

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
DOUTORADO EM TEORIA DA LITERATURA

CAROLINE VALADA BECKER

**INSCRIÇÕES DISTÓPICAS NO ROMANCE PORTUGUÊS DO SÉCULO XXI**

PORTO ALEGRE  
2017

## Ficha Catalográfica

B395i Becker, Caroline Valada

Inscrições distópicas no romance português do século XXI /  
Caroline Valada Becker . – 2017.

180 f.

Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Letras,  
PUCRS.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Ricardo Kralik Angelini.

1. Distopia. 2. Romance português. 3. Literatura contemporânea. I.  
Angelini, Paulo Ricardo Kralik. II. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da PUCRS  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

CAROLINE VALADA BECKER

**INSCRIÇÕES DISTÓPICAS NO ROMANCE PORTUGUÊS DO SÉCULO XXI**

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Letras, na área de concentração de Teoria da Literatura, da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Ricardo Kralik Angelini

Porto Alegre  
2017

CAROLINE VALADA BECKER

INSCRIÇÕES DISTÓPICAS NO ROMANCE PORTUGUÊS DO SÉCULO XXI

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Letras, na área de concentração de Teoria da Literatura, da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Aprovada em: \_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_.

BANCA EXAMINADORA:

---

Profa. Dra. Maria Eunice Moreira - PUCRS

---

Profa. Dra. Raquel Trentin Oliveira - UFSM

---

Prof. Dr. Ricardo Timm - PUCRS

---

Profa. Dra. Rita Lenira de Freitas Bittencourt - UFRGS

Porto Alegre  
2017

## AGRADECIMENTOS

Ao Vinicius Rodrigues, com quem desenho e compartilho utopias. Teu olhar, cheio de certeza e de incentivo, está em cada palavra deste trabalho.

Aos meus pais, Irene Valada Becker e Pedro Becker. Vocês me ensinam, todos os dias, a resistir. Resistir e lutar contra as distopias.

Às três Marias – Luara Minuzzi, Terena Guimarães e Cristina Forli –, doces amigas com quem vivi angústias e, principalmente, alegrias.

Às professoras-amigas Kátia Barreto e Gisele Bischoff, eternas referências. Saibam: cada passo na minha profissão vem carregado de vocês.

Ao Ricardo, professor doutor Paulo Ricardo Kralik Angelini, meu orientador. Em ti, encontrei tudo que desejo ser um dia: um professor dedicado e exigente, sempre a sugerir caminhos com palavras de carinho. Gratidão é um sentimento lindo e explica um pouquinho de mim, hoje, diante de ti, professor.

Aos professores que compõem a banca avaliadora, especialmente à professora Rita Lenira de Freitas Bittencourt, orientadora de TCC que, agora, vê os resultados de uma trajetória.

À professora Fátima Vieira pelo acolhimento em Portugal e, principalmente, pelas pesquisas que desenvolveu e desenvolve, sempre levando holofotes para as utopias e distopias.

Ao CNPq e à CAPES, respectivamente, pela bolsa ao longo do doutorado e pela bolsa sanduíche – esta possibilitou a tão sonhada imersão na cultura e na literatura portuguesa em terras de Portugal.

Vê o mundo, o mundo tem uma lâmina.  
(TAVARES, 2007, p. 13)

A maldade é uma categoria do instinto, sim, mas também do raciocínio, da inteligência.  
(TAVARES, 2010, p. 36)

(O tédio de acompanhar uma guerra que se arrastava, aparentemente sem fim nem princípio, desde o princípio dos tempos até ao fim dos tempos, como uma enorme cobra mordendo-se a si própria?).  
(ZINK, 2015, p. 32)

Basta um homem ter algo semelhante a um dom para que, como cães de caça deixados à solta no monte, os outros homens se digladiem.  
(REIS-SÁ, 2009, p. 172)

Há fim no começo e começo no fim.  
(BÉRTHOLO, 2010, p. 217)

Estar vivo, apenas por estar vivo, não era suficiente.  
(REIS, 2012, p. 77)

Para sobreviver num mundo hostil temos de nos tornar hostis.  
(ZINK, 2012, p. 66)

Assim ditou o Ministro Calvo.  
Assim escreveu no bloco dos ditados o Assistente.  
(JUNQUEIRA, 2012, p. 146)

O homem é o vírus maligno da Terra.  
(REAL, 2015, p. 105)

O controlo da humanidade imposto pela numeração.  
(PIMENTA, 2015, p. 18)

## INSCRIÇÕES DISTÓPICAS NO ROMANCE PORTUGUÊS DO SÉCULO XXI

### RESUMO

Utopia e distopia andam lado a lado, compondo um horizonte teórico e artístico interdisciplinar que compartilha, em primeiro lugar, o ato de projetar uma sociedade, desenhando-a por meio da imaginação e da ficção. O utopismo – desde Platão, passando pela Arcádia, pelos paraísos terrestres e pela Cocanha – cria imagens positivas do amanhã ou idealiza um outro lugar melhor. A palavra utopia, associando-se a esse projetar positivo (o qual desvenda os anseios humanos), foi formalizada por Thomas More, em 1516, com a publicação da obra *Utopia*. Desde então, com a influência do pensamento renascentista, utopia passou a significar “outro lugar idílico” (uma ilha) e a representar um gênero literário (ou subgênero). Dessa forma, uma tradição utópica formalizou-se e a ela associamos tanto obras artísticas quanto projetos sociais e modos de pensar. A distopia ressignifica a utopia, complementando-a; a negação do lugar (o “u” de utopia) transforma-se em descrição negativa (o “dis” de distopia), ou seja, a representação de um lugar defeituoso, um ambiente de distorções. Enquanto utopismo e utopia vêm de uma longa tradição, a distopia formaliza-se apenas no século XX (momento histórico marcado por guerras e fracassos sociais) e apenas em âmbito literário. As distopias clássicas, criadas nas primeiras décadas do século XX – com autores como Zamyatin, Huxley e Orwell –, foram responsáveis por estabilizar um imaginário negativo por meio da ficção. Diante dessa complexa tradição, esta tese objetiva estudar as especificidades do gênero distopia (compreendido, aqui, como um fazer artístico romanesco que se apropria do imaginário do pesadelo), tendo em vista suas relações com a tradição utópica. Por meio de um olhar analítico, ancorado em uma perspectiva comparatista (portanto, sempre pensando os mecanismos intertextuais), proponho um estudo do romance português contemporâneo – obras publicadas no século XXI – cujos enredos, em alguma medida (e com diferentes intensidades), dialogam, recuperam e reinterpretam o que conhecemos como distopias. Para tanto, dez obras foram selecionadas – *Um homem: Klaus Klump* (2003) e *A Máquina de Joseph Walser* (2004), de Gonçalo M. Tavares; *O Dom* (2007), de Jorge Reis-Sá; *Diálogos Para o Fim do Mundo* (2010), de Joana Bértholo; *Por Este Mundo Acima* (2011), de Patrícia Reis; *O Destino Turístico* (2008) e *A Instalação de Medo* (2012) de Rui Zink; *Um Piano Para Cavalos Altos* (2012), de Sandro William Junqueira; *O Último Europeu – 2284* (2015), de Miguel Real; *Os números que Venceram os Nomes* (2015), de Samuel Pimenta. Como veremos, os medos (palavra-chave para as distopias) incitados por governos opressores e totalitários e pela iminência (ou presença) de apocalipses são as categoriais distópicas mais expressivas no romance português em estudo, às quais outras imagens relacionam-se, definindo, assim, uma poética da distopia.

**Palavras-chave:** Distopia. Romance Português. Literatura Contemporânea.

## DYSTOPIAN INSCRIPTIONS IN THE PORTUGUESE NOVEL OF THE 21ST CENTURY

### ABSTRACT

Utopia and dystopia go hand in hand, composing an interdisciplinary theoretical and artistic horizon that shares, first of all, the act of projecting a society, drawing it through imagination and fiction. Utopianism - from Plato, through Arcadia, to paradises on Earth and Cockaigne - creates positive images of tomorrow or idealizes a better place. The word utopia, associated with this positive projection (which uncovers human yearnings), was formalized by Thomas More in 1516 with the publication of the work *Utopia*. Since then, with the influence of Renaissance thought, utopia has come to mean "another idyllic place" (an island) and to represent a literary genre (or subgenre). In this way, a utopian tradition was formalized and we associated it with both artistic works and social projects and ways of thinking. Dystopia resignifies utopia by complementing it; The denial of the place (the "u" of utopia) becomes a negative description (the "dys" of dystopia), that is, the representation of a defective place, an environment of distortions. While utopianism and utopia come from a long tradition, dystopia is formalized only in the twentieth century (a historical moment marked by wars and social failures) and only in the literary sphere. Classical dystopias, created in the early decades of the twentieth century - with authors such as Zamyatin, Huxley, and Orwell - were responsible for stabilizing a negative imaginary through fiction. In view of this complex tradition, this thesis aims to study the specificities of dystopia as a genre (understood here as an artistic romanesque work that appropriates the imagery of nightmare), in view of its relations with the utopian tradition. Through an analytical perspective, anchored in a comparative perspective (thus always thinking about intertextual mechanisms), I propose a study of the contemporary Portuguese Novel - works published in the twenty-first century - whose plots, to some extent (and with different intensities), recover and reinterpret what we know as dystopias. To that end, ten works were selected – *Um homem: Klaus Klump* (2003) and *A máquina de Joseph Walser* (2004), by Gonçalo M. Tavares; *O Dom* (2007), by Jorge Reis-Sá; *Diálogos Para o Fim do Mundo* (2010), by Joana Bértholo; *Por Este Mundo Acima* (2011), by Patricia Reis; *O Destino Turístico* (2008) and *A Instalação do Medo* (2012) by Rui Zink; *Um Piano Para Cavalos Altos* (2012), by Sandro William Junqueira; *O Último Europeu - 2284* (2015), by Miguel Real; *Os números que Venceram os Nomes* (2015), by Samuel Pimenta. As we shall see, fears (the key word for dystopias) incited by oppressive and totalitarian governments and the imminence (or presence) of apocalypses are the most expressive dystopian categories in the portuguese novel under study, to which other images relate, thus, a poetics of dystopia.

**Keywords:** Dystopia. Portuguese Novel. Contemporary Literature.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO: DISTOPIA NOSSA DE CADA DIA</b> .....	10
<b>1 REFLEXOS POSSÍVEIS: PROJEÇÕES UTÓPICAS E DISTÓPICAS</b> .....	23
1.1 ESPELHO IDEALIZADO OU A HISTORICIDADE DA UTOPIA .....	24
1.1.1 <b>À procura de especificidades: utopia e literatura.</b> .....	46
1.2 ESPELHO INDESEJADO OU A HISTORICIDADE DA DISTOPIA .....	52
1.2.1 <b>Dos medos e dos avisos: as facetas da distopia.</b> .....	68
<b>2 ESPELHO REVISITADO: A LITERATURA PORTUGUESA E A DISTOPIA</b> .....	82
2.1 NO PASSADO E NO PRESENTE: A POÉTICA DA UTOPIA E DISTOPIA EM PORTUGAL. ....	83
2.2 IMAGENS REITERADAS E IMAGENS RASURADAS: INSCRIÇÕES DISTÓPICAS NA LITERATURA PORTUGUESA CONTEMPORÂNEA .....	96
2.2.1 <b>O Totalitarismo e Outros Desdobramentos</b> .....	98
2.2.2 <b>Os signos utópicos: resistência e subversão</b> .....	140
<b>CONCLUSÃO: NOVOS TEMPOS, NOVOS MEDOS?</b> .....	154
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	164
<b>ANEXOS</b> .....	175

## INTRODUÇÃO: DISTOPIA NOSSA DE CADA DIA

*Quanto às utopias negativas, podem parecer verdadeiras toda vez que reconhecemos em nossa realidade cotidiana situações que parecem dar razão ao sombrio pessimismo de tais contos.* (ECO, 2013, p. 310)

“A vida nem sempre é um conto de fadas” – com essa frase, os visitantes do parque temático “Dismaland” foram recepcionados, em Setembro de 2015. O parque foi uma exposição de arte idealizada por Banksy, reconhecido por seus grafites e instalações, e composta por obras de mais de cinquenta artistas. O museu a céu aberto, icônico da arte contemporânea, apresenta-se como releitura e, principalmente, como subversão do parque de diversão Disneyland. A terra de Walt Disney (1901-1966), ao longo de várias décadas, povoou (e povoa) nosso imaginário com finais felizes, mundos mágicos e alegrias desmedidas<sup>1</sup>; na contramão, a Dismaland de Banksy propõe uma arte-espelho capaz de revelar e enfatizar problemas sociais do século XXI.



Por isso, Dismaland apresenta tom satírico e paródico, pois, ao adotar uma moldura que conhecemos (formato de parque temático), ironiza, debocha, critica. A subversão mais evidente está no seu nome, afinal “dismal”, em inglês, significa sombrio; Dismaland é a terra sombria, em contraste com Disneyland, a terra dos sonhos e da

<sup>1</sup> Estas frases são slogans dos parques temáticos Disney: “Onde sonhos se tornam realidade”; “Celebração mais feliz na terra”. O próprio Walt Disney dizia “se você pode sonhar, pode executar”.

<sup>2</sup> Disponível em: <http://metro.co.uk/2015/08/18/banksys-new-dismaland-show-in-weston-super-mare-looks-dark-and-epic-5348355/>

fantasia. No parque de Banksy, ao invés de encontrar a perfeição<sup>3</sup> – objetos e instalações novíssimos, limpeza impecável, funcionários solícitos e radiantes, brinquedos e personagens vistosos e pomposos –, o visitante confronta a destruição, o grotesco, o exagero, o assustador. Nenhum funcionário sorri<sup>4</sup>; atrações e ambiente estão em ruínas; jogos de competição (minigolfe, tiro ao alvo etc.) não permitem vencedores<sup>5</sup>.



**Figura 3:** O castelo destruído, criado por Block9<sup>6</sup>, e o ambiente decadente subvertem nosso horizonte de expectativa. Dentro do castelo, há uma obra de Banksy, uma instalação em que a princesa Cinderela sofreu um acidente devido ao assédio de paparazzi – uma alusão à princesa Daiana (anexo 1).

Cada uma das obras expostas em Dimaland é um espelho da realidade, e a imagem refletida, apesar de deformada, é reconhecível. O parque figura, assim, como revelação (Quem somos? O que fazemos? Como fazemos?) e como denúncia. Devido a todas essas características, Dismaland é a aplicação, no mundo das artes, do conceito de distopia. Enquanto a Disneyworld e sua fantasia apresentam o horizonte utópico, Dismaland delinea os contornos do distopismo.

<sup>3</sup> A perfeição é uma concepção importante para a ideia de utopia; segundo o senso comum, a utopia é a busca ou a relação da perfeição; contudo, a utopia não se restringe a isso, e a perfeição pode carregar um sentido positivo ou negativo, como veremos ao longo do trabalho.

<sup>4</sup> Certamente, o parque é uma grande encenação – nada diferente do que encontramos nos parques da Disney. A diferença situa-se também no papel assumido pelos funcionários. Ao invés de balões alegres, cada funcionário carrega uma expressão de desânimo e balões com a frase “Eu sou um imbecil” (anexo 2). Desde a entrada no parque a teatralização do entretenimento (e do capitalismo) é desvendada: a porta pela qual os visitantes entram tem uma equipe de segurança cujos objetos – detector de metal, armas etc. – são feitos de papelão, uma obra criada por Bill Barminski (anexo 3).

<sup>5</sup> Quem sabe uma desconstrução da competição inerente ao capitalismo.

<sup>6</sup> Disponível em: <http://followthecolours.com.br/art-attack/banksy-inaugura-dismaland-parque-tematico-que-satiriza-e-mostra-lado-macabro-da-disney/>

No livro *The dystopian impulse in modern literature: fiction as social criticism*, M. Keith Booker explica por que as imagens da Disneyworld relacionam-se à utopia: “Disneyworld é uma deslumbrante combinação de magia e maquinaria, cuja natureza dupla reflete a natureza do projeto utópico em si, que se inspira tanto na fantasia quanto na tecnologia” (1994a, p. 1<sup>7</sup>). A tecnologia esteve permanentemente presente nos desejos e nos desenhos sociais dos utopistas, significando solução, revolução e evolução social. No século XX, quando as distopias (literárias) emergiram, a tecnologia (máquinas industriais e bélicas) suscitava não mais esperança, mas sim medo; no final do século XX e já no século XXI, a tecnologia relaciona-se ao avanço da ciência e incita receios.

Esse processo de inversão é chave de leitura para o binarismo Disneyland/Dismaland: o idealizador e criador Disney preocupou-se e tematizou imagens do futuro, por isso, invenções tecnológicas tornaram-se atrações dos seus parques<sup>8</sup>; os artistas convidados de Dismaland, por sua vez, negam a tecnologia ou a apresentam enquanto deformidade<sup>9</sup>.

Muitas características de Dismaland estabelecem intertextos com o distopismo. Primeiramente, o conceito da exposição, essa inversão paródica e satírica. Em segundo lugar, há mais de uma alusão à paradigmática *Utopia*, de Thomas More: o nome do parque de Banksy, assim como o nome do livro de More, é um neologismo, um vocábulo inventado para apresentar um novo conceito; o país onde a exposição aconteceu – Inglaterra – também convoca a identidade do inglês More; além de situar-se em uma região litorânea (o mar que nos lembra as grandes navegações e o espírito renascentista), o lugar da exposição – Weston-super-Mare – carrega uma história de falência, pois lá existia um tradicional parque de piscinas (“Tropicana”) que foi fechado. Tendo em vista que as utopias e distopias implicam criticidade, a escolha do local foge à

---

<sup>7</sup> Todas as traduções aqui apresentadas foram por mim realizadas; no corpo do trabalho, estarão as traduções e, em nota de rodapé, virá o excerto original. Vejamos o trecho: “Disneyworld is a dazzling combination of magic and machinery, the double nature of which mirrors the nature of the utopian project itself, which takes its inspiration from both fantasy and technology”.

<sup>8</sup> Pelo menos duas criações de Walt Disney demonstram sua preocupação com a tecnologia: “Tomorrowland” e “EPICOT” (Experimental Prototype Community of Tomorrow). Este foi um projeto audacioso (e não executado), responsável por desenhar uma grande cidade perfeita. Aquele associa-se principalmente a invenção de objetos (inclusive à Feira Mundial de Nova York, em 1964, depois sediada na Disneyworld), exemplificado pela atração “Carrossel do Progresso”, que trazia cenas de uma família norte-americana do futuro.

<sup>9</sup> Por exemplo, os carros deformados do artista Mike Ross (anexo 4); a imagem da bomba atômica – medo tematizado em muitas distopias críticas –, criada por Dietrich Wegner, uma representação da destruição que busca o hiato utópico, evocando casas na árvore (anexo 5); os animais com anomalias, inventados por Kate MacDowell, uma alusão, quem sabe, a desdobramentos de experimentos de laboratório e a influência nuclear (anexo 6).

casualidade. Podemos referir, ainda, o texto de apresentação da exposição, o qual foi escrito por Banksy e veiculado no catálogo do parque: com o título “Manifesto”, o breve texto faz as vezes de uma fábula, narra a visita de um viajante (“um homem de negócios”) a uma bela região onde vivem pescadores. A imagem do viajante – essencial para as utopias – é um convite à reflexão, a qual vem sintetizada na “moral da história”<sup>10</sup>.

Portanto, Dismaland, por meio de seu conceito gerador (potencial intertexto com utopias e distopias) e de sua criticidade, apresenta os alicerces do distopismo, isto é, as molduras que permitem ao leitor/receptor identificar um texto ou imagem como distopia. Os movimentos artísticos provedores dessas imagens são a deformação, o exagero e a inversão, as quais vêm condensadas nas obras de Jani Leinonen e de Nettie Wakefield:



**Figuras 4 e 5:** A estética de Jani Leinonen<sup>11</sup>, por meio de capas de cereais – ícone do *american way of life* –, ressignifica a ideia de sonho, apresentando-o, na verdade, enquanto pesadelo. Os desenhos de Nettie Wakefield<sup>12</sup> quebram expectativas ao subverter perspectivas.

A primeira obra afirma: os sonhos de alguns (a idealização social imaginada por determinado sujeito) podem ser os pesadelos de outros; o sonho literalmente vendido pelos parques Disneyworld (e pelos cereais matinais que apresentam o estilo norte-americano de vida) pode significar, na verdade, pesadelo – algo relacionado ao sistema capitalista e seus mecanismos de exclusão (nem todos – ou melhor, pouquíssimos – podem visitar tais parques) e de imposição (consumo exacerbado, publicidade agressiva

<sup>10</sup> A reflexão da brevíssima narrativa (anexo 7) refere-se ao acúmulo de dinheiro, mais uma vez, uma crítica ao capitalismo, tendência reiterada por diversas obras expostas em Dismaland.

<sup>11</sup> Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/geowarriors/sets/72157657620450899>

<sup>12</sup> Disponível em: <http://www.artofthestate.co.uk/blog2/index.php/banksys-dismaland-in-pictures/>

etc.). Criações distópicas implementam mudanças do olhar; trata-se de uma caça a novos caminhos, uma busca por futuros distintos, postura que exige inversão de perspectiva, como a segunda obra sugere ao subverter expectativas e criar novos ângulos. As distopias (assim como as utopias) e o distopismo de Dismaland são avisos acerca dos nossos equívocos, um convite à ação, como esta obra de Banksy pretende:



**Figura 6:** O artista Banksy desenha uma cena da contemporaneidade: o abandono de uma região soma-se ao descaso com a natureza e à hierarquia social, evidenciada no grafite em que um homem rico está diante de uma família pobre; ao lado, a frase “un-fuck the system” é um imperativo que convida à (re)ação<sup>13</sup>.

Não apenas produções do âmbito das artes plásticas dialogam com o distopismo. O cinema, as narrativas gráficas, as séries de televisão e os jogos de vídeo game, desde a segunda metade do século XX, alimentam esse imaginário, fortalecendo a moldura da distopia e cristalizando paradigmas do gênero.

No cinema, o trânsito entre literatura (classificada, muitas vezes, como ficção científica ou distopia) e narrativa fílmica é intenso e existem muitas adaptações (transcrições). Podemos organizar as obras tendo em vista, justamente, os paradigmas temáticos, ou seja, o mote explorado nos enredos.

Futuros sombrios, marcados pela presença da máquina (que assusta e subjuga a inteligência humana) e pela atuação de grandes corporações compõem o enredo de *Blade Runner*<sup>14</sup> (1982, Ridley Scott), *Exterminador do futuro* (1984, James Cameron), *Minority Report*<sup>15</sup> (2002, Steven Spielberg) e a trilogia *Matrix*, *Matrix Reloaded*, *Matrix*

<sup>13</sup> Disponível e: <http://www.embowman.com/2011/is-it-dystopia/>

<sup>14</sup> Adaptação do romance *Do Androids Dream of Electric Sheep?*, de Philip K. Dick.

<sup>15</sup> Adaptação do conto (mesmo título) de Philip K. Dick.

*Revolutions* (1999, 2003, 2003, Lana e Lilly Wachowski). Futuros devastados devido a colapsos da natureza ou a apocalipses nucleares vêm em *Mad Max* (1979, 1982, 1986, 2015<sup>16</sup>, George Miller) e *Eu sou a lenda*<sup>17</sup> (2007, Francis Lawrence); em *Planeta dos Macacos*<sup>18</sup>, o apocalipse tem outro perfil, ocorre devido ao embate entre humanos e animais e ao uso equivocado da ciência.

Ao lado da produção fílmica, podemos dispor as narrativas gráficas, as séries de televisão e os jogos de vídeo game. Diferentemente dos filmes acima mencionados (cujos enredos versam sobre mutações genéticas, inteligência artificial e viagens no tempo), a *graphic novel V de Vingança* (1982), de Alan Moore e David Lloyd, propõe reflexões acerca da organização política, especialmente o embate dos sujeitos contra a máquina do Estado, contra o totalitarismo<sup>19</sup> – por isso, aproxima-se da tradição distópica clássica, especificamente o romance *1984*, de George Orwell; os filmes, por sua vez, intensificam relações com as distopias críticas (produção da segunda metade do século XX) e com a ficção científica. Outra história em quadrinho expressiva é a série *Walking Dead*, criada por Robert Kirkman e Tony Moor (2003), e adaptada para série de televisão por Frank Darabont; em ambos os formatos, o elemento distópico é o apocalipse zumbi (espécie de doença) responsável por desestruturar a sociedade.

Ainda no âmbito das séries de televisão, é preciso lembrar de *Black Mirror* (três temporadas, 2011, 2013 e 2016), do diretor Charlie Brooker. O nome da série sintetiza a percepção da distopia enquanto reflexo da sociedade, a criação artística como um espelho capaz de indicar nossos problemas – por isso, a imagem sombria no reflexo –, tecendo avisos. Cada episódio aborda um aspecto do universo distópico, localizando as histórias no futuro ou em um não tempo e, muitas vezes, tematizando a tecnologia (a última temporada dedica-se à presença das mídias sociais em nossas relações). No Brasil, a série *3%* (2016, com direção de César Charlone, Daina Gianecchini, Dani Libardi e Jotagá

---

<sup>16</sup> Vale observar que a versão de 2015 apresenta como protagonista uma mulher, “Furiosa”, inclinando-se, portanto, a uma tendência distópica das chamadas distopias críticas.

<sup>17</sup> Adaptação do romance (mesmo título) de Richard Matheson.

<sup>18</sup> Desde a década de 60, filmes com esse nome são produzidos. O primeiro deles é de 1968, com a direção de Franklin J. Schaffner, e compõe uma série – *De volta ao Planeta dos Macacos* (1970, Ted Post), *Fuga do Planeta dos Macacos* (1971, Don Taylor), *A Conquista do Planeta dos Macacos* e *Batalha do Planeta dos Macacos* (1972, 1973m, J. Lee Thompson); houve, ainda, o remake *Planeta dos Macacos* (2001, Tim Burton) e a série reboot, com dois filmes – *Planeta dos Macacos: a origem* (2011, Rupert Wyatt) e *Planeta dos Macacos: o confronto* (2014, Matt Reeves).

<sup>19</sup> A obra tornou-se tão expressiva que suas imagens (literalmente, afinal, é uma *graphic novel*) estão no mundo: a máscara da personagem Guy Fawkes é utilizada, frequentemente, em manifestações e protestos, desde que o grupo *Anonymous* a usou pela primeira vez. O mesmo processo de transposição da ficção para o mundo empírico aconteceu com o jargão de *1984*, com a definição “Grande Irmão”, usada pelo um reality show.

Crema) desenha uma sociedade futurística na qual a desigualdade social é avassaladora e todos competem – como em um *reality show* – por uma oportunidade (espécie de “vaga”) para integrar a elite.

Por fim, os jogos de vídeo game que dialogam com o distopismo abordam, essencialmente, o apocalipse e utilizam como ação a busca da “sobrevivência”. Podemos citar, por exemplo, *The Last of Us* (2013, 1014, desenvolvido por Naughty Dog) e *The Division* (2016, desenvolvido por Magnus Jansen e Ryan Barnard), nos quais doenças atingem a humanidade, dizimando-a. Por meio de um simulador do caos (chamado “The end of society simulator”<sup>20</sup>), *The Division* promoveu sua campanha publicitária, a qual sintetiza diversas características das distopias apocalípticas: acompanhamos, dia a dia, em regiões como Brasil e Portugal (é possível selecionar o país), o avanço da doença, isto é, a ausência de medicamentos e a lotação dos hospitais; a reação da população desesperada; o roubo de lojas e supermercados; a ineficaz ação da polícia e dos governantes; o fim da organização social como a conhecemos (distribuição de luz, água, internet etc.). Nos jogos, temos, ainda, como na produção cinematográfica, o colapso zumbi, cujo exemplo é *Resident Evil* (1996, desenvolvido por Shinji Mikami).

Arte contemporânea, cinema, séries de televisão, *graphic novels*, jogos de vídeo game... apresentei diferentes campos artísticos cujas produções desenham mundos (futuros) problemáticos, imagens pioradas da contemporaneidade que circunda o autor empírico. Ao recepcionarmos tais obras, percebemos relações, tecemos intertextos e compomos o horizonte do distopismo – o qual nasceu em âmbito literário, primeiramente como uma negação ou uma crítica às utopias (por isso o nome anti-utopia); depois, já no século XX, como narrativa romanesca com expressivos e reiterados paradigmas, definindo, assim, o que conhecemos como distopia literária.

Os primeiros passos da tradição distópica vêm com esta tríade de romances e autores: *We* (1921), de Yevgeny Zamyatin; *Admirável Mundo Novo* (1932), de Aldous Huxley; e *1984* (1949), de George Orwell. Nessas narrativas, as imagens do distopismo são influenciadas pelo medo dos governos totalitários e pela presença da guerra. É nesse jogo entre realidade e ficção que tanto a utopia quanto a distopia emergem, construindo narrativas-espelho. Segundo Lyman Tower Sargent, a utopia é “como o reflexo de um espelho de uma feira popular funcionando ao contrário: colocamos a sociedade contemporânea distorcida em frente do espelho e este mostra-nos uma possibilidade

---

<sup>20</sup> Disponível em: <http://collapse-thedivisiongame.ubi.com/en/>.

melhor” (2008, p. 5). Em outras palavras, mesmo partindo de insatisfações, a utopia implica um horizonte de entusiasmo, uma correção do tempo presente; por sua vez, “O espelho negro da ficção distópica funciona como um impedimento, uma advertência para não permitirmos que a doença ainda curável do nosso mundo atual se transforme em patologias abomináveis do mundo do futuro” (GOTTLIEB, 2001, p. 27<sup>21</sup>).

A ficção distópica, portanto, nasce no início do século XX e desenvolve-se ao longo de cem anos, invadindo, ainda, o século XXI. Hoje, como vimos nos exemplos acima, o imaginário da distopia dissipa-se em vários objetos artísticos e, mesmo no fazer romanesco, novas tendências foram implementadas e novos signos representativos dos pesadelos foram incluídos nessa poética. Tanto a literatura quanto a arte contemporânea, em um processo de releitura, intertextualidade e apropriação, revisitam a tradição distópica – os alicerces da primeira metade do século XX – e inventam novas fronteiras e tendências. Por exemplo, a literatura *teen* – ou a literatura para “jovens adultos”, nomenclatura frequentemente usada nos Estados Unidos – recupera as distopias: a trilogia *Feios* (2005), *Perfeitos* (2005), *Especiais* (2006), de Scott Westerfeld; a trilogia *Destino* (2010), *Travessia* (2011) e *Conquista* (2012), de Ally Condie; a trilogia *Divergente* (2011), *Insurgente* (2012), *Convergente* (2012), de Veronica Roth; por fim, a trilogia de Suzanne Collins, *Jogos Vorazes* (2008), *Em Chamas* (2009), *A Esperança* (2010).

Nesse processo, para que os intertextos sejam estabelecidos, para que a tradição literária distópica tenha seguimento, alguns paradigmas são mantidos; signos (estruturas narrativas, imagens, perfil de personagem) por meio dos quais o leitor identifica relações. Observando essa inevitável tendência, o site “Goodreads”<sup>22</sup> desenhou um infográfico para sistematizar tais características; entre os itens assinalados estão: a) ausência de liberdade; b) governo opressivo; c) pesquisas biológicas; d) pós-apocalipse; e) envolvimento amoroso<sup>23</sup>, todos dispostos, com diferentes intensidades, do século XX ao XXI. Apesar de organizar os romances distópicos de modo simplista e com alguns equívocos (afinal, trata-se de um infográfico para a internet e não de um trabalho com pretensões acadêmicas), a síntese está adequada. De fato, para as distopias – como mostrarei ao longo

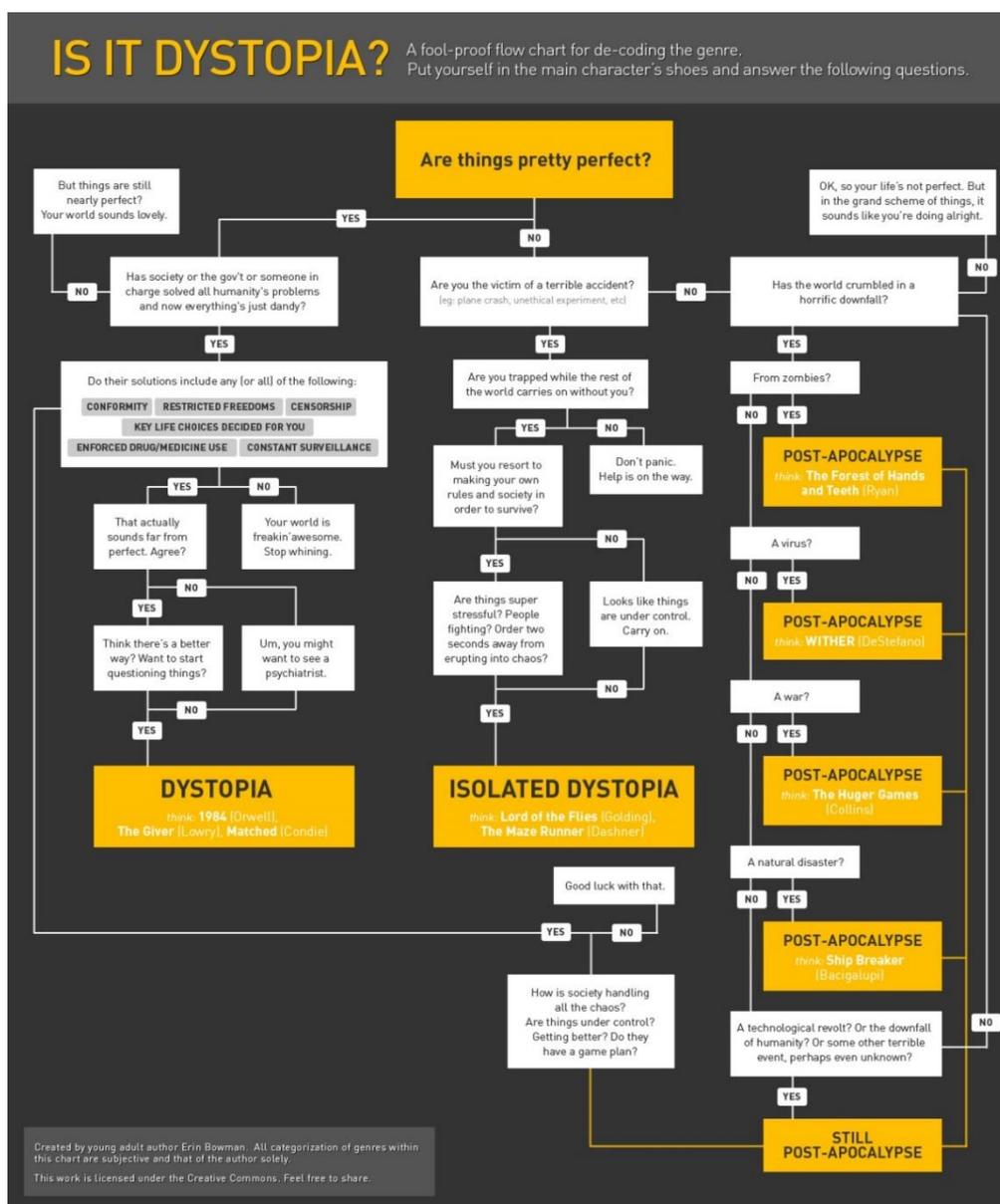
<sup>21</sup> “the dark mirror of dystopian fiction functions as a deterrent, a warning that we should not allow the still curable illness of our present world to turn into the abhorrent pathologies of the world of the future”.

<sup>22</sup> Disponível em: <http://www.goodreads.com/blog/show/351-the-dystopian-timeline-to-the-hunger-games-infographic>.

<sup>23</sup> O infográfico apresenta um item “Qual gênero gosta mais”, tentando verificar o perfil do leitor, dividindo-o em feminino e masculino. Considero essa divisão simplista e estereotipada, nada produtiva.

desta tese –, os itens acima mencionados (a, b, c, d, e) são essenciais e apresentam-se, nos romances, com distintas potencialidades.

Os referidos elementos de enredo unem-se a outra característica importante (e definidora) dos romances distópicos: a construção do protagonista, personagem responsável por analisar o mundo à sua volta e identificá-lo como um problema; os leitores, então, filiam-se à sua perspectiva e percebem aquele mundo ficcional (em contraste com o seu mundo empírico) como distópico.



**Figura 8:** infográfico elaborado pela escritora Erin Bowman, autora de romances para “jovens adultos”<sup>24</sup>.

<sup>24</sup> Disponível em: [http://www.embowman.com/wp-content/uploads/2011/07/IsItDystopia\\_flowchart.jpg](http://www.embowman.com/wp-content/uploads/2011/07/IsItDystopia_flowchart.jpg).

O infográfico acima tenta demonstrar de que maneira, por meio do protagonista, identificamos a distopia, e o faz analisando a sociedade que o circunda. A primeira pergunta – a sociedade é perfeita? – leva-nos a outros questionamentos inerentes às utopias e distopias: que sociedade é essa? Como ela se organiza e como os sujeitos nela vivem – há conformidade, há censura, há uso forçado de drogas ou medicamentos, as escolhas são feitas por quem?

Ao lado do governo totalitário, o infográfico resume as demais tendências dos romances distópicos: por um lado, os acidentes (científicos ou não); por outro lado, o apocalipse, seja ele desdobramento do colapso zumbi, da culminância de um vírus, da presença da guerra ou dos desastres naturais. Tudo isso – em associação ao protagonista, muitas vezes resistência – define a distopia.

No livro *Mutações da literatura no século XXI*, Leyla Perrone-Moisés dedica-se à análise das tendências mais recentes presentes na literatura: uma nova teoria do romance, a permanente concepção de intertextualidade, os escritores e sua figuração enquanto personagens, a autoficção e, por fim, a ficção distópica. No cenário atual, entre as facetas exploradas pela literatura, emerge, segundo a pesquisadora, a distopia, uma produção literária para a qual “o universo do escritor é um mundo arrasado, que concentra todas as frustrações e os medos da humanidade atual diante de um futuro incerto” (2016, p. 227)<sup>25</sup>.

Assim como Leyla Perrone-Moisés, percebo o fortalecimento do distopismo no fazer artístico e literário, inclusive na literatura portuguesa produzida no século XXI. Esta tese dedica-se, portanto, à análise das relações possíveis entre utopia e distopia, à construção das molduras tanto do horizonte do distopismo quanto da formalização do romance distópico para, por fim, verificar de que maneira essa tradição faz-se presente – inscreve-se – nos romances de novíssimos escritores portugueses. Não se trata de restringir leituras, uma vez que tanto o *corpus* da tradição distópica quanto o *corpus* de ficção portuguesa poderiam ser alterados. Adoto uma postura comparatista e analítica que sugere, primeiramente, encontros – de autores, de teorias, de teorias com autores.

Interessa-me verificar de que maneira uma presença latente na contemporaneidade – as ideias do distopismo – ganham corpo na ficção portuguesa, transpondo limites nacionais e tendências literárias já conhecidas em Portugal. Por isso, o título desta tese:

---

<sup>25</sup> Ao afirmar isso, Leyla refere-se ao romancista francês Antoine Volodine, mas sua proposição pode ser estendida a toda obra distópica.

as inscrições distópicas são, acima de tudo, diálogos possíveis, os quais propõem chaves de leitura, anunciando interpretações plausíveis, nunca definitivas.

Já que a distopia é como um espelho invertido cujo reflexo é a imagem deturpada da realidade, seleciono a palavra “espelho” estruturante deste trabalho, o qual se organiza em dois momentos: primeiramente, um estudo dos conceitos utopia e distopia, sempre à procura das especificidades literárias; no segundo capítulo, dedico-me à análise dos romances portugueses, indicando a presença utópica (e sua relação com os mitos) em Portugal. O primeiro capítulo chama-se “Reflexos possíveis” porque recupera a tradição utópica e distópica, os “espelhos idealizados” ou “espelhos indesejados”. O segundo capítulo, por sua vez, chama-se “Espelho revisitado”, e o verbo visitar sugere intertextualidade.

O primeiro movimento investigativo indaga o que é distopia. Para elaborar uma resposta, a revisão teórica dedicou-se, antes de tudo, ao conceito utopia. Ao debruçar-me sobre a tradição utópica, descobri que várias áreas do conhecimento, em diferentes épocas, atravessam tal conceito, definindo, assim, uma historicidade de múltiplas perspectivas. Diante disso, tentei trilhar um caminho que observasse, preponderantemente, a presença literária, isto é, a união da ideia de utopia à criação estética. Para tanto, conheci três distintos grupos de pesquisa cujo objeto são as utopias: no Instituto de Estudos da Linguagem, na UNICAMP, o grupo “U-TOPOS - Centro de Estudos sobre Utopia”, coordenado pelo professor Dr. Carlos Eduardo Ornelas Berriel<sup>26</sup>; no Instituto de Psicologia da UFRGS, o Laboratório de Pesquisa em Psicanálise, Arte e Política, coordenado pelos professores Dr. Edson Luiz André de Sousa e Dra. Maria Cristina Poli<sup>27</sup>; em Portugal, na Universidade do Porto, a linha de pesquisa sobre o utopismo britânico e norte-americano, “Utopias Literárias e Pensamento Utópico”<sup>28</sup>, organizada pela professora Dra. Fátima Vieira. Esses três núcleos, especialmente o de Portugal, publicaram um número significativo de livros e artigos; na UNICAMP, temos a revista “Morus – Utopia e Renascimento”<sup>29</sup>; em Portugal, temos as revistas “E-topia”<sup>30</sup> e “Spaces of Utopia”<sup>31</sup>.

<sup>26</sup> O projeto de pesquisa do grupo está disponível neste endereço: [http://www4.iel.unicamp.br/pesquisa/arquivos/Centro\\_de\\_Pesquisa\\_sobre\\_Utopia\\_U-TOPOS.pdf](http://www4.iel.unicamp.br/pesquisa/arquivos/Centro_de_Pesquisa_sobre_Utopia_U-TOPOS.pdf).

<sup>27</sup> A descrição do projeto de pesquisa está disponível neste endereço: <http://www.ufrgs.br/ppgpsicanalise/programa/grupos-de-pesquisa>.

<sup>28</sup> A descrição da pesquisa está disponível neste endereço: [https://sigarra.up.pt/flup/pt/web\\_base.gera\\_pagina?p\\_pagina=cid#ULPU](https://sigarra.up.pt/flup/pt/web_base.gera_pagina?p_pagina=cid#ULPU).

<sup>29</sup> Disponível em: <http://www.revistamorus.com.br/index.php/morus/index>.

<sup>30</sup> Disponível em: <http://ler.letras.up.pt/site/default.aspx?qry=id05id164&sum=sim>.

<sup>31</sup> Disponível em: <http://ler.letras.up.pt/site/default.aspx?qry=id05id174&sum=sim>.

Por meio do encontro com essas publicações, conheci pesquisadores franceses, ingleses e norte-americanos cujos estudos dedicam-se às utopias e distopias. Esses trabalhos analisam, em geral, obras de seus países, porém, podemos deslocar e aplicar tais saberes à criação estética ou a práticas políticas de outras regiões. Portanto, o subsídio teórico fundamental desta tese abarca produções de Raymond Trousson, Lyman Tower Sargent, Tom Moylan, Raffaella Baccollini, Gregory Claeys, Vita Fortunati, M. Keith Booker, Krishan Kumar, Chad Walsh.

Uma vez revisados os conceitos de utopia e distopia e verificadas suas relações com a literatura, selecionei dez romances portugueses para compor este estudo, todos publicados no século XXI – *Um homem: Klaus Klump* (2003) e *A Máquina de Joseph Walser* (2004), de Gonçalo M. Tavares; *O Dom* (2007), de Jorge Reis-Sá; *Diálogos Para o Fim do Mundo* (2010), de Joana Bértholo; *Por Este Mundo Acima* (2011), de Patrícia Reis; *O Destino Turístico* (2008) e *A Instalação de Medo* (2012) de Rui Zink; *Um Piano Para Cavalos Altos* (2012), de Sandro William Junqueira; *O Último Europeu – 2284* (2015), de Miguel Real; *Os números que Venceram os Nomes* (2015), de Samuel Pimenta.

Apropriando-me da definição de distopia, nesta tese, defendo que na literatura portuguesa contemporânea – assim como na arte do século XXI –, existem expressivas características distópicas: ausência de tempo e espaço, ou seja, inscrição de um não tempo (ou tempo futuro) e espaço indefinido; presença da guerra (e suas máquinas); fortalecimento de um governo ou poder autoritário; ocorrência de desastres ambientais; por fim, inscrição do signo utópico (resistência, literatura e infância) em meio ao caos e ao cenário sombrio distópico.

Contudo, tais inscrições não são, de modo algum, uniformes; em algumas das obras portuguesas, verificamos várias marcas distópicas (imagens-guia que se somam), enquanto em outras, há, apenas, brevíssimas tendências. O viés analítico, portanto, além de comparatista (por isso, utilizarei os conceitos de intertextualidade e hipertextualidade), é panorâmico. Objetivando um estudo panorâmico, escolhi dez romances e diversos autores<sup>32</sup> – estão lado a lado escritores (já) canonizados, como Gonçalo M. Tavares, e novíssimos nomes, como Sandro William Junqueira.

---

<sup>32</sup> Ao longo de minha trajetória acadêmica, dediquei-me ao estudo da literatura portuguesa; participei do grupo de pesquisa “Cartografias narrativas em língua portuguesa: redes e enredos de subjetividade”, organizado pelo professor Dr. Paulo Ricardo Kralik, e li diversos romances de autores portugueses contemporâneos. Além disso, o período do meu doutorado sanduíche, em Portugal, possibilitou o encontro com obras publicadas recentemente. Assim, lendo um volume razoável de autores, selecionei obras em que percebi tendências distópicas, e os dez romances em análise são pertinentes e representativos porque o objetivo do estudo é qualitativo e não quantitativo.

Para articular a análise do *corpus* literário, elegi quatro questões norteadoras: 1) De que maneira os romances portugueses selecionados revisitam o distopismo? 2) Quais categorias distópicas (emergentes das distopias clássicas e críticas) são utilizadas por essas obras? 3) Há ressignificação das tendências paradigmáticas das distopias, ou seja, os romances analisados agregam categorias e imagens ao distopismo? 4) Os assombros do século XX – o mundo empírico enquanto imagem a ser refletida – permanecem no século XXI, ou novos medos e novos avisos vêm no tecido literário?

Em síntese, as respostas indicam que os romances portugueses aqui estudados filiam-se à tradição distópica ao apropriar-se de signos das distopias clássicas e em raros momentos propõem novas facetas – à exceção de Gonçalo M. Tavares e Rui Zink que elaboram obras-espelho cujos reflexos distorcidos diferenciam-se – ainda que mantenham diálogo – daqueles presentes na tradição distópica do século XX.

## 1 REFLEXOS POSSÍVEIS: PROJEÇÕES UTÓPICAS E DISTÓPICAS

*A utopia, após designar um país, acabou por designar qualquer país imaginário.*  
(DUBOIS, 2009, p. 21)

*[...] a distopia, o mau lugar, o lugar da distorção.*  
(COELHO, 1981, p. 45)

A palavra utopia protagoniza verbetes em diferentes dicionários temáticos – *Dicionário de Filosofia*, de Nicola Abbagnano; *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, de J. A. Cuddon; *Dicionário de Psicologia*, de Roland Doron e Françoise Parot; *Illustrated dictionary of architecture*, de Ernest Burden; *Dicionário de Política*, de José Pedro Galvão de Sousa, Clovis Lema Garcia e José Fraga Teixeira de Carvalho; *Dicionário Crítico de Sociologia*, de Raymond Boudon e François Bourricaud; *Dicionário do Pensamento Social do Século XX*, de William Outhwaite e Tom Bottomore. A palavra distopia, por outro lado, não é apresentada em um verbete único, pois é incluída no item utopia, estabelecendo uma inevitável relação historicista entre os conceitos, bem como sugerindo um estudo comparatista, que observa características compartilhadas.

Todos os dicionários referidos (excetuando o de arquitetura) citam o nome de Thomas More, autor responsável por inventar a palavra “utopia”; os verbetes apresentam, dessa forma, a obra *Utopia* e a concepção “ficção utópica”, isto é, a utopia enquanto gênero literário. Além do âmbito da imaginação e da ficcionalidade, as descrições apresentam a utopia como prática social, um ato de executar projetos transformadores da realidade – por exemplo, a idealização e a implementação de comunidades.

Além dessas características compartilhadas, podemos observar as especificidades enunciadas por cada campo do saber. Para a psicologia, o princípio utópico é uma representação de processos psíquicos e, por isso, torna-se um espaço potencial de ilusão criativa (Cf. KAËS, 1998, p. 774); essa criatividade é referida no brevíssimo verbete do dicionário de arquitetura, o qual seleciona dois adjetivos para descrever a utopia: fantástica e visionária (Cf. BURDEN, 1998, p. 227), ideias que nos desprendem do prosaico e do realismo e nos levam para o futuro e para o mágico. Para a filosofia, é nesse projeto de futuro que verificamos a inscrição do “difícil” ou do “impossível” (Cf. ABBAGNANO, 1998, p. 987). Determinar quais ações e projetos são difíceis ou

impossíveis implica questões ideológicas – discussão evocada pelo verbete do dicionário de política (Cf. SOUZA, 1998, p. 541).

Futuro e projetos são traduzidos para a imagem de desenhos sociais (comunidades, organização social, cidades) ideais – portanto, distintos e, principalmente, melhores do que a organização do mundo empírico. Daí vem a criticidade inerente à utopia, a qual se relaciona às ideias de “romance filosófico” (Cf. ABBAGNANO, 1998, p. 987) e de “ficção política” (Cf. SOUZA, 1998, p. 541), garantindo, assim, espaços de reflexão.

A distopia, por sua vez, é apresentada apenas por dois dos dicionários pesquisados. O *Dicionário do Pensamento do Século XX* utiliza a palavra “anti-utopia” e define-a como “um pesadelo em que grupos governantes estabelecidos perderam o controle do poder e [são] substituídos por agentes bárbaros de uma nova ordem” (OUTHWAITE, 1996, p. 788). Já o *Dicionário de Política* não usa a palavra distopia ou anti-utopia (usa apenas utopia), mas cita os romances nomeados “distopias clássicas” – especificamente os autores George Orwell e Aldous Huxley – como reformadores políticos (Cf. SOUZA, 1998, p. 541). Como veremos, a insatisfação diante do *status quo* e o convite à reflexão são características comuns às utopias e distopias.

Utopias e distopias, utopismo e distopismo são, pois, conceitos básicos para esta tese. Sendo assim, o primeiro capítulo – intitulado “Reflexos possíveis: projeções utópicas e distópicas” – pretende, diante dos vários campos do saber que analisam as utopias e distopias, compreender tais conceitos, desvelando suas relações. Para tanto, propus uma análise da historicidade da utopia, sua emergência e consolidação, para, então, verificar quando e como ela invadiu o discurso literário. Analisar a concepção de utopia (e entender as suas relações com o utopismo) faz-se essencial para compreendermos a eclosão da distopia na primeira metade do século XX, quando o mundo – devido às grandes guerras e à ação de governos totalitários – não mais desenhou sonhos e sociedades ideais, mas sim pesadelos.

## 1.1 Espelho Idealizado ou a Historicidade da Utopia

*Ora, utopia é manifestação sócio-cultural-psicológica que responde às deficiências de cada momento, estando por isso presente ao longo de toda a história.*  
(FRANCO JÚNIOR, 1998, p. 19)

*É verdade! E, se outros puderem ver como eu vi, então talvez o que vi possa ser considerado uma visão, e não um sonho.*  
(MORRIS, 2002, p. 312)

A história da utopia confunde e reúne saberes. Na sua gênese, nos deparamos com a confluência de perspectivas e com o ir e vir de sentidos e características que moldam a utopia como um objeto polissêmico cujas características reúnem aspectos ideológicos e literários (Cf. FORTUNATI, 2000, p. 634). Artur Blaim, preocupado com o campo semântico evocado pela palavra, observa que “o próprio termo entrou não apenas para o âmbito dos discursos especializados como o literário, o cultural, o sociológico, o econômico, o político e os estudos religiosos, mas também se tornou parte do discurso coloquial na maioria das línguas” (BLAIM, 2013, p. 1<sup>33</sup>). Já Frank E. Manuel e Fritzie E. Manuel explicam que as utopias podem ser analisadas a partir de diferentes pontos de vista, entre eles “geográfico, histórico, psicológico, sociológico; como um item das belas-letas; como um tratado filosófico-moral; como mitologia” (MANUEL, 1970, p. 21<sup>34</sup>).

Sendo assim, ao nos envolvermos com o estudo da utopia, enfrentamos um desafio. Diante de tantas perspectivas, buscamos um conceito cujos limites proporcionem a descrição de especificidades e, concomitantemente, permita a definição de eixos dialógicos, por meio dos quais verificamos aproximações e distanciamentos. No campo da utopia, as fronteiras maleáveis são recorrentes e Ruth Levitas, no livro *Concept of Utopia*, reitera essa percepção e assume-a como positiva:

As variações nas formas da expressão utópica significam que ela pode ser analisada a partir de diferentes perspectivas inerentes a várias disciplinas: história, literatura, teologia, antropologia cultural, sociologia, teoria política,

---

<sup>33</sup> “The term itself has entered not only the specialized discourses of literary, cultural, sociological, economic, political, and religious studies, but has also become a part of colloquial speech in most of the world languages”.

<sup>34</sup> “geographical, historical, psychological, sociological; as a form of belles-lettres; as philosophical-moral treatises; as a mythology”.

psicologia podem todas se preocupar com **representações do mundo em que gostaríamos de viver**. (LEVITAS, 2010, p. 1-2<sup>35</sup>, grifo meu)

Na perspectiva de Blaim e Levitas, a utopia é pertinente para muitos campos do saber, e o aspecto que reúne tais perspectivas é a representação de um mundo no qual gostaríamos de viver. Seguindo esse caminho, Fátima Vieira, no texto “The concept of utopia”, assinala que o conceito de utopia, na modernidade, é difuso, porque repercute a multiplicidade de sentidos inerentes à utopia (algo da sua natureza), os quais têm eco na postura dos pesquisadores que consideram difícil alcançar e elaborar uma definição consensual do conceito (Cf. VIEIRA, 2010, p. 6).

Uma vez assumido o primeiro movimento teórico – observar a utopia a partir de uma perspectiva multifacetada e inerente à cultura humana –, delineia-se outro questionamento: como, afinal, apresentar a utopia? Seria a utopia um conceito, um gênero literário ou uma ideia?

Para Gregory Claeys (2013a), utopia é sinônimo de uma “ideia”, um conjunto de aspectos repetidos e recriados ao longo dos séculos e que ora assume tendência filosófica; ora apresenta-se como uma narrativa e aproxima-se dos elementos literários; ora esvazia-se de parâmetros elaborados e reitera a síntese ingênua de “lugar feliz” ou “sonho impossível”; ora, ainda, dependendo do lugar discursivo ocupado pelo pesquisador, torna-se um conceito sociológico, psicológico, arquitetônico, entre outros.

A semelhança responsável por costurar os diferentes campos relacionados à “ideia” utopia é o desejo de algo melhor, ou seja, o ato de projetar, imaginar, idealizar algo. Esse “algo” pode (e deve) ser traduzido, no primeiro momento da historicidade da utopia, por “sociedade”; a utopia seria, pois, o desenho de uma sociedade ideal, “um modo compartilhado de idealização social e as suas consequências” (Cf. DAVIS, 1981, p. 4<sup>36</sup>). Imaginar uma utopia significa responder a um questionamento: “Qual o formato da minha sociedade ideal?” (DAVIS, 1981, p. 6<sup>37</sup>) ou, ainda, “quais são as características de uma

---

<sup>35</sup> “The view that utopia is not escapist nonsense but a significant part of human culture is a fundamental assumption of the expanding field of utopian studies. The variation in the forms of utopian expression means that it can be looked at from the perspective of a range of disciplines: history, literature, theology, cultural anthropology, sociology, political theory, psychology may all concern themselves with representations of the world we would like to inhabit”.

<sup>36</sup> “a common mode of social idealisation and its consequences”.

<sup>37</sup> “What is the shape of my ideal society?”

boa vida?” (FIRCHOW, 2009, p. 8<sup>38</sup>). Uma vez que utiliza o possessivo “meu/minha”, indicativo de subjetividade e de individualidade, as respostas são incontáveis.

Em síntese, o aspecto que une os utopistas refere-se a esse modo de pensar que se afasta do mundo concreto e imagina algo “melhor” (uma concepção subjetiva) ou “perfeito” (adjetivo negado por alguns utopistas, pois prevê estagnação; uma vez conquistada a perfeição, é dispensável refletir, projetar e mudar). Muito produtiva é a proposição de Krishan Kumar, para quem a utopia, muito além de uma concepção de sociedade melhorada ou perfeita, é uma maneira de discutir quais seriam as características de uma boa sociedade (1991, p. 37). O teórico, dessa forma, valoriza a tendência reflexiva da utopia, e não a faceta assertiva e definitiva.

Tendo em vista esse ato de imaginar uma sociedade, Lewis Mumford, no livro *História das utopias*, explica que “utopia é, desde há muito, um nome para designar o irreal e o impossível” (MUMFORD, 2007, p. 19); para o autor, é por meio da utopia que o mundo férreo torna-se tolerável.

Se perfeita ou imperfeita, se definitiva ou mutável, a utopia apresenta especificidades, aquilo que compõe uma tradição, em especial, o ato de projetar uma organização social que se distancia do mundo como o conhecemos. Esse ímpeto, inerente à condição humana, materializou-se de diferentes formas, em diferentes momentos da história – o que Raymond Trousson, no livro *Historia de la literatura utópica: viajes a países inexistentes*, tentou mapear ao indicar a presença da utopia desde a Antiguidade até o século XX.

