



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA – UFPB
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES – CCHLA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS – PPGL

**AS CASAS DE VIDRO EM *NÓS*: panóptico e contranarrativa nas obras de
levguêny Zamiátin, Ivan Ângelo e Rubem Fonseca**

THAÍSE GOMES LIRA

JOÃO PESSOA-PB
2023

THAÍSE GOMES LIRA

**AS CASAS DE VIDRO EM NÓS: panóptico e contranarrativa nas obras de
levguêny Zamiátin, Ivan Ângelo e Rubem Fonseca**

Tese apresentada ao programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba em cumprimento às exigências para obtenção do título de Doutora em Letras.

Área de Concentração: Literatura, Teoria e Crítica

Linha de Pesquisa: Tradição e Modernidade

Orientadora: Profa. Dra. Luciane Alves Santos

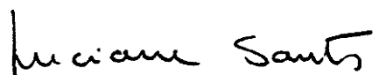
AS CASAS DE VIDRO EM NÓS: panóptico e contranarrativa nas obras de levguêny
Zamiátin, Ivan Ângelo e Rubem Fonseca

Thaíse Gomes Lira

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba, como requisito institucional para obtenção do título de Doutora em Letras, na área de pesquisa Literatura, Teoria e Crítica.

Tese de Doutorado aprovada em: 27/02/2023

BANCA EXAMINADORA



Profa. Dra. Luciane Alves Santos
Orientadora (PPGL – UFPB)



Profa. Dra. Michelle Bianca Santos Dantas
Avaliadora externa ao Programa (DL/CCAEE – UFPB)



Profa. Dra. Ildney de Fátima Souza Cavalcanti
Avaliadora externa (FALE – UFAL)



Prof. Dr. Elton Luiz Aliandro Furlanetto
Avaliador externo (FAALC – UFMS)



Profr. Dr. João Paulo da Silva Fernandes
Avaliador externo (UNIVASF)

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

L768c Lira, Thaíse Gomes.

As casas de vidro em nós : panóptico e contranarrativa nas obras de Ievguêny Zamiátin, Ivan Ângelo e Rubem Fonseca / Thaíse Gomes Lira. - João Pessoa, 2023.
226 f.

Orientação: Luciane Alves Santos.
Tese (Doutorado) - UFPB/CCHLA.

1. Gêneros literários - Análise comparada. 2. Distopia. 3. Panóptico. 4. Contranarrativa. 5. Tradição e modernidade. 6. Intertextualidade. I. Santos, Luciane Alves. II. Título.

UFPB/BC

CDU 82-1/-9:81'42(043)

Àqueles e àquelas que jamais silenciaram, que resistiram, que lutaram, que foram às ruas antes de nós, que foram presos e presas; torturados e torturadas; mortos e mortas; a todos e todas vocês, pois o seu sacrifício e a sua luta permitiram que hoje gozemos do direito de estar aqui, de votar, de estudar, de fazer valer a nossa voz e de amar quem quisermos.

AGRADECIMENTOS

Sempre serei grata a Deus, Nossa Senhora e ao santo Arcanjo Rafael em primeiro lugar, por serem meus pilares celestes, sem os quais eu nem estaria aqui, viva e bem, redigindo estes agradecimentos. À minha família na Terra: meu pai, Tarcísio; minha mãe, Maria; minha irmã, Tanise e meu irmão, Tarcísio, às minhas tias Dalva e Luzia e ao meu tio Severino, por todo o apoio, em diferentes estágios da minha vida e dos meus estudos. Sem vocês, eu também não estaria aqui. Todo o meu amor e minha gratidão.

À minha orientadora, Profa. Dra. Luciane Alves Santos, por me acompanhar nessa longa jornada acadêmica nos estudos da distopia como gênero, desde 2014! Por sua paciência e compreensão, pelos seus preciosos ensinamentos e pelas intervenções necessárias nos momentos certos, sempre com a elegância e a firmeza tão características suas. Sobretudo, por sempre ter acreditado em mim. Gratidão!

À Profa. Dra. Michelle Bianca Santos Dantas, que também me acompanha nessa jornada acadêmica das Letras desde 2013, confiando nos meus estudos e no meu potencial. Sem as suas contribuições e seus ensinamentos, ao longo da minha Graduação e também do Mestrado, sem tudo o que aprendi com você, sobre a escrita de um texto bem-sucedido, sobre a academia e também sobre a vida, certamente eu também não estaria aqui, concluindo a tese. É um ser humano igualmente inspirador, que transformou a minha forma de aprender e também de ensinar. Obrigada!

Ao Prof. Dr. João Paulo da Silva Fernandes, por ter aceitado prontamente o convite a fazer parte da banca de avaliação desta tese, por sua integridade, seu amor inspirador pelas Letras e pela literatura e por ser parte fundamental da minha formação, desde a Graduação. Cada aula sua me inspirou também na prática de ensino e foi por causa delas que nasceu meu amor por literaturas africanas de língua portuguesa. Gratidão!

À Profa. Dra. Ildney de Fátima Souza Cavalcanti, por ter aceitado o convite a participar das bancas de qualificação e de defesa deste trabalho, por sua relevância ímpar na minha vida acadêmica, por todas as contribuições que foram essenciais para a versão final desta tese, por seu brilhantismo e sua representação nos estudos da distopia no Brasil e no mundo. Toda a minha admiração e gratidão!

Ao Prof. Dr. Elton Luiz Aliandro Furlanetto, por seu relevante papel no ensino de leitura e literatura, por seu incentivo à leitura no Brasil, por suas importantes contribuições para a tradução e a pesquisa, por suas palavras mais que tranquilizadoras e que acalentaram o meu coração e o colocaram em um lugar sereno antes da defesa e, por fim, por aceitar imediatamente o convite para ser parte desta banca e avaliar o último trabalho acadêmico da minha jornada 2012-2023 das Letras.

À Universidade Federal da Paraíba, minha *alma mater*, por toda a nossa história conjunta até aqui, em duas graduações. Em particular, por esta nova experiência, pelos dez anos até me tornar Doutora em Letras/Literatura, sempre amparada por grandes profissionais que transmitiram os seus conhecimentos nas salas de aula com eficiência e afeto; por sua resistência em meio aos tempos mais difíceis que vivemos desde a redemocratização; por seu zelo em garantir o ensino público superior a todo universitário e toda universitária que cruza as soleiras de suas portas. Uma vez perto do fim de uma longa jornada, a gente sempre se lembra do começo dela, e jamais esquecerei o sentimento de conquista da minha entrada na segunda graduação, em 2012, na turma pioneira de Letras do Campus IV da Universidade Federal da Paraíba.

À CAPES e ao CNPQ, por sua garra na luta incansável em prol do ensino e da pesquisa acadêmica no Brasil, a despeito de todas as dificuldades enfrentadas, cortes de recursos na Educação e dos terríveis momentos vividos pelas áreas de Ciência e Tecnologia entre 2018 e 2022. Gratidão por sua força e resiliência!

À Secretaria Acadêmica e à Coordenação do PPGL, pelos excelentes serviços prestados, pela paciência perante todas as minhas dúvidas, pela presteza de sempre, sobretudo em momentos difíceis, extremos, como os que vivenciei entre 2020 e 2022, no curso da pandemia, em meio à dor causada pela covid-19, pela perda de familiares, de alunos e alunas com comorbidades, colegas de trabalho e amigos. Não foram tempos fáceis e sofri as consequências de tantas perdas, mas sua compreensão e suas impecáveis orientações foram fundamentais para que eu me mantivesse de pé.

Às amigas e aos amigos que permaneceram ao meu lado nas horas mais difíceis, a todos e todas que demonstraram paciência, pela torcida na escrita, desde a transição para o Doutorado; por sua compreensão, quando eu precisava me afastar para escrever e por não julgarem erroneamente o meu isolamento necessário naquela fase mais crítica; gratidão por todas as orientações, pelas indicações de revistas

acadêmicas, pelos avisos de chamadas abertas de publicação (continuem enviando, eu agradeço!) e também por me orientarem sempre que foi possível.

A meus alunos e minhas alunas que estiveram na torcida, que acompanharam tudo o que vivenciei durante o Mestrado e o Doutorado, e aos colegas de trabalho que compreenderam os momentos em que precisei silenciar para ler, pensar e escrever, isolando-me a intervalos de todos os sons do mundo, buscando uma melhor reflexão. A todos e todas que demonstraram compreensão pelo momento delicado que vivi em 2022, meu grande “Obrigada”!

Ao nosso presidente, eleito democraticamente em 2022, Luiz Inácio Lula da Silva e à nossa ex-Presidenta, Dilma Rousseff, que sempre defenderam que “a educação não é um gasto, mas um investimento”; por todas as ações realizadas, durante seus governos, em prol da Educação, em especial, de estudantes menos afortunados/as, que, graças às suas políticas públicas inclusivas, receberam mais chances de ingressarem em universidades. Seu legado sempre será lembrado. Deus é bom o tempo todo.

Por fim, à bravura de Ievguêny Zamiátin, Rubem Fonseca e Ivan Ângelo, por publicarem seus necessários textos, mesmo sob circunstâncias desfavoráveis, diante de governos autoritários ou totalitários, pela necessidade e pela urgência de seus discursos de resistência na literatura e na vida real. Obrigada por, mesmo sob as circunstâncias mais ameaçadoras, jamais terem silenciado.

E que última revolução é essa que você quer? Não há última, as revoluções são infinitas.

Ievguêny Zamiátin

Não nos cabe julgar a História, mas dela retirar lições, a partir dela refletir.

Ivan Ângelo

RESUMO

As narrativas distópicas brasileiras dos séculos XX e XXI possuem ressonâncias da distopia russa *Nós* (2017 [1924]), de levguêni Zamiátin, e é necessário um olhar mais atento sobre essas produções, em aspectos estruturais e temáticos. Nesta tese, entre os vários traços em comum nas obras distópicas, enquanto analiso as características distópicas no texto, ressalto dois pontos primordiais: primeiro, a ideia do panóptico de Jeremy Bentham (2019) representada nas ferramentas de controle, opressão e repressão populacional nas distopias e quais são as implicações dessa vigilância excessiva; segundo, o conceito de contranarrativa de Raffaella Baccolini (1995) nas narrativas analisadas neste trabalho. A principal obra analisada nesta tese é *Nós* (2017), romance distópico escrito no início da década de 1920, mas lançado apenas em 1924, na cidade de Nova Iorque (EUA) e em língua inglesa, porque a censura na U.R.S.S. vetava a publicação de obras como aquela no seu país de origem. A narrativa russa é construída em forma de entradas de um diário, no qual o engenheiro e matemático D-503, membro orgulhoso do Estado Único (novo sistema de governo mundial), discute sobre o seu novo mundo, a sociedade que, para os “números” (ou *unifs*) é a mais perfeita da história, e também sobre os elementos opositores que tentam levantar-se contra o regime do Benfeitor, o chefe da nação. *Nós* (2017 [1924]) influenciou importantes narrativas distópicas, como *Admirável Mundo Novo* (2014 [1932]), de Huxley, e *1984* (2009 [1949]), de Orwell, entre outras; o reflexo de Zamiátin nas obras distópicas é perceptível na análise, a exemplo dos aspectos comparados: o uso da força bruta para reprimir movimentos; as transformações espaciais e sociais; a centralização de poder; as tecnologias avançadas, na falta de harmonia social e na forte presença do vidro, em toda a sua simbologia. A tese, que tem suporte em uma pesquisa bibliográfica, qualitativa e explicativa, parte da apresentação da fortuna crítica dos autores mencionados no trabalho, nos estudos literários e comparados, com Nitrini (2001), Eagleton (2003), Samuel (2007), Castello (2012), Carvalho (2006); na sequência, aborda as perspectivas teóricas da narrativa segundo Todorov (2013), Genette (2015; 2017), Reuter (2004); e também debate a contranarrativa como um discurso de resistência, segundo Baccolini (1995). Posteriormente, aborda o panoptismo, segundo Bentham (2019), caso em que são essenciais também os estudos de Foucault (2014). Adiante, a tese apresenta a obra *Nós* (2017 [1924]), de Zamiátin, em seus traços distópicos, e, para isto, são fundamentais os preceitos teóricos de Booker (1994), Baccolini (1995), Claeys (2010), Vieira (2010) e Moylan (2016). Por fim, este trabalho apresenta a análise da obra de Zamiátin, mais o estudo dos contos “O quarto selo (fragmento)” (1987 [1969]), de Rubem Fonseca, e “A casa de vidro” (1979), de Ivan Ângelo, de modo a estabelecer semelhanças e distinções entre as obras do *corpus*. Esta pesquisa buscou incentivar os estudos comparativos entre a distopia brasileira e a russa, pela relevância e originalidade da obra de Zamiátin, e pela influência notável do escritor russo sobre autores da literatura universal.

Palavras-chave: Distopia. Panóptico. Contranarrativa. Tradição e modernidade. Intertextualidade. Análise comparada.

ABSTRACT

The Brazilian dystopian narratives released in the 20th and 21st centuries have resonances of the Russian dystopia *We* (2017 [1924]), by Ievguêni Zamyátin, and a closer look at these productions is necessary, in structural and thematic aspects. Among the many common features in dystopian works, while this thesis analyzes the dystopian characteristics in the text, it emphasizes two main points: first, the idea of Jeremy Bentham's panopticon (2019) represented in the instruments of control, oppression and repression of the population in dystopias and what are the implications of this excessive surveillance; second, Raffaella Baccolini's (1995) concept of counter-narrative in the stories analyzed in this final work. The main book analyzed in this thesis is *We* (2017 [1924]), a dystopian novel written in the early 1920s, but released only in 1924, in New York City (USA) and in English, because USSR censorship prohibited the publication of works like that in the country. The Russian narrative is told in the form of diary entries, in which the engineer and mathematician D-503, a proud member of the One State (new system of world government), discusses his new world, the society which, for the "numbers" (or unifs) is the most perfect in history, and also about the opposing elements that try to rise up against the Well-Doer, the head of the nation. *We* (2017 [1924]) influenced important dystopian narratives, such as *Brave New World* (2014 [1932]), by Huxley, and *1984* (2009 [1949]), by Orwell, among others. Zamyatin's reverberation in Brazilian dystopian works is perceptible in the analysis, like the aspects which are compared: the use of brute force to repress riots; spatial and social changes; the centralization of power; advanced technologies, the lack of social harmony and the strong presence of the glass, in all its symbology. The thesis, whose research was bibliographical, qualitative and explanatory, begins by presenting the review of criticism of the authors mentioned in the study, on literary and comparative studies, such as Nitrini (2001), Eagleton (2003), Samuel (2007), Castello (2012), Carvalho (2006). Next, it discusses the theoretical perspectives of narrative, according to Todorov (2013), Genette (2015; 2017), Reuter (2004); and it also debates the counter-narrative as a discourse of resistance, according to Baccolini (1995). Subsequently, this final work addresses panopticism, according to Bentham (2019), in which case the studies of Foucault (2014) are also essential. Further on, the thesis presents the book *We* (2017 [1924]), by Zamyátin, in its dystopian aspects, and, in order to perform this, the theoretical precepts of Booker (1994), Baccolini (1995), Claeys (2010), Vieira (2010) and Moylan (2016) are fundamental. Finally, this work presents the analysis of Zamyátin's work compared to the study of the short stories "O quarto selo (fragmento)" (1987 [1969]), by Rubem Fonseca, and "A casa de Vidro" (1979), by Ivan Ângelo, seeking to establish similarities and distinctions between the narratives of the *corpus*, according to studies by Carvalho (1986) on comparative literature. This final work seeks to encourage comparative studies between Brazilian and Russian dystopias, due to the relevance and originality of Zamyatin's work and to the remarkable influence of the Russian writer on literature.

Keywords: Dystopia. Panopticon. Counter-narrative. Tradition and modernity. Intertextuality. Comparative analysis.

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS	13
1. ZAMIÁTIN, ÂNGELO E FONSECA: FORTUNA CRÍTICA E ESTUDOS COMPARADOS	25
1.1 levguêny Zamiátin	28
1.2 Rubem Fonseca	40
1.3 Ivan Ângelo	50
2 NARRATIVA, CONTRANARRATIVA E PANÓPTICO	62
2.1 A narrativa, o tom de manifesto e as especificidades distópicas	69
2.1.1 O tempo na distopia	69
2.1.2 O espaço na distopia	72
2.1.3 Personagens nas narrativas distópicas	78
2.1.4 A perspectiva ou o foco narrativo nas distopias	84
2.1.5 O discurso ideológico nas distopias	90
2.2 A contranarrativa e a necessidade de um discurso de resistência	95
2.3 Panóptico como ferramenta de repressão na distopia	100
2.3.1 A (não) liberdade vigiada	101
2.3.2 O panóptico nas ferramentas de controle das distopias	103
3 NÓS: UMA DISTOPIA DE CUNHO TOTALITÁRIO	109
3.1 O gênero diário nas distopias	114
3.2 A distopia em Nós	119
3.2.1 Regime totalitário e poder centralizado	120
3.2.2 Opressão e repressão	123
3.2.3 Tecnologias avançadas	135
3.2.4 Ausência de harmonia social	139
3.2.5 Alienação da individualidade	143
3.2.6 Reorganização do mundo: centralização dos espaços e universo futurístico	148
3.2.7 Uma linguagem que acompanha o futuro	150
3.2.8 As metamorfoses	155
3.3 Panóptico e contranarrativa em Nós	160

4 ÂNGELO E FONSECA: A DISTOPIA GANHA ASAS	167
4.1 “O Quarto Selo (Fragmento) ” (1969)	168
4.1.1 Linguagem adaptada ao futuro	170
4.1.2 Opressão e repressão	176
4.1.3 Tecnologia	178
4.1.4 Que harmonia?	180
4.1.5 Reorganização do mundo: universo destruído e relações interpessoais	182
4.1.6 Panóptico e contranarrativa em O quarto selo (fragmento)"	185
4.2 “A casa de vidro” (1979)	189
4.2.1 Repressão violenta da liberdade individual e anti-heroísmo	190
4.2.2 Baixa harmonia, alta tecnologia	194
4.2.3 É constante, a vigilância	197
4.2.4 Um mundo reorganizado	199
4.2.5 Panóptico e contranarrativa em “A casa de vidro”	201
CONSIDERAÇÕES FINAIS	208
REFERÊNCIAS	213
APÊNDICE A - Tabela comparativa entre as obras analisadas	227

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O pessimismo se tornou “febre literária”. Esta é a terminologia adotada por André Cáceres (2017), de “O Estado de São Paulo”, para definir o aumento considerável das pesquisas sobre o termo “distopia” nos sites de busca e em inúmeras publicações que variam em sua temática e ambientação da narrativa, mas seguem focando em universos ruins demais para qualquer pessoa viver (CÁCERES, 2017, s/p). E o que seria distopia na literatura?

É potencialmente impraticável tentarmos apontar parâmetros definitivos do gênero distópico em pleno século XXI, com a quantidade de variações de utopias e distopias que têm dominado o mercado editorial. Estas questões não são o foco desta tese, embora surjam com frequência quando obras distópicas são analisadas. Para Lyman Tower Sargent (1994, p. 9), uma distopia seria a representação de uma sociedade não existente, ambientada em um espaço e um tempo que pretendem parecer piores do que a sociedade atual. O gênero pode ainda ter uma conotação mais política, com suas instituições, normas e relacionamentos interpessoais construídos de forma menos perfeita do que o esperado em uma sociedade utópica, por exemplo, segundo o pensamento de Darko Suvin (1998, p.170).

O que seria uma sociedade perfeita? Ela o seria para todos/as? A solução para estas questões é tão inalcançável quanto a concretização de um mundo que fosse igualmente perfeito para todos/as que vivessem nele. Por outro lado, é possível imaginar uma sociedade tão inadequada para a vida humana que vai na contramão de qualquer projeto utópico e que seja ruim para muitas pessoas ou uma grande quantidade delas? É discutível. Em todo caso, as distopias inspiram a leitura e, em especial, os debates sobre elas, enquanto obras literárias e agentes de reflexão sobre a sociedade. Encarando este cenário de fluência de tantas obras contemporâneas com raízes nas narrativas distópicas clássicas do século XX, é relevante ponderar sobre aquelas que legaram traços importantes às distopias atuais, como é o caso da obra russa *Nós*.

Li e reli *Nós* (2017 [1924]), de Ievguêny Zamiátin¹, muitas vezes, antes e durante a escrita deste trabalho. As conexões que podemos fazer entre o totalitarismo

¹ Dentre as inúmeras traduções do nome do autor russo para Português, neste trabalho será adotada a opção acima, presente na tradução de Gabriela Soares, de 2017, a edição escolhida para a análise nesta tese: Ievguêny Zamiátin.

do Estado Único e os governos de Vladimir Lenin e Joseph Stálin sempre me fizeram refletir sobre tudo o que o autor russo vivenciou, no contexto de produção de sua obra, inclusive sobre as questões que o levaram a idealizar um governo mundial naquele nível de totalitarismo tão declarado – um espelho da União Soviética dos anos 1920, de partido político único, o PCUS (Partido Comunista da União Soviética) e de ideologia bem definida, pautada em mudanças radicais na sociedade e na perseguição e calúnia em relação aos/às críticos e aos/às opositores/as do governo (ROMÃO e MONTEIRO, 2020, p. 174).

Estabelecendo uma conexão entre ficção e realidade, vemos que o Estado Único, o sistema de governo em *Nós*, parecia presente apenas na literatura, nas narrativas ficcionais e restrito a um passado triste da Rússia stalinista². Nesse contexto, é inevitável pensar sobre a obra de Zamiátin e seu mergulho na força, na história e na cultura de seu país, tanto nos aspectos grandiosos e positivos, quanto naqueles que se consolidaram como prejudiciais para uma parcela maior da população³.

A Guerra Civil Russa, que se estendeu de 1917 a 1922, segundo Marie (2017) culminou com o agrupamento de 15 nações soviéticas, dotadas de um pensamento similar para as áreas social, política e econômica. Zamiátin, falecido em 1937, segundo consta em suas inúmeras biografias, viu a ascensão da União Soviética, mas nunca o seu fim, o que só veio a ocorrer em 1991, graças a uma fragmentação iniciada com a forte crise econômica e política na nação. É esperado que o autor imaginasse um futuro distópico naquele molde: o de um plano utópico que só é perfeito para uma pessoa ou grupo. Retomemos esta discussão, por ocasião da etimologia da palavra.

Leitores/as de distopias e utopias podem associar os dois gêneros, buscando semelhanças e distinções entre elas. Por exemplo, enquanto comenta a adaptação de *Nós* (2017 [1924]) para o cinema em 1982, pelo tcheco Vojtech Jasny, André Cáceres (2017) relembra aspectos relevantes da “utopia”, uma palavra cunhada por Thomas More (1478-1535). *Utopia* (2017 [1516]) descreve o sistema político que foi

² Válido pelo menos até fevereiro de 2022, quando o atual presidente russo, Vladimir Putin, iniciou ataques à Ucrânia, em um movimento que o presidente estadunidense de então, Joe Biden, afirmou ser uma tentativa de restabelecimento da União Soviética. Putin parece tentar tornar-se o “herdeiro de Stálin”, afirma Julia Braun (2022, s/p).

³ A formação da União Soviética ocorreu graças à ascensão dos bolcheviques ao poder, liderados por Vladimir Lenin, após a Revolução Russa de 1917. Em março daquele ano, o governo russo já devastado pela guerra, registrou novos levantes em São Peterburgo, que levaram à abdicação do tsar Nicolau II – o que pôs fim a trezentos anos da dinastia Romanov no poder (MARRIOT, p. 123)

identificado em uma ilha homônima imaginária pelo viajante Rafael Hitlodeu, e o termo “utopia” se refere a um “não- lugar”, em grego (“óu”, advérbio de negação + “topos”, lugar), ou seja, ele carrega a ideia de um espaço que não existe.

Para Cáceres (2017), o oposto de uma utopia é uma distopia, estilo literário que se identifica em obras como *Fahrenheit 451* (2012 [1953]), de Ray Bradbury, e *Laranja mecânica* (2012 [1962]), de Anthony Burgess. Segundo Lira (2019), no entanto, o vocábulo “distopia”:

[...] é formado pela adição do prefixo dis- ao radical topos. Sobre o prefixo DIS-, Cunha e Cintra (2007, p. 101) assinalam que este tem origem grega e indica dificuldade e mau estado. O radical grego TOPOS, por sua vez, significa “lugar”. A união dos elementos compõe a expressão “lugar negativo” ou “lugar difícil”, e com os anos, a concepção atingiu o sentido de ambiente ou universo que possui condições inadequadas para a sobrevivência e a vida harmônica em sociedade. Para Hilário (2013, p. 205), distopia é “forma distorcida de um lugar” (LIRA, 2019, p. 52).

Com base na proposição acima, a ideia de oposição direta de Cáceres entre utopia e distopia é frágil conceitualmente, pois o contrário de um lugar inexistente é um lugar existente, e isto englobaria todos os lugares que podemos ver ou vir a conhecer. Logo, não abarca a dimensão de uma distopia, que tem sua própria filosofia, um conjunto de questionamentos frutíferos independentes das realidades utópicas, traços específicos, tanto relativos à construção ficcional do espaço, ao tempo da narrativa, aos protagonistas com tendência anti-heroica quanto a outros pontos abordados nesta tese.

Valendo-se de feições insólitas mescladas às alegorias bem fincadas na realidade, Zamiátin apresenta uma obra que vem atravessando gerações e deixando marcas em quem a lê, posto que apresenta, ainda que de forma sutil, traços da crueldade humana, da sua postura quanto ao poder e à forma de tratar aqueles/as que se encontram temporariamente abaixo de alguém em uma hierarquia. Analisando a nossa realidade, a crueldade humana é algo que temos observado crescer em escalada há décadas, o que não era esperado, sobretudo depois de duas grandes guerras e da promulgação de uma Declaração dos Direitos Humanos que mal completou 80 anos. A opressão e a repressão que a possibilidade de uma nova União Soviética sugere posiciona a Rússia em evidência e chama a atenção para o fato de que o autoritarismo latente e a sede de poder parecem lançar-se em ondas sobre o mundo: nesse contexto, a obra de Zamiátin nunca foi tão atual. De fato, não há

revoluções – e, adiciono, transformações – finais, pois elas são *infinitas*, parafraseando *Nós* (2017, p. 237). Por mais difícil e indesejável que seja admitir isso, nosso mundo nunca será um lugar realmente seguro e livre de tiranos/as, enquanto relações de poder se sobrepuserem a relações pessoais. A ficção distópica reflete essa realidade, por vezes, de forma velada; em outras, maximizada.

Nós (2017 [1924]) é uma obra de linguagem singular, com conotação matemática e que utiliza muitos termos desta área de conhecimento, além da física; apresenta forte consciência política e questiona a falta de poder popular perante um governo totalitário – centrado na figura do Benfeitor. Passear pelas entradas de diário do protagonista, o engenheiro e matemático D-503, é como mergulhar na essência humana, contemplando os desafios e conflitos internos daqueles/as que sabem estar submetidos/as a uma condição de prisão, aprendem a respeitá-la, mas intimamente desejam a liberdade. O uso do gênero diário, tão particular como instrumento de divulgação de um governo, como Zamiátin faz nesta obra, inspira curiosidade e necessidade de análise, o que é abordado na tese.

As ressonâncias da obra de Zamiátin podem ser identificadas em diferentes livros ao redor do mundo, incluindo os outros dois textos analisados neste trabalho: dois contos brasileiros com traços distópicos, publicados no século XX. Esta tese propõe a adoção de um olhar atento sobre estas produções e também sobre outras narrativas distópicas nacionais, na observação das feições herdadas da história do nosso país e de outros conflitos mundiais, bem como das que foram inspiradas pelas distopias canônicas.

Nesse panorama, há traços essenciais na análise das obras do *corpus*, que estão no nível temático e também linguístico, respectivamente, o panóptico e a contranarrativa. Pondero, pois, sobre dois eixos: o primeiro é a forma como a vigilância promove o ambiente ideal para um regime totalitário, abordando o panoptismo e sua possível representação nas ferramentas de controle dos povos nas distopias, seja a russa, sejam as brasileiras; o segundo foca as variadas facetas que a linguagem toma em obras do gênero distópico, considerando a evolução do mundo através do desenvolvimento das línguas e linguagens. Ou seja, na presença da contranarrativa nas distopias analisadas, avalio o discurso que busca oferecer voz, na narrativa, à população oprimida.

Em *Nós* (2017 [1924]), o protagonista, D-503, vive em harmonia com o Estado Único, seu novo sistema de regência e de vida em sociedade. O engenheiro jamais

duvidou das maravilhas do seu governo, das certezas, princípios e valores que caminharam com ele desde a infância, sem reconhecer o quão violenta era a privação da sua liberdade individual. O Estado dita os horários certos de tudo na vida de seus “números”⁴: alimentação, sexo, lazer, trabalho. Mas, ao conhecer a enigmática I-330, tudo o que D-503 conhecia até ali passou a ser questionado. Ela o teria “contaminado” com uma doença, a da imaginação, dos sonhos, da paixão, dos sentimentos e das emoções condenáveis aos olhos do regime. No livro, Zamiátin explora a ideia de um novo governo que extirpou da vida de seu povo o direito à individualidade, ao sonho e à liberdade de pensamento, sobre o que refletiremos à luz de Theodor Adorno e Max Horkheimer (1985).

A obra de Zamiátin foi lançada em 1924 e, à época, os conflitos políticos eram constantes. A crise social, política e econômica na União Soviética já era um problema grave, então. Uma vez que o livro foi considerado “ideologicamente indesejável”⁵, ele não foi lançado em seu país de origem de imediato, apenas nos Estados Unidos, em inglês. Na Rússia, ele só foi publicado após a Perestroika⁶.

Ievguêni Zamiátin (1884-1937) foi um engenheiro, romancista e crítico russo, que já havia publicado outras obras, tanto antes quanto após a Revolução Russa de 1917, e que alcançou fama pela publicação de *Nós* (2017 [1924]). A ficção começou de modo informal para ele, mas logo escrevia contos, peças, romances e ainda editava e escrevia apresentações das traduções de “Dickens, H. G. Wells, Jack London, George Bernard Shaw, Upton Sinclair, Romain Rolland, O. Henry e outros (ZAMIÁTIN, 2022, p. 317). Zamiátin esteve na prisão e chegou a viver o exílio mais de uma vez. Na última delas, escreveu uma carta a Joseph Stálin, durante o governo dele, solicitando que pudesse deixar a União Soviética, o que lhe foi concedido. Esse pedido de exílio tinha como real motivação a possibilidade de o autor russo continuar

⁴ A partir deste ponto, “números” e *unifs*, termos adotados na tradução de Gabriela Soares do *Nós* (2017 [1924]) serão adotados como sinônimos, visto que ambos se aplicam aos cidadãos e às cidadãs do Estado Único.

⁵ A expressão foi utilizada por George Orwell em sua resenha da obra, publicada na revista *Tribune*, GB, em Londres, no dia 04/01/1946. A resenha encontra-se na íntegra na edição de *Nós* (2017 [1924]) da Editora Aleph, com tradução de Gabriela Soares.

⁶ A *Perestroika* foi, ao lado da *Glasnost*, uma política adotada na U.R.S.S. por Mikhail Gorbachev, entre os anos de 1985 e 1991. O termo, que se refere à “reconstrução”, foi associado à reestruturação econômica que o país viveu, nos anos 1980. Ambas se trataram de políticas reformistas. O foco da *Perestroika* foi eliminar a concentração econômica que Vladimir Lenin firmou após a Revolução de 1917: houve uma planificação, extinção de propriedades privadas e ainda hoje divide opiniões na Rússia. A *Glasnost* (termo que significa “transparência”) buscava ampliar a participação popular nos processos decisórios na política da U. R. S. S. e efetuar a extinção do partido único como sistema de governo. (SCHNAIDERMAN, 1991, p. 6)

escrevendo e lançando suas obras sem medo de represálias ou qualquer forma de perseguição política. *Nós* (2017 [1924]) é considerado o primeiro texto distópico moderno por Booker (1994, p. 32) e também por Gerhard (2012):

Agora, se a desilusão no estado atual dos eventos e o medo de proporções de pesadelo levaram os escritores a produzir tramas antiutópicas, vejamos as circunstâncias em que alguns desses romances distópicos foram criados. Uma das primeiras distopias do século XX foi escrita em 1921 e, sem surpresa, veio da própria União Soviética. *Nós*, de Yevgeny Zamyatin, se tornou o primeiro romance distópico genuíno que forneceu base e inspiração para a maioria das distopias do século XX. Zamyatin era um verdadeiro crente e defensor da revolução⁷ (GERHARD, 2012, p. 9).

Não há um consenso entre pesquisadores e pesquisadoras a distopia sobre o pioneirismo do autor. Gregory Clayes (2010) aponta, entre os primórdios da distopia, obras de H. G. Wells, Aldous Huxley e George Orwell; Beauchamp (1986) e Moylan (2016), por outro lado, defendem que exceto, talvez, por *When the sleeper awakes* (1899), de H. G. Wells, “The machine stops” (1956 [1909]), de E. M. Forster, é a primeira distopia moderna. Apontar o marco inicial da literatura distópica na história demandaria assumir a ideia de que já temos uma teoria concreta do gênero, pronta e acabada, porém, ela ainda está em construção. Há diferentes opiniões sobre o pioneirismo de Zamiátin, mas isto não conduz o fio central deste trabalho, que busca antes analisar a medida em que o autor russo inspirou gerações de autores e autoras, particularmente, brasileiros e brasileiras que também vivenciaram um regime ditatorial.

Nós (2017 [1924]) é uma das obras que mais inspirou distopias nos séculos XX e XXI, tais quais *Admirável Mundo Novo* (2014 [1932]), de Aldous Huxley, 1984 (2009 [1949]), de George Orwell, *Jogos Vorazes* (2010), de Suzanne Collins, *Divergente* (2012), de Veronica Roth, entre outras. Dialogamos, pois, com Oliveira Neto (2022), segundo o qual:

[...] entendemos o gênero conforme os modelos da distopia literária em sua forma mais tradicional, exemplificada pelos romances *Nós* (1924), do escritor russo Ievguêni Ivánovitch Zamiátin, *Admirável Mundo Novo* (1932), do inglês Aldous Huxley; e 1984 (1949), do indiano britânico George Orwell. Essas três

⁷ Now if disillusionment in the current state of events and fear of nightmarish proportions drove writers to produce anti-utopian plots, let us look at the circumstances under which some of these dystopian novels were created. One of the early dystopias of the twentieth century was written in 1921 and, unsurprisingly, came from the Soviet Union itself. Yevgeny Zamyatin's *We* became the first genuine dystopian novel that gave ground and inspiration for most of the dystopias of the twentieth century. Zamyatin was a true believer and advocate of the revolution.

obras, para diversos/as pesquisadores/as, representam a forma clássica ou canônica da distopia no século XX (WOODCOCK, 1956; STEVICK, 1964; KUMAR, 1987; MOYLAN, 2000; VIEIRA, 2010; CLAEYS 2017) e, embora não devam ditar quais são seus limites de maneira dogmática, são, pelo menos, pontos de partida comparativos nas delimitações necessárias (OLIVEIRA NETO, 2022, p. 17)

Esta tese dialoga, portanto, com as visões de Booker (1994), Gerhard (2012) e de Oliveira Neto (2022) sobre a relevância de Zamiátin para as produções posteriores a *Nós* (2017 [1924]). A distopia é um gênero que caminha ao lado da ficção científica, logo, do insólito ficcional, mas uma de suas especificidades é seu forte caráter de crítica e alerta político e social, o que podemos identificar em obras de outros gêneros que apresentam essa possibilidade.

Traços distópicos ainda podem ser encontrados em *As viagens de Gulliver* (2018 [1726]) e também em *Utopia* (2017 [1516]) – no tocante à centralização/confinamento dos espaços nas distopias e ao autoritarismo, tirania ou totalitarismo dos governos. Acerca destas distinções, segundo Catarina Rochamonte (2023):

[...] autoritarismo não pode ser confundido com totalitarismo. Por trás da confusão liberal inclinada a ver tendência totalitária em toda limitação autoritária jaz, segundo Arendt, a “confusão mais antiga de autoridade com tirania e de poder legítimo com violência[17]”. É preciso, pois, salientar as distinções: “A diferença entre tirania e governo autoritário sempre foi que o tirano governa de acordo com seu próprio arbítrio e interesse, ao passo que o mais draconiano governo autoritário é limitado por leis. Seus atos são testados por um código que [...] não foi feito pelos detentores efetivos do poder. A origem da autoridade no governo autoritário é sempre uma força externa e superior ao seu próprio poder; é sempre dessa fonte, dessa força externa que transcende a esfera política, que as autoridades derivam sua “autoridade” – isto é sua legitimidade – e em relação à qual seu poder pode ser confirmado[18]”. As distinções entre sistemas tirânicos, autoritários e totalitários propostas por Arendt são a-históricas e antifuncionais. Elas implicam que, no mundo moderno, a autoridade desapareceu tanto no mundo livre quanto nos chamados sistemas autoritários e que a liberdade “está sob ameaça em toda parte, mesmo nas sociedades livres, tendo sido, porém, abolida radicalmente apenas nos sistemas totalitários, e não nas tiranias e nas ditaduras[19]”. (ROCHAMONTE, 2023, s/p)

A partir dos apontamentos de Rochamonte (2023), podemos concluir que um regime autoritário busca um foco na tomada de decisões de forma mais unilateral, porquanto um totalitário é sobretudo antidemocrático e tenta conduzir, sem qualquer diálogo, a vida de seu povo, por um código de conduta mais rígido – o único que costuma restringir de forma radical as liberdades individuais. É o tipo de governo que vemos na obra de Zamiátin.

O autor russo foi também inspirado pelo impulso distópico promovido na Inglaterra oitocentista, por Mary Shelley, com *O último homem* (2007 [1826]), e também com *A máquina do tempo* (2018 [1895]) e *When the sleeper awakes* (1899), de H. G. Wells, cujas obras o escritor russo traduziu, no início do século XX. A influência de Zamiátin ainda pode ser identificada em narrativas distópicas brasileiras dos séculos XX e XXI no uso da violência para manutenção do poder; nas tecnologias de ponta, nas reconfigurações sociais e geográficas, na falta de harmonia social, na existência de opressão e meios repressivos, bem como na ambientação dos espaços, nas estruturas de vidro que propõem uma vigilância disfarçada de transparência, enquanto funcionam como meios de controle dos povos, e na contranarrativa que é proposta.

O principal objetivo da tese foi fazer uma análise comparativa entre o romance *Nós* (2017 [1924]), de Zamiátin, e os contos “A casa de vidro” (1979), de Ivan Ângelo, e “O Quarto Selo (Fragmento)” (1987 [1969]), de Rubem Fonseca, de modo a esboçar os aspectos distópicos comuns entre a obra do autor russo e as narrativas distópicas no Brasil. No caso da obra russa, optei por usar a tradução direta do russo, realizada por Gabriela Soares e publicada pela Editora Aleph em 2017, posto que o curso da narrativa e os aspectos analisados do gênero distópico, de forma comparativa entre os três textos, sobrepõem-se, neste trabalho, às questões de tradução – por mais ricas e relevantes que seriam em uma outra abordagem. No caso dos textos brasileiros escolhidos, ambos foram escritos e publicados no contexto da ditadura militar brasileira (ou seja, entre 1964 e 1984), assim como inúmeros outros textos, e a influência dos fatores históricos é inegável, o que será explorado nos tópicos referentes aos dois autores brasileiros. Entre as distopias publicadas no Brasil durante o regime militar, a maior delas é o romance *Não verás país nenhum* (2008 [1981]), de Ignácio de Loyola Brandão, segundo aponta Oliveira Neto (2022, p. 19), que analisa amplamente, em sua tese, os textos distópicos produzidos naquele período.

Entre os objetivos específicos, elenco: a análise de *Nós*, de levguêni Zamiátin, como obra distópica, tomando por base os estudos que venho realizando em anos de pesquisa sobre as narrativas distópicas e também alguns aspectos levantados por Figueiredo (2009), Lira e Santos (2019); também a análise dos contos acima citados, de Rubem Fonseca e Ivan Ângelo, como dois relevantes textos distópicos da literatura brasileira – que inclui outras narrativas igualmente relevantes no desenvolvimento da distopia literária no Brasil, como a obra mencionada de Ignácio de Loyola Brandão

(1981); *A torre acima do véu* (2014), de Roberta Spindler; *A ilha dos dissidentes* (2015 [2014]), da trilogia *Anômalos*, de Bárbara Morais e *O ditador honesto* (2020), de Matheus Peleteiro, entre inúmeras obras mapeadas como distopias nacionais por Oliveira Neto (2022).

Ademais, avalio o panóptico de Bentham, como é representado nas narrativas de Zamiátin, Fonseca e Ângelo, e ainda os traços linguísticos e temáticos nas obras que expressam a contranarrativa. O trabalho busca, além disso, instigar novos olhares e leituras sobre as obras distópicas, posto que a nossa ciência é literária, e ela continua evoluindo, constituindo-se, abrangendo gêneros literários em constante mutação, crítica igualmente em evolução e obras que são ressignificadas a cada releitura.

No primeiro capítulo, a tese apresenta a fortuna crítica dos três autores cujos textos escolhidos compõem o *corpus do trabalho*. Para tal, foi imprescindível a leitura, fichamento e aproveitamento de estudos variados da profícua obra de cada autor, em um compilado de informações, análises externas e ponderações de estudiosos/as desses autores, de modo objetivo, direto e voltado aos aspectos que o trabalho busca retratar, ao seu tema central. Entre os principais nomes que respaldaram a fortuna crítica, cito Irineu Franco Perpétuo (2021) e sua extensa pesquisa sobre Zamiátin; João Luiz Lafetá (1993), com sua análise sensível da vida e obra de Rubem Fonseca; e Frans Weiser (2013), na observação atenta dos traços da obra de Ivan Ângelo; entre outros/as pesquisadores/as.

No segundo capítulo, delinheiro as perspectivas teóricas da narrativa segundo Todorov (2013), Genette (2015; 2017), Candido (2014), Rosenfeld (2014) e Reuter (2004) e também da contranarrativa (Baccolini, 1995), aqui apontada como a narrativa que surge de transformações na diegese, aquela que ocorre em segundo plano, que se traduz por contra-discursos, produções opostas aos discursos explícitos do sistema de poder estabelecido, e que representam a voz das minorias oprimidas, logo, o recurso pelo qual estes grupos expressam seu descontentamento diante da exploração e dos abusos do sistema. Ainda analiso a regência violenta que se propõe mantenedora da ordem nas distopias. Neste aspecto, entre outros, a obra de Zamiátin e o conto de Fonseca possuem uma ligação intrínseca, que investigo segundo os estudos de Arendt (2012 [1979]) e os governos totalitários e autoritários. Ainda neste capítulo, falo do panoptismo, ou a ideia da penitenciária ideal, segundo concebida pelo filósofo Jeremy Bentham (2019 [1785]) e analisada por Foucault (2014 [1987]). Esse

tipo de prisão instiga internos e internas a adotarem o comportamento esperado pelos/as vigias, porque um/a único/a sentinela ou vigilante pode observar os/as prisioneiros/as de forma panorâmica, sem que estes/as percebam por quantas e quais pessoas estão sendo observados/as (ou mesmo se estão sendo vigiados/as de alguma forma). Este traço merece ser ressaltado porque a vigilância constante é relevante das narrativas distópica, e a tese busca aproximar a ideia do panóptico dos instrumentos de controle utilizados na ficção distópica, analisando como a vigilância também constrói o espaço da punição nessas obras.

No capítulo três, a tese apresenta a obra *Nós* (2017 [1924]), de Zamiátin, como exemplo do que configura uma obra distópica. Para isso, são fundamentais os preceitos teóricos de Booker (1994), Claeys (2010), Vieira (2010) e Moylan (2016). Os estudos mencionados também serão fundamentais na análise dos contos escolhidos para a análise comparativa. Na relação entre as obras do *corpus*, busco determinar que aspectos Zamiátin legou às distopias brasileiras e em que pontos elas se distinguem, no espectro de análise das distopias de tom mais reativo. Estas são as focadas em um governo de partido único e ideologias claras, voltadas à repressão da minoria e perseguição a opositores/as e críticos/as, nas quais a população, privada de sua liberdade, levanta-se em protesto contra as más condições de vida – independentemente de suas manifestações, ou seja, de sua contranarrativa, serem abafadas.

Em momentos importantes, referências a outras áreas do conhecimento serão realizadas, neste trabalho, a saber: Matemática, Física, Química e Biologia. Dado o cerne da principal obra analisada neste trabalho, da área de trabalho de seu protagonista e também de seu autor, a análise de termos e conceitos dos campos citados acima foi necessária para uma melhor compreensão da narrativa de Zamiátin e dos aspectos da distopia. Por fim, no quarto capítulo, os contos brasileiros escolhidos para esta análise são estudados de forma individual e também comparada com o texto russo, de modo a fixar as semelhanças e distinções entre eles.

Justifico esta tese pela necessidade de mais estudos comparativos entre a distopia brasileira e a russa, que demandam maior atenção, em particular dos grupos de pesquisa que investigam as distopias na literatura e ainda não se debruçam sobre essas obras. Ademais, a pesquisa contempla a relevância e originalidade da obra de Zamiátin como a distopia com foco totalitário de destaque na literatura universal, um gênero que se destacou no mundo editorial, nos últimos anos, particularmente nos

Estados Unidos e na Inglaterra, que despertou a atenção de acadêmicos e acadêmicas; logo, que precisa de maiores investigações em língua portuguesa. Um dos primeiros livros em que textos distópicos são analisados é *The Dystopian Impulse in Modern Literature Fiction as Social Criticism* (1994), de Keith Booker, embora também mereça ser mencionado o capítulo “Utopies, dystopies, monstres et machines”, de Marc Amfreville, presente na obra *Histoire de la littérature américaine* (2014 [1971]).

Concomitantemente à verificação do panóptico de Jeremy Bentham e da contranarrativa de Raffaella Baccolini nos textos escolhidos, esta tese propõe que o regime militar brasileiro não foi o único fator preponderante na construção de duas das narrativas distópicas brasileiras do século XX, embora tenha oferecido um respaldo histórico à opressão e repressão encontradas nos textos brasileiros do *corpus* desta tese. Esta tese não pretende, nem poderia encerrar o tema ou insinuar o caminho de um estudo definitivo da distopia de cunho totalitário na literatura, mas deseja instigar os estudos com base em leituras diversificadas das principais obras apontadas como distopias nos séculos XX e XXI, além das análises comparativas entre algumas delas.

Algumas narrativas distópicas, como *Nós* (2017 [1924]) e sua sociedade rígida e repressora das liberdades, “A casa de vidro” (1979) e as transparências que omitem interesses escusos ou “O quarto selo (fragmento)” (1969), que naturaliza a ultraviolência como algo normal em sociedade, configuram cenários tão graves quanto aqueles que enfrentamos em outras esferas fora da ficção, como a ambiental, a social, a econômica e a política. A literatura nos permite observar e alimentar essa pluralidade de debates possíveis e soluções desejáveis.

As distopias, cujos estudos acadêmicos já começam a construir essa tradição, encantam leitores e leitoras há gerações, tanto por suas especificidades em relação a outros gêneros, como também pelo fascínio exercido sobre o público jovem e a afinidade este e os anti-heróis ou as anti-heroínas das narrativas distópicas. Este tipo de ficção estimula um debate sobre o presente e o futuro da humanidade. A idealização de universos ruins demais para existirem já era vista na literatura antes do século XIX, embora apenas em 1924, com a publicação de *Nós*, tenham adquirido marcantes traços que alcançaram as distopias deste século.

O valor da ficção distópica vai além do literário: perpassa os debates sociais e políticos. Ela choca, quando retrata a obediência cega de uma população

manipulada pelo sistema regente ou as consequências de uma rebelião contra um núcleo de poder. As contranarrativas, por sua vez, denunciam a opressão e a repressão pela violência ou por exageros políticos executados na construção de um mundo que só é utópico para um pequeno grupo. Ademais, revela-se nas distopias a gravidade das relações sociais em sistemas de exclusão e com profundas desigualdades, em que o mais fraco mantém no topo o mais forte, doando sua força de trabalho sem criticidade ou questionamentos, por vezes, até mesmo sem uma remuneração justa.

A importância de discutirmos distopias e os discursos de resistência na literatura é que eles atravessam gerações, provocam debates que precisam de espaço e vão além do tempo de sua publicação. A ambientação da diegese no futuro mantém as narrativas sempre atuais, além de sustentar elos com os clássicos gregos e a filosofia e a práxis utópica. Há uma procura constante pela sociedade ideal, que vê na igualdade, na justiça e na liberdade seus pilares fundamentais, em incessante construção e evolução. Mas retomo o debate: o que seria a liberdade e a perfeição para todos/as? Será que a justiça de uns/umas é o ideal para todos/as? A igualdade é realmente alcançável por todo o mundo ou apenas almejável e impossível de ser obtida? As distopias buscam, em meio a conflitos sociais e planos ideais, menos encontrar respostas e mais elaborar novos questionamentos, alertar sobre um possível futuro sombrio e indesejado.

Em tempos de incertezas no cenário político brasileiro e no internacional, diante da ascensão de governos que flertam com o totalitarismo em países onde a democracia já se estabelecera, tendo em vista a possibilidade de ascensão de uma nova União Soviética, cuja primeira versão notadamente inspirou a obra de Zamiátin e a criação do Estado Único, observamos os ataques à educação e à cultura, o desprezo pelos direitos humanos e pela vida em diversos países, incluindo o Brasil de 2018 a 2022. Compreendemos, assim, que as distopias podem proporcionar, além do prazer estético, a chance de explorar o futuro ainda no presente, de, ao menos, imaginar previamente quais tipos de desastres as gestões autoritárias podem trazer ao nosso mundo, no século XXI e, sobretudo, como podemos evitá-las. Sua leitura é necessária e os debates sobre elas, prementes.

1. ZAMIÁTIN, ÂNGELO E FONSECA: FORTUNA CRÍTICA E ESTUDOS COMPARADOS

Então, eu pergunto: quem deve ser preso? Só os loucos, os sem-limites? Lembrem-se de Simão Bacamarte. Seria timidez, hesitação, e não podemos hesitar. Temos de mostrar que não temos limites! Toda insubordinação deve ser punida! (Ivan Ângelo – “A casa de vidro”)

Analisar a fortuna crítica de um *corpus* é essencial na realização de novos estudos acadêmicos sobre uma ou mais obras; não apenas para promover uma renovação e ampliação da literatura disponível sobre o tema, como para permitir a existência de debates que enriqueçam as análises. Este levantamento permitiu ao presente trabalho um melhor diálogo entre passado, presente e, possivelmente, o futuro dos textos selecionados, no sentido das análises que ainda podem ser feitas, além de uma visão mais ampla da produção de seus autores, do contexto histórico de escrita e publicação de suas obras, bem como das relações entre suas narrativas. Neste contexto, convém falar sobre a literatura e também sobre os estudos literários comparados.

A literatura “transforma e intensifica a linguagem comum, afastando-se sistematicamente da fala cotidiana”, segundo Terry Eagleton (2003, p. 3). A linguagem literária é diferenciada da que utilizamos no nosso dia a dia porque ela demonstra uma preocupação de trato com as palavras e constrói narrativas de forma mais delicada, intensa e evidenciando os múltiplos sentidos passíveis de serem assumidos pelas falas, situações e atos do cotidiano, sem restrição ao hermetismo da denotação. A linguagem literária permite, inspira, ensina e transforma seus/suas leitoras, bem como o mundo ao seu redor e aqueles/as que os/as sucedem. Podemos verificar isto no romance de Zamiátin, nos contos e crônicas de Ângelo e também nos textos de Fonseca.

Dos três autores debatidos nesta tese, apenas Ivan Ângelo permanece vivo e produzindo. Muito de sua produção e até mesmo de sua vida pessoal pode ser lida através das crônicas que redigiu por dezenove anos para a revista *Veja São Paulo*, na coluna que assumiu quando foi convidado a substituir o falecido cronista Marcos Rey. Os textos disponíveis de Ângelo são crônicas nas quais ele compartilha seu “namoro” com a cidade de São Paulo e diversos fatos do cotidiano naquela cidade, desde que se mudou para a capital paulista.

Entre fatos reais e insólitos, como percebemos nas três obras analisadas neste trabalho, a literatura trilha um caminho que não pode ser coibido, impedido ou desacelerado. Ela usa a realidade como sua base na criação de novos universos, comparáveis ou, por outro lado, totalmente distintos do nosso mundo real. Para Roger Samuel, “A literatura desrealiza a realidade, para quebrar o monopólio da realidade em definir e questionar o que é real” (SAMUEL, 1984, p. 14). Os fatos reais identificados no romance russo e nos dois contos brasileiros revelam as inspirações respectivas da Revolução Russa de 1917 e da ditadura militar no Brasil. Esses fatos conferem o panorama histórico que aproxima leitores/as das narrativas, mas as obras não se limitam apenas àquelas ocorrências. Elas realizam analogias entre os cenários propostos e permitem a ascensão de vozes mais críticas na ficção, por vezes, não ouvidas nos contextos reais que as inspiraram.

São três as obras escolhidas para esta pesquisa, a saber: o romance russo *Nós* (2017 [1924]), de levguênny Zamiátin, é a primeira delas. Segundo Oliveira Neto (2022),

A obra foi escrita primeiramente em russo, mas, devido à censura sofrida pelo autor por suas críticas a vários aspectos do governo da União Soviética da época, sua primeira publicação foi em solo estadunidense, em uma tradução para o inglês feita pelo psicanalista ucraniano Gregory Zilboorg, que residia em Nova York. Por esta razão, e pela inegável e admitida influência que o romance teve sobre George Orwell, muitos estudos sobre as distopias em língua inglesa também o abordam (OLIVEIRA NETO, 2022, p. 17).

