pessoas a princípio inocentes, lutando violentamente e sendo mortas, isso porque eles estão em uma posição de distanciamento, sendo incapazes de trazer para si a crueldade real. O público preocupa-se com as tramas construídas no jogo – quem se mancomunou com quem, se o competidor é atraente ou carismático ou quem será que vai morrer na edição do dia: “As pessoas começam a apontar para nós com veemência ao reconhecer o trem dos tributos chegando à cidade. Eu me afasto da janela, enjoada com aquela excitação, ciente de que eles mal podem esperar para assistir a nossa morte” (COLLINS, 2010, p. 67)

Quando Katniss vai para a Capital, que sempre enxergou como sua inimiga, fica dividida entre o nojo e a pena. Por um lado, ela sabe que uma das razões pelas quais os Jogos Vorazes existem é porque eles são bem recebidos e aceitos na Capital, sem que ninguém fique alarmado com a violência apresentada, mas, por outro, entende que aquelas pessoas, em seu mundo perfeito sem tragédias, não têm consciência de sua própria futilidade. Ela fica assustada ao ver crianças pequenas brincando com espadas e machados de plástico e fingindo estarem competindo nos Jogos. Para elas, eles são apenas um programa de televisão; para os distritos, eles significam morte e sofrimento.

A respeito disso, Suzanne Collins afirma em uma de suas entrevistas que há, quando assistimos a esses programas da vida real, uma espécie de prazer em ver o outro ser humilhado e levado ao sofrimento, e que isso nos insensibiliza, de forma que, quando assistimos tragédias em noticiários, elas não têm o impacto que deveriam. (HUDSON, 2011) De certa maneira, estamos acostumados a assistir dramas na televisão – os *reality shows* só parecem bons para o público quando há neles romance e intriga, e as notícias ruins são as que dão mais audiência. Inconscientemente para nós, e conscientemente nas mídias, há um desejo mórbido por tragédias alheias, que são encaradas quase que inteiramente como ficcionais.

Zizek (2003) fala justamente disso quando observa que os Estados Unidos, em sua posição de império econômico mundial, viam, até os ataques de 11 de setembro, as misérias e catástrofes dos países subdesenvolvidos como ficção: “(...) vivíamos nossa realidade vendo os horrores do Terceiro Mundo como algo que na verdade não fazia parte de nossa realidade social, como algo que (para nós) só existia como um fantasma espectral na tela do televisor.” (p. 33)

A propósito dessa discussão, algo que tem sido bastante debatido nos últimos anos é o fato de haver guerras e mortes todos os dias no Oriente Médio e na África, por exemplo, mas as mídias e o grande público só ficarem horrorizados em uma escala mundial quando as grandes potências da Europa e da América do Norte são atingidas. A mesma discussão acontece no Brasil – a falta de água assola o Nordeste há muito tempo, mas só ao chegar aos grandes polos econômicos do país a questão virou notícia e terror em todos os jornais. Por que as mídias valorizam um sofrimento em detrimento de outro? Por que um é real e o outro não é?

Se formos transferir para a obra de Collins, isso é discutido da seguinte maneira: a população da Capital assistia aos Jogos e as histórias tristes dos distritos com um misto de

prazer e pena – eles eram os animais exóticos do Terceiro Mundo – mas, quando posteriormente no terceiro volume da série, a guerra chega à Capital, destrói tudo o que eles conhecem e mata as suas crianças, eles sentem-se horrorizados e feridos por tamanha crueldade, mesmo que tivessem sido os causadores dela anteriormente. A violência era para eles, até então, algo banal, mas por tê-los atingido, tomou a proporção do real. Se pensarmos na discussão de Zizek (2002) e pensarmos que *Jogos Vorazes* é uma distopia americana, podemos perceber uma crítica ao padrão duplo que os meios de comunicação têm ao retratar o sofrimento de quem importa e de quem supostamente não importa, bem como a fixação por violência. As tragédias dos distritos pobres não importam, eles valem tanto quanto um programa de televisão, na Capital é onde o sofrimento é real.

Isso nos leva para o próximo ponto importante de *Jogos Vorazes* como distopia – a questão da manipulação e construção da verdade. Como vimos anteriormente, no século XX, as mídias e as tecnologias passaram a ter um papel importante na manobra das grandes massas – sendo utilizadas para fins políticos. Em *Admirável mundo novo*, a mídia é apenas mais uma forma de prazer, mas em *1984*, sendo uma trama mais política, as mídias servem para uma espécie de lavagem cerebral coletiva.

Na série *Jogos Vorazes*, onde o vigiar é constante e onde os Jogos criam um espetáculo para intimidar os distritos e distrair a Capital, as manipulações são intensas – nada que se vê na televisão é real. O único canal de TV só apresenta aquilo que cai bem para a imagem do governo. Como já foi dito, a televisão exhibe constantemente imagens de guerra na qual o exército da Capital vence e a vida de todos fica em paz outra vez - graças à Capital, não há mais guerra, graças aos Jogos Vorazes nunca mais haverá conflitos para atormentar Panem, pois os Jogos têm, na verdade, um propósito de paz e felicidade. Essa é a mensagem que a Capital tenta passar constantemente, e todos são obrigados a fingir que acreditam – quase como em um duplismo. De certa forma, com tais mensagens, o governo tenta reinventar a história, assim como o Partido alterava a verdade constantemente a seu favor.

Katniss e Peeta, a princípio, também são personagens fabricadas pela Capital. Durante a primeira edição dos Jogos Vorazes, eles precisam inventar uma personalidade marcante que dê audiência, pois quanto mais carismáticos forem, mais chances têm de receberem patrocínio em alimentação e medicamentos dos telespectadores ricos, assim aumentando suas chances de sobreviver. Eles também são orientados por seu mentor (que deseja que os dois sobrevivam) a se aproveitarem do fato de que as massas são influenciadas pelo que veem e a atuarem para as câmeras, fingindo estarem apaixonados um pelo outro. Eles sabem que um romance é

benéfico em um *reality show*, e os idealizadores dos Jogos, que precisam que o programa seja um espetáculo de entretenimento o mais atraente possível, acabam aprovando a ideia.

O plano dos idealizadores, no entanto, era apenas criar um final polêmico e eletrizante, no qual supostos amores desafortunados tivessem que escolher quem iria morrer; eles prometem a Katniss e Peeta que caso eles sejam os dois últimos tributos vivos na arena, podem deixá-la juntamente como vitoriosos, mas quando, depois de muito sangue derramado, eles o conseguem e acham que podem sair dos Jogos, são então informados que precisam, de fato, matar um ao outro: “Nenhum telespectador conseguiria tirar os olhos do programa agora. Sob o ponto de vista dos Idealizadores dos Jogos, essa é a palavra final em entretenimento.” (COLLINS, 2010, p. 361) Katniss, percebendo que havia sido enganada, é tomada por revolta. Tendo algumas amoras venenosas guardadas, ela convence Peeta que os dois precisam se suicidar, deixando os Jogos sem nenhum vencedor. Os idealizadores, que precisam de pelo menos UM vitorioso para o programa, assustados, deixam os dois saírem da arena vivos.

De toda a narrativa da trilogia *Jogos Vorazes*, este ato de Katniss – de afrontar a Capital em TV aberta e persuadi-la a deixar que houvesse dois vitoriosos – é um dos momentos mais importantes. Quando Katniss se rebela ao vivo, e convence Peeta a fazer o mesmo, cria-se uma situação de impasse. Dentro deste universo em que as imagens são poderosas e servem para manipular as pessoas, um ato de rebeldia na televisão, e que passa impune, é algo que desestabiliza o poder construído pelas narrativas do governo, como coloca KOENIG (2012):

O desafio de Katniss diante da câmera muda o equilíbrio do poder porque muda o segmento da narrativa cultural. O Presidente Snow foca-se nela (Katniss) porque ela levanta o véu de amnésia histórica que ele impôs a Panem; ela se atreve a reescrever o roteiro que é dele. Ela lembra às pessoas dos distritos que eles são simplesmente humanos sofrendo por causa de uma rebelião da qual nenhuma das crianças participou. (p. 44)<sup>66</sup>

Eles passam de marionetes da Capital a possíveis figuras símbolo de uma rebelião. Tal ato acaba representando uma centelha de rebeldia contra o sistema repressor, e os distritos, que dormiam no medo, encontram na oposição de Katniss a esperança de que poderiam

---

<sup>66</sup> “Katniss’s on-camera defiance shifts the balance of power because it shifts the arc of the cultural narrative. President Snow targets her because she lifts the veil on the historical amnesia he has imposed on Panem; she dares to rewrite the script he owns. She reminds the people of the districts that they are simply humans suffering for a rebellion none of the children participated in.”

enfrentar o governo e mudar Panem. O ato de Katniss é um símbolo. A partir daí, a jogo de manipulação da verdade continua de forma mais intensa. Em *Em chamas*, é possível perceber facilmente a questão de como a mídia de modo geral fabrica personagens para contarem histórias. Num mundo de fome e opressão, Katniss e Peeta são obrigados pelo governo a se tornarem celebridades vazias e fúteis na televisão, para tentar apagar a imagem de rebeldes e evitar que a população se levante em revoltas.