Para elaborar seu estudo, Trousson reflete acerca da construção de critérios de análise. Em outras palavras, verifica quais constantes permitem a união de tantas obras sobre o signo da utopia. Essas constantes – características que se repetem – elaboram uma tradição e permitem, com o tempo, a consciência (tanto para escritor quanto para leitor) de que determinado texto se trata de uma utopia. O ato de projetar uma sociedade melhor – essa “reconstrução imaginária da sociedade” (LEVITAS, 2007, p. 47<sup>39</sup>) – define a utopia. A essa conceituação de utopia associam-se as características do utopismo, compreendido como

---

<sup>38</sup> “What constitutes the good life?”

<sup>39</sup> “imaginary reconstitution of society”.

aquela atitude mental peculiar que especula sobre as potencialidades alternativas da experiência [...]. Uma tensão, o desejo de ir além da fixidez do presente por meio de uma visão, a qual projeta algo radicalmente alternativo à realidade em que o escritor vive e opera. (FORTUNATI, 2000, p. 635<sup>40</sup>)

Trousseau acrescenta outros matizes à reflexão ao comparar “utopismo”, “utopia” e “utópico” às palavras “drama”, “trágico” e “tragédia”, tendo em vista a diferença entre substantivo e adjetivo. A tragédia, subgênero do drama, deve apresentar determinadas características; o trágico enquanto adjetivo, por outro lado, evoca elementos da tragédia (o “tom” da tragédia), mas não se trata de uma definição fixa. No mesmo caminho estariam, então, utopismo, utopia e utópico: “utópico” seria um adjetivo que evoca as especificidades de um gênero, o gênero utopia<sup>41</sup>, o qual se relaciona, por sua vez, ao utopismo: “Pero el utopismo no se confunde con la utopía más íntimamente que lo trágico con la tragedia, lo cómico con la comedia, lo novelesco con la novela: cierto es que engloba el género, pero también lo sobrepesa” (TROUSSON, 1995, p. 28).

Para sintetizar, utópico (e utopismo) “será sinónimo de quimérico, irrealizable, al ser el utopista el que pasa por alto a la vez la realidad humana y la dinámica social” (TROUSSON, 1995, p. 35), conceituação dissipada na sociedade; já a acepção mais rígida, relacionada à utopia enquanto gênero (isto é, a produções estéticas e culturais consideradas “utopias”), suscita interpretações e recepções distintas, as quais dependem, em grande medida, do olhar do leitor, seja ele especializado (historiador, teórico da literatura etc.), seja ele um leitor em busca de fruição.

Diante dessas gradações de sentido e de uma temporalidade alargada, como estudar as utopias? Lyman Tower Sargent propôs três ângulos de abordagem (as “três faces do utopismo”<sup>42</sup>), os quais são definidos, evidentemente, pela natureza do objeto estudado. Ao utopismo, compreendido como “sonho social” (acepção mais abrangente),

---

<sup>40</sup> “By Utopianism, it is generally meant that **peculiar mental attitude which speculates on the alternative potentialities of experience** [...]. Utopianism is, thus, a tension, the aspiration to go beyond the fixity of the present, with a vision, which is radically alternative to the reality in which the writer lives and operates”.

<sup>41</sup> Em breve, analisarei a utopia enquanto gênero.

<sup>42</sup> Proposta referidas em mais de um texto do autor, desde a década de 60: “The Three Faces of Utopianism”, publicado em 1967; “The Three Faces of Utopianism Revisited”, publicado em 1994; e no livro *Utopianism: a very short introduction*, publicado em 2010.

relacionam-se três paradigmas, a utopia literária, a prática utópica e a teoria social utópica (SARGENT, 2010, p. 5)<sup>43</sup>.

Essa diferenciação é imprescindível, uma vez que implica posturas teóricas específicas. Posso aproximar-me da utopia e priorizar o fazer literário e o fazer artístico; posso debruçar-me sobre práticas utópicas efetivas, isto é, a criação de comunidades<sup>44</sup> (algumas com inclinações religiosas, como os Shakers nos Estados Unidos; outras resultado do trabalho de pensadores como Charles Fourier, Charles Saint-Simon e Robert Owen); e, por fim, posso analisar a perspectiva epistemológica (Cf. SARGENT, 2010, p. 7), refletindo acerca do próprio conceito ou definição de utopia (estudos de Karl Mannheim, Paul Ricoeur, Ernest Bloch, Frederick L. Polak, bem como pesquisas no âmbito da religião, do colonialismo e do pós-colonialismo, da globalização e da anti-globalização).

Uma vez que no campo do conhecimento relacionado à utopia temos produções distintas – modo de pensar, criações estéticas e organização social –, devemos afinar critérios para elaborar estudos consistentes. Primeiramente, sugiro um recurso bastante simples: a análise de antologias. Esse formato editorial, ao organizar uma seleção, apresenta ao leitor um cânone e, de modo implícito, conceitos.

As antologias, bem como as obras que se pretendem “histórias” de determinado conceito, gênero etc., são recursos de manutenção ou elaboração do cânone, o qual convoca o campo semântico da regra, da seleção e da exclusão. Para um leitor à procura de conhecimento, a antologia torna-se uma iniciação; para um pesquisador, um objeto de estudo capaz de sinalizar teorias acerca de conceitos. Ao lermos uma antologia cujo mote são utopias, podemos apreender uma história da utopia bem como um significado para o utópico.

---

<sup>43</sup> Esses paradigmas são repetidos por outros pesquisadores, ainda que com nomenclaturas distintas. Tom Moylan, por exemplo, no texto “Utopia e pós-modernidade: seis teses”, organiza três campos de conhecimento produtivos para o estudo da utopia, o pensamento político, a criação artística e a ação político-social (MOYLAN, 2006, p. 126). Já Gregory Claeys, no livro *Utopia: a história de uma ideia*, sugere estes três eixos norteadores: “o pensamento utópico, a limitada literatura utópica e as tentativas práticas de encontrar comunidades” (CLAEYS, 2013a, p. 11).

<sup>44</sup> Lyman Tower Sargent explica o que são as comunidades: “an intentional community is a group of five or more adults and their children, if any, who come from more than one nuclear family and who have chosen to live together to enhance their shared values or for some other mutually agreed upon purpose” (SARGENT, 2010, p. 6).

Na antologia *The utopia reader*, os organizadores Gregory Claeys e Lyman Tower Sargent explicam, no texto de introdução, que consideram a utopia uma projeção imaginária (positiva ou negativa – esta nomeada distopia, como veremos) e utilizam o critério diacrônico para organizar as obras, trazendo trechos e brevíssimos comentários teóricos e críticos. Diante de um campo do conhecimento tão amplo, torna-se interessante analisar – nessa e em outras antologias – quais características referentes à utopia se repetem com o passar do tempo (as recorrências propostas por Trousson), identificando quem são os sujeitos-escritores e que perfil de utopia eles criaram e recriaram.

O recorte temporal da antologia é amplo, da Grécia Antiga ao século XX. Tendo em vista essa linha temporal, as palavras de Trousson (1995) ganham credibilidade: a busca de recorrências faz-se essencial, pois oportuniza a elaboração de critérios de análise para obras pertencentes a diferentes séculos. Contudo, “nós não devemos esperar que uma única definição venha a ser pertinente para todos os tempos e espaços” (SARGENT, 2005, p. 154<sup>45</sup>). O que se busca, na verdade, são as repetições, aqueles elementos que retornam e, assim, compõem uma poética; por isso, não se trata de uma conceituação rígida e excludente, mas sim de um rastreamento cujo resultado é a definição de categorias de análise, as quais tornam-se “ferramentas, [e] não fins em si mesmas” (LEVITAS, 2010, p. 2<sup>46</sup>).

No texto “Utopia e utopismo”, Raymond Trousson (2005) convida o leitor a perceber que a seleção dos textos classificados como utopia, por depender de orientações teóricas diferentes, é variável. Em outras palavras, as obras e a quantidade de obras classificadas como utópicas oscilam. Ainda assim, há consenso (ou um cânone), como o autor Thomas More e sua *Utopia*. Na antologia *The utopia reader*, ele surge como um marco temporal – o utopismo antes de More; a utopia depois de More.

Essa obra paradigmática, *Utopia*, foi publicada em 1516. A palavra utopia até então não existia e, no século XVI, nasceu como um neologismo, unindo o prefixo grego “ou” (cujo sentido é a negação) ao “topos” (cujo sentido é lugar): “Etimologicamente, utopia é, portanto, um espaço que é um “não-espaço”, simultaneamente constituído por um movimento de afirmação e de negação” (VIEIRA, 2010, p. 4<sup>47</sup>). O motivo pelo qual

---

<sup>45</sup> “we should not expect that a single definition will fit all times and places”.

<sup>46</sup> “definitions are tools, not ends in themselves”.

<sup>47</sup> “Etymologically, utopia is thus a place which is a non-place, simultaneously constituted by a movement of an affirmation and denial”.

a obra de More é um marco na historicidade da utopia não se restringe à criação da palavra tampouco foi ele, More, o criador do utopismo. Entretanto, o pensador ressignificou a faceta da utopia no século XVI:

é certo que, embora tenha inventado a palavra utopia, More não inventou o utopismo, o qual apresenta, no seu cerne, o desejo por uma vida melhor; ainda assim, ele certamente transformou o modo pelo qual esse desejo era expresso. Na verdade, **More proporcionou uma conexão entre as tradições clássica e cristã e acrescentou a elas uma nova concepção referente ao papel exercido pelos indivíduos durante sua vida.** (VIEIRA, 2010, p. 6<sup>48</sup>, grifo meu)

Por isso, Fátima Vieira lembra: “é importante [...] distinguir o significado original atribuído à palavra por Thomas More dos diferentes significados que várias épocas e correntes de pensamentos atribuíram a ela” (VIERIA, 2010, p. 3<sup>49</sup>). É a partir da publicação de *Utopia* que “a palavra ‘utopia’ tornou-se uma classificação para um gênero literário” (SARGENT, 2005, p. 154<sup>50</sup>) e, como os sentidos são vivos e sociais, com o tempo, novas concepções agregaram-se à utopia e ao utopismo.

Utopia, neologismo do século XVI, relaciona-se, portanto, à elaboração de um campo do saber e, em especial, a um fazer artístico que tematiza esse saber. Quando buscamos teorias sobre a utopia, outras palavras surgem: eutopia, anti-utopia, utopia satírica, utopia crítica, distopia, distopia crítica. Alguns pesquisadores veem essas sete nomeações como subgêneros do grande gênero “utopia”; outros, sem utilizar a concepção de subgênero, consideram-nas simplesmente variações da utopia. De um modo ou de outro, uma característica une todos esses estilos de produção: a preocupação com a organização de uma comunidade, suas instituições, suas normas e suas relações sociais – sejam positivas ou negativas:

---

<sup>48</sup> “It is thus certain that although he invented the word utopia, More did not invented utopianism, which has at its core the desire for a better life; but he certainly changed the way this desire was to be expressed. In fact, More made a connection between the classic and the Christian traditions, and added to it a new conception of the role individuals are to play during their lifetime”.

<sup>49</sup> “it is important, thus, to distinguish the original meaning attributed to the word by Thomas More from the different meanings that various epochs and currents of thought have accredited to it”.

<sup>50</sup> “the word ‘utopia’ became the label for a genre of literature, and authors who wrote within that genre pushed at the boundaries they found and radically expanded the scope of the genre and thus word”.

utopia pode ser dividida entre os conhecidos opostos Eutopia, uma Utopia<sup>51</sup> cujas instituições sociopolíticas, normas e relações entre as pessoas são organizadas de acordo com princípios radicalmente melhores do que aqueles presentes na comunidade do autor; e a simetricamente oposta Distopia (cacotopia<sup>52</sup>), organizada segundo um princípio radicalmente menos perfeito. (SUVIN, 2003, p. 189<sup>53</sup>)

Para Clayes e Sargent, “as primeiras utopias que conhecemos são os mitos que olham para o passado da raça humana ou além da morte em busca de um tempo no qual a vida humana era ou será mais fácil e gratificante” (1999, p. 2<sup>54</sup>). A esse momento – “Utopismo antes de More”, isto é, antes do século XVI – pertencem as criações míticas (Era de Ouro, Arcádia, paraísos terrestres – como a Cocanha –, paraíso cristão e Milenarismo<sup>55</sup>) cujas características associam-se ao desejo de “algo” melhor, e esse bem-estar social não provém do esforço humano, mas da ação dos deuses, como um presente. Em comum, os mitos têm a simplicidade, a segurança, a abundância sem o esforço do trabalho, a imortalidade e a união entre os homens e os deuses. Os mitos não são, portanto, a utopia (ainda que apresentem utopismo), mas dialogam com ela, pois a utopia

remonta à Grécia antiga e, entre outros arquétipos míticos e religiosos, alimenta-se do mito da Era de Ouro, e atravessa a Idade Média sob a influência tanto da promessa de uma vida feliz após a morte quanto do mito da Cocanha (uma terra de abundância). (VIEIRA, 2010, p. 5<sup>56</sup>)

A Era de Ouro refere-se a um tempo passado, “um tempo dos primórdios, quando a humanidade vivia a completude da felicidade e da realização” (KUMAR, 1991, p. 3-

---

<sup>51</sup> Utopia é assim definida por Suvin: “a construction of a particular community where sociopolitical institutions, norms and relationships between people are organized according to a radically different principle than in the author’s community” (SUVIN, 2003, p. 189).

<sup>52</sup> Matthew Beaumont usa para falar das imagens apocalípticas relacionadas ao proletariado (Cf. BLAIM, 2013, p. 84).

<sup>53</sup> “Utopia may be divided into the popular opposites of **Eutopia**, defined as [Utopia] but having sociopolitical institutions, norms, and relationships among people organized according to a **radically more perfect** principle than in the author’s community; and the symmetrically opposed **Dystopia** (cacotopia), organized according to a radically less perfect principle”.

<sup>54</sup> “the first eutopias we know of are myths that look to the past of the human race or beyond death for a time when human life was or will be easier and more gratifying”.

<sup>55</sup> Ainda que essas tendências não venham em forma literária (a literatura formaliza-se ao longo da história), podemos afirmar que elas utilizam a ficcionalidade, a imaginação. No livro *The ideal society: study of english utopian writing* (1516-1700), para explicar a conceituação de utopia, J. C. Davis principia apresentando a diferenciação entre utopia e outros mitos, entre eles, Cocanha, Arcádia, Perfect Moral Commonwealth e Millenium.

<sup>56</sup> “goes back to ancient Greece and is nourished by the myth of the Golden Age, among other mythical and religious archetypes, and traverses the Middle Ages, having been influenced by the promise of a happy after life, as well as by the myth of Cockayne (a land of plenty)”.

4<sup>57</sup>), um tempo de harmonia entre os seres humanos e o mundo à sua volta. Os poemas de Hesíodo, *Os Trabalhos e os Dias*, tematizam a Era de Ouro; Virgílio buscou a imagem da Arcádia na sua poesia pastoril e bucólica (Écloga), descrevendo pastores e seus cantos sobre o amor e a poesia. Já a perspectiva cristã desenhou o paraíso de um tempo futuro e passado – “o Éden, o local do nascimento original da humanidade; e o paraíso, a destinação final que o crente espera ter” (CLAEYS, 2013a, p. 29); por fim, há, ainda, o milenarismo (corrente escatológica cristã) que prevê, depois da consumação do final dos tempos, o regresso de Cristo à Terra, quando reinará um tempo de serenidade e de paz.

Já na Idade Média, entre os séculos XII e XIII, surge a Cocanha, uma sociedade imaginária<sup>58</sup> cujas características, em especial o ócio e a abundância de comida, explicitam os desejos de uma época. Como o historiador Hilário Franco Júnior explica no livro *Cocanha: a história de um país imaginário*, os sonhos de determinada sociedade (resultado das ausências e falhas do mundo empírico) podem ser expressos de modo artístico e literário, quando tentam “substituir o banal, o conhecido, pelo ausente, pelo desejado” (1998, p. 16). A utopia enquanto utopismo – busca de algo melhor – vai ao encontro desse desejo de substituir o banal (realidade implementada, porém indesejada).

Com o tempo, os anseios presentes na Antiguidade esvaziam-se e enfraquecem; o momento histórico modifica-se, e o ser humano deseja assumir a ordem de sua vida, deseja criar meios para alcançar o bem-estar social e a felicidade (uma preocupação sugerida em diversas obras até o século XVI) e não mais apenas aguardar por intervenções divinas ou momentos raros de inversão da ordem cotidiana, como acontece na Cocanha. Por isso, podemos dizer que

**A Idade de Ouro e a Cocanha fornecem os princípios a partir dos quais o conceito intelectual de utopia se estabelece.** Podemos ver isso acontecendo na Grécia antiga. É emblemático Platão apropriar-se do imaginário do ouro, da prata, do bronze e do ferro, elaborado por Hesíodo, para tornar palatável a “mentira nobre” presente na *República*. Quando a crença na realidade histórica da Era de Ouro desvaneceu, tornou-se possível relacionar elementos do mito à realidade da existência humana. Filósofos transferiram a noção de vida ideal localizada em um passado irrecuperável para histórias utópicas de como o

<sup>57</sup> “a time of beginnings in which humanity lived in a state of perfect happiness and fulfilment”.

<sup>58</sup> O historiador explica que “por ‘imaginário’ entendemos um conjunto de imagens visuais e verbais gerado por uma sociedade (ou parcela desta) na sua relação consigo mesma, com outros grupos humanos e com o universo em geral. Todo imaginário é portanto coletivo, não podendo ser confundido com imaginação, atividade psíquica individual” (JÚNIOR, 1998, p. 16-7).

mundo pode – e deve – ser; em outras palavras, o **mito forneceu os princípios para uma realidade concebível**. (ELLIOT, 1970, p. 6-7<sup>59</sup>, grifos meus)

Tanto nas produções da Antiguidade quanto na imagem da Cocanha, já na Idade Média, encontramos os primeiros signos utópicos: “das ideias greco-romanas de uma ‘época de ouro’ até as fantasias de reinos mágicos no século XIX, noções de **paz, bem-estar e plenitude** caracterizaram a utopia, no mais das vezes ligadas à fraternidade e ao trabalho coletivo” (JACOBY, 2007, p. 10, grifo meu).

A utopia é, sem dúvida, uma criação cultural que reúne tradições,

um **gênero híbrido** no qual elementos da alta tradição (como a influência do mito da Era de Ouro) e da tradição popular (como a influência da Terra da Cocanha) misturam-se; um gênero híbrido no qual elementos da expressiva tradição do pensamento clássico (Platão) e do pensamento hebreu estão presentes. (FORTUNATI, 2000, p. 636<sup>60</sup>, grifo meu)

Na opinião de vários pesquisadores, antes de More, há utopismo, mas não utopia exatamente, pois “embora possamos tranquilamente nomear como utopias obras da Antiguidade e da Idade Média que apresentam alguns traços utópicos, a utopia ocidental é uma criação do Renascimento e da Reforma” (MANUEL, 1997, p. 15<sup>61</sup>). Sendo assim, a grande mudança paradigmática, momento em que a utopia ganha contornos mais nítidos, vem com Thomas More, autor fortemente influenciado pelo antropocentrismo: “Nas eras de mitos e religiões, os deuses e as forças da natureza mantêm controle sobre a humanidade. Na era da *Utopia* de More, a humanidade apodera-se de seu próprio destino” (CLAEYS, 2013a, p. 14). Por isso, devemos assinalar, como sugere Fátima Vieira, a essencial influência do Renascimento, cujas propostas são a abertura de pensamento, o

---

<sup>59</sup> The Golden Age and Cockaigne provide the elements out of which the intellectual concept of utopia develops. We can see this happening in the literature of ancient Greece; Plato’s adoption of the gold, silver, brass, and iron imaginary from Hesiod to make palatable the “noble lie” of *The Republic* is an emblem of the process. When belief in the historical reality of the Golden Age broke down, it became possible to bring many of the ideal elements of the myth into closer relation with the realities of man’s existence. Philosophers transferred the notion of an ideal life in the irrecoverable past into utopian tales of what the world might – even should – be like; the myth, that is, provided sustenance for a conceivable reality”.

<sup>60</sup> “a hybrid genre in which elements of both the high tradition (like the influence of the myth of the Golden Age) and the popular tradition (like the influence of the Land of Cockaigne) are mingled and in which elements of both the great tradition of classic thought (Plato) and of Hebrew thought are present”.

<sup>61</sup> “While we may loosely refer to ancient and medieval works with some utopian content as utopias, the Western utopia is for a creation of the world of Renaissance and Reformation”.

antropocentrismo, a força da ciência, as grandes navegações, a expansão geográfica e a descoberta do Outro:

A ideia de More acerca da utopia é, de fato, produto do Renascimento, um período em que o mundo antigo (Grécia e Roma) era considerado o auge da realização intelectual da humanidade e era tomado como modelo pelos europeus; a visão de More também foi resultado da lógica humanista, baseada na descoberta de que o ser humano não existia apenas para aceitar seu destino, e sim para usar a razão e construir o futuro. [...] **E More utilizou a emergente consciência da alteridade para legitimar a invenção de outros espaços, com outras pessoas e com diferentes formas de organização.** (VIEIRA, 2010, p. 4<sup>62</sup>, grifo meu)

As viagens de descobrimento influenciaram e fortaleceram as relações da utopia com o espaço – o espaço imaginário ou as “geografias imaginárias”, como sugere Nicole Pohl no texto “Utopianism after More: the Renaissance and Enlightenment” (2010, p. 52). Dessa forma, “A utopia de Thomas More engendra o modelo para a utopia artística, um utopismo que crê em um forte controle governamental para alcançar o bem comum” (POHL, 2010, p. 57<sup>63</sup>).

A imagem do governo oficial relaciona-se à figura da ilha, afinal, na *Utopia*, o conquistador Utopus apoderou-se do território então chamado “Abraxa”, desvinculou-o do continente e batizou-o “Utopia”. O controle materializa-se tanto nas regras sociais quanto na precisa organização do espaço. Por exemplo, a distribuição das funções, a divisão das terras e do trabalho na agricultura, os hábitos das cidades – todos esses detalhes estão previstos na legislação da Ilha de Utopia, aspecto que implementa, no texto de More, o descritivismo inerente às utopias: “A Ilha da Utopia tem 54 cidades espaçosas e magníficas. A linguagem, os hábitos, as instituições, as leis são perfeitamente idênticas. As 54 cidades são edificadas sobre o mesmo plano e possuem os mesmos estabelecimentos e edifícios públicos [...]” (MORE, 2011, p. 70).

---

<sup>62</sup> “More’s idea of utopia is, in fact, the product of the Renaissance, a period when the ancient world (namely Greece and Rome) was considered the peak of mankind’s intellectual achievement, and taken as a model by Europeans; but it was also the result of a humanistic logic, based on the discovery that the human being did not exist simply to accept his or her fate, but to use reason in order to built the future. [...] And More used the emerging awareness of otherness to legitimize the invention of other spaces, with other people and different forms of organization”.

<sup>63</sup> “Thomas Mores’s *Utopia* provides the model for the artistic Utopia, a strand of utopianism that believes in strong governmental control to achieve the common good”.

Devido às diversas regras para prover a harmonia (hábitos da comunidade que se tornam legislação), a utopia apresenta uma vocação normativa. Segundo o argumento de Jean-Yves Lacroix, apresentado no livro *A utopia: um convite à filosofia* (1996), para que se estabeleça a utopia enquanto espaço de organização e de bem-estar, as regras (as normas) são essenciais<sup>64</sup> e criam um padrão (por isso, o uso do adjetivo “idênticas”, no excerto anterior)<sup>65</sup>.

O desejo de uma vida melhor (materializado nos mitos e nas projeções imaginárias) é traduzido para parâmetros sociais, regras de organização da cidade e da política da cidade, uma preocupação que nasceu na Antiguidade, com as proposições dos legisladores Sólon e Licurgo e do filósofo Platão, e que teve continuidade – e apogeu – com a obra de More. Em alguma medida, “La utopía es, ante todo, una visión de la ciudad ordenada y de una sociedad dominada por la ciudad” (FRYE, 1982, p. 57).

A cidade enquanto signo utópico é estudada por Lewis Mumford que a relaciona à legislação. Na Antiguidade, compreendeu-se “que uma cidade é algo mais do que um conjunto de casas, ruas, mercados ou templos; assim, ao mesmo tempo que orientava a construção física da cidade, lidava com problemas estruturais da ordem social” (MUMFORD, 2007, p. 34). Já no *Dicionário das utopias*, o verbete “Cidade ideal” ressalta que “numerosas utopias comportam uma descrição da cidade onde habitam os cidadãos da sociedade racional imaginada pelo autor” (PICON, 2009, p. 55-6). Imaginar racionalmente torna-se, pois, um recurso para garantir a verossimilhança e expressar, com precisão, o projeto de vida exemplar e ideal – isto é, utópico. Cidade e espaços geográficos compõem uma verdadeira poética inerente ao fazer utópico (e distópico).

Desde o século XVI, depois de Thomas More (a utopia moderna), para conhecer essa cidade ideal, cujas regras trazem harmonia, é preciso viajar a lugares distantes – novamente, eco do espírito renascentista desbravador. A partir dessas facetas, a utopia,

---

<sup>64</sup> Interessante é cotejar as palavras de Lacroix, especificamente a observação acerca do caráter normativo da utopia, com a proposta de Russel Jacoby. Para este pesquisador, a tradição utópica apresenta duas vertentes: a projetista e a iconoclasta. Estes “sonharam uma sociedade superior, mas que se recusaram a apresentar suas medidas precisas” (JACOBY, 2007, p. 16), ou seja, utopistas “contestadores e destruidores de imagens”, por isso, o futuro não pode ser descrito, apenas abordado por meio de pistas e parábolas. Essa visão não pode conviver com o caráter normativo. Os utopistas projetistas, por outro lado, apresentam sim um viés normativo, pois eles “mapeiam o futuro a cada centímetro e minuto. Da disposição dos acentos à mesa aos temas de conversação, os projetistas – de longe o maior grupo dos utopistas – apresentam instruções precisas.” (JACOBY, 2007, p. 15-6). Voltarei a essas reflexões ao abordar a distopia.

<sup>65</sup> Veremos posteriormente, quando abordarmos a distopia, que tal normatividade, para alguns teóricos, engendrou as especificidades do distopismo.

segundo Vita Fortunati, apresenta-se como um jogo cujas peças são as categorias referidas: “No xadrez, o bispo, a torre, o cavaleiro e a rainha simulam a batalha; na utopia, o não-lugar, a viagem, o desenho de alguma cidade simulam a sociedade” (FORTUNATI, 2000, p. 635<sup>66</sup>). Fátima Vieira também descreve o jogo da utopia:

Utopia é, de fato, um jogo, e implica a celebração de um pacto entre o utopista e o leitor: o utopista dirige-se ao leitor e apresenta-lhe uma sociedade que não existe, e o leitor, por sua vez, finge acreditar no autor, mesmo consciente da inexistência de tal sociedade. (VIEIRA, 2010, p. 8<sup>67</sup>)

Ainda seguindo a perspectiva diacrônica, ressalto que, nos séculos XVI e XVII, há presença de utopias religiosas, as alotopias (por exemplo, de 1619, *Christianopolis*, de Andrea), trazendo a preocupação com a igualdade. Para Mumford, as alotopias são “utopias de escape”, apresentam uma “concepção de utopia enquanto vaga época áurea do passado onde todos os homens eram virtuosos e felizes” (2007, p. 57), elas são “a procura de uma libertação imediata das dificuldades ou frustrações que nos assolam” (MUMFORD, 2007, p. 22) e dialogam intensamente com a ideia mais abrangente do utopismo.

Na direção oposta estão o Renascimento, More e as “utopias de reconstrução”, isto é, “uma tentativa de proporcionar condições para nossa libertação futura” (MUMFORD, 2007, p. 23), a qual se traduz na descrição de um novo *status quo*, ou seja, organização de regras necessárias para uma vida melhor – daí o caráter normativo já mencionado.

É possível sintetizar a historicidade da utopia desta forma: até o século XVI, temos duas tendências utópicas desenvolvidas, a mítica e a religiosa; depois, quando outras influências históricas ganham fôlego, entre elas o Iluminismo, podemos nomear a tendência positivista ou institucional (Cf. CLAEYS, 2013a, p. 8), abarcando o momento da industrialização, circunstância em que havia plena confiança na capacidade dos seres

---

<sup>66</sup> “In chess, the bishop, the rook, the knight and the queen, all simulate the battle; in utopia, the elsewhere, the journey, the layout of some city, these simulate society”.

<sup>67</sup> “Utopia is, in fact, a game, and implies the celebration of a kind of pact between the utopist and the reader: the utopist addresses the reader to tell him about a society that does not exist, and the reader acts as if he believes the author, even if he is aware of the non-existence of such a society”.

humanos e na tecnologia<sup>68</sup> – daí vem a representatividade das utopias científicas, que pretendiam demonstrar como a vida humana poderia ser facilmente mais saudável e feliz com a ajuda da ciência e da tecnologia (Cf. KUMAR, 1991, p. 31). Essa tendência influenciou muitas produções do século XVII ao XIX – *A Cidade do Sol* (1623), de Tommaso Campanella; *Nova Atlântida* (1641), de Francis Bacon; *Memórias do ano de 2440* (1771), de Louis-Sébastien Mercier; *Viagem à Ícara* (1839), de Robert Cabet.

Assim como More simboliza uma mudança de paradigma para os estudos da utopia – trazendo o signo da viagem, por isso a busca de um “não-lugar” –, o século XVIII traz as ucronias, as utopias do “não-tempo”, de um outro tempo ou de um tempo futuro. Se até esse momento os pensadores haviam imaginado “outro lugar” (preocupados com a sincronia), a partir do século XVII pensarão em “outro tempo”, projetando esperanças não no tempo que os cerca, mas sim no futuro<sup>69</sup>: “Da eu/utopia, o bom/não-lugar, nós vamos à ucronia, o bom lugar no futuro” (VIEIRA, 2010, p. 9<sup>70</sup>). Podemos, então, acrescentar à nossa lista de signos utópicos a categoria “ucronia”, cujo exemplo canônico é *Memórias do ano de 2440* (1771), de Louis-Sébastien Mercier. Enquanto a utopia e seu *topos* foram influenciadas pelo Renascimento, a utopia e a eucronia foram influenciadas pelo Iluminismo.

No século XVIII, as utopias afastam-se de enredos e da narratividade e aproximam-se da reflexão, analisando possibilidades econômicas e políticas por meio de outras formas textuais (Cf. TROUSSON, 1995, p. 172). Além disso, as conquistas de territórios desconhecidos foram alteradas por outra tendência, o avanço da tecnologia e das máquinas. Para Lewis Mumford, “neste mundo novo impulsionado pela água em movimento, pelo carvão em brasa e pelo zumbido da maquinaria, a utopia renasceu” (2007, p. 99). Tecnologia e máquinas dialogam com a ciência e tornam-se signos ambivalentes, ora apresentadas como aspectos positivos – “a utopia científica queria mostrar como a vida poderia tornar-se mais fácil, saudável e feliz” (KUMAR, 1987, p.

---

<sup>68</sup> Posteriormente, essa confiança tornar-se-á descrença no progresso científico e tecnológico, e as distopias do século XX nascerão – “The destructive effects of the industrial revolution undermined belief in the inevitability of progress.” (ROEMER, 2010, p. 82).

<sup>69</sup> Reitero que os paradigmas utilizados como fonte de pesquisa pertencem ao Ocidente, em especial inglês, norte-americano e francês. Os teóricos utilizados bem como as obras referidas como utópicas (e depois, distópicas) pertencem a essas culturas, aspecto que, certamente, associa-se a contextos históricos, culturais e sociais distintos, embora possam dialogar.

<sup>70</sup> “From eu/utopia, the good/non-place, we move to euchronia, the good place in the future”.

31<sup>71</sup>) –, ora descritas como grandes impulsos aos problemas – quando se tornam temas das distopias.

No texto “Eutopias and Dystopias of Science” (2006), Lyman Tower Sargent acrescenta aos paradigmas utópicos (educação, lei e religião) a ciência e a tecnologia, ancoradas, é claro, na razão: “começando com *Nova Atlântida*, de Francis Bacon, muitas utopias apresentam a ciência e a tecnologia, quando adequadamente usadas, como um dos principais mecanismos para incitar e manter uma sociedade melhor” (SARGENT, 2006, p. 358<sup>72</sup>). Por outro lado, alguns utopistas observaram a brutalidade das novas regras sociais de um mundo industrializado e teceram críticas – para Paquot (1999, p. 35), essas são as utopias da era industrial (em oposição às utopias da criadas entre os séculos XVI e XVIII, as utopias de harmonia).

A descrição do século XIX tecida por Gregory Clayes e Lyman Tower Sargent dá ênfase ao estudo das sociedades comunitárias e as nomeia utopias, pois priorizavam, na sua gênese, uma melhor organização social; segundo Moret, isso significa “o encerramento num universo autárquico, a adaptação, até mesmo, a inversão das regras sociais” (MORET, 2009, p. 74). Na listagem dessas comunidades, temos os “shakers”, grupos que acreditavam no retorno de Jesus Cristo; “Amana”, baseada na religiosidade e em epifanias diárias como orientação do modo de viver; e “Oneida”, a comunidade cujo êxito econômico foi o mais expressivo e cujas regras matrimoniais foram as mais “exóticas” – todos os membros da comunidade consideravam-se casados, o chamado “casamento complexo” (Cf. CLAYES; SARGENT, 1999, p. 190)<sup>73</sup>.

Para Tom Moylan, a “forma utópica tradicional que prevalecia configurava alternativas sistêmicas largamente prescritivas e pedagógicas, visando uma sociedade ainda em formação” (MOYLAN, 2006, p. 125); já no século XIX, quando a hegemonia capitalista estava instaurada, a utopia tornou-se mais provocadora e subversiva, pois

---

<sup>71</sup> “The scientific utopia aimed to show how human life could become easier, healthier, happier”.

<sup>72</sup> “beginning with Francis Bacon’s *New Atlantis* (1627), many utopias have presented science and technology, properly used, as one of the major mechanisms for bringing about and sustaining the desired better society”.

<sup>73</sup> Em outro texto, Sargent cita obras associadas à visão positiva da ciência e da razão: no século XIX, também encontramos utopias que tematizam a ciência, a razão e a tecnologia de modo positivo: *The Cosmopolitan Railway* (1890), de William Galpin, e *A tale of the iron horse and of the coming civilization* (1904), de Olin J. Ross (Cf. SARGENT, 2006, p. 364).

passou a propor alternativas concretas, as comunidades projetadas e implementadas em diferentes locais.

Essa mesma observação é enunciada por Mumford ao explicar que ao século XIX pertencem as utopias dos pensadores Charles Fourier e Robert Owen, os quais se preocuparam com questões políticas e sociais e proporcionaram ações efetivas para a realização da utopia – a construção de comunidades que fracassaram. Esses pensadores (socialistas utópicos<sup>74</sup>), ao analisarem a problemática da reconstrução da sociedade, não se consideravam especulativos e imaginativos, mas sim racionais e científicos (Cf. ROEMER, 2010, p. 83). No âmbito das “comunidades socialistas”, Owen e Fourier, “rejeitando por princípio a via revolucionária e mesmo, consideravelmente, a ação política clássica, [...] fazem da realização comunitária o motor da transformação social” (MUMFORD, 2009, p. 74).

Além das comunidades, o liberalismo e o positivismo, o socialismo e o darwinismo e a tecnologia (Cf. KUMAR, 1987, p. 49) influenciaram a escrita utópica, em especial *Daqui a cem anos* (1888), de Edward Bellamy, e *Notícias de lugar nenhum* (1890), de William Morris. Outro nome canônico é H. G. Wells, cuja vasta produção é estudada tanto a partir da perspectiva utópica quanto a partir das concepções de ficção científica<sup>75</sup> e de distopia.

---

<sup>74</sup> De modo sintético, o socialismo prevê uma sociedade baseada na equidade, na solidariedade e na democracia política e econômica. As doutrinas socialistas surgiram no século XIX e bifurcaram-se em dois grandes paradigmas: socialistas utópicos (os mencionados Charles Fourier, Robert Owen e, ainda, Claude de Saint-Simon) e socialistas científicos (Karl Marx e Friedrich Engels). Para esta tese cujo tema é o campo teórico da utopia e da distopia, interessa verificar a crítica que Marx teceu aos socialistas utópicos; segundo ele, o socialismo utópico imaginava a implementação de uma nova sociedade em que se viveria em harmonia e em cooperação, em contraste com a concorrência, o individualismo e o conflito inerentes ao capitalismo (até aí, tudo bem); o problema emerge, contudo, porque tais pensadores não previam conflitos (luta de classe) e transição; para Marx, o conhecimento da realidade objetiva é o aspecto determinante do êxito, e não planos e projeções – as quais ele adjetiva como “utópicas”.

<sup>75</sup> Definir os limites da ficção científica, certamente, não é o objetivo desta tese, contudo, esboçar um comentário sobre as características desse campo ficcional, que muito dialoga com a distopia, é essencial. Segundo *The dictionary of alternatives: utopianism and organization*, a ficção científica (espécie de ficção especulativa) oscila entre a utopia, a fantasia e a sociologia, misturando-as. Mark R. Hillegas, no livro *The future as nightmare: H. G. Wells and the anti-utopians*, explica que, em 1929, o editor Hugo Gernsback utilizou o termo para suas revistas pulp. Hillegas dirá, também, que o princípio fundamental da ficção científica é extrapolar ou prever o futuro, sempre a partir das condições e do conhecimento existente (p. 9). Como exemplos de tendências da ficção científica, o teórico cita Nova Atlântida, de Bacon, com suas profecias científicas, e Viagens à Lua, de Marjorie Nicolson, com sua previsão das viagens no espaço. Citará, ainda, outros nomes, em especial escritores do século XIX, e, por fim, tecerá uma interessante relação entre Verne, Wells e as distopias, explicando que um abriu caminho para o outro (p. 10).

Interessante é considerarmos Wells como um autor de transição, afinal, suas narrativas oscilam entre acepções positivas – *A Modern Utopia* (1905) – e negativas – *A Máquina do Tempo* (1895)<sup>76</sup>. Com o romance *A Modern Utopia*, Wells criou uma utopia arquetípica, utilizando a ciência e a tecnologia de modo positivo (Cf. HILLEGAS, 1967, p. 66); posteriormente, a imagem do viajante no tempo – por meio da máquina e da tecnologia ou por meio do sono – leva o leitor a mundos piores, futuros problemáticos<sup>77</sup>.

Dessa forma, desde H. G. Wells, as utopias perderam força (ainda que não tenham deixado de existir), e as distopias ganharam fôlego (Cf. SISK, 1997, p. 10), especificamente durante as primeiras décadas do século XX, quando emergem “o aparato econômico, ideológico e psíquico do capitalismo fordista – bem como as estruturas do estado autoritário e imperialista” (MOYLAN, 2006, p. 125). O resultado desse novo contexto histórico foram as chamadas distopias clássicas e o distopismo do século XX, como veremos no próximo subcapítulo.

Contudo, apesar desse enfraquecimento nos primeiros cinquenta anos do novo século, a utopia ressurgiu na década de 60 (desta vez influenciada, por exemplo, pelos ideais do Maio de 68). Os teóricos nomeiam essa tendência utópica do século XX – em meio ao pensamento distópico – como utopia crítica. Esta trouxe representações de um futuro melhor, mas não perfeito, cujas falhas podem ser transformadas e corrigidas; ou seja, as utopias críticas “objetivam incitar os leitores a procurar alternativas” (VIEIRA, 2010, p. 18<sup>78</sup>). As palavras de *Vita Fortunati* esclarecem a concepção de utopia crítica, tendo em vista, principalmente, as produções femininas:

A utopia crítica escrita por mulher vai criticar, desmascarar e investigar não apenas as imperfeições da sociedade prosaica, mas também **as imperfeições da sociedade alternativa, da própria utopia que não é, de modo algum, imune a erros, problemas e falhas.** Na "utopia crítica", a atitude dos habitantes da utopia também mudou; eles não são mais seguidores passivos de

---

<sup>76</sup> Wells será, em mais de um momento, evocado nesta tese, contudo, não tecerei análises detalhadas de seus romances. Vale ressaltar, entretanto, dois trabalhos teóricos que se dedicam ao estudo do romancista, por vezes afirmando que toda a produção distópica do século XX apenas ressignifica imagens já inauguradas por Wells. As obras são *The future as a nightmare*: H. G. Wells and the Anti-utopias, de Mark R. Hillegas, e *Transformations of Language in Modern Dystopias*, de David W. Sisk.

<sup>77</sup> Quase todas as suas obras acrescentam temáticas e imagens essenciais para a distopia e para a ficção científica; destacarei os romances *A modern utopia* (utopia), *A máquina do Tempo*, *When the Sleeper Wakes*, *A story of the days to come* (distopia), *A ilha do Dr. Moreau* (1896).

<sup>78</sup> “aimed at making the readers keep looking for alternatives”.

ordens, mas sim **indivíduos que estão ativamente envolvidos na criação de alternativas possíveis**. (FORTUNATI, 2013, p. 28<sup>79</sup>, grifos meus)

Como exemplos de utopias críticas, temos *When it Changed* (1972) e *The Female Man* (1975), de Joana Russ; *The dispossessed: an ambiguous utopia* (1974), de Ursula K. Le Guin; *Woman on the Edge of Time* (1976), de Marge Piercy; Mars Trilogy<sup>80</sup>, de Kim Stanley Robinson; *Triton* (1976), de Samuel R. Delany<sup>81</sup>. Nessas autoras e em especial nos romances referidos, há uma convergência de tendências, unindo criticidade a temas da ficção científica e da utopia<sup>82</sup> (Cf. MOYLAN, 2000, p. 31). Há, ainda, dois autores – especificamente duas obras – a acrescentar como produções expressivas da segunda metade do século XX: *Ecotopia* (1975), de Ernest Callenbach; e *A Ilha* (1962), de Aldous Huxley (escritor reconhecido por sua distopia)<sup>83</sup>.

Outra diferença formal entre a utopia clássica (a utopia que segue os padrões de More) e a utopia crítica refere-se à relação que o leitor estabelece com a obra, tendo em vista os recursos narrativos e temáticos empregados. Enquanto na utopia antiga havia o diálogo entre o visitante e o anfitrião, nas novas utopias, a construção das personagens recebe maior atenção, principalmente a elaboração e apresentação da visão de mundo que elas têm. Por isso, conhecemos os pensamentos, os sentimentos e as ideologias dos protagonistas, o que os torna personagens complexas e não figurantes por meio dos quais a sociedade utópica é meramente apresentada. Isso permite ao leitor filiar-se à perspectiva da personagem, condenando ou enaltecendo determinadas características das sociedades desenhadas na ficção (Cf. FITTING, 2010, p. 148).

---

<sup>79</sup> “The critical utopia written by woman will criticize, unmask and investigate not only the imperfections of present-day society but also those of the alternative society, of the utopia itself, which is not in the least immune from errors, problems and failures. In the ‘critical utopia’ the attitude of the inhabitants of the utopia has also changed; they are no longer passive followers of orders but individuals who are actively involved in the creation of possible alternatives”.

<sup>80</sup> As obras são estas: *Red Mars* (1993), *Green Mars* (1994), and *Blue Mars* (1996).

<sup>81</sup> No livro *The A to Z of Utopianism*, há o verbete “Feminist utopian novels (major)”, no qual outras obras são listadas, anteriores e posteriores às referidas acima. A reprodução dessa lista está em anexo.

<sup>82</sup> Tal hibridismo é responsável pela multiplicidade de ângulos de análise. Por exemplo, *Woman on the Edge of Time* (1976), de Marge Piercy, e *The dispossessed* (1974), de Ursula K. Le Guin, por usarem, respectivamente, a viagem no tempo e no espaço para abordar o *status quo* e representação do feminino, são considerados por alguns críticos como utopias críticas; por outros, como ficção científica; e, por alguns, como distopias.

<sup>83</sup> No livro *The A to Z of Utopianism*, há o verbete “Utopian novels (major)”, no qual são listadas utopias desde o século XVI, após More (ANEXO 8). Esse verbete do dicionário tece sua seleção a partir do critério “romance”; a antologia, por sua vez, é mais abrangente e não se restringe ao campo da arte.

Até este momento da tese, apresentei um sintético panorama do utopismo, cujos objetivos são assinalar a complexidade inerente ao campo teórico da utopia e suas múltiplas formas (gêneros por meio dos quais ela se apresenta – um tratado filosófico, uma narrativa romanesca, um ensaio sociológico ou, ainda, um híbrido de todos eles) e buscar, ainda assim, recorrências, mesmo que o utopismo e a utopia estejam dissipados ao longo de muitos séculos e materializados em diferentes produções culturais e artísticas.

Para reiterar, uma dessas recorrências é o esboço de “algo melhor”, “o desejo por uma forma diferente e melhor de viver” (LEVITAS, 2010, p. 209<sup>84</sup>). Como vimos, esse desejo materializa-se por meio de elementos sociais – a organização da cidade, as leis da sociedade – localizados em um outro lugar ou em um outro tempo. Muitas vezes, o embate com esse “outro” é representado por meio de viagens e de diálogos entre o viajante e o nativo desse local idealizado. De uma maneira ou de outra, a utopia apresenta uma realidade distinta daquela conhecida pelo leitor:

Ao imaginar outra realidade, um virtual presente ou um hipotético futuro, a utopia apresenta-se como uma **estratégia de questionamento da realidade e do presente**. Tomando principalmente a forma de um processo, recusando o rótulo de “sonho impossível”, **a utopia é programada para a mudança e para a melhoria gradual do presente**; nesse sentido, ela opera em diferentes níveis, reorientando aspectos políticos, econômicos, sociais, morais e pedagógicos. (VIEIRA, 2010, p. 23<sup>85</sup>, grifos meus)

A imaginação utópica questiona o presente – o momento e as regras que circundam o autor. Por meio da invenção e da ficcionalidade, a criação utópica convida o receptor a voltar-se à realidade que o circunscreve, desta vez, assumindo um olhar crítico. Como sugere Raymond Trousson, independentemente do campo do saber ao qual pertence, a utopia nos convida ao questionamento: “Católica o protestante, teocrática o cientificista, comunista o aristocrática, la utopía presenta todas las facetas de una reflexión cuyo centro es el hombre” (TROUSSON, 1995, p. 93).

---

<sup>84</sup> “the desire for a different, better way of being”.

<sup>85</sup> “By imagining another reality, in a virtual present or in a hypothetical future, utopia is set as a strategy for the **questioning of reality and of the present**. Taking mainly the shape of a process, refusing the label of an “impossible dream”, utopia is a programed for change and for gradual betterment of the present; in that sense, it operates at different levels, as a means towards political, economic, social, moral and pedagogical reorientation”.

O deslocamento incita (e até mesmo permite) a reflexão; o distanciamento entre o mundo concreto e empírico e o mundo ficcional (ou, até mesmo, a comunidade implementada em um ambiente distante, outro espaço geográfico) aguça a criticidade do leitor (ideal), que se depara com facetas, tendências e formatos sociais distintos daqueles que o circundam. O universo imaginado anuncia desejos que preenchem ausências e refiguram ou corrigem problemas. Se no mundo utópico imaginado há abundância de comida e ausência de trabalho árduo e regrado (como na Cocanha), no mundo “real” ou empírico prevalecem o trabalho árduo e vigiado, bem como a dificuldade para obter alimentação. Ocorre, assim, uma inversão do mundo que circunda o autor empírico, e a reflexão nasce justamente desse inverter e distanciar; o leitor, ao compreender esse hiato, retorna à realidade munido de criticidade e pode, então, exigir mudanças ou, de modo ativo, implementar mudanças.

Daí vem a certeza de que “a utopia é uma ficção-política, um modo de experimentação de hipóteses antropológicas, económicas e políticas através do imaginário” (LOTY, 2009, p. 65). Dessa forma, verificamos a potencialidade da utopia para apontar os problemas sociais de uma época, ainda que o faça por meio da inversão e da deformação – a imagem do espelho. As descrições sociais e as relações humanas figuradas nas utopias apresentam os desejos e os anseios de uma sociedade – a partir da mediação de um sujeito escritor, é claro. Na utopia, portanto, há o questionamento do *status quo*:

**Todas as utopias propõem questionamentos.** Elas perguntam se a maneira que vivemos poderia ou não ser melhorada e responder afirmativamente. A maioria das utopias compara a vida no presente com a vida utópica e aponta os equívocos do nosso modo de viver para, então, sugerir o que precisa ser feito para melhorar esse quadro. (SARGENT, 2010, p. 5<sup>86</sup>, grifo meu)

Por meio da comparação entre o mundo histórico e concreto do leitor e o mundo mediado pela imaginação e pela ficção da obra utópica, há uma sugestão de como melhorar – a descrição das medidas (regras) necessárias para que possamos, na vida real, alcançar a harmonia descrita como ideal pela utopia. Por isso, Ruth Levitas afirma que “o

---

<sup>86</sup> “All utopias ask questions. They ask whether the way we live could be improved and answer that it could. Most utopias compare life in the present and life in the utopia and point out what is wrong with the way we now live, this suggesting what needs to be done to improve things”.

peculiar papel da utopia é criticar o presente” (LEVITAS, 2010, p. 40<sup>87</sup>). Se há crítica, há observação dos elementos sociais e inscrição ideológica, aspectos que implicam relação íntima entre utopia e questões de ordem política: “Utopia e política são claramente diferentes; ainda assim, o utopismo é incorporado pela política. Utopias convivem com a política e são atos políticos” (BACCOLINI; MOYLAN, 2009, p. 31<sup>88</sup>).

Uma vez estabelecidos alguns princípios, retorno ao questionamento que subjaz as reflexões iniciais deste trabalho: ao observarmos tantos séculos de produção – a tradição utópica ou a historicidade da utopia –, podemos apreender quais recorrências nas produções utópicas? Em meio à multiplicidade, Adolfo Sánchez Vázquez sugere algumas constantes (as quais se mantêm pertinentes para a produção utópica/distópica contemporânea): a utopia apresenta um lugar imaginário, o “não-lugar” ou o “parte alguma”, o qual, porém ainda se relaciona com o real; a utopia projeta algo melhor; a utopia nunca se esgota, pois sempre há o que melhorar, sempre há o que criticar (ordem da incompletude e não da perfeição); a utopia suscita consequências na realidade, seja por meio de ações práticas, seja por meio do ato de projetar; nas utopias, há inscrição de ideologias e de épocas, uma vez que apresenta desejos de sujeitos sociais; no âmago da utopia está o binarismo possível/impossível (Cf. VÁZQUEZ, 2001, p. 361-4).

Essas constantes são facetas utópicas e podem, ou não, estar reunidas em uma produção. Determinado autor ou determinada época enfatiza uma ou mais dessas tendências, sempre apresentando a imagem de uma sociedade – lugar e tempo – diferente e melhor estruturada. Nesse sentido, podemos incluir, no escopo de criações utópicas, “ficções literárias, sátira, ficção científica, religião ou paraísos seculares, teorias políticas, programas e manifestos políticos, tentativas de criar pequenas comunidades ideais e tentativa de criar uma boa sociedade, para citar algumas áreas” (LEVITAS, 2010, p. 4<sup>89</sup>).

Diante dessa multiplicidade, Ruth Levitas apresenta três aspectos inerentes ao objeto a ser estudado – conteúdo, forma e função (Cf. LEVITAS, 2010, p. 4) – e eles podem ser utilizados como perspectivas de análise para o pensamento utópico, para a literatura utópica e para as tentativas práticas. Nas obras consideradas utópicas, podemos

---

<sup>87</sup> “the proper role of utopia is to criticize the present”.

<sup>88</sup> “Utopias and politics are clearly different; and yet utopianism is embedded in politics. Utopia lives within politics and utopias are political”.

<sup>89</sup> “fantasia, literary fictions, satire, fantasy, science fiction, religious or secular paradises, political theories, political programs and manifestos, small-scale attempts to create ideal communities and nationwide attempts to create the good society, to name but a few areas”.

encontrar um “conteúdo” repetido ao longo da história – o desejo de algo melhor; podemos encontrar uma “função” reiterada – o questionamento, a crítica e o impulso para a mudança; por fim, conteúdo e função necessitam de uma “forma” – por isso, muitos teóricos abordam a utopia enquanto gênero, “gênero utópico”, ou analisam-na como produção literária, classificando-a como “literatura utópica” – motes deste estudo a partir de agora.

### 1.1.1 À procura de especificidades: utopia e literatura.

*Utopias are sometimes given the forms of literary fiction but not always.*  
(DAVIS, 1981, p. 38)

*More, then, invented, more or less single handedly, a new literary genre.*  
(KUMAR, 1987, p. 25)

O ato de classificar e o ato de definir – respectivamente, selecionar autores a partir de critérios e elencar especificidades para elaborar um conceito – são desafios epistemológicos resultantes de filiações teóricas. Classificar e definir foram, justamente, os objetivos das primeiras páginas deste trabalho, páginas cujo tom predominante foi informativo, tendo em vista o desejo de apresentar o horizonte teórico pertinente a esta tese.

Utopismo e utopia relacionam-se, porém carregam especificidades. O utopismo é uma categoria ampla cujo campo semântico apresenta o desejo, a projeção e a busca de algo melhor. Tais ideias ganham diferentes contornos, formatos pertencentes a múltiplos campos do saber, ora relacionados à política e à economia, ora relacionados ao fazer artístico literário.

Tom Moylan (2006, p. 154) explica que, ao abordarmos a utopia, por um lado, temos “um campo particular da história das sociedades” e, por outro lado, temos uma “forma literária determinada” (a qual se une a gêneros literários anteriores). Seguindo essa organização dos conceitos, Arthur Blaim nomeia os campos do estudo utópico como “utopia enquanto fenômeno social” e “utopia enquanto discurso literário e cultural” (Cf. BLAIM, 2013).

Para este trabalho, interessa o âmbito da literatura utópica e da criação artística, isto é, utopia enquanto gênero, forma literária ou discurso literário e cultural. Em síntese, o “modo ficcional”, que apreende a utopia como “não lugar, ou melhor, um não lugar (físico) que é lugar (literário)” (REIS, 1997, p. 18). Entretanto, emerge a dúvida: há verdadeiramente um gênero utópico?

Em primeiro lugar, podemos buscar definições de gênero. Como explica Antoine Compagnon na obra *O demônio da literatura: literatura e senso comum*, os gêneros (tendo em vista o campo literário) são engendrados por “convenções históricas” (1999, p. 157) traduzidas para normas e regras que, por fim, orientam a recepção. Por isso, Luiz Costa Lima considera o gênero um “ato explicativo” (LIMA, 1986, p. 289), algo como “quadros de referência” (LIMA, 2002, p. 272) cuja construção é histórica e social, logo variável.

Podemos deslocar essas observações para o campo da utopia e buscar convenções históricas e quadros de referência. O resultado não será exatamente a construção de um gênero (afinal, não se enquadra na tríade drama, épico, lírico), mas sim um campo de saber com recorrências de conteúdo, de forma e de função – para lembrarmos as categorias de Levitas – que dialogará com formas literárias, em especial a narrativa romanesca.

As recorrências de conteúdo, nas palavras de Raymond Trousson, são “paradigmas discursivos”, “imagens-guia”, “ideias-força” inerentes ao imaginário de uma época (2005, p. 127-8), ou “convenções de gênero”, nas palavras de Artur Blaim (2013). Ou seja, para estudar a literatura utópica ou o gênero literário utópico (lembramos o uso da utopia enquanto adjetivo), é preciso elaborar “o estudo de critérios estruturais, diegéticos e estilísticos” (TROUSSON, 2005, p. 128).

Mesmo diante do argumento, a expressão “gênero literário utópico” pode incitar desconfiança. Esta breve sentença da pesquisadora Vita Fortunati pode auxiliar a desconstruir a sensação: “por utopia enquanto gênero literário compreende-se um trabalho em que **a atitude utópica foi traduzida para uma forma literária** cujo

paradigma é o modelo arquetípico *Utopia* (1516), de More” (FORTUNATI, 2000, p. 635, grifo meu<sup>90</sup>).

O verbo “traduzir” é bastante produtivo, porque o utopismo pode ser apresentado por diferentes meios, isto é, diferentes formas; pode ser traduzido, entre outras possibilidades, para comunidades em pleno funcionamento, para discursos filosóficos e para narrativas romanescas. A abrangente expressão “forma literária” também merece um comentário: a autora não indicou um gênero literário específico porque, primeiramente, a historicidade da utopia e a historicidade da literatura constroem-se e transformam-se ao longo dos séculos; em segundo lugar, porque o paradigma discursivo da utopia pode estar em contos e romances, dramas e narrativas fílmicas. Uma das formas assumidas pela utopia foi o romance, e o resultado foi uma “forma literariamente codificada das representações sociais imaginárias” (RACAULT, 2009, p. 29). Vale observar que a expressão “literariamente codificada” vai ao encontro da definição “traduzida para uma forma literária”.

Dessa forma, literatura e utopia, de fato, encontram-se. Contudo, há ressalvas quanto à qualidade dessa ficção utópica, ou dessa utopia literária. Para alguns pesquisadores, “a estética da utopia não pode, e não deveria, ser identificada com a estética do texto narrativo; elementos que definem o texto narrativo (enredo, estilo, personagens) têm importância secundária no texto utópico” (BLAIM, 2013, p. 9<sup>91</sup>). Essa assertiva é polêmica e não se aplica a toda e qualquer produção de filiação utópica, afinal, cada obra é um mundo e exigirá um pacto de leitura; sentenças generalistas, nesse caso, não são pertinentes.