Quanto aos textos brasileiros que podem ser analisados de forma comparada com o russo, foram selecionados dois: Rubem Fonseca e Ivan Ângelo. A nossa literatura apresenta uma quantidade de obras consideradas distópicas, ou seja, que seguem um conjunto de características comuns a distopias canônicas. Os dois textos escolhidos para análise nesta tese foram os contos “O quarto selo (fragmento)” (1987) e “A casa de vidro” (1979), respectivamente, de Rubem Fonseca e Ivan Ângelo.

A escolha por uma análise comparada dos textos reside na ideia de que como defende Tânia Carvalhal, “comparar é um procedimento que faz parte da estrutura de pensamento do homem e da organização da cultura (...) em síntese, a comparação, mesmo nos estudos comparados, é um meio, não um fim” (CARVALHAL, 2006, p. 6). Podemos compreender, por este excerto, que a literatura comparada busca analisar literaturas distintas, para examinar a cultura e também qual o contexto histórico de autores/as e da publicação de suas obras, em relação com outros/as autores/as e

suas produções. E os diálogos de Zamiátin com Fonseca e Ângelo, mesmo que as publicações de suas obras estejam separadas cronologicamente por um espaço entre quarenta e cinquenta anos, são eminentes.

Considerando o estilo característico de Rubem Fonseca e sua abordagem crítica à sociedade contemporânea à publicação de "O quarto selo (fragmento)" (1987 [1969]), compreendemos que este conto foi concebido em um momento de questões sociais e políticas críticas na história do Brasil, na fase de instauração da ditadura militar, quando ainda não havia esperanças da redemocratização no Brasil.

À época, o país enfrentava uma série de desafios e dilemas políticos e sociais, que podem ter influenciado a narrativa. É ambientado em um cenário urbano, que explora a violência, a corrupção e a desigualdade social, instâncias que permeavam a sociedade brasileira da época. Rubem Fonseca, conhecido por sua escrita contundente e realista, explorou a crueza dos temas, apresentando personagens complexos, mesmo em uma trama fragmentada, e situações impactantes.

Em um momento posterior, quando da publicação de "A casa de vidro" (1979), de Ivan Ângelo, o Brasil vivia um momento de transição política e social. O país ainda estava sob o regime militar, que iniciou em 1964, e enfrentava um processo gradual de abertura política conhecido como "distensão". Nesse contexto, brotaram manifestações artísticas variadas que procuravam refletir sobre a realidade brasileira e questionar os valores vigentes de então.

Foi nesse cenário que Ivan Ângelo escreveu e publicou seu conto intitulado "A casa de vidro". Ângelo, um renomado escritor brasileiro, também é conhecido por sua escrita crítica e engajada, abordando questões sociais e políticas em suas obras. A narrativa explora a dicotomia entre a privacidade e a exposição, além de refletir sobre a transparência nas relações humanas e a fragilidade das aparências.

Neste primeiro momento, cabe apresentar a literatura disponível de cada obra, de modo a compor uma base para as discussões tratadas posteriormente na nossa análise.

1.1 levguêny Zamiátin

O posfácio de Irineu Franco Perpétuo em *Xis e outras histórias* (ZAMIÁTIN, 2022) apresenta dados relevantes sobre a vida e a obra de levguêni Zamiátin e é a base deste tópico. O escritor russo nasceu em Lebedián, região ao sul de Moscou, em 1884, e faleceu em Paris, em 1937. Zamiátin “escapou da repressão stalinista que vitimou Isaac Bábel e Boris Pilniak, do ostracismo interno que calou Mikhail Bulgákov [...] e da humilhante autocensura que desfigurou a produção de Iuri Oliécha”, segundo Perpétuo (2022, p. 312). Ainda segundo o pesquisador, no Brasil, o escritor russo

[...] é conhecido sobretudo pelo romance distópico *Nós*, publicado em 1924 nos Estados Unidos, em tradução para o inglês, e que na União Soviética só pôde vir à luz em 1988, durante a *glásnost* de Mikhail Gorbatchov. Zamiátin foi não só escritor, mas também mentor de escritores: George Orwell declarou abertamente a influência que *Nós* teve sobre o seu *1984*, e o grupo de autores russos conhecido como Irmãos Serapião teve-o como professor e mentor, na década de 1920. (PERPETUO, 2022, p. 313)

A narrativa de *Nós* (2017 [1924]), que mostra um futuro distópico diferente do pós-apocalíptico comum a muitas distopias, influenciou autores importantes do século XX, como podemos compreender pelo trecho do posfácio de Irineu F. Perpétuo: além de Orwell, Aldous Huxley e seu *Admirável mundo novo* (1932) também foram amplamente influenciados pelo autor russo – segundo o autor de *1984* (1949).

Para Cáceres (2017), enquanto debate o crescimento das obras distópicas no mercado editorial mundial:

Com a ascensão de Donald Trump à Casa Branca, os títulos do gênero retornaram às prateleiras e listas de mais vendidos, o que faz de 2017 um ano propício para o resgate da obra do russo levguêni Zamiátin (1884-1937), tido por muitos como o pai da distopia. Escritor, editor e dramaturgo crítico do regime soviético, Zamiátin viu seu principal livro, *Nós*, ser censurado. A obra só foi publicada em 1924, nos Estados Unidos, quando um manuscrito cruzou a cortina de ferro e foi traduzido (CÁCERES, 2017, s/p).

O pensamento de Cáceres nos permite ponderar que analisar a trajetória de vida e produção de Zamiátin é encarar a realidade de todos/as os/as artistas que já combateram um regime ditatorial por meio de suas artes, seja na literatura, na música, no teatro, no cinema. O autor russo também deixou de publicar sua maior obra imediatamente após a escrita por ser, como Orwell afirmou na sua resenha do livro, “ideologicamente indesejável” durante o regime de Stálin. A relevância da obra russa

e do legado e seu autor para o futuro da distopia é inegável e a sua influência alcançou os nossos dias, por sua bravura e capacidade de tecer críticas ferozes ao governo de então, através da representação daquela sociedade na forma do Estado Único.

Neste primeiro momento, a tese aborda aspectos da vida e da obra de Zamiátin, sob a luz dos estudos e perspectivas distintas dos/as pesquisadores/as Franz Alexander (1944), Alexandra Aldridge (1984), Krishan Kumar (1987), Keith Booker (1994), Nikolai Bogomólov (2011), Raymond Trousson (2005), Rudinei Kopp (2011), Evanir Pavloski (2017) e, majoritariamente, Irineu F. Perpétuo (2021).

A *Autobiografia* de Ievguêny Zamiátin permite conhecer alguns traços importantes de sua jornada até se tornar o autor de *Nós* (2017 [1924]). Ele foi um notório escritor russo de ficção científica e sátira política. Também foi um estudante politécnico no início dos anos 1900, fase durante a qual começaram as manifestações populares que culminaram na Revolução de 1905. Zamiátin se uniu ao grupo dos bolcheviques – que, como sabemos, defendiam a existência de uma revolução socialista, armada, pautada no marxismo, regida pelo proletariado e com um governo comandado pelos trabalhadores. Segundo o escritor russo, “Naqueles anos, ser bolchevique significava ir pela linha de maior esforço; e eu era bolchevique” (ZAMIÁTIN, 2022, p. 293).

Em uma de suas viagens pelo mundo, em 1905, no retorno para a cidade ucraniana de Odessa, que, à época, pertencia à U.R.S.S., Zamiátin pode testemunhou um importante episódio da história da Rússia, “a epopeia do motim do Potiômkin”, que se tratou de uma rebelião de marinheiros do encouraçado Potiômkin, cena eternizada pelo cineasta Sergei Eisenstein no filme homônimo do navio Zamiátin chegou a ser detido durante meses, por essa associação com o grupo revolucionário e foi libertado em 1906, mas a perseguição da polícia não acabou nessa oportunidade (ZAMIÁTIN, 2022, p. 293-295)⁸.

A sua obra é considerável. Ele publicou textos técnicos da sua área, a de construção naval, além de romances, novelas e também contos, como “O Leão” (1935), que tem tradução em português de Helder da Rocha. Em português, ainda contamos com a coletânea *Xis e outras histórias* (2022), com tradução, seleção e posfácio de Irineu Franco Perpétuo, lançada pela editora Carambaia – edição que apresenta a *Autobiografia* do escritor russo e a carta que ele enviou a Stálin, pedindo

⁸ EISENSTEIN, Sergei. O Encouraçado Potemkin. União Soviética: Goskino, 1925. 1 filme (75 min), son., P&B.

exílio. Nessa obra, constam cinco novelas escritas entre 1917 e 1921 e traduzidas por Irineu F. Perpetuo, a saber: *Da província*, *Os ilhéus*, *O Norte*, *Conto sobre o mais importante* e *Xis*. Desde a abordagem de uma província à guerra civil russa, Zamiátin apresenta, nesta obra, suas múltiplas versões, sua prosa mais moderna e intensa e sempre mantendo seu cerne crítico característico.

Desde a sua graduação, Zamiátin redigiu textos que criticavam de forma satírica o governo comunista em vigência na então União Soviética. À época, ele se relacionou com outros/as escritores/as e intelectuais em grupos que defendiam a liberdade da arte. Bogomólov (2011) cita alguns destes textos iniciais:

Um dos escritores mais marcantes da geração que já havia iniciado a literatura pelos jovens foi levguêny Zamiátin (1884 a 1937). Em 1913 e 1914 publicou, um a seguir ao outro, os dois romances *A Provincial Tale* (Uezdnoe) e *Out in the Sticks* (Na kulichkakh), nos quais as fontes realista e simbólica se fundem de forma absolutamente natural. Para os autores que discutimos anteriormente, esses princípios eram sentidos como potencialidades; mas para Zamiatin, eles existiram é dado. Com igual medida de liberdade, ele padroniza seu comportamento no quase-simbolista Remizov, ou em Kuprin com seu fundo realista e, sem perder o ritmo, sua prosa ornamental transita para um estilo literário mediano. Nessa época, ele já estava preparando o caminho, aparentemente, para sua produção pós-Outubro, na qual se incluem os "pequenos contos de fadas" com uma ironia maldosa que lembra Saltyvok-Shchedrin no alegorismo característico desse gênero, ao lado de contos com orientação claramente simbolista, como os famosos "Mamai" (1921) e "A Caverna" ("Peshchera", 1922), a anti-utopia estilisticamente seca e racionalisticamente apontada, bem como seu romance ainda mais famoso, *We* (My, 1921), e diversas formas de estilização baseadas no discurso popular. (BOGOMÓLOV, 2011, p. 36-37⁹)

No texto "Vivendo sob o fogo: Utopias e distopias", em *Como ler os russos*, Irineu Franco Perpétuo, aborda o surgimento da obra-prima de Zamiátin, descoberta

⁹ One of the most striking writers of the generation that had already made its start in literature by the 'teens was Evgenii Zamiatin (1884 to 1937). In 1913 and 1914 he published, one right after the other, the two novels *A Provincial Tale* (Uezdnoe) and *Out In The Sticks* (Na kulichkakh), in which the realistic and the symbolic sources are fused in an absolutely natural way. For the authors we discussed earlier, these principles were felt to be potentialities; but for Zamiatin, they existed is given. With an equal measure of freedom, he patterns his behavior on the almost-Symbolist Remizov, or on Kuprin with his realistic background and, without skipping a beat, his ornamental prose transitions into an average-out literary style. At this time, he was already paving the way, apparently, for his post-October work, in which the "little fairy tales" that have a spiteful irony reminiscent of Saltyvok-shchedrin in the allegorism characteristic of this genre live alongside clearly symbolist-oriented short stories like the famous "Mamai" (1921) and "The Cave" ("Peshchera", 1922), the stilistically dry and rationalistically pointed anti-utopia, as in his even more famous novel, *We* (My, 1921), and various forms of stylization based on popular speech. (Doravante, todas as traduções nas notas de rodapé deste trabalho são de minha autoria, excetuando-se os casos em que tradutores/tradutoras encontram-se citados e listados/listadas nas referências)

pela U.R.S.S. apenas durante a *glásnost*, em meio à década de 1980, e apresenta dados relevantes:

Zamiátin foi, ao lado de Mikhail Zóschenko (1894-1958), uma das figuras de proa dos Irmãos Serapião, círculo literário cujo nome foi extraído do livro homônimo do alemão E. T. A. Hoffmann (1776-1822), e cujo manifesto, em 1922, proclamava: “Acreditamos que quimeras literárias são uma realidade separada, e nos opomos ao utilitarismo. Não escrevemos propaganda”. (PERPETUO, 2021, p. 152).

O trecho chama ainda mais atenção pelo fato de que as entradas do diário do protagonista de *Nós* (2017 [1924]), o D-503, eram abertamente utilitaristas, voltadas a fazer uma propaganda gratuita, supostamente espontânea e sincera do Estado para seus/suas leitores/as potenciais. Entre as principais obras de Zamiátin, Irineu F. Perpetuo menciona: *Da província*, de 1913; *O Norte*, de 1918; *Os ilhéus*, de 1918; *O conto mais importante*, de 1923; o roteiro de *O submundo*, de 1936 (PERPETUO, 2022, p. 314-322). Além destas, *We: A Novel* ou *Nós* (1924), com traduções em português de Gabriela Soares (2017), pela Editora Aleph, e de Francisco de Araújo (2017), pela Editora 34; *Xis e outras histórias* (2022), com tradução em português de Irineu Franco Perpétuo, pela Editora Carambaia.

A relevância da obra de Zamiátin não é apenas literária, mas histórica, política e social, sobretudo no tocante aos comportamentos e às condutas manipuladoras e supercontroladoras, bem como ao mau uso da máquina do Estado a favor de pequenos grupos. Sua própria vida e experiência, a perseguição política, a detenção e as ações dele junto aos bolcheviques ofereceram material para a reflexão sobre um tipo de sociedade inadequada para a sobrevivência, apesar de toda a propaganda do Estado Único ser voltada à transmissão da ideia de sua perfeição.

Estudar esses aspectos é permitir que possamos refletir sobre os diferentes tipos de governo e dominação existentes no mundo, assumindo um dos papéis sociais críticos da distopia literária e perceber como a ficção nos leva a questionar determinadas realidades, ficcionais ou não, a repensar o mundo como ele é e como deveria ser. Sobre Zamiátin, afirma Bruno Gomide (2011) que:

Seus ensaios e palestras sobre a literatura russa são fundamentais para um entendimento da posição da arte na cultura pós-revolucionária. Em sua defesa da ambiguidade, Zamiátin foi vital para grupos artísticos como o Irmãos Serapião. Ele dizia que a arte deve ser feita por “loucos, hereges, visionários”, postura que lhe valeu ataques contínuos de setores proletários e da ortodoxia partidária, e que conduziu por fim a seu exílio. Como boa parte

dos artistas do período, Zamiátin jogou em sua ficção com a justaposição de tempos históricos distintos, analogias primitivistas e um tom geral apocalíptico, tudo isso vazado em uma linguagem experimental repleta de metáforas e imagens de choque. (GOMIDE, 2011, p. 9).

O trecho confirma alguns dos principais aspectos que fazem do legado de Zamiátin uma presença forte até em obras contemporâneas, e é sobre alguns dos traços essenciais do trabalho com a sua obra máxima que nos debruçaremos agora.

Estudiosos como Alexandra Aldridge consideram *Nós* (2017 [1924]), de Zamiátin como a “distopia paradigmática” (1984, p. 16), pois a categorização do gênero e a análise, mais profunda e voltada a estes aspectos, em obras semelhantes, se seguiu à sua publicação. O romance russo foi redigido por volta de 1920 e 1921 e a sua existência representa, se não um marco inicial entre as obras distópicas contemporâneas, um ponto de virada para a produção dos textos desse gênero, tendo influenciado grandes autores que o sucederam, como Aldous Huxley e George Orwell.

Esta tese adota a perspectiva de Aldridge (1984) na defesa da relevância da obra de Zamiátin, não como marco temporal do gênero, posto que ele sempre pode ser reavaliado, mas como inspiradora de padrões encontrados em distopias que se seguiram a ela. *Nós* (2017 [1924]) foi um livro inspirador para *1984* (2009) e para *Admirável mundo novo* (1932) – aquela, de forma mais explícita e declarada por seu autor do que esta –, seja em maior ou menor escala, as narrativas distópicas posteriores também receberam esta influência. Perpetuo (2021) confirma-o quando diz que:

Nós tem suscitado comparações com *1984* (1949), de George Orwell (que leu o livro antes de redigir seu romance e reconheceu sua influência), e *Admirável mundo novo* (1932), de Aldous Huxley. Elaborada em 1921, a obra descreve um futuro em que a população mundial foi reduzida a 10 milhões de habitantes, que não têm nomes, apenas números e letras, e são controlados pelo Estado Único, que pune todo desvio com a morte. Publicado em inglês, nos Estados Unidos, em 1924, e em tcheco e russo em Praga, em 1927, *Nós* só apareceu na União Soviética em 1988. Houve uma campanha contra Zamiátin em seu país, suas obras pararam de ser editadas, e, em 1931, tendo obtido (graças a Gorki) permissão de Stálin, ele emigrou com a esposa para a França, onde faleceu em 1937 (PERPETUO, 2021, p. 152).

Quando falamos da obra mais popular de Zamiátin, inevitavelmente pensamos em um livro que se destacou no percurso histórico da literatura distópica e que nos instiga a analisar quão questionável é a conexão da obra com princípios e valores revolucionários, como se construíam à época da escrita e publicação da obra

no exterior. O texto se inspira nas próprias experiências de Zamiátin, no percurso da Revolução Russa de 1905 e, particularmente, de 1918, que fizeram geminar em sua mente e em seus escritos a ideia de uma sociedade drasticamente opressora e repressora das liberdades individuais. Pensando nisto, analisemos o proposto por Kopp (2011):

O futuro imaginado de Zamiátin estava calcado na potencialização daquilo que ele via se desenhando especialmente (mas não só) na União Soviética, ainda sob o regime de Lenin. Textos desse tipo se tornarão constantes durante o século 20 – e se estendem ao capitalismo – e o futuro, neles, não será, cada vez mais, um tempo que tenha saído dos sonhos. Mark Hillegas (1967) afirma que esses livros revelam um “índice das ansiedades do nosso tempo” (p. 3). O termo pesadelo se adequa melhor à imaginação dos escritores distópicos e isso não é gratuito, não brota espontaneamente como uma manifestação solitária ou rara. Se foi nesse século que houve uma ampliação sem precedentes na expectativa de vida da população, na universalização da alfabetização, no aperfeiçoamento e na ampliação da produção de alimentos, mercadorias diversas e energia; na erradicação de males milenares e tantas outras conquistas por conta do conhecimento científico e da tecnologia, foi também o que viria a ter, para sempre, as cicatrizes de regimes, conflitos, agressões e massacres planejados em dimensões inimagináveis até então (KOPP, 2011, p. 11).

Aquele contexto de produção abarcou eventos históricos sérios e marcantes, particularmente quando se trata do período entre guerras e que se estendeu até os primeiros anos pós-fim da Segunda Guerra Mundial. Franz Alexander (1944) relata os horrores que identificou naquele período, ao afirmar que viu ruir a Europa que conhecera, pois presenciou o colapso de toda uma era e uma cultura; em vez da ciência e do florescimento artístico, com a melhora das relações humanas, o que ele encarava então era uma constante sensação de insegurança, angústia, medo pelo devir, corrupção do ser humano pelo progresso tecnicista (ALEXANDER, 1944, p. 11-12). Nesse sentido, como seria possível conceber uma obra utópica ou utopista, quando o mundo parecia em ruínas constantemente aumentando?

Naquela fase, de acordo com Krishan Kumar, houve um retrocesso das narrativas utópicas, de forma generalizada, e explodiram as utopias negativas, anti-utopias ou distopias; foi uma fase de desemprego e perseguição política massiva, de fortes ditadores e de guerras mundiais (KUMAR, 1987, p. 224). O estado desolador do ânimo no planeta, então atrelado à necessidade de boas notícias, de uma utopia social que pusesse fim àqueles pesadelos e àquela aura de pessimismo, se mescla com os incessantes avanços técnicos e tecnológicos e os lucros capitalistas,

particularmente da indústria bélica, durante as guerras. A realidade também conferiu mais uma inspiração às obras distópicas. Kopp (2011) menciona que:

A tecnologia se converte no agente dessas utopias e alcançá-las se torna sinônimo de utopia possível. No século 19, boa parte dos sonhos de Bacon estavam sendo realizados através das circunstâncias históricas daquele momento, que combinavam a Revolução Industrial, o desenvolvimento do capitalismo e um ambiente que concentrava uma boa trajetória de conhecimentos técnicos e científicos. As utopias, no entanto, se renovam e continuam projetando mundos melhores do que aqueles nos quais seus autores viviam (KOPP, 2011, p. 14).

Parafraseando Gregory Clayes, a utopia de uma pessoa pode muito bem ser a distopia de outra. Assim, percebemos que essa explosão das tecnologias afetou as pessoas ao redor do mundo de diferentes modos, nem sempre positivos e iguais para todos/as. As desigualdades sociais que afetam tantos países oferecem um primeiro panorama negativo sobre este aspecto, além das potenciais ameaças e manipulação em favor de determinados grupos.

Foi na sátira política que Zamiátin encontrou espaço para abordar e problematizar aquele mundo, posto que “tratando-se de uma distopia literária, a obra de Zamiátin satiriza o utopismo como projeto de sociedade perfeita, assim como a ação revolucionária que almeja a efetivação desse modelo imutável” (PAVLOSKI, 2017, p. 120). Sobre utopismo, ainda, para Alexandre Cionarescu, é uma atitude mental de visão mais ampla, que engloba mais do que um gênero literário: abarca as ciências, a economia, o urbanismo, a política, a história, segundo Trousson (2005, p. 127). Logo, utopismo pode ser uma corrente de pensamento e idealização de uma sociedade perfeita, fundamentada em ideais e valores considerados ideais ou utópicos. Tem origem na palavra “utopia”, cunhada por Thomas More no século XVI na obra *Utopia* (1516). Segundo Vieira (2010), apesar de ter criado a palavra “utopia”, More não inventou o utopismo; este tem, em seu cerne, o anseio de uma vida melhor, mas é seguro dizer que ele transformou a forma como esse desejo deveria ser expresso. More ligou a tradição clássica e a cristã, e acresceu a elas uma concepção nova sobre a função que os indivíduos devem exercer durante a vida (VIEIRA, p. 06).

A partir da proposta de Trousson (2005) e dos apontamentos de Vieira (2010), podemos refletir sobre o utopismo. Ele envolve a criação de uma visão idealizada e imaginária de uma sociedade em que todos os aspectos da vida são considerados harmoniosos e adequados. Nesse universo, as pessoas vivem em igualdade, justiça,

liberdade e felicidade plena, que supostamente atingem todos/as os/as habitantes. Os recursos são distribuídos de maneira equitativa, não há conflitos ou desigualdades sociais e as necessidades básicas de todos e de todas são atendidas.

A despeito de representar um plano aparentemente perfeito para a sociedade, o utopismo configura-se como um ideal inalcançável, uma vez que muitas das visões utópicas podem ser consideradas irrealistas ou impraticáveis. Essas sociedades perfeitas retratadas em universos utopistas não consideram as complexidades e nuances da natureza humana, as limitações dos recursos e das estruturas sociais. Apesar de seu núcleo idealizado, esse pensamento cumpre um papel relevante na reflexão e no debate sobre os problemas e desafios enfrentados na contemporaneidade. Ele estimula a imaginação e a busca por soluções para criar um mundo melhor.

Por outro lado, a realidade utópica está intimamente ligada à distopia. Enquanto aquela busca uma sociedade ideal, esta trilha um caminho divergente: retrata sociedades futurísticas, opressivas, desiguais e desumanas. A distopia pode ser interpretada, ainda, como uma crítica às tentativas de gerar uma utopia, enfatizando as falhas e os perigos inerentes à busca por uma “perfeição” absoluta e inalcançável.

Embora utopias e distopias pareçam opostas, conectam-se por um fio comum: a reflexão sobre a sociedade e a possibilidade de transformação. O utopismo pode funcionar como um ideal a ser buscado, um objetivo para aperfeiçoar a realidade existente. No entanto, a distopia nos alerta para os riscos de projetos utópicos que podem levar a regimes autoritários, opressivos, totalitários, tirânicos, sacrificando a liberdade e a diversidade em nome daquela suposta perfeição.

M. Keith Booker (1994) também apresenta detalhes importantes da construção da distopia e da trajetória de Zamiátin na Rússia pós-Revolução:

Como Yuri Strieder aponta, a ficção distópica era um gênero particularmente popular na Rússia pós-revolucionária. Apesar da “ditadura do proletariado”, o ambiente social e cultural dos anos pós-revolucionários era bem adequado para a produção daquela ficção por causa das grandes mudanças que estavam em curso na sociedade soviética, transformações que foram inspiradas pelos objetivos utópicos de marxismo, mas que produziam tudo menos condições utópicas. Ademais, o clima cultural dos primeiros anos soviéticos era relativamente aberto, permitindo que uma grande variedade de vozes literárias fosse ouvida, apesar de a maioria das obras distópicas desse período (como *Aelita*, de Alexei Tolstói, e *Chevengur*, de Andrei Platonov) apoiarem o novo regime. No entanto (não surpreendentemente, dada a natureza inerentemente antiautoritária do gênero), a ficção distópica logo se

tornou impopular perante o regime soviético, ainda que distopias de escritores estrangeiros que vão de Wells a Bradbury tenham sido permitidas, como anticapitalistas. No entanto, distopias potencialmente problemáticas de fora da União Soviética, como *1984* e *Invitation to a Beheading* e *Bend Sinister*, de Nabokov, foram proibidas (BOOKER, 1994, p. 25)¹⁰.

Booker (1994) ainda comenta que *Nós* (2017 [1924]), segundo ele, considerado o primeiro texto distópico moderno, é um dos exemplos centrais de Yuriy Striedter, embora a obra de Zamiátin tenha sido considerada incomum durante o início da U.R.S.S., particularmente, nos avisos vorazes que faz sobre os potenciais abusos de poder pelo novo governo soviético. A partir da leitura da obra, ponderamos que a relevância de *Nós* (2017 [1924]) como possível primeiro texto distópico moderno está em sua capacidade de antecipar e explorar questões fundamentais sobre a humanidade, a opressão do Estado e os perigos do controle excessivo, dentro de uma sociedade que não é monárquica, imperialista ou czarista, mas, ainda assim, ditatorial.

Transformações ocorreram em algumas das maiores potências mundiais no fim do século XIX, como a Grã-Bretanha e a Alemanha, mas particularmente a Rússia, com a queda do czar Nicolas II – alvo da insatisfação popular, graças às atrocidades cometidas e à sua relutância em aceitar a participação da aristocracia rural no governo interno (BENEDINI, 2015, p. 10) Com a instauração de suas novas formas de governo, podemos considerar a possibilidade de que essa inspiração nas mudanças da Europa tocou a prosa ficcional de Zamiátin. Sua obra continua a ser uma referência para estudiosos e estudiosas interessadas na pesquisa da literatura distópica, enriquecendo o diálogo sobre as complexidades da sociedade e as ameaças que podem surgir quando a liberdade individual é suprimida.

Ademais, *Nós* (2017 [1924]) deixa claro um sentimento de temor pelo potencial desumanizador da tecnologia. O livro apresenta uma sociedade estéril e estancada, sem qualquer noção de diversidade e administrada tão fortemente por

¹⁰ As Yuriy Striedter points out, dystopian fiction was a particularly popular genre in postrevolutionary Russia. Despite the "dictatorship of the proletariat," the social and cultural environment of the postrevolutionary years was well suited to the production of such fiction because of the massive changes that were under way in Soviet society, changes that were inspired by the utopian goals of Marxism but which were producing anything but utopian conditions. Moreover, the cultural climate of the early Soviet years was relatively open, allowing a wide variety of literary voices to be heard, though most dystopian works of this period (like Alexei Tolstoy's *Aelita* and Andrei Platonov's *Chevengur*) were basically supportive of the new regime. However (not surprisingly, given the inherently antiauthoritarian nature of the genre), dystopian fiction soon fell out of favor with the Soviet regime, though dystopias by foreign writers ranging from Wells to Bradbury were permitted as anticapitalist. However, potentially problematic dystopias from outside the Soviet Union like *1984* and Nabokov's *Invitation to a Beheading* and *Bend Sinister* were forbidden.

valores científicos e racionais que seus cidadãos e cidadãs perderam quaisquer traços reais de humanidade, com um governante, o Benfeitor, sempre reeleito por unanimidade – e ao qual jamais se ergueu qualquer grupo opositor. Um fato curioso sobre o líder do Estado Único e sua relação com a população é o frequente uso de iniciais maiúsculas nas referências a ele. No trecho:

Quando retomei a consciência, eu já estava diante Dele, aterrorizado demais para levantar os olhos: vi apenas Suas enormes mãos de ferro fundido sobre os joelhos. Essas mãos pressionavam até dobrar-Lhe os joelhos. Lentamente Ele moveu os dedos. O rosto estava em algum lugar em meio à neblina, no alto, e parecia que Sua voz, só porque chegava a mim de tal altura, não ribombava como um trovão, não me deixara surdo, mas parecia uma voz humana comum (ZAMIÁTIN, 2017, p. 289)

Para Fernandes e Moraes Júnior (2020), esse uso de iniciais maiúsculas nos pronomes pessoais e possessivos é uma prática cristã comum, quando seus adeptos e suas adeptas se referem a Deus, visando a demonstrar respeito perante seu criador. Se considerarmos essa visão, podemos ponderar que o Benfeitor, para o D-503, representa uma criatura quase divina, soberana, a quem deve obedecer e temer (FERNANDES e MORAES JÚNIOR, 2020, p. 177). O líder da nação representa essa figura um tanto messiânica, e novamente, nossa atenção é atraída para um aspecto peculiar das distopias: o religioso.

Para Booker (1994, p. 32), “é evidente que um dos motivos pelos quais a religião foi banida nas distopias é que ela compete pelo mesmo espaço que o próprio governo distópico ocupa”¹¹. Se os cidadãos de determinada localidade tiverem adoração por outras figuras que não seus governantes tirânicos, existe uma maior probabilidade de rebelião. O texto de Booker, por fatores cronológicos, não poderia obviamente considerar casos específicos, como *O conto da aia* (1985), em que a própria religião é usada como instrumento de controle social e político.

Em todo caso, a vida popular no "Estado Único" de Zamiátin é controlada vigorosamente, com quase todas as atividades públicas devendo ser agendadas para garantirem-se os princípios da eficiência, conta Booker (1994, p. 25-26). Trata-se de uma sociedade mecanizada e adequada para um regime autoritário e controlador, que não valoriza as artes, as cores, as diferenças entre as pessoas, pois seu foco é torná-las uma massa única e passível de ser controlada facilmente. Seu protagonista é

¹¹ 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 government themselves.

obcecado pela burocracia do seu governo e raramente consegue expressar sentimentos, pensamentos e emoções, se não for utilizando termos do domínio das áreas exatas, como Matemática, Física e Química. Booker (1994) aponta ainda aspectos relevantes da análise da obra, que contemplam a ciência como instrumento político em uma fase crítica para as duas instâncias, a saber:

A ciência à qual Marx e Engels apelaram como base para seu trabalho foi uma ciência clássica do século XIX. Mas, na década de 1920, muitos dos princípios dessa ciência foram derrubados pelo anúncio de Einstein da teoria da relatividade especial em 1905, sua publicação da teoria geral em 1915 e o desenvolvimento subsequente da mecânica quântica, culminando na Interpretação de Copenhague de 1927. Muitos desenvolvimentos na nova física foram prontamente aceitos pela maioria dos físicos soviéticos, mas as implicações desses desenvolvimentos foram seriamente preocupantes para muitos pensadores políticos marxistas convencionais. (BOOKER, 1994, p. 27)¹².

Ao apresentar estes conceitos, o pesquisador pondera sobre o quanto a obra-prima de Zamiátin expressa um confronto entre as diferentes fases da ciência, a exemplo da clássica do século XIX e da ciência em 1920 – esta, concebida como uma ferramenta potencial para a impor conformidade, assim como uma fonte potencial de pensamento revolucionário explosivo. Particularmente, seguindo seu raciocínio, no contexto russo, a princípio parecemos identificar uma condenação abrangente da racionalidade e da ciência em favor da irracionalidade e do misticismo – que estão em constante dualidade, por todo o livro.

No entanto, um olhar mais atento ao *Nós* (2017 [1924]) revela que a cidade de vidro de Zamiátin é tudo, menos eficiente ou eficaz; também, que o livro, com sua postura eminentemente antirracionalista, está longe de ser claro. O Estado Único, segundo ele, revela uma grande quantidade de tecnologia avançada – aspecto que sabemos ser preponderante nas distopias.

Os habitantes daquele Estado, no recorte temporal apresentado, são capazes de sintetizar todo o seu suprimento de alimentos. Além disto, a sua ciência de materiais é tão avançada que todas as estruturas da cidade são feitas de um poderoso

¹² This turn to science as a tool of politics was meanwhile being seriously complicated by developments in science itself. The science to which Marx and Engels appealed as a basis for their work was a classical, nineteenth-century science. But by the 1920s many of the tenets of this science had been overturned through Einstein's announcement of the special theory of relativity in 1905, his publication of the general theory in 1915, and the subsequent development of quantum mechanics, culminating in the Copenhagen Interpretation of 1927. Many developments in the new physics were actually accepted rather readily by most Soviet physicists, but the implications of these developments were seriously troubling to many conventional Marxist political thinkers.

e inquebrável vidro de alta tecnologia. Mas essa imensa inovação ainda está aquém da invenção mais ambiciosa do grupo, que é a construção da nave espacial chamada “Integral”, uma espaçonave com a qual o Estado planeja colonizar o universo. A forma como Zamiátin escreve e detalha cada parte da obra é muito bem calculada, semelhante a um artista que planeja sua obra-prima em detalhes, segundo Bogomólov (2011):

Como um pintor profissional, Zamiátin escolhe infalivelmente a cor certa para o lugar certo, sabendo de antemão como ela vai funcionar em um lugar ou em outro. Esse tipo de relação com uma paleta literária só é possível quando os métodos já estabelecidos de transformação artística da realidade existem e apenas quando sua escolha depende do escritor. Neste aspecto, Zamiátin é o clímax da jornada artística em que a prosa russa viajou, entre o simbolismo e o realismo tradicional (BOGOMÓLOV, 2011, p. 37).¹³

A construção da Integral é relevante porque se mescla com a jornada de construção da própria narrativa. *Nós* (2017 [1924]) é apresentado em forma de entradas de um diário, este escrito por D-503 com o objetivo de ser lido por potenciais seres de fora da Terra que a espaçonave eventualmente encontrará em sua jornada de conquista. Mas há sérias falhas nas realizações científicas desta sociedade futurista. Por um lado, os avanços científicos que o Estado alcançou são puramente instrumentais; parece não haver pesquisa científica que se debruce sobre o tema, mas apenas investigação em apoio a aplicações muito específicas.

Zamiátin enfrentou a censura não apenas pelos personagens de suas obras, mas em sua vida real. Sua maior obra só pode entrar em seu próprio país em 1952, segundo Fernandes e Moraes Júnior (2020, p. 172), pelas claras críticas ao governo e até mesmo pelo seu tom mais coletivista. Zamiátin foi um crítico totalmente aberto do governo de sua época e hoje é considerado um clássico da literatura distópica e tem sido estudado amplamente, desde o final da U.R.S.S., em 1991.

Pensando nessa relação entre literatura e realidade, no quanto uma influencia a outra, ou em como elas divergem entre si, retomamos a conexão entre literário e real, particularmente no sentido da construção de distopias. Segundo Castello (2012):

¹³ Like a professional painter, Zamiatin unerringly selects the right color for the right spot, knowing in advance how it works in one spot or another. This kind of relationship to a literary palette is possible only when already settled methods for artistic transformation of reality exist and only the choice of them depends on the writer. In this respect, Zamiatin is the culmination of the artistic quest on which Russian prose journeyed in the space between symbolism and traditional realism.

É nas frestas do real, como uma erva daninha, que a literatura nasce. A literatura não é um divertimento; tampouco é um saber especializado. Ela é um instrumento precário e sutil, de interrogar a vida. Desloca nossas certezas, transformando-as em incertezas. Em vez de nos oferecer respostas, nos faz novas perguntas – desagradáveis e perturbadoras (CASTELLO, 2012).

A literatura tem grande relevância perante a crítica social, muito além de restringir-se a representar fatos do cotidiano, ela os delineia em linguagem poética, estimula o questionamento de tudo que vemos e ouvimos, instiga a empatia de quem está lendo, ao passo que se lhe é apresentada a vida de uma ou de várias personagens. As literaturas russa e brasileira, cada uma a seu modo, favorecem percepções e interpretações bem distintas, segundo seus respectivos legados para as artes e o seu contexto histórico. A comparação das duas estimula o enriquecimento cultural da herança histórica e literária das distopias ficcionais para o século XX.

Na sequência, apresentamos o levantamento da vida e obra de mais um dos representantes deste gênero, o primeiro dos autores brasileiros analisados neste estudo, o mineiro Rubem Fonseca.

1.2 Rubem Fonseca

Enquanto levguêny Zamiátin é o representante da distopia russa que compõe o *corpus* desta análise, o primeiro nome brasileiro de que este levantamento trata é José Rubem Fonseca, cujas contribuições para a literatura e a cultura brasileiras, inclusive em meio à ditadura militar no nosso país, são inegáveis. É relevante observar como, durante o regime militar brasileiro, o jornalismo, que pode caminhar junto à literatura e outras artes, sofreu as consequências de diversas formas de censura, aplicadas sobre as produções culturais do nosso país, a exemplo do que ocorreu a diversos textos escritos (KLANOVICZ, 2010, p. 35).

Esse controle exacerbado da imprensa, dos veículos de comunicação, está presente em variadas distopias, em maior ou menor grau – seja para obedecer e divulgar as vantagens do seu governo representado na obra, seja para fazer críticas ao modo de esses governos agirem. Especificamente sobre as obras literárias, Sandra Reimão (2014) aponta que:

Uma das primeiras providências dos regimes autoritários é restringir a liberdade de expressão e opinião; trata-se de uma forma de dominação pela coerção, limitação ou eliminação das vozes discordantes. No Brasil, durante a ditadura militar (1964-1985), e destacadamente a partir da Constituição outorgada de 1967, a censura oficial do Estado em relação a filmes, peças teatrais, discos, apresentações de grupos musicais, cartazes e espetáculos públicos em geral era exercida pelo Ministério da Justiça (MJ) por meio do Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP), setor do Departamento de Censura de Diversões Públicas (DCDP). A partir de 1970, livros e revistas também passaram a ser examinados pelo SCDP-DCDP. (REIMÃO, 2014, p. 75)

O trecho nos apresenta que foi naquele contexto que Rubem Fonseca começou a publicar. Durante a era do AI-5, peças de teatro e romances foram censurados, entre eles *Feliz ano novo* e *O cobrador*, do autor mineiro. As obras eram vistoriadas pelo DCDP (Departamento de Censura de Diversões Públicas) e, se não cumprissem seus critérios de respeito à moral e aos bons costumes, sua publicação e circulação em todo país eram vetadas. O ápice da repressão foi durante a gestão do general Ernesto Geisel, que reforçou a vigilância sobre o que era escrito e publicado no Brasil.

Este levantamento de vida e obra de Rubem Fonseca tem embasamento nos textos de Wendel Santos (1978), Antonio Candido (1989), João Luiz Lafetá (1993), Juliana Daniel (2009), Luciana R. F. Klanovicz (2010), Luccas B. Bento (2012), Sandra Reimão (2014), Gabriel Freitas (2014), Abraão Carvalho (2015), Hannah Arendt (2016), Boris Schnaiderman (2018) e Teixeira (2020).

José Rubem Fonseca (11/05/1925 – 15/04/2020) foi um contista, romancista, ensaísta e roteirista brasileiro, natural de Juiz de Fora-MG. Com graduação em Direito, Fonseca se dedicou a variadas atividades antes de começar a publicar seus textos. Também autor premiado, ele foi contemplado com o Jabuti nos anos de 1969, 1983, 1996, 2002, 2003 e 2014; também com o Camões em 2003; o Machado de Assis, em 2015, entre outros. Fonseca é um prosador de estilo mais direto e cotidiano, segundo Frazão (2014). Sua obra, ampla e composta de muitos romances e antologias de contos, apresenta a violência urbana no Brasil como principal motivador das narrativas. Entre as principais obras lançadas no Brasil, estão: *Os Prisioneiros* (contos, 1963); *A Coleira do Cão* (contos, 1965); *Lúcia McCartney* (contos, 1969); *O Caso Morel* (romance, 1973); *O Homem de Fevereiro ou Março* (antologia, 1973); *Feliz Ano Novo* (contos, 1975); *A Grande Arte* (romance, 1983); *Vastas Emoções e Pensamentos Imperfeitos* (romance, 1988); *Agosto* (romance, 1990); *Romance Negro*

e *Outras Histórias* (contos, 1992); *O Selvagem da Ópera* (romance, 1994); *O Buraco na Parede* (contos, 1995); *História de Amor* (contos, 1997); *A Confraria dos Espadas* (contos, 1998); *O Doente Molière* (romance, 2000); *Pequenas Criaturas* (contos, 2002); *Ela e Outras Mulheres* (contos, 2006); *Axilas e Outras Histórias Indecorosas* (contos, 2011); *Amálgama* (2013); *Histórias Curtas* (2015); *Calibre vinte e dois* (2017); e *Carne Crua: Contos* (2018)

Conhecido por seu estilo mais coloquial e objetivo, com certo apreço pela violência e pelo erotismo, Fonseca adotou uma escrita focada na pura percepção dos personagens do mundo ao seu redor em vez de sua subjetividade. Ele configura o que Candido (1989), chama de “realismo feroz”, a exemplo das descrições tão realistas e diretas do conto “Desempenho”, de *Lúcia McCartney* (1987). Ele atuou na polícia no Rio de Janeiro, na década de 1950, e verificamos, nesse momento, uma das influências que encontramos em seus textos, a exemplo de “O quarto selo (fragmento)” (1987). Entre as décadas de 1960 e 1980, dedicou-se à escrita de seus contos.

Para Alfredo Bosi (2015), seu estilo é “brutalista” e com frequente presença de narradores-personagem. Suas narrativas ainda expressam fortes críticas a sociedades opressoras dos indivíduos, o que o aproxima das narrativas distópicas sobremodo. A partir da apresentação dos nomes brasileiros cujas obras compõem o *corpus* deste trabalho, abordo um pouco de cada um deles, segundo as características da narrativa distópica escolhidas para o estudo.

Segundo João Luiz Lafetá (1993), o livro de estreia de contos de Rubem Fonseca, *Os prisioneiros*, foi lançado em 1963, quando o escritor tinha apenas 38 anos – o que, para alguns editores e outros críticos, pode ser considerada uma estreia muito tardia, visto que, apesar de grandes nomes, como Graciliano Ramos e Guimarães Rosa, terem estreado na mesma faixa etária, é comum entre autores e autoras brasileiras, defende Lafetá, que os primeiros passos literários ocorram em idade menos avançada.

Lafetá (1993) atribui esta demora na estreia de Fonseca a aspectos que abordam uma maior autocrítica em relação aos próprios escritos do contista mineiro; ele fala de sua grande meticulosidade e rigor na produção, o que percebemos pelo esmero de Fonseca nas narrativas; ademais, houve uma forte exigência em busca de perfeição na escrita, ou ainda, um refinamento técnico que se tornou mais apurado, um amadurecimento do autor, que levou a um amadurecimento de sua obra. Dessa

forma, ele teria esperado o momento correto de entrar no mercado editorial brasileiro, uma vez tendo bastante experiência de escrita (1993, p. 121).

A obra de Rubem é permeada por traços variados: pode ser algum radicalismo ou tons sarcásticos e irônicos, através da voz de seus personagens ou por situações no decorrer da narrativa; de certo ponto, ela pode denotar uma feição mais frenética e raivosa, explorando nuances psicológicas de seus personagens que abordam os contornos do povo brasileiro; ainda reflete sobre a violência, os personagens marginalizados (como prostitutas e matadores), as questões da vida urbana, do dia a dia; há momentos de rituais obsessivos e também de ponderar sobre o próprio ato da escrita, o trabalho de escritores e escritoras, mais o valor realmente conferido a eles/as. Ademais, a sua visão, tanto da literatura como do Brasil contemporâneo, está presente, imersa em suas idiossincrasias, bem como na mistura de dados históricos com ficcionais, entre outros.

Além de *O prisioneiro* (1963), que reúne contos como “O inimigo”; entre outras obras do autor que Lafetá menciona, estão o conto “Intestino grosso”, da coletânea *Feliz ano novo* (1975), livro que chegou a ser censurado durante a ditadura militar, por textos como os contos “Feliz ano novo” e “O cobrador”. (LAFETÁ, 1993, p. 121-130). São histórias majoritariamente realistas, do Brasil para o Brasil, que passam pela esfera do fantástico, flertando com o realismo mágico em alguns momentos.

O conto de Rubem Fonseca escolhido para esta análise foi publicado na coletânea *Lúcia McCartney*, no ano de 1969, separada da publicação do AI-5 (Ato Institucional nº 5) por apenas um ano. E este dado é relevante porque reforçou a ideia de um regime fortemente autoritário em território brasileiro, nos anos do regime militar (1964-1984). O contexto histórico da escrita e o lançamento do conto não podem ser dissociados da análise, embora o autoritarismo não seja uma exclusividade da ditadura brasileira. Para Hannah Arendt (2007), o autoritarismo e o totalitarismo podem ter traços em comum, mas alguns elementos são distintivos, a saber:

Os movimentos totalitários são organizações maciças de indivíduos atomizados e isolados. Distinguem-se dos outros partidos e movimentos pela exigência de lealdade total, irrestrita, incondicional e inalterável de cada membro individual. Essa exigência é feita pelos líderes dos movimentos totalitários mesmo antes de tomarem o poder e decorre da alegação, já contida em sua ideologia, de que a organização abrangerá no devido tempo, toda a raça humana. Contudo, onde o governo totalitário não é preparado por um movimento totalitário (como foi o caso da Rússia em contraposição com Alemanha nazista), o movimento tem de ser organizado depois, e as condições para o seu crescimento têm de ser artificialmente

criadas de modo a possibilitar a lealdade total que é a base psicológica do domínio total. Não se pode esperar essa lealdade a não ser de seres humanos completamente isolados que, desprovidos de outros laços sociais – de família, amizade, camaradagem – só adquirem o sentido de terem lugar neste mundo quando participam de um movimento, pertencerem ao partido (ARENDT, 2012, p. 453-454).

Essa passagem de Arendt nos faz compreender melhor alguns dos preceitos do totalitarismo. Percebe-se que é possível a reunião das massas, desde que a autoridade do líder não seja questionada. A autoridade demanda obediência e sempre é confundida com uma forma de poder ou violência, mas ela dispensa meios coercitivos externos. Ou seja, se a força é usada, a autoridade já não existe: “Se a autoridade deve ser definida de alguma forma, deve sê-lo, então, tanto em contraposição à coerção pela força como à persuasão através de argumentos”, segundo Arendt (2016, p. 129). Percebemos a necessidade do carisma em um líder totalitário, aparentando oferecer a liberdade de reunião em grupos, quando toda a sua intenção é manter os grupos leais a ele.

O elemento da violência e manutenção da autoridade pela força bruta é uma constante do conto de Fonseca. Analisemos alguns estudos que já se debruçaram sobre “O quarto selo (fragmento)”. Bento (2012) afirma que:

Este conto é narrado em 3ª pessoa, adequando-se ao tom de mistério de sua trama e à linguagem objetiva, cifrada e técnica, pontuada por siglas e seus significados. Essas estratégias discursivas geram um efeito apocalíptico, envolvendo também o conto com uma atmosfera de narrativa distópica, além de sugerir particularidades do gênero de ficção científica. A narração impessoal, técnica e precisa, como o andamento e o assunto do conto exigem, é pontilhada por discursos diretos destacados por aspas, fazendo com que as vozes dos personagens fiquem mais desumanizadas, expressando precisamente o necessário para o estabelecimento das comunicações, às vezes em código, e sempre dentro de um sistema de controle, como se filtradas pelo “IVE (Identificador Vocal Eletrônico)” (BENTO, 2012, p. 51).

Bento pontua que o tipo de narração escolhida por Fonseca causa distanciamento do narrador, que foca em diferentes grupos, a intervalos, sempre abordando as cenas mais relevantes e os papéis de cada personagem na diegese. Já para Santos (1978), a estrutura narrativa escolhida por Fonseca parece intrínseca, fundamental à antologia em que está inserido. Isto ocorre por projetar uma nova forma ao revelar uma situação humana que justifique esse formato: traços que se desenvolvem em dois processos básicos de sua prosa: 1) o jogo de cenas e 2) a decomposição dos diálogos (SANTOS, 1978, p. 112).

Em sua análise, Bento (2012) reforça a ideia do jogo a partir da articulação que se constrói entre os grupos de personagens existentes, que são dois:

[...] A relação entre as cenas formadas por partes ou blocos numerados de 1 a 11 e a articulação dos diálogos entrecortados complementam os efeitos de suspense e de enigma dos gêneros de ficção científica e investigação policial. Por sua vez, os diálogos entrecortados agilizam o discurso, reforçando a habilidade e agilidade técnica dos agentes do governo e dos exterminadores. Entre os dois grupos de personagens, um deles, o dominador, é o do poder institucionalizado, em que se destaca o seu líder GG, o Governador Geral, e a composição de todo o aparelho estatal, controlador e repressivo, composto por uma forte estrutura de sustentação material e por seus funcionários comandados. O outro conjunto, o dos segregados, é um grupo revolucionário, comandado pelo líder Cacique, que dispõe, como meio de ação, além da revolta da massa, a habilidade profissional de 5 agentes especiais, os “exterminadores”. (BENTO, 2012, p. 51).

Nesse passo a passo, Bento fragmenta a diegese como se ela fosse um quebra-cabeças, respeitando o suspense que se mantém nas ações de todos os personagens, independentemente de seus grupos e núcleos.

Outra perspectiva que deve ser mencionada é a de Freitas (2014), que ressalta o fato de um conto como “O quarto selo (fragmento)” (1987 [1969]) não ter sido censurado em plena ditadura militar, quando outros textos do autor foram. Seja porque não houve referências diretas, ou porque o texto também apresenta referências externas, como o “BBB”, que nos transporta não apenas para fora do texto, como para fora do âmbito nacional, é perceptível que esse texto de Fonseca, especificamente, parece ter explorado mais o tempo e os espaços de sua publicação. Assim, alcança o século XXI ainda como um texto muito atual – através do qual, hoje, fazemos referência clara também à ditadura militar brasileira vigente de 1964 a 1984. Este é um dos primeiros pontos a serem considerados nesta fundamentação. Para Freitas (2014),

[...] um conto como “O quarto selo (Fragmento)” não ter sofrido qualquer censura pelo poder autoritário de então desperta atenção. Esta narrativa, desenvolvida no contexto distópico de um futuro próximo, está relacionada com o momento histórico de exacerbação do autoritarismo brasileiro então vigente. Possivelmente, a natureza profética e prospectiva deste texto literário tenha sido um dos fatores que contribuíram no sentido de tal desatenção a ele dirigida (FREITAS, 2014, p. 52).

Em sua análise, Freitas ressalta a relação intertextual entre o conto de Fonseca e o livro das Revelações, que fala dos sete selos do apocalipse, por considerar a ideia de possíveis acontecimentos a serem concretizados em um futuro

próximo. O papel do Exterminador é até mesmo associado à figura de um dos cavaleiros do apocalipse, como “agente da morte” dentro daquela futurística sociedade que já é aterrorizante, aos olhos do leitor presente (FREITAS, 2014, p. 55).

E, como ocorre costumeiramente com textos distópicos, ele se inicia *in media res*, que significa literalmente “no meio dos acontecimentos [...] Ou seja, a narração não é relatada no início temporal da acção, mas a partir de um ponto médio do seu desenvolvimento” (CEIA, 2009, s/p). O conto deixa em aberto, portanto, a pressuposição de que os três primeiros selos já foram revelados. Freitas ainda estabelece paralelos entre a antologia *Lúcia McCartney* e outras duas obras do autor: *Os prisioneiros* (1963) e *A coleira do cão* (1965). Esses paralelos, segundo o pesquisador, abarcam um conjunto de representações de realidades pontuadas sobre a fragmentação social, o desprazer e desilusão dos seus personagens – sem que alguma figura se destaque como salvadora popular. (FREITAS, 2014, p. 53-56).

Acerca de análises em paralelo, compreendemos com Nitrini (2001) que:

O trabalho comparatista não se deve limitar a relacionar textos, uma vez que a vida do autor constitui um fator importante na gênese da obra. A revelação e a difusão de ideias e sentimentos podem, às vezes, partir de um fato histórico ou social. A cronologia é importante na medida em que situa devidamente as aproximações, eliminando-as se forem falsas. (NITRINI, 2001, p. 32)

O excerto nos leva a considerar que quando mencionamos a relevância do literário na percepção da vida, abordamos a relação intrínseca que elas possuem, tanto a nível do texto quanto em relação a seus autores e autoras, o momento da escrita, o contexto de publicação das obras e o quanto de cada autor/a é perceptível em suas narrativas. Isto também estimula os estudos comparados, a busca por pontos em comum entre obras e autores/as distintos/as; entre situações reais e cenas representadas na ficção; entre a narrativa e a conjuntura social, econômica e política em que se vive; até mesmo entre diferentes artes.