A questão da construção de personagens midiáticos aparece principalmente na figura de Katniss como O Tordo. Katniss, como foi dito no início, é uma personagem forte dentro da trama. Ela vem de uma realidade pobre, com uma mãe fraca, e acaba tomando as rédeas da própria família. Ela é uma sobrevivente nata, mas não é uma guerreira e nem tem o objetivo ou esperança de mudar o mundo em que vive. Ela tenta manter a própria dignidade quando vai para os Jogos, mas o seu desejo principal é escapar viva e nada mais, tanto que quando lhe sugerem que ela atue para as câmeras, ela o faz. Embora sinta raiva da Capital e quebre regras quando ninguém está olhando, em nenhum momento ela pensa em derrubá-la. Poderíamos pensar que ela, assim como Júlia, só deseja viver a própria vida sem ser incomodada. Ela não tem o idealismo de um personagem como Winston.

No entanto, ao longo da trama, pessoas começam a construí-la – a princípio com o aval da Capital, que deseja ter uma personagem interessante para o seu programa, e depois, de forma mais independente e descontrolada, sua imagem toma uma força não prevista que precisa ser apagada pelo governo, e reacesa pelos rebeldes. Logo no início da trama, Katniss ganha um broche de tordo<sup>67</sup> de uma amiga para ser o seu símbolo nos Jogos Vorazes. Os estilistas da Capital conectam a imagem do pássaro à de Katniss, o que instantaneamente se torna moda na frívola Capital depois que ela vence os Jogos pela primeira vez:

Aparentemente, meu broche com o tordo lançou uma nova moda que virou sensação da temporada, porque diversas pessoas aparecem para me mostrar seus acessórios. Meu pássaro foi copiado em fivelas de cintos, bordado em lapelas de seda, até mesmo tatuado em lugares íntimos. Todos querem usar o símbolo da vencedora. (COLLINS, 2011, p. 89)

---

<sup>67</sup> A tradução dessa palavra é um dos problemas da versão para o português. No original, o pássaro símbolo de Katniss é chamado de *Mockingjay*, que seria uma mistura de *jabberjays* (gaios tagarelas, na tradução) e *mockingbirds* (espécie de tordo). Alexandre D'Elia, tradutor da Rocco, resolveu utilizar a palavra tordo ao invés de uma palavra inventada, e isso é interessante pelo fato de que há uma cena de 1984 que mostra um tordo, e que, como veremos mais adiante, é algo significativo na obra. O terceiro livro da série, traduzido como *A Esperança*, leva no original o nome de *Mockingjay*.

O que acontece é que o pássaro, e conseqüentemente Katniss, vai adquirindo um significado diferente durante a narrativa. O *tordo* desse mundo ficcional seria uma mutação advinda de animais geneticamente modificados pela Capital e que teriam sido projetados durante os anos da guerra contra o Distrito 13 para memorizarem e reproduzirem conversas humanas, assim transmitindo os planos dos inimigos. Mas os revoltosos, sabendo da existência dos animais os observando, os usavam para passar informações falsas, o que levou a Capital a abandonar os animais modificados na natureza para que morressem. Eles acabaram sobrevivendo e acasalando-se com fêmeas de tordos, criando uma nova espécie de pássaro:

O nosso tordo não é apenas um pássaro que canta. Ele é a criatura que a Capital jamais imaginou que pudesse existir. Nunca passou pela cabeça deles que seus gaios tagarelas altamente controlados pudessem ter seus cérebros adaptados à natureza, que pudessem transmitir seu código genético, que pudessem adquirir uma nova forma. Eles não conseguiram prever a vontade que os pássaros tinham de permanecer vivos. Agora, enquanto caminho pela neve, vejo os tordos saltando de galho em galho, absorvendo as melodias dos outros pássaros, replicando-as e em seguida transformando-as em algo totalmente novo. (COLLINS, 2011, p. 103)

Assim, essa nova espécie de tordo, advinda de um animal criado e abandonado pela Capital, seria, de certa forma, um pequeno sinal de protesto da natureza – aquilo que eles não puderam prever. Esse tordo poderia ser o povo, que sobrevive à Capital apesar de tudo, mas é Katniss que acaba encarnando a sua figura: ela é aquela que a Capital inicialmente construiu, mas que posteriormente não foi capaz de controlar. Diversas cenas ao longo da série reforçam essa imagem de Katniss como o próprio pássaro que ela traz no broche – como em uma cena em que ela canta para uma das meninas que está morrendo na arena e todos ficam tocados ouvindo a sua voz pela televisão. Sabemos que os pássaros em geral são um símbolo de liberdade; o tordo e Katniss viram o símbolo de uma nova guerra para que o povo se liberte de toda a opressão.

Vamos então para a última parte da trilogia – a explosão de uma nova guerra. No último volume da série, somos apresentados a uma forma alternativa de poder – o esquecido Distrito 13, que havia se rebelado contra a Capital e que era dado como destruído, reaparece. Eles haviam passado anos vivendo subterraneamente e preparando-se em uma base militar, e a Capital, que sabia de sua existência, não os atacava simplesmente por medo dos armamentos nucleares que eles possuíam. Para as narrativas de poder da Capital, era mais vantajoso dizer que eles haviam sido derrotados a enfrentá-los com o risco de ruína total de todos. Quando os líderes do Distrito 13 percebem que revoltas eclodem por todos os outros distritos, resolvem

se revelar no meio do caos como os justiceiros – aqueles que vão salvar Panem do poder totalitário e injusto do governo dominante.

Eles veem em Katniss a figura perfeita para ser o rosto da rebelião, e, assim como a Capital havia tentado doutriná-la e usá-la a seu favor, o Distrito 13 tenta construir e fantasiar Katniss como uma guerrilheira, que, apesar de ser uma pessoa forte, ela não é – ela vira O Tordo da rebelião, mesmo que muitas vezes não saiba o que está fazendo. Nessa parte da narrativa fica muito clara a questão da força da propaganda em uma guerra. Falamos anteriormente que o desenvolvimento das tecnologias e das mídias em muito contribuiu para que figuras como Hitler ganhassem tanta força – o poder da palavra e da imagem era muito persuasivo para a manipulação das massas. Da mesma forma, nos Estados Unidos, a figura do “Uncle Sam” em cartazes durante a Primeira Guerra Mundial com os dizeres “I want you” – “Eu quero você” – levou muitos homens a criarem um sentimento patriótico e irem à guerra.

Katniss assume exatamente este papel em *A Esperança*. Os líderes do Distrito 13 passam a usar a sua imagem e a sua palavra em filmagens suas lutando para assim criar a atmosfera perfeita para que os outros distritos se juntassem a eles e para que a Capital se sentisse ameaçada. Em um trecho perturbador da obra, Katniss é colocada no meio de um hospital com feridos de guerra para que as câmeras filmassem a sua reação vendo pessoas despedaçadas – no meio da visita, o hospital é bombardeado e os cinegrafistas do Distrito 13 ficam felizes por conseguirem ótimas imagens de Katniss combatendo de forma “real” e tentando salvar as pessoas. Eles se importam mais com o espetáculo e com a repercussão que ele poderá ter mais tarde na televisão que com os feridos morrendo.

Aos poucos, vamos percebendo que os líderes do Distrito 13 não querem justiça, eles simplesmente querem o poder pra si mesmos – e também são capazes de qualquer coisa para consegui-lo, planejando inclusive fazer novas edições dos Jogos Vorazes, desta vez com as crianças da Capital. Numa das cenas finais da guerra, crianças dos distritos são bombardeadas e mortas – entre elas a irmã de Katniss, por quem ela havia se sacrificado inicialmente. Mais tarde descobrimos que aquela era uma manobra do próprio Distrito 13 para convencer ainda mais a população de que a Capital era cruel e eles eram os heróis salvando a todos. Há uma sensação amarga de que não importa quem governe, a questão será sempre a dominação do mais forte sobre o mais fraco. George Orwell expressa isso muito bem em *A revolução dos bichos*, no qual os animais da fazenda, após expulsarem os humanos do poder, passam a dominar uns aos outros. Depois da guerra, o Distrito 13 deseja apenas se tornar o novo governo dominante.