Estabelecida essa ressalva, ainda assim podemos ler as palavras de Artur Blaim como um esclarecimento: não basta que a obra em análise seja narrativa para ser considerada uma utopia; além disso, nem sempre uma construção utópica será um romance (informação explícita na antologia apresentada). Deixando de lado o elemento hierárquico proposto pelo teórico, o que devemos observar, enfim, são as relações

---

<sup>90</sup> “by utopia as a literary genre it is meant a work where the **utopian attitude** has been **translated into a literary form** which presents a specific paradigm whose archetypal model is More’s *Utopia* (1516)”.

<sup>91</sup> “the aesthetics of utopia cannot, and should not, be identified with the aesthetics of the narrative text; elements which define the aesthetic perception of the narrative text (plot, style, characters) are of secondary importance in the utopian text as a whole”.

estabelecidas entre os elementos da narrativa e os elementos temáticos do utopismo. O que se torna evidente, ao avançarmos no estudo, é uma hibridização dessas categorias.

Vamos ressaltar os caminhos semânticos da palavra utopia: More a utilizou tanto para nomear a ilha descrita no enredo quanto para dar título ao livro. Por isso, “utopia” tornou-se um vocábulo que designa lugares ideais e imaginários e, ao mesmo tempo, refere um “gênero”, a “literatura utópica”, o “gênero literário utópico” – “Na verdade, embora a palavra utopia faça alusão a lugares imaginários e paradisíacos, também tem sido usada para referir um específico perfil narrativo, o qual passou a ser conhecido como literatura utópica. Essa foi uma nova forma literária” (VIEIRA, 2010, p. 4<sup>92</sup>). Em outras palavras, “como gênero literário, utopia refere trabalhos que descrevem com algum detalhe sociedades imaginárias” (CLAEYS; SARGENT, 2010, p. 1<sup>93</sup>) e, desde sua origem, essa literatura utópica está “diretamente ligada à literatura de viagem e ao imaginário da viagem” (FORTUNATI, 2000, p. 638<sup>94</sup>). Tais comentários enfatizam algumas categorias da utopia, a viagem e os lugares imaginários.

Para Sargent, o gênero literário utópico apresenta-se como uma construção verbal essencialmente descritiva (aspecto que caracteriza a forma) de uma sociedade organizada de tal maneira que a harmonia e o bem-estar dominam as relações (aspecto que caracteriza o conteúdo). As utopias narram histórias cujo cerne são lugares ficcionais considerados bons ou ruins, descrevendo hábitos sociais como casamento e família, educação, refeições, trabalho e sistema político e econômico (Cf. SARGENT, 2010, p. 4). O resultado, então, é este: “uma sociedade inexistente, descrita com detalhe e normalmente localizada em um tempo e espaço a serem percebidos pelo leitor contemporâneo como melhores em comparação ao mundo em que ele vive” (SARGENT, 2010, p. 6<sup>95</sup>).

No canônico *Utopian thought in the western world*, Frank E. Manuel e Fritzie P. Manuel observam a construção da tradição utópica a partir da recriação do utopismo por More e, especificamente, a partir do neologismo “utopia”. Segundo os autores, nos

---

<sup>92</sup> “In fact, though the word utopia came into being to allude to imaginary paradisiacal places, it has also been used to refer to a particular kind of narrative, which became known as utopian literature. This was a new literary form”.

<sup>93</sup> “as a literary genre, utopia refers to works that describe an imaginary society in some detail”.

<sup>94</sup> “strictly connected with travel literature and the imaginary Voyage”.

<sup>95</sup> “a non-existent society described in considerable detail and normally located in time and space that the author intended a contemporaneous reader to view as considerably better than the society in which that reader lived”.

séculos XVI e XVII, trabalhos cuja forma e conteúdo imitavam a obra *Utopia* foram nomeados “utopias” (com letra minúscula) porque aderiram a uma tradição. Essas obras compuseram um *corpus* no qual “fórmulas e conceitos podem ser rastreados historicamente e suas modificações cartografadas” (MANUEL, 1997, p. 2<sup>96</sup>). Entre essas recorrências, temos personagens que naufragam ou aportam em lugares diferentes e, depois de conhecerem essas comunidades ideais, retornam à Europa e a seu país de origem, quando podem relatar a aventura.

No artigo “Diversidad de Utopías Literarias”, Northrop Frye assinala as mesmas recorrências: a descrição da sociedade por meio de um narrador que, depois de visitar um lugar desconhecido (a utopia) e conversar com um guia, narra todas as regras de convivência daquela sociedade – suas leis, seus hábitos, seus valores (Cf. FRYE, 1982, p. 56). Ou seja, o ato de relatar, nas utopias literárias, implica descrever – “o elemento central – a exposição da vida utópica – é notoriamente invariante” (ELLIOTT, 1970, p. 108<sup>97</sup>).

Muitas vezes, a descrição materializa-se no diálogo entre o viajante/visitante e o anfitrião, responsável por apresentar uma realidade (uma organização social) absolutamente distinta daquela em que o interlocutor está inserido. É por meio do diálogo, portanto, que nós, leitores, apreendemos “informações sobre vários aspectos daquele mundo” utópico (BLAIM, 2013, p. 103<sup>98</sup>). O diálogo, nas utopias literárias, é um “modo de apresentação e de confrontação dos sistemas políticos, em alternância com o comentário e a descrição” (RACAULT, 2009, p. 31).

Na diegese, os mundos utópicos apresentados aos personagens-viajantes são distintos, porém trazem recorrências, entre elas, “o insularismo, a atitude geométrica, o dirigismo, o mito da absoluta transparência, o coletivismo e pedagogismo” (FORTUNATI, 2000, p. 637<sup>99</sup>). A utopia enquanto espaço é uma ilha ou, até mesmo, um local isolado por muros, florestas etc.; nessa sociedade imaginada, há intensa preocupação com a organização urbana, implicando, até mesmo, divisões geométricas do perímetro; temos, também, uma séria reflexão sobre a legislação da sociedade; e, por fim, alguns valores repetem-se, como a honestidade, a educação e a coletividade. Em síntese,

---

<sup>96</sup> “stock formulas and concepts can be traced historically and their modifications charted”.

<sup>97</sup> “the central element – the exposition of utopian life – is notoriously invariant”.

<sup>98</sup> “[...] information about various aspects of their world”.

<sup>99</sup> “the insularism, the geometrical attitude, dirigism, the myth of absolute transparency, collectivism, and pedagogism”.

O gênero literário utópico não sofrerá muitas mudanças e respeitará um modelo típico, que preconiza viagens longínquas, ilhas desconhecidas e encontros com “sábios” anciãos que narram uma espécie de “sonho desperto”, em que o maravilhoso tem lugar de destaque, ao lado do insólito e do revolucionário. (PAQUOT, 1999, p. 34)

No livro *The shape of utopia: studies in a literary genre*, especificamente no capítulo “Aesthetics of utopia”, Robert C. Elliott explica que “as convenções ficcionais da utopia são muito mais estereotipadas do que as do romance” (1970, p. 108<sup>100</sup>), e, analisando *As viagens de Gulliver*, de Jonathan Swift, explica por quê. Nessa narrativa, acompanhamos quatro viagens de Gulliver; em todas elas, a personagem, sozinha, embarca para um país desconhecido, encontra seus habitantes, aprende sobre seus costumes e suas instituições, compara-os ao *status quo* da sua Europa e, então, retorna para casa (Cf. ELLIOTT, 1970, p. 108).

Sem dúvida, há variabilidade desses elementos; por exemplo, a narrativa de uma jornada no tempo e não no espaço (a ucronia); a presença de histórias de amor ou enredo de aventuras. Apesar disso, permanecerá a apresentação (isto é, a descrição) de um modo de viver considerado utópico, aspecto que, por vezes, torna a obra enfadonha, pois o escritor simplesmente disponibiliza as reflexões políticas e sociais por meio de diálogos descritivos, e não por meio de conflitos dissipados no enredo ou por meio da construção de personagens e de seus dilemas. Por isso, Elliott explica que, para a maioria dos escritores de utopias ficcionais, interessam, em primeiro plano, os elementos sócio-políticos; a ficção, sua engenhosidade e qualidade, tornam-se meros instrumentos de tendências ideológicas (Cf. ELLIOTT, 1970, p. 111).

Esclarecidas as relações entre utopia e literatura, devemos sistematizar as categorias dissipadas nas produções utópicas e, em especial, nas produções literárias utópicas. Sempre há uma viagem a ser vivenciada, isto é, o deslocar-se em direção ao território utópico. Este lugar de destino – a ilha, o país distante, a cidade – é assimilado como um “outro lugar” ou um “não-lugar” melhorado, tendo em vista o contexto do autor empírico. O tom da utopia (esse algo melhor, esse modo de viver melhor) provém das regras (políticas, econômicas e, até mesmo, arquitetônicas) apresentadas, as quais instauram ordem, regularidade, simetria e padrão e diferenciam-se daquelas presentes no mundo empírico (do leitor ou do autor). Para que tal contraste seja evidenciado, o descritivismo (uma tipologia textual) e o dialogismo (um recurso narrativo) tornam-se

---

<sup>100</sup> “the fictional conventions of the utopia are far more stereotyped than are those of the novel”.

características do gênero utopia. Nesse jogo de contrastes, nesse espelhamento invertido ocasionado pelo distanciamento e pela lacuna, emerge (ou exige-se) a criticidade do leitor (ideal).

Uma ou mais dessas categorias podem ser contempladas em uma narrativa utópica. À medida que o número de recorrências aumenta, mais facilmente nós, leitores, identificamos relações intertextuais e evocamos o campo discursivo da utopia – o olhar crítico do leitor torna-se, portanto, indispensável. É esse olhar analítico que permite percebermos as relações entre utopia e criação ficcional, artística e literária.

Ao lado do utopismo existe, portanto, uma multiplicidade de produções que podem ser classificadas como “utópicas”. Por isso, considero bastante pertinente utilizarmos “utopia” enquanto adjetivo: “Antes do fim do século XVI, o adjetivo ‘utópico’ nasceu e, quando não era meramente um epíteto pejorativo, conotando uma fantasia selvagem ou noção quimérica, poderia se referir a uma condição psicológica ideal ou a uma capacidade de idealização” (MANUEL, 1997, p. 2<sup>101</sup>).

Pensamento utópico, projeções utópicas, sociedades utópicas e pensadores utópicos são algumas nomeações pertencentes ao “utopismo”; já literatura utópica, gênero literário utópico e narrativa utópica são criações artísticas que, primeiramente, evocam o campo genológico literário para, então, unir essas definições a outro campo de conhecimento, os estudos da utopia. Raymond Trousson, no excerto abaixo, sintetiza as características do utopismo (ou modo utópico, essa disposição para imaginar mundos melhores, projetar e, quiçá, modificar a realidade) e do gênero literário utópico:

Esa voluntad de representar un universo construido a partir de una realidad y modificado mediante la especulación abstracta explica que la utopía requiera una forma literaria, la única que puede realizar la representación de un mundo en marcha, tan completo como el real y dotado de una vida verosímil. (TROUSSON, 1995, p. 43)

## 1.2 Espelho Indesejado ou a Historicidade da Distopia

*Será a distopia o oposto da utopia – do mesmo modo em que a escravidão é o oposto da liberdade ou o frio é o oposto do quente – ou será que ela emerge da própria utopia?*  
(JACOBY, 2007, p. 33)

---

<sup>101</sup> “Before the sixteenth century was out, the adjectival form ‘utopian’ was born, and when it was not a merely derogatory epithet, connoting a wild fancy or chimerical notion, it could refer to an ideal psychological condition or to an idealizing capacity”.

*Algumas distopias exploram a opressão do fascismo ou os estados socialistas burocraticamente deformados, outras mergulham no caos controlado da sociedade capitalista, e algumas debruçam-se sobre os horríveis detalhes da vida cotidiana.*  
(MOYLAN, 2000, p. 180<sup>102</sup>)

A palavra distopia, assim como “utopia”, é um neologismo; foi cunhada no âmbito legislativo, na segunda metade do século XIX, pelo parlamentar John Stuart Mill que, em seu discurso, usou-a para esboçar uma ideia de oposição à utopia<sup>103</sup>. Enquanto “a utopia era comumente vista como ‘muito boa para ser praticada’, [...] a distopia era ‘muito ruim para ser praticada’” (VIEIRA, 2010, p. 16<sup>104</sup>). Russel Jacoby, no livro *Imagem imperfeita: pensamento utópico para uma época antiutópica*, recupera as palavras de John Stuart Mill:

É-me permitido, como alguém que, em comum a vários ilustres colegas, recebeu a acusação de ser utópico, parabenizar o governo por ter tomado parte nesse belo grupo. Talvez seja um excesso de cortesia chamá-los de utópicos; eles deveriam, ao contrário, ser chamados de distópicos ou de cacotópicos. O que é comumente chamado utópico é algo bom demais para ser posto em prática, mas o que eles parecem defender é algo **ruim demais para ser posto em prática**. (MILL apud JACOBY, 2007, p. 222, grifo meu)<sup>105</sup>

Os sentidos implicados nas palavras utopia e distopia relacionam-se à sua etimologia. Em *utopia*, os radicais gregos “u” (negação) e “topos” (lugar) compõem o não-lugar da utopia, o lugar que não existe. Na palavra *eutopia*, “eu” significa bom e agradável, daí a acepção positiva, eutopia como o bom lugar – por isso, a obra de More evoca, ao mesmo tempo, o sentido positivo da ordem e da impossibilidade<sup>106</sup>. Já em

<sup>102</sup> “Some dystopias explore the oppression of fascist or bureaucratically deformed socialist states, others delve into the controlled chaos of capitalist society, and a few linger over the horrendous details of everyday life”.

<sup>103</sup> Segundo Erika Gottlieb, no campo literário e artístico, apenas na década de cinquenta houve uma distinção entre utopia e distopia: segundo ela, em 1952, J. Max Patrick recomendou a distinção entre o “bom lugar”, a eutopia, e o “mal lugar”, a distopia (Cf. GOTTLIEB, 2001, p. 4).

<sup>104</sup> if utopia was commonly seen as ‘too good to be practicable’, then dystopia was ‘too bad to be practicable’”.

<sup>105</sup> J. Max Patrick descreve a distopia na sua antologia (1952) de utopias; ao incluir a obra *The Mundus Alter et Idem*, explica que se trata de uma utopia devido ao não lugar, mas seu conteúdo é oposto ao conteúdo de uma eutopia (Cf. ALDRIDGE, 1984, p. 8).

<sup>106</sup> Thomas More inscreve uma série de brincadeiras e jogos de sentido na sua obra. Primeiramente, no plano da diegese, a ilha de Utopia é uma extensão do nome Utopos, sujeito que se tornou rei desse território. No plano extratextual, como comentamos, a palavra utopia une um prefixo de negação (“u”) a um sufixo que significa “lugar”. Contudo, os sentidos tornam-se mais complexos porque há uma relação entre os prefixos “eu” e “u” (cuja distinção oral é imperceptível) que se confundem ainda que os sentidos sejam diferentes – o primeiro indica algo positivo; o segundo significa negação, causando, assim, um embaralhamento dos sentidos. Além disso, na edição latina de 1516, havia um poema cujos versos explicavam a relação de sentidos existente entre eutopia e o lugar da felicidade (Cf. REIS, 1997, 19).

*distopia*, o prefixo grego “dus” – que significa doença, falha, dificuldade, anormalidade, algo ruim – une-se à ideia de lugar (Cf. KLEIN, 2009, p. 85).

Distopia, portanto, designa e descreve uma “possível sociedade que é, na verdade, muito ruim, desfavorável ou uma sociedade ou lugar de defeitos” (MORRIS; KROSS, 2004, s/p<sup>107</sup>). Enquanto a utopia projeta uma sociedade melhor, a distopia projeta uma sociedade pior, e ambas, utilizando diferentes formas textuais, apresentam um tom de insatisfação diante da sociedade que circunda o autor empírico; ambas são produções ancoradas na criticidade, embora suas motivações sejam distintas.

Enquanto a utopia emerge nos três campos do conhecimento – pensamento político, criação artística e ação político-social –, a distopia é absorvida pelo fazer artístico. Não há sonhos distópicos que movimentam a sociedade, desenhando objetivos a serem alcançados; existem, sim, projeções – descrição de um futuro breve ou distante – a serem evitadas e esse ato de evitar pode movimentar os sujeitos; do mesmo modo, não há tentativas para construir sociedades distópicas, como houve com sociedades utópicas. Mais do que a utopia, a distopia é uma criação literária.

A utopia é expressão do desejo, e por meio de uma projeção positiva materializada em escritos filosóficos, ensaísticos, ficcionais, entre outros gêneros, representa uma fuga à ordem social inerente a determinado momento histórico. Já a distopia, expressão do medo, a partir do final do século XIX e principalmente ao longo do século XX, apropriando-se da forma literária (isto é, do gênero romance já consolidado), delineia um mundo ficcional mergulhado em dilemas e problemas cujas origens residem, também, na contemporaneidade do autor empírico, tecendo “reflexões amargas” (BESSA, 1998, p. 129).

Desejo e medo aliam-se à criticidade e representam, por um lado, ruptura e hiato (utopia); por outro lado, continuidade e ampliação (distopia), como refere Carlos Eduardo Ornelas Barriel:

a utopia clássica se desenvolve construindo um **hiato** (insanável) entre a História real e o espaço reservado para as projeções utópicas; a descoberta de um país distante, até então ignorado (como no enredo de Morus, Campanella e outros) se tornou símbolo de uma **fratura** não apenas geográfica, mas,

---

<sup>107</sup> “is used in literature or common parlance to designate or describe a would-be perfect society that is, in fact, a very bad, unfavorable, or fault place or society”.

sobretudo, histórica; a distopia busca colocar-se em **continuidade** com o processo histórico, **ampliando** e **formalizando** as tendências negativas **operantes no presente** que, se não forem obstruídas, podem conduzir, quase fatalmente, às sociedades perversas (a própria distopia). (BERRIEL, 2005, p. 4, grifos meus)

Ruptura e continuidade são palavras-chave para compreendermos, respectivamente, a utopia e a distopia. A ruptura (isto é, o ato de interromper) desacelera e possibilita um minucioso observar; ao implementar um mover-se para a ilha – uma interrupção do *status quo*, um romper do espaço geográfico –, a utopia apresenta uma organização social ideal, “um mundo baseado em ideias novas” (JACOBY, 2007, p. 40) até então silenciadas ou apagadas.

No caminho contrário, vem a distopia, que busca intensificar, assinalar e sublinhar problemas, causando assombro; a reciprocidade dos mundos empírico e distópico, isto é, a continuidade – ainda que esta se baseie no exagero e na deformação, em especial na acentuação de “tendências contemporâneas que ameaçam a liberdade” (JACOBY, 2007, p. 40) – torna-se responsável por provocar (ou tentar provocar) a reação do leitor, avisando-o acerca dos problemas que o cercam.

Neste perfil de literatura, avisar significa convidar à reflexão, demonstrar ao leitor que, se não houver mudanças, o resultado – no futuro – será o pesadelo descrito naquela ficção. Como assinala Raffaella Baccolini,

sua função [da distopia] é alertar aos leitores acerca dos possíveis resultados do nosso mundo atual, o que implica extrapolação das principais características da sociedade contemporânea. A distopia, portanto, geralmente localiza-se em um futuro negativamente deformado cujo parâmetro é nosso próprio mundo. (BACCOLINI, 2003, p. 115<sup>108</sup>)

No livro *The dystopian impulse in modern literature: fiction as social criticism*, M. Keith Booker explica que, na ficção distópica, “o tratamento das sociedades imaginárias [...] é muito relevante e por vezes diretamente relacionado a sociedades e questões específicas do ‘mundo real’” (BOOKER, 1994a, p. 18-9<sup>109</sup>). Podemos afirmar,

<sup>108</sup> “Its function is to warn readers about the possible outcomes of our present world and entails an extrapolation of key features of contemporary society. Dystopia, therefore, is usually located in a negatively deformed future of our own world”.

<sup>109</sup> “the treatment of imaginary societies [...] is always highly relevant more or less directly to specific ‘real world’ societies and issues”.

portanto, que eventos históricos e fatos concretos influenciaram (e influenciam) as criações utópicas e distópicas.

O resultado são espelhamentos de uma época, reflexos (inúmeras vezes artísticos e ficcionais – justamente os que interessam a esta tese) – nos quais vislumbramos sonhos ou assombros. É por meio da textualidade, por meio de mundos alternativos, que utopistas refiguram tempo e espaço empíricos. Ao imaginarem um não tempo e um não espaço, tais autores elaboram uma velada aproximação da realidade, um “testemunho a contrário” (DUBOIS, 2009, p. 30).

Segundo Kumar, “As formas estrangeiras, presentes em culturas distantes, permitem ao escritor utópico estabelecer uma ‘distância crítica’ fundamental da sua própria sociedade” (1987, p. 23<sup>110</sup>). O “distanciamento crítico” vai ao encontro das imagens de hiato e fratura mencionadas por Berriel, mas podem ser aplicadas, também, à distopia; para esta, o “distanciamento crítico” faz-se presente devido à ambientação no futuro.

A diferença essencial entre as representações utópicas e distópicas – no quesito mundo ficcional em contraste com mundo empírico – relaciona-se à proposição ou não de “alternativas”. Enquanto a utopia projeta caminhos, desenhando cidades e descrevendo hábitos, a distopia apenas notifica, utilizando a condicional “se” – se não mudarmos tais hábitos, os resultados serão catastróficos. Tanto uma quanto a outra imaginam mundos – sociedades – cuja organização distancia-se daquela experienciada pelos autores empíricos; enquanto a primeira imagina sociedades harmônicas, a segunda desenha ambientes decadentes.

Segundo os pesquisadores já referidos, a relação estabelecida entre utopia e distopia, além de etimológica, reside, então, no campo semântico da complementaridade. Enquanto a primeira (e trata-se, de fato, de uma ordenação temporal) desenha sociedades melhoradas, a segunda imagina sociedades em colapso; ambas, porém, apropriam-se de uma função semelhante, a criticidade.

Podemos, agora, questionar: o que incitou a mudança da projeção positiva para a negativa? Por que o espelho – em especial, a moldura ficcional – passou a refletir e, ao

---

<sup>110</sup> “The alien forms of distant cultures enable the utopian writer to establish the crucial ‘critical distance’ from his own society”.

mesmo tempo, a elaborar um imaginário negativo? Por que os desenhos da cidade de Platão, da fatura da Cocanha, da ilha chamada Utopia e das comunidades exitosas dissiparam-se e permitiram a emancipação de um novo imaginário povoado por governos totalitários, guerras incessantes, mecanização social, abafamento da subjetividade e caos?

Na historicidade da utopia, até o século XIX, encontramos obras nas quais as sociedades descritas são positivas (sempre a partir de uma perspectiva específica e subjetiva, vale lembrar<sup>111</sup>). A partir do século XX, em oposição, escritores como H. G. Wells, E. M. Forster, Yevgeni Zamyatin, Aldous Huxley, George Orwell, Kurt Vonnegut, Ray Bradbury, William Golding, Anthony Burgess, Ursula K. Le Guin, Octavia Butler, Margaret Atwood, Paul Auster, Cormac McCarthy e P. D. James, por exemplo, dão voz à produção literária distópica<sup>112</sup>.

O contexto histórico (facetas concretas do mundo empírico) figurou como propulsor para a mudança de paradigma, isto é, fatos históricos incitaram a troca do otimismo pelo pessimismo, da imagem do sonho pela imagem do pesadelo, e “as distopias tornaram-se a forma dominante da literatura utópica” (SARGENT, 2010, p. 26<sup>113</sup>). Diante de uma nova realidade emergente – social, econômica e política –, diante de um novo modo de pensar, ganha contornos uma nova forma artística. Para Raymond Trousson, “la utopía cesó de imaginar felicidades siempre futuras para expresar, cada vez más sombríamente, las obsesiones de una época de crisis y desconcierto” (1995, p. 291).

O final do século XIX e todo o século XX foram os grandes responsáveis por engendrar, portanto, o mundo enquanto pesadelo, marcado pelo “imaginário negativo” (MOYLAN, 2000, p. XII) ou “imaginário apocalíptico” (CLAEYS, 2013a, p. 207) retomado da Bíblia. O distopismo<sup>114</sup>, ao longo de um século, foi incitado por frustrações; a primeira delas refere-se às promessas do próprio utopismo, àquelas imagens de harmonia, organização social ideal e bem-estar coletivo que permaneceram projetadas apenas no plano das ideias; a segunda frustração é representada pela percepção dos limites

---

<sup>111</sup> “One man’s dream of felicity may be another man’s nightmare” (KUMAR, 1987, p. 125); ou, nas palavras de Walsh, “unambiguous dystopia” (1976, p. 74).

<sup>112</sup> Os autores citados não pretendem ser uma lista definitiva, mas sim uma listagem de referências. Todas as narrativas citadas foram estudadas por um ou mais dos teóricos e críticos utilizados como suporte teóricos desta tese. Faço a ressalva, novamente, de que se trata de uma seleção, e toda seleção implica exclusão.

<sup>113</sup> “dystopias became the dominant form of utopian literature”.

<sup>114</sup> No livro *The A to Z of utopianism*, encontramos o verbete “Dystopia/dystopian/dystopianism”, e dystopianism (ou distopianism) é definido como “a body of judgments or beliefs that would-be utopias (good places) are, in fact, dystopias (bad places)” (MORRIS; KROSS, 2004, s/p).

da ciência e da tecnologia (promessas de progresso nas quais as utopias acreditavam), capazes de criar problemas e não liberdade; a terceira grande frustração é desenhada pela fraqueza das reformas sociais, isto é, pela falência do socialismo ou do comunismo<sup>115</sup>.

A crise e o desconcerto são desdobramentos de acontecimentos históricos. Referência unânime entre os pesquisadores do distopismo, as duas grandes guerras do século XX foram responsáveis por deslocar e ressignificar o modo de pensar; a Segunda Guerra Mundial, devido, em especial, às ações nazistas, foi determinante: “Depois do holocausto, tudo é possível. Mas nunca o paraíso” (BESSA, 1998, p. 169). Tantas catástrofes provocadas por ações humanas ofuscaram as utopias:

Após a Primeira Guerra Mundial, as distopias difundiram amplamente o nascimento de grandes ditaduras, o choque de blocos políticos visando a hegemonia mundial, a experiência dos campos de concentração, a produção anárquica e o controle de massa destruíram a confiança no futuro, o que foi considerado apocalíptico. As pessoas já não acreditavam no poder de organização do estado por causa de suas tendências totalitárias e não acreditavam no desenvolvimento industrial, pois, demasiadas vezes, escravizara o homem em vez de libertá-lo. (TROUSSON, 2009, p.184<sup>116</sup>)

Diante desse cenário, como poderia a utopia manter-se, questiona Kumar (1987, p. 381). Em alguma medida, o distopismo tematiza – ficcionaliza – as frustradas promessas da modernidade, a queda dos ídolos do século XX: razão e revolução, ciência e socialismo, concepção de progresso e fé no futuro (Cf. KUMAR, 2013, p. 19)<sup>117</sup>. As

---

<sup>115</sup> A falência, na verdade, acompanha a emergência das doutrinas socialistas do século XIX, uma que as comunidades de Owen e Fourier, por exemplo, foram implementadas e vivenciaram a decadência. No século XX, a trajetória política da Rússia reitera frustrações. As revoluções do ano de 1917 levaram o país a uma intensa guerra civil (mencheviques contra bolcheviques teve). A Revolução de Abril deu o poder político a Vladimir Lenin (1917-1924), momento em que nomeações como “soviets” e “Guarda Vermelha” passaram a vigorar e fortalecer o Partido Comunista Russo (único partido permitido) até que, em 1923, nasce a República Socialista Soviética. Nessa linha temporal, interessa assinalar, ainda, a presença de Josef Stálin (1924-1953) e o nascimento da Guerra Fria. O fim da União Soviética, em 1991 (depois de todos os eventos relacionados à Guerra Fria, em especial a construção e a queda do Muro de Berlim), representa, no pensamento do século XX, a falência de ideais antigos. Em alguma medida, essa seria a falência da utopia. Por fim, quanto às palavras comunismo e socialismo, uma explicação: para Marx, não há diferença entre elas; para Lenin, o socialismo seria o primeiro estágio para o comunismo (Cf. LOONE, 1996, p. 118).

<sup>116</sup> “After the First World War, dystopia spread widely the birth of great dictatorships, the clash of political blocks aiming for world hegemony, the experience of the concentrations camps, anarchic over production and mass control destroyed the confidence in the future, which was considered as apocalyptic. People no longer believed in the state’s organizing power because of its totalitarian tendencies or in industrial development which too often enslaved man instead of freeing him.”

<sup>117</sup> A falência da modernidade é explicitada pela proposta metodológica de M. Keith Booker que, para analisar as distopias (sua listagem é bastante ampla), utiliza os pensadores mais expressivos do século XX,

ideias de razão, revolução e progresso, pressupostos de eventos como a Revolução Industrial, a Revolução Científica, o Iluminismo e a Revolução Francesa, no século XX, foram interdidas.

Nesse contexto, distintas nomenclaturas ganharam contorno – anti-utopia, utopia satírica, utopia negativa e distopia<sup>118</sup>. Diante de tantos nomes, há uma certeza: o deslocamento da utopia à distopia. O imaginário de projeções positivas transforma-se em proposições de negação e de dúvida – negar e duvidar tanto do mundo empírico quanto dos princípios do utopismo. Segundo Chad Walsh, a utopia invertida (ou distopia) é frequentemente um ataque à ideia e à possibilidade de utopia e a certas tendências existentes na sociedade ou uma simples maneira de mostrar um pesadelo (Cf. 1976, p. 26).

A definição de pesadelo, mais abrangente, é pertinente; entretanto, localizar e compreender a conceituação atribuída a cada uma das nomenclaturas listadas faz-se necessário para compormos, assim, um completo panorama do distopismo. O afastamento da utopia e a emergência da distopia foi um processo longo. Primeiramente, nasceram as reações aos princípios utópicos, dando origem às anti-utopias e às utopias satíricas – tal momento é classificado como a “primeira virada distópica”<sup>119</sup> (Cf. CLAEYS, 2010).

Para Gregory Claeys e Lyman Tower Sargent, anti-utopia deve ser “recepcionada pelo leitor contemporâneo como uma crítica ao utopismo ou a alguma eutopia específica” (1999, p. 1-2); já a utopia satírica, “como uma crítica a uma sociedade existente” (1999,

---

“a modern cultural criticism” (1994, p. 20): Karl Marx, Friedrich Nietzsche, Sigmund Freud, Theodor Adorno, Walter Benjamin, Mikhail Bakhtin, Louis Althusser, Michel Foucault.

<sup>118</sup> Entre os canônicos estudos teóricos acerca do distopismo, temos, em ordem cronológica, Chad Walsh, *From utopia to nightmare* (1962); Mark R. Hillegas, *H.G. Wells and the anti-utopias* (1967); Robert C. Elliott, *The shape of utopia* (1970); Krishan Kumar, *Utopia and anti-utopia in modern times* (1987); M. Keith Booker, *Dystopian literature – a theory and research guide* (1994) e *The dystopian impulse* (1994); David W. Sisk, *Transformations of language in modern dystopias* (1997); Tom Moylan, *Scraps of untained sky* (2000); Raffaella Baccolini e Tom Moylan, *Dark horizons – science fiction and the dystopian imagination* (2003). Os autores utilizam nomenclaturas distintas, as quais oscilam entre distopia, utopia invertida, anti-utopia e utopia satírica. Aparentemente, no princípio dos estudos, usava-se indistintamente anti-utopia e distopia; nos estudos mais recentes (como ficará evidente ao longo deste capítulo), diferencia-se, em especial, anti-utopia e distopia. David W. Sisk refere um estudo desenvolvido por Arthur O. Lewis que apresenta outra nomenclaturas do campo semântico distópico: reverse utopias, negative utopias, inverted utopias, progressive utopias, cacoutopias, dystopias, non-utopias, satiric utopias, nasty utopias, heterotopias (1997, p. 5).

<sup>119</sup> O autor menciona ao todo três viradas distópicas cujos elementos determinantes são essencialmente temáticos: a “segunda virada distópica” preocupa-se com a eugenia e o socialismo, promessas científicas e sociais que falharam; a “terceira virada distópica” apresenta o escritor H. G. Wells e os canônicos Aldous Huxley e George Orwell, considerados os criadores das distopias clássicas.

p. 1-2). Enquanto a utopia satírica refere-se com mais intensidade à sociedade (seja do autor empírico, seja do leitor ideal), a anti-utopia evoca elementos textuais específicos presentes em utopias anteriores. De um modo ou de outro, ambos os formatos dirigem-se a elementos externos às obras:

Uma vez que nem a sátira utópica nem a anti-utopia são inextricavelmente ligadas a convenções de gênero específicas ou a artifícios retóricos, a única característica distintiva torna-se, por um lado, a crítica mais ou menos apreensível ao mundo dos autores e dos leitores no caso da sátira, e, por outro lado, o questionamento de propostas utópicas específicas (ou quase utópicas) ou, ainda, do utopismo como um todo, no caso da anti-utopia. (BLAIM, 2013, p. 243<sup>120</sup>)

Na análise de Krishan Kumar, a anti-utopia une tanto a crítica a obras específicas quanto a sociedades empíricas – anti-utopias como reações às utopias socialistas do século XIX e, ao mesmo tempo, a certas práticas socialistas do século XX (Cf. KUMAR, 1987, p. VIII). Para Darko Suvin, as definições são um pouco distintas; na sua perspectiva, a anti-utopia adverte “contra uma utopia existente, não (como no caso da maior parte das distopias) contra o existente *status quo*” (SUVIN, 2015, p. 459).

Há um certo preciosismo nessa distinção<sup>121</sup> e, no fim, o que nos interessa – o que torna a reflexão teórica produtiva – é compreendermos a anti-utopia como um despertar da criticidade diante dos sonhos utópicos. Em síntese, “a anti-utopia era a imagem dessas esperanças arruinadas, uma inversão exata das expectativas utópicas” (KUMAR, 1987, p. 111<sup>122</sup>). A “utopia satírica”, por sua vez, ao evocar o campo teórico da sátira, joga o

---

<sup>120</sup> “The more so, as neither **utopian satire**, nor **anti-utopia** are inextricably bound with any specific genre conventions or rhetorical devices, the only distinctive feature being the more or less comprehensive critique of the author’s and readers’ world in the case of satire, and the questioning of particular utopian (or quasi-utopian) proposals or utopianism as a whole, in the case of anti-utopia”.

<sup>121</sup> Comprovando essa fluidez conceitual, no *Dicionário das utopias* organizado por Michèle Riot-Sarcey, Thomas Bouchet e Antoine Picon, o termo anti-utopia desliza para o verbete “Ficção científica” (outro terreno artístico em diálogo com a utopia e com distopia, como mencionado). Gérard Klein, autor do texto, distingue anti-utopia e distopia (esta nomeada, também, contra-utopia ou utopia negativa), observando a relação que ambas estabelecem com a eunomia (palavra usada no lugar de utopia porque esta passou a significar “sonho irrealizável”, para ele, um sentido equivocado; eunomia seria uma concepção cuja raiz está na natureza humana e que serve de base para definirmos as boas leis, as quais são o verdadeiro objetivo da utopia). Enquanto na anti-utopia procura-se comprovar a inviabilidade de usarmos a natureza humana como base para elaborarmos a medida da “boa lei”, na distopia temos “a descrição de um mundo futuro onde as coisas correm mal a partir da exacerbação nociva de um traço da nossa sociedade” (KLEIN, 2009, p. 126).

<sup>122</sup> “The anti-utopia was the image of those blighted hopes, a precise reversal of utopian expectations”.

leitor, com mais intensidade, à realidade, exigindo que o receptor teça relações com o mundo à sua volta.

Além disso, a “anti-utopia”, diferentemente de uma distopia (por isso utopia e distopia não devem ser consideradas simplesmente uma oposição, mas sim um contraponto<sup>123</sup>), tematiza a própria produção utópica, referindo, em alguma medida, obras anteriores, ou seja, mobiliza categorias da utopia e as desconstrói. Sem dúvida, a percepção de que tais narrativas são referência a outras obras ou a especificidades de determinada sociedade dependem do repertório do leitor. Para Alexandra Aldridge, a distopia convoca nossa atenção para a ficção, o “possível impossível” apresentado (a autora cita o argumento de Darko Suvin), levando o leitor, frequentemente, ao futuro; a utopia satírica, por sua vez, refere-se ao presente, à realidade (Cf. ALDRIDGE, 1984, p. 6).

Interessa analisar tais tendências não devido ao possível desejo (simplista) de classificar, mas sim para verificarmos as nuances das criações artísticas que revisitam o imaginário utópico e, em especial, trilham o caminho distópico. Em perspectiva diacrônica, depois da utopia e do utopismo, nos deparamos com reações críticas, isto é, com as utopias satíricas e as anti-utopias para, enfim, chegarmos à distopia – a qual, por sua vez, se bifurca em distopias clássicas e distopias críticas – nomenclaturas defendidas, em especial, por Tom Moylan<sup>124</sup>.

Abaixo, reuni e organizei uma lista com nomenclaturas (classificações), autores e obras para sugerir um panorama do distopismo:

NOMENCLATURA	AUTOR	TÍTULO	ANO
Anti-utopias e Utopias Satíricas	Jonathan Swift	<i>As Viagens de Gulliver</i>	1726
	Samuel Butler	<i>Erewhon</i>	1872
Primeiras obras Distópicas	H. G. Wells	<i>A Máquina do Tempo</i>	1895
	Jack London	<i>The Iron Heel</i>	1908
	E. M. Forster	“The Machine Stops”	1909
	Yevgeni Zamyatin	<i>We</i>	1921
	Aldous Huxley	<i>Admirável Mundo Novo</i>	1932

<sup>123</sup> A distopia como um contraponto à ficção utópica (Cf. GOTTLIEB, 2001, p. 8).

<sup>124</sup> O autor utiliza essas nomenclaturas em diversos textos, entre eles *Demand the impossible: Science fiction and the utopian imagination*; *Scraps of the untainted sky: science fiction, utopia and dystopia*; na introdução do livro *Dark horizons: Science fiction and the dystopian imaginations*.

Distopias Clássicas	George Orwell <sup>125</sup>	<i>1984</i>	1949
	Kurt Vonnegut	<i>Player Piano – Revolução no Futuro</i>	1952
	Ray Bradbury	<i>Fahrenheit 451</i>	1953
Transição	William Golding	<i>O Senhor das Moscas</i>	1954
	Anthony Burgess	<i>Laranja Mecânica</i>	1962
Distopias Críticas	Octavia Butler	<i>The Parable of Sower</i>	1993
	Margaret Atwood	<i>O Conto da Aia</i>	1985
Distopias Pós-apocalípticas	Paul Auster	<i>No País das Últimas Coisas</i>	1987
	Marge Piercy	<i>He, She andlit</i>	1991
	P. D. James	<i>Children of Men</i>	1992
	Octavia Butler	<i>Parable of Sower</i>	1993
	Cormac McCarthy	<i>A Estrada</i>	2007
Distopias Pós-humanas <sup>126</sup>	Margaret Atwood	<i>Oryx e Crake</i>	2003
		<i>O Ano do Dilúvio</i>	2009
		<i>MaddAddam</i>	2013

**Tabela 1:** organização diacrônica das distopias.<sup>127</sup>

O mais expressivo exemplo de anti-utopia<sup>128</sup> pertence ao século XVIII: *As Viagens de Gulliver* (1726), de Jonathan Swift, é uma obra que apresenta traços utópicos – como a presença, no enredo, do mote “viagem a lugares distantes” – e, ao mesmo tempo, nega a utopia, pois desenvolve um tom satírico, em especial no quarto livro da obra, no qual o “bom lugar” (a utopia) é descrito, e nos deparamos com uma comunidade de cavalos, ao invés de uma comunidade de humanos. Ao estudar esse romance, Lyman Tower Sargent indaga: “Os humanos, Yahoos, são animalizados e os cavalos,

<sup>125</sup> Outro livro do autor, *A Revolução dos Bichos*, poucas vezes é mencionado nos estudos distópicos. Por vezes, é listado, mas não analisado detalhadamente. Talvez isso aconteça porque *1984* é muito expressivo e contempla as características do outro livro; ou porque o caráter de fábula predomina na narrativa.

<sup>126</sup> As narrativas pós-humanas, segundo Naomi Jacobs (2003, p. 93), tematizam a desconstrução do conceito de humano, algo que vem desde as distopias clássicas. Desde o princípio do século XX, a identidade dos sujeitos sociais enfraquece, torna-se fluida e é influenciada, quase determinada, pela sociedade (recupera-se as propostas de Michel Foucault e Louis Althusser); as narrativas pós-humanas, por sua vez, potencializam a desconstrução do conceito de humano, desta vez ao somar-se à influência da ciência e da tecnologia – biotecnologia e cybertecnologia –, causadoras de mudanças tanto do corpo humano quanto das relações humanas.

<sup>127</sup> Uma tese elaborada em Barcelona (“En el peor lugar posible: teoría de lo distópico y su presencia en la narrativa tardofranquista española”), escrita por Gabriel Alejandro Saldías Rossel (2015), propõe a organização da distopia em quatro grandes momentos: 1) origens do anti-utopismo e sua relação com a utopia clássica (seriam obras ainda do século XIX); 2) distopias clássicas da primeira metade do século XX; 3) tendência New Wave, Cyberpunk e ficção científica das décadas de 70 e 80; e, por fim, 4) as distopias do novo século, as chamadas distopias críticas e pós-humanistas (apresentadas, na tabela acima, como narrativas pós-apocalípticas e pós-humanas).

<sup>128</sup> Na obra *Utopia and anti-utopia in modern times*, Kumar indica como primeira anti-utopia *Mundus alter et idem* (1607), de Bishop Hall, uma visão invertida da Cocanha.

Houyhnhnms, são racionais, então o que Swift está dizendo sobre humanos e sobre a razão?” (SARGENT, 2010, p. 24<sup>129</sup>). *As viagens de Gulliver* revisita signos da utopia para, então, convidar o leitor à reflexão, em especial acerca da concepção de razão (um dos temas centrais do século XVIII e XIX), da condição humana e das relações estabelecidas entre racionalidade e humanidade.

O século XIX já duvidava das promessas tecnológicas e científicas<sup>130</sup> (SARGENT, 2006, p. 364), e *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley<sup>131</sup>, é exemplo canônico disso. O romance *Erewhon* (1872)<sup>132</sup>, de Samuel Butler, tematiza, justamente, “uma progressiva desumanização e mecanização do ser humano” (KUMAR, 1987, p. 108<sup>133</sup>). *Erewhon*, um anagrama de “nowhere” (palavra tão cara para o utopismo), apresenta a característica mais expressiva do gênero utopia: um viajante que conhece um lugar distante e isolado, uma comunidade em uma montanha. Os hábitos dessa sociedade, contudo, não configuram uma organização social ideal, pois suas regras são inusitadas – por exemplo, os sujeitos que adoecem são aprisionados. O tom de crítica a essa lógica vem na voz do narrador, pois suas palavras descrevem o hábito como perverso (Cf. PARKER et al., 2007, s/p).

No século XX, as distopias ainda exploram o medo das máquinas, seja da dependência tecnológica, seja de uma possível revolta das máquinas (Cf. WALSH, 1976, p. 82). Segundo Mark R. Hillegas (1967, p. 89), desde de H. G Wells, existe o receio de que as máquinas possam liderar a mecanização da vida humana para, então, controlá-la; o medo da mecanização do comportamento – devido à intensa presença da ciência e da tecnologia (Cf. TROUSSON, 209, p. 183) – e da escravização do humano tornam-se motes das anti-utopias e das distopias.

---

<sup>129</sup> “The humans, Yahoos, are animalistic and the horses, Houyhnhnms, are rational, so what is Swift saying about humans and about reason?”

<sup>130</sup> Lembrando que ciência e tecnologia foram mote de utopias, como *Viagem a Ícara*, de Étienne Cabet, *The Coming Race*, de Edward Bulwer-Lyttons.

<sup>131</sup> No enredo, antigos métodos de alquimia misturam-se a ferramentas da moderna ciência, marcando um momento de transição. Essa presença científica somada ao ato de recriar e dar a vida – aproximando-se do grotesco e do inverossímil – levam a obra a ser classificada, por alguns pesquisadores, como o romance que inaugura a ficção científica. *Frankenstein* assim como *A ilha do Dr. Moreau* (1896), de H. G. Wells, acreditam na ciência como provedora de todas as respostas (Cf. KUMAR, 1987, p. 113).

<sup>132</sup> Butler escreveu uma sequência chamada *Erewhon Revisited* (1901).

<sup>133</sup> “the progressive dehumanization and mechanization of man”.

Autor de inúmeros livros, Wells compôs narrativas que se associam à ficção científica<sup>134</sup> e explorou (ou até mesmo instaurou) temáticas essenciais para o imaginário distópico; sua expressão literária teve tanta força que implementou o “imaginário wellsiano”, cujos temas e tendências tornaram-se recorrência no distopismo:

[...] Viagem no tempo, a destruição da Terra por acidente cósmico, o retorno da humanidade à barbárie após o colapso da civilização, a viagem para o outro mundo no espaço, a invasão do espaço – tudo para comentar sobre a vida em uma era mecânica científica. (HILLEGAS, 1967, p. 12<sup>135</sup>)

Já no século XX, as promessas de uma sociedade igualitária, e o deliberado aborto desse projeto, por meio da implementação de governos totalitários, inspirou o paradigma das distopias clássicas – estas são “uma espécie de brava revanche contra suas [dos autores] estúpidas esperanças” (KUMAR, 1987, p. 104<sup>136</sup>).

As distopias clássicas apresentam mundos ficcionais – dilacerados e problemáticos – nos quais encontramos uma ou mais destas características: sistema de governo (esfera política, econômica, religiosa) totalitário e hegemônico, ancorado em regras e cerceamentos – o que leva à violência; presença exacerbada ou simplesmente negativa das máquinas e da tecnologia; vigilância e abolição da individualidade em nome de uma coletividade abstrata e deturpada; linguagem escassa devido às relações artificiais, superficiais ou regulamentadas; inibição dos sentimentos; apagamento do passado histórico.

---

<sup>134</sup> Ficção científica e distopia compartilham tendências, afinal, ambas “refletem ou expressam nossas esperanças e nossos medos diante do futuro, e mais especificamente, relacionam tais sentimentos e medos à ciência e à tecnologia” (FITTING, 2010, p. 138). Entretanto, ao mesmo tempo, elas se diferenciam, pois, enquanto na distopia a comunidade imaginada baseia-se em elementos sócio-políticos, na ficção científica os princípios são biológicos e geológicos (Cf. SUVIN, 2003, p. 188); a ficção científica “interroga-se quanto ao que aconteceria às sociedades humanas ou extraterrestres, se dado progresso técnico ou tal acontecimento de inspiração científica (por exemplo, um cataclismo nuclear) sucedesse” (KLEIN, 2008, p. 125). Enquanto na distopia os fatos narrados e a descrição da sociedade e das relações humanas são coerentes com as regras do mundo em que vivemos (verossimilhança externa), na ficção científica, essa preocupação é abandonada, e elementos que fogem à lógica conhecida são narrados e descritos – por exemplo, viagens no tempo, vida em outros planetas, inteligência artificial, clonagem, em síntese, aspectos que se relacionam à ciência e à tecnologia. Certamente, alguns desses aspectos imaginados por determinados autores podem, com o passar do tempo e com o avanço da ciência, concretizarem-se. A viagem a outros planetas, a criação de robôs, a clonagem de animais e a tecnologia presente no dia a dia são exemplos concretos disso; ainda assim, nas narrativas de ficção científica, tais elementos são potencializados e naturalizados e, principalmente, fogem aos limites atuais inerentes à tecnologia e à ciência.

<sup>135</sup> “[...] time travel, the destruction of earth by cosmic accident, the return of mankind to barbarism after the collapse of civilization, the journey to another world in space, the invasion from space, all to comment on life in a mechanical and scientific age”.

<sup>136</sup> “a kind of angry revenge against their [dos autores] foolish hopes”.

Na segunda metade do século XX, na década de 80, depois da emergência da utopia crítica<sup>137</sup>, a presença do niilismo, da ficção científica e do *cyberpunk*<sup>138</sup> influenciaram as chamadas distopias críticas<sup>139</sup>, as quais, devido à inscrição da esperança na imaginação distópica, diferenciam-se da distopia clássica – “Assim, esta nova escrita distópica é caracterizada pela esperança para cumprir a utopia inalcançada, mostrando ao leitor uma estrada que deve começar no presente, uma dialética que deve começar do lugar nenhum” (FORTUNATI, 2013, p. 29<sup>140</sup>).

Para Moylan, as utopias críticas e as distopias críticas são recriações das tendências utópicas e distópicas clássicas e incorporam de modo intenso a criticidade, permitindo, então, a inscrição da esperança. As utopias críticas não apenas indicam o que deveria ou poderia ser transformado na sociedade (projeção da sociedade utópica, como vimos), mas observam a textualidade da escrita para verificar de que maneira esse recurso aciona o imaginário político dos leitores. As distopias críticas, de modo semelhante, sempre questionam ideias estabelecidas e, ao lado das projeções negativas, permitem a presença da esperança:

Distopias que não permitem a inscrição da esperança, de fato, não atingem sua missão. A sua verdadeira vocação é fazer com que o homem perceba que, uma vez que é possível para ele construir uma sociedade ideal, então ele deve estar comprometido com a construção de uma melhor. Os escritores da distopia que foram publicados nas últimas três décadas, em particular, têm tentado deixar bem claro aos seus leitores que ainda há uma chance para a humanidade escapar, oferecendo normalmente um vislumbre de esperança no fim da narrativa; devido a isso, essas utopias foram muitas vezes chamadas “distopias críticas”. (VIEIRA, 2010, p. 17<sup>141</sup>)

---

<sup>137</sup> Em seguida, nas décadas de sessenta e setenta, renasce a utopia – o “utopismo moderno” (FITTING, 2010, p. 142) – com as chamadas utopias críticas (as quais se aliam, muitas vezes, à ficção científica) que, por meio do “estilo auto-reflexivo do pós-modernismo” (MOYLAN, 2006, p. 125), tecem críticas à sociedade e desafiam as molduras do gênero utopia, incluindo no seu campo discursivo e ideológico movimentos da nova esquerda, movimentos feministas e movimentos ecológicos. Para Claeys e Sargent, a utopia crítica deve “ser recepcionada pelo leitor contemporâneo como melhor do que a sociedade contemporânea, contudo, ainda apresenta problemas, os quais podem ou não ser solucionados, e isso implica uma visão crítica do futuro gênero utópico” (CLAEYS e SARGENT, 1999, p. 1-2).

<sup>138</sup> Como exemplo, temos a obra *Neuromancer* (1986), de William Gibson, que une tendências da ficção científica à distopia. “A sociedade cyberpunk é distópica por definição, porque imagina um universo em que o capitalismo e a tecnologia converteram-se em uma só unidade discursiva com poder e representação tanto política quanto econômica” (ROSSEL, 2015, p. 92).

<sup>139</sup> Tom Moylan explica que o criador do termo “critical dystopia” foi Lyman Tower Sargent (MOYLAN, 2000, p. 188), e Vita Fortunati observa a importância da mudança de nomenclatura devido à mudança de tendências, a distopia crítica como uma criação distinta das distopias clássicas (Cf. FORTUNATI, 2013, p. 29).

<sup>140</sup> “Hence, this new dystopian writing is characterized by hope towards the unfulfilled, unachieved utopia, showing the reader a road that must start in the present, a dialectic that must begin from nowhere”.

<sup>141</sup> “Dystopias that leave no room for hope do in fact fail in their mission. Their true vocation is to make man realize that, since it is possible for him to build an ideal society, then he must be committed to the construction of a better one. The writers of dystopia that have been published in the last three decades, in

Analisando o século XX, é possível assinalar dois eixos temáticos inerentes à historicidade da distopia. Temos, nos primeiros cinquenta anos, narrativas cujo cerne são sistemas totalitários de governo; no segundo momento, encontramos romances cujos enredos representam o medo das guerras (desta vez, nucleares) e dos possíveis colapsos ambientais. Tal bifurcação é apresentada no livro *Utopia* (2012), de Merlin Coverley.

Nessa obra, o primeiro capítulo dedicado à distopia chama-se “Totalitarian Nightmares” e refere-se, justamente, ao sistema político totalitário<sup>142</sup>. O segundo capítulo intitula-se “The Cold War to the Present”<sup>143</sup> e assinala que, durante a segunda metade do século XX, a Guerra Fria e o medo de uma guerra nuclear alimentaram o imaginário apocalíptico, incitando, então, a elaboração dos romances catastróficos, ambientados em cenários desolados – essas são as narrativas pós-apocalípticas “cuja premissa geralmente traz os perigos da guerra nuclear, do colapso ambiental e da superpopulação” (PARKER, et al., 2007, s/p<sup>144</sup>). Tais narrativas incorporam uma “sensação de fim” (LEIGH; DAVID, 2008, p. XI) provocada por estes medos/fatos/projeções:

o iminente fim dos tempos, uma catástrofe cósmica, o movimento da antiga era para uma nova, uma luta entre as forças do bem e do mal [...], o desejo de um paraíso final [...], a ajuda transitória de um Deus ou messias, e o juízo final. (LEIGH; DAVID, 2008, p. 5<sup>145</sup>)

Ao lermos diferentes teóricos que se dedicam ao estudo da utopia, facilmente notamos a repetição de nomenclaturas – utopia, anti-utopia, utopia satírica, utopia crítica, distopia, distopia crítica, distopia pós-apocalíptica<sup>146</sup>. A análise das molduras listadas

---

particular, have tried to make it very clear to their readers that there is still a chance for humanity to escape, normally offering a glimmer of hope at the very end of narrative; because of this, these utopias have often been called critical dystopias”.

<sup>142</sup> As obras estudadas pela pesquisadora, neste capítulo, são *A Modern Utopia*; *The Iron Hell*; *We*; *Admirável Mundo Novo*; *Swastika Night*; 1984.

<sup>143</sup> As obras distópicas estudadas são os romances *Revolução no Futuro*; *A State of Denmark*, de Derek Raymond; *The dispossessed*, de Ursula K. Le Guin; *Woman on the Edge of Time*; *O conto da aia*; *Kingdom Come*, de J.G. Ballard.

<sup>144</sup> “[...] post-apocalypse dystopias which are usually premised on the dangers of nuclear war, environmental collapse or overpopulation”.

<sup>145</sup> “Imminent end-time, a cosmic catastrophe, a movement from an old to a new age, a struggle between forces of good and evil [...], a desire for an ultimate paradise [...], the transitional help of God or a messiah, and a final judgment and manifestation of ultimate”.

<sup>146</sup> Esses “formatos”, vale ressaltar, foram elaborados a partir de um *corpus* ocidental. Os pesquisadores referidos, todos com intensa produção acerca da utopia, ao analisar as obras consideradas utópicas, verificam recorrências e variáveis para, então, aliá-las a outros conhecimentos teóricos e elaborar molduras. Certamente, a arte, em especial na contemporaneidade, não se enquadra em poucas linhas de descrição. Inclusive, nas primeiras páginas deste trabalho, afirmei que, no caso da utopia, as fronteiras intensificam sua porosidade. Contudo, categorias, definições e conceituações permitem aos pesquisadores estabelecer paradigmas e avançar no mapeamento e na compreensão de conceitos, propondo, assim, leituras críticas

evoca historicidade, uma vez que principiamos com a definição mais abrangente e chegamos, no fim, a categorias cujo teor é auto-reflexivo e crítico, consciente de um passado marcado por criações utópicas.

Fortalece-se uma tradição referente ao pensamento utópico e à estética utópica. Ainda assim, quando trabalhamos com arte e quando observamos sistematizações – sejam organização temporal, sejam definições de nomenclaturas e classificações –, não podemos esquecer que sempre haverá obras e autores que fogem às tendências preponderantes.

Mesmo com a instabilidade teórica, as nomenclaturas apresentadas são pertinentes quando utilizadas como chave interpretativa e não como definições imutáveis e estáticas. Por isso, conhecer e compreender as observações acerca das palavras/conceitos utopia, eutopia, anti-utopia, utopia satírica, distopia, utopia crítica, distopia crítica, distopia pós-apocalíptica pode enriquecer, por exemplo, a análise de uma obra literária que revisita categorias pertencentes à historicidade da utopia – justamente o objetivo desta tese.

Reitero: não se trata de uma busca por classificações; trata-se, ao contrário, de uma tentativa de mergulhar nas nuances analíticas propostas pelos teóricos. Em especial, verificar em quais momentos ocorreram as viradas distópicas, isto é, um direcionamento à produção estética marcada pela distopia, o “lado escuro” (VIEIRA, 2010, p. 15<sup>147</sup>).

Como apresentado, desde o século XVIII, a arte e os pensadores tecem respostas ao imaginário utópico, apreendendo e apresentando ao leitor, por meio de diferentes intensidades, críticas tanto ao mundo empírico quanto ao imaginário apreendido em obras anteriores. Interessa, portanto, estabelecer que a distopia não se trata puramente de uma negação da utopia ou da sua simples inversão; interessa ter a certeza de que anti-utopia e utopia satírica são respostas a uma tradição utópica, localizadas, pois, no tempo, na historicidade do utopismo; interessa, por fim, verificar, no século XX, a presença da distopia e a integração, com o desdobramento da segunda metade do século XX, da criticidade e da inscrição da consciência da escrita às narrativas – motivo pelo qual os teóricos adicionaram o adjetivo “crítica” às distopias. Inegavelmente, há uma tradição que desenha o utopismo e o distopismo (marcas de estilo e de temática) pertinentes para

---

que permitem o diálogo e a busca de relações, e não classificações simplistas. Assim sendo, as categorias acima – quando assumidas como molduras – tornam-se produtivas para o estudo da utopia.