Abraão Carvalho (2015), por exemplo, ressalta a proximidade entre a narrativa do conto “O quarto selo (fragmento)”, de Fonseca, e os debates sobre ciência e política – para além do contexto do cinema e da literatura:

No livro de contos *Lúcia McCartney*, de 1969, encontramos uma ficção de Rubem Fonseca que de certo remonta, não sem traços de ironia, ao vínculo entre ciência, política e violência. Estamos nos referindo ao conto, ou antes mesmo, ao que nos parece, ao fragmento de um possível roteiro de cinema nomeado “O quarto selo (fragmento)”. Este texto, no que se refere à sua forma, consiste no modo próprio de caminhar nas ruas da urbe, ou seja, de forma entrecortada, fragmentada, e sobretudo, de maneira atravessada por alterações súbitas sem vínculos aparentes. É a técnica do corte de imagens, próprio à arte cinematográfica, entrelaçando-se à ficção literária, evidenciando, portanto, a relação de reciprocidade do cinema junto à literatura. A dinâmica que atravessa esta ficção de Rubem Fonseca de nome “O quarto selo (fragmento)”, evidencia o quanto a violência aproxima-se da prática política, seja a violência de Estado, seja a contra-violência que vai de encontro à violência política do próprio Estado (CARVALHO, 2015, p. 2).

Enquanto analisa as facetas cinematográficas do conto, Carvalho frisa que esse texto de Fonseca expõe as práticas de violência política no Brasil – uma temática bastante explorada em seus textos – em um Estado comprometido em vigiar de forma exacerbada o seu povo, de violar os direitos humanos de forma explícita e de aplicar outros desmandos que se agravaram durante os anos da ditadura militar brasileira. Schnaiderman (2018) reforça a questão da brutalidade nos textos de Fonseca:

Os contos de Rubem Fonseca, quando surgiram, causaram impacto com a brutalidade do submundo que expressavam. Por mais que numerosos autores tivessem tratado do tema, esses contos impressionavam. Não havia neles uma observação de fora para dentro, não tinham nada a ver com uma anotação “etnográfica”, mas, sobretudo, aquela brutalidade era algo cotidiano e corrente, a própria linguagem ficava marcada por ela (SCHNAIDERMAN, 2018, p. 162).

O pesquisador defende que a vida brasileira posterior aos contos de Fonseca também adquiriu contornos de violência, de modo que nos habituamos, passaram a coexistir conosco. Ou seja, vida e obra se interconectam, sobretudo em uma fase tão crítica da história brasileira, a da nossa democracia ainda ameaçada. Schnaiderman ressalta como ponto relevante nos seis livros de contos de Fonseca que ele é claramente polifônico, segundo a noção do teórico Mikhail Bakhtin: são vozes de barbárie e também de cultura, seja fragmentando-se, seja unindo-se umas às outras (SCHNAIDERMAN, 2018, p. 162). A saber:

O conto “A coleira do cão” contém algumas das cenas mais brutais da obra de Rubem Fonseca. O que há de implacável em nosso sistema policial aparece em toda a crueza. Mas há também o matador de gente que tem pena de passarinho e um espancador de presos que, depois, os ajuda e socorre com remédios. O delegado Vilela é mostrado como uma pessoa sensível, que reclama das maldades contra os encarcerados e, nos intervalos, lê *Claro enigma*, de Drummond (ele terá certamente um “prolongamento” no delegado

Mattos do romance Agosto). No entanto, a barbárie institucionalizada é mais forte e ele acaba praticando violências (SCHNAIDERMAN, 2018, p. 163)

Na multiplicidade possível de vozes, de nuances e de intensidade de momentos e personagens em pauta, que os contos e romances de Fonseca nos permitem ver e ouvir, encontramos as ressonâncias da violência e da barbárie como parte da própria cultura ali instaurada. Já na reflexão de mais um ponto importante, de outro olhar, de trechos analisados por Carvalho (2015) – que observa os diferentes usos da ciência – é possível perceber a forma grandiosa como esta é instrumentalizada de modo a atender agendas políticas dos setores mais privilegiados da sociedade:

O que merece destaque aí, a partir do que lemos no fragmento 4, é o fato de que, uma vez sustentado e amparado em uma perspectiva possível de ciência, bem como, em dados e informações que atendem pela alcunha de científicos, comete-se qualquer modalidade de violência. Não obstante, são criados uma cadeia em série de organizações, voltadas para a continuidade dos abismos sociais e desequilíbrios ecológicos, sem que se tenha o mínimo de cautela em efetivar grandiosos genocídios. Deste modo, aparecem aí, Institutos de pesquisa sociais, no qual atuam especialistas que orientam a ação política do Estado, da polícia e do exército. Bem como, Institutos de pesquisa científicos que atuam na elaboração, criação e instrumentalização bélica e química do sistema repressivo, etc. (CARVALHO, 2015, p. 4-5).

O pesquisador prossegue com a análise do uso da ciência com fins políticos observando um motivo técnico, que Fonseca imortalizou, em seu conto, na figura do IPTMM (Instituto Pesquisador de Tendências Motivacionais de Massa). Este traço é relevante sobretudo em análise de distopias pois, como Carvalho aponta, no mundo, qualquer coisa pode sofrer modificações e apreensão, sob uma ótica de quantificação, de determinação de aspectos numeráveis da sociedade, do mundo natural.

Nesse contexto é que ocorre uma eficaz dominação social dos mais fragilizados ou menos favorecidos pelo sistema. Outro estudo sobre o conto escolhido de Fonseca é de autoria de Juliana Daniel (2009). Ele foca na categoria de personagem e opta pela análise do Exterminador, além de também manter ativo o interesse nas tecnologias utilizadas na obra:

O conto “O quarto Selo (Fragmento)” tem como enredo uma personagem identificada como “O Exterminador” que recebe a incumbência de matar o Governador Geral. Com sua destreza e habilidade, consegue atingir o alvo sem deixar vestígios, como num crime perfeito. Porém, o que nos chama atenção no discurso é a infinidade de aparatos tecnológicos que as personagens utilizam. Todas as relações estabelecidas, as conversas, o

relacionamento amoroso, as cenas de tortura e a violência entre os seres ficcionais estão mediadas por um aparato tecnológico (DANIEL, 2009, 56).

Neste trecho, a pesquisadora destaca as relações das pessoas com as novas tecnologias e também as relações interpessoais, a partir dos diferentes recursos tecnológicos de informação, comunicação e controle dos indivíduos, mencionados por Rubem Fonseca ao longo do conto, como o INTERCOM, o EXPLA, o GASPAR, o IAAP, o IE-IE-IE, o PERSAB e o PERCOM (FONSECA, 1987, p.43-54). Elas deixaram de ser figurantes para protagonizar histórias. O Exterminador, afirma Daniel, possui múltiplas identidades, toma posse de gestos e também de pensamentos de outras pessoas; é capaz de camuflar-se, assumir o papel de qualquer pessoa e ludibriar pessoas e máquinas.

Por fim, Paulo Teixeira (2020) delineou uma análise interdisciplinar entre teoria literária e ciência do espaço, focando na representação da capital carioca no conto de Fonseca, neste ponto coadunando com a visão de caráter cinematográfico do conto, da qual, anteriormente, falara Carvalho (2015):

Situado num futuro indeterminado, o conto recorre à técnica dos planos cinematográficos para descrever uma nova realidade urbana, na qual os espaços da modernidade tardia se veem substituídos por uma metrópole conformada por periferias. Num tempo em que os corpos, as máquinas e as cidades são mutuamente constitutivos, a presença da personagem-ciborgue alude à disseminação de identidades híbridas no contexto de uma geografia pós-humana. O protagonista é precisamente uma criação artificial, dotada de múltiplas identidades, no mundo ordenado e gerenciado do Rio de Janeiro entendido como metrópole apocalíptica. O apocalipse, para o qual remete o título do conto, deve ser entendido como um dispositivo que projeta um cenário catastrófico na realidade imediata, permitindo que questões de ordem social e política possam ser pensadas e discutidas (TEIXEIRA, 2020, p. 142).

No tocante ao apocalipse, do qual Freitas (2014) já tratara, Teixeira (2020) reforça a conotação religiosa do conto. O que costumava ser associado a uma realidade no devir, a hecatombe, a destruição de um planeta, hoje se conecta com as crises mundiais, com uma possível transformação e desvirtuação da ordem estabelecida previamente. Seja na condição de um cataclismo, seja enquanto um cenário de pavor, morte e destruição, a distopia revela um texto forte e consistente, com predominância dos traços norte-americanos, visto que “o verdadeiro acontecimento do Apocalipse está por trás de nós, no meio de nós e somos, em vez disso, confrontados com a realidade virtual do Apocalipse, com a comédia póstuma do Apocalipse” (BAUDRILLARD *apud* TEIXEIRA, 2020, p. 145).

Todos os aspectos e análises apresentados neste subtópico ressaltam uma das principais características que aproxima da distopia não apenas o conto “O quarto selo (fragmento)”, mas diversas outras produções de Fonseca. Esses aspectos se correlacionam com a análise desta tese, porquanto dialogam com os demais textos do *corpus* e com a história do nosso próprio país, seu passado e seu futuro.

Além de “O quarto selo (fragmento)”, de Rubem Fonseca, outro texto que compõe o *corpus*, também lançado no contexto do regime militar brasileiro, é um dos textos que representa as narrativas distópicas no Brasil, além de provocar uma proximidade entre as áreas do conhecimento das Letras e do Direito, e de nos permitir evocar Michel Foucault e seu *Vigiar e punir* (2014 [1975]) em sua análise. É o conto “A casa de vidro”, de Ivan Ângelo, autor que abordamos a partir deste ponto.

1.3 Ivan Ângelo

“A casa de vidro” é um dos diversos textos que foram influenciados, direta ou indiretamente por *Nós* (2017 [1924]), de Zamiátin. Ele aborda a “transparência” da vida pública em um sistema carcerário observado como algo normalizado em sociedade, beirando a legitimidade. A obra retrata a construção de uma penitenciária que seria considerada ideal para sua cidade, uma vez que era completamente translúcida e permitia às pessoas ao redor observar tudo o que acontecia dentro dela. Neste subtópico, abordo a vida e registros de algumas obras de Ivan Ângelo, escritor mineiro, cuja produção atravessou o regime militar no Brasil e chegou aos nossos dias legando importantes temáticas a serem debatidas até os presentes dias, não apenas na área da Literatura, mas também do Direito.

Sobre o autor, Dias e Oliveira (2021) mencionam que:

Jornalista, cronista e romancista brasileiro, Ivan Ângelo compôs *A festa* (1976) num momento difícil para os escritores latino-americanos. Em plena ditadura militar, processo que varreu a América do Sul na metade final do século passado, realizar a crítica social pedia doses cavalares de perspicácia e malícia para ludibriar os censores. Expor a realidade social, como o fez Ângelo, significava incorrer no desafio dos militares, podendo gerar repúdio e proibição da obra ou prisão e morte do autor e seus leitores (DIAS; OLIVEIRA, 2021, p. 170).

Esse embate com a ditadura militar e as censuras aplicadas legou textos importantes à nossa literatura e também à nossa história, embora não sejam

numerosos os estudos sobre a obra de Ângelo, tanto quanto deveriam ser. Analisar a fortuna crítica de Ivan Ângelo, em particular de “A casa de vidro”, mesmo com todas as possibilidades da *internet* no século XXI, provou-se um desafio, pelas poucas análises identificadas do conto mencionado e de outros trabalhos do autor. Entre as principais obras e mais analisadas por pesquisadores de todo o Brasil está o romance *A festa* (2014 [1976]), especialmente no tocante às relações que propõe entre discurso e tempo, entre outros aspectos.

Este subtópico abordará, portanto, um panorama da obra do autor, suas tendências de escrita, posicionamento quanto à criticidade e à relevância dos debates em relação com a literatura distópica, e tem por base as contribuições teóricas de: Schwarz (1983), Engbersen (1999), Seligmann-Silva (2007), Melo (2010), Weiser (2013) e Foucault (2014), que legam a este trabalho o fomento demandado sobre a fortuna crítica do autor escolhido.

O escritor Ivan Ângelo nasceu em Barbacena-MG, em 1936. Iniciou sua prolífica produção escrita, particularmente de contos, em 1954. Conhecido por sua independência criativa fora do comum, segundo informações do portal Memórias da Ditadura¹⁴, Ângelo se mudou para São Paulo em 1966, de modo que pudesse trabalhar no JT (*Jornal da Tarde*) e escrever roteiros de TV.

O autor tem sido constantemente premiado desde o início de sua carreira, inclusive com o Prêmio Jabuti de melhor romance do ano para *A Festa* (2014), obra também incluída entre as 125 mais importantes da história da literatura nacional, mas sua produção foi interrompida por causa da ditadura militar. O livro, que já foi traduzido para as línguas inglesa e francesa, aborda a injustiça social, temática amplamente debatida em suas obras. Ivan Ângelo foi responsável por redigir crônicas para os jornais *O tempo*, de Belo Horizonte, e também *O Correio Brasiliense*, como aponta o Tiro de Letra¹⁵. Desde 1999, ainda foi cronista semanal da revista *Veja São Paulo*, atividade que encerrou em setembro de 2018, com a publicação da crônica “Adeus”.

As publicações de Ângelo no Brasil são variadas, incluindo contos, crônicas e romances. Os títulos de seus principais trabalhos são: *Homem sofrendo no quarto* (1959); *Duas faces* (1966), em parceria com Silviano Santiago; *A festa* (1976, 2014), considerada a obra máxima de Ângelo, vencedora do Prêmio Jabuti daquele ano; *A casa de vidro* (1979), com cinco novelas curtas, incluindo o conto homônimo, e que é

¹⁴ Link: <https://memoriasdeditadura.org.br/escritores/ivan-angelo/>. Acesso em 01 Fev. 2023.

¹⁵ Link: <http://www.tirodeletra.com.br/biografia/IvanAngelo.htm>. Acesso em 01 Fev. 2023.

analisado nesta tese; *A face horrível* (1986), que inclui quatorze contos de estilo mais crítico e firme, abordando vida e morte, crime e mentira, entre outros – sete desses contos eram do livro *Duas faces*, publicado vinte anos antes; *O ladrão de sonhos* (1994), no âmbito da literatura infantojuvenil; *Pode me beijar se quiser* (1997); *O vestido luminoso da princesa* (1998); *O comprador de aventuras e outras crônicas* (2000); *As melhores crônicas de Ivan Ângelo* (2007); *Certos homens* (2012), segundo o Tiro de Letra.

Embora um dos focos deste trabalho seja relacionar a narrativa de Zamiátin com cada um dos contos escolhidos como inspiração fundamental do russo para os autores brasileiros, a influência da ditadura militar brasileira – que se estendeu desde o golpe de 1964 até a eleição de Tancredo Neves, em 1984 – é inegável. Alguns trechos de textos de Ângelo podem provar esta circunstância, pois aquele momento abriu feridas em nossa sociedade, muitas não cicatrizadas até hoje e que ainda carecem de explicações e de resoluções – de mortes e desaparecimentos.

O primeiro exemplo é o seu “O espelho dos tapuias”, no qual ele menciona a “absorção” cultural sofrida pelos tapuias quando da chegada dos portugueses ao território brasileiro. Nativos e nativas, que andavam desnudos/as, não possuíam armas de fogo ou qualquer tipo de espelho para verem suas imagens e foram forçados/as a adotar a crença religiosa imposta pelos europeus, fadados a desaparecer, naquele fatídico ano de 1500. Toda sorte de exploração, as cobranças indevidas, o estabelecimento de uma desigualdade econômica e social que persiste até os nossos dias, entre outros aspectos negativos, levaram à idealização de uma organização social mais justa para todos e todas, segundo Ângelo (1996, p. 29).

Em meio à análise, há um salto temporal considerável, depois do qual Ângelo aborda a ditadura militar brasileira. Neste ponto, o autor mineiro é mais incisivo e cita que:

Algumas vezes a realidade ajudou. 1964/84, por exemplo, foi um episódio esclarecedor. Pudemos compreender que aqueles que torturaram nas cadeias fomos nós mesmos que criamos, somos nós. Antes, a imagem estava embaçada. Havia uma maneira de não ver. Porque quando uma conquista de território ou um processo de colonização como o que houve no Brasil é fácil para muitos até compreender a opressão. No Brasil, durante séculos, apesar de algumas vozes de protesto, foi fácil aceitar brancos matando índios, flagelando negros escravos, pisando nos pobres. Porquê? [sic] Porque eles não eram “iguais”. 64/84 teve esse efeito revelador: mostrou brancos classe média torturando até a morte brancos classe média. Um clarão se abriu: somos capazes de coisas horríveis com nossos iguais e isso joga mais luz no flagelador do passado [...] (ÂNGELO, 1996, p. 30-31).

É possível perceber, na prosa de Ângelo (1996), os estigmas que o regime militar legou à história e a cada cidadão e cidadã brasileira que busca refletir sobre os danos irreversíveis do passado da nossa nação para o nosso presente e futuro. Adiante, o autor reflete sobre a necessidade de elucidar que o ficcionista possui e esclarece que “explicar um país” configura uma forma de motivação muito boa, tanto quanto qualquer outra que se proponha fazer:

Esse é um dos grandes problemas do escritor brasileiro. Percebe-se, na obra de muitos autores do passado e na maioria dos ficcionistas de 1.928 para cá, a necessidade sociológica de explicar, de analisar, de criticar. Alguns, por serem melhores artistas, superaram os pressupostos não-literários; outros foram atropelados por eles. Quando adota uma atitude de análise, o ficcionista quase sempre cai numa armadilha, atua contra a sua própria arte. E qual é a armadilha? Ele recusa esse Brasil tão doloroso, fica de fora, não quer ser identificado por aquilo que critica. Mas essa é uma postura de sociólogo ou de antropólogo, não de artista literário. Vale lembrar que a atitude de recusa não é apenas intelectual, ela está presente também na fala popular [...] (ÂNGELO, 1996, p. 31).

Nesse contexto, Ângelo defende uma posição clara: o ficcionista precisa aceitar o seu personagem, deve se permitir emocionar-se, envolver-se com ele/ela, independentemente de ser um herói, uma heroína, um torturador ou torturadora, ou talvez um opressor. Até exemplifica com Raskolnikov, de *Crime e Castigo* (1866), de Dostoiévski. O autor russo, tomando a simples escolha de se permitir entender e de alimentar os mesmos sentimentos do assassino de sua obra foi mais longe do que se decidisse julgá-lo. É importante, segundo Ângelo, revelar o “assassino, o opressor, o traidor, o mentiroso, o sádico que existe dentro de si para poder criar gente de verdade” (ÂNGELO, 1996, p. 32). Para ele, devemos buscar em nosso próprio âmago o Brasil que tanto desejamos destruir.

Outro aspecto relevante na obra de Ângelo, considerando os estudos da distopia e as análises realizadas nesta pesquisa, é um traço comentado por Weiser (2013) sobre a obra máxima do autor mineiro: *A festa* (2014). Weiser problematiza, em consonância com estudos de Roberto Schwarz (1983), os processos excludentes da população menos favorecida e traz importantes dados para avaliarmos os discursos produzidos nos textos de Ângelo, como a chamada “literatura da pobreza por subtração”:

Seguindo o argumento de Schwarz de que a subtração do subalterno tem sido um aspecto fundador na teorização da cultura brasileira por parte dos críticos literários, este ensaio sustenta que *A festa* ([1976] 1978) de Ivan Ângelo, escrito uma década antes da publicação do artigo de Schwarz, pode ser lido como uma crítica antecedente desses processos excludentes caracterizados pelo teórico, por sua vez exemplificando o que poderia ser denominado de “literatura da pobreza por subtração”. O romance, que destaca tanto a opressão militar em Belo Horizonte contra os retirantes da seca no nordeste do Brasil como o isolamento social da elite diante da grave realidade nacional, utiliza estrategicamente a eliminação do discurso da pobreza para interrogar de que maneira a inclusão social é analisada e discutida em foros públicos. Ângelo propositadamente chama atenção à exclusão das vozes marginais (uma exclusão que o romance mesmo reproduz de modo irônico), questionando no processo a interseção entre engajamento social e história literária (WEISER, 2013, p. 206).

Refletindo sobre a obra de Ângelo e a pobreza no contexto da literatura brasileira, Weiser discute a necessidade de ceder um lugar de fala para os menos favorecidos na educação e na mídia – a pobreza, aqui compreendida não apenas como a incapacidade de autossustentabilidade, mas como a impossibilidade de determinados grupos atingirem um padrão de vida que lhes permita participar ativa e culturalmente de sua sociedade. E Ângelo, a seu modo, concede essa voz aos oprimidos e às oprimidas, em suas obras.

Weiser (2013) ainda cita Engbersen (1999) e os cinco tipos de discurso sobre a pobreza; cada qual, em maior ou menor grau, percebemos que eles podem ser associados aos discursos identificados em narrativas distópicas, sua narrativa e contranarrativa:

Engbersen estabelece cinco tipos de discurso sobre a pobreza que englobam uma variedade de disciplinas: linguagem burocrática que focaliza a demarcação dos limites da pobreza; linguagem moralizante que distingue entre grupos que merecem ou não caridade; linguagem acadêmica cuja articulação técnica termina separando as causas da pobreza dos indivíduos pobres; linguagem dramática que tenta evocar apoio público; e o discurso dos pobres mesmo. (WEISER, 2013, p. 207)

Segundo Engbersen (1999), apenas o último tipo de discurso, o dos pobres, é que confere, aos grupos desfavorecidos ou marginalizados, a oportunidade de terem voz ativa em uma situação de debate. Estes grupos, tecnicamente, não teriam o cabedal exigido para visualizar sua própria realidade nas outras quatro linguagens, que são, segundo o pesquisador, extremamente desumanizadoras e técnico-burocráticas (WEISER, 2013, p. 207). Ainda para Weiser (2013):

Além de ter produzido uma plataforma para valer-se de discussões sobre a pobreza, a prática literária tem reproduzido as mesmas dinâmicas de poder que a tipologia de Engbersen salienta. Possivelmente como consequência dos importantes passos tomados pelas ciências sociais na década de 1970, os críticos literários começaram a reconhecer a importância que tinha a introdução da marginalidade e desigualdade através da literatura no debate público para dar forma tanto às atitudes nacionais como à história do Brasil – embora a tendência tivesse sido a de reconhecer escritores ou textos individuais, em vez de entender tais representações como sintomáticas de um fenômeno coletivo (WEISER, 2013, p. 208).

Enquanto se aprofunda no tema, Weiser (2013) ainda aborda a possibilidade de analisarmos a pobreza como uma forma explícita de violência social, ou seja, um fator externo, imposto à população, não uma condição perene do ser humano, algo que Roberto Schwarz criticou. Para este:

[...] as crises da literatura contemporânea e da sociedade de classes são irmãs, [...] e a investida das artes modernas contra as condições de sua linguagem tem a ver com a impossibilidade progressiva, para a consciência atualizada, de aceitar a dominação de classe (SCHWARZ, 1983, p. 8).

Os estudos de Schwarz (1983) chamam a atenção à categoria de personagem, àquela parcela da população nas obras distópicas que é pobre, excluída, marginalizada e dominada por grupos de poder. Em outras palavras, aquela parcela cujos discursos são silenciados porque não deteriam poder econômico suficiente.

Seria impraticável representar de forma completa ou inclusiva todas as nuances da pobreza na nossa literatura, ainda que haja autores, nas décadas de 1970 e 1980, que tenham expressado esse traço mais humanista, também segundo Weiser (2013, p. 209): para este, fazendo um paralelo com o outro autor brasileiro analisado nesta tese, há contos de Rubem Fonseca que omitem estes traços de representação da marginalidade; em contrapartida, Ivan Ângelo é consciente dos discursos marginais e de exclusão social. *A festa* (2014), seu romance mais aclamado, é um exemplo disso. Nas palavras exatas de Weiser (2013):

O livro, que narra a interrupção de uma festa de socialites pela polícia em Belo Horizonte na esteira de uma rebelião de retirantes do Nordeste do Brasil (quando estes são forçados brutalmente a entrarem em trens com o intuito de mandá-los de volta ao sertão), pode ser interpretado em vários níveis, porque a noção de “festa” se encontra impregnada de referências alegóricas. A primeira é revelada pelo uso por parte de Ângelo da letra da canção de Chico Buarque, “Gota d’água” [...] o fim da celebração parece referenciar de modo sarcástico a ignorância e o desengajamento das classes média e alta das condições de pobreza que os rodeiam, um subtexto que o romance confirma rapidamente. Contudo, em vez de realçar o encontro violento entre as classes marginais e burguesas como Fonseca frequentemente faz em

suas narrativas da mesma época, o quebra-cabeça que Ângelo escreve nunca apresenta a festa prometida no título, somente os eventos que conduzem até o que mais tarde vai resultar da dita celebração (WEISER, 2013, p. 209-210).

Nessa apresentação do livro *A festa* (2014), Weiser aborda também uma correlação entre as prosas de Fonseca e de Ângelo. O pesquisador aponta que o romance é sarcástico e presta apoio ao núcleo de personagens nordestinos, estruturalmente abordando os cinco discursos de Engbersen, citados anteriormente. Este romance de Ângelo pode ser, então, considerado parte da literatura da pobreza por subtração, pois ela rejeita a linguagem dos menos favorecidos e, ao mesmo tempo, critica a linguagem acadêmica, mais burocrática. (WEISER, 2013, p. 210).

Em *A festa* (2014), Ivan Ângelo levanta essa proposta de embate entre autores que, na condição de elite, falam sobre populações marginalizadas. Na obra, o autor mineiro mescla diferentes inquietações, tanto estéticas quanto sociais, problematizando o que realmente é a civilização e a barbárie, a pobreza e a riqueza, os extremos que provocam tamanhas desigualdades em tão diferentes contextos.

Outro aspecto essencial na literatura distópica e presente nos textos de Ângelo – em um ponto de encontro com a prosa de Rubem Fonseca – é a violência, a potencialidade da resistência e dos contra-discursos e narrativas. O conto “A casa de vidro” (1979), que faz parte da antologia homônima, é analisado precisamente sob esta ótica:

Escrita por Ivan Angelo, esta ficção foi publicada em 1979, um ano emblemático se pontuarmos a aprovação da Lei n. 6.683 de 28 de agosto – a Lei da Anistia – e o retorno dos exilados ao Brasil. Este, entretanto, é um panorama que só o olhar do presente pode construir retrospectiva e teleologicamente sobre o passado. E justamente por isso é capaz de imputar expectativas em relação às produções artísticas do final da década de setenta. Na tentativa de (re) construir a história e a memória da ditadura militar a contrapelo, buscamos nas práticas e representações artísticas do período possíveis rastros de resistência e contra-discursos portadores de visões diferentes das deixadas pelos documentos oficiais – aos quais nós brasileiros temos acesso parcial – de onde entoavam as vozes do Estado ditatorial (DE MELO, 2010, p. 140).

A ditadura militar no Brasil deixou cicatrizes históricas inegavelmente indeléveis. Elas se encontram em toda parte, talvez não expostas na nossa pele, mas certamente marcando a nossa mente como um lembrete de tudo o que foi necessário até se retomar o Estado democrático de direito brasileiro e de como não podemos perdê-lo de vista, sob qualquer circunstância. Não há como dissociar essa grande

tragédia da história do Brasil dos contos escritos em meio àqueles tempos, e eles têm o potencial de nos ajudar a transmitir as lições dolorosas e os legados de sangue e luta para as gerações vindouras.

A prática da censura era comum à época. É possível imaginar a quantidade de documentos e registros, escritos ou audiovisuais, que foram perdidos, em possíveis queimas de arquivos. Nesse contexto, De Melo (2010) defende que uma reconstrução da história do regime militar no Brasil requer um olhar atento à literatura produzida no período, que pode ser uma fonte importante para historiadores/as – a produção, sendo humana, pode ter o trato de documento histórico.

Mas eis a grande questão levantada: literatura é uma expressão artística, independentemente de estar ou não atrelada a uma determinada fase da história. Ela é inventiva, flexível, experiente e subjetiva. A subjetividade é o que possivelmente impede historiadores de utilizá-la como fonte segura de informação (DE MELO, 2010, p. 141). Apesar disto, a literatura também é usada como fontes de informações.

Quando se trata de negação ou omissão da violência durante aquele período da história, no entanto, os depoimentos de testemunhas, mesmo que tenham o tom da subjetividade, da flexibilidade, são relevantes.

Para Seligmann-Silva (2007):

Durante o período da ditadura e posteriormente os militares e civis vinculados à ditadura negaram sistematicamente a existência desta violência. Esta negação já estava na origem destas mesmas práticas ilícitas e da sua forma clandestina de execução. O aparato de violência negava suas ações ao praticá-la em quartéis, delegacias e outros lugares escondidos da vista do público em geral. Ele negava às famílias o direito de informação sobre o paradeiro dos que haviam sido presos (a bem da verdade raptados) por este aparato. Negava também os corpos das vítimas de tortura (que eram ou enterrados em valas comuns clandestinas ou lançados ao mar). E, por fim, o Estado continua negando até hoje a abertura dos arquivos que poderiam possibilitar uma busca da verdade do que ocorreu e da justiça. É dentro desta cadeia de negações que se insere a Anistia de 1979. Se ela serviu para se costurar a passagem do governo civil-militar para um regime democrático, e não nego que ela teve um papel histórico importante, isto não significa que a sociedade deve se submeter ao seu arbítrio para sempre. Temos que ter a coragem de perceber que esta lei, tal como ela foi feita, significou também mais um ato de arbítrio dentro da série de disparates político-jurídicos dos governos da ditadura (SELIGMANN-SILVA, 2007, s/p).

Foi precisamente o interesse sobre a história e a memória da ditadura brasileira que fez De Melo (2010) aguçar seu olhar sobre a literatura produzida no país entre as décadas de 1970 e 1980. Havia uma perspectiva sobre a possibilidade de esses textos denunciarem ou criticarem a violência imprimida pelo Estado à época, e

foi neste contexto que a antologia *A casa de vidro* foi publicada – em 1979, momento crucial para os primórdios da democracia tão almejada, com as discussões civis e também a publicação da Lei da Anistia. (DE MELO, 2010, p. 142).

A casa de Vidro apresenta o que Ângelo denomina, no subtítulo do livro, “cinco histórias do Brasil”. São os contos: “Conquista”, “Sexta para sábado”, “O verdadeiro filho da puta”, “A casa de vidro” e “Achado”. Suas temáticas variam entre trabalho, papos de bar, sexualidade, roubo, morte. Não há uma estrutura fixa, tampouco. São textos do cotidiano urbano e periférico, concisos, objetivos, polifônicos, com conjuntos de ações em sucessão, mas relativamente carecendo de uma definição do que é a apresentação, seus conflitos, clímax e desfechos – o que não precisa ser considerado uma falha, por assim dizer, mas pode sugerir as possibilidades das narrativas pós-modernas e contemporâneas.

Cada conto se inicia com uma epígrafe que tem relação com o tema da narrativa seguinte. A utilização de um português arcaico em vários momentos, como nas próprias epígrafes, parece chamar a atenção de leitores e leitoras para os embates entre o passado e o presente brasileiros, bem como para o elemento presente em todos os textos: a violência, segundo De Melo (2010, p. 144-145). Outro ponto que deve ser considerado, quando pensamos nas contranarrativas distópicas, e que já foi brevemente mencionado, é a polifonia presente também nos textos de Ângelo:

Além da crueza que apunhala o leitor, neste e nos outros contos chama a atenção a polifonia da narrativa. Em se tratando de episódios cotidianos, o autor vocaliza os próprios marginalizados, tornando-os protagonistas e narradores. Quando há uso do narrador em terceira pessoa ele frequentemente mistura-se às personagens por ser onisciente e apresentar uma linguagem coloquial próxima à dos personagens (DE MELO, 2010, p. 146).

Este ponto configura uma aproximação entre os contradiscursos apresentados nos contos da antologia *A casa de vidro* e as contranarrativas distópicas, o que será debatidas no capítulo a seguir. O conto “A casa de vidro” se destaca em relação aos demais textos da coletânea pelo zelo que Ângelo demonstrou com o fluxo da narrativa, sua estrutura e o tema principal, que é a violência executada pelo Estado. No conto, há um governo autoritário que ergue uma nova prisão, toda feita de um vidro altamente resistente, de forma a deixar prisioneiros e prisioneiras mais visíveis e expostos/as para a população (DE MELO, 2010, p. 146).

Trata-se de uma transparência que omite interesses escusos. Estimula a curiosidade e o temor, o *voyeurismo* declarado e as espiadas provenientes de cada casa na direção da prisão de vidro. E como as pessoas não têm ciência dos motivos da detenção daquelas pessoas, fica implícito que qualquer uma daquelas personagens pode ser presa, até mesmo pelos motivos mais banais e imprevisíveis, de forma arbitrária.

O texto mostra que, até o seu desfecho, aquele cenário da casa de vidro, os internos e as internas, policiais que fazem a segurança, vigilantes externos/as, tudo aquilo acaba banalizado, passando a ser mais um elemento da realidade local. O que antes causara choque, agora virou um ponto de referência sem importância, diante do qual as pessoas às vezes passam, a caminho do *shopping*, do mercado ou da escola.

Essa possibilidade de prisão de qualquer pessoa pelo desconhecimento das alegações e motivos leva à percepção de que ali ocorre uma docilização dos corpos, tanto dos internos quanto dos externos, uma ideia que preconizava Foucault em *Vigiar e Punir* (2014):

O momento histórico das disciplinas é o momento em que nasce uma arte do corpo humano, que visa não unicamente o aumento das suas habilidades, nem tampouco aprofundar sua sujeição, mas a formação de uma relação que no mesmo mecanismo o torna tanto mais obediente quanto mais útil é, e inversamente. Forma-se então, uma política das coerções que são um trabalho sobre o corpo, uma manipulação calculada de seus elementos, de seus gestos, de seus comportamentos. O corpo humano entra numa maquinaria de poder que o esquadriha, o desarticula e o recompõe. Uma "anatomia política", que é também igualmente uma "mecânica do poder", está nascendo; ela define como se pode ter domínio sobre o corpo dos outros, não simplesmente para que façam o que se quer, mas para que operem como se quer, com as técnicas, segundo a rapidez e a eficácia que se determina. A disciplina fabrica assim corpos submissos e exercitados, os chamados "corpos dóceis". A disciplina aumenta as forças do corpo (em termos econômicos de utilidade) e diminui essas mesmas forças (em termos políticos de obediência). Em uma palavra: ela dissocia o poder do corpo; faz dele, por um lado, uma "aptidão", uma "capacidade" que ela procura aumentar; e inverte, por outro lado, a energia, a potência que poderia resultar disso e faz dela uma relação de sujeição estrita (FOUCAULT, 2014, p.135-136).

Essa docilização chama a atenção das leitoras e dos leitores para o fato de que tanto as ferramentas de espionagem quanto as de controle das autoridades sobre o povo foram estendidas a todo aquele público. Pessoas encarceradas são vigiadas por quem está do lado de fora do vidro; transeuntes, por sua vez, são observados e observadas por quem está dentro da casa de vidro. A constante vigilância – um aspecto fundamental das sociedades de controle pós-modernas – mantém a disciplina

em prática. Todos os aspectos citados alimentam a possibilidade de que esses contos prenunciavam o fim do regime militar, da forma que as denúncias na literatura tinham mais flexibilidade para sugerir – condições diferentes daquelas em que foi produzida a obra de Rubem Fonseca e que começaram a ganhar seu espaço no início dos anos 1960, quando a ditadura foi instaurada. De Melo (2010) conclui avaliando as hipóteses levantadas sobre a obra e o conto:

Paradoxalmente, o conto que suscitava a expectativa de ser o mais direto e *vouyer*, torna-se o mais tangencial. Isto leva a repensar: a) a hipótese inicial de que no período da “distensão” política a censura estaria se abrandando e as denúncias literárias à repressão seriam mais explícitas; b) a violência no seio da sociedade da época: não seriam as violências cotidianas, urbanas e disseminadas, um problema cujo aumento vertiginoso despertava a reflexão literária? Não estariam muito mais latentes para a maioria da população do que a censura, as prisões arbitrárias, os “desaparecimentos”? (DE MELO, 2010, p. 148).

Um dos principais pontos de encontro entre as três narrativas apresentadas é o uso da violência, da força, seja ela clara ou velada, e até mesmo da máquina do Estado para todos os propósitos que o governo regente considere como estratégia de manutenção da ordem. É possível, a partir daqui, avaliar que Zamiátin e Ângelo realizam isto em uma escala macro, mais global, enquanto Fonseca o faz em uma escala micro ou local: aqueles, propondo uma transformação mais abrangente, que atinge diferentes grupos sociais e os enquadra sob um mesmo código de conduta, pois isto é necessário para o estabelecimento e a manutenção de seus regimes de poder; este, denotando uma maior preocupação na manutenção da ordem entre indivíduos, em seus jogos de poder, aqui estabelecidos, ali desafiados. Não se trata do que defende Sandra Nitrini, quando ela afirma que “Até certo ponto, a influência pode confundir-se com a imitação [...]” (NITRINI, 2001, p. 127), mas de uma inspiração produtiva entre as obras, em vários de seus aspectos distópicos.

O conto de Ivan Ângelo foi publicado em um momento em que o Brasil experimentava um aumento da censura e da repressão, mas também uma crescente efervescência cultural, de resistência. A literatura se tornou uma ferramenta poderosa para expressar ideias subversivas e contestar o *status quo*, apesar do cerceamento da liberdade causada pelo AI-5 (AARÃO, ROLEMBERG, 2022, s/p).

Embora “A casa de vidro” seja uma obra de ficção, ela reflete as inquietações e tensões sociais da época. O conto oferece uma crítica sutil ao regime militar e à falta de privacidade e liberdade enfrentadas pela população brasileira. “A casa de vidro”

pode ser interpretada como uma metáfora da sociedade vigiada e controlada, na qual cada passo é observado e analisado, o que dialoga com os eixos teóricos debatidos nesta tese.

Apesar dos desafios enfrentados pelos escritores e artistas durante o regime militar, a literatura continuou a florescer no Brasil. O conto de Ivan Ângelo foi recebido com entusiasmo pela crítica literária e pelo público, ganhando destaque como uma obra de grande relevância no panorama literário brasileiro. "A casa de vidro" representa não apenas a habilidade literária de Ivan Ângelo, mas também o espírito de resistência e questionamento que permeou a cultura brasileira na década de 1970. O conto continua a ser lido e estudado até os dias de hoje e é um lembrete das lutas e das conquistas alcançadas durante aquele período histórico.

As reflexões proporcionadas pelo levantamento da fortuna crítica dos três autores escolhidos como foco desta tese encerram este primeiro momento do trabalho, que, focará, a partir de agora, nas distinções entre narrativas e contranarrativas distópicas.

2 NARRATIVA, CONTRANARRATIVA E PANÓPTICO

Esta análise buscou bases para falar da estrutura da narrativa em Tzvetan Todorov (2013), Gerard Genette (2015; 2017), Walter Benjamin (1987), Jorge Alves (2009), Anatol Rosenfeld (2014), Antonio Candido (2014) e Yves Reuter (2004). Neste capítulo, discuto o que é a narrativa para diferentes pesquisadores, e, na sequência, abordo a questão da contranarrativa como um discurso de resistência nas distopias, segundo Raffaella Baccolini (1995).

Podemos compreender as narrativas como narrações, exposições de fatos encadeados, sejam eles reais ou ficcionais. Essas histórias podem incluir um enredo com conflitos singulares ou múltiplos, além de personagens que variam em profundidade, espaços e recortes temporais. Ainda frequentemente apresentam introdução, desenvolvimento, clímax e desfecho. Podem ser classificadas como novelas, contos, crônicas, romances ou outros gêneros, que mudam segundo sua extensão, profundidade de abordagem e quantidades de conflitos retratados.

Esta visão, porém, apresenta um teor um tanto genérico e não abrange as narrativas pós-modernas e contemporâneas, que se encontram mais fragmentadas hoje, com uma miscelânea mais complexa de diferentes linguagens, discursos e formas, adaptando-se ao século XXI e às modificações diacrônicas da língua, ou seja, não podemos resumir o conceito à ideia de uma tradição narrativa hermética e finalizada, pois se as linguagens evoluem e mudam com o passar do tempo, as histórias que se valem delas também podem amadurecer e adaptar-se aos novos tempos, a novos interlocutores e interlocutoras.

Algumas histórias fogem a qualquer tipo de ortodoxia – pensemos nos microcontos e nanocontos, narrativas breves e muito curtas, que se desenvolvem em duas ou três linhas e narram historietas em diferentes plataformas da atualidade. Por exemplo, é possível desenvolver textos em websites e redes sociais, tais como o *Twitter* e suas “*threads*”, que permitem o encadeamento de diversos textos, “costurando” ou interligando os *tweets*. Esta evolução não está restrita ao campo da estrutura ou da nomenclatura de cada parte de uma narrativa, que é bem dividida e elaborada segundo um determinado padrão. Dentro deste debate, até mesmo os aspectos temáticos se transformam, e é o que Candido aborda em seu texto “A nova narrativa”:

A atual narrativa brasileira, no que tem de continuidade dentro da nossa literatura, e sem contar as influências externas, desenvolve ou contraria a obra dos antecessores imediatos dos anos de 1930 e 1940. A partir de 1930 houve uma ampliação e consolidação do romance, que apareceu pela primeira vez como bloco central de uma fase em nossa literatura, marcando uma visão diferente da sua função e natureza. A radicalização posterior à revolução daquele ano favoreceu a divulgação das conquistas da vanguarda artística e literária dos anos 20. Radicalização do gosto e também das idéias políticas; divulgação do marxismo; aparecimento do fascismo; renascimento católico. O fato mais saliente foi a voga do chamado "romance do Nordeste", que transformou o regionalismo ao extirpar a visão paternalista e exótica, para lhe substituir uma posição crítica freqüentemente agressiva, não raro assumindo o ângulo do espoliado, ao mesmo tempo que alargava o ecúmeno literário por um acentuado realismo no uso do vocabulário e na escolha das situações (CANDIDO, 1989, p. 203-204)

A partir do trecho, em que Candido aborda as formas narrativas não-fixas, e considerando o que foi debatido anteriormente neste tópico, ponderamos que as narrativas estão presentes nas mais variadas situações do cotidiano e de múltiplas formas, variando em contextos, intencionalidades de produção e possibilidades discursivas. Elas se adaptam seguindo o fluxo do tempo e das necessidades linguísticas que surgem com as transformações do mundo, para se adequarem a novos suportes e veículos de comunicação. As histórias podem nascer nos mais distintos contextos, por exemplo, ao contarmos um fato para alguém em casa ou quando eventualmente mentimos sobre algo para um/a jovem ou adulto/a e costuramos cautelosamente os detalhes da história, para que ela seja plausível. Chegamos até a criar versões diferentes da realidade, modificando detalhes de certos fatos, enquanto os narramos para as crianças ao nosso redor, de modo a protegê-las dos males do mundo pelo tempo que for possível. Quem nunca o fez, para preservar a infância das crianças que ama?

Nossa própria existência constitui uma oportunidade de contar diariamente várias narrativas: seja a nossa história, seja a experiência do mundo. Uma das consequências mais graves dessa transformação é a constante necessidade de verificação de informações antes de narrar histórias: é preciso ter cautela sobre o que contamos, a quem, como e através de que meios. Todos esses fatores devem ser avaliados, em um mundo e um novo tempo em que é possível uma única mensagem ser produzida no Brasil e lida até mesmo no Japão em questão de segundos – e não apenas produzida, mas distorcida, manipulada, tirada de contexto.

Além do *Twitter*, hoje é possível publicar narrativas curtas em redes sociais como *Instagram*, *Wattpad* e outras. Retomando o foco nos preceitos teóricos de narrativas literárias, segundo os apontamentos de Todorov (2013), sabemos que:

A narrativa se constitui na tensão de duas forças. Uma é a mudança, o inexorável curso dos acontecimentos, a interminável narrativa da "vida" (a história), onde cada instante se apresenta pela primeira e última vez. É o caos que a segunda força tenta organizar; ela procura dar-lhe um sentido, introduzir uma ordem. Essa ordem se traduz pela repetição (ou pela semelhança) dos acontecimentos: o momento presente não é original, mas repete ou anuncia instantes passados e futuros. A narrativa nunca obedece a uma ou a outra força, mas se constitui na tensão das duas (TODOROV, 2013, p. 21).

A partir do trecho acima, é reforçada a proposição de que a narrativa encadeia acontecimentos distintos, o que se assemelha ao curso da vida de cada indivíduo. Existe uma superposição de eventos futuros e passados, de modo que o tempo presente pode ser considerado irrelevante, quando colocado no meio da tensão entre os fatos do passado e as previsões de um tempo futuro, seja qual for a extensão do texto ou do suporte utilizado.

Podemos compreender que “os motivos, formas e contextos de se expor ideias ou sentimentos coletivos estão diretamente ligados a como um assunto, tópico ou tema será registrado e conseqüentemente propagado” (PELLANDA, 2014). Ou seja, os meios também influenciam o que vamos narrar, como o faremos, onde, quanto e também por quanto tempo, pois todos estes elementos se interconectam em um mundo e um tempo no qual as fronteiras linguísticas, espaciais e temporais são desafiadas e/ou derrubadas diariamente. O presente está sempre em fluxo: o que contamos, como narramos e para quem falamos pode ter consequências sérias e precisa ser revisado antes de publicado. As narrativas, reais ou ficcionais, apresentam intrigas e há relevância na ideia de que os conflitos são diferenciados, distorcidos, transformados e reconfigurados, ainda que se tratem de histórias distintas dentro de um mesmo gênero, como o distópico e outros.

A cada autor e cada autora – por vezes, às exigências da editora – cabe escolher de que forma uma narrativa será construída e conduzida: seja um romance com inúmeras reviravoltas e vasta complexidade de personagens ou cartas com um único foco narrativo; sejam as entradas de um diário com o cotidiano e a intimidade de um indivíduo ou um conto que foque em uma única categoria narrativa, entre outras.

Enquanto debate as narrativas modernas e as primitivas, Todorov (2013) defende a inexistência de histórias que possam ser consideradas primordiais:

[...] a narrativa primitiva não existe. Não há narrativa natural; toda narrativa é uma escolha e uma construção; é um discurso e não uma série de acontecimentos. Não existe uma narrativa “própria” em face das narrativas “figuradas” (como aliás, não há sentido próprio); todas as narrativas são figuradas. Só existe o mito da narrativa própria; e, de fato, é uma narrativa duplamente figurada (TODOROV, 2013, p. 108).

Acerca da ideia de que toda narrativa é uma construção e também uma escolha e um discurso, mas, de forma alguma, uma série de acontecimentos, é preciso refletir mais a fundo. A priori, simplificar a ideia de narrativa como uma cadeia de fatos, causalidades e consequências pode ser limitado e parece buscar atender a uma linha de pensamento inicial que compartilhamos com jovens leitores/as em vias de formação, na inserção destes/as nas suas primeiras análises. Os acontecimentos narrados e sobretudo os narráveis, no entanto, devem ser vistos como parte fundamental da construção de um texto narrativo, e todos eles foram pautados em fatos primitivos¹⁶, ainda que as histórias sejam adaptáveis e que se tenham transformado ao longo do tempo, recebendo novos tons, temas, adendos, estruturas, formas e meios de divulgação.

Sem as narrativas primitivas, portanto, não teríamos alcançado as figuradas. O século XXI é uma era de expansão das possibilidades de checagem de informações, curiosamente permeada também de *fake News*, que são notícias falsas veiculadas como se fossem reais. Se compararmos narrativas como a *Odisseia* (século VIII a.C.) de Homero, e outras histórias clássicas com as contemporâneas, veremos que o modo de contar também mudou. A resposta aos fatos contados pelas várias narrativas existentes não é a mesma, então, o nosso relacionamento com elas – sejam orais ou escritas – também se transformou. Se, em algum momento, já foi possível contar fatos sem a necessidade de checagem dos mesmos – porque a crença na palavra de alguém fazia-os serem tomados como verdade –, na contemporaneidade, já não vemos isto ocorrer com frequência. As mesmas narrativas, hoje, poderiam ser desacreditadas, porque é bastante prático utilizar uma simples ferramenta de pesquisa e checar se uma história é verdade. Atualmente, praticamente

¹⁶ Compreenda-se o termo “primitivo” como “originário, primordial, inicial”.

qualquer pessoa tem acesso a diversas fontes de informação para comprovar, instantaneamente, os fatos que leu e/ou ouviu.

Embora o impacto de certos eventos não seja o mesmo na contemporaneidade que foi na antiguidade clássica e até bem recentemente, por volta do século XIX, é inegável que as histórias primitivas existem, são a base de tudo que conhecemos hoje como narrativas e têm profunda relação com a realidade que nos cerca, sua base. A coerência da vida *versus* a coerência da narrativa são discutidas também por Candido (2014), que afirma:

Quando, lendo um romance, dizemos que um fato, um ato, um pensamento, são inverossímeis, em geral queremos dizer que na vida seria impossível ocorrer coisa semelhante. Entretanto, na vida tudo é praticamente possível; no romance é que a lógica da estrutura impõe limites mais apertados, resultando, paradoxalmente, que as personagens são menos livres, e que a narrativa é obrigada a ser mais coerente do que a vida. (CANDIDO, 2014, p. 76).

Essa passagem nos leva a refletir sobre a coerência interna das obras e a necessidade de uma narrativa apresentar pontos interligados, uma teia verossímil de eventos, que terá maior impacto nos leitores e nas leitoras se eles/as escolherem aceitar a ficção em determinada narrativa em prol de sua fruição de leitura. A vida real pode, afinal, servir-lhe de base, e não é raro que fatos reais terminem em mistérios jamais resolvidos, por exemplo, que destino receberam os/as milhares de civis desaparecidos/as durante a ditadura militar brasileira de 1964-1984; ou a aviadora estadunidense Amelia Earheart, pioneira da aviação de seu país, que desapareceu em 1937, enquanto tentava se tornar a primeira mulher a dar a volta ao mundo de avião (ABREU, 2023, s/p).

Um/a historiador/a ou um/a jornalista que tenha por base o que foi relatado nos jornais e reportado por testemunhas tem uma perspectiva limitada para contar o que soube. Na ficção, porém, histórias que abordem estas tragédias podem tecer hipóteses bem elaboradas e até mesmo idealizar desfechos com soluções bem enredadas – independentemente de serem realizáveis ou comprováveis na vida real. Para Genette (2015):

Se aceitarmos, por convenção, permanecer no campo da expressão literária, definiremos sem dificuldade a narrativa como a representação de um acontecimento ou de uma sequência de acontecimentos, reais ou fictícios, através da linguagem, e mais particularmente, da linguagem escrita (GENETTE, 2015, p. 51).

Genette nos leva a admirar a simplicidade de sua definição e ainda quão evidente ela é, embora este fator também seja apontado pelo teórico como negativo, pois é perigoso presumir que nada é mais natural do que contar histórias: é preciso observar também a singularidade e as problemáticas envolvidas em um ato narrativo, além de todos os fatores já mencionados neste capítulo. A narrativa se construiria, segundo o teórico, em meio a jogos de oposição, inclusive diante de formas não narrativas. A primeira delas, oriunda da *Poética* de Aristóteles, que observa a *diegesis*/narrativa como uma das formas de *mímesis*/imitatio, a criação e a cópia, respectivamente; a segunda, que se refere a sujeitos representando fatos diante de uma plateia – aqui, distinguindo-se as narrativas poéticas das dramáticas (GENETTE, 2015, p. 51-52). A conceituação da narrativa ultrapassa a ideia de delinear um plano linguístico em que ela se concretiza, vai além de definir características fixas que a encerrem em um único plano.

Uma das possibilidades de compreensão sobre a narrativa é ponderar que, quando a enxergamos como gestos, ela representa ações, fugindo a um plano linguístico; quando a observamos como palavras e discursos, ela é menos representativa e mais limitada à reprodução desses discursos, sejam fictícios ou reais (GENETTE, 2015, p. 55). A definição de Genette problematiza essa esfera mais fechada e resumida à simplicidade da definição, proposta inicialmente. E é com base nisso que ele também rebate as afirmações de Platão sobre a *diegesis* e a *mímesis* como opostas, quando, para o teórico, elas significam a mesma coisa.

Em conclusão a este primeiro tópico de discussão sobre as narrativas, segundo Jorge Alves (2009), no projeto *E-Dicionário de Termos Literários*, de Carlos Ceia:

Sendo a narrativa a enunciação de um discurso que relata acontecimentos ou acções, para a sua definição é necessário tomar em consideração a história que ela conta e o discurso narrativo que a enuncia. Assim, a história será o conteúdo do acto narrativo, ou seja, o seu significado, enquanto o discurso que a dá a conhecer será o seu significante. A narrativa é, pois, em última análise, a instância surgida da simbiose entre a história e o discurso narrativo. A vida humana é simultaneamente sujeito e objecto de inúmeros acontecimentos e a tendência do Homem é de reviver estes acontecimentos principalmente, mas não apenas, através da linguagem verbal articulada. Desde Aristóteles até aos nossos dias, todos os teóricos concordam em que imitar é uma qualidade congénita da pessoa humana e daí serem incontáveis as narrativas que estão presentes nos mitos, nas lendas, nas fábulas, na História, nas tragédias; encontram-se em vitrais de igrejas, em filmes, nos palcos dos teatros, na banda desenhada, no bailado, nas composições

musicais e nos próprios discursos das crianças logo que estas têm a capacidade de articular frases (ALVES, 2009, s/p).