Juntamente com os outros distritos, eles conseguem tomar a Capital e prender o Presidente Snow, dando a Katniss a tarefa de matá-lo. No entanto, nos últimos minutos antes da execução, ela consegue perceber que apenas havia sido usada por um líder tão cruel quanto o outro e que seria eliminada assim que cumprisse a sua função de figura símbolo da guerra. Ela então decide matar a presidente do Distrito 13, deixando Panem sem nenhum dos dois governadores. Ao final da narrativa, a guerra acaba com boa parte da população e as mortes e as lembranças torturantes acabam deixando Katniss e Peeta exilados e com severos traumas de guerra. Mas Panem está aparentemente livre de líderes opressores.

Então, seria a obra de Suzanne Collins uma alegoria à América contemporânea? Vários elementos na narrativa sugerem que sim – o próprio fato de Panem ser localizada nos restos dessa América; o tratamento que a autora dá à questão das guerras e as suas filmagens, que, como ponderamos anteriormente, lembra o que Zizek (2003) fala sobre a obsessão americana em reassistir a Guerra do Vietnam ou a colisão dos aviões com as Torres Gêmeas; a presença de “Pacificadores”, que nos remetem aos pacificadores americanos em territórios inimigos; a conexão feita na obra entre o Império Romano e os Estados Unidos, dando a noção de que os americanos poderiam ter o mesmo destino; a relação entre a Capital e o Distrito 13, com ares de Guerra Fria; e, por fim, a paixão fútil por ver a desgraça do outro através *reality shows*.

Discutiremos mais sobre a obra no capítulo final. Por agora, passaremos a nossa próxima distopia juvenil.

### **3.2 O ser humano danificado: o universo distópico de *Divergente***

A ideia de que a natureza humana é falha está no cerne do pensamento distópico. Ela vem da concepção pessimista de que não importa o quanto o ser humano evolua ou crie sistemas para uma vida melhor, ele será sempre corruptível e passível de erros. A ideia de que a ciência poderia consertá-lo também é recorrente, como vimos no mundo criado por Huxley, onde todos são condicionados e projetados geneticamente a serem permanentemente felizes, ou na técnica utilizada em Alex, de *Laranja Mecânica*, para acabar com o seu impulso por

violência. A princípio, pareceria uma boa solução a de eliminar no homem todos os vícios, instintos e angústias que fazem a sua existência infeliz e conflituosa.

No entanto, como seria possível um ser humano livre de defeitos? Não seria equilíbrio entre a luz e as trevas que o fariam de fato humano? E, mais ainda, não seria a escolha consciente sobre si mesmo que tornaria seus atos válidos? Se ele não tivesse real controle sobre si, como ele diferiria de uma máquina programada? Como o próprio Burgess expressa pela sua obra, “bondade é algo que se escolhe, quando um homem não pode escolher, ele deixa de ser um homem.” (2004, p. 85)

A trilogia *Divergente*, que veio no encalço de *Jogos Vorazes* entre os grandes sucessos das distopias juvenis, tem muito em comum com a primeira – a violência, a construção duvidosa da sociedade e a rebeldia juvenil estão todos ali presentes no universo de Veronica Roth, mas as principais questões parecem estar relacionadas ao uso ambíguo da ciência e à procura por uma identidade, que são ali explorados à moda de *Admirável mundo novo*. Em uma sociedade onde todos são pré-determinados a um comportamento padrão, acompanhamos Beatrice Prior, uma garota que não se encaixa no mundo em que vive, tentando buscar a si mesma.

A distopia de Roth inicia-se no mesmo contexto pós-apocalíptico das narrativas que vimos anteriormente. Na cidade americana de Chicago, em um futuro no qual a sua comunidade é tudo o que aparentemente restou do mundo, a população vive isolada por uma cerca. Eles aprendem pelos seus livros de história e pelos seus governantes que a razão pela qual estão ali é porque estão protegidos de algum mal causado pelos seus antepassados que foi capaz de destruir o mundo exterior. Todo o espaço fora da cidade é desconhecido e eles acreditam serem os últimos habitantes da terra. A sociedade é dividida em cinco facções baseadas em aptidões pessoais e eles aprendem desde pequenos que aquela é a maneira encontrada pelos seus fundadores para evitar todas as subversões que levaram o resto da humanidade às guerras e à sua consequente decadência:

Há décadas, nossos antepassados perceberam que a culpa por um mundo em guerra não poderia ser atribuída à ideologia política, à crença religiosa, à raça ou ao nacionalismo. Eles concluíram, no entanto, que a culpa estava na personalidade humana, na inclinação humana para o mal, seja qual for a sua forma. Dividiram-se em facções para procurar erradicar as qualidades que acreditavam ser responsáveis pela desordem do mundo. [...] Os que culpavam a agressividade, formaram a Amizade. [...] Os que culpavam a ignorância, formaram a Erudição. [...] Os que

culpavam a duplicidade, formaram a Franqueza. [...] E os que culpavam o egoísmo, geraram a Abnegação. [...] Trabalhando juntas, as cinco facções têm vivido em paz há anos, cada qual contribuindo com um setor da sociedade. (ROTH, 2012, p. 48-49)

De acordo com a premissa desse mundo, todos devem viver em harmonia, cada qual aceitando seu papel. A Audácia é responsável pela segurança, e os seus integrantes são treinados a lutar, manejar armamentos e cumprir missões arriscadas. A Erudição é a facção responsável pela produção do conhecimento e da tecnologia, sendo formada por cientistas e professores. A Franqueza é responsável pela justiça e os seus integrantes são ensinados a se comprometer com a verdade. A Amizade é a facção promotora da paz e produtora dos alimentos. E a Abnegação é a facção dedicada a ajudar os outros, sendo dada a ela a missão de governar Chicago, pois, na história das facções, foi determinado que se deveria ter líderes altruístas para manter uma sociedade igualitária.

Todos residem na facção de seus pais até completarem 16 anos, quando então passam por um teste de aptidão que lhes dirá qual das cinco facções é a mais indicada para a sua natureza (que normalmente acaba sendo a de nascimento). O teste é feito através de um soro de simulação e maquinários capazes de entrar na mente do indivíduo e observar as decisões que ele tomará em situações hipotéticas. De acordo com suas ações, lhe é determinado a qual facção ele verdadeiramente pertence. Apesar disso, ele ainda tem o poder de escolha – durante uma cerimônia específica, o jovem decidirá definitivamente a qual delas dedicará a sua vida.

Tal divisão em facções assemelha-se muito ao sistema de castas de Huxley, com a diferença de que não fica claro no início da narrativa o quanto aquelas pessoas são condicionadas a certo tipo de comportamento. Como impera o lema “FACÇÃO ACIMA DO SANGUE”, caso o indivíduo decida ir para uma facção diferente daquela à qual sua família pertence, é muito provável que ele perca o contato com ela para sempre. Após essa decisão, ele passará por uma fase de treinamento e uma série de novas avaliações; se ele não for aprovado nessa fase, é eliminado da sociedade para sempre e passa a viver como um “sem-facção”, à margem da sociedade e ignorado por quase todos – por esta razão é tão importante fazer a decisão certa e é indicado que se escolha a facção apontada pelo teste.

O que torna tal sociedade tão intrigante a um primeiro olhar é que seus habitantes acreditam que o ser humano pode possuir apenas uma das cinco características dominantes – uma pessoa impetuosa, e, portanto, mais indicada para a Audácia, não poderia ter curiosidades intelectuais típicas da Erudição, por exemplo, e a Erudição, que deve ser estritamente racional

e fria, não poderia se deixar tomar pelas emoções próprias da Amizade. É esperado que todos tenham apenas um atributo e seus treinamentos servem para certificar que se estabeleça uma conduta unificada, não sendo possível se desviar dela. O porquê deste determinismo não é inicialmente explicado e tudo que se sabe é que aquela é a forma mais perfeita de se viver.