<sup>147</sup> “dark side”.

a elaboração de um estudo acerca da presença e da recriação da distopia na contemporaneidade.

### 1.2.1 Dos medos e dos avisos: as especificidades da distopia.

*O escritor de ficção distópica oferece em cada romance uma advertência contra um futuro que poderia e deveria ser evitado pela geração do Leitor Ideal.*  
(GOTTLIEB, 2001, p. 16<sup>148</sup>)

*[...] el sueño de la perfección social condució a los totalitarismos.*  
(TROUSSON, 1995, p. 291)

A distopia literária representa as aflições de um tempo – as quais, em geral, são imagens potencializadas dos problemas que, de fato, emergem na sociedade; no século XX, estabeleceu-se uma relação tão intensa entre sociedades contemporâneas e ficção distópica que esta, por vezes, apenas descreveu aquela (Cf. KUMAR, 1991, p. 66).

A palavra “sociedade”, tanto nas utopias quanto nas distopias, faz-se essencial, afinal, apresenta-se ao leitor um mundo ficcional em contraste (positivo ou negativo) com o mundo empírico. Por isso, nas utopias e distopias, há a apresentação de facetas da sociedade, suas regras e seus hábitos, sua organização (família, educação, etapas da vida, trabalho, cultura, poder, relações sociais, entretenimento, meios de comunicação, economia, política e tecnologia) e seus problemas são informações muito pertinentes para a distopia literária (Cf. KOPP, 2011, p. 34). Tais elementos, contudo, são insuficientes para classificarmos uma produção romanesca como distopia.

O romance distópico pode ser analisado como uma narrativa que se aproxima de uma complexa tradição de pensamento, o utopismo. No subcapítulo anterior, apresentei o percurso histórico da distopia, sua presença e desenvolvimento ao longo do século XX, enunciando as possíveis motivações para a mudança do paradigma positivo (escritas utópicas) à visão negativa do futuro. Essa trajetória, por sua vez, dialoga com todo suporte teórico das primeiras páginas desta tese, nas quais utopia e utopismo foram apresentados e explicados.

Nas distopias, o mundo empírico dilacerado é transfigurado para a ficção, em geral, como tempo futuro – uchronia. Dessa forma, estabelece-se um distanciamento entre

---

<sup>148</sup> “The writer of dystopian fiction offers in each novel a warning against a future that could and should still be avoided by the Ideal Reader’s generation”.

leitor e diegese, lacuna que permite a elaboração de um “aviso” – a “advertência” mencionada na epígrafe, resultado de uma “desfamiliarização”: “focalizando as críticas em sociedades cujos espaço e tempo são distantes ou outros, a ficção distópica fornece novas perspectivas à problemática social e às práticas políticas, as quais poderiam ser consideradas naturais e inevitáveis” (BOOKER, 1994a, p. 19<sup>149</sup>). Segundo Erika Gottlieb, ao ler uma distopia (e ela se refere às distopias clássicas), “nós percebemos que as falhas da nossa sociedade podem seguir para a próxima geração a não ser que tentemos, hoje, eliminar tais problemas” (GOTTLIEB, 2001, p. 4<sup>150</sup>).

A sociedade ficcional apresentada é recepcionada como sinônimo de problema não apenas porque enquanto leitores comparamos ficção e realidade, mas também porque alguma personagem do romance observa tal contexto e percebe-o como inadequado, critica-o. Independentemente do perfil de narrador escolhido – autodiegético ou heterodiegético –, a visão de mundo da personagem garante o contraste. O desenho das sociedades ficcionais distópicas, portanto, é essencial, uma vez que, ao nos depararmos com o embate entre o protagonista e o mundo à sua volta, percebemos a condição de “pesadelo” inerente à distopia. As inadequações e os impasses representados naquele mundo imaginado indicam que “há algo errado”, ou seja, sugerem tratar-se de uma distopia.

No texto “Concrete dystopia: slavery and its others”, Maria Varsam (2003, p. 205) indaga como é possível sabermos que tal texto é uma distopia. A resposta, mais uma vez, está no estudo da perspectiva narrativa, seja na voz narrativa autodiegética, seja no foco narrativo aliado a uma personagem específica: “O que é necessário é uma definição baseada no texto e na ação do leitor que tem um papel ativo na elaboração do sentido, uma vez que sua compreensão do narrador irá estabelecer a distinção entre o que constitui um ‘bom’ ou ‘mau’ mundo futuro” (VARSAM, 2003, p. 205<sup>151</sup>). O contraste entre o “positivo” e o “negativo”, segundo a percepção da personagem, permite ao leitor identificar os avisos implícitos nas distopias, pois

---

<sup>149</sup> “by focusing their critiques of society on spatially or temporally distant settings, dystopian fictions provide fresh perspectives on problematic social and political practices that might otherwise be taken for granted or considered natural and inevitable”.

<sup>150</sup> “we realize what the flaws of our own society may lead to for the next generation unless we try to eradicate these flaws today”.

<sup>151</sup> “What is needed is a text-based definition that the reader takes an active part in generating, since it is the reader’s understanding of the narrator’s message that will establish the distinction between what constitutes a ‘good’ or ‘bad’ future world”.

o escritor de distopias apresenta o futuro em forma de pesadelo, descrevendo um possível destino da sociedade do presente, como se a distopia fosse uma lógica conclusão derivada das premissas inerentes à ordem existente, diante da qual, **se algo não for feito para interceptar tais acontecimentos, eles podem tornar-se realidade.** (FERNS, 1999, p. 107, grifo meu<sup>152</sup>)

É pertinente assinalarmos que, ao principiar a leitura de uma distopia, somos imediatamente apresentados ao caos, somos jogados à rotina das personagens e desvendamos, cena após cena, as regras desse mundo distante do nosso (as semelhanças e diferenças oscilam de intensidade). As narrativas distópicas não se preocupam em explicar os motivos pelos quais a ordem implementada é aquela; sua estratégia narrativa é diferente da utilizada pela utopia, na qual a personagem principal, um viajante, desembarca na sociedade considerada utópica e a conhece pouco a pouco, ouvindo explicações do anfitrião.

Na distopia, usa-se, em geral, o recurso *in media res*: “Ao contrário da ‘típica’ narrativa utópica com uma viagem guiada a determinada sociedade utópica (o que leva o visitante a contrastar os mundos e condenar o seu), o texto distópico em geral principia diretamente no terrível novo mundo” (BACCOLINI; MOYLAN, 2003, p. 5<sup>153</sup>). Não encontramos, normalmente, o histórico das transformações sociais até aquele estado horrível descrito, tampouco é necessário explicar como os líderes (totalitários) mantêm-se no poder (Cf. SISK, 1997, p. 81).

O mundo ficcional distópico é criado “para ser recepcionado pelo leitor contemporâneo como uma representação consideravelmente pior do que a sociedade empírica” (CLAEYS; SARGENT, 1999, pág. 1-2<sup>154</sup>). Mesmo quando, aparentemente, tal sociedade funciona bem, em especial devido à ordem (totalidade das regras) implementada, as distopias “sempre descrevem sociedades terríveis, mesmo quando parecem, à primeira vista, agradáveis” (SISK, 1997, p. 6<sup>155</sup>).

Os principais medos e ansiedades inerentes ao século XX foram mote das distopias, especialmente os receios diante da centralização e monopólio do poder, isto é, do totalitarismo, cujo objetivo era “canalizar todas as energias sociais, políticas,

---

<sup>152</sup> “the dystopian writer presents the nightmare future as a possible destination of present society, as if dystopia were no more than a logical conclusion derived from the premises of the existing order, and implies that it might very well come about unless something is done to stop it”.

<sup>153</sup> “Unlike the ‘typical’ eutopian narrative with a visitor’s guided journey through a utopian society which leads to a comparative response that indicts the visitor’s own society, the dystopian text usually begins directly in the terrible new world”.

<sup>154</sup> “A utopia that the author intended a contemporaneous reader to view as considerably worse than the society in which the reader lived.”

<sup>155</sup> “always depict horrible societies, even though they may at first appear pleasant”.

econômicas e criativas para a realização da utopia identificada por dogmas oficiais” (GRIFFIN, 1996, p. 771). Os meios pelos quais se tenta alcançar essa utopia de dogmas oficiais implementam, na verdade, uma distopia<sup>156</sup>.

Para Phillip Wegner (2007), totalidade, utopia, totalitarismo e catástrofes políticas associam-se e compõem um ciclo problemático, pois sistema totalitário e totalitarismo são maneiras de governar cujo centro é o estado, sem prever negociações. O totalitarismo (presente na Rússia stalinista, na Alemanha nazista e na Itália fascista) significa “qualquer doutrina absolutista, em qualquer campo” (ABBAGNANO, 1998, p. 963)<sup>157</sup>. As tendências utópicas (ideia de que a utopia implementa regras rígidas) somadas ao contexto histórico (sistemas políticos totalitários) fortaleceram a ideia de que da própria utopia nasceria a distopia, de que dos planejamentos rígidos viria a tendência ao autoritarismo (Cf. JACOBY, 2007, p. 64).

Nas distopias clássicas, é a esse elemento social e político que os demais temas – ciência e tecnologia, religião, sexualidade, literatura e cultura, linguagem e história (Cf. BOOKER, 1994a) – relacionam-se. Evidentemente, essas categorias são mote de inúmeros romances, os quais não se aproximam do campo conceitual da distopia. É a soma desses elementos temáticos à figuração de um governo totalitário ou de um mundo caótico (consequência de algum tipo de apocalipse) que permite compreendermos e delimitarmos as fronteiras da distopia literária, do romance distópico.

O olhar do pesquisador, inevitavelmente, será diacrônico; diante da tradição, apreendemos as recorrências e podemos compor uma poética, uma forma literária definida a partir dos temas repetidos – “A utopia invertida tornou-se um padrão literário, gênero, e, como tal, adquiriu dispositivos e truques” (WALSH, 1976, p. 136)<sup>158</sup>. Essa forma literária, primeiramente, foi uma resposta imediata à utopia e, de modo gradual, desenvolveu-se como um gênero separado, dono de uma didática própria (Cf. SISK, 1997,

---

<sup>156</sup> Não são todos os teóricos que se filiam a essa associação direta entre utopia e distopia, como veremos ao longo deste trabalho. Além disso, por um lado, existe a ideia de totalitarismo e, por outro lado, existem as manifestações históricas concretas, as quais pertencem a fazeres políticos distintos, como o nazismo, o fascismo e comunismo bolchevique.

<sup>157</sup> No *Dicionário do Pensamento Social do Século XX*, o verbete “Totalitarismo”, assinado por Roger Griffin, sugere considerarmos totalitários não apenas os regimes do passado ou relacionados ao comunismo, mas sim “qualquer sistema político que queira esmagar a liberdade” (1996, p. 771), como a China imperial, a Espanha imperialista, os democratas liberais, o capitalismo e a colonização.

<sup>158</sup> “The inverted utopia has become a standard literary, genre, and as such has acquired a stock-in-trade of devices and gimmicks”.

p. 2), com características específicas – as “imagens-guia” ou “paradigmas discursivos” que apreendemos ao ler as distopias.

No começo do século XX, duas obras tornaram-se paradigmáticas ao aliar tecnologia e governo centralizador: *The Iron Heel* (1908), de Jack London; e *The Machine Stops* (1909), uma novela de E. M. Forster. Essas sociedades localizadas no futuro (ucronias) e isoladas (uma releitura da ilha utópica) apresentam sistemas de governo opressores e personificados (recebem nomes, respectivamente, “Iron Heel” e “The Machine”) que utilizam a tecnologia como meio de controle e causam a mecanização dos humanos. As narrativas ficcionalizam as revoluções tecnológicas do século XIX (Cf. BOOKER, 1994b, p. 6) e acabaram por engendrar uma tendência expressiva do distopismo, as “distopias anti-máquina” (Cf. WALSH, 1976, p. 83<sup>159</sup>).

Entre 1921 e 1953, foram publicadas as distopias mais referidas pelos pesquisadores, as quais compõem um cânone: *We*, *Admirável Mundo Novo*, 1984, *Revolução no Futuro*, *Fahrenheit 451*. De Zamyatin a Bradbury, o mesmo tema retorna, sociedades organizadas e manipuladas por governos totalitários cujas rígidas regras oprimem e cerceiam relações e liberdade, muitas vezes utilizando a ciência e a tecnologia como instrumentos, como recursos para implementar as relações de poder. A tríade *We*, *Admirável Mundo Novo*, 1984 tornou-se icônica: “Juntos, esses três romances são a melhor definição do gênero distópico, tendo em vista tanto a vivacidade de seu envolvimento com questões sociais e políticas do mundo real quanto o âmbito da crítica às sociedades em que se concentram” (BOOKER, 1994a, p. 20-1<sup>160</sup>).

Para Mark Hillegas (1967, p. 3), esses três romances, responsáveis por delimitar a conceituação de distopia, descrevem estados políticos enquanto pesadelos; sociedades nas quais a liberdade e a individualidade são abolidas por meio de ações governamentais. Por exemplo, o passado é rasurado (muitas vezes, reescrito), e a ciência e a tecnologia são utilizadas como ferramentas de controle e de vigilância dos cidadãos.

A obediência, o fim da individualidade e o controle do estado (aspectos negativos nas distopias) remetem-nos a uma das características inerentes à utopia, a busca da

---

<sup>159</sup> “Anti-machine dystopias”.

<sup>160</sup> “Together, these three novels are the great defining texts of the genre of dystopian fiction, both in the vividness of their engagement with real-world social and political issues, and in the scope of their critique of the societies on which they focus”.

regulamentação social, a presença da normatização (aspecto, no princípio, positivo). Afinal, desde More, a utopia é um espaço social que prevê regras por meio das quais é possível alcançar estabilidade (Cf. SISK, 1997, p. 3). Dessa forma, regras sociais, disposição geográfica e organização das cidades significaram, em alguns momentos da historicidade da utopia, a busca da ordem plena<sup>161</sup>, isto é, a construção de um poder cuja prioridade é manter os sujeitos alinhados e submissos à ordem estabelecida, ao invés de encorajar e garantir a liberdade pessoal.

Essa rede de sentidos é coerente, uma vez que, segundo Mumford, as utopias, ao impor normas rígidas – ainda que em busca do bem-estar coletivo –, proporcionaram governos centralizadores:

[as utopias] Procuravam impor uma disciplina monolítica a toda a variedade de atividades e interesses entrecruzados da sociedade humana, através da criação de uma **ordem** demasiado inflexível e da imposição de um sistema de governo **demasiado centralizado e absoluto** para permitir qualquer alteração de padrão ou ir ao encontro de novas expectativas de vida. (MUMFORD, 2007, p. 12, grifos meus)

A definição “demasiado centralizado e absoluto” vai ao encontro das observações de Claude-Gilbert Dubois, enunciadas no livro *Problemas da Utopia*. Para o autor, uma das motivações da utopia<sup>162</sup> é o pensamento sistematizado, isto é, um modo de organizar o mundo imaginado que implementa um “enquadramento ideológico restritivo”, justamente por apresentar normas e limites explícitos, que compõe, então, um “conjunto totalitário” de ideias ao buscar um sistema absoluto.

No caso da utopia, esse “absoluto” carrega (ou carregaria) acepção positiva, significando, acima de tudo, organicidade. Entretanto, tal fechamento e ordenação levaram pensadores – como Karl Popper<sup>163</sup> – a considerar que desse caminho nasceriam, inegavelmente, o totalitarismo, a intransigência e a opressão. A recepção da utopia enquanto algo negativo deve-se às etiquetas de “quimera” (logo, inalcançável) ou de “plano ditatorial” (Cf. VIEIRA, 2004, p. 36).

<sup>161</sup> Tendência dos utopistas projetistas, confundindo, assim, utopia e perfeição.

<sup>162</sup> Ele elenca outros dois princípios motivadores da criação utópica: a relação com o fracasso, afinal, a utopia anuncia insatisfação; a necessidade de revanche implicada no projetar algo melhor.

<sup>163</sup> Russel Jacoby, na obra *Imagem imperfeita: pensamento utópico para uma época antiutópica*, explica as relações existentes entre utopia e totalitarismo e apresenta alguns teóricos filiados a esse modo de pensar: Karls Popper, Milovan Djilas, J.L. Talmon, Hannah Arendt. Vale ressaltar que Jacoby não concorda com esse modo de pensar.

Entretanto, nem todos os teóricos filiam-se a essa ideia; por exemplo, Ernest Bloch e Ruth Levitas negam tal estreita associação e acreditam no princípio-esperança inerente à utopia. Para Levitas, a utopia, de fato, carrega tendências totalizantes, uma vez que observa, simultaneamente, muitos aspectos – sociedade, economia, política, espaço. Contudo, isso é muito diferente de afirmar que o utopismo, intrinsecamente, direciona-se ao totalitarismo (Cf. LEVITAS, 2003, p. 18).

Enquanto no plano das ideias e das ações sociais e políticas – isto é, do utopismo enquanto desejo de uma sociedade melhor –, utopia não necessariamente implica governo centralizador e controlador, por outro lado, na ficção distópica – nos romances distópicos –, a relação entre utopia, totalidade e totalitarismo figura como tema central, em especial nas distopias clássicas, e torna-se quase sinônimo de decepção.

Chris Ferns, em um capítulo intitulado “Dystopia: the dream as a nightmare”, explica que, nos romances de Zamyatin, Huxley e Orwell, nos deparamos com a representação de uma crescente desilusão com as consequências inerentes ao controle centralizado (Cf. FERNS, 1999, p. 105)<sup>164</sup>. No mesmo caminho, Tom Moylan afirma que “Da imagem do One State, criado por Yevgeny Zamyatin ao país Gilead criado por Margaret Atwood, o estado é o principal alvo de críticas nas distopias clássicas” (2003, p. 135<sup>165</sup>). Esses romances – as distopias clássicas – foram responsáveis por elaborar e apresentar o tema das ditaduras totalitárias como um protótipo genológico da distopia (Cf. GOTTLIEB, 2001, p. 40).

A imagem do governo totalitário que subjuga toda uma população será o mote do romance *We* (1921), de Yevgeny Zamyatin, que descreve uma ditadura implementada após uma grande guerra – “Two-Hundred-Year War” (ZAMYATIN, 2007, p. 11) – e governada por um poder autoritário, “One State”. Essa engrenagem distribui regras: o

---

<sup>164</sup> Tal desilusão é incontestável. Entretanto, Russel Jacoby convida o leitor a analisar com cuidado a relação entre totalitarismo, distopia e utopia. Segundo o autor, não devemos aceitar a certeza de que a utopia leva à distopia, pois, para ele, essa postura nega, na verdade, as possibilidades de mudança implementadas pela projeção utópica. Ele explica que “para muitos analistas, o marxismo soviético e suas variáveis simbolizavam o projeto utópico. [Portanto] O fracasso do comunismo soviético implicou o fim da utopia” (JACOBY, 2007, p. 31). Esse fim desdobrou-se em negação e condenação da utopia, recebida, desde então, como uma ameaça, partindo do princípio de que em todo totalitarismo há o princípio utópico (Cf. TRAVERSO, 2008, p. 244). Nessa reflexão, estão mobilizados conhecimentos relacionados, principalmente, à história e ao pensamento político, os quais não são objeto de estudo de estudo dessa tese. Ainda assim, a ressalva faz-se necessária, assinalando, novamente, o quanto é importante não compreendermos a utopia e a distopia como oposições, mas sim como conceitos permeáveis, sempre em diálogo, distantes de causalidades simplistas. As distopias clássicas são responsáveis por essa associação direta entre utopia e totalitarismo, contudo, nem todo projeto utópico leva a governos fascistas, apesar de, na sua gênese, a utopia preocupar-se com regras e organização social.

<sup>165</sup> “From Yevgeny Zamyatin’s One State to Margaret Atwood’s Gilead, the state is a major target of critique in the classical dystopian narrative”.

tempo deve ser dividido entre horário de trabalho e horário pessoal (apenas duas horas diárias); as pessoas devem manter vários relacionamentos sexuais (elimina-se, assim, a concepção de família e de amor); as fronteiras da cidade, demarcadas pelo “Muro Verde”, devem ser respeitadas<sup>166</sup>; o líder, “Benfeitor”, deve ser adorado.

Nesse mundo, máquinas, tecnologia e racionalidade são palavras-chave. A identificação das pessoas não mais ocorre por meio de nomes, mas sim por meio de números (as cifras); além disso, todos usam uniformes, e as casas são feitas com vidro, garantindo monitoramento permanente. Sendo assim, privacidade e individualidade tornam-se conceitos caducos. Emergem, concomitantemente, a destruição do mundo privado (Cf. GOTTLIEB, 2001, p. 11) e a valorização da padronização e da massificação (um ato de transformar a coletividade e vida em comunidade em algo negativo), o que traz um tom trágico (Cf. GOTTLIEB, 2001, p. 13).

O apagamento da individualidade leva, inevitavelmente, à padronização, elemento temático explorado em *Admirável Mundo Novo* (1932), de Aldous Huxley. Nesse mundo futuro (632 d.F.), a reprodução humana não mais acontece por meio do sexo, mas sim em laboratórios. O processo científico chama-se Bokanovsky e possibilita a manutenção dos genes e a distribuição e classificação dos sujeitos em castas (Alfa, Beta, Gama, Delta, Ípsilon). A resignação social – isto é, a aceitação do seu lugar na sociedade e a consequente eliminação de possíveis revoltas – e a estabilidade existem porque as pessoas consomem “Soma”, uma droga que tranquiliza e proporciona prazer, e porque o Governo utiliza a Hipnopedia, um método de determinismo que prevê a audição de mensagens durante os primeiros meses de vida que explicam por que as castas são importantes e necessárias. O entretenimento superficial e simplista, baseado nas sensações e não na reflexão, é outra estratégia de controle. Laços afetivos, assim como em *We*, não mais existem (enquanto elemento cultural e padrão comportamental), e as relações humanas também se restringem à sexualidade – por isso, não mais há a concepção de família. Enquanto o escritor Forster anunciou os medos diante do possível controle das máquinas, Huxley imaginou as consequências do controle científico, o qual reproduz a visão capitalista da padronização e das ações mecanicistas, cujo paradigma é Henry Ford.

---

<sup>166</sup> O isolamento, mais uma vez, como releitura da ilha utópica.

Relações explícitas com os anseios engendrados pela presença do totalitarismo na União Soviética, pelo fim da Primeira Guerra Mundial e pelo anúncio e efetivação da Segunda Guerra Mundial surgem no romance *1984* (1949), de George Orwell. O grande opressor e ditador, o “Grande Irmão”, em *1984*, proporciona o apagamento do passado. No romance, há um ministério responsável por reescrever a história, o “Ministério da Verdade” que, ao lado dos Ministérios do Amor, da Paz e da Pujança, compõem a burocratização e a força estatal de controle, cujos lemas são “Guerra é paz”, “Liberdade é escravidão” e “Ignorância é força”. Na sociedade de *1984* (outra ucronia, como o título sugere), há um poder centralizador representado pelo Partido Socing (“Socialismo inglês” na “Velha Fala”) e pela personificação do líder – o Grande Irmão, “um rosto nos cartazes, uma voz na teletela” (ORWELL, 2009, p. 245). A vigilância é incessante e seus recursos são a “Polícia das Ideias” e as teletelas – as quais transmitem propaganda política e monitoram a movimentação dos sujeitos, inclusive nas suas casas – “O Grande Irmão está de olho em você” (ORWELL, 2009, p. 12). Nesse futuro, há uma guerra intermitente, e o “superestado” Oceânia digladiava com os outros dois “superestados” do mundo, ora Eurásia, ora Lestásia. A guerra, o cerceamento das relações amorosas, uma rotina árdua e regrada de trabalho e alguns rituais – como os “Dois minutos de ódio” – tornam-se ferramentas de controle social.

Assim como Orwell, Vonnegut, apropriando-se do imaginário da guerra e do medo por ela incitado, cria um cenário ambientado no futuro, nos Estados Unidos, em um lugar chamado Illium. Nessa sociedade imaginada, a tecnologia, a alta produção, a ausência de pobreza e a liberdade – signos utópicos – existem, porém apenas para algumas pessoas, desenhando, novamente, uma sociedade hierárquica. A elite social é selecionada a partir de provas de desempenho. Os resultados definem, então, o QI dos sujeitos e as atividades que podem exercer – as quais foram drasticamente reduzidas, uma vez que, nesse futuro, as máquinas ocupam as funções dos humanos. A consequência imediata é o desemprego (intensificando a hierarquia social) e, em um nível profundo, a sensação de desumanização, afinal, as máquinas definem o destino humano (por meio dos “Testes de aptidão”, provas que indicam índices de QI) e trabalham, tornando as pessoas obsoletas e descartáveis nessa ordem social. O título *Revolução do Futuro*<sup>167</sup> é ambíguo pois pode referir dois elementos da narrativa: a revolução concretizada da tecnologia (o uso expressivo das máquinas), ou a revolução da resistência, pois ocorre uma revolta contra

---

<sup>167</sup> Em inglês, o título é *Player Piano*, uma referência aos sons das máquinas.

a presença excessiva das máquinas. Esse romance dialoga intensamente com “The Machine Stops”, pois em ambos os seres humanos tornam-se dependentes das máquinas – reiterando um dos temas da utopia e ressignificando-o enquanto elemento negativo. O desfecho das narrativas também conversa: sem as máquinas, os seres humanos libertam-se. Enquanto na obra de Vonnegut os revoltos destroem as máquinas (ainda que algumas pessoas imediatamente passem a consertá-las), na novela de Forster a “Máquina”, aos poucos, deixa de funcionar, e os humanos desesperam-se.

O escritor Ray Bradbury encerra o ciclo das distopias clássicas, nas quais, como vimos, surgem a guerra, o controle dos cidadãos e os governos totalitários. Todas as distopias clássicas, espécies de sátira política<sup>168</sup>, podem ser entendidas como projeções dos medos sentidos pelos escritores tendo em vista suas sociedades, em especial, o receito de estarem “movendo-se em direção a um tipo de ditadura totalitária já experimentada como realidade histórica na URSS e na Europa Oriental e Central” (GOTTLIEB, 2001, p. 7<sup>169</sup>). Em *Fahrenheit 451* (1953), a presença do governo totalitário é sutil. Nós, leitores, a identificamos devido à ausência de liberdade de expressão, simbolizada pela proibição da leitura e consequente queima dos livros, tarefa dos bombeiros. Assim como em *Admirável Mundo Novo* e *1984*, na sociedade apresentada em *Fahrenheit 451*, o acesso à informação (portanto, ao passado) é regulamentado e supervisionado. As relações, apesar de não serem proibidas, esvaziaram-se, não há diálogo ou sentimentos; o entretenimento superficial (telas imensas nas casas, o “circuito de tela múltipla”) e o uso diário de comprimidos (pílulas para dormir) tornam-se outros recursos (silenciosos) de controle e dão eco às teletelas de Orwell e ao Soma de Huxley.

É o contexto histórico das primeiras décadas do século XX o responsável por sugerir que toda utopia transforma-se em distopia; que toda projeção social de ordem transforma-se em regimes totalitários. Já a segunda metade do século XX, por sua vez, apresentará outras tendências, releituras tanto do distopismo emoldurado nesses primeiros cinquenta anos quanto da tradição utópica. Ganharão fôlego estes temas: a opressão de gênero (mulheres subjugadas aos homens) aliada às sociedades totalitárias e o meio ambiente em colapso e em declínio, com cenários catastróficos e pós-apocalípticos.

---

<sup>168</sup> Como vimos no subcapítulo anterior, a questão satírica associa-se ao distopismo enquanto resposta ou reação à utopia, mas, também, enquanto sátira à sociedade empírica.

<sup>169</sup> “[...] be moving towards a type of totalitarian dictatorship already experienced as historical reality in the USSR and in Eastern and Central Europe”.

Dois romances indicam os primeiros movimentos em direção aos novos caminhos distópicos, *O senhor das Moscas* (1954), de William Golding, e *Laranja Mecânica* (1962), de Anthony Burgess. Ambas as narrativas trazem para o enredo reflexões acerca da organização social e suas inevitáveis lideranças e utilizam protagonistas jovens. Em Golding, um grupo de meninos, após um acidente de avião, abriga-se em uma ilha (retomada da imagem do naufrágio inerente ao utopismo). Nesse ambiente, torna-se imprescindível a criação de regras para possibilitar o convívio social. À medida que se organizam, muitas dúvidas nascem – como viver coletivamente? Que regras implementar? Quem será o líder? Quem exercerá quais funções? Como reagir diante do desconhecido e do sentimento de medo? Em alguma medida, enquanto as distopias clássicas tematizaram esses questionamentos em um macrocosmo, isto é, representando a logística de um governo oficial, *O Senhor das Moscas* tece as mesmas reflexões em um ambiente minimalista, desvendando indagações acerca da condição humana, em especial a luta pelo poder (Cf. BESSA, 1998, p. 147).

*Laranja Mecânica*, assim como *O senhor das moscas*, tematiza a violência entre os jovens. Enquanto na obra de Golding temos o espaço da ilha, Burgess desenha um cenário urbano em um futuro próximo, na “era moderna” (BURGESS, 2004, p. 157) – com certeza, após a Segunda Guerra Mundial, pois as personagens referem-na. O narrador do romance é um jovem de quinze anos e acompanhamos sua trajetória até os dezoito anos; por meio de suas ações, conhecemos uma sociedade violenta cujos jovens, organizados em gangues, cometem crimes simplesmente porque sentem prazer. O distopismo de *Laranja Mecânica* reside em duas facetas: na violência dissipada tanto na conduta dos cidadãos quanto nas ações oficiais do governo, e na linguagem – um dialeto usado pelos jovens, “Nadsat”, evocando a Novafala de Orwell.

A figura do estado autoritário retorna para a ficção com Atwood e seu *O conto da Aia*. Nessa narrativa, em um tempo futuro, após embates bélicos, a sociedade (Gilead) é dominada e governada por religiosos fundamentalistas que subjagam as mulheres, abolindo seus direitos, obrigando-as a exercer funções, sempre servindo aos homens: as “esposas” gerenciam a casa; as “Marthas” são serventes; as “aias” engravidam. Tendo em vista a infertilidade da humanidade (certamente o elemento catastrófico da narrativa), as mulheres ainda férteis servem às castas superiores como meros corpos para reprodução. Ficam evidentes as especificidades da distopia clássica tematizadas no romance de Atwood – governo totalitário (aliado à religião); cerceamento da liberdade e da

individualidade. Com esse romance, a temática do feminino (mulheres dominadas, subjugadas e escravizadas na sociedade do futuro) e a presença do signo utópico (inscrito devido ao final indefinido do romance) sinalizam especificidades das distopias críticas.

Enquanto as distopias clássicas observam a força de governos totalitários, as distopias pós-apocalípticas (que podem ir ao encontro das distopias críticas) imaginam a emergência de forças de organização em um mundo em ruínas. O apocalipse, na ficção, representa a destruição da vida como a conhecemos – destruição de um governo oficial, do acesso à comida, da organização médica, da infraestrutura social (Cf. CURTIS, 2010, p. 2).

As narrativas pós-apocalípticas compartilham um argumento, na verdade, um questionamento: a pergunta “e se?”. E se acontecerem guerras nucleares, quedas de meteoros? E se houver a degradação do meio ambiente? E se pragas e doenças invadirem as cidades? Ou, ainda, e se algum colapso inexplicado e inominável assolar a Terra? (Cf. CURTIS, 2010, p. 7). Imaginando o futuro a partir de catástrofes, temos os romances *No País das Últimas coisas*, de Paul Auster; *He, She and It*, de Marge Piercy; *The Parable of Sower*, de Octavia Butler; *Children of Men*, de P.D. James; *Ensaio sobre a Cegueira*<sup>170</sup>, de José Saramago; *A Estrada*, de Cormac McCarthy; e a trilogia *Oryx e Crake*, *O Ano do Dilúvio* e *MaddAddam*, de Margaret Atwood<sup>171</sup>. Dos governos totalitários, passamos, então, à devastação do meio ambiente e à inevitável emergência da violência – desdobramento do caos e do esfacelamento do mundo como o conhecemos –, e, também, à presença da ciência, representada pela engenharia genética.

Em Marge Piercy e Octavia Butler, a figuração do feminino, assim como em *O Conto da Aia*, é expressiva e implementa o signo utópico; em ambas as histórias, o meio ambiente está devastado – na primeira obra, devido a guerras nucleares; na segunda, devido a mudanças climáticas (furacões, tempestades). O resultado é a escassez de água, o isolamento e a exclusão social<sup>172</sup>.

Cenários devastados e inexplicados colapsos (também com estrutura *in media res*) compõem o enredo tanto da obra de Paul Auster quanto da obra de Cormac McCarthy,

---

<sup>170</sup> Este romance será analisado no próximo capítulo desta tese.

<sup>171</sup> Reitero que os romances citados não pretendem ser uma lista definitiva, mas sim uma lista de referências.

<sup>172</sup> Em Butler, há, ainda, a hibridização entre a distopia e a ficção científica, pois a personagem principal apresenta uma mutação biológica, a “síndrome de hiperempatia”, que lhe permite sentir, no corpo e na mente, a dor dos outros.

nos quais as personagens buscam alimentos e abrigo para sobreviver. Os títulos dos romances sintetizam o ambiente pós-apocalíptico: restam poucas “coisas” no mundo – pessoas, objetos, comida, sentimentos, esperança; permanece, apenas, a estrada, a trajetória e o movimentar-se como sinônimos do viver/sobreviver. O mesmo cenário dilacerado é representado em *Children of Men*, no qual outro tipo de catástrofe e de finitude são evocadas, a infertilidade (já tematizada em *O Conto da Aia* e citado no romance de Auster<sup>173</sup>). Além disso, há um governo autoritário e violento, responsável por regular a vida em sociedade e impor experiências biológicas (cujo objetivo é resgatar a maternidade) e determinar o momento da morte. Pulula, em todas as obras, uma reflexão acerca da condição humana após o caos, após o apocalipse – seja ele qual for. Por meio desses romances, nos deparamos com “a fragilidade de todas as coisas finalmente revelada” (MCCARTHY, 2007, p. 27).

Por fim, a trilogia de Atwood implementa outro perfil de caos e apocalipse, proveniente de um tipo de inovação científica, a engenharia genética. A ação humana, nesse caso, é responsável diretamente pela reestruturação do *status quo*, pois, por meio da ciência, recria regras biológicas. Faz-se presente, assim, “o conceito de apocalipse como castigo aos erros humanos: em especial, a criação de artefatos capazes de usurpar o domínio de seus criadores, levando a regras desumanas” (LISBOA, 2011, p. IX<sup>174</sup>). Daí vem a punição, um apocalipse ético/punitivo, desencadeado, justamente, pelo comportamento humano (Cf. LISBOA, 2011, p. XXIX). Nessa trilogia, são tema a influência e o domínio das grandes corporações, a engenharia genética (grande mote científico do século XXI) e o caos consequente de uma doença, um vírus que se alastra e dizima a humanidade. Os três livros, de modo não linear, narram o antes e o depois da epidemia, explicando que tipo de humano (criado em laboratório) sobrevive – daí a associação com o pós-humano<sup>175</sup>, uma nomenclatura que se soma às anteriores, distopias críticas e narrativas pós-apocalípticas.

---

<sup>173</sup> “Nestes anos todos, não me lembro de ter visto um único recém-nascido” (AUSTER, 1987, p. 14).

<sup>174</sup> “the concept of apocalypse as retribution for flawed human agency: namely, its creation of artefacts capable of usurping the dominion of their creators, leading to nonhuman rule over the world”.

<sup>175</sup> O pós-humanismo, como o nome sugere, refere-se a uma etapa pós humana, circunstância em que a ciência passa a gerir a condição da humanidade, seja por meio de mutações genéticas, seja por meio da inteligência artificial. As obras de Atwood, devido à exploração das questões genéticas (excetuando *O conto da Aia*), são chamadas, também, de “biodistopias”, ou seja, “works that dramatise the implementation and ramifications of the widespread and frequently unethical use of biotechnologies” (FERREIRA, 2013, p. 49). A própria escritora classifica sua obra como uma estética híbrida e usa outra nomenclatura, “ustopia”: “Ustopia is a world I made up by combining utopia and dystopia – the imagined perfect society and its opposite – because, in my view, each contains a latent version of the other” (ATWOOD, 2011, s/p).

O estudo dos romances listados é um dos caminhos metodológicos pertinentes para compreendermos o conceito de distopia literária<sup>176</sup>. Esse levantamento de estruturas figurativas (também nomeadas temas, tópicos, motivos, topos ou isotopias) torna-se um método que traça os caminhos genológicos da utopia e da distopia (Cf. CAREY, 1999, p. 21). As imagens reiteradas estabelecem uma poética à qual, com o passar do tempo, são acrescentadas outras categorias, tendo em vista a relação da distopia com o tempo que circunda o autor empírico. A distopia

pode emanar a partir de diferentes formas de opressão social e política; da dominação da humanidade pelas máquinas, monstros ou espécies estranhas; da imposição de normas provenientes de desenvolvimentos científicos e tecnológicos, como a eugenia ou robótica; ou, por fim, da catástrofe ambiental. (CLAEYS, 2013b, p. 16<sup>177</sup>)

A ficção distópica delinea um tempo futuro que espelha, de modo distorcido, medos, receios e aflições de determinada época. É assim que os avisos e notificações emergem, trabalhando ora com a potencialização de problemas (por exemplo, a exagerada imagem do “Grande Irmão” que observa e manipula a todos), ora com a imaginação a partir de hipóteses, a indagação “e se” – e se não evitarmos o esgotamento da natureza?, e se houver embates nucleares? O romance distópico é um espelho que deturpa a imagem refletida, contudo, ainda assim, nele percebemos o esboço da imagem real.

---

<sup>176</sup> Quando explica ao leitor como é possível estudar a utopia, Raymons Trousson afirma que apenas o estudo diacrônico permite apreendermos as imagens-guia, o que é pertinente, também, para a distopia: “el estudio de la utopía sólo puede hacerse en una perspectiva en gran medida diacrónica, la única que permite analizar la evolución de un género mucho más antiguo que las ideologías que en él se proyectan” (TROUSSON, 1995, p. 28).

<sup>177</sup> “may emanate from various forms of social and political oppression; from the domination of humanity by machines, monsters, or alien species; from the imposition of norms derived from specific scientific and technological developments, such as eugenics or robotics; or from environmental catastrophe”.

## 2 ESPELHO REVISITADO: A LITERATURA PORTUGUESA E A DISTOPIA

*[...] se a escrita é sempre uma reescrita, mecanismos sutis de regulação, variáveis segundo as épocas, trabalham para que ela não seja simplesmente uma cópia, mas uma tradução, uma citação.*  
(COMPAGNON, 1996, p. 42)

*A intertextualidade pós-moderna é uma manifestação formal de um desejo de reduzir a distância entre o passado e o presente do leitor e também de um desejo de reescrever o passado dentro de um novo contexto.*  
(HOUTCHEON, 1991, p. 157)

Revisitar é a ação de visitar novamente, portanto, retornar, voltar-se mais uma vez a algo. A arte e a literatura revisitam o passado, porque, no hoje, carregamos – é inevitável – o ontem, a historicidade, a tradição. Por isso, Antoine Compagnon, no livro *O Trabalho da Citação*, propõe compreendermos a escrita, na verdade, como reescrita, e esta, por sua vez, como citação: “Ler ou escrever é realizar um ato de citação” (COMPAGNON, 1996, p. 41) porque leio presentificando minha memória intelectual, solicitando minha enciclopédia e meu repertório; ler é um ato de criação, porque a escrita externaliza, materializa referências culturais, sejam elas conscientes ou não, explícitas ou implícitas.

Quando interpretados como citação, os verbos visitar, ler e escrever vêm acompanhados da palavra intertextualidade, processo de composição que dá ênfase à relação leitor-texto (e não ao binarismo autor-texto), implementando, assim, “o *locus* do sentido textual dentro da história do próprio discurso” (HOUTCHEON, 1991, p. 166)<sup>178</sup>. Um texto estabelece sentidos e intertexto ao relacionar-se a discursos anteriores – fato descrito por Linda Houtcheon como “inevitável infiltração textual de práticas discursivas anteriores” (HOUTCHEON, 1991, p. 166).

A intertextualidade – esse irrevogável diálogo entre textos – opera, neste trabalho, enquanto ferramenta analítica; os romances portugueses aqui estudados – assim como as distopias críticas da segunda metade do século XX – evocam a tradição da utopia e da distopia, atualizando-a e ressignificando-a por meio de um processo silencioso de citações – à moda Compagnon. As imagens do distopismo são revisitadas pelos romancistas e, por meio da ação do leitor, desvendadas, estabelecendo, nesse processo, um mosaico de referências e intertextos. Diante dessa proposta, a concepção de hipertextualidade<sup>179</sup>,

<sup>178</sup> Linda Houtcheon propõe o conceito de “metaficção historiográfica” e investiga relações explícitas de intertextualidade, como a paródia; para esta tese, interessa a concepção de intertextualidade enquanto relação – a qual, como veremos, não se constrói de modo direto.

<sup>179</sup> Gérard Genett usa o termo “trasntextualidade” para analisar os distintos processos de relação textual, entre eles a intertextualidade; o paratexto; a metatextualidade; a hipertextualidade; e arquitextualidade.

cunhada por Gérard Genette e apresentada no livro *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*, torna-se pertinente; a hipertextualidade é a relação existente entre um texto B (hipertexto) e um texto A (hipotexto), anterior; esse processo, contudo, não exige uma citação direta, isto é, mesmo que “B não fale nada de A, [...] não poderia existir daquela forma sem A, do qual ele resulta, ao fim de uma operação que qualificarei de [...] transformação, e que, portanto, ele evoca mais ou menos manifestadamente, sem necessariamente falar dele ou citá-lo” (GENETTE, 2010, p. 18)<sup>180</sup>.

Assumindo um olhar analítico e comparatista, esta tese mapeia os intertextos (as relações entre textos “A” e “B” – as distopias clássicas e críticas, de um lado, e os romances portugueses, de outro), apontando as relações intertextuais possíveis entre a narrativa portuguesa do século XXI e o distopismo, verificando, por fim, tanto convergências quanto divergências – ou seja, transformações.

## 2.1 No passado e no presente: a poética da utopia e da distopia em Portugal.

*Sempre no nosso horizonte de portugueses se perfilou como solução desesperada para obstáculos inexpugnáveis a fuga para céus mais propícios.*  
(LOURENÇO, 1982, p. 51)

*Poucos países fabricaram acerca de si mesmos uma imagem tão idílica como Portugal.*  
(LOURENÇO, 1982, p. 79)

As epígrafes, palavras de Eduardo Lourenço, associam o povo português e o país Portugal ao imaginário utópico. A referida “fuga para o céu” evoca uma das acepções inerentes à utopia: a busca por um mundo melhor em âmbito celeste, o paraíso cristão ou os “céus” mencionados no excerto acima. Esta projeção religiosa – assim como imagens pagãs, entre elas a Cocanha, como vimos – prevê bem-estar e harmonia, prevê a perfeição em contraste e em oposição aos problemas terrenos. Na segunda frase de Lourenço, o adjetivo *idílico* descreve um Portugal que, diante do espelho, potencializa suas qualidades e, assim, deforma a realidade. Mais uma vez, encontramos uma associação com o campo da utopia, afinal, no princípio utópico existem o mesmo distanciamento e a mesma refiguração da realidade, espécie de representação que é, na verdade, reflexo de um projetar ou imaginar. De modo semelhante, o país da Cocanha, o paraíso depois da morte

---

<sup>180</sup> A proposição de Genette é produtiva para a proposta dessa tese porque o autor, inclusive, apresenta um exemplo cujo cerne é o gênero literário; ele explica que, na perspectiva da hipertextualidade, *Eneida*, de Virgílio, e *Ulisses*, de James Joyce, são hipertextos de um mesmo hipotexto, no caso, a *Odisséia* (Cf. GENETTE, 2010, p. 18); as referidas obras transformam, de modos distintos, o épico de Homero.

e a ilha de Thomas More desenham espaços imaginários nos quais – a partir de diferentes pressupostos e perspectivas – impera a felicidade.

É nesse jogo de aproximação e afastamento da realidade – ora reflexo, ora projeção e distorção – que o povo português percebe-se enquanto *locus* idílico, emoldurando, assim, uma identidade cujas qualidades são assinaladas e cujos problemas do mundo empírico são silenciados ou atenuados<sup>181</sup>. Emerge, dessa forma, a visão utópica. No caso português, o escapar da realidade traduz-se tanto pelo desejar quanto pelo desenhar – no futuro e no passado – uma identidade distinta dos limites empíricos.

Como Eduardo Lourenço explica no texto “Psicanálise mítica do destino português”, Portugal sonha futuro e passado ao mesmo tempo: “O viver nacional [...] orienta-se nessa época para um futuro de antemão **utópico** pela mediação primordial, obsessiva, do passado. Descontentes com o presente, mortos como existência nacional imediata, nós começámos a **sonhar** simultaneamente o futuro e o passado” (LOURENÇO, 1982, p. 25, grifos meus).

Em alguma medida, Boaventura de Sousa Santos também analisa essa postura que extrapola a visão da realidade; ele nomeia tal movimento como “excesso de diagnóstico” e explica que “Portugal habita física e simbolicamente espaços-tempo muito mais vastos que os seus limites observáveis” (SANTOS, 2011, p. 34) – a assertiva nos remete à dinâmica (deturpada) das relações entre Portugal e Europa e Portugal e colônias<sup>182</sup>. Fica sugerido, assim, que a visão embaçada do real (ainda que a categoria “realidade” suscite muitos questionamentos) se torna constitutiva do português; a frustração e a insatisfação motivam tal imaginário – do mesmo modo que motivam o nascimento das utopias. Eduardo Lourenço explicará, ainda, que a insatisfação e a frustração – “a autêntica situação de ser histórico em estado de intrínseca realidade” (LOURENÇO, 1982, p. 21) – é mascarada por meio da imagem do milagroso e do providencial; a utopia, por sua vez, denuncia e representa (ainda que de modo invertido) esses mesmos sentimentos.

Ao estudarmos o campo teórico do utopismo, portanto, desvendamos uma recorrência: o trânsito entre mundo empírico e mundo imaginado/projetado. Por isso, os

---

<sup>181</sup> Quanto à identidade portuguesa, outra ambivalência é definidora: a sensação de ser, ao mesmo tempo, “centro de um grande império colonial e a periferia da Europa” (SANTOS, 2011, p. 24).

<sup>182</sup> Boaventura aborda essa dinâmica por meio da imagem do palimpsesto, ou seja, “enquanto problema do passado que se afirma no presente como modo específico de ver o futuro” (SANTOS, 2011, p. 40).

cenários marcados pela escassez de alimento e pelo trabalho árduo presentes na Idade Média impulsionaram o imaginário da fartura e do sossego presentes na terra da Cocanha; o canônico autor Thomas More, insatisfeito com a ordem política inglesa, projetou um novo *status quo* para a idealizada ilha Utopia; alinhado a esse paradigma, podemos dispor Portugal, país consciente da sua fragilidade que tece narrativas gloriosas, misturando fatos históricos a tendências ficcionais, cujo resultado são verdadeiros mitos – e o mito, segundo António José Saraiva, “é também uma forma de compensação em relação a uma realidade frustrante” (SARAIVA, 1994, p. 114). Para Lourenço, “Há em nós muito excesso de memória mitificada a acrescentar-se à nossa memória multissecular de europeus. Há sobretudo este **excesso ou sobrecarga de sonho** que [...] nos impede de consentir ou de aderir às exigências da realidade” (LOURENÇO, 1982, p. 59, grifo meu). Unindo as proposições dos pensadores, podemos sugerir que o mito figura enquanto sonho ao atenuar as decepções.

“Excesso de sonho” é condição utópica; utopia enquanto paradigma da não-ação, do distanciar-se do “real” e do manter-se à deriva<sup>183</sup>. No caso português, traduzimos essas definições por esta imagem: permanecer à espera. Para Portugal, o imaginar um futuro alternativo confunde-se com o passado glorioso – ou melhor, com uma frustrada promessa de glória. A imagem alterada do ontem reflete-se no espelho inexistente do amanhã e, assim, num jogo de simultaneidades, passado e futuro complementam-se. Criase um ontem glorioso, misturando fatos a eventos míticos; projeta-se o futuro por meio da espera: “Como portugueses esperámos do milagre, no sentido mais realista da palavra, aquilo que, razoavelmente, não podia ser obtido por força humana” (LOURENÇO, 1982, p. 24).

A cultura portuguesa dialoga com o utopismo porque elabora narrativas imaginárias do seu passado; porque aguarda uma solução mística e mítica para o seu futuro; porque os mais expressivos mitos portugueses projetam futuros idealizados. Essa mitologia portuguesa refere-se tanto a narrativas históricas e a heróis arquetípicos quanto a situações (ficcionais ou resultado do imaginário coletivo) relacionadas à identidade nacional.

---

<sup>183</sup> Essa, vale lembrar, é apenas uma das acepções da utopia; outras leituras são possíveis, como a concepção de princípio-esperança, a utopia como projeto e movimento em direção a algo.

No texto “Uma mitologia portuguesa”, Victor Jabouille sintetiza as facetas míticas do País:

O que encontramos, então, quando falamos dos mitos portugueses? Podemos ter um **nome**: Viriato, Egas Moniz, Eusébio ou Amália. Podemos ter um **sentimento**: a saudade. Podemos ter um **acto**: as Descobertas ou a emigração. Podemos ter o mito como **arte**, materializado em Camões ou em Pessoa e nas suas obras. Podemos ter o mito-**personagem**: D. Sebastião. Podemos ter o mito-**manifestação**: o fado. Podemos, finalmente, ter o mito-**conceito** profundo e forte: o Quinto Império (JABOUILLE, 1993, p. 64, grifos meus).

Nesse brevíssimo parágrafo, (re)conhecemos o imaginário português, o qual se confunde com a historicidade do País, ora emergindo dela, ora influenciando-a – afinal, como explica Benjamin Abdala Junior, o mito é uma historicidade de forma aparentemente a-histórica (Cf. 2003, p. 14). Na trajetória de Portugal, o mesmo mito pode fazer-se presente em mais de um momento histórico – por exemplo, o sebastianismo (“mito-personagem”) convoca passado e futuro, pois implica, por um lado, o desejo de retornar aos tempos de império fortalecido; e, por outro lado, implementa o projeto de futuro, um novo império. Nesse caso, saudade e Quinto Império estão reunidos. Diferentes mitos podem, também, evocar as mesmas imagens, como o mar, as navegações, a salvação – estas estão presentes no “ato” das navegações, na “personagem” messiânica e providencialista D. Sebastião e na arte – desde Luís de Camões, passando por Fernando Pessoa<sup>184</sup> e pelo século XX<sup>185</sup>.

Se assumirmos os mitos enquanto “símbolos de situações dramáticas que constituem paradigmas culturais” (ABDALA JUNIOR, 2003, p. 14), diante do quadro desenhado por Jabouille, poderemos apreender este *topos*: o providencialismo e o messianismo; a viagem; o futuro exitoso e grandioso. Temos, aqui, um verdadeiro paradigma mitológico e cultural de Portugal, e esse conjunto de imagens e de mitos dialoga, intensamente, com o utopismo.

---

<sup>184</sup> O livro *Mensagem*, publicado na década de 30 e escrito por Fernando Pessoa, revisita a história do país e recria a mítica e mística do olhar português, pois interpreta o ontem de modo esotérico. Os versos pessoanos revisitam mitos como D. Sebastião, as grandes navegações e o mar, e, por fim, a identidade de Ulisses, o fundador mítico de Lisboa.

<sup>185</sup> A tese “Memória e Mito dos Descobrimentos na Literatura do Século XX” (2013) de Cidália Viegas de Carvalho, desenvolvida na Universidade de Coimbra, com a orientação da Professora Doutora Maria Helena Santana investiga, justamente, de que maneira a literatura portuguesa relê a mitologia da navegação, dos mares e da promessa de êxito. Destaco *As Naus*, de António Lobo Antunes e *O Conquistador*, de Almeida Faria, por releerem os mitos a partir da ironia e da criticidade.

No trabalho de doutorado intitulado “Do espírito da utopia: lugares utópicos e eutópicos. Tempos proféticos nas culturas literárias portuguesa e inglesa”<sup>186</sup>, José Eduardo Reis apresenta a tese, justamente, de que a cultura portuguesa é marcada pelo utopismo. Segundo Reis, as inscrições utópicas na cultura portuguesa<sup>187</sup> tornam-se evidentes ao analisarmos determinadas imagens e signos que se repetem. Em alguns momentos da história da literatura e da cultura portuguesa, notamos a reincidência de enredos e personagens que dão eco a enredos e personagens de obras pertencentes à história da utopia; em outros momentos, Reis percebe, nas obras portuguesas, a inscrição de ideias, ideais e imagens exemplares do pensamento utópico e, por isso, estuda-os, verificando em que medida ecos e intertextos se estabelecem.

O providencialismo sintetiza a certeza de sucesso, a ideia de predestinação, inerente à condição portuguesa – e o registro dessa perspectiva vem nas crônicas quinhentistas e seiscentistas. Um exemplo essencial é a aparição de Jesus, nas vésperas da batalha de Ourique, a D. Afonso Henriques<sup>188</sup>, para “lhe comunicar a especial protecção que lhe merecia a formação, consolidação e expansão do reino de Portugal” (REIS, 2008, p. 629).

A imagem de futuro promissor vai ao encontro de eventos históricos, em especial as grandes navegações, as quais, por sua vez, são mote de obras artísticas, como, evidentemente, *Os Lusíadas* (1572), de Camões. No épico, mitos históricos – personalidades portuguesas – somam-se à imagem da viagem e do mar, e à predestinação, misturando universo cristão e pagão.

A viagem pode ser lida como matriz do percurso identitário português, e o mar como *topos* literário. No livro *Identidade em viagem: para uma história da cultura portuguesa* (2013), Marília dos Santos Lopes observa, justamente, as imagens da viagem e do mar; para tanto, cita Maria Alzira Seixo (o livro *Identidade em Viagem*) que organiza três perfis do viajar: a viagem imaginária (mitos, textos lendários, utopias, relatos de

---

<sup>186</sup> Ao longo das quase mil páginas, o pesquisador coloca lado a lado pensadores, poetas e prosadores portugueses e ingleses, demonstrando de que maneira cada um desses países aproximou-se do utopismo e da utopia.

<sup>187</sup> O pesquisador não se restringe a objetos literários; na verdade, ele verifica a formação histórica e identitária de Portugal para assinalar as inserções utópicas.

<sup>188</sup> José Eduardo Reis explica que dois cronistas foram responsáveis, inicialmente, por tal registro: primeiramente, Fernão Lopes; depois, Duarte Galvão; além desses, outros relataram o mesmo encontro (Cf. REIS, 2008, p. 628).

viagem sem relação com o factual); a literatura de viagens (relatos de viagens na época do descobrimento); e, por fim, a viagem na literatura (mote, imagem e intertexto).

José Eduardo Reis também organiza o *topos* viagem em três eixos: vertente documental e histórica, cujo exemplo é a “Carta de Pero Vaz de Caminha” – portanto, a literatura de viagens; vertente puramente imaginada cujo exemplo é “a ilha dos Amores”<sup>189</sup>, presente no épico *Os Lusíadas* – neste caso, há uma mistura da viagem imaginária e da viagem na literatura proposta por Seixo; por fim, na última vertente, Reis une as categorias e a nomeia vertente “documental-histórica-imaginada”, cujo exemplo é *A peregrinação*, de Fernão Mendes Pinto.

Cada uma dessas obras (e poderíamos citar muitas outras) relaciona estes itens: identidade portuguesa, predestinação e ato de navegar. O império português, de fato, desvendou os mistérios dos mares e uniu-se às grandes potências responsáveis por expandir o território global. *Os Lusíadas*, épico que rege a grandiosidade portuguesa, canta, pois, a inclinação à glória proveniente das grandes navegações. É dos versos de Camões que emana a certeza de grandiosidade; é ao imaginário registrado pelos versos de Camões que muitas obras, ao longo da história da literatura portuguesa, farão referência. Em alguma medida, é a esse Portugal descrito por Camões (mesmo que existam excertos ancorados em um olhar crítico) que a saudade faz referência, esse “termos sido”, essa “ex-vida” (Cf. LOURENÇO, 1982, p. 25) contemplada nos versos do épico.

Ainda sobre o *topos* viagem e sua relação com a utopia, faz-se essencial lembrarmos da canônica *Utopia* de Thomas More: nela, o narrador, Thomas More, narra um encontro com outras duas personagens – Peter Giles e Rafael Hitlodeu. Este é um corajoso navegador português que conheceu a ilha de Utopia e relata tal experiência<sup>190</sup>. O fato de Hitlodeu ser português vai ao encontro das ideias aqui apresentadas, evidenciando a expressividade das navegações e do mar para Portugal. Uma leitura contemporânea da *Utopia* permite observarmos a expressividade do português para a sua época, um reino responsável pela descoberta de novas terras, um reino audaz ao desbravar

---

<sup>189</sup> A ilha é apresentada como um lugar idílico (uma fuga à lógica empírica do mundo, ambiente de lazer e prazer) e como recompensa, aspectos que se relacionam à utopia. Além disso, o episódio reitera a imagem de povo escolhido, pois as Ninfas, em um canto profético, relatam as futuras ações dos portugueses; e eles, portugueses, conhecem a “Máquina do Mundo”, assumindo, assim, uma posição privilegiada.

<sup>190</sup> No livro, a personagem More diz a Rafael: “pelo seu aspecto e postura, pareceu-me um capitão de navio” (MORE, 2004, p. 5).

os mares. Sendo assim, a obra de More dá eco às certezas de glória dos portugueses – afinal, na ficção, eles são responsáveis por encontrar o improvável, o não lugar, a ilha chamada “utopia”.