Alves (2009) delinea um paralelo entre forma e conteúdo, significante e significado, e apresenta a narrativa sustentada por dois pilares: de um lado, temos o instrumento do discurso, meio pelo qual uma história é transmitida; de outro, percebemos a história em si, o conteúdo que será narrado, suas temáticas.

Neste ponto, percebemos a profundidade de reflexão que o autor emprega na definição de narrativa. Alves ainda observa a necessidade humana de recontar suas experiências através da narração e esta é uma tendência que já percebemos ao analisar obras clássicas. Podemos começar falando das grandes jornadas de heróis e de heroínas do mundo clássico e do medievo; quem sabe, abordar o medo do desconhecido, recontado nas narrativas que se iniciaram orais e depois invadiram as páginas de pergaminhos, livros, até chegarem aos *e-readers* da contemporaneidade.

As narrativas ainda legam ao futuro as trajetórias de heróis e heroínas da modernidade e da contemporaneidade. Podemos pensar em toda as peripécias enfrentadas por Odisseu em *Odisseia* (séc. VIII a.C.), em seu tumultuado retorno a Ítaca, após a Guerra de Troia; ou mesmo nos desafios impostos pela autocrítica do D-503, em *Nós* (2017 [1924]). Ademais, é possível refletirmos sobre os/as profissionais de saúde que arriscaram as vidas durante a pandemia do covid-19, em pleno século XXI; professores e professoras que venceram dificuldades e limitações para cumprir sua missão de transformar vidas em meio à pandemia; contemplem-se também as histórias daquelas/as que trabalham durante a noite e a madrugada e que mantêm o planeta em movimento, enquanto boa parte dele está dormindo e sonhando, por sua vez, com outras narrativas.

A ideia não é vista tão positivamente por Walter Benjamin, para quem a arte de narrar estaria em vias de extinção, pela notável ausência das pessoas que conseguem narrar adequadamente (BENJAMIN, 1987, p. 198). É possível presumir que acreditar na “morte” das vozes narrativas, das narrativas ou dos fatos narráveis é inversamente proporcional ao princípio todoroviano de que as narrativas primitivas não existem? Ora, é pelas narrativas que trocamos experiências sobre fatos passados, antigos ou recentes, tenham eles sido bons ou não. É por elas, talvez mais do que por artigos, notícias ou outros gêneros, que podemos tomar ciência daquilo que ainda nos é desconhecido e causa medo, passando adiante aquilo que já internalizamos.

As narrativas recriam o mundo; elas o distorcem, regeneram e desvelam. Por vezes, são elas que inspiram o mundo: quantas invenções científicas e tecnológicas foram anunciadas, quase previstas, em narrativas ficcionais, muitos anos ou até décadas antes que a ciência pudesse concretizá-las? Nas obras de Aldous Huxley, de levguêny Zamiátin e de H. G. Wells, por exemplo, encontramos vários exemplos: as portas automáticas, a corrida espacial, os bebês de proveta, o potencial bélico de aviões em uma guerra, a bomba nuclear. Contar e ouvir histórias faz parte do nosso dia a dia, desde a mais tenra idade. As narrativas primordiais e suas derivadas fazem parte das vidas de todos os seres humanos, elas evoluem e se ressignificam além de proporcionarem múltiplas possibilidades de repensar o mundo através delas. É a partir destas primeiras histórias individuais que começamos a construir, cada um e cada uma, uma fração da história do mundo.

Para o propósito de um estudo das estruturas dos textos distópicos escolhidos, porém, é necessário dedicar atenção a traços que são analisados mais frequentemente quando se trata das narrativas, distópicas ou não: o tempo, o espaço, as personagens, a perspectiva ou foco narrativo e, de modo mais específico, o discurso ideológico nas distopias.

2.1 A narrativa, o tom de manifesto e as especificidades distópicas

Neste subtópico, entre aspectos que abordam estruturação e temática, apresento alguns dos elementos essenciais da análise narrativa sob a ótica de Yves Reuter (2004). Indo além, a partir destes primeiros preceitos, relaciono também a estas categorias alguns dos tons identificados nas narrativas distópicas, de modo a introduzir os capítulos vindouros. A saber: o tempo, o espaço, os personagens, o foco narrativo e também o discurso ideológico que fundamenta o enredo distópico.

2.1.1 O tempo na distopia

Toda narrativa apresenta uma dimensão de temporalidade, seja ela bem demarcada e explícita na história ou não. As narrativas podem ser atemporais ou mesclar diferentes eras e recortes, no decorrer da história. Para Reuter (2004), há quatro dimensões consideradas, quando falamos do tempo da história: o momento da narração, sua velocidade, sua frequência e a ordem dos fatos. Neste, a primeira delas

é a que mais interessa aos propósitos desta tese. O momento da narração pode ocorrer de quatro formas, segundo Reuter (2004, p. 87-88), e complemento essa categorização com exemplos de obras utópicas ou distópicas já analisadas previamente a este trabalho:

1. **Ulterior** ocorre quando o narrador conta algo que já ocorreu em um passado longínquo. Exemplos de narrativas que usam esta dimensão de temporalidade são: a história de Rafael Hitlodeu em *Utopia* (1516), de Thomas More, quando seu protagonista conta tudo que encontrou na ilha de Utopia; também a narrativa do protagonista de *As viagens de Gulliver* (2018), de Jonathan Swift, que mostra o que ocorreu nas viagens a cada uma das ilhas visitadas. Exemplos mais recentes são *Admirável mundo novo* (1932), de Aldous Huxley; *1984* (2009), de George Orwell; *Fahrenheit 451* (1953), de Ray Bradbury, e *Androides sonham com ovelhas elétricas?* (2017 [1968]), de Philip K. Dick, entre outros. Outro exemplo é o conto “O quarto selo (fragmento)” (1987), que se desenvolve em alguns marcos temporais como datas e acompanha o que parecem registros de voz de alguma escuta, bem como o conto “A casa de vidro” (1979).

2. **Anterior**, por sua vez, ocorre em forma de profecias ou sonhos e antecipa a sequência dos fatos – em outras palavras, projeta o texto no devir. Uma narrativa que pode ilustrar esta dimensão de temporalidade é *O último homem* (2007), de Mary Shelley, em que as cartas da Sibila de Cumas alertam sobre o terrível futuro que se abaterá sobre a terra.

3. **Simultânea** ilude leitores/as a pensarem que ela ocorre no momento das ações narradas. Esta dimensão pode ser identificada em *The sleeper awakes* (1899), de H. G. Wells, pois a narrativa, em diferentes momentos do tempo, é conduzida de modo a nos situar em seu tempo atual, seja o presente do século XIX, seja o do século XXI. E, usando este recurso de forma mais explícita, há obras contemporâneas, a exemplo de *Jogos Vorazes* (2010), de Suzanne Collins, e *Divergente* (2012), de Veronica Roth, narradas no tempo presente e em primeira pessoa.

4. **Intercalada** mescla as duas primeiras, com momentos retrospectivos ou prospectivos, o que favorece o gênero diário. Uma das obras que utiliza essa dimensão é *A máquina do tempo* (2018), de H.G. Wells, que apresenta dois narradores, o primeiro, supostamente Hillyer, que fala das visitas à casa do Viajante e o segundo, o próprio Viajante, que conta fatos do seu passado, situações que ele teria vivido no futuro, pois viajara no tempo mais cedo, no dia da narrativa. Adiciono o

diário de D-503, em *Nós* (2017 [1924]), de levguêny Zamiátin, e o de Offred, em *O conto da aia* (2017), de Margaret Atwood como exemplos de narrativas que adotaram esta dimensão de temporalidade.

A partir destes apontamentos, podemos identificar diferentes tempos nas narrativas distópicas, ou seja, não existe um único momento em que essas histórias são construídas; este aspecto ressalta a riqueza da categoria dentro do gênero. Embora essas narrativas estejam situadas em universos futurísticos com relação ao nosso próprio tempo, esse aspecto se aproxima mais de uma questão temática do que linguístico-estrutural. Outro ponto relevante a acrescentar é sobre o momento do tempo em que se costumam iniciar as narrativas distópicas: geralmente, *in media res*, dentro da “sociedade de pesadelo”, segundo Baccolini (1995, p. 293). Sobre isto, Moylan (2016) também debate que:

Na distopia, o texto normalmente começa diretamente no terrível mundo novo, e, ainda mesmo sem o movimento de deslocamento para um outro lugar, o elemento de estranhamento textual permanece em efeito, pois “o foco é frequentemente sobre a personagem que questiona” a sociedade distópica. (MOYLAN, 2016, p. 80-81).

Em outras palavras, no momento em que nos inserimos no texto distópico, encontramos um universo transformado e adaptado à sua realidade, ao seu novo governo, às novas condições de seu povo. Não existe uma apresentação do ponto de partida da sociedade de distópica, onde tudo começou, e esta é uma das características marcantes das distopias que utilizam o recurso.

A escolha do autor ou autora por inserir leitores/as em meio ao “pesadelo distópico” mostra o impacto que a sociedade destruída e os universos pós-apocalípticos são capazes de provocar. Este aspecto dialoga com tom de um manifesto ficcional das narrativas do gênero, não em termos estruturais, mas de intencionalidade, observado o seu poder como instrumento de denúncia dos problemas sociais que estão acontecendo ou que podem vir a ocorrer em um futuro próximo: um papel de alerta sobre o presente e o futuro – traço que será abordado mais adiante. Se o leitor ou a leitora percebesse que as personagens daquela trama poderiam ter a chance de impedir as transformações desastrosas antes que o pior cenário fosse instaurado, o texto poderia ser associado às narrativas de aventura, de mistério ou policiais: um ou mais personagens se encarregariam de ver uma ameaça e agir em conjunto para que ela não se concretizasse.

Nas distopias que usam o recurso de iniciar a história em meio ao universo destruído, o choque dos/as leitores/as ao se depararem com esse ambiente insustentável, inadequado ou inadmissível para o bem da humanidade – além da noção de que ninguém percebera o que estava ocorrendo naquele mundo até que fosse tarde demais – provocam empatia, sensação de impotência, reflexão sobre a crueldade daquele tipo de universo e também sobre como os nossos comportamentos, a nossa visão e a nossa atuação no mundo real devem conduzir as pessoas a evitarem qualquer tipo de proximidade entre os terrores da ficção distópica e a realidade. A tirania não precisa de muito esforço para se instalar: apenas de uma chance de se inserir na sociedade, camuflada com as cores da Constituição e da legalidade, através das ações de autoridades que com ela simpatizam e cujo carisma a legitima de forma quase natural.

O leitor e a leitora da obra distópica constroem uma forte conexão com as personagens envolvidas, as que se encontram oprimidas e reprimidas, estejam eles/as conscientes disso na narrativa, ou não. A dimensão temporal caminha junto à espacial nas narrativas, sim, mesmo que esta seja mais enfatizada nos textos distópicos – tomamos aqui o próprio cerne etimológico da palavra “distopia”, que ressalta um lugar, mais do que um tempo inadequado para se viver. Logo, também é importante comentar brevemente a categoria do espaço na narrativa.

2.1.2 O espaço na distopia

Outra das categorias relevantes na análise de uma narrativa é o espaço. Inúmeros são os estudos que abordam essa dimensão dos textos ficcionais. Nesta tese, parto dos preceitos de Carlos Augusto de Figueiredo Monteiro (2002), Yves Reuter (2004), Oziris Borges Filho (2007), Luis Alberto Brandão (2013) e Gerard Genette (2015) para, na sequência, apresentar o diferencial deste elemento nas distopias na literatura. Esta categoria é relevante na literatura, particularmente quando falamos de utopias e distopias.

Inicialmente, para Reuter (2004), o espaço no romance pode conectar-se com os espaços reais e suas funções no texto. Esses ambientes têm o papel de “ancorar” a narrativa em nossa realidade e provocar a ideia de semelhança ou proximidade com a ficção, e isto nos leva a associar o real e o ficcional, a atentar às descrições e criar conexões com os cenários reais. Além disso,

[...] um gênero como a ficção científica cria universos imaginários mas com procedimentos e uma precisão tais que dão também uma impressão realista; quanto ao terror, ou ao estranho, eles “funcionam” numa base realista, estabelecendo uma comunicação entre “nosso” mundo e outros mundos. (REUTER, 2004, p. 59).

A partir dos apontamentos acima, percebemos que os aspectos espaciais podem abranger universos com lugares fiéis aos espaços reais, porém as narrativas ficcionais descrevem outros espaços, os fictícios, em que o fator imaginativo na invenção dos mundos será relevante para a elaboração do texto. Há narrativas que exploram o espaço submarino ou mesmo fora do planeta Terra, lugares aonde os humanos ainda não conseguiram chegar no mundo real e que só podem ser descritos com base em criatividade, jamais em observação.

A título de exemplo, em algumas obras, como *Uma dobra no tempo* (1962), de Madeleine L'Engle, o espaço é flexível, existem cinco dimensões no espaço-tempo e os personagens podem “tesseractar” ou “fazer dobras¹⁷”, ou seja, elas criam “janelas” ou flutuações no véu da realidade conhecida, pontes entre lugares muito distantes uns dos outros, não apenas conectando dois pontos dentro do planeta, mas com a possibilidade de ligar a Terra a qualquer lugar no universo. Brandão (2013), ao discutir sobre o espaço na literatura, questiona:

Do que afinal se fala quando se fala de espaço literário? Equivale simplesmente a literatura? Ou espaço literário designa o espaço que se observa na literatura? Indica, talvez, um tipo de espaço que, apesar de não ser em si literatura, possui características literárias, revela-se propício a que a literatura se exponha? Em nenhuma das três alternativas acima é exato o sentido do termo espaço. Na primeira, o sentido é nulo, ou difusamente sugere certa ampliação da noção de literatura. Na segunda infere-se que o termo possui significado próprio, que independe da literatura, mas que se vincula a ela: há espaços expressos ou representados pela literatura. Porém, onde encontrar tal significado próprio? Na terceira alternativa o espaço talvez seja, muito genericamente, o que viabiliza que a literatura se manifeste: um suporte (a página de um livro pode ser tratada como espaço literário?) ou uma conjuntura (um encontro de escritores configura um espaço literário?) (BRANDÃO, 2013, p. 3).

A passagem de Brandão problematiza as variadas manifestações do espaço literário, que vão desde locais representados nas obras aos suportes dos livros, os conjuntos de pessoas reunidas, talvez até mesmo o espaço em que se realiza a leitura

¹⁷ O título original é “A wrinkle in time”. “Wrinkle”, em língua inglesa, pode referir-se a rugas, vincos, dobras, pregas, ondulações, entre outros.

literária. Ele nos faz refletir mais profundamente sobre o que efetivamente é a dimensão espacial na literatura, um aspecto tão relevante a ser analisado. Não apenas podemos, como devemos considerar a literatura em suas relações com o espaço, segundo Genette (2015), pois

[...] a literatura, entre outros “temas”, fala também do espaço, descreve os lugares, as construções, as paisagens, transporta-nos, como diz ainda Proust a propósito de suas leituras infantis, em imaginação para locais desconhecidos e nos dá, por um instante, a ilusão de percorrê-los e de habitá-los [...] Há, em primeiro lugar, uma espacialidade de certo modo primária ou elementar, que é a da própria linguagem. Observou-se com frequência que a linguagem parecia naturalmente mais apta a “exprimir” as relações espaciais do que qualquer outra espécie de relação (e, portanto, de realidade), o que leva a utilizar as primeiras como símbolos ou metáforas das segundas, ou seja, a tratar de todas as coisas em termos de espaço e, por conseguinte, a espacializar todas as coisas. [...] Para nós, que vivemos em uma civilização na qual a literatura se identifica ao escrito, esse modo espacial de sua existência simplesmente não pode ser tomado como acidental e insignificante. (GENETTE, 2015, p. 45-47)

Os apontamentos de Genette nos encaminham para a avaliação de que a dimensão espacial na literatura deve ser considerada cautelosamente, por ser relevante e proposital, seja na representação dos espaços reais dentro do texto literário, inicialmente a nível linguístico – estilístico, nas figuras de linguagem utilizadas, nos sentidos produzidos pela categoria –, seja desenvolvendo-se de forma a descrever e construir as imagens dos espaços significativos dentro do curso dos acontecimentos narrados.

A categoria em questão é mais complexa e não cabe a esta tese defini-la em todas as suas nuances. Para efeitos desta análise, o espaço como nos interessa é o de representação do mundo real na obra, particularmente os lugares com confinamento que restringem populações a espaços fechados, onde a manipulação de um determinado grupo de poder pode exercer seus desígnios de modo mais absoluto. Harvey (2007), ao analisar a entrevista concedida por Michel Foucault aos editores do *Hérodote*, menciona que, para o francês, “o espaço é fundamental em toda forma comunitária de vida, o espaço é essencial em qualquer exercício de poder”¹⁸ (HARVEY, 2007, p. 45). É com base neste preceito que debato, a partir de agora, a relevância dos espaços de restrição nas distopias.

¹⁸ “(...) space is fundamental in any form of communal life, space is fundamental in any exercise of power’.

Quando se fala do espaço nas narrativas distópicas, por sua vez, este deve ser analisado pela ideia fundamental que boa parte das histórias associadas ao gênero apresenta. É comum encontrarmos nas distopias locais de restrição ou cercos fechados – ilhas, arenas, cidades sitiadas, fronteiras, prisões e casas de vidro, celas. A razão não poderia ser mais simples: um grupo preso e acuado é mais fácil de ser vigiado e mantido sob controle por seus governantes.

Os espaços confinados ou cercados, de alguma forma, são mais propícios à concretização de planos de governo totalitário, como é possível perceber em diversas distopias; seja em uma ilha onde meninos tentam se autogovernar sem sucesso, após a queda de seu avião, como em *O senhor das moscas* (2014 [1954]), de William Golding; seja na arena em que jovens se digladiam até a morte, espetáculo televisionado para todo o país, como em *Jogos Vorazes* (2010); seja nas casas de vidro em que não há cortinas ou privacidade, como em *Nós* (2017 [1924]), e na prisão também transparente de “A casa de vidro” (1979), de Ivan Ângelo; entre outros. O espaço confinado favorece a constante vigilância e a manutenção das disparidades nas relações de poder estabelecidas.

Monteiro (2002), por sua vez, aborda a construção de sentidos através dos espaços, meios e objetos nas narrativas. Para ele, a “construção do ‘lugar’ ou do conjunto de lugares que um romance contém levaria à consideração de que o ‘espaço’ é, ao mesmo tempo ‘meio’ do sentido e também seu ‘objeto’ (...) (MONTEIRO, 2002, p. 14). O trecho acima e os estudos de Monteiro nos levam a observar que suas análises correlacionam o texto literário com o componente do real. O espaço seria, portanto, em sua visão, uma das formas de construção de sentidos – no que ele dialoga com Genette (2015) –, bem como objeto de estudo.

Se direcionarmos esta construção de sentidos para o universo distópico, compreenderemos que os espaços confinadores nas narrativas do gênero são significativos e ambientes de definição. Na obra *Nós*, por exemplo, há uma determinação de em quais horários se deve estar na própria casa, no trabalho ou nos espaços livres. Toda a área de domínio do Estado se caracteriza como um cenário com um sistema opressor, que adota ferramentas repressoras, com limites bem claros de onde e quando se pode ir e vir. Para além do Muro Verde, está o universo que representa a liberdade por fim, todas as paixões, a liberdade, a criatividade, a vazão de emoções coibidas dentro dos muros do Estado.

Observando o livro *Divergente* (2012), essa divisão na construção de sentidos fica evidente, haja vista a influência da obra de Zamiátin sobre ela, entre inúmeras outras obras, algumas delas mencionadas anteriormente nesta tese. As facções não são apenas grupos humanos: os espaços de convivência dessas pessoas se mesclam com a sua cultura, seus costumes, seu modo de vida, suas convicções e valores. Em *Jogos Vorazes* (2010), por sua vez, a arena é o espaço por excelência de determinação de destinos, de vida ou de morte. Quem sobreviverá e quem perecerá durante os jogos dependerá de como aqueles personagens são capazes de utilizar o ambiente a seu favor, em detrimento da derrota e morte de seus adversários. Isto também é observado por Osman Lins (1976), ao analisar o espaço romanesco:

De modo algum procuramos, com os exemplos dados, estabelecer mesmo de longe uma tipologia do espaço; eles constituem uma ilustração das suas possibilidades; reforçam, simultaneamente, a importância que pode ter na ficção esse elemento estrutural e indicam as proporções que eventualmente alcança o fator espacial numa determinada narrativa, chegando a ser, em alguns casos, o móvel, o fulcro, a fonte de ação (...)” (LINS, 1976, p. 67).

Enquanto analisa as múltiplas formas de aplicação do espaço nas narrativas, Osman Lins expande as possibilidades para espaços de sobrevivência e outros, que adentram o campo do insólito ficcional, por exemplo, e reforça, como podemos perceber, lendo a passagem acima, que a construção de sentidos tem forte influência dos espaços literários.

Borges Filho (2007), por sua vez, aponta algumas funções ou papéis do espaço, a saber: caracterização de personagens, dentro de um contexto social, econômico e também psicológico em que estão inseridas; influência sobre personagens e suas atitudes; permitir que se desenvolvam as ações da narrativa; estabelecimento de personagens geograficamente; representação dos sentimentos de personagens; criação de contrastes com personagens; antecipação da narrativa em si. Cada um desses papéis pode ser observado em narrativas distópicas, das clássicas às contemporâneas.

No caso das obras analisadas e de outras distopias, podemos perceber de que forma os espaços escolhidos na narrativa influenciam as atitudes e decisões das personagens. Para começar, em *Nós* (2017 [1924]) e no conto “A casa de vidro” (1979), as redomas vítreas foram construídas de forma a tudo revelarem, e isto tem influência na caracterização de suas personagens e na forma como estas vão agir e

interagir umas com as outras, dentro da sociedade retratada na obra. Por exemplo, no romance russo, percebemos atitudes mais conformadas das personagens perante as casas transparentes, uma vez que isso já fazia parte de sua cultura. No caso do conto brasileiro, notamos a revolta pública gradualmente tornando-se indiferença, no final da história. Muitos dos comportamentos são ditados pela configuração dos seus respectivos espaços, porque não se pode ter certeza de quem está vigiando aqueles locais.

Ademais, a realização das ações de toda narrativa tem como suporte, apoio, a ambientação no espaço propício e escolhido pelo autor ou pela autora para o desenrolar dos eventos: seu clímax, um possível recomeço, para o desfecho ou outra ação; por exemplo, em “O quarto selo (fragmento)”, cada um dos espaços, ainda que descritos brevemente, tem um objetivo no tecido da narrativa – sejam os espaços de espionagem, de acúmulo dos corpos ou mesmo o do assassinato do G.G.

Os locais da narrativa demandam ainda um posicionamento geográfico, que pode ser pautado na realidade ou não, e ainda independentemente de serem especificados, pois a identificação dos espaços é muito comum nas distopias, visto que tais lugares são essenciais para o cumprimento dos jogos de poder estabelecidos na diegese.

Abordar este ponto é importante porque pensar no espaço é refletir sobre as pessoas que o ocupam e que o transformam; é impraticável modificar qualquer ambiente sem haver mudanças nas pessoas que utilizam um determinado lugar, logo, qualquer tipo de alteração ou troca de ambiente em busca de alcançar um ou mais objetivos será infrutífera se não houver evolução também nas pessoas que ali convivem.

A força que causa o desmatamento em uma área protegida, ou que provoca uma queimada, por exemplo, é a mesma que tem a possibilidade de realizar o reflorestamento em uma área destruída ou de empreender esforços para apagar um incêndio. O que muda é a atitude das pessoas presentes naquele local. Até mesmo a sua ausência comunica mensagens relevantes. Seres humanos transformam o mundo e também a ficção. A partir deste ponto, pondero sobre a categoria de personagem e alguns aspectos desses agentes de transformação nas distopias.

2.1.3 Personagens nas narrativas distópicas

Antes de partir para as considerações sobre os personagens de narrativas distópicas, é relevante ponderar sobre a categoria e, para este fim, tomo por base conceitos de Alves (2009), Reuter (2004). Rosenfeld (2014) e Candido (2014).

Para Anatol Rosenfeld, é a personagem quem torna a ficção patente e concretiza a camada imaginária (2014, p. 21), além de ser mais coerente que os seres reais. A partir desta ideia, podemos depreender que o autor enxerga em cada personagem, entre outros traços, o potencial construtor da representação humana na ficção – não porque seja idêntico ao mundo real, mas porque existe a flexibilidade da distorção, da releitura, da recriação literária. Além disto, em diálogo com o subtópico anterior, são os personagens que transformam o universo ao seu redor, assim como a humanidade é agente de transformação no planeta que temporariamente ocupa.

Mesmo nos microcontos e nanocontos em que não aparecem de forma explícita, as personagens subjazem à trama proposta. Em outras palavras, fazendo um paralelo com a nossa realidade, assim como a nossa presença afeta e movimenta o mundo, a nossa ausência também o faz, pois ela firma um posicionamento sobre aquilo que está ocorrendo ou que pode vir a ocorrer. Da mesma forma, as personagens movimentam qualquer narrativa, seja de modo explícito ou implícito. Esta ideia dialoga com a visão de que o “enredo existe através das personagens”, como defende Candido (2014, p. 53). Entendemos que elas dão vida à história, geram e solucionam os conflitos que surgem na narrativa, materializam a tessitura do texto, são elementos-chave para o desenvolvimento dos fatos, não importa se são figuras humanas, animais, objetos animados, se seus nomes são citados ou apenas referidos brevemente. Além disso, para o crítico,

[...] os três elementos centrais dum desenvolvimento novelístico (o enredo e a personagem, que representam a sua matéria; as ‘idéias’, que representam o seu significado, - e que são no conjunto elaborados pela técnica), estes três elementos só existem intimamente ligados, inseparáveis, nos romances bem realizados. No meio deles, avulta a personagem, que representa a possibilidade de adesão afetiva e intelectual do leitor, pelos mecanismos de identificações, projeção, transferência, etc. A personagem vive o enredo e as idéias, e os torna vivos (CANDIDO, 2014, p. 54).

A passagem acima nos leva a considerar a relevância desta categoria em uma narrativa. É possível analisar, a princípio, que as personagens constituem a base de

toda história, seu elemento mais presente e interativo, porém, como defende Candido (2014), não são elas os alicerces de uma narrativa: é a própria estrutura que responde pela eficácia e pela resistência do romance.

“O romance se baseia (...) numa relação entre o ser vivo e o ser fictício, manifestada através da personagem, que é a concretização deste” (CANDIDO, 2014, p. 55). Neste ponto, o crítico considera a relevância dos seres reais na criação de personagens fictícios, ainda que tenham tantas diferenças entre si, o que favorece a concretização da verossimilhança na história. Na construção de uma personagem, essas distorções são necessárias, particularmente, a tomada da pessoal real, transformando-a segundo os propósitos que se pretende com a narrativa em que será inserido o ser fictício, com suas crenças, suas decisões, os caminhos a serem traçados. Ainda:

[...] o romance, ao abordar as personagens de modo fragmentário, nada mais faz do que retomar, no plano da técnica de caracterização, a maneira fragmentária, insatisfatória, incompleta, com que elaboramos o conhecimento dos nossos semelhantes (CANDIDO, 2014, p. 58).

A caracterização das personagens também poderá servir aos propósitos da narrativa, afinal, como afirma o crítico, romancistas e artistas em geral são criadores/as da realidade que apresentam, logo, eles/elas a dominam, delimitam e comunicam (CANDIDO, 2014, p. 64).

Se tomarmos *A Metamorfose* (1997 [1915]), de Franz Kafka, observaremos em Gregor Samsa uma personagem que acorda não doente, em depressão, em fase terminal de uma doença ou debilitada por uma idade avançada, mas transformada em um inseto gigante. Isto causa nos/as leitores/as estranhamento e repulsa, além de provocar a incompreensão de familiares da personagem. Kafka poderia ter caracterizado Gregor em uma das situações mencionadas acima, totalmente pautadas na realidade, mas optou por representá-lo como um inseto, algo relativamente eliminável, considerado dispensável, que apenas ocupa espaço. Sem realmente ter mais utilidade no lar, para a família, ele se tornou uma figura decrépita, que causa asco e não faria falta em qualquer contexto, uma vez que não seria mais capaz de gerar lucro para a casa. Com isto, Kafka consegue reforçar tudo que Gregor sentiu e pensou sobre si mesmo, ao falhar como provedor de sua casa, e enfatizou a

crítica ao abandono sofrido por aqueles/as que perdem uma função considerada necessária a um grupo social.

Em toda narrativa, as personagens podem ser poucas ou múltiplas, planas ou esféricas, entre outros aspectos, e vivenciam as histórias contadas no texto. Elas dão vida às histórias contadas. Seu caráter depende parcialmente do que rege o romance e das intenções do romancista, segundo Candido (2014, p. 74). Retomando Forster, Candido menciona que:

As personagens planas eram chamadas *temperamentos (humours)* no século XVII, e são por vezes chamadas tipos, por vezes caricaturas. Na sua forma mais pura, são construídas em torno de uma única idéia ou qualidade; quando há mais de um fator neles, temos o começo de uma curva em direção à esfera. (...) As “personagens esféricas” não são claramente definidas por Forster, mas concluímos que as suas características se reduzem essencialmente ao fato de terem três, e não duas dimensões; de serem, portanto, organizadas com maior complexidade e, em consequência, capazes de nos surpreender (CANDIDO, 2014, p.62-63).

O trecho acima nos leva a compreender que os sujeitos em uma história, segundo o crítico, que retoma Forster, podem apresentar dois níveis de complexidade: o primeiro é mais raso ou superficial, no caso das personagens planas, e podemos compreendê-las como aquelas que seguem um plano definido – ele usa a noção espacial de “duas dimensões” – e estão estacionadas em uma mesma visão ou opinião, logo, não questionam o *status quo*. Na narrativa, estas personagens não costumam ser aprofundadas pelo autor ou pela autora, e podem ser manipuladas mais facilmente, encaixadas onde for aprazível às autoridades ficcionais vigentes.

Por outro lado, há um nível mais complexo e imprevisível, o das personagens esféricas, “com três dimensões”, segundo Candido (2014, p. 63): estas não podem ser classificadas como puramente boas ou más, pois possuem características que nos impedem de encaixá-las em um padrão. As personagens esféricas não se acomodam em todos os núcleos e possuem maior autonomia de ação: não são facilmente manipuláveis, como as planas. Elas possuem mais camadas e nuances, são imprevisíveis e enriquecem uma narrativa. Acerca deste traço, para Antonio Candido, a revolução que o romance sofreu no século XVIII abordou a passagem de um enredo complicado com personagens simples, para um enredo mais simples, ou seja, coerente e uno, com personagens complicados (CANDIDO, 2014, p. 60), o que se tornou um marco dos romances modernos.

Neste contexto, ao analisar as narrativas distópicas, vemos a emergência dessas personagens no cenário que pode ser pós-apocalíptico ou não, porém, a dissociação entre os níveis de complexidade não é tão acentuada assim. De um lado, existe uma ou mais personagens que desafiam o sistema como ele está instituído, indo além de outros grupos de indivíduos planos que aceitam a realidade e têm uma visão simplista de mundo. De outro, a complexidade se estende a um universo que foi transformado, tem novas formatações geográficas, econômicas, políticas e sociais e se apresenta como a nova sociedade proposta. Atenhamo-nos aos exemplos em narrativas distópicas.

Em *Divergente* (2012), de Veronica Roth, a dualidade das personalidades é bem demarcada nas figuras de sujeitos “divergentes”, como Tris e Quatro, personagens que não se enquadram em uma única das cinco facções em que foi dividida a sociedade daquela Chicago futurística. Cada facção primava por qualidades específicas e aceitação passiva das regras locais.

O mesmo podemos perceber em *Admirável Mundo Novo* (2014 [1932]): na Londres da obra, as pessoas eram criadas em laboratório, não mais geradas, e pertenceriam a uma mesma casta para sempre, sem oportunidades de ascensão social; a exceção eram personagens como Bernard Marx, que buscavam algo além do que foi planejado para suas vidas – a despeito de sua decisão final. A análise dessa categoria é também essencial quando falamos das narrativas distópicas, pois protagonistas de distopias são pessoas que, por viverem em um mundo repleto de dificuldades e pela necessidade de sobrevivência, serão capazes de muitas coisas para isto – esses heróis e essas heroínas possuem maior afinidade com o papel anti-heroico.

Os anti-heróis e anti-heroínas não se encaixam em um padrão de valores subjacente à perspectiva narrativa, segundo Kothe (1985, p. 16). Assim, compreendemos que, dentro da narrativa, as mesmas leis e regras do universo representado devem aplicar-se a todos os personagens envolvidos, mas os anti-heróis e anti-heroínas não obedecem à risca as mesmas regras e são capazes de atos, omissões, palavras e pensamentos inesperados, na busca por concretizar seus objetivos, com o menor esforço e obtendo o maior lucro possível de qualquer situação. Considerando as contribuições do *E-Dicionário de termos literários* de Carlos Ceia, percebemos uma visão específica do vocábulo “anti-herói”:

[...] termo que em narratologia e dramaturgia, se opõe ao de herói, numa dupla acepção. 1. Enquanto protagonista da história narrada ou encenada, o anti-herói reveste-se de qualidades opostas ao cânone axiológico positivo: a beleza, a força física e espiritual, a destreza, dinamismo e capacidade de intervenção, a liderança social, as virtudes morais. Uma vez que a avaliação do herói, feita pelo leitor/espectador, assume sempre aspectos subjectivos, uma vez que, no quadro da apreciação humana das situações de vida e dos acontecimentos, a ambiguidade dos pontos de vista é uma constante, que se inscreve no carácter dialéctico da condição humana, qualquer reacção do protagonista é sempre susceptível de interpretações antagónicas (ALVES, 2009, s/p).

Nas narrativas distópicas, pode haver ocorrência de um/a antagonista, a figura que está no centro de poder e comanda o regime tirânico, e também de uma personagem anti-heroica. Esta protagoniza a narrativa e produz nela os discursos contranarrativos, quando rechaça a exploração sofrida e instiga a revolução – seja pela palavra, seja pelos atos revolucionários – que provocam o carácter reativo dos povos nas distopias, como acontece com *Nós* (2017 [1924]), *Jogos Vorazes* (2010), *Divergente* (2012) e outras obras. São personagens dispostas a tudo para sobreviverem.

Aos anti-heróis e às anti-heroínas, faltam as características intrínsecas aos heróis e heroínas clássicas, seus princípios morais e éticos e, segundo Alves (2009), pode até mesmo faltar a beleza e/ou a força física tão características destes/as. O/A protagonista da distopia é capaz de fazer qualquer coisa para sobreviver naquele sistema, ou seja: mentir, manipular, roubar, matar, conspirar, o que for necessário, por sua família, para levar o pão diário para casa ou mesmo para não morrer. Uma vez identificada, essa personagem vira alvo do Estado, uma ameaça à “harmonia” estabelecida e é banida, o que pode ser identificado nas principais narrativas distópicas novecentistas:

As distopias revelam justamente o contrário das utopias, longe de serem harmônicas, obras como *Admirável Mundo Novo*, de Aldous Huxley, 1984 de George Orwell e *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury mostram um mundo onde os sujeitos são submetidos a um poder central, totalitário e têm suas liberdades individuais continuamente cerceadas. Contudo, curiosamente, em nenhuma dessas obras – todas ficcionais, cabe ressaltar – os sujeitos parecem estar insatisfeitos, ao contrário, a massa parece devidamente organizada e feliz. Os dissidentes, no caso os personagens principais ou de destaque nestes livros, são rapidamente identificados pelo poder central, sendo eliminados ou exilados e, com isso, permitindo que a coletividade sobreviva harmonicamente. (FIGUEIREDO, 2009, p. 356).

Os diferentes grupos sociais em distopias estão sob constante vigilância e opressão, seja a massa submissa ou os anti-heróis e as anti-heroínas que se levantam contra o sistema. É possível identificarmos traços desse tipo de personagem, ainda, em figuras como Katniss Everdeen, de *Jogos Vorazes* (2010), que descumpria regras na surdina, em seu distrito, porque precisava ganhar mais dinheiro e sustentar a família. Também em Becca, de *A torre acima do véu* (2014), de Roberta Spindler, que mergulhava sob o véu em busca de artefatos contrabandeados e que pudessem ser vendidos, para seu lucro e sustento da família, em uma sociedade destruída e sem muitas oportunidades; entre outras.

Guy Montag, de *Fahrenheit 451* (2012 [1953]), antes de seu despertar de consciência, ao exercer sua profissão de bombeiro, em determinado momento, percebe que aquela ação não é realmente produtiva para a população, mas precisa realizá-la, porque é o seu trabalho: sua lealdade ao sistema estava sendo maligna ao restante da população que apenas queria ter acesso aos seus livros. Ele se sente confortável com o fogo que tanto mal faz a outras pessoas, mesmo que posteriormente também se rebele contra suas autoridades.

Por outro lado, um ponto importante a adicionar é que, tomando por base estudos de Baccolini (1995, p. 295), as personagens que protagonizam uma narrativa distópica costumam ser silenciadas, ou seja, o uso da língua e da linguagem é controlado, por vezes, vetado ou manipulado em forma de propaganda, o que também é abordado por Moylan (2016, p. 82). Podemos identificar os antitéticos silenciamento *versus* propaganda em narrativas como *Jogos Vorazes* (2010), na figura da protagonista Katniss. Por muito tempo, ela viveu em silêncio, sem direito a ter voz ou a questionar o sistema de governo e a exploração da Capital. Após o início da Revolução, no entanto, a sua figura, que fora calada repetidamente na TV aberta, transformou-se no símbolo do levante, que almejava a queda da Capital.

Ambos os recursos, o silenciamento e a propaganda, podem ser usados de forma entremeada como códigos de opressão e instrumentos de repressão, de forma ao núcleo de poder da narrativa conseguir controlar toda a população. Podemos identificar em *1984* (2009 [1949]) que as personagens convivem com cartazes e a mensagem “O GRANDE IRMÃO ESTÁ DE OLHO EM VOCÊ”. Estes aparecem reiteradamente na narrativa, estão presentes nas casas, corredores de prédios e várias instituições, e denotam que a linguagem reforça o controle sob o qual as pessoas vivem naquela realidade distópica: não importa em que parte da casa o u da

cidade você se encontra, pois o Grande Irmão tudo vê e tudo sabe. E também é pela linguagem, das mais variadas formas, que o sistema de controle é desafiado, questionado e se torna alvo de possíveis levantes populares nas narrativas distópicas.

Segundo compreendemos pelos estudos de Candido (2014), são as personagens que movem a narrativa, pois provocam o desenvolvimento da diegese, interferem diretamente – e, eu adiciono, também indiretamente – na construção e condução do tempo e dos espaços narrativos. É assim com cada um e cada uma de nós, enquanto desempenhamos o papel de agentes de transformação da nossa própria realidade, aqui e ali inspirando a arte ou sendo inspirados e inspiradas por ela.

Cada personagem, seja ela real ou fictícia, possui características e forças distintas, motivações variadas e inúmeras formas de cooperar com a estrutura narrativa. É talvez impossível imaginar uma história sem personagens que lhe concedam essa vida, desempenhando as ações determinadas pelo/a autor/a naquele espaço e naquela dimensão temporal – se não pessoas, animais ou mesmo objetos que, na nossa realidade, são inanimados.

Todos estes exemplos delineiam a dimensão sob a qual se constroem as personagens nas distopias literárias, que também observam a escolha de um determinado foco narrativo – traço que comento a partir deste ponto.

2.1.4 A perspectiva ou o foco narrativo nas distopias

Podemos compreender o foco narrativo como o enfoque a partir do qual se narra uma história. Em outras palavras, é o ponto de vista adotado pelo/a narrador/a para contar um fato ou uma história, e sua análise pode ser realizada a partir de diferentes perspectivas. Aqui, reúno os estudos de Sperber (1971), Friedman (2002) e Genette (2017) para embasar a teoria da perspectiva, que avalia qual o ponto de vista de quem narra uma história e dos fatos observados; se o herói ou a heroína apenas conta a sua história de uma perspectiva externa ou se faz parte dela, enquanto a narra; se uma testemunha presente na narrativa conta os fatos de um determinado anti-herói ou anti-heroína; se o/a narrador/a observa de fora e apenas narra os acontecimentos.

A princípio, um dos olhares mais apreciados em crítica é o de Gerard Genette (2017). Para ele, o/a narrador/a pode ser homodiegético/a, heterodiegético/a ou

autodiegético/a. Genette apresenta os tipos de narrativa e exemplifica estes/as narradores/as:

[...] dois tipos de narrativa: uma com narrador ausente da história que narra (exemplo: Homero na *Ilíada*, ou Flaubert na *Educação sentimental*), a outra com narrador presente enquanto personagem na história que narra (exemplo: *Gil Blas*, ou *O morro dos ventos uivantes*). Chamo o primeiro tipo, por razões evidentes, de *heterodiegético*, e o segundo de *homodiegético*. (GENETTE, 2017, p. 324).

Em outras palavras, um/a narrador/a **heterodiegético/a** apenas conta uma história, sem se envolver nos acontecimentos dela. O/A narrador/a **homodiegético/a**, por sua vez, toma parte nos fatos narrados. E este tipo ainda pode ser subdividido em duas categorias: existe um grau maior e menor de narração homodiegética. Quando o/a narrador/a é o herói ou a heroína de sua própria história, é totalmente **homodiegético/a**; mas quando apenas observa ou testemunha os fatos, ou seja, quando está à parte dos principais acontecimentos e apenas os narra, é **autodiegético/a**. (GENETTE, 2017, p. 325).

A partir destes apontamentos, pensemos nas distopias. Não existe um/a tipo de narrador/a preferencial nas narrativas distópicas, pois cada uma destas apresenta um propósito ou intencionalidade segundo a escolha de sua perspectiva e o universo que o/a autor/a apresenta aos seus leitores e leitoras. Podemos ver fatos narrados em 1ª ou 3ª pessoa e apreciar os diferenciais e implicações de um maior ou menor envolvimento de quem narra com aquela história. Encontramos um narrador homodiegético distópico clássico, por exemplo, na figura do protagonista de *Nós* (2017 [1924]). Em toda a narrativa, Zamiátin apresenta um engenheiro e matemático D-503 como o herói de sua narrativa, redigindo as entradas de seu diário, antes e depois da Operação que provocou sua lavagem cerebral. Essa perspectiva nos permite ter acesso a todas as confusões mentais e emocionais que a personagem vivencia, ao longo da narrativa, além de compreender suas motivações.

Outra narradora homodiegética, desta vez em uma obra contemporânea, é Katniss Everdeen, de *Jogos Vorazes* (2010), que narra os fatos em 1ª pessoa e no tempo presente, no constante fluir dos acontecimentos que a cercam. A linguagem nos permite ter acesso aos pensamentos de Katniss, às suas dúvidas e às causas que ela defende, antes mesmo que a jovem tome atitudes relacionadas a esses sentimentos e emoções; esta condução da narrativa proporciona afinidade entre a

personagem e os/as leitores/as. Ao mesmo tempo, ela não entrega todos os seus pensamentos e sentimentos em um tempo presente e algumas de suas ações são imprevisíveis e surpreendentes – o que também é possível identificar no desenvolvimento das ações da protagonista de outra obra distópica contemporânea, America Singer, de *A seleção* (2012), da autora Kiera Cass.

Como exemplos de dois narradores mistos em uma mesma narrativa, sendo um autodiegético e outro, homodiegético, temos Hillyer e o Viajante, em *A máquina do tempo* (2018), de H. G. Wells. O primeiro inicia a história e conta sobre as várias reuniões entre pessoas eminentes da sociedade britânica oitocentista na casa do cientista, o Viajante do Tempo. Entre os capítulos 3 e 11, temos um foco na perspectiva do Viajante, que narra o que teria acontecido em sua viagem ao futuro – e ao final, Hillyer retoma e encerra a história. Para Sperber,

[...] qualquer que seja a definição que se dê a "foco narrativo" (como por exemplo "é o ponto privilegiado de onde emana a narrativa") as várias opiniões concordam que é a figura do narrador em suas múltiplas apresentações possíveis, concretizada pelo leitor. Através dela a imaginação do leitor encontra a ponte para o mundo da ficção. Assim sendo, para interpretação de uma narrativa devemos levar em conta o fio desta narrativa, que dá nascimento a um mundo fictício na imaginação do leitor, que a cada palavra da narrativa se define cada vez mais (SPERBER, 1971, p. 65).

Sperber ressalta a relevância do papel do/a narrador/a, a observância do ponto de vista adotado, pois isto consolida a relação entre a pessoa leitora e o texto ficcional. Outro nome importante nos estudos da perspectiva em narrativas e que acrescenta muito a este trabalho é o de Norman Friedman (2002), cujos estudos visam à construção de um conceito crítico dessa categoria em análise. Segundo Friedman (2002):

Já que o problema do narrador é a transmissão apropriada de sua estória ao leitor, as questões devem ser algo como: 1) Quem fala ao leitor? (autor na primeira ou terceira pessoa, personagem na primeira ou ostensivamente ninguém?); 2) De que posição (ângulo) em relação à estória ele a conta? (de cima, da periferia, do centro, frontalmente ou alternando?); 3) Que canais de informação o narrador usa para transmitir a estória ao leitor? (palavras, pensamentos, percepções e sentimentos do autor; ou palavras e ações do personagem; ou pensamentos, percepções e sentimentos do personagem: através de qual – ou de qual combinação – destas três possibilidades as informações sobre estados mentais, cenário, situação e personagem vêm?); e 4) A que distância ele coloca o leitor da estória? (próximo, distante ou alternando?). (FRIEDMAN, 2002, p.171-172)

Friedman busca analisar todas as questões que envolvem a perspectiva de forma didática, sistemática e bem compartimentalizada, visando ao desenvolvimento de uma sequência lógica de pensamento para delinear a sua teoria da perspectiva. Na sua visão, a maior ênfase está na apresentação da forma mais adequada de um/a narrador/a transmitir uma determinada história à pessoa leitora. Assim, Friedman (2002) pondera sobre a voz escolhida, sobre o ângulo adequado para a narração dos fatos necessários à sua história e também reflete sobre quais são os melhores meios de informar à pessoa leitora sobre o que se passa com o/a autor/a e as personagens. Até o vínculo que será criado durante a experiência de leitura é problematizado pelo estudioso, e ele ainda ressalta que também se deve avaliar a que distância o/a autor/ar escolhe posicionar seu leitor ou sua leitora: construindo um vínculo maior ou menor com a personagem em questão.

O analista estadunidense demonstra uma preocupação com os modos de transmissão de qualquer conteúdo no que ele denomina “estória” e também que é preciso delinear os parâmetros entre o que é contar – que chama de sumário narrativo – e o que é mostrar – a cena imediata; este foco termina por reduzir a relevância do diálogo em uma narrativa, dessa forma,

[...] para que o evento seja colocado imediatamente diante do leitor, é necessário pelo menos um ponto definido no espaço e no tempo. A principal diferença entre narrativa e cena segue o modelo geral-particular: o sumário narrativo é uma apresentação ou relato generalizado de uma série de eventos cobrindo alguma extensão de tempo e uma variedade de locais, e parece ser o modo normal, simples, de narrar; a cena imediata emerge tão logo os detalhes específicos, contínuos e sucessivos de tempo, espaço, ação, personagem e diálogo começam a aparecer. (FRIEDMAN, 2002, p. 172)

Nesse trecho, Friedman explora as distinções entre narrativa e cena com base em uma questão de generalidade ou de especificidade dos fatos apresentados. Trata-se do sumário da narrativa, que apresenta os aspectos mais gerais daquela conjuntura ou universo, enquanto a cena traz as peculiaridades de cada momento. Mas ele esclarece que elas não são excludentes, pois “[...] mesmo a mais abstrata das narrações trará, incorporada em algum lugar dela, indicações e sugestões de cenas, e mesmo a mais concreta das cenas exigirá a exposição de algum material sumário”. (FRIEDMAN, 2002, p. 173).

O analista propõe, então o primeiro tipo de autoria do seu estudo, o que ele chama de “autor[a] onisciente intruso[a]”. Ao adotar esta perspectiva, existe um

distanciamento da cena e a voz do/a autor/a domina o cenário, pois utiliza sempre pronomes na 1ª pessoa, seja no singular, seja no plural. Neste caso, o fator da onisciência favorece o ponto de vista sem qualquer tipo de fronteiras ou limitações, com a visão e conhecimento pleno de todos os ângulos possíveis, além da impossibilidade de esse/a autor/a ser controlado/a. Ademais, essa onisciência do/a autor/a oferece clareza de pensamentos, sentimentos e percepções para a pessoa leitora que acessa o texto: “A marca característica, então, do Autor Onisciente Intruso é a presença das intromissões e generalizações autorais sobre a vida, os modos e as morais, que podem ou não estar explicitamente relacionados com a estória à mão”, segundo Friedman (2002, p. 173).

Neste caso, temos um exemplo que já conhecemos dentro do espectro do/a autor/a em 1ª pessoa, onisciente, que tem plena consciência de todos os fatos e personagens da narrativa, mas ele/a não se limita a contar a história: seu cunho crítico reflete os juízos de valor que deposita sobre as ações de cada personagem. Não se associa, porém, com a ideia de narrador/a heterodiegético/a de Genette (2017), pois neste caso, existe um maior distanciamento da narrativa do que a definição de Friedman parece oferecer, uma vez que foca em crítica e no seu posicionamento firme sobre narrativa e personagens. Podemos encontrar exemplos claros deste tipo de narrador nas obras de Machado de Assis, a exemplo de *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), *Quincas Borba* (1891) e *Dom Casmurro* (1899), nas vozes de seus personagens nada omissos quando se trata de tecer críticas ferozes à sociedade da época.

Uma segunda definição que Friedman apresenta é a de “narrador[a] onisciente neutro[a]”. Este se difere do/a intruso/a pela “ausência de intromissões autorais diretas”, o que é possível identificar nos personagens Philip e Rampion, de *Contraponto* (2014 [1928]), de Aldous Huxley (FRIEDMAN, 2002, p. 174). Neste caso, o/a narrador/a está em 3ª pessoa e apenas presencia os acontecimentos, com uma tendência à descrição e à explicação dos fatos para as pessoas leitoras, usando seu “filtro” e sua voz. Este tipo de narrador se aproxima mais do heterodiegético, de Genette (2017) e é o que podemos encontrar no conto “A casa de vidro” (1979), de Ivan Angelo, entre outros textos.

Uma terceira categoria de Friedman é “eu” como testemunha – caso em que não existem juízos de valor e o/a narrador/a tem ciência de todos os acontecimentos, mas não possui o direito de voz, ou de fazer qualquer interferência na narrativa:

O narrador-testemunha é um personagem em seu próprio direito *dentro* da estória, mais ou menos envolvido na ação, mais ou menos familiarizado com os personagens principais, que fala ao leitor na primeira pessoa. A consequência natural desse espectro narrativo é que a testemunha não tem um acesso senão ordinário aos estados mentais dos outros; logo, sua característica distintiva é que o autor renuncia inteiramente à sua onisciência em relação a todos os outros personagens envolvidos, e escolhe deixar sua testemunha contar ao leitor somente aquilo que ele, como observador, poderia descobrir de maneira legítima. À sua disposição o leitor possui apenas os pensamentos, sentimentos e percepções do narrador-testemunha; [...] (FRIEDMAN, 2002, p. 176)

Este tipo de narrador/a pode ser identificado/a em histórias policiais e determinadas narrativas de aventura e fantasia épica, por exemplo, em que apenas se contam os fatos de forma externa, sem envolvimento, e também o/a narrador/a é mantido/a em suspense pelas revelações do final pois, não sendo onisciente, não tem acesso a todas as respostas. O romance *O senhor dos anéis* (1954), de J. R. R. Tolkien adota por exemplo, esta perspectiva. Também “O quarto selo” (1987), de Rubem Fonseca, o faz.

Por outro lado, existe o [a] “narrador[a] protagonista”, que narra em 1ª pessoa, não apenas como testemunha, mas participando dos fatos, sem interferência de outros canais de informação, e é mais limitado do que o narrador Testemunha, que – com maior flexibilidade de movimento pela história – recebeu acesso a mais fatos do que o/a protagonista tem:

Devido a seu papel subordinado na própria estória, o narrador testemunha tem uma mobilidade muito maior e, por consequência, uma amplitude e variedade de fontes de informação bem maiores do que o próprio protagonista, que e encontra centralmente envolvido na ação. O narrador-protagonista, portanto, encontra-se quase que inteiramente limitado a seus próprios pensamentos e percepções. De maneira semelhante, o ângulo de visão é aquele do centro fixo (FRIEDMAN, 2002, p. 177)

Um dos exemplos citados pelo analista é o órfão pobre Pip, narrador protagonista da obra *Grandes Esperanças* (1860), de Dickens. Este tipo de narrador por ser associado ao autodiegético, de Genette (2017). Friedman aponta ainda que o distanciamento que a perspectiva tomará da pessoa leitora independe de definição: pode ser uma distância longa ou curta ou mesmo, ambas. É o narrador identificado em *Nós* (2017 [1924]), de Zamiátin.

O analista também propõe conceitos para outros tipos de perspectiva, como a “onisciência seletiva múltipla” e a “onisciência seletiva”, mas os quatro tipos

essenciais do foco narrativo apresentados, em sua correlação com a categoria definida por Genette (2017) são os escolhidos para compor esta fundamentação, posto que cobrem as obras escolhidas para exemplificação de modo satisfatório.

A escolha consciente de um ponto de vista é fundamental em todas as narrativas, particularmente nas distópicas, visto que estas possuem, além de todos os aspectos ficcionais, um papel de alerta à sociedade sobre o futuro que está sendo construído no presente. São diversos os discursos propostos nestes textos e, entre eles, um tem bastante relevância, pois coaduna com a ideia de informar ao público sobre os perigos do devir: os discursos ideológicos presentes nas distopias.