O que os habitantes de Chicago desconhecem (e também o leitor, até boa parte da narrativa) é que a cidade é na verdade um grande experimento científico, cuja população geneticamente modificada é observada por um centro de pesquisas do mundo exterior. Muitos anos antes, em uma América dominada por guerras, um grupo de cientistas tentara alterar a genética humana para eliminar nela as más inclinações que levavam o homem à violência, à covardia, à desonestidade, à ignorância e ao egoísmo. Mas o resultado, ao invés de seres humanos aperfeiçoados, fora pessoas geneticamente danificadas e incapazes de viver em sociedade:

Se você tira o medo, a falta de inteligência ou a desonestidade de uma pessoa... acaba tirando também a sua compaixão. Se você tira a sua agressividade, tira também a sua motivação ou a sua habilidade de se impor. Se você tira o egoísmo de uma pessoa, tira também seu senso de autopreservação. [...] A humanidade nunca foi perfeita, mas as alterações genéticas pioraram as coisas. (ROTH, 2014, p. 128-129)

Sem saberem o que fazer com aquelas pessoas, os cientistas resolveram apagar suas memórias e as isolar em diferentes experimentos, nos quais o objetivo era, ao longo das gerações, tentar “curar” os genes danificados, colocando entre elas algumas pessoas geneticamente perfeitas. A sociedade dividida em facções, as suas regras internas, bem como a história contada à população, serviria para ajudá-las a viver em consonância, ignorando que eram incompletas e impedir que elas saíssem do experimento. Com a ajuda de alguns poucos governantes de dentro da cidade (que saberiam a verdade), a sociedade manipulada seria observada por câmeras espalhadas por todos os lados e controlada através de soros quando necessário. O experimento terminaria assim que houvesse um número suficiente de pessoas “curadas” (com os genes perfeitos) e capazes de sobreviverem no mundo real – ou seja, quando a maior parte da população fosse “divergente”.

Esse é o contexto do mundo pós-apocalíptico criado por Roth, e Beatrice Prior, sua protagonista, vive dentro dessa Chicago observada. Sem saber nada sobre o mundo fora da sua cidade e tendo nascido na Abnegação – uma comunidade doutrinada para o auto-sacrifício e a reserva – ela leva uma vida reclusa e sente que não se encaixa onde nasceu. Como todos

são criados para serem altruístas e qualquer tipo de vaidade e autocongratulação são proibidos – as roupas e a comida devem ser simples e olhar-se no espelho é algo possível apenas por alguns minutos a cada três meses – Beatrice sente-se presa em sua realidade e deslocada de sua própria natureza. No dia do seu teste de aptidão, ela, que tem esperança de encontrar o lugar a que realmente pertence, descobre que possui características de diversas facções e não cabe em nenhuma delas em particular.

Ela é divergente, algo cujo significado inicialmente não entende; mas como essa condição não é comum em sua sociedade e a questão do pertencimento é o princípio de tudo que conhece, ela é aconselhada a esconder a sua diferença e a tentar se adaptar a alguma das facções, fingindo ser “normal”. Beatrice, ou Tris, como passa a ser chamada, acaba indo para Audácia pela possibilidade de ser mais livre, mas vai enfrentando o medo de ser descoberta e eliminada da sua sociedade, ao mesmo tempo em que começa a ouvir histórias sobre a perseguição e morte de outros divergentes.

A narrativa divide-se em dois momentos: o primeiro focando-se na vida interna dessa Chicago futurística e na luta de Tris para se encontrar e sobreviver como alguém que difere das pessoas das facções, e o segundo quando, depois que a sociedade aparentemente perfeita começa a ruir, a verdade é revelada e os cientistas resolvem intervir no experimento. Ao longo da narrativa, Chicago vai se provando um fracasso e o sistema interior desse mundo vai ruindo por lutas entre facções e pela caçada daqueles que não se ajustam.

Pensando no universo de *Divergente*, a primeira questão a ser levada em consideração é o fato de que ele se comporta inicialmente como uma utopia – na obra, a linha que separa o utópico do distópico é mais tênue que em *Jogos Vorazes*, onde todos sentem na pele a violência e a opressão. Ninguém em Chicago sabe que tem os genes modificados e todos são educados a acreditarem que vivem em um modelo ideal de sociedade que os salvou da destruição do homem. A própria estrutura interna desse mundo é baseada em igualdade e harmonia, e o fato de todos serem governados pela Abnegação, a facção condicionada ao altruísmo, reforçaria a ideia de justiça. A descrição que Tris faz de sua própria facção mostra a eliminação da demasiada individualidade, que é considerada tão corrosiva para os utópicos:

Nossas casas, nossas roupas, nossos cortes de cabelo, tudo é projetado para que nos esqueçamos de nós mesmos e para nos proteger da vaidade, da cobiça e da inveja,

que são apenas formas de egoísmo. Se possuímos pouco e queremos pouco, e se somos todos iguais, não invejamos ninguém. Esforço-me para amar essa filosofia. (ROTH, 2011, p. 34)

Como vimos na *Utopia* de More, ou em outras através dos séculos, a noção de propriedade privada é na maioria das vezes eliminada, pois se acredita que se todos dividirem igualmente o que é produzido, os conflitos ocasionados por diferenças sociais podem ser extintos. No entanto, como sabemos, uma utopia é difícil de ser mantida, pois ela pressupõe indivíduos livres da cobiça humana. Mesmo nesse espaço onde todos são ensinados pela sua história a manterem-se em seus lugares, ela não dá certo. A Abnegação, inicialmente controlando tudo, tenta impor uma doutrina igualitária a todas as outras facções, distribuindo os bens igualmente entre todos, inclusive entre os sem-facção, que, dentro da estrutura dessa sociedade, vivem marginalizados e nada produzem. Mas os líderes da facção responsável por desenvolver a tecnologia e os avanços, a Erudição, começam a querer tomar o poder para si.

Eles acreditam que, produzindo mais e possuindo o conhecimento e as técnicas, teriam o direito maior de dominar a todos os outros. A ideia de dividir igualmente, inclusive com os sem-facção, não lhes agrada. Wilson (2014), analisando as facções de acordo com modelos ideológicos-políticos, observa que dentro dessa sociedade a Abnegação representaria o socialismo Marxista, enquanto a Erudição encarnaria as ideias capitalistas:

Em *Divergente*, a facção da Abnegação é o “ideal” da teoria Marxista. Karl Marx visionou uma sociedade sem classes, sem estado e livre de opressão que usava as forças individuais para criar uma sociedade na qual as pessoas fossem iguais. Dentro do sistema de facção, a Erudição representa os Capitalistas que estão se opondo ao sistema comunista representado pela Abnegação. A Erudição quer assumir o controle do governo porque se ressentem por serem forçados a distribuir os recursos da cidade entre todos os residentes. Eles também desejam lucrar mais diretamente da tecnologia que criam. (WILSON, 2014, p. 98)<sup>68</sup>

Eventualmente na narrativa, a líder da Erudição, Jeanine Matthews, consegue expurgar a Abnegação do poder, convencendo a todos que os seus governantes são corruptos e liderando a aniquilação da facção inteira, isso através do uso de um soro de manipulação da mente que faz a Audácia, facção detentora dos armamentos, matar a todos. Dentro dessa

<sup>68</sup> “In *Divergent*, the Abnegation faction is the “ideal” of Marxist theory. Karl Marx envisioned a classless, stateless, oppression-free society that used the strengths of individuals to create a society in which all people were equal. Within the faction system, Erudites represent the Capitalists who are opposing the communist system represented by Abnegation. The Erudite faction wants to assume control of the government because they resent being forced to distribute the city’s resources equally among all residents. They additionally want to profit more directly from the technology they create.”

primeira parte que mostra Chicago por dentro, a sociedade, que era justa, começa a ter disputas variadas por poder, e o clima é de guerras civis. Podemos ver que a utopia construída pelos cientistas do mundo exterior começa a ter um fim. Além da Erudição contra a Abnegação, temos outro grupo que também se sente injustiçado nesse mundo: os sem-facção. Eles são aqueles que, por algum motivo, falharam em se conformar com a facção de escolha e foram excluídos da sociedade, vivendo através de caridade.

Por não terem conseguido completar a iniciação para a facção que escolheram, são obrigados a viver na pobreza, encarregando-se dos trabalhos que ninguém mais quer fazer. São faxineiros, peões de obra e garis; fabricam tecidos e guiam trens e ônibus. Como pagamento por seu trabalho, recebem comida e roupa, mas, como diz minha mãe, não o bastante. (ROTH, 2012, p. 31)

Algo interessante de observarmos em relação a isso é que em diversas distopias há, com frequência, um grupo de indivíduos que é visto como tão insignificante pelo sistema, que nem entra na maquinaria do poder; eles são os selvagens em *AMN* ou os proletários em *1984*. Inicialmente, os sem-facção são insignificantes, e, apesar de não ser o objetivo inicial do centro de pesquisas do mundo exterior que houvesse tal grupo de excluídos da sociedade quando colocaram aquelas pessoas modificadas dentro do experimento, eles apenas observaram a atitude natural humana em excluir os que parecem não se adequar ou não oferecer algo em troca.