Na história portuguesa, a certeza de um amanhã glorioso é (quase) interrompida quando precocemente morre o rei D. Sebastião, na batalha Alcácer-Quiber (1578)<sup>191</sup>; da frustração, no entanto, nasce outro sentimento, a esperança utópica do retorno, ou seja, o retorno do rei, “única esperança da independência e de regresso à antiga prosperidade e a possibilidade de inversão do caminho” (SOUSA, 2006, p. 147). Para Lourenço, o sebastianismo “representa a consciência delirada de uma fraqueza nacional, de uma carência, e essa carência é real” (LOURENÇO, 1982, p. 24). “Real” porque, na época, houve, de fato, a ausência de um sucessor – logo, aconteceu uma crise dinástica –, e a consequência foi a anexação de Portugal à Espanha (1580).

A mítica sebastianista, portanto, reúne frustração, desejo de glória, esperança (passiva), superstição e “uma predisposição psicológica para resolver num plano sobrenatural as dificuldades de uma realidade desagradável” (SOUSA, 2006, p. 152). Joel Serrão sintetiza esse horizonte por meio de um questionamento: “E que é senão sebastianismo a chamada ‘filosofia portuguesa?’” (SERRÃO, 1983, p. 20). A construção da identidade portuguesa, portanto, é atravessada pelo mito ou filosofia do sebastianismo – o qual faz as vezes de utopia.

Interessante é verificarmos que o mito consolidou-se a partir, é claro, da morte do rei – daí a descrição “O encoberto” que retornaria –, mas também devido a relatos populares, segundo os quais o corpo do rei não havia sido encontrado, relatos segundo os quais D. Sebastião havia escapado da morte e retornaria (Cf. SARAIVA, 1999, p. 175). A dimensão factual – isto é, a morte do rei – invade o campo discursivo e o âmbito da fé e, aos poucos, ganha contornos míticos. Nesse sentido, vale lembrar dos escritos de Gonçalo Anes Bandarra, o sapateiro de Trancoso cujas trovas (escritas entre 1530 e 1540) foram lidas como profecias que anunciavam o retorno do Messias – associado, posteriormente, à identidade de D. Sebastião<sup>192</sup> –, e dos sermões de padre António Vieira

<sup>191</sup> Vale observar o propósito da batalha: combater os mouros em nome de Cristo, mais uma vez, a imagem de povo predestinado – desta vez, predestinado a expandir a religião cristã.

<sup>192</sup> José Hermano Saraiva explica que os textos de Bandarra poderiam ser interpretados de modo distinto, pois “o sapateiro era mau escritor” (SARAIVA, 1999, p. 174). No artigo “O desejado e o encoberto: potências de um movimento de um mito andarilho”, Marcio Honório de Godoy explica que Dom João de Castro foi responsável por encontrar, no discurso profético do Bandarra, a leitura que preenchia

cujas proposições acerca do Quinto Império (império universal que reuniria judeus e cristãos) associam-se à imagem do encoberto<sup>193</sup>.

Reis verifica a importância da convergência entre utopia e imaginário cristão, utopismo e religião. Há, entre esses campos, afinidades axiológicas, uma vez que a fé pensa na transcendência e a utopia, muitas vezes, na vontade racional de superar limites. Haveria, assim, um “mecanismo de pensamento profético-apocalíptico, messiânico, milenarista” responsável por denunciar os problemas do presente (condição inerente à utopia, a qual nasce de um descontentamento) e por anunciar um futuro próspero. A cultura portuguesa, em momentos de crise, ativa esse “esquema hermenêutico” por meio de distintas produções: ora por meio do discurso historiográfico (Fernão Lopes); ora por meio de um discurso doutrinador (os sermões de Vieira e outros pregadores); ora esse constructo invade a poesia, como em *Mensagem*, de Fernando Pessoa; e há, ainda, uma vertente de reflexão ensaístico-filosófica, com Agostinho da Silva (Cf. REIS, 2008).

Para analisar a mitologia portuguesa e sua convergência com o utopismo, retomo as palavras de Jabouille, para quem a crise permite o nascimento do mito: “nos momentos de crise (derrota frente aos Holandeses e aos Castelhanos), o mito ganha força (Pe. António Vieira), projectando-se no futuro como uma antevisão de um novo império mundial” (1993, p. 74). O sebastianismo implica a imagem do rei que retorna, contudo, transcende essa identidade e estende-se à busca de uma salvação – logo, uma utopia.

Para Reis, há muitos outros exemplos de utopismo na cultura portuguesa. Segundo ele, as ideias de Robert Owen contrastam com as proposições de Antero de Quental devido às reflexões acerca do conceito de progresso e do ideário socialista – facetas inerentes à historicidade da utopia. Ao lado da obra *Nova Atlântida* (1641), de Francis Bacon, Reis dispõe os escritos de Fernão Mendes Pinto, justificando tal aproximação porque ambos tematizam o *topos* viagem, imagem essencial para o momento de delimitação do gênero utopia. Ao estudar o século XX, a tese refere as narrativas *Irmânia*

---

expectativas e crenças suas e do povo: “Na leitura de Dom João de Castro sobre as Trovas de Bandarra, Dom Sebastião recebe a potência messiânica do soberano esperado havia muito tempo, e que navegava em diversas lendas e profecias, em obscuros relatos, nos quais não podemos ver o seu rosto, mas sabemos de sua existência como o misterioso Rei Encoberto envolvido em um papel importante diante das concepções escatológicas e apocalípticas promovidas pela tradição judaico-cristã” (GODOY, 2009, p. 26).

<sup>193</sup> No livro *História Concisa de Portugal*, José Hermano Saraiva afirma que o mito de D. Sebastião não pertenceu apenas ao âmbito popular, pois a elite cultural também versou sobre o assunto, propondo, segundo o crítico, “especulações irracionais” (SARAIVA, 1999, p. 176) como o Quinto Império de António Vieira.

(1912), de Ângelo Jorge, e *Utopia III* (1998), de Pina Martins, cujos enredos dialogam com os canônicos *Notícias de lugar nenhum* (1860), de William Morris, e *A Modern Utopia* (1905), de H. G. Wells. Enquanto *Irmânia* recupera a imagem do naufrago e da ilha, *Utopia III* produz explicitamente um intertexto com *Utopia*, de More.

No referido trabalho de Reis aparecem, ainda, excertos de muitos autores (o *corpus* é vasto); por meio dessas referências, a tese de José Eduardo Reis emoldura-se para defender a presença de inscrições utópicas no fazer artístico e na constituição identitária do português. A proposição do pesquisador parece dar corpo à dinâmica verificada por Lourenço, para quem as ficções criam mitologia, enquanto a mitologia cria ficções (Cf. 1987, p. 92).

Diante desse quadro de referências, proponho, neste trabalho, um estudo semelhante ao de José Eduardo Reis, contudo, ao invés do utopismo (e selecionando um *corpus* menor bem como um recorte temporal mais restrito), analisarei as inscrições distópicas na literatura portuguesa. Priorizo os romancistas do século XXI, ou seja, os novíssimos autores portugueses<sup>194</sup>; entretanto, ainda no século XX, podemos verificar, na obra de José Saramago, uma recorrente construção distópica – e tais tendências ficcionais estabelecem um nexo com os romancistas da nova geração. Pelo menos quatro produções de Saramago dialogam com o distopismo: a narrativa breve<sup>195</sup> *O ano de 1993* (1975); os contos “Embargo” e “Coisas”, do livro *Objecto Quase* (1978); e o romance *Ensaio Sobre a Cegueira* (1995).

No texto “Construção de uma Memória Anti-anti-utopia no Conto ‘Coisas’ de José Saramago”, Maria Paula Pires Santos explica que “na narrativa anti-utópica são os valores negativos conducentes à dissolução total do indivíduo que irão prevalecer valorizando a afirmação de um Estado com poderes e meios totalitários” (2006, p. 175); essa é uma das ideias imprescindíveis para pensarmos a distopia e faz as vezes de chave interpretativa para as obras saramaguianas cujo tom é distópico. A dissolução do indivíduo é um dos motes das distopias e representa o esfacelamento da humanidade diante da tecnologia, dos governos totalitários, do apocalipse – o que encontramos,

---

<sup>194</sup> A nomeação “novíssimos escritores” é utilizada por Miguel Real no livro *O romance português contemporâneo: 1950-2010* (publicado em 2012); o crítico apresenta todos os autores estudados nesta tese (excetuando ele mesmo, Miguel Real).

<sup>195</sup> Narrativa breve ou poemas narrativos ou, apenas, poesia que se mistura à prosa – a definição do gênero desta obra pode ser objeto de estudo.

respectivamente, em “Embargo”; “Coisas” e *O ano de 1993*; e, por fim, em *Ensaio sobre a Cegueira*.

As primeiras páginas de *O ano de 1993* apresentam um ambiente onírico e surreal, evocado pela referência ao pintor Salvador Dalí, artista que “pintou a imagem necessária para os dias de 1993” (SARAMAGO, 2007, p. 7). Dessa forma, estabelecemos o pacto de leitura: o cenário e o enredo pertencem ao surreal, fogem à lógica realista. Apreendemos, ao ler a obra, um sentido para o surreal: viver em uma sociedade totalitária, afinal, “tropas de ocupação” (SARAMAGO, 2007, p. 29) mantêm a hierarquia de poderes, agem com violência, estuprando, invadindo casas e vigiando os cidadãos – o “grande olho que iria passar a vigiar a cidade” (SARAMAGO, 2007, p. 47), “o olho de vigilância individual o olho que não dorme nunca” (SARAMAGO, 2007, p. 47).

A imagem desse “grande olho” nos remete, imediatamente, ao romance de Orwell e seu “Grande Irmão”. Para Luciana Stegagno Picchio, essa obra de Saramago, “ilha alegórica dificilmente conjugável” (PICCHIO, 2000, p. 352), pode ser, de fato, lida como alusão ao romance *1984*, uma vez que, se invertermos os numerais, chegaremos ao ano 1939, “ano crucial da expansão planetária da guerra mundial, um ano trágico para a Península ibérica, quando Portugal reconheceu o governo do general Franco e assinou com a Espanha o tratado de amizade e não agressão” (PICCHIO, 2000, p. 355).

A interpretação de Picchio é plausível, contudo, a relação mais significativa entre a obra de Saramago e o distopismo são a indefinição de espaço – não sabemos onde isso tudo acontece – e a escolha do tempo futuro para as narrativas, aspectos formais que nos convidam, como todas as distopias fazem, a observar a contemporaneidade do autor empírico. Por isso, o narrador explica: “Distante julgaríamos o ano de 1993 e contudo é tempo dele ainda” (SARAMAGO, 2007, p. 110); era quase tempo dele ainda quando Saramago o escreveu (1975), pois o Estado Novo de Salazar fora destituído em 1974. É por meio de uma narrativa alegórica que Saramago apresenta o futuro opressor (futuro que, recentemente, transformara-se em passado para o povo português); é por meio do tom fantástico do diálogo com a fábula que o enredo se estabelece, evocando, naturalmente, o imaginário distópico.

No conto “Embargo”, também não há indícios de tempo e espaço, contudo, a sociedade em que as personagens estão inseridas assemelha-se à nossa: há carros, há

emprego, há família, há disputas de mercado. Estas são, justamente, a explicação do título: trata-se de uma situação política e econômica, um embargo árabe da gasolina. Nada mais sabemos, a não ser que o combustível tornara-se escasso. A personagem principal – sem nome – vive um dia intenso ao deparar-se com a humanização do carro. Enquanto no conto “Coisas” lemos um convite à reflexão acerca da desumanização, em “Embargo”, lemos o carro – signo da tecnologia e quicá do capitalismo – enquanto ser independente<sup>196</sup>. Por isso, à medida que dirige o carro, a personagem perde o controle sobre o objeto, tornando-se uma extensão da máquina:

A sua ideia era simples. Consistia em sair de dentro da gabardina, torcendo os braços e o corpo, deslizando para fora dela, tal como faz a cobra quando abandona a pele. [...] A gabardina aderira ao encosto do banco, do mesmo modo que ao casaco, à camisola de lã, à camisa, à camisola interior, à pele, aos músculos, aos ossos. [...] Desesperado. Estava preso no carro. (SARAMAGO, 1999, p. 40-1)

O conto “Coisas” apresenta um enredo cujas marcas de tempo histórico e espaço geográfico estão apagadas; as personagens – sem nome, caracterizadas por suas funções –, em especial o “funcionário”, protagonista, deparam-se com uma espécie de revolta dos objetos. Esses objetos, utensílios, máquinas e instalações (descritos com uma sigla: *oumis*) ganham vida, somem ou machucam as pessoas<sup>197</sup>; aos poucos, tudo desaparece: janelas, portas, ruas, prédios, roupas. Resta, apenas, o corpo humano, como se a sociedade se desvencilhasse dos objetos e dos sentidos a eles atribuídos. Nesse enredo, o governo mantém a hierarquia social por meio de uma classificação – as procedências A, B e C, registradas na palma da mão – e tem um lema: “vigilância e mão aberta” (SARAMAGO, 1994, p. 89). O governo oficial e os militares reproduzem discursos sobre um inimigo, e medidas violentas são adotadas: “[...] por ordem do estado-maior-general das forças armadas (*emgfa*) será bombardeado, a partir das sete horas da manhã, pelos meios da artilharia (a) e da aviação (a), o sector leste da cidade, como primeira medida de retaliação” (SARAMAGO, 1994, p. 99).

<sup>196</sup> Algumas descrições auxiliam a compor essa imagem humanizada da máquina. Primeiramente, a percepção da personagem diante do seu carro: “se não fosse o frio tanto, poderia dizer-se que transpirava **como um corpo vivo**” (SARAMAGO, 1994, p. 34, grifo meu). Em outros momentos, a descrição que o narrador tece da máquina aproxima-a de animais, logo, de seres vivos: “Rua acima, o automóvel arrancou, raspando o asfalto como um **animal de cascos** [...]” (SARAMAGO, 1999, p. 35, grifo meu).

<sup>197</sup> “E isso fê-lo [o funcionário] pensar no modo como lhe correria o dia, na sua mão direita que segurava a carta dentro do bolso, no arranhão fundo que a porta lhe fizera, no sofá com febre, no relógio que continuava a trabalhar, mas com os ponteiros parados dez minutos antes da hora de entrar no emprego” (SARAMAGO, 1994, p. 73).

Em *Ensaio Sobre a Cegueira*, lemos a história de um apocalipse, à semelhança dos colapsos ambientais ou guerras atômicas das distopias críticas: a cegueira branca invade a sociedade, lugar não determinado, em um tempo não indicado, mas que se assemelha ao nosso tempo, pois há carros, telefones etc. À medida que a população cega, o Governo – grafado com maiúsculas –, para cuidar de sua Nação (ficam explicitadas, por meio dos nomes, as indefinições de tempo e espaço) age, internando a população afetada em manicômios. Nesse local, a voz oficial da ordem (ineficiente, é claro) faz-se presente por meio de uma gravação:

Vinha de um altifalante fixado por cima da porta por onde tinham entrado. A palavra Atenção foi pronunciada três vezes, depois a voz começou, O Governo considera seu direito e seu dever, proteger por todos os meios as populações na crise que estamos a atravessar [...]. (SARAMAGO, 1995, p. 49)

A voz, representante da ordem e invasora do ambiente dos sujeitos, evoca, mais uma vez, *1984*, de Orwell, no qual as teletelas são o mecanismo pelo qual o Grande Irmão interfere no cotidiano. No romance de Saramago, é nesse microcosmo do manicômio (isolados como em uma ilha de pesadelos) que reconhecemos uma miniatura da organização social; nessa sociedade, emergem disputas pelo poder, relações de poder e poderes totalitários, desenhando um viver de subjugação, o que implica escravidão (doar o seu alimento) e violência (estupro e ameaças).

O desfecho de todas as obras referidas acima é esperançoso; todas carregam signos utópicos. Em *O ano de 1993*, o nascimento de crianças sugere o renascer da vida, de um outro *status quo*. No conto “Coisas”, o grupo de resistência vem, nu (desvencilhado de quaisquer coisas), ao encontro dos militares e governantes para explicar-lhes (e a nós, leitores) que “Agora é preciso reconstruir tudo” para que não mais os homens sejam colocados no lugar das coisas – uma maneira de dizer não à desumanização, à “coisificação” inerente à sociedade capitalista<sup>198</sup>. Em “Embargo”, depois de toda a trajetória de sofrimento, a personagem vê-se livre da máquina-carro, recuperando o controle de seu corpo, logo, a sua humanidade. Em *Ensaio Sobre a Cegueira*, depois de experienciar o caos social – isto é, a ausência de ordem e a desumana luta pelo poder –, uma das personagens (o médico) recupera a visão: “Viu e gritou, Vejo. O primeiro grito ainda foi o da incredulidade, mas com o segundo, e o terceiro, e quantos mais, foi

---

<sup>198</sup> “Não tínhamos outro remédio, quando as coisas éramos nós. Não voltarão os homens a ser postos no lugar das coisas” (SARAMAGO, 1994, p. 105).

crecendo a evidência, Vejo, vejo” (SARAMAGO, 1995, p. 306), ou seja, há esperança, todos podem recuperar a visão e, quem sabe, possam, então, verdadeiramente ver o mundo<sup>199</sup>.

À sua maneira, cada uma das obras referidas dialoga com o distopismo. Como vimos, estas são marcas distópicas presentes nas quatro obras de Saramago brevemente analisadas: a presença de governos autoritários e totalitários; a indefinição de tempo e espaço; a desumanização e a sua relação com as máquinas; o apocalipse e suas relações com organização social. As epígrafes de cada um dos livros sugerem ponderações capazes de sintetizá-los; torna-se pertinente observarmos tais reflexões porque para as utopias e distopias, a potência reflexiva das obras – isto é, o convite ao pensar – é característica basilar.

*O ano de 1993* apresenta duas epígrafes; a que nos interessa é um trecho de Fernão Lopes, cronista de Portugal. Parafraseando e resumindo as palavras de Lopes<sup>200</sup>, ele diz: neste volume, a mentira está distante. Saramago, ao selecionar tal excerto, diz ao leitor: mesmo emoldurando-se em um tom fantástico ou surrealista, esta narrativa, estas imagens, dão eco ao mundo empírico. Tal descrição, sem dúvida, vai ao encontro das especificidades da distopia romanesca, pois evoca o jogo de espelhos entre ficção e mundo empírico.

O livro de contos *Objecto Quase* traz esta epígrafe: “Se o homem é formado pelas circunstâncias, é necessário formar as circunstâncias humanamente” (K. Marx e F. Engels). Temos, aí, a importância do contexto social, do ambiente em que os sujeitos vivem; mais que isso, as “circunstâncias humanas” nos remetem às primeiras distopias – já aqui apresentadas – cujo cerne era abordar as relações do ser humano com a tecnologia, tendo em vista a desumanização. Nesse sentido, mais uma vez, a chave de leitura sugerida pela epígrafe vai ao encontro das reflexões mais expressivas do distopismo.

Por fim, no romance *Ensaio Sobre a Cegueira*, a epígrafe diz: “Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara.”. Por meio de duas sentenças condicionais, o leitor é convidado a observar o jogo semântico das palavras selecionadas. O ato de olhar implica o ato de ver, ou seja, efetivamente observar; ao observarmos – isto é, efetivamente vermos os

---

<sup>199</sup> Essa reflexão está explicitada neste diálogo: “Por que foi que cegámos, Não sei, talvez um dia se chegue a conhecer a razão, Queres que te diga o que penso, Diz. Penso que não cegámos, penso que estamos cegos, Cegos que vêem, Cegos que, vendo, não vêem” (SARAMAGO, 1995, p. 310).

<sup>200</sup> O excerto é este: “... porque scprevedo homem do que nom he certo, ou contara mais curto do que foi, ou fallara mais largo do que deve; mas mentira em este volume, he muito afastada da nossa voomtade”.

problemas –, podemos “repará-los” ou seja, consertá-los. A alegoria da cegueira sintetiza, portanto, a nossa indiferença diante das falhas do mundo.

Diante das reflexões e breves análises apresentadas, podemos declarar: José Saramago, antes de principiarmos o século XXI, levou para a literatura portuguesa enredos que estabelecem intertextos com a tradição distópica; esta, por sua vez, figura enquanto categoria estruturante em romances dos novíssimos autores de Portugal. A partir de agora, irei, portanto, dedicar-me ao estudo dessas obras.

## 2.2 Imagens reiteradas e imagens rasuradas: inscrições distópicas na literatura portuguesa do século XXI.

*It is undeniable that in our own century it is the anti-utopian current that has been strongest.*  
(KUMAR, 1991, p. 99)

*Numerosos contemporâneos nossos decidem, então, estender-nos um espelho cruel, para que possamos contemplar nossa decadência.*  
(TODOROV, 1999, p. 173)

Insatisfeita, a utopia (literária ou não) imagina outro lugar – organizado e harmônico. Insatisfeita, a distopia literária imagina outro tempo – caótico e desarmônico. A utopia diz ao leitor: “veja, é possível”. A distopia adverte: “reaja, do contrário...”. Se More, no século XVI, insatisfeito com o *status quo*, idealizou uma sociedade cujas regras garantiram, para os moradores de Utopia, organização social e felicidade; Huxley, Orwell e outros escritores, no século XX, frustrados diante da falência das promessas da modernidade e temerosos diante do horizonte histórico, imaginaram futuros avassaladores.

Observando as tendências de seu tempo, autores de distopias (revisitando a tradição utópica) intensificaram os problemas que percebiam no mundo empírico; figuraram um futuro pior para convidar o leitor a reagir. Por isso, podemos afirmar que a “distopia é, fundamentalmente, um gênero preocupado em melhorar a existência humana e o faz ao chamar a atenção para os problemas do século XX” (SISK, 1997, p. 10<sup>201</sup>), afinal, precisamos da distopia para nos lembrarmos de que a nossa distopia empírica pode piorar (Cf. SARGENT, 2013, p. 12). Ao dizer “nossa distopia”, Sargent caracteriza o

---

<sup>201</sup> “dystopia is fundamentally a genre concerned with improving human existence and directing attention toward the twentieth century’s problems”.

mundo em que vivemos como distópico, devido aos seus incontáveis problemas; a distopia literária, por sua vez, ficcionaliza e potencializa tais embates.

As distopias publicadas ao longo do século XX construíram uma tradição. Nos primeiros cinquenta anos, o principal assombro ficcionalizado pelas distopias clássicas foi o governo totalitário (poder oficial não democrático). Na segunda metade do século XX, novas tendências distópicas incitaram reflexões acerca da organização social e da imagem do líder político, contudo, não mais se restringiram às instituições oficiais; nessa proposta ficcional, quando catástrofe ambiental e apocalipse acontecem, estruturas e entidades governamentais desaparecem ou enfraquecem e, em seus lugares, líderes emergem, fazendo as vezes de ditadores.

De uma forma ou de outra, nas distopias, o signo da organização social ganha contornos de pesadelo, e a ele se associam outras categorias, como o controle da liberdade e da linguagem (inclusive artística); o apagamento e a destruição da memória coletiva e da história oficial; a presença do isolamento, seja da comunidade em relação ao resto do mundo, seja do sujeito (signo da resistência) em relação à comunidade; o uso da ciência ou da tecnologia para organizar, controlar e supervisionar a sociedade. Esse poder totalitário (institucional ou não) associa-se a outras categorias inerentes ao distopismo: tempo e espaço indefinidos (u-cronia e u-topia); presença de guerras e desastres climáticos; inscrição de signos utópicos em meio ao pesadelo distópico<sup>202</sup>.

Essa descrição do imaginário distópico compõe um paradigma discursivo cujas imagens-guia, dissipadas em vários romances publicados ao longo do século XX, delineiam uma poética. Uma vez estabelecido o aparato teórico, podemos utilizá-lo enquanto ferramenta para analisar qualquer romance.

No caso desta tese, foram eleitos dez romances portugueses publicados no século XXI, e, partindo do caminho teórico trilhado, pretendo responder a estes questionamentos: de que maneira tais obras revisitam o distopismo? Quais categorias distópicas são utilizadas? Há resignificação de tendências paradigmáticas das distopias clássicas e críticas? Os romances analisados agregam categorias e imagens ao distopismo, inaugurando novos caminhos? Os assombros do século passado permanecem presentes no século XXI, ou novos medos e novos avisos ganham contorno na ficção portuguesa?

---

<sup>202</sup> Tais características são uma síntese elaborada a partir de todas as leituras realizadas para a construção desta tese – tanto *corpus* ficcional quanto teórico. No caso deste, três autores foram essenciais, uma vez que referem, especificamente, as categorias citadas: Mark R. Hillegas (1967), M. Keith Booker (1994b) e Erika Gottlieb (2001).

## 2.2.1 O Totalitarismo e Outros Desdobramentos

*Nada é mais físico, mais corporal que o exercício do poder.*  
(FOUCAULT, 1979, p. 147)

*Como pensar, enfim, a utopia quando vemos o predomínio de nova forma de determinismo expresso no controle e no autocontrole através dos novos meios eletrônicos que impedem o indivíduo de desenvolver sua singularidade?*  
(NOVAES, 2016, p. 13)

O poder totalitário figura como primeiro elemento temático revisitado pelas obras portuguesas e torna-se, na verdade, categoria estruturante à qual outras características se associam, sempre privilegiando a manutenção da ordem imposta de modo não democrático (exatamente como nas distopias do século XX). Emoldura-se, assim, na ficção, um regime totalitário, o qual apresenta três paradigmas: afirma ter uma ideologia; usa o terror para conduzir a população e defende o interesse daqueles que estão no poder (Cf. TODOROV, 1999, p. 33-4).

Para Giorgio Agamben, no século XX, após a Primeira Guerra Mundial, houve o colapso do Estado-nação, o que implicou o surgimento do fascismo e do nazismo, ambos caracterizados (na esteira do argumento de Michel Foucault<sup>203</sup> e associando-o às proposições de Hannah Arendt) como movimentos biopolíticos, ou seja, formas de governar responsáveis por transformar a vida natural em “local por excelência da decisão soberana” (AGAMBEN, 2002, p. 135)<sup>204</sup> – a decisão soberana é, pois, a imagem do governo centralizador e totalitário. Na biopolítica, vida e política se encontram, e o resultado é a desumanização (Cf. AGAMBEN, 2002, p. 157). Tal cenário – ou seja, a perspectiva biopolítica – torna-se, em alguma medida, a própria diegese dos romances estudados nesta tese, pois neles encontramos uma “tomada de poder sobre o homem enquanto ser vivo” (FOUCAULT, 2005, p. 286).

A representatividade desse governo opressor (excetuando os romances pós-apocalípticos, como veremos) materializa-se na imagem de um chefe de estado – um governante – ou na presença da guerra cujos exércitos são como um prolongamento da nação. Nas obras de Gonçalo M. Tavares – *Um homem: Klaus Klump* e *A Máquina de Joseph Walser* – o governo vem representado pela identidade dos militares; o cenário

<sup>203</sup> Para o autor, o poder penetra no corpo dos sujeitos e na forma de viver

<sup>204</sup> Para Agamben, no conceito de biopolítica estão implicados o poder soberano, a vida nua (homo sacer), o estado de exceção e o campo de concentração. Ele explica, também, as relações entre nazismo e biolítica, em especial indicando a ação “eugenética” (cf. AGAMBEN, p. 155) de Hitler como uma das facetas da biopolítica.

dessas duas narrativas exibe um ambiente bélico em que a disputa de território e a dicotomia invasor/invadido explicitam as relações de poder vigentes.

Nos outros romances do *corpus*, as ações do governo (oficial) associam-se a diferentes categorias, entre elas, o medo e a tecnologia (esta, como vimos, foi mote das anti-utopias e distopias clássicas; aquele é um sentimento incitado pelas figuras do poder). No romance *O Destino Turístico*, de Rui Zink, o governo organiza determinado país (“Nova Bruxelas”) para receber turistas (cidadãos europeus) interessados em sentir medo; n’*A Instalação do Medo*, também de Rui Zink<sup>205</sup>, e n’*Um Piano para Cavalos Altos*, de Sandro Wiliam Junqueira, o medo (distante da aceção de atração turística) apresenta-se como ferramenta de dominação e manipulação (o terror referenciado por Todorov), permitindo ao governo e às identidades que o representam (os instaladores do medo e o Ministro Calvo, respectivamente) controlar os sujeitos da sociedade – um dos anseios do totalitarismo. Nas obras *O Último Europeu*, de Miguel Real, e *Os Números que Venceram os Nomes*, de Samuel Pimenta, o poder totalitário alinha-se à tecnologia, utilizando-a como ferramenta de dominação, manipulação e controle.

Outra faceta dos jogos de poder inerentes às organizações sociais é tematizada em *O Dom*, de Jorge Reis-Sá, cuja história não apresenta um governo oficial – representativo de um país ou cidade –, mas desenha um microcosmo das relações de domínio inseparáveis da disputa pelo poder (micropoder, como veremos), algo à moda *O Senhor das Moscas* e *Ensaio Sobre a Cegueira*.

Distanciando-se dos signos do totalitarismo imbricados nas distopias clássicas, temos *Por Este Mundo Acima*, de Patrícia Reis, e *Diálogos para o Fim do Mundo*, de Joana Bértholo: esta é uma narrativa pós-apocalíptica; aquela, por meio do trânsito entre tempos narrativos, apresenta uma espécie de fim do mundo. Tais romances filiam-se às tendências distópicas da segunda metade do século XX e apresentam um mundo dilacerado devido a motivos inexplicados e inexplicáveis; além disso, assim como nas distopias críticas, o romance de Patrícia Reis abre caminhos para a emergência de signos utópicos, representados pela arte e pela identidade da criança.

Esses romances portugueses, todos publicados a partir de 2000, à medida que revisitam o imaginário do totalitarismo, do colapso social e do apocalipse, dão eco aos pesadelos ficcionalizados pelas distopias clássicas e críticas. Ou seja, ao lermos os romances aqui estudados, imediatamente compomos uma moldura de intertextualidades.

---

<sup>205</sup> Lembremos que os dois romances compõem um projeto literário, uma tetralogia da crise.

Muito além de apresentar o homem e a sociedade em estado catastrófico (Cf. PERRONE-MOISÉS, 2012, p. 221) – assertiva aplicável a qualquer produção artística –, esses romances apresentam imagens do distopismo e, dessa forma, dialogam com uma tradição literária consolidada.

Como apresentei nas primeiras páginas dessa tese, o simples ato de projetar sonhos, de modo positivo, ou desenhar problemas, de modo negativo, não garante filiação ou relações estritas com o utopismo ou com o distopismo; para estabelecermos tais conexões, um conjunto de imagens e recursos textuais são indispensáveis (os “paradigmas discursivos”, as “imagens-guia”, as “ideias-força”). É nos rastros e nos vestígios dessa tradição – eco que se faz por meio de reconhecimento, acolhimento, adesão, recriação e ressignificação – que as análises dos romances portugueses serão tecidas.

Um dos primeiros paradigmas discursivos a ser analisado observa uma questão formal, pois focaliza um dos elementos constitutivos da narrativa: trata-se da indicação de “tempo” e “espaço”. Somaremos a esses itens outras imagens-guia, entre elas, o governo, a guerra e o apocalipse – como já referi.

A partir de agora, veremos, pouco a pouco, de que maneira o intertexto com o distopismo acontece. Perceberemos, ao analisar as especificidades de cada romance, que o acúmulo de imagens-guia pertencentes à distopia suscita duas ponderações. Primeiramente, evidencia a filiação dos romancistas à tradição distópica (seja esse um ato consciente ou não do autor empírico); em segundo lugar, para o leitor, quanto mais expressiva for a incidência dessas imagens-guia, mais inteligível torna-se o diálogo com o distopismo. É no jogo da leitura e na caça às referências intertextuais que as inscrições distópicas na literatura portuguesa descortinam-se.

A maior parte dos romances apresenta tempo futuro ou indeterminado e espaço indefinido. Por exemplo, em *Os Números que Venceram os Nomes*, de Samuel Pimenta, o território não identificado é governado pelos “poderes instalados” (PIMENTA, 2015, p. 15) ou “elites governamentais” (PIMENTA, 2015, p. 115)<sup>206</sup> responsáveis por implementar uma nova ordem há 600 anos; apesar dessa quantificação do tempo, não há quaisquer indícios históricos na narrativa, compondo, assim, a uchronia, isto é, a indefinição do tempo. Nessa sociedade, os nomes próprios – de pessoas, cidades, países –, a partir de intervenções e imposições do governo (eis o elemento totalitário), foram substituídos por números, porque, como explica o narrador heterodiegético,

---

<sup>206</sup> O uso do plural é interessante, uma vez que dissocia o governo da identidade de um governante totalitário, como aconteceu em expressivas ditaduras e como lemos no canônico *1984*.

Os nomes são uma babel de significados, assumem conotações tão diversas e são criadores de desordem. Os números organizam, um dois é um dois, não há dúvidas, mas sempre que se pronuncia Joana ou Guilherme, está-se a evocar uma infinidade de incertezas, de outros sentidos e identificações. (PIMENTA, 2015, p. 14)

Eliminar os nomes significa impossibilitar a presença da polissemia e da subjetividade, já que “os nomes questionam, são terreno instável, flexível, mutável” (PIMENTA, 2015, p. 15); usar números no lugar dos nomes – como Zamyatin fez em *We* – indica a busca de um viver baseado na lógica cartesiana, isto é, na exatidão dos cálculos, pois “os números são rígidos, estáticos, definidores por natureza” (PIMENTA, 2015, p. 15). Numerar os sujeitos é mecanizá-los, é transformá-los em peças de uma maquinaria social – um dos receios dos séculos XIX e XX; transformar pessoas em números significa quantificá-las, apagar subjetividades e individualidades para permitir a emergência da massificação<sup>207</sup>.

O homem torna-se, assim, máquina (número) passível de ser controlada e adestrada (dócil) e compõe, por fim, a população, a massificação. Para Foucault, nas relações de poder estabelecidas na sociedade, há complementaridade entre corpo individual e corpo coletivo (corpo-espécie); aliam-se, assim, a microfísica e a macrofísica; a sujeição dos corpos e o controle da população unem-se na “bio-política” (Cf. FOUCAULT, 1988, p. 131). Vejamos:

depois de uma primeira tomada de poder sobre o corpo que se fez consoante o modo de individualização, temos uma segunda tomada de poder que, por sua vez, não é individualizante mas que é massificante [...], que se faz em direção não do homem-corpo, mas do homem-espécie. (FOUCAULT, 2005, p. 289).

A biopolítica analisa a soberania política sobre a sociedade, em especial ações (as quais implicam relações de poder) cujo objetivo é reger a “mecânica do ser vivo” (FOUCAULT, 1988, p. 131) enquanto coletividade, tendo em vista processos biológicos

---

<sup>207</sup> Na breve narrativa *O ano de 1993*, de José Saramago, há o mesmo processo de numeração, ação que exemplifica o poder autoritário: “Quando os habitantes da cidade se tinham já habituado ao domínio do ocupante Determinou o ordenador que todos fossem numerados na testa como no braço se fizera cinquenta anos antes em Auschwitz e outros lugares” (SARAMAGO, 2007, p. 75). A referência direta ao holocausto, mais uma vez, sugere uma relação entre a historicidade e o distopismo; vimos, nos capítulos anteriores, a expressividade dos acontecimentos do século XX para o imaginário distópico e, aqui, o romancista português, ao dialogar com a tradição utópica/distópica, refere, justamente, as práticas nazistas.

como nascimento, mortalidade, saúde, longevidade<sup>208</sup>. Na sociedade imaginada por Samuel Pimenta, o contexto social molda os indivíduos por meio do controle do espaço e do tempo para, assim, engendrar uma coletividade regulada.

No romance, a tecnologia é refigurada e apresentada enquanto saber numérico. Ao invés de máquinas ou engenharia genética avançada, nesse romance português o ato de “numerar” evoca a exatidão dos saberes científicos, os quais transformam, inclusive, a religiosidade, pois essa sociedade descobriu uma fórmula matemática que comprova a existência de Deus. Desde então (um marco como a.C e d.C), as pessoas assumiram a identidade de números (uma ode à matemática), afetando, assim, a organização do mundo inteiro – essa é uma imposição de ordem coletiva que estabelece relações de poder, as quais não se restringem à imagem do Estado, mas se misturam à sociedade<sup>209</sup>.

Transformar pessoas em números significa, ainda, roubar-lhes a memória, como se os números pertencessem ao paradigma da sincronia, e os nomes pertencessem à diacronia, afinal, são “portadores de histórias, de memórias que de alguma forma também nos influenciam” (PIMENTA, 2015, p. 137). Em *Os Números que Venceram os Nomes*, o controle do governo, portanto, se dá por meio da imposição de regras e do apagamento da história oficial e do passado – exatamente como em *1984*. Nessa sociedade, não se sabe o significado da palavra “nome”, não se usa a palavra “nome” e se desconhece a história do governo em exercício – o que reitera a tendência *in media res* das distopias.

A imposição de regras – a normatização, “o controle da humanidade imposto pela numeração” (PIMENTA, 2015, p. 18) – é resultado da ação governamental. Esse governo possui um símbolo arquitetônico, o “prédio administrativo”, o maior arranha-céu da cidade, erigido em meio ao caótico centro urbano (descrição tecida a partir da perspectiva da personagem principal). Tal símbolo de poder – o prédio – relembra e reitera a importância da organização geográfica do espaço e da disposição da cidade para as utopias e distopias, como os prédios de vidro imaginados por Zamyatin; os prédios administrativos de cada Ministério descritos por Orwell; e a divisão entre mundo novo e mundo antigo (Malpaís) de Huxley.

---

<sup>208</sup> A biopolítica observa o “corpo múltiplo, corpo com inúmeras cabeças, se não infinito pelo menos necessariamente numerável. É a noção de ‘população’. A biopolítica lida com a população, e a população como problema político, como problema a um só tempo científico e político, como problema biológico e como problema de poder” (FOUCAULT, 2005, p. 292-3).

<sup>209</sup> Para Foucault, o poder não é algo que se adquire, como se fosse um objeto, mas sim algo que se exerce, algo que percebemos nas relações (Cf. FOUCAULT, 1987, p. 30). Nas distopias, as relações sociais são o elemento, justamente, que explicitam as relações de poder; tal poder, portanto, depende da situação de convivência encontrada.

Nas utopias e distopias, os espaços auxiliam a elaborar sentidos; em especial, há uma estreita relação entre arquitetura e lugares sociais, integrando as estruturas do setor público (Cf. WALSH, 1976, p. 63). Na narrativa de Pimenta, o poder tem como símbolo o “prédio administrativo”; no romance *Um Piano para Cavalos Altos*, de Sandro William Junqueira, a “Torre Governamental” faz as vezes de ícone do poder, representando o “Governo” (com letra maiúscula), composto por militares – cujos líderes são o Ministro Calvo e o Diretor – responsáveis por coordenar a “Cidade”. Esta, também grafada em maiúsculo, é dividida em quatro zonas demarcadas por cores, as quais indicam as “espécies de cabeças existentes” (p. 112), isto é, o perfil dos habitantes de cada região. Na Zona Azul, vivem aqueles que possuem “ideias bem nascidas: organização, clareza, sangue disciplinado, tranquilidade estável”; na Zona Castanha, vivem os sujeitos que se associam às ideias de “imundície, incoerência, nojo, violência” (JUNQUEIRA, 2012, p. 112).

As delimitações territoriais, portanto, são influenciadas pelas relações de poder; o território, muito além de uma definição geográfica, evoca uma noção jurídico-política, pois “é controlado por certo tipo de poder” (FOUCAULT, 1979, p.157). A organização urbana por meio de zonas, as regras estabelecidas e as relações de poder responsáveis por implementar tais regras são um conjunto de aspectos que implica mecanismos disciplinar e regulamentador<sup>210</sup>, remetendo-nos, segundo Foucault, justamente à imagem cidade utópica, a qual “organiza mecanismos disciplinares de controle sobre o corpo, sobre os corpos, por sua quadrícula, pelo recorte mesmo da cidade, pela localização das famílias [...] e dos indivíduos [...]” (FOUCAULT, 2005, p. 299).

Essa leitura evoca as ideias (já aqui explanadas) de que da própria utopia – da sua tendência normativa – nasceria a distopia. É possível concordar ou discordar dessa leitura; inegável, por outro lado, é a relação das regras organizacionais com as estratégias de controle (estas, no jargão de Foucault, são mecanismos disciplinares e de regulamentação) que garantem a “normalização dos comportamentos” (FOUCAULT, 2005, p. 299). A “normalização” é, nas distopias, padronização e naturalização das regras e dos hábitos de uma sociedade (tanto em nível individual – corpo – quanto em nível

---

<sup>210</sup> Para cada um dos conceitos, distintas séries estão envolvidas: corpo, organismo, disciplina e instituições (mecanismos disciplinares), por um lado; e população, processo biológico, mecanismos regulamentadores, Estado (mecanismos regulamentadores), de outro (Cf. FOUCAULT, 2005, p. 298). As séries vêm atreladas ao poder disciplinar e ao biopoder e relacionam-se de modo dinâmico, não se anulam ou supera, unem-se.

coletivo – corpo social<sup>211</sup>), característica que, veremos, está em quase todos os romances aqui estudados.

No romance de Junqueira, a divisão das zonas reforça os papéis sociais, como acontece nas distopias clássicas. Nestas, a manutenção de hierarquias artificialmente elaboradas sustenta a dicotomia dominador e dominado, a qual se torna essencial para os sistemas totalitários. É dessa lógica que emerge a representação das classes proletárias, a identidade do trabalhador cujos horários são programados e cujas atividades são vigiadas. O Ministro Calvo explica que a concepção de família e ócio causam problemas e decide legislar:

considero urgente a revogação da lei 175, referente ao horário estabelecido para o descanso semanal. E com força igual à aplicada na revogação, ordeno a criação célere de nova premissa legislativa que suprima de forma definitiva o único dia de descanso semanal para todos os Operários da Fábrica e habitantes da Zona Castanha. (JUNQUEIRA, 2012, p. 146)

As relações do sujeito com o trabalho são potencializadas e deformadas nos canônicos *We, 1984* e *Admirável Mundo Novo* – sociedades imaginadas que apresentam, respectivamente, uma rígida “tabela de horários”<sup>212</sup>, uma incessante vigilância por meio das teletelas<sup>213</sup>, e, por fim, uma estática hierarquia social definida geneticamente<sup>214</sup> e, também, induzida por repetição de ideias<sup>215</sup>. Aqui, ficam evidentes as estratégias do poder (disposições, manobras e táticas) que exercem influência determinante nos corpos sociais, distribuindo os indivíduos no espaço ao criar “localizações funcionais” capazes de isolá-

<sup>211</sup> No domínio biológico, a biopolítica, dá-se a difusão concomitante dos controles disciplinares e regulamentários.

<sup>212</sup> Todas as atividades são previstas por essa tabela, inclusive o tempo livre: “Twice a day – from 16:00 to 17:00 and from 21:00 to 22:00 – the united powerful organism scatters to its separate cages. These are written into the Table of Hours: the Personal Hours” (ZAMYATIN, 2007, p. 13).

<sup>213</sup> “‘Smith!’, berrou a voz rabugenta na teletela. ‘6079 Smith W! Isso mesmo, você! Incline-se mais, por favor! Você não está dando tudo o que pode. Não está se esforçando. Incline-se, por favor! Assim! Agora está melhor, camarada. Posição de descanso, todo o pelotão. Olhem para mim.’” (ORWELL, 2009, p. 49)

<sup>214</sup> “[...] O processo Bokanovsky é um dos principais instrumentos da estabilidade social. [...] Homens e mulheres padronizados, em grupos uniformes. [...] O princípio da produção em série aplicado à biologia” (HUXLEY, 2009, p. 32-32).

<sup>215</sup> Esse é o processo de hipnopédia que implica ouvir ideias repetidas durante o sono: “[...] Lenina lembrou-se repentinamente de certa ocasião em que, ainda meninazinha de colégio, despertara no meio da noite e se dera conta, peça primeira vez, do murmúrio que enchia todas as suas horas de sono. [...]: ‘Cada um trabalha para tosos. Não podemos prescindir de ninguém. Até os Ípsilons são úteis. Não poderíamos passar sem os Ípsilons [...]’” (HUXLEY, 2009, p. 125).

los e identificá-los, e controlando suas atividades por meio do horário, da exatidão e da aplicação (Cf. FOUCAULT, 1987, p. 174).

Em *Pianos para Cavalos Altos*, devido à relação entre demarcação de lugares geográficos e lugares sociais, transitar entre as zonas (atravessar cores e misturar papéis sociais) torna-se um problema; para fazê-lo, é preciso uma autorização, um “passe”. Tal situação é tensa, e os militares, responsáveis pela manutenção da ordem, excedem-se, como desvendamos na cena em que uma das personagens, a Criada, atravessa a fronteira:

Com taquicardia na carótida, peito a inchar na camisola, acerca-se do posto fronteiriço onde arame farpado foi plantado e cresceu com vigor das ervas daninhas, de um dia para o outro, sem ninguém dar por isso. Sente um calor súbito subir-lhe do umbigo ao rosto à medida que se aproxima dos militares: o perigo iminente ruboriza (JUNQUEIRA, 2012, p. 103).

A atitude dos militares – a sua postura de desprezo diante do outro e o medo provocado no outro – parece intensificar o bipoder, afinal, notamos que o poder está distribuído e dissipado, tornando-se uma prática social não restrita ao governo. Além disso, nessa cena, emerge o totalitarismo, responsável por tecer mediações violentas e confundir lei e legalidade, transformando a justiça em algo falacioso e trágico (Cf. GOTTLIEB, 2001, p. 33). Sendo assim, a figura de um governo responsável por proporcionar estabilidade e ordem – ideias percebidas nas utopias como algo positivo – torna-se, nas distopias, signo de opressão:

Como a tradicional utopia, a distopia representa uma sociedade regimentada e hierárquica – e também aquele onde a adesão ao ideal da sociedade é assegurada por uma preocupação quase obsessiva com a vigilância, com a sujeição do indivíduo ao exame público (FERNES, 1999, p. 112<sup>216</sup>).

O nome da personagem referida antes – Criada – leva-nos a analisar outro aspecto do romance de Junqueira. Enquanto a substituição de nomes por números é elemento do enredo na obra de Samuel Pimenta (característica constituinte dessa sociedade projetada no não tempo), em *Piano Para Cavalos Altos*, a permuta dos nomes por denominações abrangentes – o Militar, o Mensageiro, a Prostituta, o Operário, entre outros – é recurso

---

<sup>216</sup> “Like the traditional utopia, dystopia portrays a society which is regimented and hierarchical—and also one where adherence to the societal ideal is ensured by an almost obsessive concern with surveillance, with the subjection of the individual to public scrutiny”.

do romance enquanto projeto artístico e ficcional, e convida o leitor a interpretar tais personagens como representantes de lugares ou tipos sociais submissos a uma engrenagem totalitária – novamente, encontramos o apagamento das individualidades e a emergência de uma espécie de massificação.

Esse recurso estilístico será repetido em outro romance, *O Dom*, de Jorge Reis-Sá, no qual a nomeação das personagens, apesar de não sugerir uma função ou papel social, apresenta-se como um descritor, indicando relações com objetos, espaços ou ações – por exemplo, “O homem do segundo andar” e “A mulher do rés-do-chão”, indicando lugares; e “O homem que protegeu” e “A mulher alta que chorava”, referindo ações. O intertexto com a obra saramaguiana *Ensaio Sobre a Cegueira* – na qual temos as personagens “mulher do médico”, “médico”, “rapariga dos óculos”, “velho da venda preta”, entre outras – é evidente.

A observação da escolha dos nomes leva-nos a refletir acerca da construção identitária – isto é, a subjetividade – das personagens, tendo em vista, especialmente, o esfacelamento dessas identidades nas distopias, devido às relações de poder praticadas pelo governo vigente – poder exercido que reprime natureza, indivíduos, instintos, classe (Cf. FOUCAULT, 1987, p. 175). De forma brutal – por meio, por exemplo, de rituais cívicos, de processos como a hipnopédia e da manipulação da linguagem<sup>217</sup> –, o governo age de modo repressivo, substitui a individualidade pela coletividade padronizada e totalitária (elaborando uma consciência coletiva) e ressignifica a faceta “comunitária” (inerente à utopia), tornando-a peça de um verdadeiro pesadelo (Cf. WALSH, 1976, p. 149). O título *We* é icônico, uma vez que substitui o “eu” pelo “nós”. O apagamento da privacidade ou “a destruição do mundo privado e individual” (GOTTIEB, 2001, p. 11<sup>218</sup>) são representados pelo fim da diferenciação entre o público e o privado, e todas as relações são controladas, mediadas e vigiadas pelo estado. A vigilância, por sua vez, é traço distintivo do poder disciplinar descrito por Foucault<sup>219</sup>, que a define como uma “máquina” (FOUCAULT, 1987, p. 202-3).

A “ordem”, em geral, torna-se sinônimo de opressão, e a “igualdade”, de apagamento da individualidade e das identidades, uma vez que “sem um claro sentido de si mesmo, o cidadão da distopia não sente necessidade de se rebelar” (JACOBS, 2003, p.

<sup>217</sup> Exemplos de imposições dos governos nas distopias clássicas.

<sup>218</sup> “The destruction of the individual’s private world”.

<sup>219</sup> As outras duas facetas do poder disciplinar já foram apresentadas – a distribuição do indivíduo no espaço e o controle da atividade.

92<sup>220</sup>). Essa tendência vem, certamente, das utopias e, nas distopias, potencializa-se e torna-se grotesca. Northrop Frye explica que

En la mayor parte de las utopías, el Estado predomina sobre el individuo: la propiedad suele ser común y los rasgos característicos de la vida individual – ocio, intimidad y libertad de movimientos – son, como norma, minimizadas. [...] la utopía se propone describir una sociedad unificada, no variedades individuales de existencia. (FRYE, 1982, p. 68)

Em *Os Números que Venceram os Nomes*, perde-se a identidade ao assumir um número como nome. Em oposição, em *O Dom*, os distintos nomes, devido aos diferentes apostos que os acompanham, sugerem a presença de subjetividade (tendência que, contudo, não se efetiva no plano da linguagem, pois a forma discursiva não apresenta expressivas particularidades, mesmo que cada personagem assuma a narrativa de um dos capítulos). Em *Pianos para Cavalos Altos*, além dos nomes indicadores de classes e funções sociais, o uso do uniforme e o trabalho exercido também incitam o desmoroamento das identidades, reiterando a padronização e o apagamento da individualidade presente nas distopias clássicas – em Zamyatin, Orwell e Bradbury, há os uniformes de trabalho; em Huxley, a cor das roupas indica os lugares sociais, as castas. Como explica Chris Ferns, o uniforme reforça “a concepção de que (como em muitas narrativas utópicas) as pessoas são tipos ao invés de distintos indivíduos” (FERNs, 1999, p. 113<sup>221</sup>). Como explica Teixeira Coelho, “se a sociedade é perfeita, se todos são iguais, por que quererá alguém sobressair-se, destacar-se, caminhar à frente, falar e fazer coisas que os outros não pediram e que não entendem?” (COELHO, 1987, p. 52-3). A partir desse questionamento, evidenciamos a diferença entre a utopia e a distopia, pois, para esta, a condição igualitária vem com tom negativo, como sinônimo de padronização; para aquela, igualitário significa horizontalidade e igualdade.

No ambiente de trabalho (a fábrica), a personagem Operário de *Pianos para Cavalos Altos*, ao despir suas roupas e vestir um uniforme, desfaz-se da subjetividade: “Naquele gesto, aceite, simples, de despir um tecido íntimo para vestir um outro pano, uniformizado, havia uma transformação, não só de pele mas também de cabeça” (JUNQUEIRA, 2012, p. 124). Mais que isso, o trabalho exercido afasta o Operário da sua

---

<sup>220</sup> “without a clear sense of self, the citizen of dystopia will feel no need to rebel”.

<sup>221</sup> “The citizens of all four dystopias wear uniforms, reinforcing the sense that (as in so much utopian narrative) people are types rather than distinct individuals”.

condição humana, uma vez que ele mata animais: “O Operário deixava de pensar e agir como homem vulgar para atuar e decidir como carniceiro” (JUNQUEIRA, 2012, p. 124). O uniforme e o trabalho sistemáticos tornam-se um modo de apagamento do sujeito, um alguém a serviço de outro alguém, um alguém sem subjetividade livre e, portanto, sem esperança, pois “Somente uma subjetividade livre tem condições de conceber um princípio de esperança capaz de provocar a conversão utópica” (ABENSOUR, 2016, p. 74) – e esse rasgo utópico, esse furo utópico, é a resistência, o signo utópico que emerge na distopia, como veremos em breve.

O esvaziamento das identidades – da individualidade e da subjetividade – acontece à medida que a massificação (subversão dos aspectos positivos da coletividade) ganha contornos – novamente, a força da biopolítica. Vestir um uniforme ou “vestir” um número significa unir-se a um conjunto de sujeitos, significa anular-se ao compor um padrão, e o uniforme torna-se, pois, símbolo da coesão social (WALSH, 1976, p. 63)<sup>222</sup>.

O uniforme dos operários de *Piano para Cavalos Altos* tem eco, no romance de Rui Zink, na figura de um dos instaladores do medo que veste “fato-macaco azul-escuro” (ZINK, 2012, p. 19) – novamente, a uniformização como silenciamento de individualidades e indício de hierarquias, pois um dos instaladores faz as vezes de chefe, enquanto o outro trabalha com a aparelhagem. Nos dois romances de Gonçalo M. Tavares, o uniforme – objeto responsável por identificar e subsumir os sujeitos – pertence ao ambiente bélico, ao exército, e indica nacionalidade (ainda que indeterminada), regionalidade (ainda que não explicitada). Sendo assim, o uniforme anula a identidade do soldado e transforma-o, também, em identidade massificada – “Na guerra os órgãos tornam-se coisas frágeis, que a pele e o uniforme devem esconder. A pele, o uniforme, a estratégia, a arma, o teu exército: tudo elementos que tapam as vísceras” (TAVARES, 2007, p. 50). Mais do que silenciar as individualidades, a guerra (simbolizada, entre outros elementos pelo uniforme) anula a humanização dos sujeitos; esconder as vísceras significa esconder a condição humana e assumir a identidade de máquina de guerra.

Os militares, como sabemos, organizam-se de forma hierárquica, porém, todos servem a uma única causa e agem de modo idêntico (o exército, inclusive, é uma das

---

<sup>222</sup> Walsh analisa a composição da família, as regras do trabalho, a organização social, a presença da arquitetura e da educação como características da utopia. Facilmente, verificamos a permanência e a ressignificação dessas categorias estruturantes nas distopias, nas quais a faceta negativa ganha fôlego.

formas disciplinares analisadas por Foucault); no romance de Zink, do mesmo modo, há hierarquia entre os instaladores e, assim como militares a serviço de uma nação, eles reproduzem um único discurso, as ideias do governo oficial. No plano da narrativa, essa característica é revelada por uma escolha formal: as personagens instaladores passam a confundir-se justamente por compartilharem discursos, compondo um jogral: um completa a frase do outro, um uníssono que dá eco à voz do Governo e às leis impostas. Dessa forma, a ideologia do poder totalitário e a defesa daqueles que exercem o poder oficial são explicitadas.

O recurso (o jogral), inclusive, intensifica-se no transcorrer da narrativa, à medida que a instalação acontece. Quanto mais expressiva é a imagem do Governo no discurso enunciado, mais os instaladores figuram como única personagem. Vejamos um trecho em que esse jogral acontece:

- A senhora decerto já ouviu falar dos mercados – diz o bem-falante Carlos.
- Neurasténicos mesmo – diz o Sousa.
- Os mercados reagem muito rapidamente – diz Carlos.
- Os mercados apostam – diz o Sousa.
- Os mercados investem – diz Carlos.
- Os mercados acreditam – diz o Sousa.
- Os mercados desconfiam – diz Carlos.
- Os mercados receiam – diz o Sousa.
- E, quando receiam... – diz Carlos.
- Os mercados ficam instáveis – diz o Sousa. (ZINK, 2012, p. 52)

Nesse excerto, o narrador indica quais personagens estão a falar; em seguida, tal marcação sumirá e a estrutura utilizada nas duas últimas falas (as reticências na frase de uma personagem e o ato de completar o discurso pela outra personagem) será repetida e potencializada. Ou seja, “encantados com o seu próprio jogo” – percepção da dona da casa, a mulher que experienciará a instalação do medo (ZINK, 2012, p. 67) –, os dois homens, Carlos e Sousa, passam a completar um a frase do outro:

- Uma dor surda, que está lá, não sai de lá, fica lá.
- Um zumbido.
- Tipo tortura chinesa.
- Os chineses, ora aí está também um belo medo.
- [...]
- Uma pessoa não consegue pensar.
- É.
- A dado momento já não conseguimos pensar.
- Só pensamos no pingó.

- Na gota.
- Gota a gota.
- O pingo.
- Vai caindo.
- O pingo.
- A gota.
- Pingo a pingo.
- Caindo.
- [...]
- Gota a gota.
- Pingo a pingo.
- Gota a.
- Gota.
- Pingo a.
- Pingo.
- Plic.
- Ploc. (ZINK, 2012, p. 67-9)

Essas personagens são como dispositivos de poder, pois funcionam como um mecanismo cujos efeitos e relações são devastadores; como sugere Foucault, ao invés de perguntarmos “o que é o poder”, devemos investigar os diversos dispositivos de poder (Cf. FOUCAULT, 1979, 174) e, nessa obra de Zink, como em breve verificaremos, os instaladores e o medo cumprem tal função e implementam a repressão – pois “o poder é essencialmente repressivo” (FOUCAULT, 1979, 175).