2.1.5 O discurso ideológico nas distopias

Para compreendermos a proposta do discurso ideológico nas distopias, iniciamos pelo conceito de ideologia. Para Chauí (2008), é válido

[...] desfazer a suposição de que a ideologia é um ideário qualquer ou qualquer conjunto encadeado de idéias e, ao contrário, mostrar que a ideologia é um ideário histórico, social e político que oculta a realidade, e que esse ocultamento é uma forma de assegurar e manter a exploração econômica, a desigualdade social e a dominação política (CHAUÍ, 2008, p. 7).

A partir do trecho, podemos compreender as ideologias como doutrinas, pensamentos, ideias, perspectivas de um indivíduo ou de um grupo de indivíduos, que buscam nortear atitudes sociopolíticas relativas a uma comunidade. Na visão de Chauí, ideologias não operam para eliminar as diferenças sociais e econômicas entre os povos de uma comunidade, mas para acentuá-las. Ainda, para a autora:

Em sociedades divididas em classes, nas quais uma das classes explora e domina as outras, essas explicações ou essas idéias e representações serão produzidas e difundidas pela classe dominante para legitimar e assegurar seu poder econômico, social e político. Por esse motivo, essas idéias [sic] ou representações tenderão a esconder dos homens o modo real como suas relações sociais foram produzidas e a origem das formas sociais de exploração econômica e de dominação política. Esse ocultamento da realidade social chama-se ideologia. Por seu intermédio, os dominantes legitimam as condições sociais de exploração e de dominação, fazendo com que pareçam verdadeiras e justas (CHAUÍ, 2008, p. 24).

A passagem acima apresenta alguns dos traços mais relevantes para pensarmos na análise do *corpus* deste trabalho. Nas distopias, é possível haver

variados grupos sociais, étnico-raciais e classes. É comum que duas classes sejam sempre retratadas: um grupo dominante e outro, dominado. Os grupos que representam os centros de poder produzem discursos ideológicos durante toda a narrativa, buscam manter as cisões entre os grupos predominantes e as distinções entre classes, sempre omitindo a realidade do grupo mais numeroso e explorado, um traço que a arte herdou da vida real, dos sistemas déspotas de poder.

Ao observarmos uma quantidade de narrativas consideradas distópicas, incluindo os textos herdeiros do impulso distópico britânico oitocentista, as do século XIX e também as publicadas nos séculos XX e XXI, é possível perceber que existe uma dimensão ideológica sendo inserida no discurso, no nível da narrativa. Por meio deste “plano utópico” que atinge favoravelmente apenas parte da população representada na obra, e que concretiza ideais perigosos, é essencial registrarmos os códigos de conduta dos grupos que representam a tomada do poder, quais os seus objetivos, desejos e que ferramentas utilizam para seu próprio proveito, entre outros aspectos.

Um primeiro exemplo a ser citado é a obra *As viagens de Gulliver* (2018 [1726]), de Jonathan Swift, que, mesmo não sendo uma distopia, apresenta traços do gênero. Já na primeira parte da narrativa, na qual conta a sua viagem à ilha de Lilliput, Gulliver informa que foi preso pelos pequeninos ilhéus, mas recebeu permissão do rei para vaguear pelo local, desde que não machucasse ninguém, já que ele era gigantesco e seu tamanho era visto como ameaçador. Não demorou, porém, e o povo lilliputiano, a priori muito hospitaleiro, logo mostrou que se comprazia no poder e na autoridade, e foi capaz de gerar grandes cisões políticas com base em coisas comuns do cotidiano, como a ideia do lado certo para se quebrar um ovo.

O destaque dessa viagem da narrativa está para os oito artigos que Gulliver foi obrigado a obedecer, enquanto estivesse em Lilliput, que seriam cumpridos sob juramento solene. Mesmo que ele fosse fisicamente maior do que aquela população e claramente pudesse subjugar todos/as por ocasião do seu tamanho, não o fez: aceitou submeter-se ao código de conduta local para ter a garantia de passear “livremente” pela ilha e receber quantidades diárias de carne e bebida. Este exemplo também é uma simbologia dos núcleos de poder que se sobrepõem aos potenciais revolucionários: não importa quão grandiosos sejam estes e quão pequena seja a alma dos primeiros. Entre as personagens, como já sabemos, há diferentes grupos: os que representam o núcleo de poder vigente vs. aqueles que são oprimidos pelos

primeiros. Os grupos podem ter uma maior variedade, porém serão estes dois específicos os retratados neste trabalho, com vistas a uma maior concisão analítica.

Outro exemplo de como os discursos ideológicos se manifestam no nível da narrativa está na repetição das palavras de lei e ordem, criadas e divulgadas pelos núcleos de poder representados. Por exemplo, o lema do Estado Mundial em *Admirável mundo novo* (1932) é “Comunidade, identidade, estabilidade”. Até mesmo com “Palavras do Nosso Ford: A História é uma farsa” (HUXLEY, 2014, p. 55) e com o provérbio hipnopédico, “cada um pertence a todos” (op. cit., 2014, p. 62), percebemos uma forma clara de dominação através da linguagem e propagação desses *slogans*.

Estas expressões são repetidas em diversos momentos da obra e buscam fixar e relembrar aos cidadãos e às cidadãs do Estado de que aqueles são seus códigos e de que as leis criadas no novo mundo devem ser obedecidas à risca. O mesmo podemos identificar nos cartazes de 1984 (2009 [1949]), em que a expressão “O GRANDE IRMÃO ESTÁ DE OLHO EM VOCÊ”, repetida por vezes durante a obra; e os três *slogans* do partido “GUERRA É PAZ. LIBERDADE É ESCRAVIDÃO. IGNORÂNCIA É FORÇA” (ORWELL, 2009, p. 14) reiteradamente afirmam quais são os parâmetros de vida dentro daquela sociedade.

Na narrativa distópica, podemos identificar que o discurso propagado pelos representantes do centro de poder vigente e pelas personagens que o seguem defende os posicionamentos do governo adotado. Ainda que este coíba e até retire os direitos de fala e ação de opositores/as, o seu discurso de “docilização” popular, usando um termo foucaultiano, é transmitido continuamente até que ele encontra uma barreira, uma tendência caminhando na direção oposta.

Chauí (2008), no entanto, afirma que os indivíduos podem reproduzir ou transformar essas relações sociais – parcialmente, pelas reformas, ou radicalmente, pela revolução, pois as ideologias possuem poderes fortes, mas não são indestrutíveis – ao passo que uma classe se organiza para quebrá-la, ela pode transformar sua realidade (CHAUÍ, 2008, p. 24).

Terry Eagleton (1997), por sua vez, discute a ideologia chamando a atenção à sua multiplicidade de sentidos e à ausência de uma definição. Ele aborda algumas acepções, entre as quais, destaco: um processo de produção de significados, signos e valores na vida social; um corpo de ideias características de certos grupos ou classes sociais; grupos de ideias que auxiliam na legitimação de um poder dominante

– sejam ideias reais ou não; modos de pensamento incentivadas por interesses públicos, sociais; um pensamento identitário; uma conjuntura de discurso e poder; conjunto de crenças que se voltam às ações (EAGLETON, 1997, p. 15). Todas as definições de Eagleton (1997) que adotamos nesta tese estão presentes nas obras distópicas, em particular no tocante ao que distingue, ideologicamente, em sentidos e valores, os diferentes grupos sociais ali presentes – e um deles é menos atuante, mais alienado.

O tempo geralmente presente das narrativas distópicas reforça a ambientação fluida, de crítica política e social, tão comum no gênero, e pode aproximá-las dos traços de manifestos, por seu tom de protesto contra ideologias vigentes em um determinado momento do tempo. Ainda que ficcional, o cerne político, cultural e social da distopia é claro, e suas denúncias são fortemente pautadas na realidade.

Sobre o gênero, Bortulucce (2015) menciona que:

[...] entende-se atualmente o manifesto como um gênero textual, de caráter persuasivo, que se propõe a declarar publicamente princípios específicos, chamando a atenção do público, incitando à ação e alertando para a necessidade de realização de algum tipo de mudança. Quanto mais ele circular entre as pessoas, mais ampla será sua repercussão. Sua estrutura é relativamente livre, mas alguns elementos são típicos de seu formato [...] (BORTULUCCE, 2015, p. 6).

A passagem nos leva a pensar em alguns textos relevantes do gênero. Por exemplo, o Manifesto futurista (1996 [1909]), de Marinetti, defendeu que o progresso não enterraria a literatura, pois ela o absorveria e evoluiria, junto ao desenvolvimento inevitável da indústria e das tecnologias. Além dele, sabemos do Manifesto Comunista (1999 [1848]), de Marx e Engels, que foi, possivelmente, o tratado político mais influente do mundo. Em seu cerne argumentativo, debatendo a política, a sociedade e a cultura, os manifestos expressam um posicionamento, buscando sensibilizar ou persuadir seu público. Eles denunciam problemas sociais, alertam e convocam seu público à mudança.

O manifesto e a contranarrativa na diegese distópica se aproximam, unindo os debates de Bortulucce (2015) e Baccolini (1995), em alguns pontos. O primeiro aspecto relevante é o da persuasão. Tanto o núcleo centralizador do poder de uma distopia ficcional quanto seus opositores precisam desempenhar muito bem esta função, porque, possivelmente, um grupo sempre tentará excluir ou subjugar o outro; por exemplo: se o grupo oprimido e/ou silenciado alcança sucesso nas suas tentativas

de levante, isto pode significar que o poder de persuasão do opressor perante a totalidade do povo que oprime já não tem a mesma força.

Na trilogia *Jogos Vorazes* (2010-2012), vemos que a Capital lançava sua propaganda anual dos jogos como se eles fossem um motivo de orgulho para os distritos, de modo bem editado a gerar sorrisos e não medo, para que as pessoas se vangloriassem de enviarem seus jovens para morrer em uma arena. Da mesma forma, a chamada “canção do tordo”, cantada por Katniss, aliada à sua imagem pública conseguiu reunir multidões em prol de um levante; da mesma forma, Alma Coin, presidenta do Distrito 13, utilizava da persuasão não apenas com seus liderados, mas com toda a sua equipe, de modo que seus interesses escusos ficassem fora do conhecimento popular.

Ainda para Bortulucce,

A palavra “manifesto” aparece em diversos contextos ao longo da história: de nome dado à listagem de produtos trazidos à alfândega, um dos significados mais antigos, passando por uma declaração especificamente ligada a códigos de cavalaria (significado predominante após o século XVII), denominando uma proclamação onde um partido ou um personagem de relevância social justifica sua conduta, defendendo-se das palavras de um oponente, ou adversário (BORTULUCCE, 2015, p. 6).

Esse tipo de texto nasceu na França no fim do século XVI, na forma de um escrito público, para divulgação de princípios ou explicações sobre a conduta de políticos; a partir do século XVII, teria sido disseminado para outros idiomas, como um meio de declaração de guerra e atos políticos oficiais, quando passou a integrar a área mais pragmática da política, segundo Bortulucce (2015, p. 6).

O manifesto pode assumir o papel de uma “forma de resistência aos modelos hierárquicos e opressores de moldar o conhecimento” (CAVALCANTI, 2018, p. 105) e atuar dentro da narrativa distópica, estimulando a sua contranarrativa, os contradiscursos ali produzidos, sempre voltados ao alerta às transformações sociais ao nosso redor. Essa linha de pensamento do manifesto está presente na dimensão contranarrativa da distopia. Construir uma crítica ao presente e aos/às governantes atuais através de uma história que se passa em um tempo longínquo, seja no passado ou no futuro, é um recurso bastante utilizado também na ficção científica. É assim que a obra distópica produz sua contranarrativa.

2.2 A contranarrativa e a necessidade de um discurso de resistência

Um dos principais nomes nos estudos das distopias é o do crítico Tom Moylan. Segundo ele, podemos falar do texto tipicamente distópico como um “exercício em uma forma de textualidade híbrida politicamente carregada”, que expõe em detalhes e de modo pessimista a alternativa social menos adequada à nossa realidade (MOYLAN, 2016, p. 79-80).

Moylan aborda a questão do hibridismo do gênero distópico, o que também é defendido por Baccolini (2000), que pode ser compreendido como uma flexibilização quanto aos temas e formas possíveis a se abordar: essa percepção permite compreender que as distopias podem absorver elementos de variados gêneros literários e expressões culturais, logo, ela não incentiva uma forma específica e definitiva desse tipo de narrativa. Assim como os demais gêneros, as distopias estão em constante evolução. Diz Moylan (2016):

[...] a estrutura narrativa típica da distopia (com sua apresentação da recusa que uma personagem alienada manifesta em relação à sociedade dominante) facilita essa posição política e totalmente flexível. De fato (e apesar da hesitação de Jameson acerca da natureza, estrutura e virtudes das narrativas distópicas) é precisamente essa capacidade para narrativa que cria a possibilidade de crítica social e antecipação utópica no texto distópico. Paradoxalmente, distopias vão em direção à envolvente função não-narrativa da Utopia precisamente através de sua facilitação de experiências prazerosas de leitura derivadas dos conflitos que se desenvolvem no elemento discreto da trama e na ação dos personagens. (MOYLAN, 2016, p. 80).

Neste trecho, Moylan aponta alguns dos principais aspectos abordados nesta análise. O primeiro deles fala que uma distopia típica, segundo o autor, apresenta uma personagem detentora de conflitos com a sociedade dominante que a cerca, se inicialmente ela era alienada, e este é um dos pontos abordados mais adiante. A partir do momento em que questiona o que está ocorrendo em seu mundo, a personagem se torna desperta e pode mesmo estar sob risco, debaixo dos olhares sempre vigilantes de seu governo.

Um segundo ponto importante se refere à crítica social permitida pelo texto distópico, que ocorre porque existe essa manifestação no nível da narrativa, o que vai ao encontro do proposto por Fredric Jameson, quando este afirma que a distopia apresenta uma natureza (qualidade) narrativa, em contraposição à descritiva das utopias (JAMESON, 1994, p. 56).

Moylan (2016) expõe uma fundamentação pautada nos estudos de Baccolini (1995) e apresenta para esta análise mais um componente fundamental: a distinção entre os discursos presentes na distopia. A saber:

[...] Baccolini identifica uma agenda mais profunda na forma distópica em si, quando argumenta que o texto é “edificado ao redor da construção de uma narrativa [da ordem hegemônica] e uma contranarrativa [da resistência]” (1995, p. 293). Já que o texto inicia-se *in medias res* dentro “da sociedade do pesadelo”, o estranhamento cognitivo é, de início, antecipado pela imediatez, a normalidade, da localização. Nenhum sonho ou viagem é feito para chegar nesse lugar de vida cotidiana. Como em grande parte da FC, o/a protagonista (e o/a leitor/a) sempre é retratado/a como já no mundo em questão, imerso/a, de modo irrefletido, na sociedade. Porém, a contranarrativa se desenvolve conforme os/as ‘cidadãos/as distópicos/as’ mudam de um aparente contentamento para uma experiência de alienação que é seguida de um crescente despertar, e então uma ação que leva a um evento climático que pode (ou não) desafiar ou mudar a sociedade. Apesar da falta de uma trama eutópica de deslocamento, educação e retorno do/a visitante, a distopia gera seu próprio relato didático no encontro crítico que ocorre quando o/a cidadão/ã confronta, ou é confrontado/a, pelas contradições da sociedade que é apresentada desde a primeira página. (MOYLAN, 2016, p. 81).

A partir desta passagem, é possível compreender que a contranarrativa é parte intrínseca de toda narrativa distópica, e que, mesmo sendo responsável por contradições e confrontos no universo retratado, para leitores e leitoras, é a parte do discurso que promove a resistência e motivação pela luta dos/as protagonistas e de todas as personagens que eles/as inspiram, porque usam os meios de informação e comunicação a seu favor; também porque não desistem facilmente de objetivos estabelecidos; e ainda porque fazem o que for possível pela sua sobrevivência ou a daqueles/as que amam.

Mais adiante, Moylan acrescenta que, segundo Baccolini, as estruturas das narrativas e contranarrativas materializam-se pelo uso social e também antissocial da linguagem. O crítico ressalta a força da língua e da linguagem como instrumentos de manutenção de poder e até como armas (MOYLAN, 2016, p. 81-82). Podemos compreender a força da função da linguagem nas distopias pelo caráter separatista que ela sustenta e pela forma como ela pode isolar membros de determinados grupos, por estes não terem acesso a um determinado código. Isto pode ser observado em diversas narrativas distópicas.

Um exemplo é *1984* (2009 [1949]), de Orwell. Winston começou a produzir um discurso contrário à ideologia predominante, de forma aparentemente espontânea,

quando grafou de forma voluptuosa no papel macio, em letras grandes e legíveis “Abaixo o Grande Irmão”, repetidas vezes, até preencher meia página; apenas ao voltar a si, ele sentiu pânico porque percebeu o que fizera. Até mesmo o ato de ter um diário era perigoso em sua sociedade – nota-se aí a restrição ao pensamento íntimo e individual. Em *Admirável Mundo Novo* (2014 [1932]), a narrativa se transforma temporariamente quando John, o “Selvagem”, alerta pessoas que transitavam no Hospital de Park Lane para suspenderem a ingestão de “soma”, verbalizando a ordem “Parem! Parem!”. Em *Fahrenheit 451* (2012 [1953]), Montag se rebelou ao ver o suicídio da senhora que escolheu morrer queimada a abandonar a sua biblioteca, passou a guardar livros, desafiando o sistema, e se aliou a outras pessoas revoltadas com aquela realidade – porque, se a mulher estava disposta a morrer pelo que aqueles livros continham, deveria ser algo realmente valioso.

Também em narrativas fílmicas, adaptadas ou não de obras literárias, podemos encontrar expressões de contranarrativa: a canção do tordo em *Jogos Vorazes* (2010) surge com a canção interpretada por Katniss. Ela é televisionada, o que a torna um código entre rebeldes e símbolo imaterial da revolução. Em *Divergente* (2012), o modo de agir das pessoas divergentes expressa o discurso de resistência na obra, uma vez que elas não podem ser enquadradas em uma única facção, com uma visão de mundo singular, logo, não podem ser facilmente manipuladas: todo o seu discurso e a sua própria existência é contranarrativa.

Esta análise assim considera a contranarrativa: ela se incorpora à narrativa distópica e ao discurso dominante apresentado pelas personagens que representam as classes detentoras e as defensoras do poder vigente. Porém, ela não mantém sempre um “volume baixo”: ela pode ser representada de forma sutil, como os versos e conversas captadas pelas escutas do governo, no conto “A casa de vidro” (1979) e, possivelmente, nas falas registradas em “O quarto selo (fragmento)”. Ela pode também estar explícita no levante da voz popular, pois um discurso de resistência pode nascer em palavras, expressões, frases, em sinais gráficos de pontuação ou até mesmo no silêncio expressivo das personagens, em gestos e outras formas de linguagem não-verbal. São diversos os momentos em que ela pode ser identificada.

A contranarrativa ainda pode ser traduzida em ações verbais ou não-verbais que denotem a resposta de grupos explorados, rebelando-se de alguma forma contra o núcleo de poder. É ela que vemos no discurso do anti-herói ou da anti-heroína distópica, quando este ou esta incita o povo a erguer-se, ainda que comece de

pequenos gestos: um murmúrio, um sussurro, uma sentença, um grito de socorro – independentemente de esses levantes serem abafados pela regência atual. Em algumas obras, ela pode obter resultados que favoreçam quaisquer personagens envolvidas; em outras, ela pode resultar em absolutamente nenhuma mudança no destino da classe rebelada, e ainda em uma absurda repressão, como ocorre em “A casa de vidro” (1979).

São muitos os exemplos dessa dimensão narrativa em textos distópicos e eles existem porque temos, também na nossa realidade cotidiana, uma necessidade de contrapormos os discursos hegemônicos que insistem em erguer-se sobre nós, atingindo mais do que a nossa feição leitora: é na condição de cidadãos e cidadãs do mundo que devemos observá-los como uma necessidade e urgência. A contranarrativa também representa a nossa liberdade constituída em democracia, o nosso poder de transformar a sociedade, o nosso direito de ir e de vir, de falar e de silenciar, de amar quem quisermos e de elegermos nossos governantes livremente, bem como de derrubarmos qualquer governo que ataque, a cada dia, uma parcela diferente de sua população.

A contranarrativa é construída a partir dos discursos de resistência. Enquanto estes são as manifestações linguísticas da voz de uma personagem oprimida ou reprimida, a contranarrativa vai sendo elaborada sob o tecido da narrativa distópica, atravessando cada espaço proposto e sendo preparada para se incorporar na narrativa. Os discursos de resistência são necessários e prementes na literatura, tanto quanto o são na realidade.

Os contratempos que impedem ou coíbem o nosso posicionamento perante as crises sociais, as dificuldades de acesso à cultura e à literatura pela população menos favorecida economicamente, os cortes de fundos de pesquisa e manutenção das universidades e outras problemáticas sociais e econômicas são alertas de que a nossa sociedade, em pleno século XXI, ainda não avaliou toda a extensão do perigo dessas instâncias e das consequências do silenciamento diante desses desmandos. Quando não podemos usufruir do nosso direito ao posicionamento por medo de represálias, em situações em que até mesmo os meios jornalísticos sofrem censura em sua linguagem denotativa, quando linguagens e posturas são podadas por intermédio de autoridades que temem o seu povo, a literatura tem o poder e o papel de fazer isso por nós.

Nos discursos de resistência ou contranarrativos podemos identificar ações e enunciados relevantes também na nossa própria realidade: a rejeição a governos autoritários ou totalitários, regidos (ou não) por grupos religiosos fundamentalistas; o questionamento às diferenças sociais e econômicas, de classe, de etnia e de gênero, que afastam cada vez mais as pessoas, em vez de enquadrá-las em moldes predefinidos; a constante luta de povos pelo seu direito à saúde e a uma educação de qualidade para todos os indivíduos. Estes fatores, entre outros, são essenciais e podem ser encontrados em distopias literárias, ainda que não sejam todos abordados de uma vez na mesma obra.

Refletindo sobre a proximidade entre a ficção distópica e a nossa realidade, podemos avaliar que a literatura se constitui na vastidão e na diversidade de universos possíveis, em riqueza estilística, formal e de possibilidades de expressão artística. A conjuntura política e econômica no Brasil e no mundo no século XXI apresenta prospectos assustadores, seja pela perseguição à intelectualidade e à ciência, os cortes no setor da educação brasileira e outros desmandos.

Nesse contexto, as narrativas distópicas assumem o papel de arautos¹⁹, seja anunciando a paz desejada ou as guerras possíveis, em meio a um cenário já devastador, antes impensado, que começa com pequenos cortes de direitos, somados à vigilância excessiva por meio das redes sociais e também nas instituições, com a perseguição de pessoas que pensam/são/agem diferentemente; aos poucos, essa circunstância pode expandir-se para uma catástrofe totalitária, a depender apenas de outro golpe bem arquitetado. Com base em nossa própria história, essa possibilidade é bastante plausível. As narrativas contemporâneas são inspiradas por essas novas formas de governo e invasão de privacidade, sim, mas a relevância de obras clássicas da distopia do século XX deve ser reconhecida.

Os discursos de resistência são, portanto, indispensáveis; devem ser lidos, relidos, reinterpretados, propagados a todo cidadão e cidadã que merece ser avisada também através da literatura e dos sinais de danosas transformações políticas e sociais – seja no nosso país, seja no mundo. Os jogos de poder existem, a manipulação da mídia não pode ser negada, o fundamentalismo religioso atingiu patamares impressionantes, neste século.

¹⁹ Arautos aqui são tomados como aqueles que anunciavam a guerra e proclamavam a paz, segundo Ferreira (2000, p. 57)

O discurso de resistência precisa existir e deve atingir todas as camadas sociais. Um dos aspectos que mais denota a existência de uma sociedade repressora é a constante vigilância de seus cidadãos e de suas cidadãs. Nesse contexto, esta pesquisa aborda a ideia do panóptico de Jeremy Bentham (2019), como analisado por Michel Foucault (2014).

2.3 Panóptico como ferramenta de repressão na distopia

[...] quanto mais constantemente as pessoas a serem inspecionadas estiverem sob a vista das pessoas que devem inspecioná-las, mais perfeitamente o propósito do estabelecimento terá sido alcançado. (Jeremy Bentham, 2019)

Não foi até ler o conto “A casa de vidro” (1979), de Ivan Ângelo, e estudar algumas das conexões entre direito e literatura, que conheci a ideia do panóptico ou de penitenciária ideal, segundo concebida pelo filósofo Jeremy Bentham (2019 [1791]). A interconexão entre esta criação e as ferramentas de controle dos povos nas narrativas distópicas surgiu de forma muito clara para mim e, dela, resultou este estudo.

A palavra “panóptico” deriva da união de dois termos gregos: “panoptes”, que significa “o que permite ver tudo” (sendo “*pan-*” referente a “tudo”, “todo” ou “por inteiro” e “*optikon*”, aquilo que “se refere aos olhos”. O nome ainda pode ser associado à figura mitológica Argos – também conhecido como “*Panoptes*”, que se trata de um homem cujo corpo todo é coberto por olhos. Na mitologia grega, Argos Panoptes exerceu a função de vigilante dos deuses, graças à sua centena de olhos funcionais (SOETHE, 1998, p. 13).

Com o avanço dos estudos, as várias aplicações do panóptico, já estabelecidas e aceitas com muita naturalidade em nossa sociedade, se tornaram muito evidentes: o programa “*Big Brother*”; a possibilidade de rastreamento de carros e de telefones celulares; os vidros fumê de janelas de carros e apartamentos, que escondem seus possíveis vigilantes; as inúmeras câmeras de vigilância na rua e nos *shopping centers*; as câmeras de monitoramento da SEMOB e de todas as superintendências de mobilidade urbana no Brasil, que vigiam o trânsito e terminam por observar a vida dos cidadãos e das cidadãs no processo; as redes sociais que vasculham as vidas de seus usuários e suas usuárias em nome do que chamam

“conectar pessoas por todo o mundo”. O tema se comprovou presente em diferentes esferas sociais e também pertinente quando analisamos a exacerbada vigilância nas sociedades distópicas – o quanto a arte repensa e replica do mundo.

A construção do panóptico e suas diferentes formas de manifestação no gênero distópico instigam prisioneiros/as a adotarem um comportamento esperado por seus/suas possíveis vigilantes. Assim, um/a único/a guarda pode monitorar vários/as internos/as a partir da torre central da prisão ideal; se o/a vigilante não estiver, lá, tais prisioneiros/as jamais saberão com certeza, pois ele/a não é visto/a.

Da mesma forma, isto pode ocorrer nas distopias: determinados indivíduos e grupos adotam um comportamento “adequado” perante os costumes sociais por não terem certeza de estarem sendo filmados/as ou de que suas vozes estão sendo gravadas. Para esta discussão, são essenciais os estudos de Jeremy Bentham (2019) e de Michel Foucault (1997).

2.3.1 A (não) liberdade vigiada

Antes de abordarmos a crítica de Foucault (2014) ao modelo de prisão ideal de Bentham, convém falar de quem foi o idealizador da estrutura panóptica. Jeremy Bentham (1748-1832) um filósofo, economista e jurista inglês, mais popularizado por sua chamada Filosofia Moral e por ter sido fundador do Utilitarismo, doutrina que defendia reformas sociopolíticas e que avaliava quaisquer ações tomando por base as suas consequências. Suas ideias influenciaram sobretudo o surgimento do liberalismo econômico e político. Em uma viagem à Rússia, onde morava um irmão do filósofo, que trabalhava ali como engenheiro, Bentham começou a pesquisar o tema que viria a ser a proposta do panóptico. A ideia propunha uma grande reforma do sistema prisional, já então bastante desgastado, e a construção de um modelo de prisão ideal, que traria benefícios humanos e econômicos para o Estado (BENTHAM, 2019). Para Bentham (2019):

[...] quanto mais constantemente as pessoas a serem inspecionadas estiverem sob a vista das pessoas que devem inspecioná-las, mais perfeitamente o propósito do estabelecimento terá sido alcançado. A perfeição ideal, se esse fosse o objetivo, exigiria que cada pessoa estivesse realmente nessa condição, durante cada momento do tempo. Sendo isso impossível, a próxima coisa a ser desejada é que, em todo momento, ao ver razão para acreditar nisso e ao não ver a possibilidade contrária, ele deveria pensar que está nessa condição. [...] considerarei, imediatamente, suas

aplicações para aqueles propósitos, que, por serem os mais complexos, servirão para exemplificar o poder e a força máxima do dispositivo preventivo, isto é, aqueles que são sugeridos pela ideia de casas penitenciárias, nas quais os objetos da custódia segura, do confinamento, da solidão, do trabalho forçado e da instrução, devem, todos eles, ser considerados. (BENTHAM, 2019, p. 20).

A partir deste fragmento, é possível perceber que Bentham planejava o dispositivo como uma forma de exercer maior opressão sobre os/as internos/as da “prisão ideal”. É importante analisar alguns pontos desta declaração, na Carta I, de 1787. A proposta deste estabelecimento é feita por um jurista inglês, homem de respeito às normas de conduta sociais pela sociedade inglesa e cujos objetivos podem ser vistos como impecáveis e bem elaborados por determinados grupos – sobretudo pelas pessoas que não estarão atrás das grades e dos muros do panóptico.

Na visão do jurista, é uma condição de “perfeição” que os/as internos/as experimentem constantemente os sentimentos de medo ou pavor, por estarem sendo vigiados/as o tempo todo – dessa forma, adotando o comportamento esperado, pois não sabem se existe vigilância, ali. Então para todos os efeitos práticos, o ideal é mantê-lo/a isolado/a e comportado/a no cárcere. Um dos objetivos claros dessa construção é a demonstração da autoridade, do poder e da força do dispositivo – e, por extensão, de seus/suas idealizadores/as e mantenedores/as. A ideia é provocar o isolamento, a solidão e uma instrução aos códigos ali pregados.

Por mais drástica que essa medida seja, ela ainda pode ser mais assustadora quando Bentham menciona, na mesma carta, a aplicabilidade desse dispositivo além das prisões, em espaços como “casas de trabalho, ou manufaturas, ou hospícios, ou hospitais, ou escolas” (BENTHAM, 2019, p. 20). Ele fala claramente de uma casa penitenciária que foi idealizada 161 anos antes de a Declaração Universal dos Direitos Humanos (1948) ser promulgada e que pode, facilmente, estender-se a outros setores da sociedade utilizando a mesma base ideológica. Essa abrangência é o que possibilita a aplicação do panóptico em praticamente qualquer espaço onde uma forma de vigilância é cabível. Um traço interessante é que essa vigilância pode ser altamente tecnológica ou não. Os meios analógicos, por exemplo, são tão eficazes quanto aqueles que hoje conhecemos por digitais. Estes apenas facilitam o processo para quem observa.

A ideia de constante vigilância, seja ela clara ou velada, é um dos pontos de maior tensão na convivência entre personagens e grupos sociais nas distopias. Isso

não ocorre apenas por uma clara quebra de privacidade, mas porque os frutos dessa observação sem limites podem gerar graves consequências para as personagens vigiadas, como perseguição, detenção e até mesmo a morte. Não é difícil avaliar o peso desse tipo de observação nas distopias, uma vez que encontramos expressões do panóptico todos dias, em diversos setores, instituições, nas ruas e até mesmo dentro das nossas casas. Estamos cercados/as, sendo vigiados/as todos os dias. Uma vez que vemos a proposta de aplicação deste dispositivo em cenários reais por Bentham, é plausível imaginar quão atrativo ele é para regentes representados/as em narrativas distópicas.

Um nome igualmente importante quando analisamos o panóptico de Bentham é o de Michel Foucault, que investigou as instituições e mecanismo os disciplinares modernos inspirados no modelo da penitenciária ideal. Falemos desta contribuição, a partir de agora.

2.3.2 O panóptico nas ferramentas de controle das distopias

*Quis custodiet ipsos custodes?
Quem guarda os próprios guardas?
(Jeremy Bentham, 2019)*

Michel Foucault (1926-1984) foi um filósofo, professor, psicólogo e escritor francês, natural de Poitiers. Detentor de um estilo literário singular, Foucault transformou as estruturas filosóficas do século XX por analisá-las através de um novo olhar. Influenciado sobretudo por nomes como Nietzsche, Marx, Lacan e Freud, o filósofo francês também bebeu das fontes de Gilles Deleuze, seu amigo. Em 1948, Foucault terminou sua licenciatura em Filosofia e, em 1949, também se licenciou em Psicologia. Passou a atuar como assistente de ensino na Universidade de Lille e findou seu curso de Psicologia Patológica no ano de 1952. O filósofo ministrou aulas e se apresentou em conferências e palestras em várias universidades francesas, alemãs, norte-americanas, suíças e até mesmo na Universidade de São Paulo, nos anos de 1965 e 1975. (PORFÍRIO, 2022)

Em 1975, ele lançou o livro *Vigiar e Punir* – a história da violência nas prisões, que aborda a história das instituições disciplinares, das punições, do emprego do poder disciplinar sobre os corpos humanos e das cadeias como instrumentos máximos de exercício da disciplina. Neste livro, Foucault ainda nos apresenta sua análise

aclamada do panóptico, proposto por Jeremy Bentham no século XVIII, que delineia a observação constante dos grupos sociais (PORFÍRIO, 2022). Nesse contexto, seus estudos sobre o panóptico de Bentham chamam a nossa atenção para o componente da forte vigilância nas narrativas distópicas.

Na obra *O Panóptico*, Jeremy Bentham apresenta seu modelo de penitenciária ideal e é possível aproximarmos este arquétipo das distopias, uma vez que a fundamentação do filósofo inglês tem profunda associação com os mecanismos de controle social nas narrativas do gênero aqui analisado. Uma das ideias que mais chamam a atenção é que, na prisão considerada ideal, os/as internos/as estão sempre sob a vigilância do/a inspetor/a, porém, entre si, não se comunicam, é proibido: “Essas celas são separadas entre si e os prisioneiros, dessa forma, impedidos de qualquer comunicação entre eles...” (BENTHAM, 2019, p. 20).

Registro que, desde o seu cerne, o panóptico é voltado a criar uma ferramenta eficiente e eficaz de vigilância de determinados indivíduos ou grupos sociais. Esse modelo ainda considera relevante deixar todos/as os/as prisioneiros/as separados/as e sem meios de se coadunarem, de se observarem ou de se ouvirem, logo, de questionarem a clara (i)mutabilidade de sua situação. Essa impossibilidade de formar agrupamentos aproxima o panóptico mais de uma esfera autoritária do que totalitária, segundo compreendemos pelos estudos de Arendt (2012). Trata-se da criação de um espaço disciplinar e domesticador, sobre o que discute Foucault (2014 [1975]):

Esse espaço fechado, recortado, vigiado em todos os seus pontos, onde os indivíduos estão inseridos num lugar físico, onde os menores movimentos são controlados, onde todos os acontecimentos são registrados, onde um trabalho ininterrupto de escrita liga o centro e a periferia, onde o poder é exercido sem divisão, segundo uma figura hierárquica contínua, onde cada indivíduo é constantemente localizado, examinado e distribuído entre os vivos, os doentes e os mortos – isso tudo constitui um modelo compacto do dispositivo disciplinar. (FOUCAULT, 2014, p. 192).

O trecho acima permite que tenhamos uma aproximação entre o panóptico e os espaços centralizadores das distopias. Não é apenas o poder que está em poucas mãos, nelas: é bastante comum encontrarmos espaços de confinamento das massas – o que torna mais fácil o controle sobre estas. Na obra *Vigiar e punir* (2014 [1975]), Foucault apresenta seu exemplo acerca da peste e, sobre ela, elabora mais considerações, porém podemos encaixar este panorama no contexto por que, em variadas sociedades representadas nas distopias, também a liberdade, a imaginação,

a ousadia e os questionamentos são considerados desafiadores, atitudes ousadas de quem não aceita a alienação vigente. Vejamos alguns exemplos.

Em *Nós* (2017 [1924]), os/as *unifs* estão confinados/as às casas de vidro, às ruas e aos ambientes de trabalho vítreos, completamente vigiados/as pelos Guardiões do Benfeitor, além de não terem o hábito de irem além do Muro Verde. No conto “A casa de vidro” (1979), tanto as pessoas que estão presas quando as de fora se tornam reféns daquele espaço das prisões vítreas, que recebe todas as atenções de inúmeros passantes.

Em *A máquina do tempo* (2018), de H. G. Wells, também encontramos a centralização espacial que favorece o controle de um grupo sobre o outro. Os *elois* estão confinados à superfície, onde são sempre regulados pela ameaça iminente dos sequestros fatais dos *morlocks*. Em *Jogos Vorazes* (2010), não apenas existe a arena dos jogos, em que crianças e adolescentes lutam entre si até a morte, mas os próprios distritos do país, Panem, são bem delimitados: cada povo, em cada distrito, tem sua especialidade como força de trabalho e todos são explorados em favor da Capital.

Em *A seleção* (2012), os cidadãos e as cidadãs do reino são divididos/as em castas segundo suas profissões e, para migrarem de uma casta a outra, precisam obedecer a critérios específicos, seja o casamento, seja ingressar na Guarda Real. De toda forma, a pessoa precisa abrir mão de sua liberdade e aceitar a nova realidade, rígida e vigiada. Em *Divergente* (2012), de Veronica Roth, as pessoas são divididas em facções (cinco, no total) aos 16 anos. Podem constituir família livremente, porém, seus filhos e suas filhas, ao completarem 16 anos, passam por um Teste de Aptidão, que ajuda na escolha da facção mais alinhada com a sua personalidade, independentemente de sua origem; nestas facções, as pessoas serão submetidas às regras locais, sempre sob supervisão de seus/suas líderes. São muitos os exemplos a serem citados, mas estes seguem como os propostos neste momento do trabalho. É perceptível, em cada um deles, a facilidade que os elementos opressores encontram de exercer a vigilância sobre cidadãos e cidadãs que devem estar sob seu rígido controle.

Em espaços dominados pela peste, discute Foucault, há o exercício do poder disciplinar, uma utópica cidade bem governada, uma preocupação com as hierarquias e a vigilância, bem como a detenção de poder sobre os corpos individuais (FOUCAULT, 2014, p. 192). Ao abordar narrativas distópicas, podemos associar a

peste a que Foucault se referiu a tudo o que um regente totalitário ou autoritário na distopia toma por doença: a rebelião, a imaginação, o questionamento do *status quo*.

Podemos fazer uma analogia entre a doença e os instintos revolucionários, nas distopias. Estes mesmos preceitos podem ser inseridos livremente em narrativas distópicas, quando se coloca em evidência a necessidade de supervisão dos indivíduos que se deseja dominar, e o quão mais fácil isto pode ser realizado em um espaço confinado, através das tecnologias avançadas da época retratada: sejam câmeras, escutas, através de vidros escuros ou outros meios.

Sobre a estrutura do modelo, Foucault (2014) o descreve:

O *Panóptico* de Bentham é a figura arquitetural dessa composição. O princípio é conhecido: na periferia uma construção em anel; no centro, uma torre: esta é vazada de largas janelas que se abrem sobre a face interna do anel; a construção periférica é dividida em celas, cada atravessando toda a espessura da construção; elas têm duas janelas, uma para o interior, correspondendo às janelas da torre; outra, que dá para o exterior, permite que a luz atravesse a cela de lado a lado. Basta então colocar um vigia na torre central, e em cada cela trancar um louco, um doente, um condenado, um operário ou um escolar. Pelo efeito da contraluz, pode-se perceber da torre, recortando-se exatamente sobre a claridade, as pequenas silhuetas cativas nas celas da periferia. Tantas jaulas, tantos pequenos teatros, em que cada ator está sozinho, perfeitamente individualizado e constantemente visível. O dispositivo panóptico organiza unidades espaciais que permitem ver sem parar e reconhecer imediatamente. Em suma, o princípio da masmorra é invertido; ou antes, de suas três funções – trancar, privar de luz e esconder – só se conserva a primeira e se suprimem as outras duas. A plena luz e o olhar de um vigia captam melhor que a sombra, que finalmente protegia. A visibilidade é uma armadilha. (FOUCAULT, 2014, p. 194).

A partir do trecho mencionado acima, podemos fazer uma interpretação voltada às distopias. A construção permite que os prisioneiros dispostos nas celas sejam sempre vistos pela sentinela, que busca garantir a ordem. Na prisão ideal, isto é favorecido pela própria estrutura, de janelas e grades vazadas. Nas narrativas, vários instrumentos tecnológicos cumprem o papel de observadores e de exercício do controle sobre os/as vigiados/as.

Para Foucault, há diferentes pontos de vista a observar e abordarei alguns aqui. Em primeiro lugar, no panóptico, ocorre uma compactação da massa, as individualidades se mesclam, provocando um efeito de coletividade; este é aparentemente anulado em favor de individualidades separadas em celas, com o propósito de evitar articulações que permitam uma fuga ou rebelião. Além disso, para o guardião existe uma “multiplicidade inumerável e controlável”; já para os/as detentos/as, há apenas uma solidão vigiada, preconiza Foucault (2014, p.195).

A estrutura dessa prisão é encontrada nas distopias também na perspectiva de guardas e detentos/as. Aqueles/as que estão dentro das celas têm visão de dois lados: um, de dentro da prisão, do qual estão sendo vigiados; outro, da janela externa, a liberdade quase inalcançável. É nesta bolha de coerção que vivem os personagens em situação de exploração e opressão e sob instrumentos repressivos, nas narrativas distópicas, tendo apenas a permissão de cumprir aquilo que for demandado e arquitetado por seus regentes. Como adendo, as casas de vidro no romance russo *Nós* (2017 [1924]) e a prisão transparente no conto brasileiro “A casa de vidro” (1979) escancaram a facilidade de enclausuramento dos “números”, dos/as prisioneiros/as e transeuntes nos modos esperados – porque nunca se sabe quem estará vigiando.

Delineando um rápido paralelo com o nosso contexto social real, esse tipo de sistema prisional poderia funcionar em uma penitenciária com um número limitado de internos, facilmente controláveis. Mas será que o mesmo se aplicaria em prisões como as haitianas, cujo sistema penitenciário opera hoje em 454% de sua capacidade? Ou nas Filipinas, que atingiu 436% do seu limite? E o que se dirá das carceragens brasileiras, funcionando em seus 162,9%?, segundo dado da Forbes (2018)? Neste ponto, o panóptico se encontra com um dos elementos mais presentes nas distopias na literatura, que pode ampliar o seu alcance e poder: as tecnologias de vigilância e detenção.

As motivações do panóptico ainda escondem uma religiosidade exagerada que busca associar-se com a onipresença, a onividência e a onisciência de Deus. Bentham teria feito de um versículo do salmo 139 a legenda de um dos vários esboços que enviou às autoridades, junto com o seu projeto:

Quer eu ande ou me deite, por toda parte estás lá: meus caminhos são todos por ti espiados. Se digo: que a terra me cubra!, minha noite em dia será transformada. E ali ainda a tua mão se conduzirá, e tua direita me pegará. (W, XXI, p. 96 IN BENTHAM, 2019, p. 91)

A ideia de manter o máximo possível de internos/as utilizando o mínimo possível de vigilantes é a proposta benthamiana de criar um “Deus artificial”, uma imitação d’Ele. É uma sugestão audaciosa e também perigosa, quando consideramos os males que o fundamentalismo religioso pode produzir em uma sociedade – a obra *O conto da aia* (2017) fornece uma metáfora para isto, na literatura e na sua adaptação para a TV. As formas de panóptico na distopia podem ser variadas, a exemplo das

que foram citadas anteriormente; em particular, hoje, utilizando tecnologias de informação e comunicação com estes propósitos, isso se tornou muito mais praticável e acessível. Quem está no posto de vigilância, dotado/a de objetivos específicos e das tecnologias adequadas para executá-la é que modifica os cenários. O centro da opressão e repressão por meio do confinamento dos espaços e da constante supervisão destes nas narrativas distópicas tem raízes claras no panoptismo de Bentham. Até mesmo na nossa vida real podemos verificar este traço: quem nos vigia pelas câmeras de segurança do condomínio, das lojas e do trânsito? Quantos comportamentos são moldados diariamente, segundo o esperado, porque a população não tem a certeza de estar sendo monitorada? Além da constante vigilância e das tecnologias avançadas, outros pontos são comuns em várias obras do gênero distópico.

A partir deste momento, eu analiso as três obras componentes do *corpus* deste trabalho, partindo do *Nós* (2017 [1924]). Nos capítulos seguintes, veremos os conceitos estudados anteriormente aplicados às obras escolhidas, a priori de forma individualizada e, posteriormente, abrindo-se o espaço para a análise comparada entre o romance de Zamiátin os contos de Ângelo e Fonseca.

3 NÓS: UMA DISTOPIA DE CUNHO TOTALITÁRIO

E que última revolução é essa que você quer? Não há última, as revoluções são infinitas. (Yevgueny Zamiátin)

A obra *Nós* (2017 [1924]), de Ievguêni Zamiátin apresenta a visão de um engenheiro sobre sua nação, uma sociedade pretensamente perfeita – como são todas as sociedades que, na ficção ou até mesmo na nossa realidade, já propuseram um plano utópico de perfeição: como sabemos, a utopia de uma pessoa sempre será a distopia de outra. O Estado Único, sistema opressor e repressor das liberdades individuais, é o núcleo de poder da obra *Nós* (2017 [1924]), e é regido por um personagem conhecido como o "Benfeitor", supremo regente desse regime.

Devido à forte censura contra as obras de Zamiátin na U.R.S.S. à época de sua escrita, *Nós* foi publicado primeiramente em língua inglesa. O livro reúne alguns dos aspectos propostos por Booker (1994), Figueiredo (2009) e Lira (2019):

Como seria de esperar, esta crescente onda de visões distópicas gerou uma certa quantidade de atenção crítica e numerosas ficções individuais e filmes – a partir dos clássicos de Zamyatin, Huxley e Orwell, até o mais contemporâneo dos trabalhos - foram destacadas pelos críticos nos últimos anos. Vários estudos extensos focalizaram a ficção utópica e distópica durante a última década ou mais (BOOKER, 1994, p. 18)²⁰.

Nós (2017 [1924]) é um romance russo ambientado no século XXVI, a partir da observação do mundo pós-Revolução Russa, embora suas personagens não sejam diretamente conectadas a figuras reais: existem apenas aproximações, a mais clara sendo entre o personagem Benfeitor e Joseph Stálin. Ele apresenta uma sociedade completamente inerte, racional e desumanizada, que vê no cotidiano regrado, limitado em horários e carente de relações afetivas profundas o mundo ideal para sua vivência. Vieira (2010), ao debater o totalitarismo, os avanços técnico-científicos do século XX e o mau uso dessas inovações em sociedade, reconhece a relevância da obra de Zamiátin para o gênero:

²⁰ As one would expect, this growing wave of dystopian visions has generated a certain amount of critical attention, and numerous individual fictions and films - from the classics of Zamyatin, Huxley, and Orwell on up to the most contemporary of works - have been prominently discussed by critics in recent years. Several "book-length studies" have focused on both utopian and dystopian fiction during the last decade or so.

Duas ideias, intimamente ligadas, alimentaram o discurso distópico: de um lado, a ideia de totalitarismo; por outro lado, a ideia de progresso científico e tecnológico que, em vez de impulsionar a humanidade a prosperar, tem sido por vezes fundamental para o estabelecimento de ditaduras. As primeiras imagens de um futuro onde os resultados do progresso científico e tecnológico foram mal utilizados podem ser encontrados nas distopias canônicas *Nós* (1921), do escritor russo Yevgeny Zamyatin, *Admirável mundo novo* (1932), de Aldous Huxley, e *1984* (1949), de George Orwell e, de fato, inspirou gerações de autores. (VIEIRA, 2010, p. 18)²¹

Não há uma declaração confirmada do autor Aldous Huxley de que sua obra, *Admirável Mundo Novo* (2014 [1932]) foi abertamente inspirada na primeira distopia de Zamiátin. Porém, George Orwell é assertivo quanto à influência do russo na obra de Huxley, ressaltando que, para aquele, *Nós* tem uma clara conotação política que falta ao romance inglês. Em sua resenha da distopia russa, Orwell declara-se abertamente inspirado pelo universo de *Nós* (2017 [1924]), cuja ressonância é sentida em *1984* (2009). Na resenha, ele menciona:

A primeira coisa que qualquer um notaria a respeito de *Nós* é o fato – nunca mencionado, creio – de que *Admirável mundo novo*, de Aldous Huxley, deve, em parte, originar-se dele. Ambos os livros tratam da rebelião do espírito humano primitivo contra um mundo indolor mecanizado e racionalizado e ambas as histórias supostamente se passam daqui a seiscentos anos. A atmosfera dos dois livros é semelhante e, em linhas gerais, é o mesmo tipo de sociedade que está sendo descrito, embora o livro de Huxley demonstre menos consciência política e seja mais influenciado pelas recentes teorias biológicas e psicológicas (ORWELL in ZAMIÁTIN, 2017, p. 317-318).

Apesar de a comparação entre as obras de Zamiátin e de Huxley não ser o ponto central deste trabalho, reconheço que ela é relevante, pois estimula a distinção de dois tipos de distopias: a) as que possuem personagens desempenhando um papel mais reativo – ou seja, que não cedem totalmente à alienação esperada e são mais propensas à revolução contra o sistema vigente, aos levantes populares; b) aquelas com personagens de caráter menos reativo ou até mesmo não-reativo, isto é, oprimidas, reprimidas e passivas – organizadas por grupos de poder que não abrem margem para qualquer rebelião ou que coíbem possíveis revoluções.

²¹ Two ideas, which are intimately connected, have fed dystopian discourse: on the one hand, the idea of totalitarianism; on the other hand, the idea of scientific and technological progress which, instead of impelling humanity to prosper, has sometimes been instrumental in the establishment of dictatorships. The first images of a future where the results of scientific and technological progress were misused are to be found in the canonical dystopias of the Russian writer Yevgeny Zamyatin (*We*, 1921), Aldous Huxley (*Brave New World*, 1932), and George Orwell (*Nineteen Eighty-Four*, 1949), and have, in fact, inspired generations of authors.

Enquanto em *Admirável Mundo Novo* (2014 [1932]), o foco está nos processos científicos, na geração dos seres humanos em proveta e na confirmação durante toda a vida de um mesmo *status* social, em *Nós* (2017 [1924]), existem grupos sobre os quais, desde o início das entradas de diário do D-503, podemos perceber como estão insatisfeitos com o rumo dos acontecimentos, a exemplo da I-330 e seu grupo rebelde. Esse sentimento revolucionário atinge aos poucos o protagonista, à medida que ele se apaixona pela I-330. O sentimento provoca numerosos conflitos internos no engenheiro, que não sabe como reagir àquelas emoções inéditas em seu cotidiano. A relevância da obra de Zamiátin é ratificada por Claeys (2010), para quem

[...] outro escritor digno de nota dessa época é Yevgeny Zamyatin (1884-1927), que foi influenciado por Wells, e por sua vez foi uma das principais fontes mais tarde para Orwell. *Nós*, de Zamyatin (escrito em 1921, publicado em inglês em 1924) sucedeu *A Nova Utopia* (1891), de Jerome K. Jerome, na qual os indivíduos pós-revolucionários recebem números em vez de nomes, são forçados a se vestirem igualmente e levar vidas altamente regimentadas supervisionadas por 'guardiões'. Zamyatin descreve o Estado Único, no qual as pessoas vivem em casas de vidro, e onde o "Benfeitor", constantemente eleito por unanimidade, é a figura dominante, e o sexo é livremente disponível, desde que estritamente controlado. A resistência humana aparentemente fútil a isso (pelos "inimigos da felicidade"), sua descoberta, tortura e "cura" unem os retratos de Zamyatin e Orwell. (CLAEYS, 2010, p. 114)²².

Em *Nós* (2017 [1924]), Zamiátin apresenta um exemplo de plano utópico de vantagem unilateral, o de seu regime de governo: o protagonista, o engenheiro D-503, vive sob as ordens rígidas do Estado, um sistema de governo totalitário que, a pretexto de almejar o bem comum de todo o povo, priva a população de seus direitos básicos, desde a sua individualidade à possibilidade de livre imaginação, criatividade, expressão e vontade própria. Nesse universo, as pessoas não se reconhecem por nomes, mas por números ou pelo termo *unifs*, e vivem sob uma aura de mecanização, com horários determinados para todas as suas atividades: desde as mais básicas,

²²²² A further writer worthy of note from this period is Yevgeny Zamyatin (1884–1927), who was influenced by Wells, and was in turn a key source later for Orwell. Zamyatin's "We" (written 1921, published in English in 1924) was anticipated by Jerome K. Jerome's story, 'The New Utopia' (1891), in which post-revolutionary individuals are assigned numbers rather than names, are forced to dress similarly, and lead highly regimented lives supervised by 'guardians'. Zamyatin describes the One State, in which people live in glass houses, and where the 'Benefactor', constantly elected unanimously, is the ruling figure, and sex is freely available if strictly controlled. Seemingly futile human resistance to this (by the 'enemies of happiness'), their discovery, torture and 'cure' unite Zamyatin's and Orwell's portrayals.

como acordar, alimentar-se, divertir-se, trabalhar, dormir e até mesmo para terem relações sexuais com alguém; tudo é controlado pelo Estado.