Depois que a Abnegação, que era a única facção programada geneticamente para a não corrupção, é eliminada e a Erudição toma o poder, os sem-facção aparecem mais de perto, tentando derrubar o sistema de facções e conquistar o seu espaço; mas, quando finalmente o conseguem, passam a querer escravizar os outros que antes os desprezavam. Assim como aconteceu em *Jogos Vorazes* com o Distrito 13, outra vez vemos em uma narrativa distópica a noção de que aquele que um dia foi oprimido deseja apenas ser aquele que oprime.

Passamos então para o papel da ciência nesse mundo. Em *Jogos Vorazes*, como vimos, o controle do estado sobre o ser humano se dava predominantemente através da punição e da vigilância; a tecnologia tinha sua relevância através do uso das câmeras e dos animais modificados, mas, como tema, a técnica não era central na obra. Em *Divergente*, ela é; quem possui a tecnologia, possui o poder, e isso se dá tanto no nível interior (na cidade de Chicago como sociedade controlada pela Erudição), quanto no nível exterior (a cidade como experimento do governo americano).

Para começar, dentro dessa sociedade existem os soros próprios de cada facção para ajudar a população a se manter em um comportamento estável e previsível. Na Amizade, por exemplo, existe o Soro da Paz, que acalma os seus integrantes caso eles fiquem agitados e que se parece muito com o soma de *AMN*. Existem também outras tecnologias, como os Soros de Simulação, que permitem que se invada a mente dos indivíduos. A Erudição é responsável por desenvolver e aplicar esses soros, e, na sua busca por poder, acaba utilizando-os para atingir os seus fins. Quando eles tomam o governo de Chicago, o desejo é manipular todas as outras facções através dessas técnicas.

Aí vem o problema com os divergentes. Como dissemos anteriormente, dentro do experimento, eles são os seres humanos curados. Ao contrário dos outros, eles não são pré-condicionados a um único atributo. Eles são seres inteiros e por isso menos suscetíveis ao controle por soros. No interior dessa sociedade, não se sabe verdadeiramente o que eles são, mas por não poderem ser manipulados e encaixados em um lugar fixo, eles se tornam uma pedra no meio do caminho e precisam ser eliminados. O argumento é de que eles são uma ameaça para a construção do sistema de facções que é apresentado pelos seus livros de história como perfeito. Na obra, a perseguição e morte deles muito remetem à caça e ao ódio pelo diferente que partidos fascistas muitas vezes demonstram.

Por dentro, na microestrutura, essa Chicago já é dominada por cientistas; por fora, mais ainda. Falamos no capítulo anterior que Kopp (2011) aponta diversos métodos utilizados recorrentemente nas distopias para manipular o homem e a sociedade retirando a liberdade e a individualidade do sujeito. Eles vão desde a má utilização dos meios de comunicação, o uso de drogas, e a lavagem cerebral, até ao medo em relação a experiências biogenéticas, que tornariam o homem um ser robotizado, perdendo assim a soberania sobre a sua própria vida:

[...] nas distopias um tema recorrente é precisamente o medo de isso vir a acontecer na sociedade moderna e o controle direto dessa sociedade no futuro acabar nas mãos de uma elite de cientistas-técnicos que definirão as regras a partir de suas próprias normas de eficiência e produção. Isso partiria, especialmente nos Estados Unidos, da percepção de quanto os especialistas em tecnologia e ciência vinham obtendo espaço na condução do poder político. O temor se projeta [...] nas ficções distópicas, em tecnocracias que se sobrepõem à participação democrática. (p. 16)

Tal situação é exatamente a que ocorre na trilogia *Divergente*, com a ciência sendo utilizada para fins políticos. Por pedido do governo americano, a genética humana foi

modificada para tentar criar pessoas aperfeiçoadas e assim minimizar as chances de conflitos ideológicos. Mas os resultados não são os esperados; é próprio do ser humano ser multifacetado – sem poder fazer as próprias escolhas de modo consciente, ele se torna incompleto e danificado. Como é explicado na obra, se o egoísmo e o medo são eliminados, o senso de autopreservação também o é; se o intelecto é supervalorizado, a empatia e a compaixão são deixadas de lado.

Essas pessoas danificadas, que passam a ser vistas pelo governo e pelos cientistas puramente como material genético estragado, e não seres humanos, são então trancafiadas e tratadas como ratos de laboratório. A sociedade de Chicago é inteiramente construída por pesquisadores que buscam restaurar a genética humana ao longo das gerações. No entanto, do ponto de vista científico, elas não contam como pessoas e não lhes interessam os seus destinos individuais. Quando Tris, que busca um fim para as guerras civis de Chicago, vai para o mundo exterior e descobre sobre o experimento, ela fica enojada ao ver que todos de dentro da cidade são observados por câmeras de dentro de um centro de pesquisas com banalidade. Os conflitos, guerras e mortes de Chicago, tão importantes para Tris, são vistos como dados da experiência. Nesse momento da narrativa é onde *Divergente* tem um dos maiores pontos de encontro com *Jogos Vorazes*.

A cidade é toda observada por câmeras e vista pelos cientistas quase como os Idealizadores dos Jogos encaravam a arena e os tributos – os seus habitantes são apenas peças utilizadas para os seus próprios intentos. De acordo com Campbell (2010), a presença do panóptico de Bentham e do vigiar foucaultiano é comum em praticamente todas as distopias juvenis, simbolizando, muitas vezes, o controle do adulto sobre o jovem. Ele afirma que o adolescente já está sob vigilância na sua própria cultura, para que se mantenha dentro das condutas aceitas pela sociedade e que, nas distopias juvenis, isso acaba tomando uma proporção muito maior – o adolescente está sendo observado e controlado por um estado repressor (p. 118). No caso de Katniss e Tris, ambas veem o *Big Brother* monitorando suas vidas e de suas famílias como um todo.

Tendo em vista essa distopia com traços inicialmente utópicos e dominada pela tecnologia, qual seria o papel de Beatrice, a jovem protagonista, na narrativa? De certo modo, podemos dizer que *Divergente* é muito mais pessoal que *Jogos Vorazes*, e a obra revolve muito sobre o questionamento do verdadeiro lugar a que Tris pertence e sobre o fato de ela ser diferente das pessoas das facções. Desde o princípio, ela é alguém que não se encaixa em sua

sociedade, mas que, no entanto, não chega a ser uma peça fundamental como Katniss, que se vê emaranhada em disputas políticas e se torna um símbolo de rebeldia para o seu povo.

Tris tenta encontrar a si mesma e, muitas vezes, há a sensação de que o ambiente distópico criado existe muito mais para responder a demandas pessoais dela que para trazer uma crítica específica sobre o nosso mundo real. Neste sentido, *Divergente* e sua protagonista se encaixam na ideia de Campbell (2010), que argumenta que as distopias juvenis poderiam corresponder à passagem da infância para a vida adulta e o seu consequente autodescobrimento. É comum na adolescência que todos passem a se autoquestionar, tentando encontrar o seu lugar no mundo; então, no caso de *Divergente*, embora vejamos uma América destruída por guerras, que fica evidente também em *Jogos Vorazes*, nos deparamos muito mais com o questionamento de uma adolescente nesse mundo.

Nos dois primeiros volumes da obra, Tris é uma jovem que sai da facção de seus pais, buscando ser mais livre, que tenta sobreviver no seu novo lar, a Audácia, e que tem a preocupação de entender e esconder a sua divergência. Ela não é forte como Katniss, mas talvez isso se deva ao fato de elas viverem em mundos inicialmente diferentes. Enquanto uma tem que sobreviver em uma sociedade extremamente pobre e violenta, não tendo o luxo de pensar sobre si mesma, a outra vive em uma quase utopia na qual o sentimento de pertencimento é tudo que importa. Poderíamos facilmente conectar as duas personagens juvenis ao sofrido Winston e ao insatisfeito com a monotonia de sua vida, Bernard Marx.

É claro que aos poucos, no decorrer da obra, quando passa a ser caçada pela Erudição por ser divergente, Tris vai se tornando mais adulta e passa a assumir a responsabilidade de tentar mudar o mundo em que vive. Ela vê os seus pais sendo mortos no aniquilamento da Abnegação, e participa ativamente das guerras civis de Chicago, tentando afastar a Erudição do poder. Também é ela que acaba descobrindo sobre o mundo fora da cerca, que todos julgavam estar destruído, e a verdade sobre a sua sociedade. Entretanto, é no centro de pesquisas que ela verdadeiramente se torna alguém capaz de transformar a sua realidade.