No segundo romance de Rui Zink aqui estudado, *O Destino Turístico*, o governo oficial (a “comissão”) explica que “A comunidade é o bem, o bem é a comunidade” (ZINK, 2015, p. 257), “slogan” que, além de recuperar lemas sociais do *Admirável Mundo Novo*, justifica, na diegese, a exploração dos funcionários – os quais trabalham incessantemente, vivem em casas precárias e são literalmente descartados pelos governantes (os chefes) após os quarenta anos:

Não era uma mulher velha. Tinha quarenta e quatro anos. **Mas já era velha demais para trabalhar na zona.** Mulheres da sua idade tinham sido tornadas inúteis quando um estudo científico concluía que a sua ausência do campo visual contribuiria para um aumento de 13% na ocupação das camas. (ZINK, 2015, p. 223, grifo meu)

Essa “dispensa” é exemplo de uma ação biopolítica, porque atinge toda a sociedade tendo em vista o critério da faixa etária; para Foucault, a biopolítica contempla a “mecânica do ser vivo, [...] processos biológicos [como] a proliferação, os nascimentos e a mortalidade, o nível de saúde, a duração da vida, longevidade [...]” (FOUCAULT, 1988, p. 131). Em outras palavras, há um condicionamento político da faceta biológica, um descartar precoce, nessa sociedade distópica imaginada, das mulheres acima dos

quarenta anos. É preciso assinalar, ainda, a justificativa científica para tal postura e prática. Além dessa espécie de “morte em vida” (afinal, exclui-se o sujeito), aconselha-se, de modo velado, que as mulheres cometam suicídio, “embora nos documentos oficiais nada constasse” (ZINK, 2015, p. 224). Tal controle de longevidade reitera, como assinala, a inscrição biopolítica pertinente para compreendermos sociedades ficcionais distópicas cujos governos seguem tendências totalitárias.

Tal dinâmica de exclusão social – bem como outras práticas sociais apresentadas em outros romances e já analisadas – implica desumanização, pois transforma os sujeitos em peças de uma engrenagem social, processo que se destaca, no fim, como ferramenta de controle utilizada pelos governos totalitários<sup>223</sup>. Segundo Ernest Bloch, somente o ser humano tem sonhos, os animais não (Cf. BLOCH, 2005, p. 194); nessa perspectiva, desumanizar significa interromper sonhos, impossibilitar projeções e desejos, por fim, negar utopias.

O trabalho é uma dessas engrenagens que aprisiona as personagens e transforma-as, muitas vezes, em máquinas cuja função é apenas produzir. Em determinado momento da narrativa *Os Números que Venceram os Nomes*, a personagem principal assiste a uma propaganda na televisão em que uma farmacêutica explica o uso de um medicamento para manter os funcionários acordados: “Estão acordados há quarenta horas e a trabalhar [...]”. Com este novo medicamento, vamos conseguir que as empresas produzam muito mais, acrescentou, com entusiasmo” (PIMENTA, 2015, p. 44-5). Sem dúvida, a naturalização da exploração da mão de obra trabalhadora é mote constante em todos os romances distópicos e soma-se, nesses dois exemplos referidos (*O Destino Turístico* e *Os Números que Venceram os Nomes*) à condição desumana do viver.

Outro aspecto da desumanização manifesta-se nos dois romances selecionados de Gonçalo M. Tavares, os quais podem ser lidos como obra única (e que compõem uma tetralogia<sup>224</sup>), pois compartilham cenários, temporalidade, personagens e alguns elementos de enredo, como a guerra. Esta pode ser analisada, na perspectiva foucaultiana,

---

<sup>223</sup> Nas proposições de Foucault, esse é o homem cujo corpo é como uma máquina: “centrou-se no seu adestramento, na ampliação de suas aptidões, na extorsão de suas forças, no crescimento paralelo de sua utilidade e docilidade, na sua integração em sistemas de controle eficazes e econômicos” (FOUCAULT, 1988, p. 131).

<sup>224</sup> Gonçalo M. Tavares compôs uma tetralogia nomeada “O Reino”, cujos romances são *Um homem: Klaus Klump*, *A máquina de Joseph Walser* (estes dois, inclusive, passaram a ser publicados em edição única em Portugal), *Jerusalém* e *Aprender a rezar na Era da Técnica*.

como a logicidade do poder, pois desvela “a nudez das relações de força” (FOUCAULT, 2005, p. 53) e desvenda as relações de dominação (FOUCAULT, 2005, p. 52)<sup>225</sup> – dominação que, nos exemplos já apresentados, é evidente; as relações de poder e as relações de dominação vêm, portanto, lado a lado.

Em *Um homem: Klaus Klump*, a guerra exhibe-se como signo da violência, “uma violência institucionalizada, ritualizada” (DADOUN, 1998, p. 24). Contudo, por vezes, a guerra extrapola suas regras e aproxima-se do massacre, espécie de “estrondo selvagem do ódio, do desprezo, das pulsões destrutivas” (DADOUN, 1998, p. 24) que provoca o extermínio dos feridos e dos prisioneiros, a execução de crianças e velhos, o estupro, a tortura, a mutilação<sup>226</sup>. A presença do exército inimigo nas terras de outro país (não é possível definir tempo e espaço, u-topia e u-cronia), o país da personagem Klaus, figura como signo totalitário, enquanto a violência dos atos bélicos implica desumanização. No segundo romance da tetralogia, *A Máquina de Joseph Walser*, a união do humano à máquina (a personagem Joseph é operário, como o Operário de Junqueira) bem como o contexto de embate militar suscitam a mecanização e a desumanização – signos das distopias.

Em *Um homem: Klaus Klump*, a guerra garante a suspensão do tempo e do espaço, porque quando há guerra, todos os lugares e tempos assemelham-se. A guerra interrompe, indetermina, corrompe e desumaniza – “[...] ninguém permanece limpo: a guerra dura há tempo de mais” (TAVARES, 2007, p. 80). Sem explicações acerca das motivações do embate, sem indícios de nacionalidade ou regionalidade<sup>227</sup>, conhecemos as consequências da guerra, e mergulhamos *in media res* no caos de tanques e soldados: “Os tanques

---

<sup>225</sup> Vale ressaltar que o argumento de Foucault parte da guerra para analisar a sua permanência em outros meios e para chegar à imagem mais icônica do biopoder, o nazismo. A tríade racismo, nazismo e Estado proporcionou a função da morte, uma das relações de poder da biopolítica. Em síntese, “não há estado mais disciplinar, claro, do que o regime nazista; tampouco há Estado onde as regulamentações biológicas sejam adotadas de uma maneira mais densa e insistente” (2005, p. 309).

<sup>226</sup> Segundo Roger Dadoun, há, ainda, outra intensidade da violência, o genocídio, quando acontece “a destruição deliberada, sistemática e programada por todos os meios de uma coletividade inteira cujos membros são acusados e tratados como seres ‘inferiores’, ‘subhomens’”, ou seja, acontece a “eliminação total dos indivíduos” (DADOUN, 1998, p. 24). Essa análise vai ao encontro da proposta de Michel Foucault acerca da biopolítica e sua máxima implementação pelos nazistas, que exerceram a função da morte, justificando-a pela perspectiva do racismo misturado aos mecanismos de estado.

<sup>227</sup> Sabe-se que os invasores não falam o mesmo idioma dos invadidos: “Os tanques passam nas ruas. As ruas têm o nome dos nossos heróis. Eles não conhecem a língua: não sabem dizer o nome. Tropeçam na pronúncia, não conseguem acentuar as sílabas. E os tanques não têm tempo para aprender línguas” (TAVARES, 2007, p. 10).

entravam na cidade. O som militar entrava na cidade e a música calma escondia-se na cidade” (TAVARES, 2007, p. 8).

A música enquanto hino e o exército enquanto representante do estado oficial instauram a disputa entre invadidos e invasores: “A música é um sinal forte de humilhação. Se quem chegou impõe a sua música é porque o mundo mudou, e amanhã serás estrangeiro no sítio que antes era a tua casa. Ocupam a tua casa quando põem outra música” (TAVARES, 2007, p. 20); os invasores, portanto, “transformam a música numa peste, numa forma de doença que vem pelo ar” (TAVARES, 2007, p. 26). No livro *Arte como experiência*, John Dewey (2010, p. 565) explica que música, utilizada tanto na religião quanto na guerra, une individualidades diferentes, provocando lealdade e inspiração e, assim, atesta a universalidade da linguagem da arte.

A música como sinônimo de imposição militar e governamental também é tematizada em *Pianos para Cavalos Altos*, de Junqueira. Enquanto em Gonçalves as canções assinalam a presença do inimigo e implementam o medo, em Junqueira, elas servirão como instrumento de controle social. A personagem Ministro Calvo explica por que isso acontece: “a música, com facilidade, maravilha [...], provoca emoções impertinentes [...]. Assim sendo, o rádio que toca, nas casas, dia e noite, torna-se uma torneira aberta contaminada de milagres [...]. E este Governo tem necessariamente de purificar essa corrente” (JUNQUEIRA, 2012, p. 224). Ou seja, o Governo controla as canções e, conseqüentemente, as sensações que essa produção artística suscita, podendo, assim, manipular os sujeitos. Daí a proposta: “Este Governo vai legislar a música” (JUNQUEIRA, 2012, p. 224), pois a “persuasão, como a música, é arte” (JUNQUEIRA, 2012, p. 45).

Neste romance, a arte a ser consumida deve ser aquela autorizada pelas leis oficiais, mesma tensão encontrada nas distopias *Admirável Mundo Novo*, de Aldous Huxley, e *Fahrenheit 451*, de Ray Bradbury – nesta, as personagens têm como entretenimento uma espécie de novela à qual assistem em imensas telas instaladas em suas casas<sup>228</sup>; naquela, as personagens frequentam o “cinema sensível” (HUXLEY, 2009, p. 73), o qual prioriza as sensações e não a reflexão.

---

<sup>228</sup> Essas “novelas” são “peças no circuito de tela múltipla” (BRADBURY, 2014, p. 29).

Em Junqueira, a musicalidade admite dupla interpretação. O primeiro sentido é o mais perceptível, está na camada mais simples de leitura: trata-se da música como dado narrativo (a música do Governo, a música tocada pela personagem menino); o outro sentido, apreendido por meio de uma leitura mais detalhista, compreende a música como metáfora da manipulação, pois o Governo, conscientemente, seleciona as canções a serem ouvidas e as utiliza como “ritmo” da sua regência, como o tom das suas regras autoritárias. Explica o Ministro que “a arquitetura, o método, a organização, a desenfiação e os militares são os instrumentos da [nossa] orquestra”, são a música do Partido e do Governo para “uma clara aprendizagem da canção certa por parte do povo” (JUNQUEIRA, 2012, p. 166), isto é, os sujeitos dessa sociedade são controlados e a própria canção figura enquanto dispositivo de poder.

Uma das personagens, a criança que toca piano – nomeada Filho, filho do Diretor –, equivale a uma metonímia do processo de censura e manipulação: o menino vive, em um quarto frio como o dos militares, uma rotina de “ordem, disciplina, monotonia” (JUNQUEIRA, 2012, p. 177). A mãe amarra-o ao piano e obriga-o a tocar: “O Filho está amarrado ao piano. Tem oito anos e olheiras de adulto [...]. Ligado de pulsos e tornozelos ao piano, como um doente à máquina que lhe segura a vida, o Filho repete até à perfeição um compasso [...]” (JUNQUEIRA, 2012, p. 83). O resultado é, de fato, a perfeição do som, mas o sofrimento é intenso<sup>229</sup>. O jovem que toca piano – vivendo em regime de cativo –, além de experienciar o poder disciplinar foucaultiano (encarceramento, controle da atividade e vigilância), evidencia uma metáfora do processo de controle utilizado pelo Governo: por meio da vigência de regras rígidas e do sofrimento dos sujeitos que compõem essa sociedade, chega-se a um resultado perfeito (segundo a perspectiva daqueles que estão no poder, é claro), que contempla três itens – a qualidade da execução, a imposição dos gestos e a ação do corpo (Cf. FOUCAULT, 1987, p. 168). O menino representa os dominados, enquanto sua mãe, a qual implementa as regras, equivale ao dominante; e ambos retratam as relações de poder e de dominação.

A música, além de compor o ritmo da sociedade totalitária, organiza formalmente o objeto livro enquanto projeto: a primeira parte do romance chama-se “Sonata de inverno”; a segunda, “Concerto de verão”. Ao longo das duas partes, há divisões

---

<sup>229</sup> A canção enquanto arte, capaz de suscitar boas sensações e apreciação, contrasta com a violência dos atos da mãe; tal contexto evoca o romance *Laranja Mecânica*, no qual Alex, jovem cujas atitudes são absolutamente violentas, admira música clássica.

nomeadas “Gymnopédie”, nome de uma composição musical de Erik Satie, cujas melodias usam dissonâncias deliberadas mas amenas contra a harmonia. Novamente, deparamo-nos com uma possível metáfora: as “dissonâncias deliberadas” seriam as personagens que tentam modificar a sociedade e o status quo, digladiando contra a instaurada “harmonia” (injusta e despótica).

Esse mesmo binarismo dominador/dominado<sup>230</sup> surge em *Um homem: Klaus Klump* devido à presença da guerra e transforma-se, nesse contexto bélico, em outra dicotomia, invasores/invadidos. Alguns destes irão resistir e combater os invasores; outros tentarão, apenas, sobreviver: “E aperfeiçoámos principalmente algo a que não sei se chame gesto, que é sobreviver. Não é tanto um gesto, mas um plano, um sistema de gestos: sobreviver, sobreviver, sobreviver” (TAVARES, 2007, p. 80). Para sobreviver, é preciso aceitar a condição de dominado; para sobreviver, é preciso desumanizar-se – pois a “A vida em guerra só tem dois sentidos: com eles ou contra eles. Se não queres morrer beija as botas do mais forte, é isso” (TAVARES, 2007, p. 13). Em *1984*, algo semelhante acontece, pois Winston – por meio da tortura, é claro – passa a integrar a lógica de poder implementada e deixa de resistir.

O ato de desumanizar pressupõe questionamentos acerca da natureza humana, esta entendida “como outra maneira de descrever o condicionamento social humano” (FIRCHOW, 2009, p. 10<sup>231</sup>). Diferentes condições sociais incitam diferentes reações e relações do ser humano, modificando-o, transformando-o. Em ambientes distópicos, o ser humano esvazia-se de sentimentos, linguagem, liberdade – o que se dá devido à ação do governo, devido ao exercício de um trabalho mecanicista, devido à violência, devido à aproximação das máquinas e da tecnologia, devido às relações de poder. Consequentemente, temos a desumanização.

Em Gonçalo M. Tavares, o cenário distópico emerge, portanto, dos desdobramentos da guerra, nesse não tempo, nesse lugar nenhum. A violência nasce da conduta militar que, responsável por assassinar e estuprar, exerce um poder autoritário. Corpos são expostos como aviso – “Os cadáveres colocavam-se em sítios altos para que os inimigos os vissem bem. Mesmo os nossos cadáveres. Ao longe ninguém percebe se é

---

<sup>230</sup> Relação que se estabelece por meio das relações de poder, portanto, não se trata de algo estagnado e determinado a priori. Se as relações de poder modificarem-se, as implicações do domínio também alteram-se.

<sup>231</sup> “just another way of describing human social conditioning”.

nosso ou deles. Os cadáveres expostos assustam mais do que os tanques” (TAVARES, 2007, p. 55) –, e corpos femininos são violados:

E as mães já não se comovem quando um soldado viola as filhas. As velhas beijam soldados, não choram quando eles saem: preparam a ceia, dizem à filha: vamos continuar, é urgente preparar comida: endireita a cama, dizem elas. E os filhos masculinos vão orgulhar-se de essas mulheres não terem chorado (TAVARES, 2007, p. 26).

A naturalização da violência, como na cena acima, é recorrente nas distopias, e, muitas vezes, a morte é concebida como um espetáculo. Isso acontece, por exemplo, no romance de Rui Zink. O turismo do medo tematizado em *O Destino Turístico* é resultado de uma sociedade artificialmente construída: o cenário é violento porque rodeado pelo terrorismo, por bombas e armas. Os turistas desembarcam nesse território à procura do medo e deparam-se, por exemplo, com o ritual da execução humana, homens enforcados como em um espetáculo, quase um teatro de rua, uma vez que “o ambiente era de festa: gargalhadas, electricidade, tensão quase erótica” (ZINK, 2015, p. 57).

A desumanização, aqui, transcende o sentido da execução e potencializa-se pela postura do público (uma plateia), cuja reação primeiramente é festiva e, em seguida, indiferente, pois assiste ao “espetáculo” como se fosse algo natural e pacífico – “Os condenados contorcem-se por um tempo longo e lento. Ainda se estavam a contorcer quando a plateia, **perdendo o interesse**, começou a dissipar” (ZINK, 2015, p. 58, grifo meu).

O espetáculo da morte e o assassinato enquanto punição e aviso (quase um ritual) aparecem nas distopias canônicas. Por exemplo, n’*O Conto da aia*, de Margaret Atwood, há o ritual do “Salvamento” (na verdade, uma punição a crimes cometidos), ao qual a comunidade assiste ao vivo ou na televisão; trata-se de um enforcamento e, depois, da exposição dos corpos – “Os três corpos estão lá pendurados, apesar dos sacos brancos sobre as cabeças, parecendo curiosamente alongados, como galinhas dependuradas pelo pescoço numa vitrine de açougue [...]. Parecem frutos da indústria do entretenimento” (ATWOOD, 2006, p. 328).

Percebemos, assim, que cada sociedade (seja no futuro, seja no não-tempo) tem suas regras, um *status quo* cuja característica recorrente é a violência. Encontramos esse cenário em *Um homem: Klaus Klump*, romance em que natureza e vida são substituídas pelo aparato bélico e pela morte; a paisagem transforma-se em algo cinza devido ao

“metal”, alusão às armas que, por sua vez, nos remetem à imagem da tecnologia e das máquinas – “Há infiltrações de metal por toda a cidade. Antes havia aquilo a que chamavas pequenos jardins. O cinzento enquanto cor é bem mais guerra do que o verde” (TAVARES, 2007, p. 41). O metal invade, inclusive, o corpo humano, e Klaus, em determinado momento, considera-se dominado pela “temperatura metálica” (TAVARES, 2007, p. 86-7), uma maneira de descrever o sentimento de fúria e o desejo de resistir aos militares. A temperatura metálica convoca, também, a condição desumana inerente às guerras, ou melhor, a desumanização provocada pela violência ou pelo desejo de violência.

A disputa bélica, mesmo que não saibamos entre quais países, de fato acontece na sociedade descrita no romance de Gonçalo, bem como no romance de Miguel Real, *O último europeu: 2284*, cujos embates sucedem entre a Nova Europa e os Mandarins da Grande Ásia<sup>232</sup>; a guerra, nas sociedades imaginadas por cada um dos romances, acaba definindo relações sociais. A consequência da guerra é a mesma: a emergência do controle por meio do medo, do terror. A relação de poder que se estabelece, em síntese, situa-se no medo vivido pelos sujeitos que, diante da ameaça e da violência, são facilmente coordenados.

A presença da guerra expõe, então, uma espécie de poder totalitário e implica cerceamento da liberdade, aspecto observado por uma das personagens d’*A Máquina de Joseph Walser*: “Começamos a já nem governar as nossas frases [...] ontem fui repreendido em plena rua por ter dito um provérbio. Disseram que aquela linguagem não era própria” (TAVARES, 2010, p. 44). Nesse segundo romance de Gonçalo aqui estudado, além das máquinas de guerra – mote central de *Um homem: Klaus Klump* –, encontramos as máquinas prosaicas, isto é, as máquinas das fábricas.

Obviamente, guerra e trabalho industrial elaboram violências distintas, porém com consequências afins, especialmente a referida desumanização. A distinção entre esses perfis de máquinas é observada por uma das personagens, Klobber, dono de uma fábrica: “– As máquinas de guerra vêm aí, mas não tenha medo. O problema não são as máquinas que se aproximam da cidade, **são as máquinas que já aqui estão.** [...] as máquinas começam a ter autonomia, as ideias não” (TAVARES, 2010, p. 15, grifo meu).

A tensão fomentada no discurso da personagem é muito interessante, pois refere a automatização – ou a mecanização – do pensamento e da reflexão; mecanização que se

---

<sup>232</sup> Diferentemente, em *1984*, de George Orwell, a guerra é apenas noticiada, trata-se de uma mentira (um discurso do governo) utilizada enquanto dispositivo de poder para manipular os sujeitos.

associa ao trabalho na indústria e à imagem do proletariado: “Joseph Walser tinha uma vida disciplinada. Levantava-se às sete horas, barbeava-se, tomava um pequeno-almoço breve. Às oito e trinta entrava na fábrica [...]. Das treze às catorze almoçava. Às seis da tarde saía da fábrica e regressava a casa, a pé” (TAVARES, 2010, p. 18) – mesmo que não haja uma tabela de horários enquanto lei, a rotina notabiliza uma espécie de lei; por isso, os comentários articulados acerca da padronização, da massificação e da uniformização são pertinentes também para este romance.

A personagem Joseph Walser exemplifica a mecanização gerada pelo seu trabalho, colocando-o em inércia, e representa, também, a desumanização. Esta, já aqui apresentada, é definida, entre outros aspectos, pela “capacidade reflexiva”; em outras palavras, é por meio da reflexão e da consciência dessa reflexão e por meio da alteridade que o ser humano humaniza-se. No texto “As três utopias da modernidade”, Francis Wolff explica que

O homem é racional; e, porque sua racionalidade é inseparável de sua animalidade, ele é capaz de certo grau de consciência reflexiva que chamamos justamente de humanidade. A humanidade é a comunidade de todos os que podem se falar e que são iguais enquanto falantes. Reconhecer a humanidade em cada um, reconhecer-se a si mesmo como uma pessoa e reconhecer cada um como outra pessoa, isto é, como um interlocutor possível, e considerar a possibilidade mesma dessa interlocução como o fundamento de todo o valor. (WOLFF, 2016, p. 50)

No romance de Gonçalo, a personagem Walser tem dificuldades para se relacionar, prefere as máquinas às pessoas; e sua capacidade de emocionar-se diante da dor do outro – ou seja, o reconhecer o outro como uma pessoa, como diz Wolff – está fragilizada. Isso porque quando a violência gerada pela guerra não mais assusta, nasce um olhar viciado e automatizado, mecanizado: “[...] a repetição das imagens tornava-se excessiva; a exaltação medrosa em frente a um cadáver desaparecera, a violência explícita abandonara o espaço central das narrativas para ser integrada, de modo objetivo e neutro, em relatórios” (TAVARES, 2010, p. 141-2). Nesse contexto, Walser passa a adorar as máquinas, a sentir-se completo apenas com elas, como lemos neste excerto:

Em diversos momentos o som do motor e o seu trepidar **confundem-se** com o bater cardíaco, pois ambos os “órgãos” estão em pleno funcionamento, em plena excitação, e **encostados um ao outro misturam-se**, provocando em Walser, por vezes, sobressaltos ridículos quando, a horas certas. Às horas exactamente planeadas, o motor da máquina subitamente cessa. **É aí que Walser percebe a ligação que existe entre o seu corpo e a máquina** (TAVARES, 2010, p. 53, grifos meus).

Walser é uma personagem alheia ao mundo; vive isolado, ilhado no seu próprio ritual, uma coleção “inútil, absurda, secreta” (TAVARES, 2010, p. 81) de objetos metálicos: “Inúmeras peças metálicas encontravam-se distribuídas de modo ordenado por mais de cinquenta prateleiras. E havia etiquetas coladas na base de cada uma, com números identificativos” (TAVARES, 2010, p. 74).

Apenas em uma situação Walser faz-se presente no mundo: diante da sua máquina, na fábrica, quando “se encontrava atirado completamente para o exterior” (TAVARES, 2012, p. 19). O metal associa-se à guerra e à máquina e juntos compõem uma poética da desumanização; Walser, de modo complexo, une a individualidade à mecanização, pois, concomitantemente, sente-se único ao colecionar objetos de metal (que nos levam à imagem da guerra e da máquina) e torna-se peça de um mecanismo, da máquina social que está a funcionar.

Nos dois romances de Gonçalo, as máquinas (de guerra e da fábrica) fazem as vezes da tecnologia – a qual, desde Zamyatin, é potencialmente desumanizadora e causa medo (Cf. BOOKER, 1994a, p. 26). A aproximação do sujeito à máquina, nas obras de Gonçalo M. Tavares, é desdobramento da guerra, da organização social e do trabalho; um tempo (indeterminado) em que a felicidade parece depender da máquina, “de peças metálicas que encaixam umas nas outras e resolvem problemas fazendo determinadas tarefas” (TAVARES, 2010, p. 16). Esses mesmos motes estão nas distopias clássicas, em especial n’*A Revolução do Futuro*, que imagina a dependência e a substituição dos humanos pela maquinaria.

Assim como Gonçalo, outro autor português, Miguel Real, com *O Último Europeu – 2284*, atualiza tais reflexões, flertando com a ficção científica e promovendo intertextos com *Admirável Mundo Novo*. O romance de Real ambienta-se no futuro, entre 2284 e 2299, especificamente depois do esgotamento dos combustíveis fósseis e dos alimentos (a “Grande Fome” de 2084). Depois da instabilidade, houve reorganização: líderes e habitantes da antiga União Europeia idealizaram e executaram uma utopia (segundo a perspectiva do narrador), a chamada “Nova Europa”, uma sociedade formada por sobreviventes. Entre as muitas características definidoras desse novo *status quo*, assinalarei duas: a presença de embates bélicos (a Nova Europa digladiava com os “Mandarins Orientais” e com o “Império Americano”) e a inscrição de um regime autoritário e controlador – totalitário – que, objetivando a estabilidade (um dos lemas de

*Admirável Mundo Novo*<sup>233</sup>), anula a condição humana ao transformar o corpo humano e, conseqüentemente, as relações sociais.

O narrador do romance é um ancião que está a escrever um livro<sup>234</sup> chamado “Crônica da Criação e Extinção da Nova Europa” (REAL, 2015, p. 37) e objetiva registrar a história da Nova Europa. A consciência da escrita e a previsão de um leitor estabelecem intertextos com o diário produzido por Winston Smith, em *1984*, e com o livro de boas-vindas tecido por D-501, personagem de *We*. Entretanto, diferentemente de Winston que se insurge e de D-501 que se envolve com a resistência, o narrador ancião de *O último Europeu* não considera as regras de sua sociedade problemáticas ou opressivas. Encontramos, assim, uma expressiva distinção entre esse romance português e as distopias clássicas e críticas, cujas personagens signo da resistência são responsáveis por indicar o aspecto distópico do enredo ao descrever e criticar determinadas facetas das suas sociedades.

No caso de Miguel Real, apenas o leitor – e não as personagens – percebe a opressão e a manipulação inerentes aos hábitos desse mundo futuro; o narrador do romance descreve a Nova Europa como “racional, bela, justa, próspera, abastada, igualitária, comunitária, onde todos os cidadãos eram felizes e a liberdade absoluta” (REAL, 2015, p. 18) – isso tudo, entretanto, é uma falácia. A obra aproxima-se, pois, do conceito “flawed utopia”. A “utopia falha”, segundo Sargent, apresenta aparentemente uma boa sociedade, mas o leitor percebe seus defeitos e passa a questioná-la (Cf. SARGENT, 2003, p. 225), principalmente porque ela é positiva, mas não para a maioria dos sujeitos<sup>235</sup>.

Na Nova Europa, não há a identidade de um governante – como temos nas distopias clássicas ou nos romances portugueses referidos anteriormente. No mundo futuro imaginado por Real, a tecnologia apresenta-se como catalizadora e representante do poder e da opressão, isso tudo por meio de um mecanismo chamado o “Grande Cérebro Electrónico”. Esse aparelho tecnológico estabelece relações de poder, opressão e violência (substantivos pertencentes ao imaginário da distopia), cumprindo, assim, as

---

<sup>233</sup> Os lemas são “Comunidade, Identidade e Estabilidade” (HUXLEY, 2009, p. 27).

<sup>234</sup> Objeto, como em breve assinalarei, escasso na sociedade do futuro.

<sup>235</sup> No conceito de “flawed utopia”, potencializa-se a ideia “utopia de uns, distopias de outros”; segundo Sargent (2003, p. 229), o romance *Walden Two*, de Skinner, deve ser considerado “flawed utopia”, afinal, os habitantes dessa sociedade são manipulados por um líder e não o sabem; apesar de o autor pretender criar uma utopia (aspecto que não significa retomar a falácia da intenção autoral, mas sim observar as idealizações de mundo materializadas por meio da ficção de filiação utópica), os leitores percebem as incoerências com o que seria um “mundo ideal”.

vezes do ditador; no romance de Miguel Real, o maquinário tecnológico figura como Partido único, mantendo todos os habitantes como seus dependentes, ditando-lhes regras e comportamentos.

O “Grande Cérebro Electrónico” conecta todos os sujeitos da Nova Europa por meio do hipercórtex, uma espécie de software resultante de mudanças genéticas (como as manipulações genéticas imaginadas por Huxley). É por meio dessa máquina – signo da tecnologia – que a comunicação entre as pessoas acontece, pois a linguagem como a conhecemos (como existiu até o século XXI) foi eliminada, e as conversas existem apenas em nível de pensamento. Nesse mundo futuro, o livro inexistente, porque foi substituído pela “comunicação mental e pela leitura em linguagem Universalis projectada em ecrãs informáticos” (REAL, 2015, p. 15).

Implementada a modificação dos canais de comunicação, transforma-se, também, a estrutura da linguagem. Primeiramente, de modo mais espontâneo, a específica organização social imaginada apresenta regras e princípios distantes daqueles que conhecemos (do autor empírico e do leitor ideal) e, por isso, implica a criação de novos conceitos e nomes, isto é, uma onomástica que define o novo mundo. O mesmo processo ocorre nas distopias clássicas; daí a preocupação da personagem-narrador do romance *We* que se dedica a explicar as novas palavras (e seus sentidos) ao seu interlocutor; em *Admirável Mundo Novo*, nos deparamos com o descarte de palavras (“família”, “mãe” e “amor”), porque não mais descrevem os hábitos daquela sociedade. De modo semelhante, como vemos em *1984*, o governo proíbe e elimina palavras (discursos, objetos artísticos e memória) e cria a “Novafala”, um novo vocabulário que exclui palavras e implementa outras.

A “Novafala” de Orwell torna-se, em *A Instalação do Medo*, de Rui Zink, “novilíngua”, reiterando a ideia de que uma nova composição social exige uma nova linguagem; e os instaladores do medo explicam à mulher que “não entender é o novo entender” (ZINK, 2010, p. 149), ou seja, ser manipulado e enganado é o novo *status quo*. A guerra, também enquanto nova formatação social, redefine paisagens, e os soldados agem de modo opressor, utilizando violência, o que implica, literalmente, silenciamento: “A linguagem é mais utilizada em tempo de paz, sobre isso não há dúvida: em tempo de guerra não há conversas, apenas informações. Frases rápidas e curtas” (TAVARES, 2007, p. 109). No momento da guerra, perde-se a referencialidade espacial e histórica; resistem, apenas, os sons da bala e da bomba.

Outra estratégia utilizada para controlar a linguagem, nas distopias e em narrativas com inscrições distópicas, é a restrição do acesso aos livros e à arte. Sem a leitura, é possível controlar os saberes e, conseqüentemente, a criticidade, afinal, “uma sociedade letrada, presume-se, com acesso irrestrito à linguagem (e, por extensão, acesso a palavras proibidas e seus conceitos), é potencialmente incendiária e menos passível de controle autocrático” (MILLWARD, 2013, p. 99<sup>236</sup>). Uma sociedade que dispõe de arte permite a emergência da criatividade e da imaginação, e ambas são incontroláveis, espontâneas, logo, fogem à ordenação e à estabilidade (Cf. WALSH, 1976, p. 148).

Nas distopias clássicas, a arte e a literatura são perseguidas pelos governantes. Em *Fahrenheit 451*, a proibição da leitura torna-se o conflito central, e o objeto livro, uma ameaça – “Um livro é uma arma carregada na casa vizinha. Queime-o” (BRADBURY, 2014, p. 76)<sup>237</sup>. Na sociedade pós-Ford de *Admirável Mundo Novo*, os livros foram excluídos por serem antigos, por apresentarem princípios e valores não mais pertinentes ao “Novo Mundo” (Cf. HUXLEY, 2009, p. 354). Em *1984*, os livros foram excluídos<sup>238</sup> e reescritos: “Toda a literatura do passado terá sido destruída. Chaucer, Shakespeare, Milton, Byron existirão somente em suas versões em Novafala [...] transformados em algo contraditório com o que eram antes” (ORWELL, 2009, p. 69).

Nos romances portugueses aqui estudados, o cerceamento da arte também figura como categoria estruturante. A música, em *Um Piano para Cavalos Altos*, é manipulada; em *A Instalação do Medo*, a contação de história faz as vezes de ação pedagógica opressora. A referência direta à literatura acontece na sociedade descrita em *Os Números que Venceram os Nomes*, de Samuel Pimenta, na qual os livros são apresentados como objetos raros, pois foram eliminados, especialmente a poesia. A personagem principal, chamada “Um Nove Um Seis”, lembra-se (um ato de resistência, como veremos no próximo subcapítulo) de um episódio do passado: quando criança, ainda na escola, a professora pediu aos alunos que escrevessem uma história, e ele inventou uma poesia; a professora repreendeu-o e ensinou à turma que “A poesia torna o cérebro mais pequeno”

---

<sup>236</sup> “a literate society, it is assumed, with unrestricted access to language (and, by extension, access to prohibited words and their associated concepts) is potentially incendiary and less amenable to autocratic control”.

<sup>237</sup> No romance *When the Sleeper Wakes*, H. G. Wells imagina um mundo futuro (há um viajante no tempo que acorda em 2100) no qual os livros são substituídos por uma espécie de televisão e livros antigos são queimados.

<sup>238</sup> “A busca e a destruição de livros nos bairros proletas tinha sido tão diligente e exaustiva quanto em todos os outros lugares. Era extremamente improvável a existência de um único livro publicado antes de 1960 em todo o território da Oceânia” (ORWELL, 2009, p. 119).

(PIMENTA, 2015, p. 61) – discurso opressor que, sem dúvida, inverte a potencialidade da arte poética.

Nas sociedades totalitárias, os livros são eliminados porque, dessa forma, a manutenção da linguagem é facilitada. Controlar a linguagem significa cercar a liberdade (ação que se configura a principal ferramenta de controle de um governo totalitário) e, conseqüentemente, aniquilar a capacidade reflexiva e subjetiva. Para David W. Sisk, a linguagem é o elemento central das distopias clássicas – aspecto sugerido pelo título de sua obra – *Transformations of Language in Modern Dystopias*.

Sisk analisa muitos romances para apreender e apresentar três usos da linguagem frequentes nas distopias: o primeiro deles, já assinalado, refere-se à consciente manipulação, pelo opressor, da linguagem (exclusão de palavras, aniquilamento dos livros etc.). O segundo paradigma refere-se à inscrição do signo utópico na distopia (como veremos detalhadamente no próximo subcapítulo), pois a personagem-resistência apropria-se da linguagem para rebelar-se – Klaus Klump, de Gonçalo M. Tavares, por exemplo, “quer fazer livros que perturbem os tanques em definitivo” (TAVARES, 2007, p. 10), pois, explica o narrador, o livro não é um livro, “é uma pequena bomba” (TAVARES, 2007, p. 11); outra faceta do signo utópico refere-se à presença da literatura e do livro enquanto resistência ao apocalipse e ao dilaceramento social, como lemos no romance *Por Este Mundo Acima*, de Patrícia Reis. Por fim, o último paradigma proposto por Sisk apresenta um elemento externo à diegese: trata-se do projeto livro, das escolhas de linguagem do autor empírico (Cf. SISK, 1997, p. 174).

Em *O Último Europeu*, além da linguagem, outros mecanismos de controle dialogam com os métodos imaginados pelos autores das distopias clássicas. Enquanto em *Admirável Mundo Novo*, o uso da droga “Soma” e seu poder anestésico – emergente do prazer instantâneo – são os meios pelos quais as pessoas tornam-se cativas, em *Real*, a manipulação acontece por meio do falso livre arbítrio e por meio da ilusão, porque o Grande Cérebro fornece ilusórias memórias aos sujeitos, objetivando, assim, eliminar frustrações e tristezas:

No seu passado individual, os Cidadãos Dourados poderiam ser sempre tudo o que tivessem querido ser, cancelando na sua memória pessoal, que o Grande Cérebro Electrónico gravava indelevelmente, os registos da sua verdadeira vida, passando a recordar a partir de então outra existência, **a que quisesses e os satisfizesse ou realizasse**, ou a integrar no seu passado memórias biográficas de experiências vividas, verdadeiramente sentidas mas nunca realmente acontecidas (REAL, 2015, p. 18-9, grifo meu).

Além de distribuir ilusões (trajetórias pessoais baseadas em mentiras) e de controlar a ação dos sujeitos por meio de conselhos – na verdade, ordens que, quando não obedecidas, geram “multas comportamentais” (REAL, 2015, p. 29) –, o Grande Cérebro Electrónico intervém nas atitudes mais espontâneas, como a raiva e a violência, e interdita ações e reações das pessoas, literalmente controlando-as ao impossibilitá-las de sentir raiva ou agir violentamente. A análise que M. Keith Booker tece para *Walden Two*, de Skinner, pode ser aplicada ao romance de Real: “[...] os cidadãos de *Walden Two* são completamente livres para tomar suas próprias decisões sem persuasão oficial ou interferência – uma vez que eles foram inicialmente condicionados para assegurar que essas decisões não irão perturbar a paz e a estabilidade da comunidade” (BOOKER, 1994b, p. 248<sup>239</sup>) – ou seja, a liberdade é falsa.

Na sociedade imaginada por Real, atribui-se muito poder a esse objeto tecnológico – quase uma pessoa – e ele se aproxima de um deus, o que nos remete à narrativa “The Machine Stops”, na qual a máquina une-se à religião (Cf. MOYLAN, 2001, p. 117). Segundo o narrador do romance *O Último Europeu*, o Grande Cérebro tornou os humanos “verdadeiramente humanos, anulando a carga animal que a humanidade transportou ao longo de meio milhão de anos” (REAL, 2015, p. 53). As intervenções do Grande Cérebro, utilizando a ciência, impossibilitam erros, sentimentos, falhas:

O que por todos os pensadores fora considerado utópico foi por nós realizado na perfeição com o prestimoso auxílio da **Ciência**.

A felicidade individual e a abundância geral deram pela primeira vez as mãos com a **criação genética de uma nova organização cerebral, o hipercótex**, e com a inserção de placas bio-electrónicas neuronais implantadas no cérebro e mudadas de dez em dez anos.

Criámos um homem estritamente racional, autónomo, livre, independente, conectado a todos os restantes por via do Grande Cérebro Electrónico, que disponibilizava, instantaneamente, toda a informação para a mente de cada um, e aconselhando, não ordenava. (REAL, 2015, p. 37-8)

A sociedade manipuladora e totalitária de *O Último Europeu* é percebida pelo narrador – e por aqueles que o rodeiam – como utópica, uma utopia imaginada e,

---

<sup>239</sup> “citizens of *Walden Two* are completely free to make their own decisions without oficial persuasion or interference – once they have been initially conditioned to assure that those decisions will not disrupt the peace and stability of the community”.

posteriormente, construída e consolidada. Em oposição, para o leitor com um bom repertório de distopias, pululam no romance suas facetas negativas. Essa utopia/distopia de Miguel Real dá fôlego a algumas das tendências do trans-humanismo – por isso, inclusive, dialoga com a ficção científica e com o conceito de utopia pós-humana, a qual prevê o ser humano enquanto máquina porque livre de seu corpo, porque semelhante a um computador:

Com efeito, um pós-humano será uma **espécie de humano no qual nenhuma das funções vitais, sensoriais, intelectuais será assegurada por simples e rudimentares órgãos naturais**, mas sim por próteses [...]. O homem não terá mais necessidade de assegurar nenhuma das funções animais. O nascimento? Será o fim do nascimento [...]. A doença? Será o fim da doença, graças às biotecnologias e à nanomedicina. A morte? Fim da morte, graças às técnicas ditas uploading, isto é, de transporte da consciência para materiais inalteráveis [...]. (WOLFF, 2016, p. 45, grifo meu)

Esse mecanizar dos sujeitos na sociedade Nova Europa – que irá à decadência – acontece porque sentimentos são eliminados; a vida é prolongada graças à tecnologia – roupas fisiológicas que interpretam os sinais emitidos pelo corpo (Cf. REAL, 2015, p. 49) –; não há reprodução sexual, as crianças nascem em “Criatório”, assim como nascem em laboratórios no romance *Admirável Mundo Novo*; a relação com a morte é simplificada – do mesmo modo que no romance de Huxley – e, devido à intervenção do Grande Cérebro, a pessoa morta é esquecida, apagada da memória – “Não há na Nova Europa, como já referi, história individual, pessoal, não existe passado para a origem de cada Cidadão Dourado, como não existe futuro” (REAL, 2015, p. 101).

A distopia, para o narrador ancião, faz-se presente apenas quando os inimigos, os Mandarins, cortam a eletricidade da Nova Europa, desativando o Grande Cérebro – fica evidente, mais uma vez, a retomada do mote explorado em “The Machine Stops”. Esse fato – a eliminação da tecnologia – é, na perspectiva do narrador, a efetivação da distopia, uma vez que, sem a tecnologia, todos se tornam apenas humanos (Cf. REAL, 2015, p. 139). O narrador explica: “Desligada do Grande Cérebro Electrónico, a minha razão fraqueja, um sentimento novo aflora-se-me, pudor talvez, quiçá comoção, o sangue ruboriza-me as faces e levo a mão direita à boca como um antigo gesto de execração e piedade” (REAL, 2015, p. 47). Sem a intervenção da tecnologia, resta a condição humana. O receio diante da potência dos sentimentos é sintetizado em *Admirável Mundo Novo*: “Quando o indivíduo sente, a comunidade treme” (HUXLEY, 2009, p. 153).

Depois da ação dos Mandarins, houve, então, migração para outro território, uma ilha, Açores. Desta vez – ou mais uma vez –, uma comunidade é idealizada e implementada, aproximando-se, com fôlego, dos preceitos utópicos do século XVI e das ideias de Thomas More. Nasce, então, uma sociedade sem tecnologia, e tudo se modifica: a comunicação por meio da voz retorna; a alimentação (que acontecia por pílulas) é retomada; a reprodução humana pelo sexo, e não mais em laboratório, é reinserida aos hábitos; as paixões e cóleras – por não mais haver controle do Grande Cérebro – fazem-se presentes novamente; a comunidade e a coletividade tornam-se facetas essenciais – a mesma coletividade que engendra o apagamento da individualidade nas distopias clássicas e nos romances portugueses já analisados, mas que, nas utopias, em especial, na *Utopia* de More, é paradigma positivo. Nessa nova sociedade – a “Nova Nova Europa” –, até mesmo a religiosidade é recuperada, porque a fé era necessária para “domesticar o medo, garantir o futuro, hipotecado pelo mal” (REAL, 2015, p. 151).

Por meio da fé, medos e sentimentos são controlados – logo, os sujeitos são conduzidos. Em *Admirável Mundo Novo*, o líder Mustafá Mond explica ao Selvagem que a droga Soma é o “Cristianismo sem lágrimas” (HUXLEY, 2009, p. 363), explicitando uma crítica à religiosidade, crítica que associa a fé a rituais de diferentes naturezas, todos capazes de controlar os sujeitos. Em *Os Números que Venceram os Nomes*, o governo oficial permite a existência apenas de uma igreja – um templo sem nome referido, mas com a “equação divina” à vista – cuja regra primeira é fazer um depósito diário a Deus (temos, aí, uma inscrição do mundo empírico, pois o romance retoma e ficcionaliza práticas religiosas que exigem doações em nome da fé). O narrador observa: “Havia quem fizesse mais depósitos durante o dia, para que Deus pudesse retribuir com o triplo desse valor na vida dos fiéis cumpridores” (PIMENTA, 2015, p. 35). Há, certamente, ironia no excerto, pois o narrador observa que os mais ricos, por fazerem mais doações, recebem retribuição mais expressiva de Deus. Nesse contexto, a fé canaliza os desejos e as frustrações das pessoas, culpando-as por suas falências.

Nas distopias clássicas, a religião não se faz presente, entretanto, há outras práticas que reproduzem rituais religiosos, como a adoração de um líder ou dos princípios da própria sociedade (suas regras), fazendo as vezes de uma religião (Cf. WALSH, 1976, p. 144); há também a presença de rituais – idealizados e implementados pelos governos totalitários – que se tornam um meio para canalizar sentimentos e elaborar a noção de coletividade. Em *1984*, os “Dois minutos de ódio” centralizam e direcionam todos os

sentimentos da sociedade, trazendo conforto por meio da raiva. No romance *O Dom*<sup>240</sup>, de Jorge Reis-Sá, os rituais nascem espontânea e naturalmente – não vêm como imposição, mas sim como recurso para dar sentido às dificuldades experienciadas e para domesticar o medo e garantir a perspectiva de um futuro – o ritual incita “o fascínio de termos algo em que acreditar e crer e amar” (REI-SÁ, 2009, p. 158).

Em *O Dom*, presos em um shopping (isolados como em uma ilha), diante do apocalipse das contas (pessoas transformadas em objetos), as personagens vivem uma rotina e inventam uma sociedade, estabelecendo regras e hábitos. Certo dia, uma criança encontrara as contas (antigos humanos) guardadas em jarros (um tipo de cemitério) e transformou-as em colar: “Pegou numa, pegou num fio que viu pousado por perto e começou, sem que ninguém disso se apercebesse, a introduzi-las uma a uma, formando um colar” (REIS-SÁ, 2009, p. 90) – a imagem do colar e das contas evoca, evidentemente, a concepção de coletividade. Dessa forma, a comunidade sobrevivente idealizou e implementou uma série de hábitos, “inventando” uma religião: criaram um templo para orar e agradecer (Cf. REIS-SÁ, 2009, p. 91); as contas passaram a compor colares que deveriam, em um ritual, ser entregues às pessoas maiores de doze anos (idade da menina que criou o primeiro colar), circunstância em que seriam “colarificadas”:

Ficou desde logo estabelecido que, das nove crianças que existiam no centro com menos de doze anos, no seu décimo segundo aniversário seria feita uma celebração especial onde se daria graças à nossa existência por termos sobrevivido a este apocalipse e graças a essa nova criança que assim usava também um colar, assim todos sobrevivêssemos. (REIS-SÁ, 2009, p. 92).

O ritual em *O Dom* evoca a imagem do “batizado”, o recebimento do colar como um batismo. Em outros romances portugueses aqui estudados, o ritual não necessariamente recupera o imaginário de religiões consolidadas, mas implementa ritos, como a já mencionada coleção de Joseph Walser, personagem de Gonçalo M. Tavares, e as listas inventadas pelo personagem Eduardo, de *Por Este Mundo Acima*, as quais funcionam como descritores do mundo – lista de objetos necessários para sobreviver, lista

---

<sup>240</sup> O romance é dividido em vários capítulos cujos narradores são distintos, e cada personagem narra e descreve o que vê e sente. Há uma brincadeira gráfica com o título desses capítulos: em cada um deles, uma letra vem em caixa alta, compondo, no fim, a sentença “O dom de respirar ar o dom de”.

de características que definem pessoas (seu pai e sua mãe), lista que define o sentido de leitura, lista que define a desumanização.

Retornando ao romance de Reis-Sá, percebemos que, além do ritual do colar, há outras inscrições de religiosidade, como o próprio Homem do Dom, o qual se confunde, segundo a opinião de algumas personagens, com uma divindade: por ser o único capaz de sobreviver, “não era gente, era santo” (REIS-SÁ, 2009, p. 167). No último capítulo do romance, lemos um discurso enunciado pelo Homem do Dom que descreve a violência implementada no centro e se dirige a um interlocutor, questionando-o acerca do “teste” efetivado. É como se dialogasse com Deus e expusesse a impossibilidade da salvação: “Achas que depois deste teste ainda vale a pena o que pensavas voltar a fazer, pergunto-te. Achas mesmo que vale a pena mandares novamente alguém anunciar um reino que não terá fim, pergunto-te. Não vale, deixa-te disso” (REIS-SÁ, 2009, p. 172).

A intensidade e a esperança inerentes à religiosidade são eliminadas pelo Governo de *Um Piano para Cavalos Altos*. Uma das suas ações autoritárias prevê a destruição das igrejas bem como de qualquer expressão de fé, principalmente porque à religiosidade associa-se a identidade do Mensageiro, personagem subversiva (signo utópico, como veremos) a ser controlada uma vez que desestabiliza a ordem totalitária: “É chegado o tempo, pois, de fazer implodir todos esses tijolos e frontispícios pretensiosamente divinos” (JUNQUEIRA, 2012, p. 29). Esse ato de eliminar vai ao encontro do mundo descrito por Huxley, cuja sociedade proíbe a religiosidade, substituindo antigos deuses por novos, como o deus da produção industrial – Ford – e o deus do prazer – a pílula Soma.

A religiosidade, quando não imposta, pode significar esperança; por isso, muitos dos governos autoritários das narrativas distópicas proíbem expressões religiosas, pois o poder que eles, os governantes, representam exerce uma função semelhante à função dos dogmas – “fica claro que as religiões são proibidas nestas distopias porque disputam espaço ocupado pelos próprios governos distópicos” (BOOKER, 1994a, p. 32) – um espaço de exercício de poder<sup>241</sup>. A imagem de um grande ditador, como o Grande Irmão de *1984*, faz as vezes de um deus a ser adorado, como se houvesse uma religiosidade implícita (Cf. WALSH, 1976, p. 144). A religião representa a possibilidade de crer em

---

<sup>241</sup> “it is clear that one reason why religion has been banned in these dystopias is that it competes for the same space as the dystopian governments themselves”.

outros ícones que não o governo oficial, bem como permite momentos de individualidade, subjetividade e reflexão; afinal, a religião molda o caráter e os atos das pessoas, bem como as características de uma sociedade (Cf. WALSH, 1976, p. 144).

Se não há uma religião oficial ou rituais permitidos pelo poder totalitário, outros métodos de controle são utilizados, entre eles, o medo, expressiva ferramenta de manipulação. Ao lermos as distopias clássicas, percebemos, facilmente, que todo governo totalitário apropria-se do medo: em *We*, trata-se do medo das “falhas” consequentes de sentimentos, como se fôssemos máquinas e não humanos; o medo das guerras, da presença de inimigos e de assombros pessoais é mote em *1984*; o medo da exclusão social e o medo de perceber-se obsoleto diante da máquina vêm em *A Revolução do Futuro*. Nas distopias, o medo apresenta-se, pois, como elemento pedagógico por meio do qual se controla os sujeitos, a partir de ameaças.

O Governo de *Um Piano Para Cavalos Altos* utiliza o medo como um princípio, pois “O trabalho de um Governo que quer governar com coragem e seriedade deve assentar no controlo do medo” (JUNQUEIRA, 2012, p. 40), e o Diretor, representante do Governo, dirá “o medo somos nós” (JUNQUEIRA, 2012, p. 149). O maior temor dos sujeitos dessa sociedade vem dos lobos. Devido à ação violenta desses animais, o Governo criara um Muro para proteger a cidade, apresentando-se, pois, como um salvador – aqui, o signo do isolamento faz-se presente e associa-se ao totalitarismo, “O Muro impõe-se. Com ele não há horizonte” (JUNQUEIRA, 2012, p. 148).

No romance *O último Europeu – 2284*, de Miguel Real, também encontramos a imagem do isolamento: o “Grande Cérebro Electrónico” exerce seu domínio sobre o território cercado pelo “Cordão Verde de Segurança” – uma espécie de muro que indica, novamente, o isolamento como categoria definidora da elaboração de uma sociedade utópica ou distópica. Dessa forma, a Nova Europa assemelha-se ao Mundo Novo de Huxley, pois Malpaís é como a Velha Europa, espaço territorial no qual os hábitos sociais são primitivos e perpetuam práticas sociais caducas (segundo o ponto de vista dos habitantes do mundo novo e da Nova Europa, é claro).

Tanto as ilhas utópicas quanto as sociedades distópicas segregam-se do resto do mundo; nestas, o isolamento é utilizado pelos governos totalitários como ferramenta para cercar a liberdade e para impedir o encontro com outras realidades, ou, ainda, para distanciar os sujeitos da natureza, a qual não pode ser dominada. No romance de

Junqueira, os lobos, símbolos da natureza indomável, não são efetivamente animais; são, na verdade, a representação metafórica dos subversivos, uma alegoria da resistência e da luta contra o poder oficial.

Inventar um ícone para o qual canalizam-se os medos é um processo pedagógico de controle – exatamente a faceta explorada na obra de Rui Zink, *A Instalação do Medo*. Nesse romance, dois homens batem à porta de uma mulher e anunciam “Viemos para instalar o medo” (ZINK, 2012, p. 11). Seguem as diretrizes do governo, cumprem a lei “Directiva nº 359/13. Portaria 8” que exige: “Todos os lares devem ter o medo instalado num prazo de 120 dias” (ZINK, 2012, p. 13). Trata-se de uma medida para conquistar o progresso, “é pelo bem do país” (ZINK, 2012, p. 11), explicam os instaladores, representantes do estado “apenas a cumprir ordens” (ZINK, 2012, p. 14).

Sendo assim, de modo autoritário, por meio de uma lei que permite a “invasão” das casas, o governo coordena as pessoas. Aquele que abre a porta não tem escolha, é preciso dizer sim, participar da engrenagem imposta. Assim acontece nas distopias clássicas, cujas personagens podem, apenas, assentir e silenciar – quando reagem, sofrem retaliações.

Uma vez instalada a aparelhagem (que nos faz lembrar os equipamentos tecnológicos das distopias clássicas) necessária para a instalação do medo, principia a “demonstração”<sup>242</sup>, cujo objetivo, por meio de contação de histórias, é utilizar o medo para ensinar, pois “O medo não é só necessário, é também apelativo. E educativo. É a forma mais bela de explicar o mundo e de ordenar o mundo” (ZINK, 2010, p. 34). As histórias são apresentadas por meio de vídeos, imagens e hologramas (possivelmente, os aparelhos instalados sejam projetores, computadores, televisão etc.). A cada história<sup>243</sup>, um medo nasce – medo do desconhecido<sup>244</sup>, medo da natureza<sup>245</sup>, medo da violência urbana<sup>246</sup>, medo do mercado econômico, medo da marginalização social, medo do

---

<sup>242</sup> O livro apresenta quatro capítulos: I. Os visitantes, II. Instalação; III. Demonstração; IV. Corolário.

<sup>243</sup> Na diegese, essas histórias são narradas pelos instaladores que utilizam recursos tecnológicos para isso. No objeto livro, tais histórias vêm em itálico, demonstrando tratar-se de uma pausa no enredo para contemplarmos as tais narrativas pedagógicas (Cf. ZINK, p. 35, 45, 63, 93, 113).

<sup>244</sup> “A senhora está a sentir-se, não é? É bom sinal, é sinal de que a instalação do medo já começou” (ZINK, 2010, p. 19).

<sup>245</sup> Essa história das crianças na floresta é, evidentemente, uma referência aos contos de fadas, o que reitera a faceta pedagógica das narrativas. Em outro momento, haverá mais uma alusão a esse gênero literário, especificamente ao conto “A chapeuzinho vermelho” (ZINK, 2010, p. 93).

<sup>246</sup> São duas histórias que envolvem a violência urbana: a primeira refere estupro e assalto; a segunda, rapto de crianças (ZINK, 2010, p. 160). “Você mora nesse bairro e tem medo. Tem medo, e quem não teria? É

alzheimer<sup>247</sup>. O medo da instabilidade dos mercados, da crise do mercado econômico, é o mais expressivo para a sociedade. Segundo os instaladores – e, portanto, segundo o discurso oficial do governo –, sem esse medo, “nenhuma instalação está completa” (ZINK, 2010, p. 57).

Enquanto em *A Instalação do Medo* o governo bate à porta e invade casas, em *O Destino Turístico*, Rui Zink transforma o medo em atração turística. Ao invés de praias paradisíacas, hotéis de luxo, parques de diversão ou, até mesmo, natureza selvagem, apresenta como destino turístico um ambiente bélico, uma “zona de morte”, um “terreno de caça selvagem e brutal” (ZINK, 2015, p. 149) onde há “Edifícios corroídos, esboroados, calcificados [...]. As ruas, essas, eram poeira, dejectos e plásticos pelo chão e pelo ar” (ZINK, 2015, p. 18).

O lugar é um país transformado em zona de turismo, um complexo turístico localizado em “Nova Bruxelas” (ZINK, 2015, p. 221). A inserção do adjetivo “nova” indica uma reconfiguração da geopolítica e nos remete a um tempo futuro não informado (ucronia), um tempo em que a União Europeia ainda existe, porém se trata de um tempo cujos governos são autoritários. O capítulo “Nota da comissão” (ZINK, 2015, p. 253) explica o que aconteceu: devido a crises incessantes em diversos países da União Europeia, os governantes (eis a imagem do totalitarismo) executaram estudos para indicar o que cada região (as chamadas “zonas”) deveria oferecer ao mundo e, assim, salvar a economia (os mercados tematizados n’*A Instalação do Medo*); depois do estudo (uma busca incessante por justificativas científicas e racionais), criaram uma espécie de lei, a “circular 258/14” (ZINK, 2015, p. 256), responsável por implementar o novo *status quo*, designando a função das regiões, como “Nova Bruxelas”, cuja “fealdade, miséria, sofrimento, insegurança, más condições de vida, habitação precária, gestão caótica dos centros urbanos, instabilidade em geral e insalubridade pública” (ZINK, 2015, p. 256) tornou-a centro desse turismo invertido que oferece experiências que incitam medo e apresentam o sofrimento do outro (o nativo) como espetáculo. Uma das atrações

---

uma selva de asfalto, um deserto, as ruas estão desertas. Mas é um falso deserto. As ruas apenas parecem desertas. Ainda ontem uma senhora já de idade foi violada na escada do seu prédio. Cometeu um erro fatal, ficou a procurar as chaves [...] nem sequer a roubaram, foi só mesmo para se divertirem, por maldade, enfim [...]” (ZINK, 2010, p. 46-7).