Nós (2017 [1924]) é basilar para as distopias publicadas após 1924 e essa reverberação não se esgotou nas afamadas obras de Orwell e Huxley, mas é encontrada entre as narrativas distópicas contemporâneas brasileiras, a exemplo dos contos de Ivan Ângelo e Rubem Fonseca, que também compõem o *corpus* deste trabalho. Esta é uma de suas obras duramente censuradas na antiga U.R.S.S., pois não era “desejável” ideologicamente, como afirmou Orwell (ZAMIÁTIN, 2017, p. 317). Sua publicação e distribuição na Rússia foram proibidas até 1988, e liberadas apenas após a *Perestroika* e a *Glasnost*, inseridas na União Soviética por Mikhail Gorbachev (1985-1991) para superar a crise que a nação vivia desde o final dos anos 1970. O papel de Gorbachev, investindo em políticas voltadas a reestruturar a economia soviética, incentivar maior transparência e reduzir a burocratização e a intervenção do Estado, foram cruciais (SEGRILLO, 2001, p. 103-104).

Zamiátin iniciou a vida de escritor antes da Revolução Russa de 1917. Sua lealdade residia no regime de então, porém mantendo sua liberdade artística e política – o que era visto de forma negativa por muitas pessoas, a exemplo dos membros da Associação Russa de Escritores Proletários. Ele sofreu perseguição e as publicações de toda a sua produção cessou – romances, contos, artigos e peças teatrais. Zamiátin chegou a redigir uma carta para Joseph Stálin, pedindo para deixar a U.R.S.S. – documento que pode ser encontrado na edição do *Nós* de 2017, publicada pela editora Aleph, com tradução de Gabriela Soares, diretamente do russo. A saída do autor de seu país tinha o suposto propósito de lhe permitir tratar da própria saúde, mas o que ele realmente buscava era dar sequência à sua carreira literária em um país onde pudesse viver e escrever livremente.

Na obra, a população vive sob o regime autoritário do Benfeitor e do Estado e perdeu sua liberdade, sua individualidade, o direito à imaginação e até mesmo à vida. Nesse universo de forte mecanização do estilo de vida e de defesa de fundamentos lógicos na estruturação do cotidiano, a Tábua das Horas definida pelo governo controla suas horas de relações pessoais íntimas, as de trabalho, as de alimentação e as de descanso. No Estado Único, a instituição familiar não existe mais, as crianças geradas durante os encontros sexuais pré-determinados são entregues a organizações estatais, que as criarão nos padrões do regime. Esses encontros sexuais entre adultos são livremente permitidos, desde que controlados pelos

registros em talões cor-de-rosa com a pessoa em cuja companhia cada um/a escolheu passar uma hora e meia do seu dia com as cortinas fechadas. Um aspecto curioso é que existe tamanha simpatia pela ideia de homogeneização dos “números” que não importa se eles/as são masculinos ou femininos: podem desfrutar dos mesmos direitos, pois esta sociedade é direcionada a uma uniformização dos seres. Um dos diferenciais desta narrativa é que as pessoas vivem em casas de vidro, sob constante vigilância da polícia política, os Guardiões do Estado e, apenas nesses momentos de encontros íntimos, podem ter um pouco de privacidade, fechando as cortinas de sua casa.

No século XXVI, os/as *unifs* do Estado são herdeiros/as de uma construção mental incentivada pelos regentes ao longo de séculos de opressão e repressão, de modo que, no seu presente retratado, aceitam cegamente o estilo de vida e código de conduta determinados pelo Benfeitor. Esse é o seu cotidiano normal e não deveria haver qualquer questionamento. Existe uma homogeneização e transparência que sugerem que “não há nada a esconder”, porém essa liberdade falsa é pincelada pela vigilância ferrenha a que os/as números são submetidos/as pelos Guardiões.

O Estado tem eleições, todos e todas têm direito ao voto, mas o evento é regido continuamente pela autoridade máxima, o Benfeitor. Ele é sempre reeleito na data celebrativa conhecida como “Dia da Unanimidade” (ZAMIÁTIN, 2017, p. 168). Todos os *unifs* precisam obedecer aos rígidos horários estabelecidos na Tábua das Horas. Até mesmo as suas horas livres ou “Horas Pessoais” são reguladas pela Tábua e as pessoas podem fazer o que quiserem, desde que não extrapolem este tempo.

O protagonista D-503 utiliza boa parte dessas horas pessoais, quando existe algum índice de liberdade, para agir segundo sua própria vontade: seja para passear pelas ruas do Estado, para encontrar amigos/as ou até para escrever no seu diário, o formato em que o livro foi redigido e publicado.

A escolha do autor por esse gênero textual específico para contar uma narrativa distópica instiga o debate sobre aspectos linguísticos e estilísticos. É através dessas entradas e desse olhar muito particular, pessoal, que conhecemos a narrativa do D-503 e a sua jornada entre a fé no seu governo, a dúvida sobre os processos conhecidos e a retomada da fé cega no Benfeitor e no sistema do Estado Único. Convém neste momento, portanto, abordar a relevância desse gênero e seu caráter contraditório no âmbito das distopias.

3.1 O gênero diário nas distopias

A obra *Nós* (2017 [1924]) nos instiga a observar o mundo e os processos eleitorais supostamente unânimes com desconfiança, bem como as transformações pelas quais nosso mundo passa em modo de alerta. A obra é escrita em entradas de diário, quarenta ao todo, nas quais o seu protagonista, o engenheiro e matemático D-503, tenta compartilhar seus pensamentos e emoções, o que ele faz no nível de escrita que consegue produzir, que é essencialmente seco e objetivo. Ele próprio atribui o seu estilo, que ele define como o de quem não “leva jeito” com as palavras, à falta de hábito na escrita, que sua área de conhecimento provoca.

O diário pode representar uma jornada ao interior do indivíduo e, nele uma pessoa expõe o que dificilmente compartilharia com outras. O gênero diário pressupõe uma permissividade de escrita sobre a qual podemos refletir brevemente. A priori, para Bakhtin (1997), é na sua inscrição em determinado gênero do discurso, ligados a alguma área da atividade humana, que os indivíduos se constituem na/pela linguagem e apropriam-se dela. O diário pessoal é um gênero que provoca maior aproximação pessoal entre autores/as e seu texto/suporte, liberdade confessional e flexibilidade temática; em outras palavras, há uma maior intimidade entre autores/as e textos.

Lejeune (2008), por sua vez, em suas profícuas pesquisas sobre as produções autobiográficas e a intimidade na escrita, propõe que histórias em diários remontam quase aos primórdios da própria humanidade, ainda que o caráter mais íntimo tenha sido incorporado aos textos tardiamente. Para o pesquisador, uma autobiografia, ou seja, uma narrativa que conta a vida do/a autor/a, pressupõe que existe uma identidade de nome entre o/a autor/a (cujo nome está estampado na capa), o/a narrador/a e a pessoa de quem se fala. Pode-se definir que este é um critério simples e que define, além da autobiografia, todos os outros gêneros da literatura íntima, sejam eles o diário, o autorretrato, o autoensaio ou outro. (LEJEUNE, 2008, p. 24).

São autobiográficos os gêneros que, na escrita, apresentam a vida de um indivíduo, com os registros feitos por ele/a mesmo/a, segundo Lejeune (2013). E é o diário pessoal, com seu forte caráter de instrumento de confidências, que interessa a este trabalho, pela peculiaridade da escolha do autor por esse gênero textual, na ambientação da obra em um universo distópico.

Pressupomos que o diário é escrito para leitura exclusiva de seu/sua autor/a, com predominância da escrita em 1ª pessoa. Nele, o/a autor/a não busca aprazer multidões ou fazer propaganda, mas confessar seus sentimentos, lembranças, jornadas, suas emoções e pensamentos, na ordem que quiser, seja cronológica ou não – embora, quando falamos da prosa memorialística, esta sequência linear do tempo seja a mais comum, afinal, tratam-se dos registros cronológicos da vida de uma pessoa. O/A autor/a do diário tem a liberdade de inserir ou omitir fatos e até mesmo de alterar a realidade do que desejar, afinal, esse suporte é seu instrumento confessional e isso, teoricamente, não interessaria a mais ninguém.

Eis o jogo com o gênero nesta obra e onde está sua principal contradição. O diário de D-503 não é apenas um artigo pessoal e inacessível a outros “números”, mas uma ferramenta supostamente voluntária de divulgação da “perfeição” do Estado, redigido com o propósito de ser enviado junto com a nave “Integral”, agora que o Estado tem o domínio da Terra e buscará novos povos fora do nosso planeta, para convencê-los a abandonarem as suas vidas selvagens (livres) e serem “civilizados” – ou, como podemos presumir, domesticados – e a viverem sob o código de conduta do Benfeitor. Se compararmos o diário com a autobiografia, vamos perceber uma possível elucidação para os escritos do D-503. Segundo Lejeune (2008),

É, portanto, em relação ao *nome próprio* que devem ser situados os problemas da autobiografia. Nos textos impressos, a enunciação fica inteiramente a cargo de uma pessoa que costuma colocar seu *nome* na capa do livro e na folha de rosto, acima ou abaixo do título. É nesse nome que se resume toda a existência do que chamamos de *autor*: única marca no texto de uma realidade extratextual indubitável, remetendo a uma pessoa real, que solicita, dessa forma, que lhe seja, em última instância, atribuída a responsabilidade da enunciação de todo o texto escrito (LEJEUNE, 2008, p. 23).

A partir da leitura do trecho acima, compreendemos que Lejeune propôs uma suavização das distinções entre o que é documental e o que é biográfico. A força da autoria sendo estampada na capa e da necessidade de reconhecimento da enunciação nos leva a aproximar os manuscritos do D-503 de uma incipiente, mas consciente autobiografia, que ele escreveu por conta própria. Sabendo que poderia ser lida por qualquer pessoa, ele demonstrou a intenção muito clara de legar sua história aos/às leitores/as futuros, que se encontrassem fora da Terra, e também garantiria sua tranquilidade em caso de seus escritos caírem nas mãos dos Guardas do Estado.

Uma segunda possibilidade interpretativa do uso contraditório do gênero diário como divulgação do Estado Único é a expressão de todos os conflitos internos que o D-503 vivia e, igualmente, de sua sagacidade. Ele tinha dúvidas sobre o Estado e o Benfeitor, sim. Mas sabia que seus escritos, suas dúvidas, tudo aquilo poderia ser lido facilmente por qualquer representante do governo, pois o diário foi a sua contribuição para a Integral. Uma vez que não desejava ser punido pelo Estado em flagrante delito de crítica ao regime, D-503 expressa as dúvidas que sentia em seu diário sempre de modo a parecer que estava doente, confuso, contaminado e tentado a ceder à tentação da I-330 e de seus impulsos revolucionários. A cada oportunidade, ressaltava, em seus pensamentos e em seus escritos, que ela provocava esses sentimentos nele, o que ele batizou de grande “X”, a incógnita. Em outras palavras, em seu diário, ele depositou muitas de suas intempéries internas, mas conduzindo o texto de modo a ser inocentado, se fosse questionado pelo governo pelo que escreveu.

D-503 inicia seu diário em um ponto da história quando a Integral já está praticamente construída e esperando as composições, poemas, cartas e todas as produções que a população extremamente lógica do Estado deveria enviar, para ajudar a convencer as populações fora da Terra de que seu novo sistema de governo é o ideal. Como já foi discutido, em narrativas distópicas é comum sermos apresentados/as a um universo já transformado, ao seu novo regime governamental, e às novas condições e códigos de conduta que devem ser seguidos pelo povo, sem o marco da partida da sociedade distópica, ou seja, o ponto em que tudo aquilo se iniciou não é tão relevante quanto conhecer a sociedade ali representada.

Quando D-503 conhece I-330, uma jovem enigmática, associada por ele a uma incógnita indecifrável, não desconfia de que ela seja uma revolucionária, integrante de um grupo clandestino de resistência, logo, produtora de boa parte da contranarrativa em *Nós*. A personagem I-330 causa no protagonista um fascínio inexplicável, pois ela parece representar tudo o que ele aprendera a não ser, a vida inteira. Ela o atrai e perturba, a um só tempo.

As entradas do diário do D-503, sempre lógicas e bem determinadas, firmes e exatas, vão cedendo lugar a uma subjetividade repleta de insegurança, medo e surpresa por suas convicções facilmente quebradas, pela percepção de que ele está deslumbrado por uma mulher, dentro de um sistema que coíbe os relacionamentos duradouros e qualquer tipo de afeto. O diário, como uma carta aberta à leitura de

outros povos e até para a censura dos membros do Estado Único – com um caráter objetivo de divulgação –, agora inclui uma maior subjetividade de seu autor, que se descobre apaixonado e se convence de que está doente, pois tais sensações não são aprovadas pelo regime déspota sob o qual vive, o qual venera e ao qual é diligente em obedecer. Aos olhos de quem porventura ler seu diário, ele não é um rebelde, mas um número obediente, que está passando por problemas de saúde. Dessa forma, permite-se duvidar do Estado sem colocar sua reputação e sua posição como membro dele em risco:

[...] tenho medo de I, resisto a ela, não quero. Mas por que é que coexistem dentro de mim “não quero” e “eu quero”? É aí que está o horror [...]. O horror está justamente no fato de que, inclusive agora, quando a função lógica foi integrada, quando evidentemente está implícito que ela abarca em si a morte, eu mesmo assim a quero com meus lábios, mãos, peito, com cada milímetro [...] Quero até mesmo essa dor – que venha! (ZAMIÁTIN, 2017, p. 186) ²³

O trecho denota que I-330 é um dos fatores de transformação mais profundos no D-503: ele sabe que tudo o que está sentindo desafia sua lógica, mas o deslumbramento está tão claro que não consegue controlar-se. Flerta com a I-330, talvez não por sua aparência ou por interesse sexual, mas pela liberdade e pelo despojamento que ela representa, com aquela leveza revolucionária, inovadora, que “colore” seus dias com tons que ele desconhecia amar, porque cresceu aprendendo a rejeitá-los. É interessante, neste ponto, mencionar as marcas gráficas das reticências no texto. O constante uso de reticências demarca tudo o que D-503 sente e não pode pronunciar e é um dos traços mais instigantes do texto. Esse sinal de pontuação denota seus pensamentos não-concluídos e é a marca daquele que vacila, do que expressa hesitação ou incerteza quanto a dar prosseguimento a um enunciado, possivelmente buscando omitir sentimentos, emoções ou suas verdades.

Eis o grande paradoxo em que vive o nosso protagonista. D-503 escreve em seu diário, um instrumento tão particular, todas as homenagens possíveis ao Estado Único, dirigindo-se a leitores/as futuros/as, que vão receber este manuscrito, provavelmente, após a missão da Integral – e, por ele, convoca outros *unifs* a fazerem

²³ That is why I am afraid of I-330; I struggle against her, I don't want. But why is it that within me “I don't want to” and “I want to” stand side by side? That is the chief horror of the matter; I continue to long for that happy death of yesterday. The horror of it is that even now, when I have integrated the logical function, when it becomes evident that the latter contains death hidden in it, nevertheless I long for it with my lips, arms, breast, with every millimeter [...] I long for even that pain... Let it come... (ZAMIÁTIN, 2020, p. 127-128)

o mesmo. Seu diário deve expressar toda a sua aprovação, como membro do governo atual, mas não é um documento que manterá para si: assim como podemos presumir que ocorrera com todos os demais personagens, é uma ferramenta íntima, porém vigiada por partidários e fiscais do Benfeitor: potencialmente aberto e frequentemente passível de vigilância. Como ele não demonstra medo da autoria, pois escreve de forma estratégica, também existe a possibilidade de ele ter desejado legar sua autobiografia a gerações posteriores.

Por outro lado, esses momentos de hesitação que o D-503 demarca com reticências, os quais ele opta por não preencher com informações concretas, podem denotar a desconfiança do protagonista quanto a quem vai ler o texto, eventualmente. Se não exatamente uma suspeita, existe a confiança não integral no sistema e em seus processos, da parte da personagem.

A linguagem apresenta alguma liberdade, ainda que limitada. Em mais de um momento, o engenheiro menciona que não faz melhores homenagens ao Estado porque não teria o talento necessário – como os poetas contemporâneos e os escritores do passado tinham:

Não há nenhum X em mim (não é possível), apenas tenho medo de que um X fique em vocês, meus leitores desconhecidos. Mas acredito que não me julgarão com severidade demais. Acredito que vocês compreendem que para mim escrever é tão difícil como nunca foi a qualquer autor ao longo de toda a história da humanidade: uns escreviam para seus contemporâneos, outros para seus descendentes, mas ninguém nunca escreveu para os antepassados ou seres semelhantes aos seus selvagens antepassados distantes... (ZAMIÁTIN, 2017, p. 44)²⁴

D-503 menciona o X como uma incógnita, uma incerteza, uma dúvida, e faz questão de enfatizar que isto não existe nele, reitera-o na sua escrita, por vezes. A passagem reforça a ideia da desconfiança como hipótese: será que, em seu íntimo, ele não queria ser totalmente honesto com quem leria este material? Isso nos faz levantar questionamentos, por exemplo: qual era o grau de fidelidade real do protagonista ao sistema que ele tanto proclamava venerar? Se a história já se inicia em meio a um mundo transformado, em que ponto o D-503 passou a não confiar todos

²⁴ There is no X in me. There can be none. I am simply afraid lest some X will be left in you, my unknown readers. I believe you will understand that it is harder for me to write than it ever was for any author throughout human history. Some of them wrote for contemporaries, some for the future generations but none of them ever wrote for their ancestors, or beings like their primitive, distant ancestors... (ZAMIÁTIN, 2020, p. 17-18)

os seus pensamentos, segredos e emoções ao seu próprio diário pessoal? Ele usa as reticências em excesso para demarcar o fato – reiteradamente mencionado – de que não sabe escrever ou expressar-se muito bem, ou o de que existe algo mais que não pode ser revelado sem uma punição pelo Estado?

Em cada entrada do diário, o D-503 flutua entre a sua presumida sanidade e a confusão de pensamentos, sob influência do que sentia pela I-330 até sua apassivação; nesse processo, sua escrita vai de mecanizada, previsível e excessivamente lógica, totalmente aprovável pelo Benfeitor e seus vigilantes, a uma confusão de pensamentos não concluídos, profundamente subjetivos. Ao final, essa escrita volta a refletir o que o Estado deseja que ele escreva, uma vez que, no desfecho, ele é submetido à Operação e deixa de pensar por si mesmo, definitivamente, a ponto de ficar impassível diante da tortura sofrida pela I-330.

Em meio aos elementos e à estrutura do diário, refletimos sobre a trajetória do personagem e verificamos variados traços da distopia enquanto gênero, segundo aspectos delineados por Figueiredo (2009) e Lira (2019). A priori, obra a obra, segundo a ótica da distopia, apontada pelas referidas pesquisadoras, e posteriormente, a análise será conduzida de forma comparada, envolvendo os contos do *corpus*: “A casa de vidro” e “O quarto selo (fragmento)”, segundo os traços que possuem em comum com o romance russo ou divergentes deste.

3.2 A distopia em *Nós*

(...) “*todos*” e “*eu*” somos um único “*Nós*”
(*Nós*, Ievguêny Zamiátin)

Previamente, estudamos aspectos estruturais identificados em diversas distopias na literatura. A partir de agora, serão ressaltados os traços temáticos do gênero nas obras do *corpus*. A distopia é mais do que uma “utopia negativa” ou um universo ruim demais para a sobrevivência humana. Ela possui contornos próprios, algumas aproximações com o insólito, como vemos em obras como *The sleeper awakes* (1899), de H. G. Wells, em que o protagonista dorme e acorda 203 anos depois, sem qualquer explicação científica para tal; ou em narrativas com tecnologias que ultrapassam as possibilidades humanas contemporâneas, como é o caso dos replicantes, dos sintetizadores de ânimo e dos carros voadores supersônicos de *Androides sonham com ovelhas elétricas?* (2017 [1968]).

O aspecto insólito, contudo, não é obrigatório, como podemos observar em *O conto da aia* (1985), de Margaret Atwood, distopia ambientada em um universo perfeitamente plausível segundo a nossa realidade e isenta de qualquer característica que nos remeta à irrealidade ou ao incomum, além de um perigoso fundamentalismo religioso.

Retomando alguns traços importantes, as distopias são ambientadas em um universo pós-apocalíptico, que começamos a ler *in media res* e que contempla jogos de poder que resultam em um sistema de governo totalitário; existem consequências para a imposição desse plano utópico falho, que só funciona para um grupo, em detrimento dos demais. Há um núcleo de poder explorando a população, usando a força bruta e a vigilância constante, podendo contar com a presença ou não de tecnologias futurísticas que auxiliem a manutenção do controle público, dentro de uma esfera de opressão, em que as metamorfoses são constantes, porque auxiliam no processo de sobrevivência. Essas feições serão abordadas a partir de agora, começando pela análise do *Nós* (2017 [1924]).

3.2.1 Regime totalitário e poder centralizado

Aspecto muito comum nas distopias, o regime de governo dessa natureza é uma de suas marcas mais fortes. No caso da obra *Nós*, o totalitarismo é percebido na instituição do Estado e na figura do Benfeitor, o regente geral e o único a ter a palavra final em quaisquer decisões. Nesta obra, a regência se expandiu para um Estado mundial, com detenção do absoluto poder em suas mãos:

Há mil anos, vossos heroicos antepassados submeteram todo o globo terrestre ao poder do Estado Único. Uma façanha ainda mais gloriosa está pela frente: integrar a infinita equação do universo com a INTEGRAL de vidro, elétrica e que cospe fogo. Espera-se submeter ao jugo benéfico da razão os seres desconhecidos, habitantes de outros planetas, que possivelmente ainda se encontrem em estado selvagem de liberdade. (ZAMIÁTIN, 2017, p. 16)²⁵

²⁵ A thousand years ago your heroic ancestors subjected the whole earth to the power of the United State. A still more glorious task is before you,— the integration of the indefinite equation of the Cosmos by the use of the glass, electric, fire-breathing Integral. Your mission is to subjugate to the grateful yoke of reason the unknown beings who live on other planets, and who are perhaps still in the primitive state of freedom (ZAMIÁTIN, 2020, p.1).

A passagem nos leva a refletir sobre a incisiva sentença “submeter ao jugo benéfico da razão os seres desconhecidos, habitantes de outros planetas”. Aqui percebemos o caráter de denúncia do diário. A partir desta afirmação de D-503 em seu texto, é possível perceber o caráter autoritário do regime sob o qual esse povo vive, posto que o verbo utilizado na tradução, “submeter”, vem carregado do sentido de subjugar, dominar ou sujeitar alguém a algo.

Sua percepção do novo mundo é de ordem e de obediência cega ao sistema estabelecido e agora, não sendo suficiente a submissão dos povos da Terra, é a vez de invadir o espaço sideral em busca de seres que estejam vivendo naquele “estado selvagem”, que é como os “números” veem os povos dotados da liberdade de ir e vir.

O Estado e o Benfeitor são os pilares dessa instituição, com pleno apoio das massas. No universo distópico, é proposta a ideia de um “utopian plan gone awry”, como menciona Claeys (2010, p. 91), que, traduzido da língua inglesa, quer dizer um “plano utópico que deu errado”. E do que se trata isto? Os regentes que possuíam as ferramentas para uma reformulação do mundo criaram um plano ideal de civilização e sociedade e este plano utópico, ideal para eles/elas, foi colocado em prática. Em um trecho, diz o D-503:

“O amor e a fome dominam o mundo”. *Ergo*: para dominar o mundo o homem deve dominar os senhores do mundo. Finalmente, nossos antepassados, com um alto preço, venceram a Fome: falo sobre a Grande Guerra dos Duzentos Anos, sobre a guerra entre a cidade e o campo. (ZAMIÁTIN, 2017, p. 41) ²⁶

O fragmento nos leva a deduzir que os ideais de perfeição do núcleo de poder não são igualmente benéficos a todos os grupos sociais, em um mesmo plano utópico. Logo, aqueles que detiverem mais poder instituído e manipulado em suas mãos podem fazer seus intentos sobrepujarem os demais, decidir quais serão as novas leis de um país reestruturado e a maioria da população deve apenas acatá-las e seguir. É o que ocorre em narrativas distópicas: de mãos dadas com a criação de um novo mundo, esses representantes tirânicos usam a força bruta e todas as ferramentas possíveis de controle para dominar parte da população. Em *Nós* (2017 [1924]), todo o poder do Estado é concentrado nas mãos do Benfeitor, personagem que raramente

²⁶ “Love and Hunger rule the world”. Consequently, to dominate the world, man had to win a victory over hunger after paying a very high price. I refer to the great Two Hundred Years’ War, the war between the city and the land (ZAMIÁTIN, 2020, p. 16).

aparece em ações mais complexas na história, mas é bastante mencionado no diário de D-503. Ele representa o núcleo de poder que é seguido cegamente por uma maioria:

Em nome do Benfeitor anuncia-se a todos os números do Estado Único: Todos aqueles que se sentirem capazes devem compor tratados, poemas, manifestos, odes e outras obras sobre a beleza e a grandeza do Estado Único. Este será o primeiro carregamento que a INTEGRAL levará. Viva o Estado Único! Vivam todos os números! Viva o Benfeitor! (ZAMIÁTIN, 2017, p. 16)²⁷

O Benfeitor é reeleito há anos de forma “unânime” – porque a população não tem escolha, a não ser votar nele, como o único candidato apresentado em todas as eleições – e o dia da votação é, de fato, marcado com um nome que condiz com suas raízes: O mencionado Dia da Unanimidade, quando todos os/as “números” do regime confirmam que desejam a continuação daquele sistema de poder – como se tivessem a escolha de se opor sem sofrerem graves consequências.

A passagem acima nos mostra o caráter de adoração que o Benfeitor exerce sobre a massa que subjuga, uma construção social que vem sendo adotada e à qual se vem dando sequência desde a Guerra dos Duzentos Anos. Os/As *unifs* aprendem desde a infância, nas instituições estatais onde crescem, que o chefe da nação é a autoridade máxima e que devem ser seguidos todos os preceitos, princípios e valores; também aprendem, que a Tábua das Horas determinada por esse núcleo de poder deve ser obedecida à risca, sob pena de intervenção do Estado e de severas punições para os desobedientes – até mesmo para quem ousar fechar as cortinas das casas de vidro nos horários não permitidos.

Neste ponto, é salutar discutir duas consequências desse novo regime de governo, traços que se transformam em um mecanismo de controle das massas em narrativas distópicas: a opressão e a repressão de um povo. A princípio, convém diferenciar os dois vocábulos antes de proceder à análise deste aspecto na narrativa de Zamiátin.

²⁷ In the name of The Well-Doer, the following is announced herewith to all Numbers of the United State: “Whoever feels capable must consider it his duty to write treatises, poems, manifestoes, odes and other compositions on the greatness and the beauty of the United State. This will be the first load which the Integral will carry. Long live the United State! Long live the Numbers!! Long live the Well-Doer!!! (ZAMIÁTIN, 2020, p. 1)

3.2.2 Opressão e repressão

Em Ferreira (2000), encontramos as seguintes definições para os termos “opressão” e “repressão”. O primeiro vocábulo, oriundo do latim *opressio*, se trata do fato ou efeito de oprimir; tirania; dificuldade de respirar (FERREIRA, 2000, p. 500). Oprimir é afligir, impor uma vontade, um caminho, exercendo a contenção pela força ou violência. Nota-se, aqui, uma aproximação do termo e de seus sentidos com as estratégias mais globais de realização de ações, algo que envolveu um ambiente mais amplo e se direciona à ideia e à estrutura de um sistema, de uma hierarquia mantenedora e executora de poderes, que determina um código a ser seguido e usa ferramentas específicas para imposição dessas determinações.

“Repressão”, do latim *repressio*, por sua vez, refere-se ao ato ou efeito de reprimir, que ainda podemos entender como “não deixar que aconteça, ou que prossiga, se manifeste, se movimente, se desenvolva”; é conter, coibir ou refrear, punir ou castigar, dominar, controlar ou moderar ações (FERREIRA, 2000, p. 599). Reprimir é sufocar, coibir avanços, e pressupõe uma manifestação anterior que precisa de uma reação e de uma força controladora. Este se relaciona com as táticas mais pontuais e localizadas, focadas em pequenos espaços, e com as ações repressivas que se reúnem para formar um sistema opressor.

Embora as duas possam ser tomadas uma pela outra, pela sutileza de suas distinções, a depender do contexto de uso, as palavras “opressão” e “repressão” atuam de formas distintas nas narrativas distópicas, mantendo uma relação quase dicotômica: não sendo exatamente opostas, elas apresentam diferenças que se complementam. Pensando nas distopias, a opressão popular nessas narrativas está relacionada ao ato de subjugar, de forma injusta, a massa; é fazer determinadas imposições, como a aplicação de um rígido código de conduta e a adoção de restrições atroz por meio da autoridade instituída: constitui um “sufocamento constante”, diário, diacrônico, das liberdades individuais, por meio das leis a obedecer.

A repressão do povo, por sua vez, existe no sentido de manter o controle, nas ações sincrônicas ou na proibição do direito de ir e vir, na restrição de ações, falas, emoções, ou movimentos e na proposição de ferramentas mais imediatas; reprimir é coibir os cidadãos e as cidadãs, usando a força bruta, se necessário, no dia a dia, particularmente durante as potenciais rebeliões. Ou seja, oprime-se de modo global e estratégico; reprime-se de forma tática, e pontual.

Encontramos opressão e instrumentos de repressão em *Nós* (2017 [1924]). Por exemplo, o protagonista D-503 reforça, a cada entrada de seu diário, a adoração que alguns “números” sentem pelo governo e os comandos do Benfeitor:

Espera-se submeter ao jugo benéfico da razão os seres desconhecidos, habitantes de outros planetas, que possivelmente ainda se encontrem em estado selvagem de liberdade. [...] Sim: dissolver a curva selvagem, corrigindo-a numa tangente, numa assíntota, numa reta. Porque a linha do Estado Único é a reta. A reta é grande, divina, precisa e sábia, a mais sábia das linhas (ZAMIÁTIN, 2017, p. 16-17)²⁸

A opressão ao povo, como podemos perceber pelo trecho, é algo que se desenvolveu ao longo dos anos e permanece em voga. Ela não apresenta sempre medidas violentas e imediatas, como são as repressivas, porque o Estado existe como construção social e é instituído na mente daquelas pessoas. É o que aconteceu com os/as *unifs*. A opressão popular criou um controle velado, disfarçado de legalidade, e podemos identificá-lo em inúmeras distopias, tanto clássicas quanto contemporâneas.

Esse aspecto pode ser observado até mesmo na sutileza da linguagem utilizada. Sabemos que D-503 é um matemático e engenheiro, como o próprio Zamiátin foi, ou seja, a sua zona de conforto é o campo das ciências exatas. Todas as entradas do diário foram redigidas por alguém que, a priori, enxerga e venera a beleza da parca liberdade em seu modo de vida. Tudo nesse universo é dotado de rigidez, não há muito espaço para o diálogo, apenas para comandos e respostas exatas, conceitos mais próximos dos binários, equações fechadas e possibilidades únicas de resposta para qualquer problema.

Constantemente, D-503 usa termos matemáticos para falar do universo ao seu redor, como a comparação entre o regime e uma reta precisa, sábia e bela. E aqui, novamente, resgato o debate sobre o gênero diário na distopia: até mesmo as emoções mais profundas do protagonista, como as de várias personagens controladas pelo Estado, são reguladas, focadas, retas, planas. Não há profundidade inicialmente, não existe espaço para dúvidas. Em certo momento do livro, D-503 até ironiza e ri do que um dia foi um mundo dotado de criatividade, pois aquilo parecia incoerente e inacreditável:

²⁸ Your mission is to subjugate to the grateful yoke of reason the unknown beings who live on other planets, and who are perhaps still in the primitive state of freedom. [...] To unbend the wild curve, to straighten it out to a tangent—to a straight line! For the United State is a straight line, a great, divine, precise, wise line, the wisest of lines! (ZAMIÁTIN, 2020, p. 1-2)

[...] recordei-me (uma associação por contraste, evidentemente) de um quadro num museu: uma das avenidas daquela época, do século 20, exuberância heterogênea, um emaranhado, um tumulto de gente, de rodas, animais, cartazes, árvores, flores, pássaros... E dizem que isso tudo realmente existiu. Pode ser. Pareceu-me tão inverossímil, tão absurdo, que não me contive e rapidamente caí na gargalhada. (ZAMIÁTIN, 2017, p. 22) ²⁹

D-503 registra em seu diário, em sua linguagem irônica e mais “seca” ou objetiva, a descrença que as pessoas realmente gostassem de viver dotadas de tanta autonomia em sociedade, com liberdade de pensamento e de expressão, com variadas cores, com a imaginação de como seria voar como os pássaros. Nas artes e no trabalho, esse aspecto é observado:

[...] me perguntei: por que é tão belo? Por que a dança é bela? A resposta: porque o movimento é controlado, porque todo o sentido profundo da dança está precisamente na subordinação estética absoluta, na ideal falta de liberdade. (ZAMIÁTIN, 2017, p. 20) ³⁰

Até mesmo a dança subordinada ou o “balé mecânico” no hangar em que a INTEGRAL estava sendo construída, é bela aos olhos de D-503, tão profundamente enraizado nas ciências exatas e na natureza taylorista³¹ de todas as suas ações, de seu modo de vida, de seu presente e das ideias de futuro – este, dado como certo e completamente programado pelo regime. Segundo o próprio protagonista nos permite entender, enquanto flui seu discurso indireto livre, o indivíduo possui um instinto de controle que lhe é organicamente intrínseco, e isto é plausível e aceitável, segundo o seu modo de vida – até recomendável. Em certo ponto, a liberdade é encarada pela população – o que percebemos na voz de D-503 – como um primitivo “estado de desorganização selvagem”. Ao povo do Estado Único, parece inacreditável que

²⁹ I remembered (apparently through an association by contrast) a picture in the museum, a picture of an avenue of the twentieth century, a thundering many-colored confusion of men, wheels, animals, billboards, trees, colors, and birds... They say all this once actually existed! It seemed to me so incredible, so absurd, that I lost control of myself and laughed aloud (ZAMIÁTIN, 2020, p. 4-5)

³⁰ Then the thought came: why beautiful? Why is a dance beautiful? Answer: because it is an unfree movement. Because the deep meaning of the dance is contained in its absolute, ecstatic submission, in the ideal non-freedom. (ZAMIÁTIN, 2020, p. 3)

³¹ O Taylorismo, citado algumas vezes na obra de Zamiátin, foi um modelo de administração e produção criado pelo engenheiro estadunidense Frederick Taylor, entre o fim do século XIX e início do século XX, que valorizava a otimização do tempo dedicado ao trabalho; a divisão rigorosa de tarefas; a hierarquização, com controle total do processo trabalhista pela gerência; a padronização dos métodos; a adaptação do trabalho às demandas do capital. O modelo foi criticado por instigar o automatismo dos operários, sua alta especialização, a alienação de trabalhadores e inobservância a este como ser humano, segundo Ribeiro (2015, p. 65-68)

alguém tivesse vivido, um dia, sem a Tábua de Horas, sem os passeios obrigatórios e com suas vidas sexuais completamente desreguladas, com cidadãos e cidadãs podendo dormir sem horários ou parceiros/as definidos/as, como “feras” ou “animais” (ZAMIÁTIN, 2017, p. 31-32). Toda forma de livre expressão, como a imaginação, os sonhos, a criatividade, é vista como uma doença, no âmbito do regime. Tudo isto resulta de anos de opressão instituída:

Eles podiam criar apenas conduzindo a si próprios a um acesso de ‘inspiração’, uma forma desconhecida de epilepsia [...] Sim, a epilepsia é uma enfermidade mental, uma dor. Uma dor lenta e doce – uma mordida – e quanto mais profunda, mais dolorosa. (ZAMIÁTIN, 2017, p. 36-37) ³²

A liberdade de pensamento e de ação é, neste universo, considerado perigosa, o que nos remete à relevância da privacidade dos diários: a imaginação e os sonhos são comparados a doenças que precisam ser erradicadas pelo bem geral da população, até mesmo “mordidas” capazes de ferirem gravemente o tecido social tão firmemente estabelecido. Ora, uma população criativa e imaginativa é um povo crítico, logo, uma massa dotada de criticidade não pode ser facilmente ludibriada ou manipulada por qualquer governo de objetivos escusos. O ideal é manterem-se como células naquele “ritmo da felicidade taylorizada” (ZAMIÁTIN, 2017, p. 70):

Foi uma noite torturante. A cama debaixo de mim subia, descia e subia de novo, flutuava sinuosamente. Tentei convencer-me disso: “À noite, os números devem dormir; isso é obrigatório, assim como o é trabalhar durante o dia. É imprescindível para poder trabalhar de dia. Não dormir à noite é criminoso...”. E mesmo assim não pude, não pude. Estou arruinado. Não sou capaz de cumprir minhas obrigações para com o Estado Único... (ZAMIÁTIN, 2017, p. 88) ³³

A obediência cega ao Estado e à Tábua das Horas já estão profundamente enraizadas no coração popular e fazem parte da cultura do Estado com tanta intensidade, que as pessoas se chegam a se comparar a criminosas quando não o fazem. Observando o personagem D-503, vemos que a população do Estado Único

³² They were able to compose only by bringing themselves to strokes of inspiration,— an extinct form of epilepsy [...] Yes, epilepsy, a mental disease, a pain. A slow, sweet pain, bite, and it goes deeper and becomes sharper. (ZAMIÁTIN, 2020, p.13)

³³ The night was full of torture. My bed seemed to lift itself under me, then to fall again, then up again! I used autosuggestion: “At night all the Numbers must sleep; sleeping at night is a duty just like working during the day. To sleep at night is necessary for the next day’s work. Not to sleep at night is criminal.” Yet I could not sleep — I could not. I was perishing! I was unable to fulfill my duties to the United State! (ZAMIÁTIN, 2020, p. 47)

já vive de forma tão habituada a esse modo de existir que sequer o questiona, logo, não há espaço para a imaginação e o ciclo se completa. Àqueles e àquelas que ousassem desafiar aquele governo, questionar ou xingar o Benfeitor, punições graves eram reservadas.

Outra ferramenta de controle da população pelo Estado, que é uma das ferramentas repressivas mais severas daquele regime, é a Sala de Operações:

[...] terminamos o trabalho e começávamos a sair do hangar e imagine: o encarregado prendeu uma pessoa sem número. Não consigo entender como ele se infiltrou aqui. Levaram-no para a Sala de Operações. Lá, meu caro, arrancarão dele a causa e o motivo... (Deu um sorriso delicioso...) (ZAMIÁTIN, 2017, p. 115)³⁴

Nessa 15ª entrada do diário, D-503 revela o experimento da Campânula, conduzido na Sala de Operações do Departamento de Medicina. Ali, a justificativa para a lavagem cerebral realizada nos poucos cidadãos e cidadãs desobedientes era asseverar a segurança do Estado ou o que consideravam a “felicidade de milhões” – particularmente, no tocante aos/às “sem número”. Estas pessoas são consideradas perigosas e tratadas como marginais na sociedade. À possibilidade de eles/as estarem “por toda parte, ao nosso redor, o tempo todo”³⁵ e perto da nave Integral, os/as “números” não reagem muito bem. (ZAMIÁTIN, 2017, p. 116).

A operação mencionada tem o propósito de extirpar a imaginação e o livre-arbítrio, que alimenta os sonhos, a insônia, as dúvidas e os desejos, as visões de sombras, de que sofrem todos/as aqueles/as que questionam o Estado. Esse controle sobre os cidadãos e as cidadãs é tão voraz que o protagonista chega a se sentir culpado, a considerar-se uma espécie de criminoso intoxicado por estar demonstrando tais “sintomas”.

Estes indícios de doença em D-503 se devem, em grande parte, à revelação interna de seus sentimentos por I-330, que o inquietam por se assemelharem à sua temida “ $\sqrt{-1}$ ” (raiz de menos um), um conceito matemático que o apavora desde criança e cujo valor seria um número imaginário “i”, ou seja, algo incompreensível, incalculável e potencialmente imprevisível. O protagonista faz essa associação

³⁴ [...] We finished the bell and started to let it down, and imagine! The men caught a male without a number. How he got in, I cannot make out. They took him to the Operation Department. Oh, they'll draw the mystery out of the fellow there; 'why' and 'how,' etc. " He smiled delightedly. (ZAMIÁTIN, 2020, p. 65)

³⁵ [...] around here, everywhere, all the time. (ZAMIÁTIN, 2020, p. 66)

imediate com algo que experimentara ainda na escola, na aula do professor Pliapa, de matemática: “aquela raiz irracional crescia dentro de mim como algo estranho, alheio e terrível que me devorava, eu não podia compreendê-la ou reduzi-la porque estava fora de *ratio*” (ZAMIÁTIN, 2017, p. 65)³⁶.

Uma breve análise desse aspecto cabe aqui. Segundo Nascimento (2016), em sua discussão sobre números imaginários ou complexos, a matemática tem um caráter por vezes instintivo e poderia ser considerada uma extensão do bom senso; por outro lado, ela possui uma teoria de desenvolvimento tumultuado, que atravessou épocas e envolveu muitas pessoas: a dos números imaginários ou complexos. O autor utiliza a palavra “sinuosidade” no contexto desses números (NASCIMENTO, 2016, p. 48).

Se atrelarmos essa problemática ao que o protagonista sente quando se depara com o que ele chama de “sua $\sqrt{-1}$ ”, podemos identificar que esta representa tudo o que foge ao formal, ao padronizado, ao lógico e ao calculável por D-503. Ele se sente assim ao pensar em seus sonhos e até em seu desejo por I-330. O engenheiro se depara com a complexidade de uma vida humana que não pode ser traduzida sempre em “números reais”, em resultados definitivos, mas que vai envolver números incompletos, imaginários, noções menos lógicas e planas do que ele aprendera até ali.

Este debate é relevante porque as noções humanas e filosóficas que o protagonista e Zamiátin adotam na narrativa utilizam conceitos matemáticos que se alinham de modo bem ajustado no contexto. Os médicos do departamento chegam a anunciar que o problema do D-503 é muito grave, pois ele teria “desenvolvido uma alma”, um vocábulo estranho e antigo, perigoso, incurável (ZAMIÁTIN, 2017, p. 126).

O desenvolvimento da alma, nesse cenário, se alinha com o florescimento do sentir, com a humanização daquele protagonista que cresceu afastado de quaisquer relações afetivas ou familiares. Quando D-503 questiona os médicos sobre por que recebeu uma alma de repente, se ninguém mais a tinha, e tratando-a como um câncer, um deles responde:

³⁶ This irrational root grew into me as something strange, foreign, terrible; it tortured me; it could not be thought out. It could not be defeated because it was beyond reason. (ZAMIÁTIN, 2020, p. 31)

- Por quê? Por que nós não temos penas ou asas, mas apenas ossos escapulares, a base das asas? É porque já não necessitamos de asas, temos o aero, as asas apenas atrapalhariam. Asas são para voar, mas não temos mais para onde: aterrissamos e encontramos o que buscávamos. Não é verdade? (ZAMIÁTIN, 2017, p. 127)³⁷

Neste ponto, vemos um paralelo entre a imaginação, a alma e as asas. Como tudo parecia tão bem definido dentro do sistema político e social do Estado, não haveria porque os “números” almejem mais, buscarem receber, ganhar ou construir qualquer outra coisa – seja uma personalidade diferente ou outras possibilidades de vida. Em suma, a potencial ousadia ao questionamento do Benfeitor ou do Estado Único. Na obra, a população é levada a pensar na imaginação como uma doença que pode provocar uma terrível epidemia, se não controlada.

O protagonista chega a um estado de incerteza sobre tudo que vê, com grande culpa por estar demonstrando essas sensações, sentimentos e emoções, a ponto de não conseguir mais distinguir entre o que é sonho e o que é realidade ao seu redor: “grandezas irracionais brotam por entre tudo o que é sólido, habitual e tridimensional” (ZAMIÁTIN, 2017, p. 142)³⁸.

E isto foi construído no imaginário e na cultura popular do Estado Único em anos de opressão. Esse controle é tão forte sobre as pessoas, que a ideia de fazer o contrário do que se espera de um/a “número” pode gerar na pessoa a sensação de estar cometendo um crime:

Ainda que ninguém ao meu redor visse que tenho manchas negras indeléveis, entretanto, eu sei que sou um criminoso e que não tenho lugar entre esses rostos completamente transparentes. Ah, se eu pudesse me levantar agora mesmo e, sufocando, gritar tudo sobre mim. Mesmo que depois fosse o fim (...). (ZAMIÁTIN, 2017, p. 192)³⁹.

O trecho acima apresenta os conflitos internos da personagem D-503, que sabe estar mal e reconhece que precisa de ajuda, mas se sente reprimido por forças externas, pois admitir este mal seria escancarar o fato de que ele não era mais um

³⁷ Why? Well, why don't we grow feathers or wings, but only shoulder blades, bases for wings? We have aeros; wings would only be in the way. Wings are needed in order to fly, but we don't need to fly anywhere. We have arrived at the terminus. We have found what we wanted. Is that not so? (ZAMIÁTIN, 2020, p. 73)

³⁸ [...] irrational numbers grow through my solid, habitual, tri-dimensional life; (ZAMIÁTIN, 2020, p.82)

³⁹ Even if it be so, if nobody sees that I am covered with black, ineffaceable stains, I know it, do I not? I know that there should be no place for a criminal like me among these frank open faces. What if I should rush forward and shout out all at once everything about myself! The end might follow. (ZAMIÁTIN, 2020, p. 115)

número exemplar do Estado. Na 25ª anotação, podemos ver a nova tentativa de levantar contra a eleição por unanimidade do Benfeitor, ação que foi impedida por milhares de mãos que se ergueram diante da ideia e “contra” a reeleição do regente. Essa ação não teve sucesso e foi reprimida com vigor pelos Guardiões do Estado.

As atitudes repressivas continuam sendo adotadas, particularmente desde a eleição do Benfeitor: “À noite, mais tarde, soube que eles levaram três números consigo”, D-503 pensa sobre os rebeldes recolhidos pelos Guardiões naquele dia (ZAMIÁTIN, 2017, p. 228)⁴⁰. A pressão que os conflitos internos exerciam no protagonista eram tamanhos que ele chegou a pensar em suicídio, como registrou na 30ª anotação e retomou na 31ª: “Fora um sonho terrível e ele acabara. E eu, covarde, incrédulo, já estava pensando em me matar. Estou envergonhado de ler agora as últimas linhas do que escrevi ontem” (ZAMIÁTIN, 2017, p. 242)⁴¹. E o que mudou, para que ele se arrependesse desse súbito interesse em se lançar do alto de um edifício? A Gazeta do Estado publicou o que seria a solução perfeita para os conflitos internos de cada “número”. Mais uma das ferramentas de repressão na obra de Zamiátin e também em diversas distopias literárias é a manipulação da imprensa. Vejamos mais exemplos deste traço na obra russa.

Na 31ª anotação, a narrativa retoma o discurso estatal, dessa vez usando a Gazeta do Estado com propósitos ideológicos, para, abertamente, desencorajar o estímulo à imaginação, rotulando-a como uma doença erradicável pela ciência, um “verme que rói sua testa, deixando rugas negras”. A Gazeta afirma a descoberta da Operação do centro da imaginação, que fica em um nódulo cerebral, na chamada Ponte de Varólio. A cauterização tripla desse nódulo curaria as pessoas da demonizada imaginação, de forma perene. O discurso da narrativa distópica é retomado, com o adendo da cirurgia: “Viva a Grande Operação! Viva o Estado Único! Viva o Benfeitor” (ZAMIÁTIN, 2017, p. 244)⁴². O que D-503 não conseguia deduzir, imerso que estava na devoção ao Estado, é que abrir mão do que o tornava único neste mundo podia não matar seu corpo físico, mas certamente mataria sua mente, sua presença, sua personalidade.

⁴⁰ The same evening I learned that they led away three Numbers... (ZAMIÁTIN, 2020, p. 137)

⁴¹ It has been all a terrible dream and this dream is over. And I was so feeble, so unfaithful, that I thought of selfish, voluntary death! I am ashamed now to reread the last lines of yesterday. (ZAMIÁTIN, 2020, p. 146)

⁴² Long live the Great Operation! Long live the United State! Long live the Well-Doer. (ZAMIÁTIN, 2020, p. 147)

A Operação funcionava como a definitiva ferramenta de repressão dos impulsos individuais, da existência singular, posto que tudo o que forma o indivíduo é eliminado ali, na mesa de cirurgia. Se as casas de vidro não bastaram para a população adotar um comportamento mais “dócil”, a Operação realizaria esse trabalho de outra forma, ainda mais invasiva, se isso parece possível. Na 33ª anotação, D-503 narra o dia marcado para aquela Operação, amplamente divulgada pela imprensa:

OS INIMIGOS DA FELICIDADE NÃO DORMEM. AGARREM-SE À FELICIDADE COM AS DUAS MÃOS! AMANHÃ O TRABALHO SERÁ SUSPENSO E TODOS OS NÚMEROS DEVEM COMPARECER À OPERAÇÃO. OS QUE NÃO COMPARECEREM ESTARÃO SUJEITOS À MÁQUINA DO BENFEITOR” (ZAMIÁTIN, 2017, p. 263)⁴³.

Enquanto passeia pelos cômodos de sua residência, o tom adotado pelo engenheiro é de despedida, na certeza de que não deve existir realmente um amanhã para ele. Registra onde está a sua mesa, seus livros, a poltrona, a cama, ambientes que I-330 já visitara. Parte dele já reconhece que a atração dela era pela conveniência de ter contato com o construtor da Integral e nada mais. Esperava que ela telefonasse, mas não ocorreu seu “milagre”:

Vou embora para o desconhecido. Essas são minhas últimas linhas. Adeus a vocês, desconhecidos, vocês, queridos, com quem vivi por tantas páginas, a quem eu, doente da alma, mostrei tudo sobre mim, até o último parafuso solto, até a última mola quebrada... Vou embora... (ZAMIÁTIN, 2017, p. 264)⁴⁴

A passagem mostra que, embora o discurso contranarrativo tenha se esboçado nele por toda a obra, na sua paixão por I-330, nas reticências que implicavam tantos não-ditos, D-503 permitiu-se abrir mão de tudo o que o singularizava, da ideia de desafiar a verdade estabelecida e os códigos e leis do Estado Único. Ele escolheu a saída mais fácil para si mesmo. Passou pela Operação, deu sequência à fuga com I-330 na “Integral”, mas, como ela veio a descobrir, ele “cumpru com seu dever” de número. Não chegou a contar a alguém pela fala: seus

⁴³ THE ENEMIES OF HAPPINESS ARE AWAKE! HOLD TO YOUR HAPPINESS WITH BOTH HANDS. TOMORROW ALL WORK WILL STOP AND ALL THE NUMBERS ARE TO COME TO BE OPERATED UPON. THOSE WHO FAIL TO COME WILL BE SUBMITTED TO THE MACHINE OF THE WELL-DOER. (ZAMIÁTIN, 2020, p. 160)

⁴⁴ I am leaving, going into the unknown. These are my last lines. Farewell you, my unknown beloved ones, with whom I have lived through so many pages, before whom I have bared my diseased soul, my whole self to the last broken little screw, to the last cracked spring... I am going... (ZAMIÁTIN, 2020, p. 160)

escritos, o próprio diário, foi a ferramenta da traição à causa rebelde. Ele só não omitiu nada.

Outra ferramenta de repressão nas distopias, atrelada às tecnologias avançadas, é a vigilância constante, que pode ser também observada em *Nós*, através das casas de vidro, que expressam o panóptico na obra:

Em casa, fui rapidamente ao departamento, entreguei à plantonista meu bilhete rosa e recebi a autorização que me dava direito a fechar as cortinas. Apenas temos esse direito nos dias sexuais. Assim, entre nossas paredes transparentes, como se fossem tecidas de ar brilhante, vivemos sempre em plena vista, eternamente banhados pela luz. Não temos nada a esconder uns dos outros. Além do mais, isso alivia a pesada e elevada tarefa dos Guardiões. De outro modo, quem sabe o que poderia acontecer? É possível que tenham sido exatamente as moradas estranhas e não transparentes dos antigos que engendraram essa sua lamentável psicologia celular [...]. (ZAMIÁTIN, 2017, p. 38-39)⁴⁵.

Nesse universo, percebemos que o protagonista D-503 enxerga com um olhar afetuosos a ideia de uma vida completamente vigiada, a habitação em uma casa totalmente transparente, a total ausência de privacidade, exceto por uma hora e quinze minutos, nos dias sexuais, quando a intimidade podia ser preservada. Ele confia tanto no sistema e já abriu mão de si de tamanha forma, que toda essa situação faz parte de sua cultura. Ele não a questiona, apenas admira as normas estatais.

A forte vigilância à população também pode ser observada, em maior ou menor grau, em obras como as mencionadas *The sleeper awakes* (1899); *1984* (1949); *Fahrenheit 451* (1953); *O conto da aia* (1985), *Jogos vorazes* (2010), entre outras. Este aspecto se entrelaça com a opressão e a centralização espacial porque um povo confinado em um determinado espaço é mais fácil de ser controlado, como discutimos ao falar sobre os espaços nas distopias. É o ambiente da prisão, expresso em diferentes espaços e trajado de liberdade, mas aquela liberdade sob vigilância e que funciona como aparelho da sociedade punitiva: a arena televisionada; as teletelas bidirecionais de propaganda/espionagem; a cidade de onde não se pode sair; o aprisionamento a um cenário de gravação; as casas de vidro que precisam ser

⁴⁵ Home at last! I rushed to the house-office, handed over to the controller on duty my pink ticket and received a certificate permitting the use of the curtains. This right exists in our State only for the sexual days. Normally we live surrounded by transparent walls which seem to be knitted of sparkling air; we live beneath the eye of everyone, always bathed in light. We have nothing to conceal from one another; besides, this mode of living makes the difficult and exalted task of the Guardians much easier. Without it many bad things might happen. It is possible that the strange opaque dwellings of the ancients were responsible for their pitiful cellish psychology. (ZAMIÁTIN, 2020, p. 14)

transparentes. Em *Nós*, não apenas as casas de vidro buscavam facilitar a vigilância de cidadãos e cidadãs, mas, como vimos no subtópico referente às tecnologias de ponta, o plano auditivo também era amplamente explorado, com pontos de escuta estrategicamente instalados por todo o Estado, decorativa e sutilmente, para obterem o máximo de informações possível. Podemos presumir que essas escutas só não existiam dentro das casas de vidro. E era constante a vigilância sobre os/as *unifs*:

No refeitório, pela manhã, o vizinho da esquerda sussurrou, assustado:
- Vamos, coma! Estão observando você!
Sorri com todas as minhas forças. Senti um tipo de rachadura no meu rosto: sorri e as extremidades dessa rachadura romperam-se, cada vez mais largas, e ficava cada vez mais doloroso... (ZAMIÁTIN, 2017, p. 295)⁴⁶.