Ao final da narrativa, o projeto Chicago já não está mais dando certo. O sistema de facções está ruindo e os divergentes, que são os seres humanos curados, estão sendo caçados e mortos. Os cientistas, que veem aquelas pessoas apenas como material genético que pode ser descartado, resolvem que vão eliminar a população inteira, jogando uma bomba sobre a cidade. Quando Tris percebe que tudo que viveu no seu mundo não passava de um circo observado de fora e que a questão de pertencer ou não a ele não fazia sentido, ela se torna

uma pessoa mais forte. Assim como Katniss acaba sendo aquela que derruba os sistemas opressores do seu mundo, Tris é a pessoa a se sacrificar para que a sua pequena sociedade seja salva. Em uma das cenas finais, ela explode o centro de pesquisas, morrendo dentro dele. Depois disso, o experimento é cessado, e a população de Chicago é reintroduzida ao mundo real.

Enquanto obra distópica, *Divergente* se expressa de modo diferente de *Jogos Vorazes*. Ao passo que esta tem uma trama muito mais política e trabalha com a repressão de forma mais clara, *Divergente* parece mais voltada para a questão do uso da ciência na tentativa de manipular o homem. As técnicas para dominar e controlar o corpo alheio, que são tão violentas e intensas na obra de Collins, são quase imperceptíveis no universo fictício de Chicago no início da narrativa – os indivíduos sequer sabem que são modificados geneticamente e acreditam viver em uma quase utopia. A obra trata bem da questão dos perigos de tentar controlar a natureza humana, e, assim como na obra de Collins, tem como pano de fundo uma América em declínio, colocando no jovem a responsabilidade de mudar seu mundo.

## 4 CONCLUSÃO

*For whom, for what was that bird singing? No mate, no rival was watching it. What made it sit at the edge of the lonely wood and pour its music into nothingness?*

George Orwell, 1984<sup>69</sup>

Ao longo deste trabalho, ao nos propormos explorar o território das distopias juvenis, pudemos entender muito sobre a narrativa distópica em si, que impregnou a cultura ocidental nos últimos cem anos, e também sobre a sua irmã quase gêmea, a utopia, ambas infelizmente pouco exploradas em língua portuguesa. Pudemos compreender a sua natureza, o contexto histórico que as trouxe à tona e vimos que as distopias muito expressam do espírito de seu tempo; elas projetam sociedades fictícias em mundos ou futuros distantes, exagerando elementos da realidade para que assim, deslocados, enxerguemos o que está a nossa volta. Elas mergulham nos elementos mais sombrios do agora e servem de advertência e crítica, tendo, para os teóricos vistos aqui, um papel extremamente político.

No século XX, quando o mundo era tomado por uma irracionalidade que não era compatível com todo o progresso alcançado, elas surgiram para se contrapor a séculos de construções e sonhos que os utópicos tinham para o futuro. Essas distopias falavam dos sistemas totalitários da época, das guerras e da tecnologia utilizada para os fins desse homem irracional e sedento por poder. Obras variadas foram explorando essas temáticas ao longo do século passado até que, na entrada do novo milênio, elas adquiriram renovada força e passaram a ter impacto para jovens leitores. Ao analisarmos as obras distópicas juvenis das americanas Suzanne Collins e Veronica Roth tendo em mente a natureza das distopias, o contexto de seu nascimento e também tendo olhado mais de perto duas narrativas distópicas adultas, a de Huxley e a de Orwell, foi possível delinear as seguintes ideias.

Primeiramente, pudemos perceber que apesar de direcionadas para públicos diferentes, as distopias juvenis se assemelham muito com as adultas. Vimos que autores como Kopp, Booker, e Walsh esmiuçaram os medos presentes nessas narrativas, estando entre eles a noção do indivíduo anulado e engolido pelo estado, da manipulação do homem (seja pela

---

<sup>69</sup> “Para quem ou com que finalidade cantava aquele passarinho? Não havia nem parceiras nem rivais por perto. O que o levava a pousar nos limites de um bosque solitário e verter sua música para o nada?” (2009, p. 151)

massificação e distração da mídia, da lavagem cerebral ou da modificação biológica, transformando-o em um autômato) e do papel da tecnologia para que isso fosse possível. Através da nossa análise foi possível encontrarmos todos esses receios nas obras juvenis e vemos paralelos entre a obra de Orwell e a de Suzanne Collins e entre a de Huxley e a de Veronica Roth.

Em *1984* temos um governo ditatorial representado por um líder cujos olhos acompanham o indivíduo onde quer que ele vá, a questão do vigiar foucaultiano através das teletelas, a flutuação da verdade e o clima de miséria a que esse homem é submetido, pois, como coloca a personagem O'Brien, é necessário fazê-lo sofrer para se ter completo domínio sobre ele. Em *Jogos Vorazes*, o povo vive em estado de decadência e é vigiado e punido através dos Jogos. O Grande Irmão está fortemente presente na obra, bem como o clima de guerra e repressão. Assim como Winston, a população de Panem é obrigada a sofrer calada e acreditar que a vida é boa.

Em *Admirável mundo novo*, o ser humano é controlado através da modificação genética e convencido de que vive em uma utopia. Ele é massificado e retirado da sua individualidade, deixando de ser verdadeiramente humano. Em *Divergente*, o homem também foi alterado para tentar alcançar uma paz e felicidade que não eram conseguidas por outros meios, tendo como resultado um homem danificado. Tanto Bernard Marx quanto Beatrice Prior sentem-se deslocados e procuram a própria identidade. Como podemos ver, o espírito de tais obras é o mesmo, e não é por serem juvenis que tais distopias poupam os leitores da violência ou do sentimento opressivo de estar preso a um estado que não permite ao homem o seu livre-arbítrio.

Passamos então para o primeiro ponto que as diferencia. Algo interessante percebido ao iniciarmos esta pesquisa foi o fato de que as distopias clássicas mais reconhecidas eram em grande parte britânicas e mostravam uma Europa em conflito, enquanto que essas distopias juvenis eram, sobretudo, americanas, trazendo o medo da queda da América. As sociedades de ambas as obras juvenis analisadas se constroem sobre as ruínas do que um dia foram os Estados Unidos, montando retratos dele; *Jogos Vorazes* é quase uma alegoria da cultura americana – seja pela futilidade expressa pela Capital, com seus *reality shows* e pela obsessão com guerras – e a comunidade de Chicago é resultado do experimento de um governo americano tentando dar um fim a elas.

Isso acaba nos levando a outro pensamento: Falamos que no século passado o mundo era assolado por conflitos – Primeira e Segunda Guerra Mundial, Guerra do Vietnam, Guerra Fria e sistemas totalitários como o nazismo e o stalinismo –, e que, hoje, há na América do Norte e em outras grandes potências mundiais a Guerra ao Terror. Antes de emprendermos este trabalho, acreditávamos que essas distopias juvenis advinham de algo novo, e, tendo em vista a questão do 11 de setembro, parecia ser o evento o grande fomentador de tais narrativas. No entanto, após nos depararmos com o pensamento de Žižek em *Bem vindo ao deserto do real!* (2003), que fala que as guerras do século XXI são “o último grito espetacular da guerra do século XX”, que havia dado uma trégua, podemos concluir que essa nova onda de narrativas distópicas e pós-apocalípticas, na verdade, não é nada nova; ela é apenas uma repaginação dos medos que já existiam e estavam de certa forma adormecidos. A diferença crucial é que agora elas trazem personagens jovens para lidar com esse mundo decadente, já que o adulto aparentemente não foi capaz de resolvê-lo.

Nosso próximo ponto de discussão vai ao encontro desse último. Nessas distopias juvenis, o adulto é aquele a causar os problemas da sociedade – seja por sua ganância ou por sua leniência e passividade, e o jovem é aquele que percebe esses problemas e tenta resolvê-los. Na obra de Suzanne Collins, Katniss, uma garota de apenas 16 anos, é aquela a enfrentar as forças repressivas do seu país, enquanto sua mãe, assim como os outros adultos, é passiva e calada. Os únicos adultos verdadeiramente ativos na obra são aqueles que querem dominar a todos os outros ou os que usam o rosto de Katniss como representante. O mesmo acontece com Beatrice; enquanto os adultos de Chicago se dividem entre aqueles que querem o poder e aqueles que são doutrinados, é ela que se sacrifica para mudar o sistema.