<sup>247</sup> “Agora, estremeço de medo a cada vez que vejo uma pessoa cumprimentar-me e tardo a reconhecê-la. [...] O medo de não me reconhecer ao espelho. De lá só encontrar, na imagem reflectida, sorrindo gorda e satisfeita, a doença” (ZINK, 2010, p. 158).

oferecidas ao turista, por exemplo, é assistir a uma partida de futebol na qual “todas as crianças têm uma perna só” (ZINK, 2015, p. 158).

No capítulo “Nota da comissão” (além de comissão, “companhia” é a nomeação utilizada para definir quem cria as leis oficiais), há o que seria a reprodução de um documento governamental no qual essa mudança de paradigma é explicada:

Reconheçamos a dura verdade: o turismo é, nos dias de hoje, a única indústria que resta a regiões que, apesar de todos os fundos estruturais recebidos, provaram ser incapazes de prosperar de outra forma. Não é contudo qualquer o tipo de turismo defendido. No mundo moderno, dados os desafios que tanto a Europa como o mundo enfrentam, há que reconverter e reformular o conceito mesmo de turismo. (ZINK, 2015, p. 255)

Documentos ou discursos oficiais que explicitam regras sociais são recorrentes nas distopias. Em *Um Piano Para Cavalos Altos*, a ideologia e as leis do Governo são divulgadas nos discursos proferidos pelo Ministro Calvo. Na estrutura do romance, há capítulos inteiros com a voz da personagem, e os títulos seguem uma lógica, o uso de um paralelismo que une palavras-chave à frase “breve súmula dos mais importantes ditados do Ministro Calvo”, desta maneira: “A implosão: breve súmula dos mais importantes ditados do Ministro Calvo”. Oito capítulos têm essa estrutura, alterando apenas a primeira palavra, onde leremos “o medo”, “a carne”, “a música”, “as cores”, “os pensamentos”, “o motor”, “a música II”, “a fórmula” e “a morte”.

Em *Os Números que Venceram os Nomes*, as regras sociais são explicitadas pela lei da força e não por discursos, as personagens que fogem ao padrão são internadas em um hospício para combater “vozes e visões, sonhos que falavam do futuro ou a pergunta que sempre os incomodou. O que é um nome?” (JUNQUEIRA, 2015, p. 162). Do mesmo modo, em *Um homem: Klaus Klump e A Máquina de Joseph Walser*, não há a reprodução dos discursos oficiais; porém, uma vez que há guerra, a ideologia é sugerida por meio de ações violentas ou, de modo simbólico, por meio do uso de bandeiras e de hinos, como já referido.

Retornado à análise d’*O Destino Turístico*, percebemos que se trata de um turismo reformulado, cujas atrações são diferentes situações tensas, como disputas de gangues, terrorismo, execuções e sequestros. O turista compra um pacote de viagem e conhece um

país inteiro transformado em parque de diversão cuja atração principal é o medo<sup>248</sup>. O slogan do lugar (afinal, trata-se de um produto) esclarece as características do ambiente: “Realize as suas férias de sonho num lugar de pesadelo” (ZINK, 2015, p. 126). É como se viajássemos para um mundo distópico organizado por um poder oficial, o qual justifica suas escolhas desta forma:

[...] Por causa de uns escassos nove ou dez milhões nesta ou naquela região, fará sentido pôr em risco a saúde financeira da comunidade europeia inteira? [...] É neste sentido que a comissão propõe a reconversão das regiões mais afectadas em zonas. Por zona entenda-se um sistema em monocultura dedicado a uma única actividade que lhe permita, por um lado, deixar de depender de recursos que a comissão não pode continuar a canalizar para lá e, por outro, uma forma de servir o colectivo de forma mais organizada e útil do que até agora (ZINK, 2015, p. 255).

Tais governantes, ainda nessa carta, explicam que os objetivos principais da reorganização são o bem-estar, a democracia e o equilíbrio. O cenário apresentado nesse mundo futuro é sombrio, o bem-estar privilegia poucas pessoas, pois aquelas que trabalham no parque turístico não merecem cuidados, vivem de modo desumano. A encenação de um território dominado por guerras e atos terroristas, por vezes, causava danos à vida dos funcionários (quase “atores”) que se machucavam, “uma ferida que infectava, uma coluna quebrada, uma artéria rasgada, um pescoço partido, um olho vazado durante uma refrega de facas onde o equilíbrio ténue entre realismo e coreografia fora mal calculado” (ZINK, 2015, p. 220). Tudo isso é descrito como “ossos do ofício” (ZINK, 2015, p. 220); estava no contrato que “algum do pessoal menor poderia ser dispensado em caso de necessidade” (ZINK, 2015, p. 213), ou seja, o funcionário poderia morrer para satisfazer o cliente.

Todos os funcionários vivem num vilarejo muito longe do centro dos turistas; usam como transporte apenas animais, o que causa exaustão, e, ao atingir determinada idade, são dispensados. A Democracia e o equilíbrio propostos pelos governantes são disponibilizados apenas para alguns – aspecto que reitera aquela percepção teórica de que as utopias (a organização) contemplam apenas alguns sujeitos das sociedades, enquanto

---

<sup>248</sup> O artista britânico Banksy, em 2015, idealizou e executou a “Dismaland”, um parque de diversão às avessas. O espaço e as obras lá expostas – instalações de diversos artistas – satirizam e ressignificam os parques Disneyland ao materializar o seu oposto.

outros, como aqueles que vivem na zona da “Nova Bruxelas”, permanecem em meio à violência e ao caos.

E o caos sempre engendra o medo, pois a instabilidade provoca incertezas, um horizonte nublado e impreciso. Por isso, em *Por Este Mundo Acima*, de Patrícia Reis, o personagem-narrador explicita que, depois do “acidente” (Cf. REIS, 2012, p. 21) ao qual todos assistiram, veio um novo medo, semelhante àquele provocado pelo nazismo, pela política do terror, pelos extermínios ao longo da história, pelas imagens dos homens a morrer de fome, pelo 11 de Setembro. Apesar de não podermos precisar a data em que o romance acontece, sabemos, ao menos, que se trata de um tempo futuro, após o século XX. Depois do desastre, “o terror instalou-se. [...] o acidente fora um impulso do medo” (REIS, 2012, p. 27). E, consequência direta do medo, aconteceu o isolamento, “As pessoas cruzavam-se na rua, olhos no chão. Nenhum contacto” (REIS, 2012, p. 31). O caos provoca a desumanização, porque restringe o viver ao sobreviver – o mesmo contexto das guerras:

Durante semanas, apercebi-me da tensão, como se o mundo se estivesse a esticar até ao limite, cada vez mais distante e inexplicável; uma ruptura completa – houve uma série de furacões; chuvas inesperadas e nevões com ventos a velocidade incalculáveis, terremotos e derrocadas inexplicáveis, vulcões em súbita erupção – era um encontro infeliz entre as más-vontades do Homem e da Natureza (REIS, 2012, p. 26).

As “más-vontades” do homem associam-se a embates bélicos, à imagem de “homens desfilando com armas no ombro, capacetes na cabeça, máscaras anti-gás”; o narrador descreverá que, nesse contexto caótico, “a bomba atômica era mais importante que qualquer enredo” (REIS, 2012, p. 30). As consequências do acidente foram a desestruturação do governo, as muitas mortes e os problemas físicos dos sobreviventes, sugerindo a presença de uma guerra nuclear – “Não lhe custa ver as crianças disformes que nasceram depois do acidente” (REIS, 2012, p. 131). A paisagem também se modificou: “brinquedos de guerra abandonados numa avenida. Um grupo de jovens, três, a conversar numa esquina. Árvores tombadas, portas de edifícios no chão, roupa ao vento, pilhas de lixo acumulado. A cidade transformara-se num quadro irreconhecível” (REIS, 2012, p. 87).

No romance de Patrícia Reis, os acidentes e os embates bélicos causaram a desestruturação da organização social – é o fim dos governos, das leis oficiais e da ordem política. Por outro lado, situações de caos podem influenciar o nascimento de governos totalitários e de ditadores – por exemplo, no romance *1984*, as guerras são utilizadas como mantenedoras da ordem; em *We*, o governo totalitário “One State” assume o poder após uma guerra, “Two-Hundred-Year War” (ZAMYATIN, 2007, p. 11). Em *Piano para Cavalos Altos*, de Junqueira, antes do Governo oficial ascender ao poder, houve um Desastre que “dizimara mais de dois terços da população. Derrubara edifícios, leis e cabeças até ali consideradas bastante sólidas, obrigando os sobreviventes – os insolentes do aleatório – ao confronto com o que sobra da gastronomia da destruição: pó” (JUNQUEIRA, 2012, p. 150). Podemos afirmar, portanto, que da fragilidade dos sujeitos vem a força da opressão.

Nas distopias, transformações do modo de viver suscitam desumanização. O personagem-narrador Eduardo, de Patrícia Reis, assim como Joseph Walser, personagem de Gonçalo M. Tavares, torna-se um colecionador, porém coleciona ideias ao invés de objetivos: ele inventa listas. Em uma delas, define a desumanização: “isolamento, fome, doença, terror, cheiro” (REIS, 2012, p. 59). A alimentação, nas narrativas pós-apocalípticas, é mote essencial, uma vez que aborda as necessidades do corpo humano; é da busca por alimentos que emerge, por exemplo, o canibalismo, prática desumanizadora que lemos nos romances *No País das Últimas Coisas*<sup>249</sup> e *A Estrada*<sup>250</sup>.

Nas obras portuguesas estudadas, o canibalismo é referido em *O Último europeu* como um desdobramento das novas circunstâncias sociais<sup>251</sup> e em *Piano Para Cavalos Altos* surge de modo velado. As empadas de carne, alimento distribuído pelo Governo, indicam hierarquia social (afinal, apenas a elite come-as com frequência) e são

---

<sup>249</sup> A personagem Anna descreve os novos hábitos relacionados à alimentação: “o roubo de comida, nas ruas, é tão comum que deixou de ser considerado crime” (AUSTER, 1987, p. 12); “[...] pude ver, clara e inconfundivelmente, o que havia na outra sala: três ou quatro corpos humanos nus, pendurados em ganchos de metal [...]. Circulavam rumores, na biblioteca, sobre a existência de matadouros humanos [...]” (AUSTER, 1987, p. 107).

<sup>250</sup> “Voltando ele encontrou os ossos e a pele empilhados juntos com pedras por cima. Uma poça de vísceras. Ele empurrou os ossos com a ponta do sapato. Pareciam ter sido cozidos. Nenhuma peça de roupa” (MCCARTHY, 2006, p. 62).

<sup>251</sup> “Entre 2050 e 2084, desenvolveu-se na Europa a mais hedionda das indústrias clandestinas: mulheres, para sobreviverem, alugavam as barrigas para procriação de fetos, que, nascidos, eram entregues à indústria de alimentação para abastecimento de bifes gourmet nas cozinhas de grandes empresários e dirigentes políticos, que, sabendo em perfeição da origem da carne, presumiam hipocritamente comer carne de cordeiro” (REAL, 2010, p. 42).

produzidas, segundo alguns indícios da narrativa, de carne humana. A primeira dessas sugestões é provocada pelo espaço de produção do alimento, o mesmo local onde os corpos dos mortos são cremados (uma exigência do Governo<sup>252</sup>); além disso, o discurso de duas personagens sugere a procedência da carne: a personagem Filho afirma que “Ele diz-me que algumas [empadas] são feitas da nossa carne” (JUNQUEIRA, 2012, p. 170); e a Criada relata em seu diário algumas angústias em relação à alimentação, explicando que reza para limpar-se da culpa – “Antes de vir embora, abrimos o livro sagrado e lemos algumas passagens. Para limparmos a culpa de termos comido empadas” (JUNQUEIRA, 2012, p. 307).

Em todos romances aqui estudados, há facetas da desumanização: os aparatos da guerra em *Um homem: Klaus Klump*; o trabalho excessivo e a mecanização do viver e dos sujeitos em *A Máquina de Joseph Walsler* e *Piano Para Cavalos Altos*; o apagamento da subjetividade em *Os números que Venceram os Nomes*; a presença excessiva das máquinas em *O Último Europeu – 2284*; já a violência, com diferentes intensidades, está presente em todas as obras e é responsável por esvaziar a sensibilidade, tornando os sujeitos indiferentes à dor dos outros.

No romance *O Dom*, por exemplo, outro perfil de apocalipse instaura-se; trata-se de uma leitura dos medos provocados pela ameaça de uma catástrofe global (Cf. LISBOA, 2011, p. 18). A imagem do apocalipse vem do imaginário bíblico, emerge em situações como dilúvio; entretanto, facilmente percebemos que tais imagens invadem discursos não religiosos e se tornam quase mitológicas, evocando destruição, punição, caos e finitude. A ameaça atômica e o colapso da natureza são os principais motes apocalípticos do século XX e XXI, mas podemos incluir o apocalipse das máquinas (o medo diante da inteligência artificial), o apocalipse alienígena e o apocalipse de doenças, como vírus avassaladores (podemos incluir, nesse âmbito, o apocalipse zumbi). O meio ambiente e a relação entre ser humano, sociedade e natureza foram mote de utopias, como em *Walden* (1854), de Henry David Thoreau, e *Ecotopia* (1975), de Ernest Callenbach. É natural, portanto, que esses assuntos reapareçam nas distopias.

---

<sup>252</sup> “Com uma lei fundamentada na obrigatoriedade da cremação após o passamento, ganham-se muitos metros no perímetro urbano” (JUNQUEIRA, 2012, p. 282).

Nessa obra portuguesa, *O Dom*, as pessoas transformam-se em contas, como se um vírus, uma doença letal<sup>253</sup> – do mesmo modo que a “cegueira branca”, na obra de Saramago, é uma espécie de doença. Entretanto, tal “doença” não atinge a todos, salvam-se aqueles que estavam em um centro comercial<sup>254</sup> e, nesse ambiente de isolamento, emerge a insensibilidade – as consequências morais do apocalipse (Cf. LISBOA, 2011, p. 46); o pânico diante do novo e da possibilidade da morte (transformar-se em conta) desvela o individualismo e o desejo de sobreviver – o qual se alia à indiferença diante do outro, uma espécie de desumanização. Uma das situações do romance que revela essa tendência é a cena de um sorteio que definirá quem sairá do shopping usando uma roupa de mergulho (e, assim, possivelmente, proteger-se de virar conta); um casal inscreve-se e apenas um deles é contemplado, e o desejo de sobreviver não impede a esposa de abandonar o marido:

Ele pedia-lhe a ela para ficar. Ela dizia-lhe não, antes quero a minha salvação que a nossa morte, meu amor, entende que tenho de me escolher em vez de nós, se ficarmos aqui mais tarde ou mais cedo seremos conta ou cadáver, pelo menos lá fora posso vir a ser gente no ar puro, mas não vás que me fazes falta, dizia ele depois, não vás, que te quero tanto, escolhe-nos a nós em vez de a ti, não escolho, escolhe, não escolho, não posso, entende, a salvação é demasiado importante para ser importunada pelo amor, mas tu nem sabes se te salvas com as botijas, mas sei que pelo menos tenho uma hipótese, coisa que aqui, contigo, nunca terei, então vai que te esconjuro, então irei. E foi (REIS-SÁ, 2009, p. 99).

No romance de Reis-Sá, o espaço da narrativa figura como uma ilha, uma indeterminação que se soma à indefinição de tempo. Aos poucos, os sobreviventes, no shopping, estruturam uma sociedade (pequeno microcosmo, pequena comunidade), mas as dificuldades, como a necessidade de alimentos e a disputa por poder, ganham fôlego rapidamente, levando a um cenário de discussões, assassinatos e muitos outros atos violentos – na verdade, tudo que existe no mundo externo, evidenciando as relações de poder.

Mesmo em organizações sociais cujo governo oficial não existe – como nas narrativas pós-apocalípticas, como em *O Dom* e *Por Este Mundo Acima* –, líderes se

---

<sup>253</sup> Podemos lembrar do romance *I Am Legend* (1954), de Richard Matheson, posteriormente adaptado para o cinema.

<sup>254</sup> Uma comparação com o filme *Dawn of the Dead* (1978), de George A. Romero, é pertinente, pois em ambos reconhecemos um apocalipse inexplicado e inexplicável – os zumbis em Romero, as contas em Reis-Sá. O ponto de encontro mais significativo reside na imagem do shopping, local em que os sobreviventes se refugiam.

fazem presente (emergem) e podem, à semelhança de um governo oficial, agir de modo intransigente e totalitário, provocando violência e medo. O ato de controlar e subjugar o outro pode ser pulverizado na sociedade, assumido por grupos que – sem processos democráticos – proclamam-se a lei e a ordem. Nas distopias pós-apocalípticas, esse processo, frequentemente, torna-se mote. Após qualquer colapso de dimensão significativa, grupos de sobreviventes dominam outros, explorando-os, violando-os, maltratando-os. Desdobramentos como escravidão e canibalismo são frequentes. Em épocas de escassez, a lei da força – a lei do mais forte, como se retomássemos o determinismo do meio – parece imperar.

Uma das personagens do romance *O Dom* pondera: “temos de ter lei aqui dentro [...] se for preciso uma ditadura, este centro há-de ser uma ditadura, mas não é isso que deve, falemos todos sobre como resolver isto sem sangue, há-de ser possível” (REIS-SÁ, 2009, p. 82-3). Essa faísca de esperança, entretanto, esfacela-se, e a disputa pelo poder potencializa-se. Ao mesmo tempo, espontaneamente, nesse ambiente de desespero, a espiritualidade renasce. Por meio dos rituais, como vimos, os sobreviventes canalizam seus sentimentos – tanto a esperança quanto o desespero.

Ainda assim, houve insurreição, e um grupo insatisfeito com as regras criadas, com o respeito e adoração ao Homem do Dom (único capaz de sobreviver ao apocalipse das contas), com o ritual dos colares e, principalmente, com a “paz podre que afecta o centro” – uma incoerência, certamente – matou os líderes eleitos em assembleias, prendeu todos que discordavam de suas ideias e arrancou os colares de contas das pessoas. Enfim, em *O Dom*, à semelhança de *Ensaio Sobre a Cegueira*, personagens instauram um sistema totalitário:

[...] vamos fodê-los hoje, é hoje e não passa de hoje. Reunamos algumas armas, objetos cortantes e leves de carregar, algumas facas, umas tesouras, alicates dos grandes, qualquer coisa, e ataquemos o quartel dos homens que julgam mandar nesse centro, isto assim não pode ser, estou cheio (REIS-SÁ, 2009, p. 130).

Dessa forma, por meio da violência, o “grupo do ditador” (REIS-SÁ, 2009, p. 159) ascendeu ao poder e subjugou os demais. “Ilhadas” e isoladas do resto do mundo, as personagens tiveram a chance de idealizar e implementar uma sociedade harmônica; entretanto, uma distopia ganhou corpo, o que foi possível, segundo o líder da revolta,

porque as pessoas aceitam as situações mais adversas, “Apenas tinham um novo pastor, os carneiros eram os mesmos, mé, mé. Eu mandava finalmente no centro. E o homem do dom estava finalmente sob o controlo de quem importava” (REIS-SÁ, 2009, p. 132).

O cenário pós-apocalíptico é tema, também, do romance *Diálogos Para o Fim do Mundo*, narrativa que se bifurca em dois tempos: um deles é espaço/tempo da guerra (quando notamos intertextos com Gonçalo); o outro é espaço/tempo indeterminado/futuro, porém esfacelado e destruído.

Na leitura, acompanhamos dois grupos de personagens que – de modos distintos – experienciam o fim do mundo, isto é, o fim de um “modo de viver”. Primeiramente, vemos a trajetória de uma família ucraniana que assiste tanto aos embates provocados pelo Partido, durante a Revolução Bolchevique, quanto às grandes guerras. Este ambiente, como fizera Gonçalo, é determinante das relações sociais, porque “a guerra não destrói nomes. Somente vidas, sonhos, mundos, ruas, e famílias ucranianas. [...] Também, em plena guerra, uma bala no peito é uma forma perfeitamente natural de se morrer” (BÉRTHOLO, 2010, p. 26). Interessante é percebermos que Bértholo usa como espaço e como tempo justamente fatos da história oficial responsáveis por engendrar o distopismo – não esqueçamos que a trajetória política da Rússia é influência para *We*<sup>255</sup> e *1984*. O outro plano narrativo – que vai ao encontro, desta vez, de características dos romances *O Dom e Por Este Mundo Acima* – ambienta-se no futuro, em um tempo indeterminado<sup>256</sup>, marcado pela finitude da estrutura social como a conhecemos, quando nada mais faz sentido (Cf. BÉRTHOLO, 2010, p. 48), quando se vive longamente<sup>257</sup>, quando os poucos museus que restam contam o passado.

Esses dois cenários em paralelo – futuro indeterminado e passado localizado (primeiras décadas do século XX) – sugerem que o “fim do mundo” é plurissignificativo, porque contempla diferentes “fins”; trata-se da finitude da vida, ou seja, a morte que resulta da guerra; trata-se da finitude das relações, porque um pai ucraniano deixa sua família e imigra para o Brasil, à procura de uma vida sem guerra; trata-se da finitude da vida, porque sempre encontramos a morte, como a morte da mãe; finitude da organização

<sup>255</sup> Uma das personagens, Mykhaylo Kozak (filho), milita e o narrador descreve-o apenas como uma pequena parte d’O Partido: “[ele] É um grão da farinha, da areia, da cal, ou do cimento que, quando misturados à água da ganância política, gera essa massa, essa argamassa, essa arqui massa, que é O Partido” (BÉRTHOLO, 2010, p. 45). Para Zamyatin, essa tendência coletiva foi expressiva e oprimadora, daí o título do seu romance, *We*.

<sup>256</sup> Sabemos tratar-se de um tempo posterior ao ano 2025, pois uma das personagens, no último Museu, lê sobre a extinção dos animais, referindo a data em que sumiram da terra (Cf. BÉRTHOLO, 2010, p. 67-8).

<sup>257</sup> “E velho aqui é mesmo velho, se considerarmos o quanto nestes tempos aumentou a esperança de vida” (BÉRTHOLO, 2010, p. 56).

social como a conhecemos, com a desvalorização e escassez dos museus, das escolas, do cinema.

Todos os romances portugueses aqui estudados dialogam com o distopismo – alguns apresentam traços mais significativos dessa poética (maior incidência de características ou maior expressividade na composição narrativa); outros, em oposição, carregam apenas sutis inscrições. Pensando nessa variabilidade, selecionei a palavra “inscrições” para compor o título desta tese, uma vez que esses intertextos têm diferentes intensidades. Independentemente disso, diante das obras, a transtextualidade convoca a atuação do leitor, o qual identifica as imagens-guia do distopismo (ou seja, as recorrências ficcionais) responsáveis por estabelecer relações entre a ficção portuguesa do século XXI e o romance distópico do século XX. É preciso, ainda, verificar se nessas narrativas portuguesas mantém-se a inscrição do signo utópico – investigação a ser apresentada nas próximas páginas.

### 2.2.2 Os signos utópicos: resistência e subversão.

*É sexta-feira, e uma árvore ainda está no jardim, apesar de existirem tanques a passar nas ruas.*  
(TAVARES, 2007, p. 9)

*O desejo de ver as coisas melhorarem não adormece.*  
(BLOCH, 2005, p. 79)

No livro *Dystopian fiction east and west: universe of terror and trial*, Erika Gottlieb tece um minucioso estudo sobre as distopias clássicas<sup>258</sup> e as interpreta como a materialização, no fazer artístico, dos medos incitados pela presença dos regimes totalitários (signo explorado no subcapítulo anterior). Para compreender o imaginário distópico que emerge nas narrativas literárias, a pesquisadora sistematiza algumas características presentes no gênero, apreendidas a partir de uma lista de romances.

A primeira dessas tendências é o hibridismo, algo como a mistura das especificidades das utopias e das distopias, “o ir e vir entre as perspectivas utópicas e distópicas” (GOTTLIEB, 2001, p. 8<sup>259</sup>). Segundo a autora, em todas as distopias clássicas há um signo utópico frustrado, ou seja, uma promessa de bem-estar social silenciada pela

---

<sup>258</sup> Os romances são estes: *We*; *Admirável Mundo Novo*; *1984*; *Fahrenheit 451*; *Revolução no Futuro*; e *O Conto da Aia*.

<sup>259</sup> “The push and pull between utopian and dystopian perspectives”.

emergência do totalitarismo. Sendo assim, no plano da diegese, o contexto social apresentado descreve um mundo (tempo futuro ou indeterminado) no qual as projeções positivas cedem espaço a realizações políticas negativas; ou, ainda, a apocalipses.

Nesse cenário de futuros e tempos fracassados, personagens tornam-se signos da esperança e, por meio de suas ações e pensamentos, a semente utópica resiste:

o foco é, frequentemente, uma **personagem que questiona a sociedade distópica**. [...] nós identificamos uma proposta mais profunda e totalizante na forma distópica à medida em que o texto apresenta uma ordem hegemônica e uma **contra-narrativa de resistência** (BACCOLINI; MOYLAN, 2003, p. 16<sup>260</sup>, grifos meus).

A dimensão da contra-narrativa apresenta-se, pois, como um típico conflito distópico entre a ordem estabelecida e o dissidente em potencial (Cf. MOYLAN, 2000, p. 112), o qual pode efetivamente reagir ou, apenas, perceber os problemas dissipados no seu mundo. Muitas vezes, as personagens-resistência experienciam uma intensa mudança de olhar e substituem a indiferença pela criticidade. Esse processo quase epifânico, em alguns casos, acontece aos poucos, como um despertar; em outros, provém de um “convite”, uma personagem já consciente do seu lugar de oprimido na sociedade assinala as atrocidades do governo oficial. Esse alheamento e essa dificuldade (ou lentidão) para perceber as mazelas inerentes à sociedade acontecem porque “os cidadãos estão tão presos a uma forma social poderosa, uma teia de controle densamente tecida, que, na pior das hipóteses, sequer sabem que não estão livres” (JACOBS, 2003, p. 92<sup>261</sup>). Nas distopias clássicas *We* e *Fahrenheit 451*, duas personagens femininas são responsáveis por despertar a criticidade dos protagonistas: por meio de uma relação amorosa, I-330 convida D-503 à reflexão; de modo fraterno, a jovem Clarisse desperta a curiosidade de Montag.

Algo semelhante lemos em *Os Números que Venceram os Nomes*, cujo protagonista (seu número identificador é Um Nove Um Seis) desvendará as opressões governamentais por meio dos relatos de um colega de quarto, em um hospício<sup>262</sup>. As duas

---

<sup>260</sup> “the focus is frequently on a character who questions the dystopian society. [...] we identify a deeper and more totalizing agenda in the dystopian form insofar as the text is built around the construction of a narrative of the hegemonic order and a counter-narrative of resistance”.

<sup>261</sup> “the citizens of dystopia are gripped in a social formation so powerful, a web of control so densely woven, that at worst they do not even know they are not free”.

<sup>262</sup> Em *Ensaio Sobre a Cegueira*, os sujeitos cegos (sinônimo de problema social) são enviados para hospícios desativados.

personagens – o jovem “Um Nove Um Seis” e o velho “Um Quatro Um Seis”<sup>263</sup> – estão internados porque agiram de modo indevido (segundo as regras impostas): questionaram o mundo em que vivem e, principalmente, indagaram “o que é um nome”.

A internação dá eco à repressão das distopias clássicas, cujos governos oficiais interessam-se por reprogramar, exilar ou assassinar os subversivos. No romance de Pimenta, a internação (espécie de exílio) prevê o uso de remédios para domesticar os insurgentes, os quais representam, vale explicitar, fratura e hiato utópico. Esse signo utópico nasce do futuro: há um trânsito entre o “hoje” e o “amanhã”, uma vez que as personagens subversivas recebem a visita de viajantes do tempo. Esse aspecto dialoga com a ficção científica e, especialmente, com o canônico *A Máquina do Tempo*, de H. G. Wells<sup>264</sup>. A versão futura dessas personagens (Adão e Arão, como veremos) retornam ao passado (presente da narrativa) para alertar acerca do governo opressor em vigor, suscitando conscientização e, posteriormente, implementando resistência:

Um Nove Um Seis abriu os olhos em sobressalto. O que é isso, pensou. [...] Um Nove Um Seis não queria acreditar quando viu aparecer a figura de um homem diante da secretária. [...] Um Nove Um Seis gaguejou a questão quem és tu, ainda incrédulo com o que estava a acontecer. O homem, que se parecia estranhamente com ele, excepto nas roupas e no corte de cabelo, afastou a cadeira da secretária para o lado e disse-lhe, venho do futuro, venho dizer-te o teu nome. (PIMENTA, 2015, p. 56)

Uma vez internados no hospício e dopados, os subversivos (na perspectiva do governo oficial) são controlados. Entretanto, o destino do protagonista – a personagem signo utópico – será diferente, porque Adão (seu colega de quarto) o guiará – o nome “Adão”, evidentemente, é uma clara referência à mitologia bíblica, como se a personagem fizesse as vezes de um primeiro habitante (consciente) a conquistar a terra e a desenvolver a humanidade. À semelhança do anfitrião das utopias, responsável por explicar os hábitos da sua sociedade ao visitante, Adão, o velho, apresenta a silenciada versão do mundo, um passado totalmente diferente, quando era permitido ler e escrever, criar um gato como animal de estimação e ter um nome. Como atos de resistência, mesmo internado e sob vigilância, Adão mantém um diário (subversão por meio da palavra, do mesmo modo que

<sup>263</sup> As personagens têm nomes, ou seja, fogem à ordem implementada: Arão e Adão.

<sup>264</sup> Neste romance de Wells, contudo, o protagonista viaja para o futuro e encontra um mundo esfacelado; ao contrário, o romance do Pimenta mantém o protagonista no tempo presente e os viajantes do tempo vêm do futuro, fazendo breves aparições que convidam à mudança e à reflexão (quase o mesmo processo incitado por uma narrativa distópica cujo enredo ambienta-se em um tempo futuro).

faz Winston, de 1984), cuida de um gato sem chip (algo proibido nessa sociedade<sup>265</sup>) e não ingere os remédios prescritos pelos médicos do hospício.

Depois de ouvir os relatos e de receber as visitas do “homem do futuro”, o jovem Um Nove Um Seis se convence da existência de um outro mundo, procura informações e as encontra, à semelhança do que acontece nas distopias críticas, nas quais a redescoberta do passado, muitas vezes, figura como mote do enredo (Cf. BACCOLINI, 2003). Sua família pertencia ao grupo de insurgentes, adorava livros – inclusive poesia, o mais expressivo signo de resistência –, criava um gato. O protagonista descobre, também, seu nome, logo, sua identidade: Arão. Ao desvendar sua história, Arão recupera o passado da sociedade e une-se à “resistência silenciosa” (PIMENTA, 2015, p. 161), signo utópico em meio à manipulação do apagamento da historicidade e da identidade.

Fica evidente, portanto, que os sujeitos dessa sociedade futura não têm acesso à história do mundo, da sua cidade, da sua família; há, apenas, interdição dos saberes e do conhecimento, ação que faz as vezes de ferramenta de controle. Em síntese, em mundos distópicos, a leitura é proibida e a memória histórica é facilmente manipulada, tanto a individual quanto a coletiva (Cf. GOTTLIEB, 2001, p. 12).

Consequentemente, conhecer a história e acessar a memória transformam-se em instrumentos de resistência (Cf. BACCOLINI, 2003, p. 115<sup>266</sup>). A potência do passado é tão significativa que no canônico *1984* existe o “Ministério da Verdade”, instância governamental responsável por recriar o ontem, recontar fatos e notícias, afinal, “Quem controla o passado controla o futuro; quem controla o presente controla o passado” (ORWELL, 2009, p. 47).

Podemos analisar outros processos de apagamento da memória. De modo espontâneo – isto é, sem a necessidade de ministérios ou hospícios –, a guerra implica o apagamento da história, pois ergue muros entre novos e antigos hábitos; muros entre a sensibilidade do passado e a desumanização do presente. A personagem Klaus Klump, de Gonçalo M. Tavares, pondera acerca do tempo e da historicidade ao observar um cavalo que apodrece na rua – “Há um muro entre o ano passado e hoje. Um muro altíssimo: ninguém percebe o que sucedeu: como se constrói um muro no tempo? Como se tapa na cabeça das pessoas aquilo que aconteceu?” (TAVARES, 2007, p. 26).

---

<sup>265</sup> A proibição do contato com os animais sugere distanciamento da natureza, a qual pertence à ordem do incontroleável, logo, algo indesejado pelos governantes; além disso, a natureza associa-se à humanização, aos sentimentos e ao ócio – características inexistentes nessa sociedade.

<sup>266</sup> “History, its knowledge and memory are therefore dangerous elements that can give the dystopian citizen a potential instrument of resistance”.

Em *Um homem: Klaus Klump*, a resistência é representada, também, pelas imagens do corpo humano e da música. O corpo da resistência é literalmente o corpo dos homens que lutam contra os invasores. A personagem Clako, um desses guerrilheiros, é símbolo do abafamento do signo utópico, pois seu destino é uma cadeira de rodas, onde vive inerte, desprovido de linguagem, sem palavras ou movimentos “capazes de interferir na História do mundo ou mesmo na sua própria história” (TAVARES, 2007, p. 97).

Nas narrativas distópicas, algumas personagens sintetizam a resistência, no âmbito da diegese, por meio de suas ações, sempre em conflito com o mundo em que vivem. Winston, Paul e Montag – personagens de Orwell, Vonnegut e Bradbury, respectivamente –, além de tecerem críticas ao *status quo*, agem de modo subversivo. Winston escreve em seu diário, exercitando o pensamento e a sua personalidade: “Ao futuro ou ao passado, a um tempo em que o pensamento seja livre, em que os homens sejam diferentes uns dos outros, em que não vivam sós [...] Da era da uniformidade, da era da solidão, da era do Grande Irmão, da era do duplimentamento – saudações” (ORWELL, 2009, p. 39). Paul compra uma fazenda antiga, desejando viver como se vivia no passado: “[...] sonhou acordado de viver um século antes – morando numa das muitas casas de fazenda que hoje desmoronavam [...]. Escolheu uma casa de fazenda em particular para esta sua fantasia” (VONNEGUT, 1973, p. 136). Montag lê livros e deixa de queimá-los, aproximando-se da arte: “Montag sentiu o livro escondido pulsar como um coração contra o seu peito” (BRADBURY, 2014, p. 53).

Assim como em *1984*, *Revolução no Futuro* e *Fahrenheit 451*, em *Piano Para Cavalos Altos*, o signo utópico figura como uma luta declarada e efetivada contra as regras implementadas, isto é, uma tentativa de insurgir-se e derrubar o governo. Há um contraste entre o enredo de Junqueira e de Samuel, pois em *Os Números que Venceram os Nomes*, a narrativa apresenta apenas o princípio desse momento de insurreição; podemos concluir que o mesmo processo de “revelação” acontece com outras personagens pois, no fim do romance, há a queda do governo totalitário – fato que não é explicado.

No romance de Junqueira, a personagem Mensageiro não confronta o governo por meio da escrita de um diário, da leitura de um livro ou da aproximação com objetos do passado, mas sim por meio da religiosidade – a qual fora proibida pelo Governo. Como seu nome sugere, ele afirma trazer mensagens sagradas, afirma que *Ele* (uma entidade não nomeada e não explicada) lhe diz o que fazer e como será o futuro. Além da palavra sagrada (essa imagem da fé), outro rasgo utópico manifesta-se: uma revolta é organizada pelas personagens Mensageiro, Prostituta Anã, Operário e Criada – personagens da arraia

miúda. Devido a sua atuação, o Mensageiro é preso e torturado, mais uma tendência totalitária:

Furiosos, levantam-se. Caminham. Ninguém sabe o ódio de que são capazes. Agarram o Mensageiro pelos ombros ossudos. Dão-lhe socos de mão fechada. No estômago. Na cara. Na cara é importante bater. Batem. É ali que ficam as marcas que a roupa não esconde, a vergonha, o ódio. Dão pontapés. Joelhadas, Lá está: a raiva toda metida nos músculos. Os verdugos alegam-se enquanto batem. (JUNQUEIRA, 2012, p. 53)

Nas distopias, além da luta armada, existe a luta por meio da arte. Música e literatura podem suscitar o bem-estar e mobilizar a criticidade. No caso de *Um homem: Klaus Klump*, a música interrompe as regras da guerra, do mundo metálico e escuro das máquinas desumanas pertencentes à guerra: “De repente Klaus viu o que parecia ser uma claridade intrusa na sua noite individual; mas não. Era um som. Era o som de Alof a tocar. No meio da massa negra. Terá a música luz, perguntou-se Klaus” (TAVARES, 2007, p. 76). É a perspectiva de Klaus, apresentada pelo narrador, que permite lermos a música como signo positivo e luminoso.

Contudo, a música é plurissignificativa. Representa, por um lado, a presença dos invasores por meio de seus hinos de guerra, como lemos em *Um homem: Klaus Klump*; ou identifica a ideologia do governo oficial, como lemos em *Um Piano Para Cavalos Altos*. Na direção oposta, figurando como signo utópico, temos a música da personagem Alof, a qual desperta o deslumbramento e a epifania inerentes à arte – e esta, por sua vez, incita esperança<sup>267</sup>.

A arte e a esperança relacionam-se porque aquela pressupõe reflexão e humanização. E os verbos refletir e humanizar abrem horizontes ao invés de erguer muros, permitindo, assim, a inscrição da esperança. Como lemos no romance de Gonçalo M. Tavares, “Pensar era uma técnica máxima: uma técnica profundamente individual” (2007, p. 78), ou seja, o ato de pensar, na perspectiva dos governantes totalitários, é perigoso, porque individual. Tanto nas distopias clássicas quanto em algumas das obras portuguesas aqui estudadas, o contato com a arte e com os livros é proibido ou, pelo

---

<sup>267</sup> No livro *Arte e utopia: arte de nenhuma parte*, Teixeira Coelho apresenta a música no capítulo “Sonho da indeterminação” e, citando Valéry, observa a potência da música, provocadora de sentimentos: “A música, anota Valéry, mostra que, mesmo gerando sensações não espaciais, consegue levar o ouvinte a produzir movimentos, armar espaços de três ou quatro dimensões. Comunicando-lhe impressões ‘quase abstratas’ de equilíbrios e deslocamentos de equilíbrios, oferece-lhe a intuição do contínuo. E gera, ainda, as emoções da matéria, da desordem interna, do íntimo acaso químico. A música faz tudo; faz dançar, chorar, pensar adormecer [...]” (COELHO, 1987, p. 74).

menos, legislado. Nesses casos, a presença da arte e da literatura assume, conseqüentemente, traços subversivos. Isso porque a arte pode ser compreendida como experiência, ou seja, como um ato de interação entre produto artístico e o “eu” (Cf. DEWEY, 2010, p. 558), e essa interação é perigosa, porque alimenta o intelecto e o sentimento<sup>268</sup> dos sujeitos – tudo que um governo totalitário não deseja.

Nos romances *Um homem: Klaus Klump* e *Por Este Mundo Acima*, temos personagens que trabalhavam – antes da guerra e antes do desastre, respectivamente – como editores. Em *Diálogos Para o Fim do Mundo*, a personagem Karenyna Kozak faz as vezes da literatura (logo, do signo utópico), pois narra histórias, em especial, histórias que apresentam o futuro; ela é descrita como “aquela que vê o futuro, a que sabe o que os outros não sabem, ou fingem ter esquecido. [...] a sua voz, vocalizando sempre aquilo que o peito quer ouvir” (BÉRTHOLO, 2010, p. 40). Por meio dessa personagem e das suas palavras, a esperança – em tempos de guerra – sobrevive; ela fala sobre o amanhã “para que os homens não desistam, para que os olhos se ergam do chão, para que se lembrem do que é a vida” (BÉRTHOLO, 2010, p. 40).

Klaus apresenta-se duplamente subversivo, porque, além de guerrilheiro, no passado, editava livros – segundo o narrador, ele “quer fazer livros que perturbem os tanques em definitivo” (TAVARES, 2007, p. 10); seu destino, entretanto, não traduz a esperança da revolução ou a inquietação da luta. No desfecho do romance, Klaus passa a trabalhar nos negócios da família, circunstância em que já “não tinha medo, nem fome, nem estava apaixonado” (TAVARES, 2007, p. 112). Lemos, aí, mais uma vez, a desumanização, contudo não mais consequência da guerra (que havia acabado), mas sim desdobramento da presença de outra máquina, o sistema capitalista. No lugar da guerra, vem o capitalismo, uma nova forma de viver, e o narrador explica: “agora começara o jogo: ganhar mais dinheiro ou menos” (TAVARES, 2007, p. 112). Em alguma medida, emerge, aí, o individualismo (e não a individualidade), o acúmulo de capital, verdadeira negação do coletivismo.

Podemos ler, portanto, o romance *Um homem: Klaus Klump* como uma “distopia sombria”<sup>269</sup>. Segundo David W. Sisk, é por meio da trajetória da personagem protagonista – o seu destino – que identificamos o perfil da distopia. Nesse romance de Gonçalo, assim

---

<sup>268</sup> Para John Dewey, “As obras de arte são meios pelos quais entramos, através da imaginação e das emoções que elas despertam, em outras formas de relacionamento e participação, diferentes da nossa” (DEWEY, 2010, p. 561).

<sup>269</sup> “Bleak dystopia”.

como em *1984*, a personagem principal é assimilada pela “máquina” social contra a qual lutou. Trata-se de um desfecho sombrio porque apesar de existirem os signos utópicos, eles são insuficientes para sustentar a implementação do novo horizonte vislumbrado.

O destino de Eduardo, personagem de Patrícia Reis, segue percurso distinto de Klaus. Em meio a um mundo dilacerado, marcado pela finitude (da natureza, do alimento, da sociedade, da vida) e pela solidão, ele, ex-editor, deseja escrever e distribuir livros. Eduardo explica por que a presença do livro é importante: “Um livro novo era um milagre. Era o vislumbrar de algo que significava futuro e esperança e vida e também, algo de muito importante, alegria” (REIS, 2012, p. 93). O verbo “vislumbrar” explicita outro princípio da utopia, imaginar o futuro, um amanhã (melhor) em contraste com o presente.

Na cena do romance em que a Eduardo decide escrever, encontra, em meio aos escombros, uma criança; chama-se Pedro e provoca “um sopro de vida” (REIS, 2012, p. 156). Estabelece-se, assim, um paralelismo entre arte e livros, de um lado, e criança de outro, paradigma utópico frequente no cenário distópico dilacerado. As duas dimensões utópicas tornam-se vitais para Eduardo, que pondera: “Tenho um manuscrito e uma criança. Nunca me senti tão próximo da ideia de felicidade” (REIS, 2012, p. 124).

Em *Diálogos Para o Fim do Mundo*, a imagem da criança também representa o signo utópico, o qual emerge em meio à guerra (no enredo do romance, os embates da Ucrânia). No navio em que Karenyna e sua família viajam – já depois das guerras –, diante da terra que ganha horizonte (o destino do trajeto se faz concreto), o narrador descreve a filha de Karenyna como uma “ressureição”, “no sentido em que qualquer criança é um renascer” (BÉRTHOLO, 2010, p. 169), ou seja, um renascer da esperança, do desejo de viver, porque “nasce sempre uma criança, em qualquer lado onde a fé escasseia e os olhares da humanidade se tornam ao chão. É então que nasce uma criança” (BÉRTHOLO, 2010, p. 10).

Em mundos pós-apocalípticos, governo e estruturas sociais, como vimos, esfacelam-se. Por isso, algumas personagens desse perfil de narrativa dedicam-se a reconstruir a sociedade, organizando comunidades, criando regras, elegendo líderes. O romance de Patrícia Reis segue essa tendência (ainda que não consiga desenvolver enredo e personagens com densidade), e Eduardo deseja, por meio de Pedro (a criança), preservar o passado visando um futuro melhor. Evidencia-se, aqui, um contraste com a postura dos governos totalitários que pretendem anular a história, uma vez que, em um mundo desfigurado, a memória serve como paradigma para a reconstrução social: “Eduardo

acreditava que era essencial saber a história, a história do país, a história do mundo. Saber para não repetir os mesmos erros, era o seu mote” (REIS, 2012, p. 132).

A identidade da criança é interessante para o campo teórico da utopia porque, nessa idade, sonhos e desejos fluem de modo espontâneo e intenso, diferentemente do que acontece na idade adulta e na velhice. Ernest Bloch, no canônico *Princípio Esperança*, explica que por “agarra[r] tudo para encontrar o que tem em mente” (BLOCH, 2005, p. 29), uma criança experimenta, por meio de amigos, criaturas e jogos imaginários, a potencialidade do princípio esperança e do sonho diurno. A personagem Pedro, responsável por suscitar utopias, quando adulto (muitos anos se passam na narrativa), torna-se um mito, o “miúdo que imprime livros” (REIS, 2012, p. 142); sendo assim, o desejo de um futuro utópico, nesse romance, realiza-se.

Em *Um Piano Para Cavalos Altos*, também temos uma personagem criança, o menino que, acorrentado, toca piano. Nesse caso, várias imagens unem-se e tecem outros sentidos. Apesar de sua inscrição utópica, a produção artística (representada pela música), na obra de Junqueira, é dominada pelo poder autoritário; contudo, as canções vêm das mãos do Filho. Isso significa que, concomitantemente, o Governo domina a arte e a arte é realizada por meio das mãos de uma criança. Diante desse cenário, duas leituras são possíveis: a criança dominada apenas reitera o totalitarismo; ou, ao contrário, a criança sugere uma possibilidade transformadora (um rasgo utópico) do *status quo*.

Se nos filiarmos à segunda leitura (a criança como rasgo utópico), poderemos estender a visão de mundo da personagem Eduardo, de *Por Este Mundo Acima*, e interpretar a criança de *Um Piano Para Cavalos Altos* como a presentificação da utopia. Segundo Eduardo, uma criança é como o bem em meio ao mal: “Essa dimensão de destruição, terrífica, monumental, inesperada – sempre inesperada – é para mim como uma moldura do Mal onde a criança se desloca, estrangeira” (REIS, 2012, p. 104). A criança é “estrangeira” ao mal, ao caos e à violência, porque abre caminhos para a utopia<sup>270</sup>.

Em oposição, em *A Instalação do medo*, a criança, ao invés de sintetizar o bem, representa a loucura de um alguém que vive o medo, alguém que reproduz e provoca o medo. A personagem mulher, ao receber os instaladores do medo, esconde uma criança – “Chiu, meu querido, vais ter de ficar em silêncio. Achas que consegue? Como

---

<sup>270</sup> No livro *O ano de 1993*, de José Saramago, o desfecho é esperançoso e a inscrição do signo infantil propõe a marca utópica: “Alguns dias mais tarde nasceu uma criança e houve as melancólicas festas de então e todas as mulheres se declararam grávidas” (SARAMAGO, 2007, p. 103).

já fizemos das outras vezes” (ZINK, 2012, p. 9). Durante todo processo de instalação, a criança permanece escondida no banheiro. Entretanto, ao chegarmos ao desfecho do romance, desvendamos a inexistência dessa criança; ou melhor, ao invés de um humano, há, apenas, um boneco, “todo sujo, com um rasgão vermelho (bâton?) de bochecha a bochecha” (ZINK, 2012, p. 170), chamado Morfeu. O nome retoma a mitologia grega<sup>271</sup> e recupera o universo onírico que acompanha essa divindade do sono. Em alguma medida, a imagem do sonho e do irreal são uma legenda para o modo de viver da personagem mulher, a qual se desprende da realidade e vive uma fantasia.

A (violenta) conduta da mulher subverte a expectativa construída pelo romance, pois, na verdade, ela não era um alguém indefeso, como os instaladores do medo pressupunham (e como nós, leitores, imaginávamos), mas sim uma assassina cujo banheiro estava cheio de corpos despedaçados. Ela aprisiona os instaladores e justifica sua conduta explicando-lhes que o medo já estava instalado (Cf. ZINK, 2012, p. 174). A personagem e sua conduta (espécie de revelação) exemplificam as relações contemporâneas (do século XXI) com o medo. No livro *Tempos Líquidos*, Zygmunt Bauman explica que

Os medos nos estimulam a assumir uma **ação defensiva**. Quando isso ocorre, a ação defensiva confere **proximidade e tangibilidade ao medo**. São nossas respostas que **reclassificam as premonições sombrias como realidade diária**, dando corpo à palavra. O medo agora se saturou, saturando nossas rotinas cotidianas; praticamente não precisa de outros estímulos exteriores, já que as ações que estimula, dia após dia, fornecem toda a motivação e toda a energia de que necessita para se reproduzir. (BAUMAN, 2007, p. 15, grifos meus)

A sequência narrativa referida acontece na quarta parte do livro, chamada “Corolário”. Podemos, portanto, ler a atitude da personagem como uma proposição resultante de uma lei: a lei da instalação do medo engendra uma “ação defensiva”. A violência das ações da mulher é resultado do próprio sistema (como ela explica), porém, ao mesmo tempo, prejudica-o. Seria essa atitude figuração da resistência e inscrição de um signo utópico? Ao apropriar-se da violência, a personagem reproduz um dos medos dissipados na sociedade, logo, reitera a distopia implementada. Ainda assim, essa mesma

---

<sup>271</sup> Segundo Junito de Souza Brandão, “Como a maioria das divindades do sono e do sonho, Morfeu era alado e possuía extrema facilidade para se passar por um ser humano. Voava em absoluto silêncio e atingia em um instante as extremidades da terra; Esvoaçando-se sobre qualquer ser humano ou pousando-lhe sobre a cabeça, podia fazê-lo adormecer instantaneamente ou provocar sonhos nos já adormecidos” (BRANDÃO, 2010, p. 147).

violência interrompe as regras do governo totalitário, pois inverte as relações de poder e reinterpreta as funções entre dominado e dominador.

Permanece, então, a ambiguidade – a qual é evocada, especialmente, pela última frase enunciada pela personagem mulher, dirigida, ao que tudo indica, ao menino imaginário Morfeu: “Queres brincar comigo? Às escondidas? Tu és o ogre e eu tenho de fugir de ti senão tu comes-me?” (ZINK, 2012, p. 175). Dessa forma, a personagem foge, uma fuga às regras do governo opressor, aos medos já existentes (o medo da crise financeira, o medo da violência urbana ou o medo do próprio sistema governante). A estratégia para resistir é camuflar-se, agir como o dominador e apropriar-se da legislação do medo, porque “tempos desalmados pedem gente desalmada” (ZINK, 2012, p. 28), uma espécie de desumanização. Ao aplicarmos as proposições de David W. Sisk ao romance *A Instalação do Medo*, podemos sustentar que Zink cria uma “distopia discutível”<sup>272</sup>, pois convivem a lei do governo e a resistência dos sujeitos (resistir que reproduz, como vimos, a violência).

Nas distopias clássicas, havia o deliberado aborto da justiça ao julgar o protagonista (Cf. GOTTLIEB, 2001, p. 10) – isto é, as personagens subversivas são excluídas, silenciadas ou reinseridas na lógica distópica<sup>273</sup>. Nas distopias críticas, os finais abertos ou ambíguos permitem o fortalecimento da esperança, ou seja, o vislumbrar de um destino diferente<sup>274</sup>. Essa bifurcação de desfechos narrativos dialoga com a proposta de David W. Sisk, que enumera três caminhos tendo em vista o destino da personagem resistência, duas das quais já referimos: distopias sombrias, distopias discutíveis e distopias esperançosas (Cf. 1997, p. 168).

---

<sup>272</sup> “Disputable dystopia”.

<sup>273</sup> Winston é o principal representante dessa injustiça, pois é a personagem que mais sofre no processo de reabsorção pelo sistema totalitário (isso acontece porque sua criticidade é muito mais potente do que a de D-503, que pouquíssimo sofre ao ser assimilado pelo sistema). As cenas de tortura oportunizadas por O’Brien e o “quarto 101” levam Winston a concordar com a máxima “Dois e dois são cinco” (ORWELL, 2009, p. 338) e a implorar “Ponha a Julia no meu lugar! Faça isso com a Julia! Não comigo!” (ORWELL, 2009, p. 333), delatando-a. Para a personagem Paul, a revolução efetiva-se – “uma chance de desferir um golpe selvagem numa pequena sociedade fechada que não tornara a vida nada fácil para ele” (VONNEGUT, 1973, p. 311) –, em especial a revolução pessoal, marcada pela conscientização e criticidade que passa a experimentar. Por isso, separa-se da esposa, envolve-se com a resistência (grupo chamado “Sociedades das Camisas Fantasma”). Entretanto, dois fatos, na última cena do romance, incitam frustração: pessoas cercam as máquinas e tentam consertá-las, e eles, os líderes da revolta, entregam-se ao Governo.

<sup>274</sup> O destino de Montag, de *Fahrenheit 451*, permite a leitura utópica. A revolução acontece e, mesmo que não tenha participado da sua culminância (o efetivo bombardeio da cidade), seus atos foram subversivos e revolucionários. Depois de fugir, o destino de Montag é a estrada, o futuro por ser escrito, “Um tempo para destruir e um tempo para construir” (BRADBURY, 2014, 1999). A pesquisadora não usa o termo “distopia crítica”, mas a análise que tece da obra vai ao encontro desse conceito.

Nas distopias sombrias encontramos o aborto da justiça, como em *Um homem: Klaus Klump*, pois Klaus desumaniza-se ao tornar-se capitalista; em *O Dom*, a personagem Homem do Dom explica ao seu interlocutor que o anúncio de um reino sem fim (faceta cristã, evidentemente) é inútil, porque “basta um homem ter algo semelhante a um dom para que, como cães de caça deixados à solta no monte, os outros homens se digladiam” (REIS-SÁ, 2009, p. 172); em *O Último Europeu – 2284*, a Nova Nova Europa (aquela comunidade na ilha de Açores) é subjugada pelo Império Americano, o território é evacuado e os militares matam adultos e adolescentes e vendem as crianças (Cf. REAL, 2015, p. 276). Em todos esses romances, a falência social ou dos sujeitos faz as inscrições utópicas sucumbirem, por isso, são distopias sombrias.

A ambiguidade é o tom de dois dos romances aqui estudados. Em *A Instalação do Medo*, como vimos, a conduta da personagem mulher pode sugerir tanto a impossibilidade de novos caminhos (uma vez que o medo e a violência se mantêm) quanto a retaliação da ordem imposta, já que os opressores (os instaladores do medo) tornam-se os oprimidos. Em *A Máquina de Joseph Walser*, as personagens Walser e Klobler jogam dados para decidir quem morrerá, sugerindo a incerteza do futuro<sup>275</sup>.

Por fim, facetas da utopia e um horizonte de esperança definem a distopia esperançosa. Segundo Sisk, as inscrições utópicas vêm da resistência do protagonista, personagem que digladiava com o mundo à sua volta; nesses casos, “testemunhamos a consolidação de novos desenvolvimentos sociais que acabarão por eliminar a opressão que cria a distopia” (SISK, 1997, p. 169<sup>276</sup>).

Em *Por Este Mundo Acima*, depois do desastre, há a reconstrução da sociedade. Idealiza-se e implementa-se a organização de uma nova comunidade; ocorre a inauguração de um centro cultural e de uma biblioteca; livros são impressos; rituais religiosos retornam aos hábitos comunitários. Como este excerto sugere, a reorganização social dá o tom do novo *status quo*: “Passou-se muito tempo desde o acidente. Os anos são velozes, o tempo é formador. Conseguiram encontrar uma maneira organizada de fazer as coisas, matérias institucionalizadas” (REIS, 2012, p. 138). A personagem principal, Eduardo, teve êxito na sua trajetória; sobreviveu e ensinou valores a Pedro, espécie de discípulo.

---

<sup>275</sup> Sisk considera *1984* e *O conto da Aia* distopias sombrias; *Admirável Mundo Novo* e *Laranja Mecânica* são nomeados como distopias discutíveis.

<sup>276</sup> “we witness the nurturing of new social developments that will ultimately end the oppression that creates the dystopia”.

Em *Um Piano Para Cavalos Altos*, o signo utópico é representado por um grupo de insurgentes – entre eles, o Mensageiro –, personagens que se organizam para derrubar o Governo, e nós, leitores, acompanhamos o momento em que a revolução principia, com a explosão de uma bomba. O estourar da bomba é um estourar de utopias (o romance apresenta-se, então, como uma distopia esperançosa, na proposta de Sisk), uma vez que desenha a perspectiva de um novo futuro:

Ouviram-se vários disparos seguidos de uma explosão. Os gritos semelhantes a uivos<sup>277</sup>. Era o grande dia. O Governo fazia anos e o bolo de aniversário era cozinhado por mãos experientes na Torre Governamental. [...] Mas, aquela explosão não fazia parte do roteiro. Com a detonação, uma chuva de destroços e pós caiu junto do gradeamento. (JUNQUEIRA, 2012, p. 338)

A revolução, portanto, acontece; não sabemos, contudo, quais passos virão a seguir, como a sociedade reagirá, quem governará; terminamos a leitura com a certeza da insurreição e com a imagem da resistência vencedora<sup>278</sup>, mesmo que uma das identidades utópicas, o Mensageiro, tenha sido condenado à morte: “O Diretor decide que não quer fazer mais perguntas. Nem ao peixe, nem ao Mensageiro, nem a ninguém. E escreve no canto inferior do processo: Execução por fuzilamento” (JUNQUEIRA, 2012, p. 314). Tal destino exemplifica a interpretação de Erika Gotllieb, para quem, nas distopias clássicas, há “o deliberado aborto da justiça [por meio do] julgamento do protagonista” (2001, p. 10<sup>279</sup>)<sup>280</sup>. Por outro lado, no romance de Junqueira, a coletividade (desvencilhada do sentido negativo distópico), a arraia miúda que compõe o grupo dos revoltos, representa o desfecho utópico, a imagem da resistência.