Neste ponto, presumivelmente, D-503 já fora operado, visto que se encontrava com partes do seu corpo substituídas ou aprimoradas. Mas a julgar pelos sentimentos que alimenta e pela forma como, nessa mesma entrada do diário (37^a), ele ainda se importa com o destino da I-330 e procura-a em meio ao pandemônio da derrubada do Muro Verde, em uma tentativa derradeira dos rebeldes é questionável se o grau de incursão em sua mente pelo método da Operação havia sido tão invasivo quanto as técnicas de vigilância empregadas pelo Estado. A real lavagem cerebral só é concretizada na última entrada do diário, na 40^a anotação, quando suas palavras mostram que tudo o que ele fora, como indivíduo, havia desaparecido:

É possível que eu, D-503, tenha escrito essas 314 páginas? Será que algum dia eu senti, ou imaginei ter sentido isso? A letra é minha. E esta agora também é a mesma letra, mas felizmente é apenas a letra. Nenhum delírio, nem metáforas absurdas, nem sentimentos: somente fatos. Porque estou saudável, totalmente, absolutamente, saudável. Sorrio e não posso deixar de sorrir: removeram alguma lasca da minha cabeça, ela está leve, vazia. Para ser mais preciso: não está vazia, mas não há nada estranho que me impeça de sorrir (ZAMIÁTIN, 2017, p. 314)⁴⁷.

⁴⁶ This morning while we were in the refectory, my neighbor to my left whispered to me in a frightened tone: "But why don't you eat? Don't you see, they are looking at you!" I had to pluck up all my strength to show a smile. I felt it—like a crack in my face; I smiled and the borders of the crack drew apart wider and wider; it was quite painful. (ZAMIÁTIN, 2020, p. 179)

⁴⁷ It is possible that I, D-503, really wrote these — pages? Is it possible that I ever felt, or imagined I felt all this? The handwriting is mine. And what follows is all in my handwriting. Fortunately only the handwriting. No more delirium, no absurd metaphors, no feelings,— only facts. For I am healthy, perfectly, absolutely healthy.... I am smiling; I cannot help smiling; a splinter has been taken out of my head and I feel so light, so empty! To be more exact, not empty, but there is nothing foreign, nothing that prevents me from smiling. (ZAMIÁTIN, 2020, p. 191)

Podemos deduzir que D-503 passou, por fim, por uma forma de lavagem cerebral: ele já não acredita que escreveu realmente aquelas palavras, pois erradicara a doença que o acometia, ou seja, a sua alma. Uma outra hipótese é a de sua tentativa de fuga à responsabilidade e de culpabilização da I-330 por seus conflitos internos. Seguindo esta linha de pensamento, é plausível imaginar que ele redigiu aquelas últimas linhas estratégica e propositalmente para deixar claro que, se teve todas aquelas dúvidas e conflitos, não estava em pleno uso de suas faculdades mentais, pois certamente sofria de algum mal – caso contrário, jamais criticaria o Estado Único.

Neste ponto da narrativa, ainda que ele seja o próprio narrador e esteja oferecendo muito de sua intimidade às pessoas leitoras e também a seus/suas interlocutores/as, suas reais intenções permanecem um mistério, posto que, se isso fazia parte de um plano para, uma vez descoberto, não ser responsabilizado, em nenhum momento ele revela isto no próprio diário.

No dia seguinte à Operação, ele foi até o Benfeitor e revelou tudo sobre os “inimigos da felicidade”, o núcleo rebelde. O engenheiro esteve presente e muito tranquilo na Câmara de Gás, sentado à mesma mesa em que estava o Benfeitor, no momento em que trouxeram I-330 para ser torturada:

[...] colocaram-na sobre a Campânula. O rosto dela ficou muito pálido, e, como os seus olhos eram escuros e grandes, foi muito bonito. Quando começaram a extrair o ar da Campânula, ela pôs a cabeça para trás, semicerrou os olhos, os lábios comprimidos, aquilo me lembrava de alguma coisa. Ela olhou para mim, aferrou-se aos braços da cadeira, olhou até que os olhos se fecharam completamente. Então a retiraram e, com o auxílio de eletrodos, rapidamente a reanimaram e de novo a colocaram dentro da Campânula. Repetiram isso por três vezes, e ainda assim ela não disse nenhuma palavra. Os outros que foram trazidos junto com essa mulher mostraram-se mais honestos: muitos deles já começaram a falar na primeira vez. Amanhã todos subirão os degraus da Máquina do Benfeitor. (ZAMIÁTIN, 2017, p. 315)⁴⁸.

A passagem nos mostra que o Estado Único e seu sistema opressivo e repressivo venceram. Eles são dotados dos planos de controle, dos recursos financeiros e tecnológicos para fazer aquilo acontecer e uma resistência mal ou pouco

⁴⁸ [...] she was brought under the Bell. Her face became very white and as her eyes were large and dark,— all was very pretty. When they began pumping the air from under the Bell she threw her head back and half closed her eyes; her lips were pressed together. This reminded me of something. She looked at me, holding the arms of the chair firmly. She continued to look until her eyes closed. Then she was taken out and brought to by means of electrodes and again put under the Bell. The procedure was repeated three times, yet she did not utter a word. The others who were brought in with that woman, proved to be more honest; many of them began to speak after the first trial. Tomorrow they will all ascend the steps to the Machine of the Well- Doer. (ZAMIÁTIN, 2020, p. 191)

organizada foi incapaz de detê-lo. Em relação próxima com os aspectos repressivos e opressivos das narrativas distópicas, outro fator básico são as tecnologias de ponta – que podem ou não ser utilizadas como ferramentas de controle da população –, o que será discutido no subtópico seguinte.

3.2.3 Tecnologias avançadas

Nas narrativas distópicas, é comum, embora não seja um aspecto obrigatório, encontrarmos recursos tecnológicos que vão além das possibilidades da ciência: são novas formas de comunicação, informação, tratamentos médicos, arquitetura e engenharia, entre outras. Na ambientação de uma narrativa em um tempo futuro, é possível presumir que a ciência e a tecnologia serão muito mais avançadas, à época retratada – desde que não ocorra o processo de destruição do mundo e das civilizações, como ocorre na faceta distópica de *A máquina do tempo* (2018).

Em *Nós* (2017 [1924]), uma das primeiras tecnologias a serem destacadas é a nave INTEGRAL, apontada na 1ª entrada do diário de D-503 (2017, p. 16). Hoje, as naves e sondas espaciais já não são consideradas impossíveis para a ciência, mas à época da escrita da obra, ainda faltavam algumas décadas para que a primeira missão espacial levasse um ser humano do planeta Terra ao espaço: a do soviético Yuri Gagarin, na nave Vostok 1, em 1961 (GNIPPER, 2021, s/p). Este tipo de tecnologia se destaca na obra, como um traço comum em distopias.

Outro elemento tecnológico, apresentado na 2ª entrada do diário, é um dos marcos do livro: o poderoso vidro da nova geração:

Em dias como este, o mundo inteiro parece fundir-se com o mesmo vidro imutável e eterno, como o do Muro Verde e de todas as nossas construções. Em dias como este, é visível a profundidade azul das coisas, suas equações admiráveis, até então desconhecidas, inclusive nas coisas mais familiares e cotidianas. (ZAMIÁTIN, 2017, p. 19)⁴⁹.

Neste universo, os habitantes do Estado vivem em casas feitas completamente de vidro: um material de alta qualidade, muito forte e tão transparente, que por vezes, é difícil diferenciar o que está dentro e o que está fora da casa. Não

⁴⁹ On such days the whole universe seems to be moulded of the same eternal glass, like the Green Wall, and like all our buildings. On such days one sees into the very blue depth of things. One sees their wonderful equations, hitherto unknown. One sees them in everything, even in the most ordinary everyday things. (ZAMIÁTIN, 2020, p. 3)

há uma referência a quem criou esse material, qual o seu local de origem, do que ele é feito, se é produzido livremente no país. Não sabemos destes detalhes, mas ele foi adotado de forma global como um modo de reduzir a privacidade ou “ampliar a transparência” entre as pessoas – exceto quando as cortinas se fecham, nas horas íntimas ou sexuais. Este traço de Zamiátin se assemelha à liberdade de H. G. Wells – autor que traduziu com frequência para o russo – de jogar-se na narrativa, sem se preocupar com a explicação detalhada do funcionamento de tudo em seu texto. Isto porque o que interessa à história é a fluência dos fatos e tudo que aquela tecnologia específica provocou nas vidas dos “números”, mais do que gerar curiosidade pelas causas.

Uma das possíveis razões para as tecnologias serem consideradas inalcançáveis nas distopias é a pouca informação sobre elas. Sabe-se que elas existem, entraram nas vidas dos/as leitores/as por intermédio da obra, da forma como chegaram: apresentadas em meio àquele novo universo e aceitas sem questionamentos, pois já fazem parte desse novo mundo. Ademais, elas corroboram a desigualdade socioeconômica e de acesso a melhores bens, que podemos encontrar em diversas narrativas distópicas.

O uso do “super” vidro, por exemplo, retomando o debate anterior, pode ter encontrado inspiração no panóptico de Bentham, na estrutura elaborada para esconder a identidade e/ou a presença dos/as vigilantes. Também consideramos a influência das redomas que existem em *The sleeper awakes* (1899), de H. G. Wells – a exemplo daquela dentro da qual o protagonista Graham acorda, 203 anos depois de seu adormecer – na qual ficava exposto para todos os/as passantes o verem, enquanto foi permitido ao público.

Em *Nós* (2017 [1924]), em determinado momento, D-503 – que, em toda a obra busca fazer afirmações sobre a resistência do vidro – menciona que ninguém seria “capaz de quebrar o cristal mais transparente e resistente” de suas vidas (ZAMIÁTIN, 2017, p. 165). A leitura nos permite levantar hipóteses sobre esse recurso/tecnologia aplicada pela arquitetura e engenharia do Estado Único, e que teria sido criado especificamente para auxiliar na instauração do sistema opressivo e repressivo.

Mais um dispositivo que chama a atenção é o fonolector (ZAMIÁTIN, 2017, p. 38), cujo nome nos remete a um aparelho de transmissão sonora e de texto para leitura, com possível armazenamento de informações, talvez uma visão do que seria

um dispositivo de comunicação pensado ali, nos anos 1920, ou um aparelho de televisão, posto que, na 4ª entrada do diário, D-503 afirma que os “fonoletores” lhe permitiam conhecer de maneira “vívida aquela época selvagem” (ZAMIÁTIN, 2017, p. 38), ou seja, era um aparelho de transmissão também de vídeo, capaz de guardar muitas informações do passado. Esta tecnologia aproxima-se das “*Babble machines*”, que podem ser compreendidas como máquinas de “balbucios” ou “palavreados”, também oriundas do *The sleeper awakes* (1899), o que confirma a influência desta obra para o russo, e que lembra protótipos da televisão ou mesmo do acesso à internet, como o conhecemos hoje⁵⁰.

Outra inovação tecnológica digna de nota no livro é a fabricação de alimentos sintéticos, produzidos com petróleo, algo muito comum para os habitantes do Estado Único, para a subsistência dos 0,2% da população terrestre que conseguiu sobreviver e vencer a Fome após a Guerra dos Duzentos Anos (ZAMIÁTIN, 2017, p. 42), o que hoje nos parece praticamente impossível de obter.

Mais uma tecnologia que ilustra o tópico são os “aeros”, não detalhados em sua aparência, mas, pelo fluxo da narrativa, compreendemos que é um tipo de transporte particular de voo:

- Sou eu, I-330. Estou passando aí para pegar você, vamos à Casa Antiga. De acordo?
I-330... Essa I me irrita, me repele, quase me assusta. Mas foi exatamente por isso que eu disse: sim.
Dentro de cinco minutos já estávamos no aero. A maiólica azul do céu de maio, o sol suave no seu próprio aero dourado zumbia atrás de nós, sem nos ultrapassar e tampouco ficar para trás. Mas adiante, como uma catarata, havia uma nuvem que branquejava, ridícula e rechonchuda como as bochechas de um antigo “cupido”, e de alguma maneira isso me incomodou. A pequena janela da frente estava aberta, o vento ressecava meus lábios [...]. De longe já era visível uma mancha turva e esverdeada, lá atrás do Muro. Em seguida, sem querer, um leve aperto no coração – para baixo, para baixo, para baixo, como se descêssemos uma montanha escarpada (ZAMIÁTIN, 2017, p. 46-47)⁵¹.

⁵⁰ É a um russo que devemos a invenção da televisão, Vladimir Kosma Zworykin (1889-1982), o que ocorreu entre os anos 1920 e 1940, segundo o portal ThoughtCo, cf. Bellis, 2021.

⁵¹ It is I, I-330. I shall run over to you immediately. We shall go together to the Ancient House. Agreed? I-330!... This I- irritates me, repels me. She almost frightens me; but just because of that I answered, “Yes.” In five minutes we were in an aero. Blue sky of May. The light sun in its golden aero buzzed behind us without catching up and without lagging behind. Ahead of us a white cataract of a cloud. Yes, a white cataract of a cloud nonsensically fluffy like the cheeks of an ancient cupid. That cloud was disturbing. The front window was open; it was windy; lips were dry [...] Already we saw in the distance the hazy green spots on the other side of the Wall. Then a slight involuntary sinking of the heart, down— down— down, as if from a steep mountain, and we were at the Ancient House. (ZAMIÁTIN, 2020, p. 19)

A partir deste excerto, podemos fazer três inferências sobre os “aeros” e a liberdade moderada da população em *Nós* (2017 [1924]):

1. Neste universo, apesar das grandes restrições à população quanto à liberdade individual, claramente a propriedade privada não foi abolida. I-330 tem seu próprio aero e pode deslocar-se livremente com ele – e ainda levar alguém com ela, como fez com D-503;
2. Esses aparelhos não se movem apenas próximos ao chão, como os carros planadores que podemos ver nos filmes da franquia *Star Wars*, por exemplo, os do episódio IV, *Uma Nova Esperança* (LUCAS, 1977). Os aeros da obra de Zamiátin possuem maior liberdade de deslocamento vertical e também alcançam alturas mais expressivas, haja vista a presença de uma “nuvem que branquejava, ridícula e rechonchuda”. Ou seja, alto o suficiente para alcançar nuvens nimbo-estratos e até mesmo cúmulos-nimbos, que geralmente estão a menos de 2.000 metros do chão (GRIMM, 1999, s/p). Ainda assim, não voam tão alto que alcancem uma camada de ar se torne rarefeito, o que ocorre a cerca de 2.300 metros acima do nível do mar (UOL, 2013, s/p), afinal, I-330 e D-503 viajaram de janelas abertas;
3. Mesmo com todos os horários sendo regulados pela Tábua das Horas, é possível a qualquer “número” do Estado exercer o direito de ir e vir, desde que essa movimentação esteja no tempo pré-definido e não envolva quaisquer atividades que fujam às limitações imaginativas e criativas que já fazem parte de sua cultura. Este direito é regulado e chamado de Hora Pessoal, “especialmente concedido para circunstâncias imprevistas” (ZAMIÁTIN, 2017, p. 46).

Outro tipo de tecnologia na obra é o conjunto das chamadas “membranas de rua” que, segundo D-503, são criações elegantes e decoradas, presentes em todas as avenidas, com o propósito de gravar as conversas externas para o Departamento dos Guardiões, como mencionei no subtópico anterior. Ele descreve que essa “membrana côncava, rosada e trêmula era um ser estranho, composto de apenas um órgão, o ouvido” (ZAMIÁTIN, 2017, p. 82-83). Em outras palavras, como se não bastasse uma tecnologia de vigilância visual e auditiva, como é o super vidro, também as membranas, que podemos interpretar como meios de escuta, eram espalhadas

pela cidade, de forma aparentemente inofensiva, mas voltadas a captar em áudio o que não fosse possível registrar ou decifrar pela visão dos/as *unifs* através do vidro. A vigilância na obra é exacerbada e o Estado Único fez questão de utilizar todas as tecnologias a seu dispor para manter a regência dura de seu governo totalitário.

Por fim, ainda menciono a própria “Operação” – como D-503 e toda a população se referem ao procedimento definitivo de estabelecimento da lealdade ao Estado Único, mas que percebemos como uma possível lavagem cerebral, com o intuito de mecanizar os/as *unifs* para servirem ao Estado. A Operação representa avanço importante nas ciências médicas, pois, na narrativa, é capaz de extirpar da mente de um ser humano todas as suas lembranças e vontades. Afinal, nem todas as tecnologias distópicas têm desígnios positivos nas obras: elas são amplamente utilizadas como ferramentas de estabelecimento e/ou manutenção do controle.

Todas as questões mencionadas até aqui colaboram para a efetivação de um cenário de completa desarmonia social, pois os/as “números” estão sujeitos/as a essas tecnologias, sendo constantemente monitorados/as, sem qualquer lucro ou proveito através delas. E a falta de harmonia social é um aspecto que pode ser identificado em variadas narrativas distópicas.

3.2.4 Ausência de harmonia social

Em uma obra distópica, é comum não haver harmonia social entre membros de diferentes classes socioeconômicas. Existe forte exploração humana e de força de trabalho, agravada por profundas desigualdades sociais, como se percebe entre os *elois* e os *morlocks*, em *A máquina do tempo* (1895); entre o Conselho Branco, Graham e a população de Londres, em *The sleeper awakes* (1899); e também nas obras contemporâneas, como entre a Capital e os explorados distritos, em *Jogos Vorazes* (2010), entre outras.

Em *Nós* (2017 [1924]), os/as *unifs* não são explorados economicamente, pelo contrário: todos/as têm direito à propriedade privada, à comida sintética do Estado, bons postos de trabalho. Fome e privação não afetam o povo. O abismo social está entre o total livre-arbítrio, reservado ao Benfeitor, em detrimento das limitações dos/as “números”, para além da Tábua das Horas e também da possibilidade de estes/as alimentarem sonhos, desejos, quaisquer pensamentos, emoções ou sentimentos que denotem o reconhecimento de falhas do Estado. Isso é levado a extremos porque,

para aquela sociedade, a alma e a capacidade imaginativa, como já foi registrado anteriormente, são consideradas males a serem extirpados:

Talvez essa "descarga" finalmente tenha me curado da minha "alma" torturada, e agora volto a ser como todos nós. Ao menos, vejo mentalmente, sem toda aquela dor, O nos degraus do cubo, vejo-a na Campânula. E se na Sala de Operações ela mencionar meu nome, não importa: no último momento, com devoção e gratidão, beijarei a mão castigadora do Benfeitor. Em relação ao Estado Único, tenho direito de receber o castigo, e esse é um direito do qual não abro mão. Nenhum de nós, os números, pode ou se atreve a abdicar desse nosso único e, portanto, valioso direito. (ZAMIÁTIN, 2017, p. 159).⁵²

Este fragmento é forte, quando apresenta a ideia real que os/as *unifs* do Estado Único têm de seus direitos. Estes incluem o “de receber o castigo”, do qual não abrem mão, segundo D-503 menciona na 20ª entrada de seu diário. Neste ponto, confirmamos o que gerações oprimidas e propagadoras da cultura daquele regime proporcionaram aos/às demais “números” em seu território. Estes/as crescem, naquela sociedade, com a ideia fixa de que não podem ousar explorar a sua capacidade criativa, seus sentimentos, mesmo que eles surjam espontaneamente, como ocorreu com o protagonista – a partir do momento em que I-330 entrou em sua vida. Isso deve ser coibido, porque a lei informa que é errado. D-503 explora o aspecto na mesma entrada do diário:

[...] então, pingemos uma gota de ácido na ideia de "direito". Até os antigos, sobretudo os mais adultos, sabiam: a fonte do direito é o poder, o direito é uma função do poder. Tomemos como exemplo dois pratos numa balança! Num, um grama, no outro, uma tonelada; no primeiro, "eu", no segundo, "nós", o Estado Único. Não está claro? Permitir que o "eu" possa ter os mesmos "direitos" em relação ao Estado é absolutamente a mesma coisa que permitir que um grama seja equivalente a uma tonelada. Esta é a distribuição: uma tonelada tem direitos, um grama tem deveres. Esse é o caminho natural que conduz do nada à grandeza: esquecer que você é um grama e sentir-se a milionésima parte de uma tonelada... (ZAMIÁTIN, 2017, p. 160)⁵³.

⁵² Perhaps that “discharge” cured me at last of my torturing “soul.” Again I am like all of us. At least at this moment as I write, I can see as it were, without any pain in my mental eye, how O-90 is brought to the steps of the Cube; or I see her in the Gas Bell. And if there in the Operation Department she should give my name,—I do not care. Piously and gratefully I should kiss the punishing hand of the Well-Doer at the last moment. I have this right in regard to the United State: to receive my punishment. And I shall not give up this right. No Number ought, or dares, to refuse this only personal, and therefore, most precious, privilege. (ZAMIÁTIN, 2020, p. 93)

⁵³ Now if we put a drop of acid on the idea of “right”. Even the ancients (the most mature of them) knew that the source of right was – might! Right is a function of might. Here we have our scale: on the one side an ounce, on the other a ton. On one side “I”, on the other “we”, the United State. Is it not clear? To assume that I may have any “right” as far as the State is concerned, is like assuming that an ounce may equilibrate a ton in a scale! Hence the natural distribution: tons – rights, grams – duties. And the

No trecho acima, o protagonista compara os pesos de uma balança aos membros do Estado Único: relaciona “eu” a um grama, mais leve, enquanto para o governo, o suposto “nós” seria equivalente, em relevância, a uma tonelada. Logo, a liberdade do indivíduo não deveria sobrepujar esse balanço lógico e pesar mais que a do coletivo. O que ele falha em perceber, o que torna o texto e a sua situação contraditória, é o fato de haver pesos e medidas diferentes quando o indivíduo de quem se fala é o Benfeitor.

O chefe da nação é frequentemente mencionado nas anotações do diário do protagonista de *Nós*, mas as ações que o envolvem, de fato, são muito poucas, mesmo para D-503 como um de seus grandes admiradores. Tudo o que o chefe da nação faz é um mistério, exceto aquilo que ele, propositalmente, leva a público. É possível imaginar que, apenas neste seu registro pessoal, a visão do Benfeitor, retratada pelo protagonista, seja a de alguém que cumpre à risca o que estabeleceu como Norma para a nação: é a visão que os/as *unifs* parecem ter, a julgar pelo ponto de vista do D-503, o único que vemos com clareza, o do narrador-protagonista, tomando, por exemplo, a classificação de Friedman (2002, p. 177). Não são incomuns as histórias com narradores-personagem e uma perspectiva singular, logo, precisamos ressaltar os perigos de um ponto de vista único.

Enquanto o autor explora plenamente uma perspectiva, adota um único ponto de vista. Esta é uma estratégia artilosa, ao limitar as possibilidades interpretativas. Enquanto foca nas percepções, sentimentos e (des)ilusões do D-503, o autor abre mão da diversidade opinativa da I-330, das crenças e preconceitos da O-90, dos princípios e valores das demais personagens – que terminaram sendo sub-representadas, possivelmente deixadas à margem.

O chefe do Estado Único representa as autoridades que exercem a chamada “velha política”: mesmo errado, ele sempre está certo; ao contrário do povo que governa, ele parece poder adotar todas as liberdades que desejar sem ser visto, afinal, em nenhum momento é mencionado se a casa do Benfeitor também é de vidro, se *ele* cumpre todos os horários da Tábua das Horas e todos os deveres que os demais já consideram parte de uma rotina saudável, responsável e obediente ao Estado.

natural road from nothingness to greatness, is to forget that one is a gram and to feel that one is one-millionth of a ton! (ZAMIATIN, p. 93-94)

O Dia da Unanimidade é outro momento que estabelece um abismo entre o Benfeitor e os/as “números”, pois o governante detém todo o poder e deve ser reeleito de qualquer forma, mesmo que não apresente qualquer plano de governo. Cada *unif* apenas obedece e o reelege de forma unânime – a data é celebrativa de todas as vitórias do chefe geral da nação e as pessoas sequer dispõem do direito de se oporem ao resultado sem correrem o risco de serem presas ou até mortas. A regência do Benfeitor é, portanto, totalitária, existe apenas a figura dele no poder, um único partido e clara perseguição a quem se opõe a ele.

Outro ponto a ressaltar nessa separação de direitos, pesos e medidas é a singularização do personagem do Benfeitor, cujo nome é particular, individualizado, não é um número “de série” como os/as demais habitantes do Estado receberam. Esse traço, que abrange toda a população do Estado Único, propõe que, de fato, as relações entre regente e povo regido são desproporcionais, bem como o acesso da população a direitos básicos – estes, sempre relacionados a fatores humanos e sociais: ter um nome próprio, poder sonhar e imaginar à vontade, ter liberdade de pensamento e também o direito a um voto de oposição ao governo presente.

Há um grande desequilíbrio entre direitos e deveres no universo imaginado por Zamiátin, a depender da posição de poder adotada. Ocorre uma resposta violenta a qualquer sinal de desobediência. Por isso, ele provoca tantos debates: é uma obra com nuances, camadas e com um único ponto de vista, mas que deixa claro como funciona a divisão daquela sociedade. O foco narrativo adotado, centrado no D-503, também nos sufoca, como leitores/as, quando desejamos avançar em conhecimento sobre os demais membros daquela sociedade e isto não nos é permitido. Dentro do próprio Estado, vemos esse desequilíbrio, visto que os Guardas sequer recebem nomes, fazem parte de uma mesma massa da equipe de segurança.

Quando falamos em alienação, ponderamos sobre o fim da autenticidade humana. Cada indivíduo é único, detém particularidades, viveu experiências, tem perspectivas e valiosos talentos. Mas quando alguém se aliena da sua individualidade, da sua personalidade, passa a agir de acordo com o que é esperado por outrem, ou seja, de certa forma, abandonará a sua verdadeira essência. Essa busca desenfreada por se encaixar em determinados grupos ou seguir tendências acaba minando a identidade pessoal e gerando um vazio interior. Nesse contexto, é relevante ressaltar mais um aspecto comum em narrativas distópicas: a alienação da individualidade.

3.2.5 Alienação da individualidade

Quando falamos de uma sociedade totalmente controlada por um núcleo de poder, seja ele um grupo ou um indivíduo, uma das primeiras noções ressaltadas é a da massificação – traço observado em diversas narrativas distópicas. A sociedade de massa pressupõe que seus membros têm profundas semelhanças entre suas atitudes, ações, gostos pessoais, de forma que o que vale para uns/umas vale para todos/as. Existe uma padronização dos indivíduos em conjunto e isto favorece quem os controla.

Adorno e Horkheimer (1985) defendem que a noção de indústria cultural assinala os propósitos da cultura de massa: o de dominar, sustentar e instituir domínio sobre uma sociedade, a exemplo do que se encontra em *Nós* (2017 [1924]), *Fahrenheit 451* (2012 [1953]), entre outras distopias. A ideia de uma “sociedade de massa” leva a pensar na homogeneização dos indivíduos, com vistas a gerar lucratividade e apoio ao sistema de poder vigente. Os efeitos da massificação são sentidos em diferentes esferas e levam à alienação. Segundo Coelho (1993):

[...] a indústria cultural, os meios de comunicação, de massa e a cultura de massa surgem como funções do fenômeno da industrialização. É esta, através das alterações que produz no modo de produção e na forma do trabalho humano, que determina um tipo particular de indústria (a cultural) e de cultura (a de massa), implantando numa e noutra os mesmos princípios em vigor na produção econômica em geral: o uso crescente da máquina e a submissão do ritmo humano de trabalho ao ritmo da máquina; a exploração do trabalhador; a divisão do trabalho. Estes são alguns dos traços marcantes da sociedade capitalista liberal, onde é nítida a oposição de classes e em cujo interior começa a surgir a cultura de massa. Dois desses traços merecem uma atenção especial: a reificação (ou transformação em coisa: a coisificação) e a alienação (COELHO, 1993, p. 6)

O trecho acima nos permite compreender que, em uma sociedade que preza pela massificação, o que tem mais valor é o produto. Em particular, aquele que é produzido em larga escala – não por seu valor individual, mas pelo aproveitamento que será obtido através dessa máxima produção com o mínimo de esforço por parte do Estado. Associando esse contexto com as sociedades e sua alienação reinante, percebemos que aquela maioria oprimida e constantemente reprimida, que possui algum tipo de “cabresto” moral, social e até político, vive para produzir e nem sempre produz em troca de uma boa condição de vida própria. Em *Nós* (2017 [1924]), existe uma preocupação com a padronização dos números: todos os horários sob controle,

limitações de ir além do Muro Verde, uso dos uniformes, até a identificação das personagens exclui sua individualidade, pois são números de série, e não nomes.

A obra *Fahrenheit 451* (1953), por exemplo, critica duramente todo tipo de censura promovida pelo Estado, além de provocar alertas para o papel nocivo que a TV e os veículos de comunicação em massa podem exercer na sociedade, particularmente no processo de aquisição de conhecimento e na leitura: a alienação. Ainda segundo Coelho (1993):

Para essa sociedade, o padrão maior de avaliação tende a ser a coisa, o bem, o produto; tudo é julgado como coisa, portanto tudo se transforma em coisa — inclusive o homem. E esse homem reificado só pode ser um homem alienado: alienado de seu trabalho, que é trocado por um valor em moeda inferior às forças por ele gastas; alienado do produto de seu trabalho, que ele mesmo não pode comprar, pois seu trabalho não é remunerado à altura do que ele mesmo produz; alienado, enfim, em relação a tudo, alienado de seus projetos, da vida do país, de sua própria vida, uma vez que não dispõe de tempo livre, nem de instrumentos teóricos capazes de permitir-lhe a crítica de si mesmo e da sociedade. (COELHO, 1993, p. 6)

Com base no proposto acima, observamos, nas narrativas distópicas, o modo como determinadas personagens não costumam, geralmente, demonstrar os seus desejos, vontades, posses, ou mesmo como veem suas personalidades serem relegadas a segundo plano, em favor dos desejos do Estado. Não importa se isto ocorreu porque tais personagens abriram mão desses direitos ou porque foram obrigadas a isso. A 1ª entrada do diário de D-503 apresenta o fato:

Eu sou D-503, o construtor da “Integral”, apenas mais um dos matemáticos do Estado Único. Minha pena, habituada às cifras, não tem o poder de criar músicas com assonâncias e rimas. Apenas tentarei registrar aquilo que vejo, o que penso – ou, mais exatamente, o que nós pensamos (precisamente: nós, e “Nós” será o título das minhas anotações). (ZAMIÁTIN, 2017, p. 17)⁵⁴.

No trecho acima, o que primeiro desperta a nossa atenção é fato de o protagonista mencionar que não vai registrar o que vê e pensa. Notamos que não existe a afirmação de um EU, mas do que pensa o “NÓS”, o grupo; ou seja, há uma massificação do pensamento e a singularidade fica em segundo plano: há uma quebra da visão individual em prol da visão do grupo, a abdicação de uma particularidade em

⁵⁴ I, D-503, the builder of the Integral, I am only one of the many mathematicians of the United State. My pen, which is accustomed to figures, is unable to express the march and rhythm of consonance; therefore I shall try to record only the things I see, the things I think, or to be more exact, the things we think. Yes, we; that is exactly what I mean, and “We” shall, therefore, be the title of my records. (ZAMIÁTIN, 2020, p. 1)

favor da homogeneização da massa, como uma grande receita de bolo que reúne diferentes ingredientes para apresentar um mesmo resultado pré-determinado e sem surpresas.

Em um segundo momento, observamos o início desse mesmo parágrafo, quando D-503 se coloca como “apenas mais um” dos matemáticos do Estado. Ou seja, apesar de desempenhar um papel fundamental ali, ele não é visto de forma particular, nem por si mesmo: seus talentos são apontados como sendo comuns aos de profissionais semelhantes da “linha de produção” alimentada pelo Benfeitor e o Estado. Por toda a obra, D-503 reforça este pensamento, conclama a “grandiosa celebração da vitória de todos sobre um, da soma sobre a unidade” (ZAMIÁTIN, 2017, p. 73)⁵⁵, e neste ponto solidifica o aspecto distópico na obra do autor russo.

Até no tratamento e na nomeação das personagens podemos perceber a tipificação de um grupo contra a peculiaridade de seu líder, segundo mencionado anteriormente. Como já discutimos ao falar da desigualdade social, nesse universo, afora o Benfeitor, toda a população é chamada por “números” ou “*unifs*”; não se fala em indivíduos ou pessoas; os/as habitantes não são nomeados/as da forma que conhecemos, mas designados/as por uma combinação de uma letra de A a Z mais um conjunto de algarismos arábicos, de 0 a 9, formando um tipo de número de série. Um caso especial é o dos membros da Guarda do Estado, cujos nomes próprios sequer são declarados na narrativa.

Os nomes dos “números masculinos” são iniciados com uma consoante e os dos “números femininos”, por uma vogal. Por exemplo, além do protagonista D-503, conhecemos a O-90, número feminino que costuma registrar-se para as horas íntimas com o narrador protagonista, mesmo que não haja nenhum relacionamento formal entre ele e ela; ainda conhecemos a I-330, revolucionária que provoca transformações na existência de D-503; e também o R-13, um velho camarada e poeta.

Além deles/as, a narrativa nos apresenta outra personagem, chamada apenas de “S”, que sempre busca registrar-se para as Horas Pessoais com as personagens principais:

⁵⁵ [...] a magnificent celebration of the victory of all over one, of the sum over the individual! (ZAMIÁTIN, 2020,, p. 36)

Embaixo, a avenida estava cheia: com um tempo desses, normalmente utilizamos a Hora Pessoal após a refeição para um passeio adicional. Como sempre, a Fábrica Musical tocava com todas as suas trombetas a Marcha do Estado Único. Em fileiras regulares de quatro, os números marchavam, marcando o compasso, entusiasmados em unifs* azulados, placas de ouro no peito com o número estatal de cada homem e mulher. E eu era – nós quatro – uma das infinitas ondas dessa poderosa corrente. À minha esquerda estava O-90 [...]; à direita, dois números desconhecidos, um feminino e um masculino. (ZAMIÁTIN, 2017, p. 21)⁵⁶.

O momento da Marcha do Estado, citado acima, nos permite registrar mais algumas peculiaridades desse regime. As pessoas têm um horário específico para caminharem juntas, ao som da Marcha que homenageia diariamente seu governo, e sempre em fileiras de 4, sem quebrar a “poderosa corrente”. Mesmo que não conheçam os/as *unifs* ao seu lado, eles/as devem executar os movimentos da marcha de modo uniforme, como uma linha de produção homogênea e constante na grande engrenagem do Estado.

Ainda é curioso o fato de D-503 informar que geralmente usam a Hora Pessoal para um passeio adicional após suas refeições. No entanto, até mesmo parte de seu horário particular está sendo dedicada a prestar homenagens ao governo em seu diário, não a atividades privadas (que, com toda aquela vigilância em excesso, não poderiam ocorrer em total liberdade). Quanto a isto, não há questionamentos por parte dele. Ele entende que é assim que o sistema deve funcionar, porque o Estado “é perfeito”. Afinal, “ninguém é ‘um’, mas sim ‘um dos’” (ZAMIÁTIN, 2017, p. 23)⁵⁷. A própria Tábua das Horas é uma ferramenta eficaz para manter os “números” em obediência e constante supervisão.

No universo de *Nós* (2017 [1924]), não há mais a noção de família; assim, as crianças não são mais consideradas “propriedade privada”, como ocorria até antes da Guerra dos Duzentos Anos, um dos marcos temporais da história. Após a Guerra, uma nova cultura foi estabelecida. Logo, na atualidade da narrativa, não existe qualquer tipo de revolta ou escândalo quando há filhos/as resultantes dos encontros sexuais e os/as *unifs* precisam entregá-los/as ao Estado sem questionamentos.

⁵⁶ We were down in the street. The avenue was crowded. On days when the weather is so beautiful the afternoon personal hour is usually the hour of the supplementary walk. As always the big Musical Tower was playing with all its pipes, the March of the United State. The Numbers, hundreds, thousands of Numbers in light blue unifs (probably a derivative of the ancient uniform) with golden badges on the chest – the State number of each one, male or female, - the Numbers were walking slowly, four abreast, exaltedly keeping the step. I, we four, were but one of the innumerable waves of a powerful torrent. To my left, O-90 [...], to my right, two unknown Numbers, a she-Number and a he-Number. (ZAMIÁTIN, 2020, p. 4)

⁵⁷ Nobody is one, but one of. (ZAMIÁTIN, 2020, p. 5)

O texto de Zamiátin não deixa claro, porém, se a Guerra aconteceu antes ou depois dessa decisão pela extinção da unidade familiar, tampouco se foi por causa dela ou a favor dela. No tempo presente da narrativa, existe obediência e uma suposta transparência nesses processos, já reconhecida pelos “números”, e a sociedade tem bases rígidas, se comparadas às da nossa realidade, mas aceitáveis em relação aos habitantes do soberano Estado Único.

D-503, enquanto luta com as diferentes emoções e pensamentos em si, tenta continuar reafirmando sua posição como número exemplar do Estado Único, mas percebe e começa a deixar muito claro para as pessoas ao seu redor que ele vê I-330 com outros olhos. Essa visão e a ameaça que ela poderia representar para ele ficou clara no dia da Unanimidade, quando houve um rápido protesto à eleição do Benfeitor por alguém que apenas se parecia com I-330 e ele se desesperou. Suas lutas são constantes, as internas e as externas, e inúmeros são os seus conflitos, embora D-503 defenda abertamente, na fala e na escrita, que “uma consciência individual é apenas uma doença” (ZAMIÁTIN, p. 177).

Em outras palavras, o protagonista se declara doente, por estar claramente fora do controle de suas emoções, e tenta minimizar esse conflito interno, possivelmente para evitar ser punido pelo governo. Ele tem apoio e ajuda da O-90, porém sente que profundas transformações já se operam em seu interior e elas têm relação com a I-330, seja pela atração física, seja por uma afinidade ideológica que, a princípio, ele não admitia ter, mas era latente nele.

Adorno (1985) ressalta a força dos meios de massa para a propagação dessa conjuntura:

[...] sob o poder do monopólio, toda cultura de massas é idêntica, e seu esqueleto, a ossatura conceitual fabricada por aquele, começa a se delinear. Os dirigentes não estão mais sequer muito interessados em encobri-lo, seu poder se fortalece quanto mais brutalmente ele se confessa de público. O cinema e o rádio não precisam mais se apresentar como arte. A verdade de que não passam de um negócio, eles a utilizam como uma ideologia destinada a legitimar o lixo que propositadamente produzem. Eles se definem a si mesmos como indústrias, e as cifras publicadas dos rendimentos de seus diretores gerais suprimem toda dúvida quanto à necessidade social de seus produtos (ADORNO E HORKHEIMER, 1985, p. 114)

As figuras do cinema e do rádio, entre outros meios de massa, podem ser observadas nas distopias como os veículos que propagam as ideias governamentais, sejam elas por livre e espontânea vontade ou pela ameaça. Um dos exemplos é o

espetáculo criado na TV, em *Jogos Vorazes* (2010), para a divulgação dos jogos, de forma a fazer a população acreditar piamente que tudo aquilo tem sentido e é uma honra ceder seus filhos e suas filhas à barbárie da arena em troca da chance de saírem da miséria. Também encontramos essa realidade em *Nós* (2017 [1924]), nos megafones que tocam o hino do Estado Único enquanto os/as *unifs* marcham em fileiras, interiorizando o respeito ao governo sem questionamentos.

Em *Nós* (2017 [1924]), a anormalidade e a doença são consideradas similares e essa união de ideias, transmitida ao longo dos séculos, no regime de governo do Benfeitor, firmou mais um traço cultural que pertence àquele povo e que se tornou parte de códigos norteadores de conduta específicos do Estado. A ideia de cidadãos e cidadãs abrindo mão de sua individualidade, fechando os olhos para desmandos e aceitando a nova realidade sem questionar é comum em obras distópicas e ocorre pelo uso da força ou por uma aceitação implícita por parte das personagens.

Além da alienação da individualidade, outro ponto se destaca nas distopias. Uma vez que a população já está orientada para seguir um conjunto de padrões, nas narrativas distópicas é comum vermos a ideia de um espaço centralizado, claramente mais propício à contenção de um grupo para controle dele. É sobre isto que falamos a seguir.

3.2.6 Reorganização do mundo: centralização dos espaços e universo futurístico

A forma mais eficaz de controlar um conjunto de pessoas em narrativas distópicas, como já observado anteriormente, é confinando-as em um espaço determinado, fechado ou não por muros, portões, paredes invisíveis, circuitos de câmeras, escutas e outros recursos de potencial repressivo. Ademais, é relevante que, nesses espaços, sejam colocadas à prova a lealdade e tolerância da população oprimida a seus/suas opressores/as. É no espaço limitado que se pode trancafiar e subjugar um indivíduo ou grupo e permitir que até o seu mais leve resquício de liberdade seja controlado.

Em *Nós* (2017 [1924]), vemos que é explorada a ideia de um Estado Mundial, algo que já era defendido pelo autor H. G. Wells, no século XIX, como uma saída para muitos problemas encontrados na humanidade. A priori, pensamos que não existem limitações ou fronteiras no Estado Único, mas a primeira coisa que nos chama a

atenção são as próprias casas de vidro, nas quais as pessoas são constantemente vigiadas. Elas até aprovam isto, como o testemunho do D-503 nos permite observar:

Tudo estava em seu lugar, tão simples, comum, em conformidade com a lei: as casas de vidro com luzes brilhantes, um céu pálido e cristalino, a noite verdejante e sem movimento. Mas sob esse vidro frio e sem ruído, algo rubro e desganhado sofria, silencioso e violento. (ZAMIÁTIN, 2017, p. 88)⁵⁸.

Produz espanto, na narrativa, o fato de a excessiva transparência da sociedade ter sido levada aos extremos e ainda ser plenamente aceita pelas pessoas que acreditam estar apenas cumprindo a lei, e não que a sua liberdade e a sua privacidade estão sendo cerceadas pelo Estado. Então surge a reflexão: qual seria a diferença entre essa realidade e estar em uma prisão de fato, se o indivíduo precisa ser constantemente observado e não pode fazer tudo que quer, nos horários em que deseja?

Ademais, é possível pensar também nos mundos que as fronteiras do Muro Verde dividem: um supostamente civilizado e outro, um “mundo selvagem”. Trata-se de mais do que apenas a centralização de um espaço para exercício de controle: é a transformação de um universo, dos seus espaços físicos, para que sirvam aos propósitos de dominação pretendidos. O espaço termina por também ser uma ferramenta de opressão e, a depender das atitudes daqueles que se rebelam, de repressão. Em determinado trecho, conta o narrador que:

Dentro de cento e vinte dias, será concluída a construção da INTEGRAL. Um grande momento histórico está próximo, quando a primeira INTEGRAL alçará voo para o espaço. Há mil anos, vossos heroicos antepassados submeteram todo o globo terrestre ao poder do Estado Único. (ZAMIÁTIN, 2017, p. 16)⁵⁹.

No universo de *Nós*, a população vive mil anos após a chamada “Guerra dos Duzentos Anos”, um ponto de virada na história. A partir dali, houve toda uma transformação no planeta, geográfica, social e política. Além destes aspectos, ressaltemos o tom da narrativa, que sempre nos projeta ao futuro previsto: seja no

⁵⁸ Everything was in its place; life so simple, ordinary, orderly. Glittering glass houses, pale glass sky, a greenish, motionless night. But under that cool glass something wild, something red and hairy, was silently seething. I was gasping for breath but I continued to run, so as not to be late. (ZAMIÁTIN, 2020, p. 47)

⁵⁹ In another hundred and twenty days the building of the Integral will be completed. The great historic hour is near, when the first Integral will rise into the limitless space of the universe. A thousand years ago your heroic ancestors subjected the whole earth to the power of the United State. (ZAMIÁTIN, 2020, p. 1)

plano da conclusão da Integral, em 120 dias a partir daquela primeira entrada do diário, seja nos constantes lembretes da Tábua das Horas que, uma vez fixas e imutáveis, deixam claro como será o futuro de cada um dos/as “números” do Estado.

Outro aspecto apontado por Lira (2019) é que as narrativas distópicas são geralmente ambientadas em mundos futurísticos, ou seja, utilizam esse excelente recurso para tecer críticas aos tempos atuais, como se narrassem fatos ficcionais e improváveis. Uma das leituras possíveis para essa ambientação em um universo futurístico é a possibilidade de a narrativa distópica, como um instrumento de crítica social e política, analisar, criticar e apontar falhas em governos atuais, enquanto projeta sua história em um futuro “imprevisto”, distante.

Esse é um recurso usado em narrativas de ficção científica, afinal o futuro está em constante construção, ainda não finalizado. O que a distopia pode criar são formas de especular sobre as possibilidades de transformação da sociedade e dos jogos de poder – seja pelas intervenções de um narrador ou narradora, seja por ações ou omissões das personagens daquele universo.

A crítica feroz à sociedade é um aspecto preponderante da narrativa distópica, que é um instrumento radical de análise social, como sugere Hilário (2013). No ritmo dessas transformações que são apresentadas em narrativas distópicas, consideramos que outros aspectos podem sofrer a influência da evolução e mutabilidade – a moda desse futuro retratado, os transportes, a moeda do novo tempo, os costumes sociais, as culturas, os modos de relacionamento entre as pessoas e também um fator muito relevante: as transformações linguísticas em um nível diacrônico – uma linguagem que se adequa às necessidades de tantas e tantas transformações.

3.2.7 Uma linguagem que acompanha o futuro

Existe, em obras distópicas, uma preocupação em apresentar como a linguagem, em um universo futurístico, precisa evoluir para acompanhar os avanços do tempo e o progresso de tudo que rege a vida humana, seja sua economia, sua sociedade e/ou como esta registra e transmite conhecimentos. Isto pode ser percebido desde H. G. Wells, em suas obras: *A máquina do tempo* (2018 [1895]), com os diferentes códigos para comunicação entre os *elios* e os *morlocks*; *A ilha do dr. Moreau* (2012 [1896]) e as necessidades de adaptação para a comunicação entre

homens e o povo animal; e também no distópico *The sleeper awakes* (1899), em que um cidadão cai no sono, no século XIX, e acorda no século XXI, com o mundo transformado – inclusive na sua linguagem.

Em *Nós* (2017 [1924]), chama nossa atenção a linguagem usada pelo protagonista, D-503, um matemático e engenheiro, autodeclarado “sem muito jeito com as palavras”. No seu diário, ele adota um tom frio, insere muitos termos matemáticos e nos leva a focar no fato de que os comportamentos, atitudes, falas e escrita seguem o mesmo padrão de conduta para quase todos/as, posto que alguns/algumas *unifs* teriam mais talento com as palavras, como os poetas e as poetisas, por exemplo.

Estou completamente desconcertado. Ontem, no mesmo momento em que eu pensava que tudo já havia se esclarecido, todos os X encontrados, apareceram novas incógnitas nas minhas equações. [...] Para cumprir a recomendação do doutor, propositalmente não escolhi o caminho da hipotenusa, mas sim o de dois catetos. (ZAMIÁTIN, 2017, p. 131)⁶⁰.

Ora, se a narrativa é ambientada em um tempo futuro, devemos presumir que as pessoas se comportarão diferentemente, vestirão novos tons, falarão um vocabulário diferente dos anteriores. Observando todas as transformações diacrônicas pelas quais as línguas passaram até nosso presente tempo, é presumível que elas seguirão evoluindo para se adequarem ao universo futurístico. A observação das mudanças no léxico de um povo em um ambiente distópico também abarca as necessidades de nomeação de todos os novos processos, tecnologias, de toda uma realidade emergente, por fim.

Em *Nós* (2017 [1924]), é comum os “números” usarem uma linguagem com analogias entre termos matemáticos e o cotidiano, a exemplo da nave “Integral”: o conceito de cálculo integral, na Matemática, refere-se à forma de delimitar a área que está sob uma curva em um plano cartesiano, segundo compreendemos por Dias (2016, p. 25). Uma das leituras possíveis é que a nave foi batizada com um dos principais conceitos do cálculo infinitesimal porque o Estado Único buscava expandir as suas limitações e moldes sociais e políticos de modo a alcançar todos/as que estivessem além de seu plano já definido.

⁶⁰ I am puzzled. Yesterday, at the very moment when I thought everything was untangled, and that all the X's were at last found, new unknowns appeared in my equation [...] In order to follow the instructions of the doctor I chose the road which followed not the hypotenuse but the two legs of a triangle. (ZAMIÁTIN, 2020, p. 76)

O objetivo é tentar uma “planificação” ou nivelamento de outros povos, no sentido de uma unificação dos vários “Eu” em um único “Nós”, também entre seres extraterrestres, como já havia ocorrido com os povos da Terra. A obra não deixa expresse a nível linguístico, mas podemos presumir que essa homogeneização busca aproximar as populações de outros planetas à língua, à cultura e ao sistema adotados pelo Estado Único em vez de propor uma absorção da cultura externa.

Outros conceitos são associados à Física, como a ligação entre o início da revolução e a ideia de que os/as *unifs* “ligaram a corrente, as faíscas se espalham”. Podemos compreender estas diferentes expressões incorporadas ao léxico do Estado como uma necessidade de evolução da língua, segundo a cultura local: estas palavras e expressões reforçariam o padrão de vida taylorista que levavam ali, também pela repetição de termos e conceitos comuns à área. Outro um ponto a comentar é quando surge a explicação do que é “Mefi”, palavra que deixou o D-503 em dúvidas, mas I-330 explicou:

Mefi? É um nome antigo, é aquele que... Você se lembra: lá, na pedra, a imagem do jovem... Ou não: é melhor na sua língua, você entenderá mais rápido. Então, há duas forças no mundo: a entropia e a energia. Uma tende ao repouso beatífico, ao equilíbrio feliz; a outra tende à destruição do equilíbrio, ao doloroso movimento sem fim. A entropia, os nossos, ou melhor, os seus antepassados, os cristãos, adoravam-na como a um Deus. E nós, os anticristãos, nós... (ZAMIÁTIN, 2017, p. 224)⁶¹.

Mais uma vez, Zamiátin utiliza conceitos das ciências exatas e da natureza em sua obra, com naturalidade e destreza; desta vez, valendo-se do campo da Física. O autor utiliza o termo “entropia”, que se relaciona com os atos de dimensionar, ter melhor compreensão, medir o grau de desordem e definir os fenômenos físicos ocorridos em um sistema, segundo Barros (2011, p. 11), ou seja, ela é associada a graus de liberdade molecular em sistemas, à aleatoriedade, à dispersão e também à falta de ordem em um determinado universo.

A energia, por sua vez, é compreendida como “a capacidade que um corpo possui em realizar um trabalho”, segundo Baylão (2017, p. 37) e estimamos que a busca pelo domínio da energia em todas as suas formas é foco do interesse da

⁶¹ Mephi? It is from Mephisto. You remember, there on the rock, the figure of the youth? Or, no. I shall explain it to you in your own language and you will understand better: there are two forces in the world, entropy and energy. One leads into blessed quietude, to happy equilibrium, the other to the destruction of equilibrium, to torturingly perpetual motion. Our, or rather your ancestors, the Christians, worshipped entropy like a God. But we are not Christians, we... (ZAMIÁTIN, 2020, p. 135)

humanidade há séculos. A energia apresenta o potencial inato de realizar uma ação ou trabalho e tem um alto poder de transformação.

A partir destes conceitos da Física, retomamos a reflexão sobre a narrativa, a exemplo de como aqueles podem estar relacionados à forma como as pessoas além do Muro Verde falam do que foi, um dia, o livre-arbítrio humano. É um debate sobre o direito de ir e vir aleatoriamente, sem os horários pré-determinados e prescritos em uma tábua, o que pode ser assemelhado a uma natureza próxima da entropia. Esta era adorada “como a um deus”: e é a ideia que D-503 tenta transmitir, a de que os antigos cristãos e cristãs teriam amado a desordem de uma forma que os “anticristãos” – usando um termo que a personagem empregou – não mais faziam. É o que ele deixa subentendido, ao utilizar mais uma vez as reticências que silenciam e, ao mesmo tempo, tanto bradam.

Por sua vez, a ideia da energia relaciona-se com o poder que as pessoas tinham de mudar o mundo com seus talentos e desejos, o que não é mais possível no Estado, mas que faz parte do cotidiano além do Muro. O potencial de mudança refere-se a algo suscetível de acontecer, mas não necessariamente. Se o governo sabe empregar esse potencial de seus comandados, aproveitando a força latente para desempenhar suas normas e códigos, faz sentido a expressão adoradora e amorosa de D-503, quando se refere a ela como algo que tende ao “repouso beatífico, ao equilíbrio feliz”.