Isso poderia se dever a três razões. A primeira foi apontada por Campbell (2010), Pharr & Clark (2012) e Ames (2013) no capítulo anterior: essas obras seriam utilizadas para expressar a visão do adolescente para com a sociedade e as autoridades adultas de modo geral, de forma que o fato de ele ser colocado no centro da resolução dos problemas representaria a sua vontade de ter mais voz em um mundo no qual eles não têm qualquer controle – se as decisões das autoridades do nosso mundo estão nos levando à decadência, então a distopia juvenil mostrará o jovem no controle da situação. A segunda razão é mais hipotética: talvez os autores dessas distopias vejam na juventude a esperança de que no futuro o homem seja melhor do que é, e o jovem, com a sua mente mais aberta, esteja sendo incentivado a ser mais crítico e ativo em sua sociedade real. A terceira razão é ainda mais arriscada: se formos pesquisar na história, podemos ver que a juventude sempre foi mais ativa no que dizia

respeito a mudanças sociais e ideológicas; se olharmos os militantes de diversas causas – feministas, LGBT, etc. – vemos que eles são em sua maioria jovens. Então, talvez, essas obras simplesmente expressem a inconformidade e luta por quebrar as ordens pré-estabelecidas naturais da juventude.

Passamos, então, para a próxima discussão proveniente deste trabalho. Olhando para as obras clássicas e para as juvenis, o que diferenciaria o destino de Katniss e Beatrice dos destinos de Winston, Bernard Marx e John, o Selvagem? Que mensagem trazem essas narrativas distópicas de dois períodos diferentes e direcionadas a dois públicos diversos? Vimos no segundo capítulo que Winston, tentando se rebelar contra o Socing, acabava sendo torturado e doutrinado a amar o Grande Irmão e que Bernard Marx e John acabavam exilados daquele mundo novo. Em ambos os casos, não havia escapatória para o indivíduo distópico: por mais que ele lutasse, a sociedade deturpada continuaria a mesma.

Em *Jogos Vorazes* e *Divergente*, isso se dá de modo diferente: Katniss, tendo sido usada durante toda a obra por líderes cruéis, no momento final, depois que a Capital já havia sido derrubada, age por si mesma e mata a Presidente do Distrito 13, eliminando, assim, as duas forças opressoras de Panem; e Beatrice, que passara a narrativa inteira procurando respostas sobre si mesma, explode o centro de pesquisas que planeja destruir a sociedade de Chicago sem se importar com seus habitantes. Em nenhuma das obras as heroínas inesperadas terminam bem – Katniss fica com sequelas da guerra e Beatrice se autossacrifica – mas, no entanto, o mundo distópico em que vivem é alterado por elas, algo que os seus companheiros do século passado não conseguiram fazer. E, pensando nisso, podemos relacionar o fato a uma cena de *1984* ao mesmo tempo muito simples e muito significativa.

Winston, que pela primeira vez encontra Júlia longe da cidade, em seu primeiro ato de rebeldia contra o Socing, vê um tordo pousado no meio da floresta, cantando. Tal cena lhe causa uma comoção inexplicável e fica em sua mente ainda por um tempo. Pássaros são, em geral, um símbolo de liberdade. Winston busca essa liberdade, mas não a alcança, no final de *1984*, ele está mais preso ao Grande Irmão do que nunca. As duas obras juvenis trazem justamente essa metáfora do pássaro, mas dessa vez concluída: Katniss encarna o próprio Tordo, e Beatrice, logo quando muda de facção, tatua três pássaros em seu peito. Apesar de estarem em um mundo destruído, são as duas heroínas as responsáveis por dar a ele uma nova chance. O que podemos concluir sobre isso é que as distopias juvenis oferecem uma esperança de liberdade que distopias adultas não permitiam.

Seguindo adiante, uma das questões que tínhamos no início deste trabalho, e que não conseguiu ser respondida, era por que as distopias juvenis que haviam alcançado maior sucesso traziam protagonistas femininas quando, normalmente, vemos em obras para jovens leitores, heróis masculinos. É interessante perceber que nas duas obras analisadas, era a mulher a ter o papel de salvadora, enquanto as personagens masculinas eram apenas coadjuvantes da ação. Podemos pensar que é o início de um novo paradigma, ter mulheres que podem ser guerreiras e afastadas de estereótipos. Mas nenhum dos autores que falavam sobre as distopias juvenis ofereciam uma explicação satisfatória para isso, e, como não era o foco deste trabalho abordar questões de gênero, o questionamento foi deixado de lado. No entanto, é algo importante de ser notado.

Chegamos, então, no fim do caminho de pedras. O que podemos dizer de fato sobre as distopias juvenis? Ao iniciarmos esta pesquisa, uma das principais curiosidades era saber o porquê desse gênero tão pesado e político chamar tanto a atenção dos jovens leitores do século XXI. Não sabíamos se seria possível respondê-la, pois se acreditava (e ainda se acredita) que seria necessário um estudo sociológico muito mais profundo sobre a contemporaneidade que não era viável neste trabalho. No entanto, através dos autores abordados, cremos que pudemos alcançar uma ponta de conhecimento e pudemos ver que esses mundos distópicos e pós-apocalípticos têm tanto apelo porque respondem às ânsias variadas desses jovens – em relação a si mesmos ou em relação ao mundo em que vivem.

Obviamente que as distopias adultas poderiam igualmente responder a esses receios, até pela similaridade que apontamos anteriormente – os governos exploradores, as tentativas da mídia de massificar e o desejo humano por poder continuam sendo os mesmos. Mas essas distopias são, de modo geral, muito duras, e não oferecem uma saída do mundo vicioso. As narrativas juvenis, ao contrário, colocam esse leitor no centro, oferecendo heróis (no caso, heroínas) capazes de trazer um escape. Além disso, elas apresentam essas temáticas pesadas de maneira mais acessível para que esses leitores se identifiquem, explorando também os conflitos da adolescência. Falamos na introdução deste trabalho que a literatura juvenil sofre preconceito por sua simplicidade em linguagem e temáticas, sendo muito ignorada pela academia, mas podemos perceber pela leitura dessas obras que, apesar de direcionadas a leitores menos experientes, elas trazem à tona importantes questões sobre a realidade. A trilogia de Collins nos faz perceber o papel das mídias nas nossas vidas e a de Roth resgata muito das discussões presentes na obra de Huxley.

As distopias juvenis cumprem o mesmo papel das adultas. Elas obrigam esse jovem a olhar criticamente para as estruturas de poder que o envolvem e para os problemas da sua atualidade e a refletir sobre ela, podendo, assim, se tornar mais consciente. Estamos nos encaminhando para tempos piores? Será que, como disse Orwell, progresso, no nosso tempo, será o progresso da dor? Não se sabe. Dissemos que a ficção distópica pedia, mais do que qualquer outra, a quebra das ordens em vigência, e é isso que a distopia juvenil, com sua maior acessibilidade, também pede.

A preocupação do homem com o por vir é algo que vem arraigado em textos através dos tempos. Mas, no nosso tempo, o que reina é o medo de que ele se tornará cada vez pior. Os últimos cem anos foram marcados por uma falta de fé e um ceticismo nunca vistos. De certa forma, a obra de Orwell permeou todo o pensamento deste trabalho, e o iniciamos com uma citação sua que resumia o espírito das distopias: “Se você quer formar uma imagem do futuro, imagine uma bota pisoteando um rosto humano – para sempre.” (2009, p. 312); no entanto, influenciados pela ideia que as distopias juvenis apresentam, terminamos de modo diferente: para o futuro, pode haver esperança sim, e ao homem, enterrado num mundo maquinal e esvaziado de si mesmo, cabe sobreviver ou lutar para mudá-lo.

## REFERÊNCIAS

- AMES, Melissa. Engaging “apolitical” adolescents: analysing the popularity and educational potential of Dystopian Literature post-09/11. **The high school journal**. v. 97. n.1. North Carolina: UNC, p. 3-20, 2013.
- ATTWOOD, Margaret. **O conto da aia**. Rio de Janeiro: Rocco, 2006. 366p.
- BENJAMIN, Walter. Crítica da violência – crítica do poder. In: \_\_\_\_\_. **Documentos de cultura documentos de barbárie**: escritos escolhidos. São Paulo: Cultrix, 1995. 201p.
- BENTHAM, Jeremy. **O panóptico**. Belo Horizonte: Autêntica, 2008. 199p.
- BLOOM, Harold. **O cânone ocidental**. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995. 552p.
- BOOKER, M. Keith. **The dystopian impulse in modern literature**: fiction as social criticism. Westport: Greenwood, 1994. 197p.
- BRADBURY, Ray. **Fahrenheit 451**. São Paulo: Globo, 2009. 256p.
- BURGESS, Anthony. **Laranja mecânica**. São Paulo: Aleph, 2004. 199p.
- CAMPBELL, Joseph. **The order and the other**: power and subjectivity in young adult science fiction and dystopian literature for adolescents. Illinois: Illinois State University, 2010. 180p.
- CARVALHO, Alfredo Leme Coelho e Carvalho. **A ficção distópica de Huxley e Orwell**. São José do Rio Preto: Unesp, 2011. 149p.
- COLLINS, Suzanne. **Jogos Vorazes**. Rio de Janeiro: Rocco Jovens Leitores, 2010. 397p.
- \_\_\_\_\_. **Em chamas**. Rio de Janeiro: Rocco Jovens Leitores, 2011. 413p.
- \_\_\_\_\_. **A esperança**. Rio de Janeiro: Rocco Jovens Leitores, 2011. 421p.
- DANIELS, Cindy Lou. Literary theory and young adult literature: the open frontier in critical studies. **The Alan review**, [S.l], p. 78-82, Winter, 2006.
- DICK, Philip K. **Do androids dream of electric sheep?** London: Orion, 2010. 224p.
- DOMINUS, Susan. Suzanne Collins’s war stories for kids. **New York Times**, New York, 8 abr. 2011. Disponível em: <[www.nytimes.com/2011/04/10/magazine/mag-10collins-t.html](http://www.nytimes.com/2011/04/10/magazine/mag-10collins-t.html)> Acesso em: 30 jan. 2015.
- EAGLETON, Terry. Conclusão: crítica política. In:\_\_\_\_\_. **Teoria da literatura**: uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 2006. 387p.