Em *Os Números que Venceram os Nomes*, o último capítulo narra o primeiro dia após a queda do regime totalitário, “primeiro dia em que os nomes voltavam a conviver com os números” (PIMENTA, 2015, p. 167), dia em que uma criança nasce (a infância,

<sup>277</sup> Os uivos reiteram a simbologia dos insurgentes como lobos.

<sup>278</sup> O desfecho sugere uma chave interpretativa para o título da obra. Quando ocorre a explosão, o cavalo do Militar Coxo (personagem representativa do ordem oficial) assusta-se e foge em direção ao Muro. O animal é descrito, anteriormente, em dois momentos da narrativa: o Diretor considera-o belo e vivo (Cf. JUNQUEIRA, 2012, p. 33); o Operário vê as pessoas da sociedade como cavalos altos (Cf. JUNQUEIRA, 2012, p. 109). Dessa forma, “Um piano para cavalos altos” seria, justamente, a música direcionada aos sujeitos dessa sociedade distópica.

<sup>279</sup> “The deliberate miscarriage of justice: the protagonist’s trial”.

<sup>280</sup> Personagem de *1984*, Winston é o principal representante dessa injustiça, pois é a personagem que mais sofre no processo de reabsorção pelo sistema totalitário (isso acontece porque sua criticidade é muito mais potente do que a de D-503, que pouquíssimo sofre ao ser assimilado pelo sistema). As cenas de tortura oportunizadas por O’Brien e o “quarto 101” levam Winston a concordar com a máxima “Dois e dois são cinco” (ORWELL, 2009, p. 338) e a implorar “Ponha a Julia no meu lugar! Faça isso com a Julia! Não comigo!” (ORWELL, 2009, p. 333), delatando-a.

novamente, como signo utópico, aqui intensificado pelo signo do nascimento). Mesmo que não saibamos como aconteceu, é evidente que houve mudança e reestruturação das regras sociais.

Para muitos teóricos – e muitas vezes para o senso comum –, a utopia associa-se à imagem da perfeição; contudo, ao longo das páginas deste trabalho, vimos que essa é apenas uma das interpretações possíveis. Mais produtivo – porque não estático e totalizante – é analisarmos a utopia enquanto ato de desejar e projetar algo diferente e melhor (aspecto subjetivo, é claro<sup>281</sup>). Muitas vezes, esse projetar abandona o plano das ideias e empreende ações de resistência: no mundo empírico, essa postura traduz o princípio esperança; no mundo ficcional, vem representada pela luta das personagens contra os governos totalitários ou forças opressoras.

Nesse sentido, podemos ler as utopias e as distopias – cujas estruturas são potencialmente reflexivas – como proposições acerca da condição humana. Em outras palavras, a condição humana (definição pertinente para qualquer produção artística), no gênero utópico e distópico, é analisada por meio de um cenário de terror no qual houve abolição da liberdade e da privacidade. Dos desfechos possíveis, há a frustração da esperança ou revitalização da esperança; no primeiro caso, vivendo em uma sociedade injusta, os sujeitos estão fadados a um destino trágico, uma vez que as perdas são irrevogáveis – Gottlieb descreve essas distopias como uma miscelânea entre a sátira e tragédia (Cf. GOTTLIEB, 2001, p. 13<sup>282</sup>); no segundo caso, o signo utópico resiste, mantendo a esperança em meio ao cenário distópico apresentado – escolha narrativa, como vimos neste subcapítulo, de muitos dos romances portugueses aqui estudados.

---

<sup>281</sup> “[...] utopia is supposed to make us all happy, but how could one person know another’s interests or desires? [...] One person’s dream may be another’s nightmare” (SARGISSON, 2007, p. 28).

<sup>282</sup> “Dystopia as a no-man’s land between satire and tragedy”.

## CONCLUSÃO: NOVOS TEMPOS, NOVOS MEDOS?

*I think the inverted utopias are the mirror of the nightmares that obsess not merely a few writers but millions of men and women who are too inarticulate to put their fears into words.*  
(WALSH, 1962, p. 134)

*Esses escritores distópicos se abstêm de oferecer soluções para os graves problemas que afligem a humanidade.*  
(PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 236)

A literatura estabelece relações entre mundo empírico e mundo ficcional e implica diferentes pactos de leitura. Alguns romances apresentam personagens ou narradores cujas características lembram ao leitor a biografia do autor empírico; no gênero lírico, por vezes, versos confundem eu lírico e autor empírico; é possível, ainda, que narrativas tragam descrições e informações precisas acerca de diferentes épocas ou personalidades históricas. Na contemporaneidade, os limites genológicos são potencialmente maleáveis; as escolhas estéticas oferecem diferentes protocolos de leitura e, muitas vezes, o leitor é mantido em suspensão, compondo um verdadeiro jogo. Para a ficção distópica e utópica, tal comentário é propício, pois distopias e utopias misturam os limites entre ficção e realidade, descrevendo, no mundo do não tempo e/ou do não espaço, aspectos reconhecíveis da realidade empírica.

Para Chad Walsh, como sugere a epígrafe acima, as distopias são espelhos dos pesadelos de uma sociedade, ou seja, os escritores traduzem para a arte os tormentos de uma época e, por isso, assemelham-se a mensageiros, sujeitos responsáveis por trazer notícias (cifradas) acerca do futuro, acerca da (destrutiva) condição humana tendo em vista seu contexto social. Novamente, poderíamos estender esse comentário a outras produções artísticas, pois, como sugere John Dewey, “Somente a visão imaginativa revela as possibilidades entremeadas na textura do real. Os primeiros frêmitos de insatisfação e as primeiras insinuações de um futuro melhor são sempre encontrados nas obras de arte” (DEWEY, 2010, p. 579). Dewey não analisa utopias e distopias, mas sim a produção estética e sua relação com o receptor; ainda assim, sua proposta, ao examinar os vínculos entre arte e realidade, descreve uma das características das utopias/distopias: a observação social. Ao criar ficção, algum aspecto do mundo é desvendado e, justamente por meio desse desvelar, mudanças são provocadas. Isso tudo nos leva à imagem do escritor engajado, o qual “sabe que a palavra é ação: sabe que desvendar é mudar e que não se pode desvendar senão tencionando mudar” (SARTRE, 1989, p. 20).

Uma (entre tantas outras) das possibilidades da arte é ação/intervenção social, a denúncia, o engajamento, o empenho (por meio da arte) de ações ideológicas. Na criação distópica e utópica, há um compartilhamento desse horizonte ficcional, o qual estreita relações entre ficção e realidade, assumindo a palavra como comprometimento, ou seja, utopia e distopia podem ser analisadas “como a tomada de uma posição crítica quanto ao presente” (SILVA, 2016, p. 102).

Ao estudar utopias e distopias, Lucy Sargisson considera as relações entre ficção e realidade determinantes porque “não podemos compreender More, por exemplo, se não obtivermos informações políticas e econômicas acerca do seu tempo” (SARGISSON, 2007, p. 42<sup>283</sup>). Apesar de coerente, a assertiva é excessivamente severa, afinal, podemos ler e compreender a obra *Utopia* (e outras utopias e distopias) mesmo sem acessar dados do mundo que circundaram o autor empírico (sua contemporaneidade). Em contrapartida (e uma postura não anula a outra), se obtivermos informações do momento histórico em que o romance distópico ou utópico foi escrito, desvendaremos uma das facetas da utopia/distopia (uma das características de sua poética): a criticidade e as inscrições ideológicas do autor. Em síntese, utopias e distopias potencializam as múltiplas camadas de leitura inerentes aos objetos artísticos.

Toda produção estética é capaz de propor vínculos entre ficção e realidade. A distopia, enquanto romance, apropria-se desse processo mimético e soma-o a outros recursos, entre eles, o exagero e a deformação. O autor empírico de distopias seleciona aspectos do mundo à sua volta (sejam fatos, sejam sentimentos dissipados na sociedade) e recria-os na ficção. Pensando nessas características, Erika Gottlieb descreve as distopias como sátiras políticas, não devido ao riso, mas sim devido à crítica, à observação dos costumes e à deformação: “O escritor oferece uma crítica militante a aberrações específicas de nosso próprio sistema social-político atual, apontando consequências potencialmente monstruosas no futuro” (GOTTLIEB, 2001, p. 13<sup>284</sup>).

Fatos históricos – as grandes guerras, as ditaduras modernas, a falência do projeto socialista russo (Cf. TROUSSON, 1995, p. 311) – influenciaram os escritores do século XX; podemos dizer, por isso, que o gênero distópico “identifica e extrapola os problemas

---

<sup>283</sup> “We cannot understand More, for example, without knowing something about the political and economic times in which he wrote”.

<sup>284</sup> “The writer offers militant criticism of specific aberrations in our own, present social-political system by pointing out their potentially monstrous consequences in the future”.

contemporâneos, esticando-os aos seus limites, e assim mantendo um espelho distorcido, mas reconhecível, para vermos como nosso próprio mundo poderia progredir” (SARGISSON, 2007, p. 34<sup>285</sup>). Assumindo essa postura teórica e analítica, interpretamos, então, *We* como uma denúncia dos potenciais abusos do governo soviético, responsável por transformar os sujeitos em peças a serviço da máquina do estado (Cf. BOOKER, p. 25); interpretamos *Admirável Mundo Novo* como uma distopia burguesa, uma crítica ao cenário tecnológico emergente nos Estados Unidos nas primeiras décadas do século XX, e um alerta à implementação do estilo norte-americano de vida (Cf. KUMAR, 1987, p. 244) – especificamente à lógica do mercado de produção em série (fordismo); interpretamos *Revolução dos Bichos*<sup>286</sup> e *1984* como representações assombrosas dos poderes totalitários emergentes (na esteira de Zamyatin) – daí a leitura das personagens Napoleão, um porco, e O Grande Irmão, um político, como imagens distorcidas dos líderes históricos Stalin, Hitler e até mesmo Mussolini (Cf. TROUSSON, 1995, p. 323).

Essa tríade de romancistas observou o mundo e transfigurou os medos alastrados na sociedade para a ficção – Zamyatin observou a Rússia enquanto Huxley, os Estados Unidos; Orwell, por sua vez, extrapolou fronteiras nacionais e verificou a emergência (assustadora) dos poderes totalitários em vários territórios. Esses autores formalizaram uma tradição literária que, no princípio, colocava em cena a identidade do escritor, esse sujeito empírico – um intelectual – capaz de observar o mundo, tecer ponderações e publicá-las para influenciar a sociedade.

Nesse primeiro momento, o contexto histórico figura como aspecto estruturante para a ficção distópica; a observação da sociedade é tão significativa que os verbos “avisar”, “alertar” e “advertir”<sup>287</sup> tornam-se descritores do gênero, cristalizando a ideia de engajamento; trata-se de uma invenção estética incitada por uma motivação ética, como explica Franklin Leopoldo e Silva, no texto “História e Utopia”:

---

<sup>285</sup> “it identifies and extrapolates contemporary problems, stretching them to their limits, and thus holding up a distorted but recognisable mirror for us to see how our own world could progress”

<sup>286</sup> Essa obra poucas vezes é considerada distopia, porque se assemelha a uma fábula (além da moral da história, usa animais como personagens). Entretanto, devido à alusão a fatos históricos inerente ao enredo, trago *Revolução dos Bichos* como exemplo de narrativa que transita entre mundo empírico e ficcional.

<sup>287</sup> No livro *Cegueira Moral: a perda da sensibilidade na modernidade líquida*, o diálogo entre Zygmunt Bauman e Leonidas Donskis evoca, inúmeras vezes, as distopias, especialmente as clássicas; enquanto discutem sociedade, medo e insensibilidade, exemplos de Zamyatin, Huxley e Orwell são mencionados, explicando desde quando a arte adverte sobre o futuro e demonstrando como aquelas sementes do século XX germinaram e mantêm, no hoje, a cegueira moral.

O utopista e o distopista precisam ser, de algum modo, historiadores, ou pelo menos precisam examinar a história, sobretudo do presente, mas a prioridade é dada às possibilidades éticas e não aos limites da objetividade factual. E é esta prioridade da perspectiva ética que constitui o impulso narrativo de caráter ficcional. Não se trata de substituir a história pela ficção, mas de refletir sobre a história através da ficção. (SILVA, 2016, p. 102)

Se assumimos a utopia e a distopia como possíveis meios de reflexão sobre a história (e, de fato, esta tese assinala tal possibilidade), vale observar se ao alterar-se o contexto histórico e social, modificam-se, também, as categorias do gênero distópico. Isto é, as imagens refletidas no espelho deformador da ficção, já no século XXI, serão outras? Uma parcela da resposta emerge da observação da produção ficcional localizada na segunda metade do século XX: as distopias críticas revisitaram as distopias clássicas e acrescentaram novas facetas à imagem do distopismo, como a representatividade do feminino, a revitalização do signo utópico e o medo dos apocalipses. Quando o contexto histórico transforma-se, o imaginário da distopia literária também sofre alterações, mas nunca se desliga plenamente das imagens literárias provenientes das distopias clássicas.

Os romances portugueses selecionados para o estudo desta tese, assim como as distopias críticas, dialogam com a tradição do distopismo, e a partir desse processo intertextual, podemos investigar se os assombros do século XX permanecem no século XXI e se as estreitas relações entre ficção e realidade empírica mantêm-se. Afinal, fatos históricos (localizados no século XXI) influenciaram a produção portuguesa aqui analisada? Ou esses romances apenas dão eco aos paradigmas construídos ao longo do século passado, pelas distopias clássicas e críticas? Os medos e os avisos tematizados nos romances portugueses são os mesmos que encontramos na tradição distópica? Ou a contemporaneidade – o século XXI – inscreve-se nessas obras portuguesas?

Depois de me dedicar ao estudo dos romances, posso afirmar que a imagem do espelho – produtor de um reflexo deformador – mantém-se, sim, pertinente, contudo, reflete as imagens-guia do gênero e não necessariamente fatos e aspectos históricos do século XXI. O apocalipse das contas em *O Dom*, o apocalipse social e ambiental em *Por Este Mundo Acima* e em *Diálogos Para o Fim do Mundo* dão eco aos colapsos tematizados pelas distopias críticas; *Piano para Cavalos Altos* e *Os Números que Venceram os Nomes* revisitam o medo motivador das distopias clássicas, os governos totalitários; em *O Último Europeu*, o temor diante da tecnologia é revistado e soma-se a

uma preocupação acerca das relações econômicas e políticas entre países em um mundo marcado pelo colapso ambiental.

Não há para esses escritores portugueses – como houve para Zamyatin, Huxley ou Orwell – um assombro histórico determinante e iminente; há, nas referidas obras, um reiterar das imagens-guia das distopias. Os romances portugueses aqui estudados, enquanto espelhos, refletem, essencialmente, a tradição do distopismo e mantêm como mote principal reflexões acerca da condição humana (no mesmo perfil que propuseram as distopias clássicas e críticas).

Raras marcações de espaço e de tempo são referidas nas obras; e quando mencionadas – por exemplo, Lisboa em *Por Este Mundo Acima* e *O Último Europeu* –, não implicam sentidos (o que significa dizer: poderia ser qualquer outro lugar). Esse atopismo (u-topia enquanto não lugar) vai ao encontro da leitura crítica enunciada por Miguel Real no livro *O Romance Português Contemporâneo*; para ele, a nova geração de escritores portugueses – os novíssimos romancistas – não se prende à realidade portuguesa (como os escritores da década de 50), descrevendo ambientes e personagens nacionais; na verdade, as publicações recentes, ao ambientarem-se em outros espaços, “destinam-se a um público universal e a um leitor único, mundial, ecuménico” (Cf. REAL, 2012, s/p).

Preponderantemente, o *corpus* desta tese revisita o imaginário distópico e reitera a estrutura narrativa *in media res*, a presença de governos totalitários, a coletividade enquanto apagamento da individualidade, o apocalipse. Entretanto, novas imagens para uma poética do distopismo emergem das obras de Gonçalo M. Tavares e de Rui Zink. Primeiramente, vale lembrar que os dois romancistas idealizaram projetos literários: o primeiro elaborou a tetralogia “O Reino”, o segundo, a “tetralogia sobre a crise”.

Os romances de Gonçalo ambientam-se na Europa Central (sem identificar o país – logo, o não lugar), no século XX (sem explicitar datas, espécie de não tempo) e exploram “uma estrutura fragmentária descontínuista, e uma evidente rarificação da realidade” (REAL, 2012, s/p). A imagem da guerra e as referências ao nazismo (exploradas no livro *Jerusalém*, aqui não estudado) repercutem cenas do século XX, o contexto responsável por engendrar o distopismo. Nas obras de Gonçalo, não encontramos, pois, uma reincidência de imagens-guia das distopias, mas sim um refigurar ficcional do contexto impulsionador do imaginário distópico, bem como a temática da

guerra como uma espécie de poder totalitário, responsável por controlar e subjugar os sujeitos.

Os embates bélicos enfrentados por Klaus Klump e Joseph Walser são imagem deformada das grandes guerras do século XX; o maquinário desumanizador que encanta Walser é reflexo deformado das maquinarias do século XX e da desumanização incitada pelas ações nazistas. A análise de Miguel Real, mais uma vez, sintetiza os anseios representados nas narrativas de Gonçalo:

Estatuídos como romances civilizacionais, [os romances da tetralogia] manifestam a existência de um Homem-Máquina, ou Homem-Técnico, insensível às emoções e aos valores humanistas da modernidade, cartografando um mapa europeu da memória do terror. (REAL, 2012, s/p)

A memória – o ato de recordar – solicita a presentificação do passado; conseqüentemente, medos e sentimentos do ontem (século XX) retornam e inserem-se no contemporâneo, no século XXI. Por meio desse movimento, como sugere esta tese, “O Reino” atualiza os medos pujantes do século XX.

Rui Zink também idealiza e executa um projeto literário; o autor explica, nas últimas páginas do romance *O Destino Turístico*, em um breve texto intitulado “Nota do autor”, que aquele “livro é o primeiro de uma tetralogia sobre a crise” (2015, p. 273). A crise (um conjunto de problemas éticos, econômicos e políticos) é definida por Zink como “uma nova indústria” capaz de subjugar os sujeitos e escravizá-los.

As questões éticas são tema do romance *O Destino Turístico*, uma vez que um cenário de guerra e violência é apresentado como entretenimento; a crise econômica vem n’*A Instalação do Medo*, romance que une a imagem do governo totalitário a um dos grandes temores do século XXI, a instabilidade do mercado econômico. Afastando-se das estruturas narrativas da distopia (e por isso não estudado nesta tese), o romance *Osso* apresenta outro elemento constitutivo da contemporaneidade: o terrorismo.

Enquanto Gonçalo M. Tavares presentifica o passado histórico, refigurando sua influência para o sujeito contemporâneo, Rui Zink põe em cena indícios do século XXI, as crises econômicas, as imagens de violência do terrorismo e o sadismo individualista dos que, diante da dor do outro, permanecem indiferentes. Podemos compreender esse sujeito (essa condição humana apresentada pela tetralogia da crise) como um

desdobramento do novo individualismo presente na contemporaneidade. Segundo Zygmunt Bauman,

o **enfraquecimento dos vínculos humanos** e o **definhamento da solidariedade** estão gravados num dos lados da moeda cuja outra face mostra os contornos nebulosos da ‘globalização negativa’. Em sua forma atual, puramente negativa, a globalização é um **processo parasitário** e predatório que se alimenta da energia sugada dos corpos dos Estados-nações e de seus sujeitos (BAUMAN, 2007, p. 30, grifos meus).

Os romances de Zink são, portanto, espelho da nossa sociedade globalizada, desumanizada e individualista. Enquanto as distopias clássicas tematizaram o medo dos estados e organizações sociais capazes de silenciar as individualidades em nome da coletividade (tendência, como vimos, utilizada por alguns dos romancistas portugueses aqui estudados), as obras de Gonçalo M. Tavares e de Rui Zink invertem o caminho: a ameaça, agora, é o individualismo; o destino de Joseph Walser comprova o egoísmo; o turismo da dor, em *O Destino Turístico*, comprova a indiferença com o outro. A ameaça, hoje, é a insensibilidade moral.

O medo incitado pelo cenário histórico foi o motivador das distopias clássicas e críticas e segue, nos romances portugueses, recorrente, ora reproduzindo a tradição distópica, ora anunciando os receios da contemporaneidade. Mesmo que não tenhamos um governo totalitário à moda “O Grande Irmão”, um sentimento corporifica e assume a mediação das nossas relações: o medo. Bauman descreve-o como um demônio alimentado por outros processos presentes na nossa estrutura social:

é a **insegurança do presente** e a **incerteza do futuro** que produzem e alimentam o medo mais apavorante e menos tolerável. Essa insegurança e essa incerteza, por sua vez, nascem de um **sentimento de impotência**: parecemos não estar mais no controle, seja individual, separada ou coletivamente e, para piorar ainda mais as coisas, faltam-nos as ferramentas que possibilitariam alçar a política a um nível em que o poder já se estabeleceu, **capacitando-nos assim a recuperar e reaver o controle sobre as forças que dão forma à condição** [...]. (BAUMAN, 2007, p. 32, grifos meus)

A “incerteza do futuro” é inerente à condição humana; entretanto, diante do incerto, a postura utópica e distópica diferenciam-se. Ao avaliar o tempo presente, as utopias – mesmo desconhecendo o amanhã – imaginam uma sociedade melhor (lembramos que as utopias respondem ao questionamento “qual o formato da tua sociedade ideal?”). As distopias, ao avaliar o tempo presente, imaginam um tempo outro

(futuro ou indeterminado) no qual problemas já existentes ou iminentes são representados. A “incerteza do futuro” suscita distintas posturas de engajamento. Um artista cuja motivação seja o princípio da esperança pode desenhar utopias; um artista influenciado pelo horizonte distópico pode desenhar pesadelos.

O utopismo, tendência sempre presente na historicidade, designa o desejar algo melhor; Thomas More, no século XVI, inventou uma ilha (e uma palavra) que formalizou, no fazer estético, os desenhos desse outro lugar/não lugar melhor. Quando não mais havia terras a serem descobertas (ou seja, quando o espírito renascentista motivador das grandes navegações completara o desenho dos mapas), o “outro lugar” transformou-se em “outro tempo”. Viajar para o futuro por meio de sonhos ou máquinas (eis a celebração da tecnologia e da sua promessa de êxito) foi o recurso narrativo encontrado para apresentar um/o amanhã. Quando o horizonte de promessas tornou-se uma coleção de frustrações, os artistas (engajados) tematizaram os medos, criaram alegorias, imagens de um futuro caótico e apocalíptico, marcado por governantes intransigentes, responsáveis por estabelecer relações de poder visando a domar, controlar o corpo do outro. A violência: das grandes guerras, do trabalho exacerbado, do ato de subjugar uma coletividade, das bombas atômicas, da destruição da natureza, da máquina semelhante ao humano, da inteligência artificial, das promessas frustradas. A violência. A estética do distopismo – filiando-se a uma tradição utópica – cria enredos e imagens de um tempo dilacerado; esse espelho negro e invertido compõe um imaginário, o qual, como esta tese defende, é revisitado pelos novíssimos romancistas portugueses.

Estas são (algumas) das inscrições distópicas no romance português do século XXI: em um não tempo e em um não lugar, a guerra e a mecanização dos sujeitos em Gonçalo M. Tavares; a alegoria do shopping e a disputa pelo poder em Jorge Reis-Sá; a guerra e o pós-apocalipse (o fim do mundo) de um futuro indeterminado em Joana Bértholo; a desestruturação social depois de bombas e o apocalipse da natureza em Patrícia Reis; o governo totalitário que instala o medo dos mercados e a implementação do turismo da dor do outro em Rui Zink; o não tempo e o não espaço de uma sociedade cercada por um Muro, após um Desastre, em Sandro William Junqueira; a reorganização do mapa mundial, o nascimento de superpotências e a guerra tecnológica em Miguel Real; a eliminação da individualidade e do livre pensar em Samuel Pimenta. Dialogando com uma tradição literária, esses romances direcionam holofotes ora para a tradição distópica, ora para problemas da contemporaneidade.

Vivemos, ainda (como sempre/para sempre), em desajuste. O medo permanece – alguns são recorrentes; outros nasceram recentemente. Quiçá seja esse o motivo pelo qual os dez romances portugueses aqui estudados, ao invés de apresentarem uma faceta luminosa da condição humana, narram as disforias que nos acompanham. Enquanto o verbo lutar define a utopia (alimentada pelo princípio esperança, pelo desejo da mudança), o verbo fracassar é o alicerce das distopias, uma vez que, ao observar nossos fracassos, narrativas distópicas (cinema, vídeo game, séries de televisão) e produções artísticas distópicas – como *Dismaland*, idealizada por Banksy – (re)apresentam os desdobramentos da nossa inércia e indiferença. Enquanto o imaginário da utopia observa alguns fracassos a emergirem (e por isso desenha um outro mundo, uma versão melhor), a distopia, ciente dos fracassos já concretizados, desenha mundos piores, formalizando avisos e convites à reação.



**Figura 7:** Este trabalho do artista Francis Alys, retirado do livro *In a given situation*, apresenta uma das facetas do utopismo, a luta, o embate. (ALYS, p. 2010, p. 118)



**Figura 8:** Trabalho exposto no parque temático Dismaland. O artista Banksy, nessa instalação, evidencia o fracasso social que incita a crise migratória; diante da obra, o espectador podia guiar um barco dos imigrantes à deriva, tentando salvá-los ou levando-os à morte.

Fonte: <http://www.abc.net.au/news/2015-08-21/dismaland-bemusement-park-not-suitable-for-kid-opens/6713540>

## REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 1998. 3ª edição.
- ABDALA JUNIOR, Benjamin. **De vãos e ilhas: literatura e comunitarismo**. São Paulo: Ateliê, 2003.
- ABENSOUR, Miguel. “Os dois caminhos da conversão utópica: a epoché ou a imagem dialética.” In: **O novo espírito utópico**. NOVAES, Adauto (org.). São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2016. Série Mutações.
- AGAMBEN, Giorgio. **Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua I**. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- ALDRIDGE, Alexandra. **The scientific world view in dystopia**. Ann Arbor: UMI Research Press, 1984.
- ALÿS, Francis. **In a given situation**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- ATWOOD, Margaret. **In other worlds: SF and the human imagination**. London, Little Brown Book Group. (Ebook)
- \_\_\_\_\_. **O Ano do Dilúvio**. Tradução de Márcia Frazão. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- \_\_\_\_\_. **O Conto da Aia**. Tradução de Ana Deiró. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.
- \_\_\_\_\_. **Oryx e Crake**. Tradução de Léa Viveiros de Castro. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.
- AUSTER, Paul. **No País das Últimas Coisas**. Tradução de Luiz Araújo. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1987.
- BACCOLINNI, Raffaella. “A useful knowledge of the present is rooted in the past”: memory and historical reconciliation in Ursula K. Le Guin’s *The Telling*. In: **Dark horizons: science fiction and the utopian imagination**. Edited by Tom Moylan and Raffaella Baccolini. New York: Taylor & Francis Books, 2003.
- \_\_\_\_\_; MOYLAN, Tom. “Dystopia and Histories”. In: **Dark horizons: science fiction and the utopian imagination**. Edited by Tom Moylan and Raffaella Baccolini. New York: Taylor & Francis Books, 2003.
- BAUMAN, Zygmunt. **Tempos Líquidos**. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: ZAHAR, 2007.
- BERRIEL, Carlos Eduardo Ornelas. Editorial. **Revista MORUS – Utopia e Renascimento**, n. 2, 2005. (p. 4-10)
- BÉRTHOLO, Joana. **Diálogos Para o Fim do Mundo**. Portugal: Caminho, 2010.

BESSA, António Marques. **Utopia, uma visão da engenharia dos sonhos**. Portugal, Publicações Europa-América, 1998.

BLAIM, Artur. *Ralahine Utopian Studies*, Volume 40: **Gazing in useless wonder: English utopian fiction, 1516-1800**. Oxford: Peter Lang Ag, 2013.

BLOCH, Ernst. **O princípio esperança** – v 1. Tradução de Werner Fuchs. Rio de Janeiro: EdUERJ, Contraponto, 2005.

BOOKER, M. Keith. **The dystopian impulse in modern literature: fiction as social criticism**. Westport: Greenwood, 1994a.

\_\_\_\_\_. **Dystopian literature: a theory and research guide**. Westport: Greenwood, 1994b.

BOUDON, Raymond; BOURRICAUD, François. **Dicionário crítico de sociologia**. São Paulo: Ática, 1993.

BRADBURY, Ray. **Fahrenheit 451**. Tradução de Cid Knipel. São Paulo: Globo de Bolso, 2014.

BURDEN, Ernest. **Illustrated dictionary of architecture**. McGraw-Hill, 1998.

BURGESS, Anthony. **Laranja Mecânica**. Tradução de Fábio Fernandes. São Paulo: Aleph, 2004.

BUTLER, Octavia E. **Parable of the Sower**. London: Headline Publishing Group, 2014, (Ebook)

CAREY, John (ed.). **The Faber Book of Utopia**. London: Faber and Faber, 1999.

CLAEYS, Gregory. “The origins of dystopia: Wells, Huxley and Orwell”. In: **The Cambridge Companion to Utopian Literature**. Edited by Gregor Claeys. Cambridge University Press, 2010.

\_\_\_\_\_. **Utopia: a história de uma ideia**. Tradução de Pedro Barros. São Paulo: Edições SESC SP, 2013a.

\_\_\_\_\_. “Three variants on the concept of dystopia”. In: **Dystopia(n) matters: on the page, on screen, on stage**. Edited by Fátima Vieira. Cambridge Scholars Publishing, 2013b.

\_\_\_\_\_; SARGENT, Lyman Tower (edited by). **The utopia reader**. New York University Press, 1999.

COELHO, Teixeira. **O que é utopia?** São Paulo: Brasiliense, 1981. Série Princípios.

\_\_\_\_\_, Teixeira. **Arte e utopia: arte de nenhuma parte**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Tradução de Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

\_\_\_\_\_, Antoine. **O Trabalho da Citação**. Tradução de Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1996.

COVERLEY, Merlin. **Utopia**. Pocket essentials, 2012. (Ebook)

CUDDON, J. A. **The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory**. England, Penguin Books, 1999.

CURTIS, Claire. **Postapocalyptic fiction and the social contract: we'll not go home again**. Blue Ridge Summit, PA, USA: Rowman & Littlefield Publishing Group, 2010.

DAVIS, J. C. **Utopia, the ideal society: a study of English utopian writing – 1516-1700**. USA: Cambridge University Press, 1981.

DEWEY, John. **Arte como experiência**. Tradução de Vera Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2010. Coleção Todas as Artes.

DUBOIS, Claude-Gilbert. **Problemas da utopia**. Tradução de Ana Cláudia Romano Ribeiro. Campinas: UNICAMP-IEL-Sector de publicações, 2009.

ECO, Umberto. **História das terras e lugares lendários**. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Editora Record, 2013.

ELLIOTT, Robert C. **The shape of utopia: studies in a literary genre**. The University of Chicago Press, 1970.

FERREIRA, Aline. “Biodystopias matter: signposts of future evolution”. In: **Dystopia(n) matters: on the page, on screen, on stage**. Edited by Fátima Vieira. Cambridge Scholars Publishing, 2013.

FERNS, Chris. **Narrating Utopia: Ideology, Gender, Form in Utopian Literature**. Liverpool, GBR: Liverpool University Press, 1999.

FITTING, Peter. “Utopia, dystopia and science fiction”. In: **The Cambridge Companion to Utopian Literature**. Edited by Gregor Claeys. Cambridge University Press, 2010.

FIRCHOW, Peter Edgerly. **Modern Utopian**. Fictions from H. G. Wells to Iris Murdoch. The Catholic University of America Press Washington, D.C, 2009.

FORTUNATI, Vita. “Utopia as a literary genre”. In: **Dictionary of literary utopias**. Edited by Vita Fortunati and Raymond Trousson. Paris: Champion, 2000.

\_\_\_\_\_. “Why dystopia matters”. **Dystopia(n) matters: on the page, on screen, on stage**. Edited by Fátima Vieira. Cambridge Scholars Publishing, 2013.

FOUCAULT, Michel. **Em defesa da sociedade**. Curso no College de France (1975-1976). Tradução de Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

\_\_\_\_\_. **Microfísica do Poder**. Organização e tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

\_\_\_\_\_. **História da sexualidade I: a vontade de saber**. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

\_\_\_\_\_. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Tradução de Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 1987.

FRANCO JÚNIOR, Hilário. **Cocanha: a história de um país imaginário**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

FRYE, Northrop. “Diversidad de utopias literarias”. In: **Utopías y pensamiento utópico**. Frank E. Manuel (comp.). Traducción del inglés por Magda Mora. Madrid: Espasa-Calpe, 1982.

GENETTE, Gerárd. “Cinco tipos de transtextualidade, dentre os quais a hipertextualidade”. In: \_\_\_\_\_. **Palimpsestos a literatura de segunda mão**. Tradução de Luciene Guimarães. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.

GRIFFIN, Roger. “Totalitarismo”. In: OUTHWAITE, William; BOTTOMORE, Tom (org.). Tradução de Eduardo Francisco Alves, Álvaro Cabral. **Dicionário do Pensamento Social do Século XX**. Rio de Janeiro: Zahar, 1966.

GODOY, Marcio Honorio de. O desejado e o encoberto: potências de movimento de um mito andarilho. *REVISTA USP*, São Paulo, n.82, p. 16-31, junho/agosto 2009. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/revusp/article/viewFile/13747/15565>>. Último acesso em: 08 de novembro de 2016.

GOLDING, William. **O Senhor das Moscas**. Tradução de Geraldo Galvão Ferraz. Rio de Janeiro: O Globo; São Paulo: Folha de S. Paulo, 2003.

GORDIN, Michael D.; TILLEY, Helen; PRAKASH, Gyan. **Utopia/dystopia: conditions of historical possibility** (edited by). Princenton University Press, 2010.

GOTTLIEB, Erika. **Dystopian fiction East and West: universe of terror and trial**. Montreal: McGill-Queen’s University Press, 2001.

HARRIS, Wendell V. “La canocidad”. In: SULLÀ, Enric (org.). **El Canon Literário**. Madrid: Arco, 1998.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção**. Tradução de Ricardo Cmz. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.

HOLM, Isak Winkel. “The frailty of everything – Cormac McCarthy’s The road and modern disaster discourse”. In: MEINER, Carsten & VELL, Kristin (eds). **Concepts for**

**the Study of Culture (CSC)**, Volume 3: Cultural Life of Catastrophes and Crises. Hawthorne, NY, USA: Walter de Gruyter, 2012.

HUXLEY, Aldous. **Admirável Mundo Novo**. Tradução de Lino Vallandro e Vidal Serrano. São Paulo: Globo, 2009.

JABOUILLE, Victor. **Do mythos ao mito**: uma introdução à problemática da mitologia. Lisboa: Edições Cosmos, 1993.

JACOBY, Russell. **Imagem Imperfeita**: pensamento utópico para uma época antiutópica. Tradução de Carolina de Melo Bomfim Araújo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

JACOBS, Naomi. "Posthuman bodies and agency in Octavia Butler's *Xenogenesis*". In: **Dark horizons**: science fiction and the utopian imagination. Edited by Tom Moylan and Raffella Baccolini. New York: Taylor & Francis Books, 2003.

JAMES, P. D. **The Children of Men**. London: Faber and Faber, 2008. (Ebook)

LOURENÇO, Eduardo. **O labirinto da saudade**: psicanálise mítica do destino português. Lisboa: Dom Quixote, 1982.

KAËS, R. "Utopia". In: **Dicionário de Psicologia**. DORON, Roland; PAROT, Françoise (org.). Tradução de Odilon Soares Leme. São Paulo: Ática, 1998.

KLEIN, Gérard. "Ficção científica". In: **Dicionário das Utopias**. Micèle Riot-Sarcey, Thomas Bouchet e Antoine Picon (org.). Tradução de Carla Bogalheiro Gamboa e Tiago Marques. Lisboa: Edições Texto e Grafia, 2009.

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

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

\_\_\_\_\_. **Utopianism**. Open University Press, 1991.

\_\_\_\_\_. "Utopia's shadow". In: **Dystopia(n) matters**: on the page, on screen, on stage. Edited by Fátima Vieira. Cambridge Scholars Publishing, 2013.

JUNQUEIRA, Sandro William. **Um Piano Para Cavalos Altos**. Rio de Janeiro: Leya, 2012. (Coleção Novíssimos)

LACROIX, Jean-Yves. **A utopia**: um convite à filosofia. Tradução de Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1996.

LEIGH, S. J.; DAVID, J. **Apocalyptic patterns in twentieth-century fiction**. Notre Dame, USA: University of Notre Dame Press, 2008.

LEVITAS, Ruth. *Ralahine Utopian Studies, Volume 3: Concept of utopia*. Bruxelles: Peter Lang AG, 2010.

\_\_\_\_\_. “The imaginary reconstitution of society: utopia as a method”. In: *Utopia method vision: the use value of social dreaming*. MOYLAN, Tom; BACCOLINI, Rafaela (eds.). Bruxelles: Peter Lang AG, 2007.

LIMA, Luiz Costa. “A questão dos gêneros”. In: **Teoria da literatura em suas fontes – vol. 1**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

LISBOA, Maria Manuel. **End of the world: apocalypse and its aftermath in western culture**. Cambridge, GBR: Open Book Publishers, 2011.

LOPES, Marília dos Santos. **Identidade em viagem: para uma história da cultura portuguesa**. Portugal: Universidade Católica Editora, 2013. (Ebook)

LOTY, Laurent. “Ciência e política na ficção”. In: **Dicionário das Utopias**. Micèle Riot-Sarcey, Thomas Bouchet e Antoine Picon (org.). Tradução de Carla Bogalheiro Gamboa e Tiago Marques. Lisboa: Edições Texto e Grafia, 2009.

MADONNA-DESBAZEILLE, Michèle. “Utopia”. In: **Dicionário das Utopias**. Micèle Riot-Sarcey, Thomas Bouchet e Antoine Picon (org.). Tradução de Carla Bogalheiro Gamboa e Tiago Marques. Lisboa: Edições Texto e Grafia, 2009.

MCCARTHY, Cormac. **A Estrada**. Tradução de Adriana Lisboa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

MEYHOFF, Karsten Wind. “Freak ecology – an introduction to the fictional history of natural disaster”. In: MEINER, Carsten & VELL, Kristin (eds). **Concepts for the Study of Culture (CSC)**, Volume 3: Cultural Life of Catastrophes and Crises. Hawthorne, NY, USA: Walter de Gruyter, 2012.

MORE, Thomas. **Utopia**. Tradução DE Anah de Melo Franco. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2004.

MORET, Frédéric. “Comunidades socialistas”. In: **Dicionário das Utopias**. Micèle Riot-Sarcey, Thomas Bouchet e Antoine Picon (org.). Tradução de Carla Bogalheiro Gamboa e Tiago Marques. Lisboa: Edições Texto e Grafia, 2009.

MORRIS, William. **Notícias de lugar nenhum: ou uma época de tranquilidade**. Um romance utópico. Tradução de Paulo Cezar Castanheira. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2002.

MORRIS, James M.; KROSS, Andrea L. **The A to Z of utopianism**. The A to Z guide Series, n. 36. The Scarecrow Press, 2004. (Ebook)

MOYLAN, Tom. “Utopia e pós-modernidade”. Tradução de Ari Denisson da Silva, Cleusa Salvina Barbosa e Ildney Cavalcanti. In: **Leitura – Literatura e Utopia**. n.32. Maceió: EDUFAL, 2006.

\_\_\_\_\_. **Scraps of the untainted sky**: science fiction, utopia, dystopia. United States of America: Westview Press, 2000.

MUMFORD, Lewis. **História das Utopias**. Tradução de Isabel Donas Botto. Lisboa: Antígona, 2007.

NOVAES, Adauto. “Onze notas sobre *O novo espírito utópico*”. In: **O novo espírito utópico**. \_\_\_\_\_ (org.). São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2016. Série Mutações.

ORWELL, George. **1984**. Tradução de Alexandre Hubner e Heolisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

OUTHWAITE, William; BOTTOMORE, Tom. **Dicionário do Pensamento Social do Século XX**. Tradução de Eduardo Francisco Alves, Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1966.

MANUEL, Frank Edward; MANUEL, Fritzie Prigohzy. **Utopian Thought in the Western World**. Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press, 1997.

PAQUOT, Thierry. **A utopia**: ensaio acerca do ideal. Tradução de Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: DIFEL, 1999.

PARKER, Martin; FOURNIER, Valérie; REEDY, Patrick. **The dictionary of alternatives**: utopianism and organization. USA: New York, Zed Books, 2007. (Ebook)

PERRONE-MOISÉS, Leyla. “A ficção distópica”. In: **Mutações da literatura no século XXI**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

PICCHIO, Luciana Stegagno. O futuro do passado: *O ano de 1993* de José Saramago. Veredas: **Revista da Associação Internacional de Lusitanistas**, Porto, p. 351-362, 2000. Disponível em: <<http://ojs.lusitanistasail.org/index.php/Veredas/article/view/224>>. Último acesso em: 08 de dezembro de 2016.

PICON, Antoine. “Cidade ideal”. In: **Dicionário das Utopias**. Micèle Riot-Sarcey, Thomas Bouchet e Antoine Picon (org.). Tradução de Carla Bogalheiro Gamboa e Tiago Marques. Lisboa: Edições Texto e Grafia, 2009.

PIMENTA, Samuel. **Os números que venceram os nomes**. Portugal: Marcador Editora, 2015.

POHL, Nicole. “Utopianism after More: the Renaissance and Enlightenment”. In: **The Cambridge Companion to Utopian Literature**. Edited by Gregor Claeys. Cambridge University Press, 2010.

RACAULT, Jean-Michel. Da ideia de perfeição como elemento definidor da utopia: as utopias clássicas e a natureza humana. **Revista MORUS – Utopia e Renascimento**, n. 6, p. 29-46, 2009. Disponível em: <

<http://www.revistamorus.com.br/index.php/morus/article/viewFile/61/46>>. Último acesso em: 08 de dezembro de 2016.

REAL, Miguel. **O último europeu – 2284**. Portugal: Dom Quixote, 2015.

\_\_\_\_\_. **O Romance Português Contemporâneo – 1950-2010**. Portugal: Caminho, 2012. (Ebook)

REIS, José Eduardo. O código bíblico da utopia. In: *Cadernos de Literatura Comparada Margarida Losa*, n. 19, 2008. (p. 20-33)

\_\_\_\_\_. **Do Espírito da Utopia: Lugares Utópicos e Eutópicos: Tempos Proféticos Nas Culturas Literárias Portuguesa e Inglesa**. Tese de doutorado, Universidade Trás-os-Montes e Alto Douro, Portugal, 1997.

REIS-SÁ, Jorge. **O dom**. Rio de Janeiro: Record, 2009.

REIS, Patrícia. **Por Este Mundo Acima**. Rio de Janeiro: Leya, 2012. (Coleção Novíssimos)

ROEMER, Kenneth M. “Paradise transformed: varieties of nineteenth-century utopias”. In: **The Cambridge Companion to Utopian Literature**. Edited by Gregor Claeys. Cambridge University Press, 2010.

ROSSEL, Gabriel Alejandro Saldías. **En el peor lugar posible: teoría de lo distópico y sua presencia en la narrativa tardofranquista española (1965-1975)**. Tese de doutorado. Universidade de Barcelona, 2015.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Portugal: ensaio contra a autoflagelação**. São Paulo: Cortez, 2011.

SANTOS, Maria Paula Pires. “Construção de uma Memória Anti-anti-utópica no Conto Coisas de José Saramago”. In: **Saberes partilhados: o lugar da utopia na cultura portuguesa**. VIEIRA, Fátima de (org.). Portugal: Quase Edições, 2006.

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

SARAIVA, José Hermano. **História Concisa de Portugal**. Mem Martins: Europa-Américas, 1999.

\_\_\_\_\_. **A cultura em Portugal: teoria e história**. Lisboa: Gradiva, 1994. V1.

SARAMAGO, José. **Objecto Quase**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

\_\_\_\_\_. **Ensaio Sobre a Cegueira**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

\_\_\_\_\_. **O ano de 1993**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SARGENT, Lyman Tower. **Utopianism: a very short introduction**. Oxford University Press, 2010.

\_\_\_\_\_. “What is a utopia?” **Revista Morus – Utopia e Renascimento**. Dossiê Utopia como gênero literário, n. 2, 2005, p. 153-160. Disponível em: < <http://www.revistamorus.com.br/index.php/morus/article/view/139>>. Último acesso em: 08 de dezembro de 2016.

\_\_\_\_\_. “The problem of the ‘Flawed Utopia’: a note on the costs of eutopia”. In: **Dark horizons: science fiction and the utopian imagination**. Edited by Tom Moylan and Raffaella Baccolini. New York: Taylor & Francis Books, 2003.

\_\_\_\_\_. “Do dystopias matter?” In: **Dystopia(n) matters: on the page, on screen, on stage**. Edited by Fátima Vieira. Cambridge Scholars Publishing, 2013.

\_\_\_\_\_. Eutopias and Dystopias of Science. In: **Imagining the Future: utopia and dystopia**. MILNER, Andrew; RYAN, Matthew; SAVAGE, Robert (ed.). Arena Journal, 2006.

\_\_\_\_\_. “Em Defesa da Utopia.” Tradução de Irene Enes. Via Panorâmica: Revista Electrónica de Estudos Anglo Americanos/An Anglo-American Studies Journal. 2008, v. 1, p. 1-12. Disponível em: < <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/5168.pdf>>. Último acesso em: 08 de dezembro de 2016.

SARGISSON, Lucy. “The curious relationship between politics and utopia”. In: **Utopia method vision: the use value of social dreaming**. MOYLAN, Tom; BACCOLINI, Raffaella (eds.). Peter Lang AG, 2007.

SARTRE, Jean-Paul. **Que é a literatura?** Tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 1989.

SILVA, Franklin Leopoldo e. “História e utopia”. In: **O novo espírito utópico**. NOVAES, Adauto (org.). São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2016. Série Mutações.

SOUSA, José Pedro Galvão de; GARCIA, Clovis Lema; CARVALHO, José Fraga Teixeira de. **Dicionário de política**. São Paulo: T. A. Queiroz, 1998.

SOUSA, Maria Leonor Machado de. “A utopia sebastianista”. In: **Saberes partilhados: o lugar da utopia na cultura portuguesa**. VIEIRA, Fátima de (org.). Portugal: Quase Edições, 2006.

SUVIN, Darko. Theses on dystopia 2001. In: **Dark horizons: science fiction and the utopian imagination**. Edited by Tom Moylan and Raffaella Baccolini. New York: Taylor & Francis Books, 2003.

\_\_\_\_\_. Reflexões preambulares sobre a Distopia 2006. **Revista MORUS - Utopia e Renascimento**, n. 10, 2015, p. 439-463. Disponível em: < <http://www.revistamorus.com.br/index.php/morus/article/view/254>>. Último acesso em: 08 de dezembro de 2016.

TAVARES, Gonçalo M. **Um homem: Klaus Klump**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

\_\_\_\_\_. **A Máquina de Joseph Walsler**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

TODOROV, Tzvetan. **O homem desenraizado**. Tradução de Christina Cabo. Rio de Janeiro: Record, 1999.

TRAVERSO, Enzo. “Totalitarismo”. In: **Dicionário das Utopias**. Micèle Riot-Sarcey, Thomas Bouchet e Antoine Picon (org.). Tradução de Carla Bogalheiro Gamboa e Tiago Marques. Lisboa: Edições Texto e Grafia, 2009.

TROUSSON, Raymond. **Historia de la literatura utópica: viajes a países inexistentes**. Barcelona: Pensínsula, 1995. Traducción Carlos Manizado de Frutos.

\_\_\_\_\_. Utopia e utopismo. Tradução de Ana Cláudia Romano Ribeiro. In: **Revista Morus – Utopia e Renascimento**. Dossiê Utopia como gênero literário, n. 2, 2005. (p. 123-135)

VARSAN, Maria. Concrete dystopia: slavery and its others. In: **Dark horizons: science fiction and the utopian imagination**. Edited by Tom Moylan and Raffaella Baccolini. New York: Taylor & Francis Books, 2003.

VÁZQUEZ, Adolfo Sánchez. **Entre a realidade e a utopia: ensaios sobre política, moral e socialismo**. Tradução de Gilson B. Soares. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

VIERIA, Fátima. “The concept of utopia”. In: **The Cambridge Companion to Utopian Literature**. Edited by Gregor Claeys. Cambriedge University Press, 2010.

VONEGGUT Jr., Kurt. **Revolução no Futuro**. São Paulo: Editora Artenova S.A., 1973. Tradução de Roberto Muaggiti.

VOSSKAMP, Wilhelm. A organização narrativa da imagem e da contra-imagem. Da poética das utopias literárias. **Revista MORUS - Utopia e Renascimento**, n. 6, 2009, p. 436-446. Disponível em: <[www.revistamorus.com.br/index.php/morus/article/download/109/94](http://www.revistamorus.com.br/index.php/morus/article/download/109/94)>. Último acesso em: 08 de dezembro de 2016.

ZAMYATIN, Yevgeny. **We**. London: Random House, 2007. Translated from the russian by Natasha Randall.

ZINK, Rui. **O Destino Turístico**. Portugal: Teodolito, 2015.

\_\_\_\_\_. **A Instalação do Medo**. Portugal: Teodolito, 2012.

WALSH, Chad. **From utopia to nightmare**. New York and Evanston: Harper & Row, 1976.

WEGNER, Phillip. “Here or Nowhere”. In: **Utopia method vision: the use value of social dreaming**. MOYLAN, Tom; BACCOLINI, Raffaella (eds.). Peter Lang AG, 2007.

WOLFF, Francis. “As três utopias da modernidade”. In: **O novo espírito utópico**. NOVAES, Adauto (org.). São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2016. Série Mutações.

**ANEXOS**

## ANEXO 1: obra de Banksy



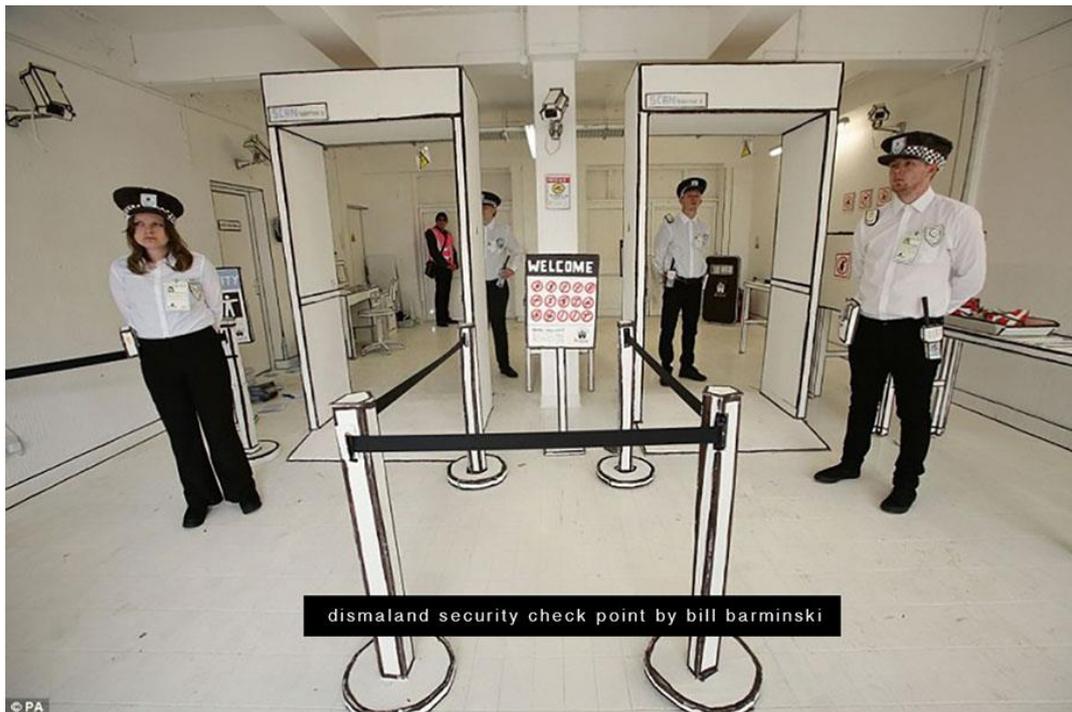
Fonte: <http://followthecolours.com.br/wp-content/uploads/2015/08/follow-the-colours-Dismaland-Banksy-parque-tematico-02.jpg>

## ANEXO 2: obra de Banksy



Fonte: <http://followthecolours.com.br/wp-content/uploads/2015/08/follow-the-colours-Dismaland-Banksy-parque-tematico-12.jpg>

## ANEXO 3: obra de Bill Barminski



Fonte: <http://www.barminski.com/>

## ANEXO 4: obra de Mike Ross



Fonte: <http://followthecolours.com.br/wp-content/uploads/2015/08/follow-the-colours-Dismaland-Banksy-parque-tematico-09.jpg>

## ANEXO 5: obra de Dietrich Wegner



Fonte: <http://www.artofthestate.co.uk/blog2/index.php/banksys-dismaland-in-pictures/>

## ANEXO 6: obra de Kate MacDowell



Fonte: <http://thereart.ro/dismaland/>

## ANEXO 7: texto de Banksy

A successful businessman travels to a secluded island. For his summer holiday. One afternoon he is strolling across an idyllic golden beach when he sees a cluster of fishing boats pulled up to the shore. In their shade sit a group of fishermen dozing. The businessman then spots a lone fisherman sitting on the prow of his boat staring out to sea. He strolls over and engages him in conversation.

“What’s going on” he asks.

“I like to just sit and enjoy the view” the fisherman replies.

So the businessman asks – “Intead of sitting here enjoying the view, why don’t you take your boat and go out fishing while these other guys are asleep?”

“Why would I do that?” the fisherman asks.

“Well, I assume you’d catch a lot more fish if you were the only person out there” explains the businessman.

The fisherman nods and asks “And then what?”

The businessman smiles “Whit the money you make from catching more fish you could buy a bigger boat and get some bigger nets – then you’d catch even more fish”

The fisherman nods “And then what?” he shrugs.

The businessman frowns “My friend – if you kept working hard and saved and invested every penny you earnt, one day this whole beach could be filled with people working for you. You’d be the most successful fisherman in the whole area. You’d have fleets of boats working day and night – you’d be rich”

“And then what?” asks the fisherman.

“Well then” says the businessman “you could do anything you like... you could just sit here on the beach in the middle of the day and enjoy the view”...

## ANEXO 8: lista de livros

OBRA	AUTOR	ANO
<i>Utopia</i>	Thomas More	1516
<i>Abbey of Theleme</i>	François Rabelais	1567
<i>City of the Sun</i>	Tommaso Campanella	1623
<i>Macaria</i>	Samuel Hartlib	1641
<i>Histoire des Savarambes</i>	Denis Vairasse d'Allais	1666-1679
<i>New Discovery of Terra Incognita Australis</i>	Gabriel de Foigni	1676
<i>Sinapia</i>	Anonymous	1682
<i>History of the kingdom of Basaruah</i>	Joseph Morgan	Séc. XVIII
<i>L'an 2440</i>	Louis Marcier	1771
<i>The French Daedalus</i>	Restif de la Bretonne	1781
<i>Leinhard und Gertrud</i>	Johann Pestalozzi	1781
<i>The Andrograph</i>	Restif de la Bretonne	1782
<i>Ching-bua yuan (Flowers in the Mirror)</i>	Li Ju-chen	1828
<i>Voyage in Icare</i>	Etienne Cabet	1839
<i>Margaret, a tale of the real, blight and bloom</i>	Sylvester Judd	1845
<i>What is to be done?</i>	N. G. Chernyshevsky	1836
<i>Man's rights</i>	Annie Denton Cridge	1870
<i>The coming race</i>	Edward Bellamy	1888
<i>Germinal</i>	Emile Zola	1885
<i>Looking Backward</i>	Edward Bellamy	1888
<i>Caesar's Column</i>	Ignatius Donnelly	1892
<i>Building of the city beautiful</i>	Joachim Miller	1893
<i>A cityless and coutryless world</i>	Henry Olerich	1893
<i>Unveilling a Parallel</i>	Alice I. Jones, Ella Merchant	1893
<i>A traveler from Altruria</i>	William Dean Howells	1894
<i>The garden of eden</i>	William H. Bishop	1895
<i>Equity</i>	Edward Bellamy	1897
<i>Utopia, The great awakening</i>	Albert A. Merrill	1899
<i>A modern utopia</i>	H. G. Wells	1905
<i>Lost horizon</i>	James Hilton	1933
<i>The shape of things to come</i>	H. G. Wells	1933
<i>Islandia</i>	Austin Wright	1942
<i>Walden Two</i>	B. F. Skinner	1948
<i>The Island</i>	Aldous Huxley	1962
<i>Ecotopia</i>	Ernest Callenbach	1975
<i>Ecotopia emerging</i>	Ernest Callenbach	1981
<i>A door into Ocean</i>	Joan Slonczewski	1986

**Tabela:** Reprodução do verbete “Utopian novels (major)”, retirado do livro *The A to Z of Utopianism*.