FIVE Thai students held for 'Hunger Games' salute at PM. **BBC news Asia**. 19 nov. 2014.. Disponível em: <[www.bbc.com/news/world/asia-30110280](http://www.bbc.com/news/world/asia-30110280)> Acesso em: 18 jan. 2015.

FOCAULT, Michel. **Vigiar e punir**. Petrópolis: Vozes, 2012. 291p.

FOSTER, E. M. **The machine stops and other stories**. Cirencester: Collector's Library, 2012. 360p.

GANT, Tammy L. Hungering for righteousness: music, spirituality and Katniss Everdeen. In: PHARR, Mary F.; CLARK, Leisa A (Eds.). **Of bread blood and the hunger games: critical essays on the Suzanne Collins trilogy**. Jefferson: Mc Farland, 2012. p. 89-97

GARRARD, Greg. Apocalypse. In: \_\_\_\_\_. **Ecocrítica**. Brasília: UNB, 2006. 292p.

GOLDING, William. **The lord of the flies**. New York: Perigee, 2003. 208p.

GOODREADS. The dystopian timeline to the Hunger Games [Infográfico]. 21 mar. 2012. Disponível em: <<http://www.goodreads.com/blog/show/351-the-dystopian-timeline-to-the-hunger-games-infographic>> Acesso em: jan. 2015.

GORDIN, Michael D. **Utopia/dystopia: conditions of historical possibility**. Princeton: Princeton University, 2010. 293p.

HAYNES, Ashley Ann. **The technology question: adolescent identities of home in dystopic young adult literature post-Hunger games**. 2014. 68f. Dissertação (Master of Arts) – English, Iowa State University, Ames (Iowa), 2014.

HUDSON, Hannah Trierweiler. Q&A with Hunger Games author Suzanne Collins. **Scholastic Instructor**. Set. 2010. v. 120. n. 2.

Disponível em: <[www.scholastic.com/teachers/article/qa-hunger-games-author-suzanne-collins](http://www.scholastic.com/teachers/article/qa-hunger-games-author-suzanne-collins)> Acesso em: 30 jan. 2015.

'HUNGER Games' film strikes Thai nerve. **The wall street journal**. 20 nov. 2014. Disponível em: <[www.wsj.com/articles/hunger-games-film-strikes-thau-nerve-41648639.html](http://www.wsj.com/articles/hunger-games-film-strikes-thau-nerve-41648639.html)> Acesso em: jan. 2015.

HOPKINSON, Tom. **George Orwell**. London: British Council, 1965. 36p.

HUXLEY, Aldous. **Admirável mundo novo**. São Paulo: Globo, 2009. 397p.

ISHUGURO, Kazuo. **Não me abandone jamais**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. 344p.

JAMESON, Fredric. **Archeologies of the future: the desire called utopia and other science fictions**. New York: Verso, 2007. 431p.

JACOBY, Sissa. Prazer de ler: a mágica de Harry Potter. In: **Letras de hoje**, v 37, n. 2, p. 183-194, 2002.

JACOBY, Sissa. **Além da plataforma nove e meia: pensando o fenômeno Harry Potter**. Passo Fundo: UPF, 2005. 207p.

KOENIG., Gretchen. Communal spectacle: reshaping history and memory through violence. In: PHARR, Mary F.; CLARK, Leisa A (Eds.). **Of bread blood and the hunger games: critical essays on the Suzanne Collins trilogy**. Jefferson: Mc Farland, 2012. p. 39-48.

KOPP, Rudinei. **Quando o futuro morreu?** Mídia e sociedade na literatura distópica de Zamiatin, Huxley, Orwell, Vonnegut e Bradbury. Santa Cruz do Sul: Edunisc, 2011. 319p.

\_\_\_\_\_. **Comunicação e mídia da literatura distópica de meados do século 20:** Zamiatin, Huxley, Orwell, Vonnegut e Bradbury. 2011. 278 f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Faculdade de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

KUMAR, Krishan. **Utopia and anti-utopia in modern times**. Oxford: Basil Blackwell, 1987. 506p.

MANIFESTANTES imitam gesto de ‘Jogos Vorazes’ e são detidos na Tailândia. **G1 mundo**. 20 nov. 2014. Disponível em: <g1.globo.com/mundo/noticia/2014/11/manifestantes-imitam-gesto-de-jogos-vorazes-e-sao-detidos-na-tailandia.html> Acesso em: 18 jan. 2015.

MANNHEIM, Karl. **Ideologia e utopia**. Rio de Janeiro: Zahar, 1968. 330p.

MCCARTHY, Cormac. **A estrada**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007. 234p.

MORUS, Tomás. **A utopia**. Porto Alegre: L&PM, 2012. 154p.

MUNARI, Ana Cláudia. **Harry Potter: um chamado ao leitor**. 2006. 221f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006.

MUNARI, Ana Claudia. **Do leitor invisível ao hiperleitor: uma teoria a partir de Harry Potter**. 2011. 263f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

ORWELL, George. **1984**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. 414p.

\_\_\_\_\_. **A revolução dos bichos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. 147p.

\_\_\_\_\_. **Como morrem os pobres e outros ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. 414p.

\_\_\_\_\_. **Nineteen eighty-four**. Harmondsworth: Penguin, 1972. 250p.

PAVLIK. Anthony. Absolute Power games. In: PHARR, Mary F.; CLARK, Leisa A (Eds.). **Of bread blood and the hunger games: critical essays on the Suzanne Collins trilogy**. Jefferson: Mc Farland, 2012. p. 30-38.

PHARR, Mary F.; CLARK, Leisa A (Eds.). Introduction. In: \_\_\_\_\_. **Of bread blood and the hunger games: critical essays on the Suzanne Collins trilogy**. Jefferson: Mc Farland, 2012. p. 5 -18.

PITTA, Patricia. **A literatura infantil no contexto da cultura da pós-modernidade: o caso Harry Potter**. 2006. 278f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006.

PLATÃO. **A república**. São Paulo: Perspectiva, 2012. 418p.

ROBERTS, Adam. **Science fiction**. London: Routledge, 2000. 204p.

ROTH, Veronica. **Divergente**. Rio de Janeiro: Rocco Jovens Leitores, 2012. 502p.

\_\_\_\_\_. **Insurgente**. Rio de Janeiro: Rocco Jovens Leitores, 2013.

\_\_\_\_\_. **Convergente**. Rio de Janeiro: Rocco Jovens Leitores, 2014. 526p.

SOUZA, Renata Pires de. **Amargeddon has only begun: the ustopian imagination in Margaret Atwood's Oryx and Crake**. 2014. 117f. Dissertação (Mestre de Letras) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.

SWIFT, Jonathan. **Gulliver's travels**. London: Harper Collins, 2010. 320p.

SZACHI, Jerzy. **As utopias**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972. 132p.

TAKAN, Koushun. **Battle Royale**. São Paulo: Globo, 2014. 663 p.

WALSH, Chad. **From Utopia to nightmare**. New York: Harper & Row, 1962. 190p.

WILSON, Amanda. So you say you want a revolution: Marxism, Leninism and Capitalism as the basis for factions in *Divergent*. **CLA journal**, Washington, DC, n. 2, p. 97-108, 2014.

ZAMIATIN, Evgueny. **Nós**. São Paulo: Alfa Omega, 2013. 212p.

ZIKEK, Slavoj. **Bem vindo ao deserto do Real!** São Paulo: Boitempo, 2003. 211p.

ZIZEK, Slavoj. **Vivendo no fim dos tempos**. São Paulo: Boitempo, 2012. 366p.