Há vários momentos em que o protagonista de *Nós* (2017 [1924]) insere, nessa nova realidade, pensamentos que usam a linguagem matemática, exata, mais fechada dos novos tempos, para se expressar. No caminho das Ciências Exatas, ele sente conforto ao realizar qualquer manifestação; fora dele, no entanto, tudo o que tangencie uma realidade plana e matematicamente descritível apavora-o:

Sem dúvida, tudo acontecera. Mas agora não sei o que é sonho e o que é realidade; grandezas irracionais brotam por tudo que é sólido, habitual e tridimensional, e, ao invés de planos polidos e firmes, alguma coisa torta, arredondada e espessa... Cada equação, cada fórmula na superfície da Terra tem uma curva ou um corpo correspondente. Para as fórmulas irracionais, para a minha $\sqrt{-1}$, não conhecemos seus corpos correspondentes, nunca os vimos... Mas esse é o horror, que esses corpos invisíveis existam. Necessariamente, sem dúvida, eles precisam existir: porque na matemática, como numa tela, passam por nós as sombras extravagantes e espinhosas das fórmulas irracionais. Tanto a matemática como a morte jamais cometem erros. E se não vemos esses corpos no nosso mundo, na superfície, quer

dizer que para eles deve haver, inevitavelmente, um mundo inteiro e enorme sob a superfície. (ZAMIÁTIN, 2017, p. 142)⁶².

A partir dessa passagem, é possível avaliar o nível da segurança que as noções exatas de vida e comportamento exercem nos “números”: é o conforto provocado pela certeza de uma resposta única, correta e concreta, ao fim de qualquer equação, em detrimento das dúvidas e da pluralidade de pensamentos e significados que uma vida regida pela liberdade imaginativa poderia oferecer.

A vida conduzida em torno de conceitos matemáticos e físicos proporciona, ao narrador protagonista, uma zona de conforto que parece cercá-lo, de modo a impedir que as divagações, as ambiguidades, os múltiplos sentidos da vida e das palavras o retirem daquele plano de certeza em que cresceu, no plano de segurança em que seu sistema de governo e sua Tábua de Horas exatas para tudo o fixou.

À vista de estar incerto sobre o que seria sonho e o que seria real, o narrador protagonista demonstra angústia, pois aquela área de conforto, o terreno seguro no qual construiu as bases de sua vida planejada, junto aos/às demais *unifs*, busca fundamentos na concretude e na exatidão. Logo, tudo aquilo que é irracional ou sugere a ausência de qualquer noção exata é recebido com repulsa, apesar da consciência coletiva de que essas dimensões inexatas existem, de fato: elas só precisam ser mantidas sob controle, para que não causem o desconforto seja individual, seja o popular.

Além dos aspectos linguísticos observados, ainda no lastro das transformações necessárias em um mundo futurístico, que pode ser ou não pós-apocalíptico, proponho a observação de outro traço, comum a variadas obras distópicas. Ele possui uma relação intrínseca com os aspectos anteriores, pois envolve uma necessidade de adequação ao novo mundo e de sobrevivência dos/as mais fortes: as metamorfoses.

⁶² This undoubtedly did happen! And now I am unable any more to distinguish what is dream from what is actuality; irrational numbers grow through my solid, habitual, tri-dimensional life; and instead of firm, polished surfaces – there is something shaggy and rough... In our superficial life, every formula, every equation, corresponds to a curve or a solid. We have never seen any curve or solid corresponding to my square-root of minus one. The horrifying part of the situation is that there exist such curves or solids; unseen by us they do exist, they must, inevitably; for in mathematics as on a screen, strange sharp shadows appear before us. One must remember that mathematics like death, never makes mistakes, never plays tricks. If we are unable to see those irrational curves or solids, it only means that they inevitably possess a whole immense world somewhere beneath the surface of our life... (ZAMIÁTIN, 2020, p. 83)

3.2.8 As metamorfoses

É “sobrevivência” a palavra-chave quando falamos de metamorfoses e de distopias. Os seres vivos necessitam evoluir para acompanharem o ritmo do mundo e do tempo incessante, bem como vencer suas ameaças: os bicos alongados de algumas aves funcionam para uma melhor apreensão de seus alimentos de mais difícil acesso; os olhos de espécies como corujas ou de alguns peixes são aumentados para melhor enxergarem na escuridão de seu *habitat*; as mariposas na Inglaterra costumavam ser brancas antes da Revolução Industrial e, por conta da poluição e fuligem, a evolução permitiu às mariposas pretas um melhor disfarce contra seus predadores, os pássaros.

A ciência compreende que a seleção natural é o principal meio de alcance de adaptações entre os seres vivos, ainda que afirmar a sua singularidade entre mecanismos evolutivos seja falacioso. A Charles Darwin é atribuída a ideia de seleção natural, que age nos aspectos fenotípicos dos membros de um grupo populacional e favorece os que possuem maiores chances de sobrevivência em determinados ambientes. O fenótipo de um ser trata da variação genética dele, que será repassada aos/às seus/suas descendentes – a seleção natural tem papel preponderante sobre esses genes, ampliando os alelos benéficos para a sobrevivência naquele ambiente e reduzindo os que não trazem vantagens a qualquer indivíduo.

O mundo está em constante evolução. Há décadas e séculos, também o ser humano precisa adaptar-se para encontrar ou produzir novos alimentos, atentar-se a diferentes sons, proteger-se melhor do sol em um planeta em constante aquecimento global. As mudanças externas – climáticas, científicas, tecnológicas, entre outras – inspiram também as internas, sejam elas fisiológicas, morfológicas ou comportamentais.

As ideias evolucionistas começaram a ser debatidas no século XVIII, mas seres humanos, animais, vegetais e outros, dos demais reinos, precisam adaptar-se desde o princípio dos tempos e cada vez mais rápido, de modo a sobreviverem, com a melhor qualidade de vida possível, em um mundo que difere amplamente daquele da Pré-História ou do século XIX.

Nas distopias, é possível e já se tornou frequente identificar traços de transformações nas personagens, como as modificações genéticas e/ou fenotípicas observadas nas narrativas já mencionadas nesta tese, posto que, em um universo não

ideal para a vida humana, a necessidade de adaptação para sobrevivência dos mais fortes é perene. Essas modificações podem quebrar a barreira dos fatos naturais e abordar mutações além das possibilidades humanas conhecidas.

Este aspecto pode ser observado por exemplo, na obra *Nós* (2017 [1924]). Em diversos momentos, o personagem D-503 nos apresenta o que seriam novos traços de seu povo, inclusive dele mesmo. Em uma passagem, ele visualiza um X nos olhos e sobrancelhas da I-330, que pode referir-se ao fato de que ela representa uma incógnita ou enigma para ele; existe, ainda, a possibilidade de significar que há um traço físico no rosto da personagem que remete àquele aspecto ou que a marque como membro de uma comunidade. Ela é a jovem que tanto o perturba desde o primeiro momento, I-330, a “esbelta, intensa, obstinada e flexível como um chicote” (ZAMIÁTIN, 2017, p. 23)⁶³.

Em um segundo momento, D-503 debate com I-330 sobre a possibilidade de os narizes no futuro serem todos iguais, para que não exista mais inveja entre as pessoas. Este tipo de modificação mais forçada trabalha em prol da ideia de unificação das pessoas e serve a um propósito do estado. Posteriormente, D-503 se sente muito aborrecido quando olha para as próprias mãos, que são “peludas e desgrenhadas, um atavismo ridículo [...] Mãos de macaco” (ZAMIÁTIN, 2017, p. 24)⁶⁴. Esse momento nos aproxima mais de uma visualização dos “números” do Estado Único com uma caracterização diferente do habitual. Não fica claro se é um caso específico do próprio personagem, ou se ele está sendo hiperbólico em relação às características das pessoas ao seu redor.

D-503 menciona as suas “patas peludas”, das quais não gosta de falar porque elas seriam vestígios de uma época selvagem. Nesse momento, podemos refletir sobre esse sentimento muito negativo que o protagonista de *Nós* (2017 [1924]) alimenta sobre as ligações com os/as seus/suas antepassados/as. Ele pode ter mãos humanas com um pouco mais de pelos e apenas se imagina com patas extremamente peludas; existe a possibilidade de ser um caso isolado ou pode ser generalizado entre os números. Há bastante espaço para a imaginação, neste ponto, porque o autor não chegou a descrever em mais detalhes.

Em *A máquina do tempo* (2018 [1985]), por sua vez, dois povos foram os únicos remanescentes sobre a Terra: os *elois* e os *morlocks*. Os primeiros não

⁶³ [...] slender, abrupt, resistantly flexible like a whip... (ZAMIÁTIN, 2020, p. 5)

⁶⁴ [...] covered with long hair, – a stupid atavism [...] Ape-like. (ZAMIÁTIN, 2020, p. 6)

desenvolveram uma forma física mais resistente, pelo fato de já não precisarem trabalhar para sobreviver, apenas conviver em harmonia, reproduzirem-se e servirem de ocasional alimento aos *morlocks*, que vivem embaixo da superfície e representam todo o trabalho braçal do novo mundo. A estrutura corpórea destes se alterou para melhor servir aos seus propósitos e modo de vida: a saber, os olhos são maiores e mais sensíveis a qualquer fecho de luz, pois vivem em escuridão e precisam enxergar no ambiente escuro em que vivem. Também são mais fortes fisicamente porque desempenham todo o trabalho braçal de sua sociedade.

Da mesma forma, podemos observar transformações físicas e mesmo fisiológicas em personagens presentes na narrativa *Jogos Vorazes* (2010), na qual os humanos mortos na arena eram levados a laboratórios para serem transformados em bestantes, feras sanguinárias que perseguiriam os tributos ainda sobreviventes, na ação pontual de tentar acelerar o fim dos jogos. Em outro núcleo, na Capital, as pessoas passaram a realizar mutilações como forma de adaptação a uma nova moda cruel e seletiva, moldando os seus corpos segundo uma aparência animaleesca porque aquilo era amplamente aceito em sociedade. De certa forma, podemos falar dos “homens-narrativas” ou “homens-livros” de *Fahrenheit 451* (1953), uma vez que passaram a utilizar o próprio corpo, sua mente, expandindo por conta própria a sua capacidade humana, para armazenarem os conteúdos de inúmeros livros, garantindo que aquelas obras sobrevivessem através deles e delas.

Considerando que as distopias apresentam: 1) uma ambientação natural em um mundo que pode ou não ser pós-apocalíptico, com uma nova organização social e possivelmente geográfica e 2) uma população que precisa adaptar-se a um ambiente novo, é plausível imaginar que as mutações, das mais leves às mais avançadas, são verossímeis nesse universo e necessárias para garantirem a sobrevivência das sociedades ou a convivência entre os seres.

Ainda refletindo sobre a obra *Nós* (2017 [1924]), se registrarmos que os/as *unifs* do Estado Único vivem em condições de total transparência e apenas os atos sexuais são cobertos por cortinas, podemos presumir que todos os demais momentos de intimidade das pessoas, como trocar de roupa, tomar banho e o ato de realizar suas necessidades fisiológicas são completamente expostos a qualquer outro membro do Estado. Se é algo generalizado e faz parte da cultura daquela sociedade, não há motivo para escândalo entre eles/as, porque os/as “números” cresceram cercados destes parâmetros. Porém, é válida a hipótese de aquele possível excesso

de pelos nos corpos dos/das *unifs* ser real e já desenvolvido, seja pela natureza ou por modificações em laboratório, como uma possível forma de maior cobertura dos corpos – que, de outra forma, estariam completamente à mostra.

O autor, através de seu narrador-personagem, apresenta a O-90 com traços que beiram um tom caricato: “dez centímetros menor do que a Norma Maternal”, “possuía formas completamente arredondadas”, “as mãos redondas e roliças, com dobrinhas nos pulsos, como as crianças” (ZAMIÁTIN, 2017, p. 20)⁶⁵. O-90 é descrita com traços que a infantilizam e, no decorrer da obra, a jovem chega a ser recriminada pelo que fala e por seus posicionamentos pelo próprio D-503, que a trata de modo condescendente em vários diálogos. No diário, ela parece ser descrita como alguém que precisa ser protegida, aparentemente mais frágil que outros “números” femininos em sua sociedade. Mas quando falamos em adaptações naturais, a conexão entre mutações nas distopias e sobrevivência é ressaltada. Além da O-90, nenhum outro número feminino na narrativa é retratado com características semelhantes.

As alterações físicas que encontramos nas personagens de narrativas distópicas podem estar relacionadas com o já mencionado processo darwiniano de seleção natural, com a ideia de sobrevivência do/a mais forte ou do/a mais adaptável; ou ainda ao fato de que, no decorrer da história, as civilizações avançam, evoluem e o mundo se transforma constantemente. Logo, cada personagem também deve acompanhar essas mudanças, como uma forma de melhor adaptação ao meio ambiente que os/as cerca. Registro que a caracterização do Benfeitor também chama a atenção. O narrador o apresenta na entrada 9:

[...] uma figura como que feita de metal, a que nós chamávamos de Benfeitor. Daqui debaixo, não se podia distinguir seu rosto: apenas se via que ele era determinado por traços severos, grandiosos e quadrados. As mãos, em compensação... Como ocorre às vezes nas fotografias, se estão demasiado próximas, posicionadas em primeiro plano, as mãos aparecem enormes, prendem o olhar, encobrem todo o resto. Eram mãos pesadas, ainda que tranquilamente pousadas sobre os joelhos, ficou claro: eram pedras, e os joelhos quase não suportavam seu peso... (ZAMIÁTIN, 2017, p. 74)⁶⁶.

⁶⁵ “[...] approximately ten centimeters shorter than the required Maternal Norm”, “[...] she appears all round”; “She has a round soft dimple on her wrist. Children have such dimples”. (ZAMIÁTIN, 2020, p.4)

⁶⁶ “[...] the motionless, metallic figure of him whom we call the Well-Doer. One could not see his face from below. All one could see was that it was bounded by austere, magnificent, square lines. And his hands... Did you ever notice how sometimes in a photograph the hands, if they were too near the camera, come out enormous? They then compel your attention, overshadow everything else. Those hands of his, heavy hands, quiet for the time being, were stony hands, – it seemed the knees on which they rested must have had pains to bear their weight. (ZAMIÁTIN, 2020, p. 37)

D-503 descreve o Benfeitor com mãos enormes e pétreas, severas, de gestos lentos; na mesma página, ele assemelha esses gestos a ferro fundido. Novamente, confrontamos possíveis transformações físicas que foram realizadas com propósitos específicos nesta sociedade. Com base nas transformações pelas quais passam alguns “números”, após a Operação, é possível deduzir que o Benfeitor passara pelo mesmo processo de mecanização. Uma primeira possibilidade de interpretação abrange a imaginação de D-503, da forma alegórica como ele veria o seu regente – com base nesta hipótese, o Benfeitor seria um homem normal, dotado de todo o poder, que é visto pelo narrador da história como tendo essas características diferentes, talvez para simbolizar a sua força, o “punho de ferro” com que governa o Estado, a regulação ferrenha das leis locais, a rigidez com que se devem cumprir as tarefas.

É válido lembrar que D-503 é um engenheiro e matemático, e ele prioriza, dentro de sua sociedade, uma visão e uma interpretação mais lógicas do mundo. Ele se preocupa com a exatidão do mundo ao seu redor, em seu tempo; logo, outra possibilidade é a de que o Benfeitor seja realmente dotado desses aspectos físicos, que podem auxiliá-lo na manutenção do poder, na imposição do medo e da obediência e até na sua proteção, em caso de levantes inesperados, de invasões aos recintos onde ele esteja e da ausência da guarda governamental, durante possíveis ataques. Afinal, como líder da população, ele está na posição de ser defendido, e qual a melhor linha de resistência, além de um líder revestido de metal – o que elimina ou, no mínimo, reduz sobremodo as suas vulnerabilidades humanas?

Outro exemplo das metamorfoses físicas em *Nós* está em cada *unif* que passa pela Operação: aqui, narrador e autor são mais diretos, mostrando o método adotado. Na 32ª anotação, enquanto o protagonista via os ponteiros do relógio da Torre Acumuladora e ouvia as trombetas da Fábrica Musical, na marcha comum, em fileiras de quatro pessoas, os/as “números” viram os primeiros resultados da Operação:

Na esquina, no auditório, a porta estava escancarada, e de lá saíra uma lenta e pesada coluna de cinquenta pessoas. Pensando bem, “pessoas” não é o correto: não tinham pés, mais umas rodas forjadas e pesadas, movidas por acionamento invisível; não eram pessoas, mas algum tipo de tratores humanoides. Sobre as cabeças, carregavam uma bandeira branca balançando ao vento com um sol dourado bordado e, nos raios, a inscrição: “Nós somos os primeiros! Já fomos operados! Sigam-nos todos!” (ZAMIÁTIN, 2017, p. 255)⁶⁷.

⁶⁷ On the corner the doors of the auditorium were ajar, a heavy column of about fifty people—. The word “people” is not the right one. These were heavy-wheeled automatons bound in iron and moved by an invisible mechanism. Not people but a sort of human-like tractor. Over their heads, floating in the air—

Esses “tratores humanoides” avançam por entre as pessoas, não se importando com elas, árvores, paredes e prédios no caminho: atravessam e derrubam todos/as em sua frente. Zamiátin apresenta, também neste ponto da narrativa, a característica wellsiana de não se deter muito nos detalhes de funcionamento das coisas, de seus inventos, porque está mais preocupado com o curso dos fatos da história e com a mensagem que a sua obra vai legar. As metamorfoses são parte intrínseca das narrativas distópicas e podem ser identificadas em maior ou menor grau, a depender da obra analisada.

Uma vez apresentados os aspectos temáticos da distopia presentes em *Nós* (2017 [1924]), o texto se encaminha para a avaliação dos discursos contranarrativos na obra de Zamiátin, o que analisamos a seguir.

3.3 Panóptico e contranarrativa em *Nós*

O panóptico em *Nós* (2017 [1924]) se expressa pela exacerbada observação de “números” por outros/as “números”, ou destes pela Guarda do Benfeitor e, portanto, do próprio chefe da nação. As casas de vidro cumprem o papel de permitir a vigilância e coibir que os cidadãos e as cidadãs exerçam suas próprias vontades, que escondam algo do restante da sociedade ou até que visitem a área além do Muro Verde – o que o protagonista D-503 só consegue por intermédio da I-330 e de suas táticas para burlar o sistema.

Ademais, o próprio diário do protagonista se tornou uma ferramenta de vigilância de todos os passos dele, dos rebeldes com quem estava se reunindo, de todas as suas dúvidas expostas ali, visto que o diário pessoal de alguém é também um espelho da sua alma: muitas informações silenciadas em público podem ser reveladas ali, em suas características tão particulares, e dessa forma, o D-503 agiu. A verdadeira confissão que se escondia naquelas páginas cobriu as lacunas de que a Guarda e o Estado Único precisavam para encontrar e prender os rebeldes.

Por sua vez, interpretar a contranarrativa como os momentos do texto distópico em que a voz é transferida das personagens e/ou grupos em posição de poder para a parcela menos favorecida daquele cenário busca instigar a crítica ao

a white banner with a golden sun embroidered on it, and the rays of the sun: “We are the first! We have already been operated upon! Follow us, all of you! (ZAMIÁTIN, 2020, p. 155)

status quo, ao sistema e dar vez ao grupo de personagens que é vítima de um sistema opressor e de suas ferramentas repressivas. Em outras palavras, quando a possibilidade de uma mudança ocorre em nível intratextual, no próprio curso da história, existe a contranarrativa. Em *Nós* (2017 [1924]), são muitos os eventos em que podemos identificar a presença da contranarrativa. A seguir apresento alguns trechos e as reflexões sobre cada um deles.

No fragmento “Éramos todos diferentes...” (ZAMIÁTIN, 2017, p. 24)⁶⁸, o D-503 – que amava a uniformização e tudo que era propagado pelo Estado Único – demonstra perceber, ainda que de forma muito sutil, que eles/elas não são tão semelhantes assim, e estas distinções chamaram sua atenção, sobretudo quando conheceu a enigmática I-330, alguém muito singular e que se diferenciava de todos/as que ele conhecera até ali. Por mais que o Estado pregue uma massificação e homogeneização dos/as números, D-503 está alerta às várias individualidades que existem em sua sociedade.

No trecho “E se eu pedisse a você que ficasse aqui comigo?” (ZAMIÁTIN, 2017, p. 52)⁶⁹. Na ocasião, ele resolveu privar-se de denunciá-la, logo, percebemos a dimensão da influência que I-330 exerce sobre os pensamentos e as ações de D-503, momento em que ele está claramente vulnerável perante a moça. Chegamos a cogitar por que ele se deixou encantar, tão rapidamente, por alguém que não era afeita às regras, uma vez que sempre foi sarcástico em relação a tudo e a todos/as que destoavam da “perfeição taylorista” do Estado Único. Podemos até imaginar há quanto tempo o desdém do D-503 contra o passado, bem como o seu apego pelo presente e pelo Estado estavam ameaçados de acabar. I-330 afeta-o de “maneira desagradável” e lhe faz um pedido que fere abertamente as regras estabelecidas. Ele responde com algo que contradiz o esperado de um “número honesto”, que seria denunciar quem foge aos desígnios do Benfeitor. D-503 decide não denunciar a jovem para seu governo, pelo menos não abertamente.

Na 8ª entrada do diário, D-503 não se reconhece mais e acredita que está doente. Aqueles sintomas deveriam ser de algo muito grave, pois destoavam de tudo que aprendera na vida até ali. Aquilo, segundo seus padrões, não era normal, mas ele reconhece a mudança. Cogito que havia, naquele ponto do enredo, outra semente da contranarrativa surgindo no personagem. Toda aquela profusão e confusão de

⁶⁸ We were all so diferente from one another... (ZAMIÁTIN, 2020, p. 6)

⁶⁹ And if I should ask you to stay here with me? (ZAMIÁTIN, 2020, p. 23)

sentimentos estavam em guerra em uma pessoa que não deveria questionar nada em seu governo, mas que o faz, agora sem controle.

Na 25ª anotação, vemos mais uma expressão contranarrativa, ao passo que milhares de mãos se ergueram e agitaram-se contra a eleição unânime do Benfeitor, desta vez muito mais alto e firme do que o primeiro esboço de levante. Os Guardiões buscaram conter os/as rebelados/as, mas houve palavras de ordem e a fuga dos/das *unifs* caçados pelos Guardiões. Neste ponto, percebemos que a contranarrativa não se apresenta mais apenas pela voz hesitante do D-503, mas por personagens secundários, que representam os/as rebeldes.

Na 27ª anotação, por sua vez, quando D-503 e I-330 passaram além do Muro Verde, onde nenhum/a *unif* esteve desde a Guerra dos Duzentos Anos, o engenheiro percebe que, do outro lado do Muro, tudo é muito diferente: o brilho do sol, as árvores, o verde ao redor, os habitantes de fora. Há outros sons e tons, novas cores, aromas, toda uma nova vida. I-330 também dá voz à contranarrativa, ao anunciar que chegou o dia da derrubada de todos os muros que separavam as pessoas dos dois lados:

Vocês todos sabem que lá, atrás do Muro, na cidade, estão construindo a “Integral”. E vocês sabem que chegou o dia em que destruiremos o Muro, todas as paredes, para que o vento verde sopra de ponta a ponta por toda a Terra. Mas a “Integral” levará essas paredes para lá, para o espaço, para milhares de outros mundos [...] a “Integral” precisa ser nossa. No dia que ela primeiro for lançada ao céu, nós estaremos dentro dela. Porque aqui conosco está o Construtor da “Integral”. Ele deixou os Muros e veio comigo para cá, para estar entre vocês. Viva o Construtor! (ZAMIÁTIN, 2017, p. 212-213)⁷⁰.

O trecho acima aponta mais de um traço importante: primeiro, I-330 transformou o discurso “Viva o Benfeitor” – que dava a ideia de manutenção da narrativa distópica e daquele sistema fechado do Estado Único – para “Viva o Construtor” – que se refere a D-503, que ela conseguiu seduzir e atrair até ali, e que seria seu braço direito, dentro da redoma em que viviam os “números”, uma peça importante na revolução. É possível até mesmo realizarmos um rápido paralelo com a mudança dos discursos em *Admirável mundo novo* (2014 [1932]), quando a

⁷⁰ [...] you all know that there inside the Wall, in the City, they are building the Integral. And you know also that the day has come for us to destroy that Wall and all other walls, so that the green wind may blow all over the earth, from end to end. But the Integral is going to take these walls up into the heights to the thousands of other worlds [...] The Integral must be ours. And it shall be ours. On the day when it first sets sail into the sky, we shall be on board. For the Builder of the Integral is with us. He left the walls, he came with me here in order to be with us. Long live the Builder! (ZAMIÁTIN, 2020, p. 128)

sugestão de tomar o Soma da sociedade se transforma num pedido desesperado do John, para todos/as cessarem a ingestão da droga.

Em *Nós*, outro ponto a observar é que as motivações de I-330 para atrair D-503 poderiam ser menos ligadas ao romance e mais à conveniência de ter sob sua vontade o construtor de um dos símbolos do Estado. Claramente alheio a esta possibilidade, D-503 reconhece que a jovem lhe provoca o despertar da alma, que ele cresceu sem saber que tinha:

Como explicar o que esse antigo, absurdo e miraculoso rito faz comigo quando seus lábios tocam os meus? Que fórmula pode expressar esse torvelinho que varre tudo da minha alma, exceto ela? Sim, sim, da alma – riam se quiserem. (ZAMIÁTIN, 2017, p. 208)⁷¹

Neste fragmento, em seu diário, além de expor sentimentos que poderiam condená-lo diante dos Guardiões, do Benfeitor e de todo o Estado, D-503 declara sua indiferença quanto ao que os/as leitores/as, sejam quem forem, vão pensar, por exemplo, no trecho “Sim, sim, da alma – riam se quiserem”. Neste ponto, ele também sustenta a contranarrativa, que alimenta um dos inimigos daquele Estado: o sentimento, o amor de uma pessoa por outra, mesmo sem saber que esse sentimento pode ser totalmente platônico.

O protagonista até conclui que se sentia acima de todos/as e que deixara de ser um elemento do grupo, um componente, uma “unidade” (ZAMIÁTIN, 2017, p. 213). Inclusive, sentia dificuldade, naquele momento, para apontar quem seriam “eles” e “elas” e quem seria aquele “nós” ao seu redor, agora que se afastara de seu pilar, o Estado Único, e unia-se à I-330 e aos rebeldes de fora do Muro.

A 30ª entrada é predominantemente contranarrativa. Nela, D-503 e I-330 discutem sobre as centenas de números detidos/as pelos Guardiões no dia anterior e a jovem menciona que o plano dos rebeldes é tomar a nave “Integral”, para encerrar todo aquele processo de forma rápida e indolor. Na sequência, os dois protagonizam um dos diálogos mais relevantes da obra, pois levanta a questão da infinidade de todas as revoluções:

- Meu querido: você é um matemático. Inclusive mais do que isso: um filósofo da matemática. Então: fale-me sobre o último número.

⁷¹ [...] how can I describe what effect that ancient, absurd and wonderful rite has upon me when her lips touch mine? Can I find a formula to express that whirlwind which sweeps out of my soul everything, everything save her? Yes, yes from my soul. You may laugh at me if you will. (ZAMIÁTIN, 2020, p. 125)

- O que você quer dizer? Eu... Eu não entendo: que último?
- Bem, o último, o mais elevado, o maior.
- Mas, I, isso é um completo absurdo. Os números são infinitos, que o último número é esse que você quer?
- E que última revolução é essa que você quer? Não há última, as revoluções são infinitas. (ZAMIÁTIN, 2017, p. 236-237)⁷²

A I-330 utilizou um conceito matemático para permitir ao D-503 que compreendesse quão necessária era a revolução, e que ela não era uma chama passageira, mas perene. Este é um dos trechos que enfatiza *Nós* (2017 [1924]) como uma distopia com profunda consciência política, de população mais reativa, ou seja, cujas personagens estão menos apáticas e mais dispostas à revolução, independentemente dos resultados que virão. Este traço não é adotado no mesmo grau por todas as distopias, contudo. Em todo caso, é comum que o encontremos, em maior ou menor escala, porque a narrativa e a contranarrativa estão conectadas, na estrutura do texto distópico.

A partir da 33ª anotação, da “despedida” do D-503 como ele mesmo, é que a narrativa volta a ser imprimida, mas em contrabalanço com o discurso de resistência. Os planos da I-330 de roubar a “Integral” foram frustrados pela clara traição que os escritos do engenheiro representaram, posto que ele já aceitara transformar-se em um dos seres mecanizados do Estado, inclusive com mãos de ferro e um gramofone interno, mais um braço mecânico articulado, e seu manuscrito foi a delação necessária para a quebra do levante. Ainda assim, ele era apenas um dos elementos do grupo que cederam à ideologia dominante, o que nem todos aceitaram. E todas as entradas do seu diário foram construídas de modo a isentá-lo de qualquer acusação grave de traição, visto que ele menciona estar duvidando de sua saúde, até da sanidade mental.

Parte do grupo de resistência, como aqueles/as que rejeitaram a Operação, permaneceu em atividade, em menor número, a exemplo daquele *unif* que estampou em uma bandeira as palavras “Abaixo as Máquinas! Abaixo a Operação!” (ZAMIÁTIN, 2017, p. 280)⁷³.

⁷² “My dear, you are a mathematician, are you not? More than that, a philosopher-mathematician? Well then, name the last number!”

“What is... I... I cannot understand, which last?”

“The last one, the highest, the largest.”

“But I-330, it is absurd! Since the number of numbers is infinite, how can there be a last one?”

“And why then do you think there is a last revolution? There is no last revolution, their number is infinite..” (ZAMIÁTIN, 2020, p. 143)

⁷³ Down with the machines! Down with the Operation! (ZAMIÁTIN, 2020, p. 170)

Já no final da narrativa, na 40ª anotação, após a resignação do D-503 à Operação – que causou um apagamento em seus sentimentos, emoções e memórias –, observamos a tortura sofrida por I-330 e outros “números” na Campânula e descobrimos que todos/as voltaram a seguir exatamente aquilo que o Estado defendia como a verdade absoluta e a forma correta de se viver. A partir desse desfecho dos planos rebeldes, quem pode afirmar que outras tentativas de revolução não ocorreram antes? E qual terá sido a real motivação da Guerra dos Duzentos Anos? Talvez por isto, a I-330 afirmou que as revoluções são infinitas: houve tentativas antes e haverá mais, no futuro. O que poderia ocorrer depois deste recorte temporal do D-503 e da traição que seu diário provocou? Com palavras fortes, Zamiátin encerra:

Amanhã todos subirão os degraus da Máquina do Benfeitor. Não é possível adiar porque no oeste ainda impera o caos, a gritaria, os cadáveres, as feras e, infelizmente, uma quantidade significativa de números que traíram a razão. Mas, no cruzamento da Avenida 40, conseguimos construir um Muro Alto, temporário e elétrico. E tenho esperança de que venceremos. Mais: tenho certeza de que venceremos. Porque a razão deve vencer (ZAMIÁTIN, 2017, p. 315)⁷⁴.

Neste desfecho surpreendente, considerando quanto o protagonista estava abalado quanto às certezas de sua história e do Estado, percebemos o discurso contranarrativo sofrendo um claro sufocamento, tal qual possivelmente ocorrera com os rebeldes e milhares de números que podem ter, outrora, ousado desafiar o Estado Único – essa organização autoproclamada legítima, como todos os governos totalitários são, que detinha armas mais fortes e melhores estratégias para combater rebeldes.

No trecho “no cruzamento da Avenida 40, conseguimos construir um Muro Alto, temporário e elétrico”, precisamos comparar qual foi a avenida escolhida para erguer o Muro Alto com a quantidade de entradas do diário do D-503, que também é 40. Neste ponto, podemos interpretar que esta foi a quantidade necessária de passagens em dúvida, em conflitos internos expostos no diário para qualquer pessoa leitora. Essa foi, portanto, a experiência necessária de divagação por parte do protagonista, antes que ele fechasse todas as vias de dúvidas, em favor da grande

⁷⁴ Tomorrow they will all ascend the steps to the Machine of the Well-Doer. No postponement is possible for there still is chaos, groaning, cadavers, beasts in the western section, and to our regret there are still quantities of Numbers who betrayed Reason. But on the transverse avenue Forty, we succeeded in establishing a temporary Wall of high voltage waves. And I hope we win. More than that; I am certain we shall win. For Reason must win. (ZAMIÁTIN, 2020, p. 191-192)

Muralha da certeza. Eis, ainda, a troca do narrador protagonista que optou pelo o “caminho da hipotenusa”, singular, fechado e limitado, em detrimento do “caminho dos catetos”, duvidoso e que levava a direções diferentes, favorecendo os conflitos e as incertezas. Em qualquer oportunidade, o narrador escolhe dar vazão às suas analogias matemáticas – ou seja, àquelas firmes, exatas, que o manterão no plano seguro onde ele aprendeu a viver. Afinal, qualquer outro rumo ou decisão a ser tomada o aproximaria mais daquele conceito enervante e, para ele, insuportável: o da incógnita X e das infinitas imprecisões que X lhe trazia.

As análises sobre as distopias citadas são embasadas nos preceitos de Booker (1994), Moylan (2016) e outros pesquisadores e pesquisadoras. O gênero encontrou seu espaço no mercado e a crítica sobre ele está em desenvolvimento constante, é poliforme e insaciável. É importante que suas pesquisas e estudos sejam revisados com frequência, sobretudo porque as obras distópicas continuam sendo publicadas, estão ampliando o rol das obras do gênero e corroboram as afinidades com livros anteriores, uma vez que seguem vários de seus traços essenciais.

Este capítulo apresentou os principais aspectos temáticos e também textuais da distopia identificados na obra de Zamiátin: a representação do panóptico e a contranarrativa no texto; as metamorfoses presentes na obra; a linguagem que se adequa aos novos tempos, a um novo espaço e a novos usuários; a centralização dos espaços para exercício do poder tirânico do Benfeitor; o universo futurístico e pós-apocalíptico, que sucedeu uma Guerra; a alienação das individualidades pelas personagens; a ausência de real harmonia social, pela forte presença das desigualdades entre governo e seu povo; as tecnologias de ponta, que cumprem um papel específico, não apenas nesta como em uma generosa porção das distopias literárias existentes; o sistema opressivo de conduta e poder e as ferramentas repressivas utilizadas para manutenção desse regime; e, por fim, também o regime totalitário e de poder centralizado.

Os traços abordados neste capítulo perfazem a análise da distopia em *Nós* (2017 [1924]) e alguns deles serão retomados no estudo dos contos “O quarto selo (fragmento)” (1969), de Rubem Fonseca e “A casa de vidro” (1987), de Ivan Ângelo, posto que existe uma quantidade de pontos de encontro entre os três textos.

4 ÂNGELO E FONSECA: A DISTOPIA GANHA ASAS

Neste capítulo, analiso os contos “O Quarto Selo (Fragmento)” (1987), de Rubem Fonseca, e “A casa de vidro” (1979), de Ivan Ângelo, ambos escritos e publicados durante a ditadura brasileira, sendo, portanto, inspirados por um contexto histórico familiar ao Brasil. A ditadura militar brasileira legou, de fato, o que chamo de cicatrizes históricas e outras feridas ainda abertas, pois foi um dos períodos mais trágicos da história do nosso país.

De 1964 a 1984, uma conjuntura desfavorável para o Brasil incluiu grande concentração de renda nas mãos de pessoas específicas em contraposição ao aumento da desigualdade social. Houve negligência da transparência nos dados públicos; aumento de juros, da inflação e também da dívida externa do país; perseguição, prisão, tortura e morte a opositores/as do regime; censura, que atingiu as artes em geral e os veículos de comunicação; forte repressão a movimentos estudantis, sociais e/ou políticos. Esse cenário implicaria uma clara inspiração para os textos distópicos, mas a grande questão é que ele não ficou restrito ao Brasil: o mundo já foi acometido dos males do autoritarismo, do totalitarismo, do fascismo, do nazismo e não podemos dizer que desapareceram, apenas mudaram de forma.

Quando *Nós* (2017 [1924]) finalmente foi lançado, ficou evidente que ali havia uma crítica a um governo que proporcionou um cenário totalitário aos soviéticos. Entre 1922 e 1924, pouco depois que o livro foi escrito e publicado (originalmente nos Estados Unidos), Vladimir Lenin comandava a nação. A U.R.S.S. se tornara um Estado socialista de partido único regido pelo PCUS, com fortes bases marxistas. Seu foco sempre foi fazer o partido comunista crescer, enquanto buscava estratégias para desestabilizar soviets e grupos de trabalhadores. Buscou ainda silenciar quaisquer opositores com sua própria polícia secreta, que Daniel Orlovsky denominou “Estado dentro do Estado, “ministrando arbitrariamente a justiça revolucionária e o terror” (ORLOVSKY, 2017, p. 299). Pensando no fascismo, nascido em 1919, e no nazismo, de 1933, e em como eles se adaptaram ao nosso mundo, no século XXI, compreendemos como a literatura e outras artes têm recebido tanta inspiração para alimentar os universos distópicos. A arte imita a vida – segundo a noção aristotélica – e os dois contos aqui analisados possuem pontos de encontro com *Nós* (2017 [1924]), de Zamiátin.

4.1 “O Quarto Selo (Fragmento)” (1969)

Em “O Quarto Selo (Fragmento)”, de Rubem Fonseca, podemos ver a expressão de uma regência totalitária e violenta, pretensamente mantenedora da ordem. Neste aspecto, entre outros, a obra de Zamiátin e o conto de Fonseca possuem uma ligação intrínseca, que analiso segundo os estudos de Arendt (2012), sobre os tipos de governos, entre eles, o totalitário.

O Brasil vivenciou um regime militar por vinte anos, e carrega as marcas que inspiraram as distopias nacionais em um aspecto primordial: o totalitarismo. Ao pensarmos em traços básicos dessas narrativas, que são a opressão e a repressão, é quase imediato pensar no DOPS (Departamento de Ordem Política e Social), órgão criado no Brasil em dezembro de 1924, durante o Estado Novo, e amplamente empregado durante o regime de 1964-1984. A repressão era feita particularmente a opositores/as do governo, a todos os indivíduos considerados subversivos e que, após a prisão, eram naquele espaço torturados.

A diegese distópica é geralmente permeada pelo controle à base da força, ameaça ou medo: os guardas ou sentinelas permanecem armados o tempo inteiro, enquanto vigiam cidadãos e cidadãs que sequer podem esconder-se. As pessoas, arrebanhadas em uma massa dominada, vivenciam o seu isolamento enquanto indivíduos, cercados pelas amarras da tirania instaurada. Para Arendt (2012),

[...] o governo totalitário, como todas as tiranias, certamente não poderia existir sem destruir a esfera da vida pública, isto é, sem destruir, através do isolamento dos homens, as suas capacidades políticas. Mas o domínio totalitário como forma de governo é novo no sentido de que não se contenta com esse isolamento, e destrói também a vida privada. Baseia-se na solidão, na experiência de não se pertencer ao mundo, que é uma das mais radicais e desesperadas experiências que o homem pode ter. (ARENDR, 2012, p. 634).

Arendt (2012) analisa o totalitarismo, focando em elementos ideológicos e de terror, uma interpretação que se aparta da política ocidental, como foi constituída. Para ela, não há conexão com o despotismo ou a tirania, visto que o governo totalitário não decai na ilegalidade de um cerne tirânico, porque se identifica com a própria lei humana (ARENDR, 2012, p. 621): um domínio é ali presente, valoriza mais um núcleo de poder que burocratiza e institucionaliza a violência, e ainda pode ser considerado legalizado. Neste contexto, falemos de “O quarto selo (fragmento)”.

Publicado na antologia *Lúcia McCartney* (1987), o conto de Fonseca é um exemplo de texto nacional distópico. No início do conto de Fonseca, conhecemos o protagonista da narrativa, o Exterminador, e também o Cacique, que encabeça um grupo terrorista, além dos personagens Governador Geral (G.G.) e Pan Cavalcanti. O Cacique avisa que o Exterminador tem uma nova missão: eliminar o G. G., um indivíduo muito poderoso, chefe geral do estado.

O tempo e o espaço da narrativa são um Rio de Janeiro futurístico, onde, todos os dias, a população presencia inúmeros “espetáculos” de violência a cada esquina, eventos com os quais ela já não se importa, de tão corriqueiros que se tornaram. A violência é algo banalizado naquela sociedade. Aqui e ali, existem recortes temporais de dias, a exemplo da “Segunda-feira, 18” e da “Terça-feira, dia 26” e uma “Quarta-feira” (FONSECA, 1987, p. 48). O narrador, por fim, é apenas testemunha dos fatos, à medida que ocorrem. O ponto de vista adotado permite interpretar que o narrador não se envolve por conta própria na história, como tampouco é envolvido. Ele recebe as informações de quem realizou o quê, onde, como, quando e para quem.

Assim como sugere o título do conto, que remete ao apocalipse – um evento de destruição de proporções mundiais, que pode ser verificado no livro do Apocalipse ou das Revelações, na *Bíblia Sagrada* – o Exterminador funcionará como o cavaleiro da Morte em uma cidade que parece vivenciar a abertura desse selo reiteradamente, em cada salão escondido e até mesmo nas ruas. O G.G. também tem o próprio agente a seu serviço, Pan Cavalcanti, o seu braço direito. Outros personagens operam na narrativa de modo a corroborar o pouco zelo pela vida humana que a população carioca desenvolveu, nesse futuro fictício, bem como a aceitação passiva da violência como algo corriqueiro.

O final chocante mostra um Pan cuja identidade era a mesma do Exterminador, graças à alta tecnologia de sua época, contratado para eliminar o próprio Governador Geral. Neste ponto, analiso o primeiro conto em paralelo com o romance de Zamiátin, de modo a identificar aspectos da distopia em ambos os textos – a análise comparativa em forma de tabela encontra-se ao final do texto, no primeiro Apêndice.

4.1.1 Linguagem adaptada ao futuro

Previamente, abordei as alterações e adaptações da linguagem em obras distópicas e a tese defende que, quando se pensa em um tempo futuro, com um mundo reconfigurado em seu padrão geográfico, seus costumes e suas leis, as variadas culturas possíveis e religiões coexistentes, entre outros, é plausível imaginar que também as línguas, como instrumentos vivos de comunicação, evoluem ou regridem e se adaptam às novas necessidades de seus usuários e usuárias. Afinal, as transformações diacrônicas das línguas vêm provando isso no nosso cotidiano há milhares de anos. Se o mundo ao nosso redor se transforma, a forma de nos comunicarmos dentro dele precisa adaptar-se também.

Esta tendência já era presente na obra wellsiana *When the sleeper awakes* (1899), no emprego das várias nomenclaturas, gírias e jargões que os/as jovens utilizavam no século XIX e que tanto espantaram Graham. Ela também pode ser percebida em *Nós* (2017 [1924]), na sua linguagem carregada de metáforas e analogias matemáticas, além de incontáveis distopias, entre os séculos XIX e XXI. Quando pensamos na novilíngua ou novafala, de 1984 (1949), pensamos em uma aplicação das línguas voltada a uma simplificação da linguagem – como forma de planificar os próprios pensamentos dos indivíduos oprimidos e reprimidos. Este é um dos casos em que a língua não evoluiu, mas regrediu, de modo a servir aos intentos do regime vigente. De toda forma, ela sofreu alterações para adequar-se ao novo tempo em que é utilizada.

Este traço é identificado também no conto de Fonseca. Por todo o texto, encontramos expressões, siglas e abreviações, que se referem a novos grupos sociais, novos hábitos, departamentos, drogas, medicamentos e outros. O autor apresenta essas novas nomenclaturas de forma explícita, e elas existem para suprir todas as novas necessidades linguísticas apresentadas nesse recorte temporal, para as ações, locais, estados, sentidos do universo futurístico do conto. Abreu define a sigla como “o conjunto de letras, sílabas iniciais ou partes de sílabas de um intitutivo que forma um novo nome, cujo gênero é o da primeira palavra do intitutivo de origem” (ABREU 2006, p. 10). Possivelmente, Fonseca aproveitou a natureza de inovação das próprias siglas para ampliar o seu vocabulário no conto. São vinte e três nomes elaborados ou repensados no conto de Fonseca, apresentados a seguir,

usando as exatas palavras do autor mineiro em seu texto, segundo identificadas no texto de 1969. A saber:

1. “BBB: especialistas em incêndios e saques – derivada do grito de terroristas negroamericanos do século XX, *burn, baby, burn*” (p. 44)
2. “CO: Código de Obscenidades, uma coleção de palavras de uso rigidamente interdito” (p. 47)
3. “CONTROLE: Controle” (p. 53)
4. “CTCF: Compartimento de Transmissão de Circuito Fechado” (p. 47)
5. “DEPOSE: Departamento de Polícia Secreta” (p. 45)
6. “DEUS: Departamento Especial Unificado de Segurança” (p. 47)
7. “EEE ou 3E: Estupefaciente de Efeito Estuporante” (p. 46)
8. “Esquadrões: grupos de especialistas em atentados pessoais com explosivos.” (p. 44)
9. “EXPLA: Explosivos Plásticos” (p. 49)
10. “EUNUCO: Eunuco” (p. 52)
11. “FUVAG: Favela Urbana Vertical de Alto Gabarito” (p. 48)
12. “GASPAR: Gás Paralisante” (p. 48)
13. “G. G.: Governador Geral” (p. 44)
14. “IAAP: Instrumento de algolagnia ativo-passiva” (p. 46)
15. “IE-IE-IE: Irritante Epidérmico Triplo Concentrado” (p. 49)
16. “INTERCOM = Intercomunicação Direta” (p. 53)
17. “IPTMM: Instituto Pesquisador de Tendências Motivacionais da Massa.” (p. 48)
18. “IS: Identificação Social” (p. 46)
19. “IVE: Identificador Vocal Eletrônico.” (p. 44)
20. “PERSAB: sigla abreviatura de Persuasão Absoluta, instrumento de tortura física” (p. 50)
21. “PERCOM, abreviatura de Persuasão Compulsiva, também um instrumento de tortura, mas apenas psíquica” (p. 50)
22. “RDE: Regulamento de Defesa Especial” (p. 45)
23. “SS: Super Sádico, pessoas que somente sentem prazer matando o parceiro ou parceiros no ato sexual”. (p. 46)

A lista de siglas e abreviações acima, cujos significados foram retirados segundo expressos no conto de Fonseca (1969, p. 43-54), apresenta as variadas nomenclaturas utilizadas na narrativa que já eram comuns entre usuários da língua naquele universo futurístico e distópico. Convém, portanto, discutir um pouco sobre esses agrupamentos. As siglas existem com diversos propósitos; entre eles, o de permitir à linguagem ser mais dinâmica e ágil na escrita e na fala. O ritmo da narrativa de Fonseca e o modo como as personagens preferem usar as siglas denotam que também o ritmo de vida e de morte daquelas personagens mudou, logo, elas já se adequaram. Para acompanhar esses passos lépidos da sociedade e dos novos tempos, no universo do conto de Fonseca, foi necessário reelaborar sua linguagem para que fosse ainda mais objetiva e direta. É uma leitura possível.

Além disto, o uso frequente desses agrupamentos de letras gera associações, logo, ganham espécies de microcódigos dentro do próprio código oficial, perfeitamente compreensíveis por quem faz uso das mesmas expressões. Abreu (2006) ainda afirma que elas surgem nos mais variados contextos e atendem a uma vontade de usuários e usuárias (ABREU, 2006, p. 23). No conto de Fonseca, podemos também interpretar que as siglas cumprem o papel de manipular e exercer controle sobre o público do Rio de Janeiro futurístico. Ora, quem detém a informação, detém o poder.

Ao contrário de *Nós* (2017 [1924]), que usa uma linguagem de analogias matemáticas e físicas, além de certa rispidez vocabular mais acentuada, em “O Quarto Selo (Fragmento)”, Fonseca consegue imprimir mais emoção do que razão às expressões criadas, e tenta explicar melhor o sentido pretendido, aproveitando o uso de marcos gráficos. O primeiro exemplo é pelo uso de parênteses:

“Outra coisa”, disse o Cacique, “dentro de um mês os BBB vão iniciar uma nova programação. Isto talvez ajude você. É só.” (BBB: especialistas em incêndios e saques, sigla derivada do grito dos terroristas negroamericanos do século XX, *burn, baby, burn*). O Exterminador olhou a impassível cara enrugada do Cacique. Depois retirou-se em silêncio. (FONSECA, 1969, p. 44-45)

A passagem apresenta uma inserção necessária no discurso, não preocupada em problematizar o termo negroamericano, mas em oferecer um aspecto apositivo que explica quem eram aqueles/as conhecidos/as como “BBB” e qual foi a inspiração do grupo e de seu nome e sigla. Em outro momento, o uso de letras maiúsculas ou

caixa alta ressalta os comandos altamente recomendados para serem seguidos pela população:

3- Na portaria do hotel, em grandes letras de vapor de mercúrio, estava escrito: SE VOCÊ NÃO CONHECE HÁ MUITO TEMPO ESSE (A) HOMEM (MULHER) QUE ESTÁ COM VOCÊ, NÃO VÁ PARA A CAMA COM ELE (A). PROTEJA SUA VIDA. (FONSECA, 1969, p. 45)

Este trecho é comentado pela acompanhante do Exterminador: ela desdenha da mensagem que provavelmente foi elaborada com base em precedentes de violência naquele hotel e diz que “Se o povo fosse atrás disso, ninguém ia mais para a cama com ninguém” (p. 46). O/A narrador/a faz diversas intervenções ao longo da narrativa, posto que está apresentando um novo mundo, com novas regras para o público leitor. Apesar da veemência de algumas de suas intervenções, o texto de Fonseca também é objetivo e seco, pois a voz narrativa conta a história de uma posição externa, apenas ouvindo relatos, sem de fato participar deles.

Algumas palavras, dentre as citadas acima e presentes no conto apresentam um sentido muito claro, porque não são siglas, mas termos utilizados de forma denotativa, a exemplo de “Controle” e “Eunuco”: seu sentido é compatível com o que podemos identificar em qualquer dicionário. Já outros vocábulos, como PERSAB e PERCOM são, de fato, siglas que omitem seu real sentido, posto que são dois diferentes meios de tortura empregados pelas autoridades ali. Refletindo sobre a natureza dos nomes, pensamos no *Crátilo*, de Platão:

E assim, aqueles nomes que consideramos serem das piores coisas parecer-nos-ão semelhantes aos nomes das melhores coisas. E penso que, se alguém se empenhasse nisso, descobriria muitos outros nomes a partir dos quais chegaria à ideia contrária, de que aquele que estabeleceu os nomes queria significar que as coisas não se moviam nem estavam em movimento, mas permaneciam. (PLATÃO, 435c-d).

Ao considerarmos este aspecto do tratado sobre os nomes e as escolhas feitas pelo autor, podemos fazer uma conexão entre o conto de Fonseca e a obra *Nós* (2017 [1924]). Para Platão, os nomes de tudo que consideramos negativo assemelham-se aos nomes das melhores coisas. Tomando os nomes do “Benfeitor” (de quem se espera o bem) e os nomes de PERSAB e PERCOM (que não deixam clara a sua natureza de instrumentos de tortura), o autor russo e o brasileiro podem ter proposto a ideia da amenização de determinadas nomenclaturas de modo a

ludibriar a parcela oprimida da população e, com o tempo, possivelmente educá-la dentro de seus padrões estabelecidos, normalizando a violência e as novas regras, tal qual foi realizado no Estado Único de Zamiátin. Afinal, não ter medo de um nome reflete que não temos medo daquilo que ele representa.

Por outro lado, a clareza de CONTROLE e EUNUCO é instigante. Pensando na primeira palavra: o que pode estar por trás da aparente obviedade sobre quem controla uma denominada situação? Talvez, que um indivíduo saiba explicitamente a quem deve respeito ou até obediência, e esta é a possibilidade de leitura adotada neste trabalho. O grupo chamado “Controle” é quem define quem será preso/a, para onde essa pessoa será enviada e se ela será eliminada ou, de alguma forma, recuperada. Essa associação imediata é necessária porque, considerando o medo de um nome, neste caso, ele já instiga também o medo imediato do próprio órgão, daquela instituição.

O uso de códigos pode amenizar e ludibriar. Vejamos este exemplo que ilustra o fato: se conversarmos com uma pessoa criada em um lar cristão fortemente tradicionalista, mas sem acesso a outros idiomas, e pronunciarmos a expressão “*you’re the devil*”, a pessoa não esboçará qualquer reação diferente do que faria se ouvisse algo aleatório, como “folhas estão caindo”. Ela está sendo ludibriada por um código diferente e o impacto das palavras é menor. Mas se, em vez disso, falarmos “você é o diabo”, a reação dela, por toda a sua história de vida, pelo que aprendeu em sua escola dominical, unido à compreensão do mesmo código, será possivelmente explosiva ou escandalizada.

A palavra “Eunuco”, por sua vez, remete a um homem perdeu sua genitália e, por consequência, sua capacidade de gerar descendentes. Em diversos momentos do texto, existem referências a mutilações feitas nos corpos, como os tímpanos do Chefe, arrebatados por Pan, e os golpes sobre os seios e as costas, realizados pelo Exterminador na mulher que o acompanhou ao hotel. É possível interpretarmos essa nomenclatura de forma literal, uma vez que tortura não era um problema para aqueles grupos de Exterminadores. Ainda, se pensarmos na castração não apenas biológica, mas ideológica, esse ato cometido contra um interno da importância do Chefe volta nossos olhos para a repressão de sementes que ele poderia plantar, se fosse libertado, ou para quantas pessoas ele poderia acolher, orientar e instigar contra as autoridades. A quem, com exatidão, o conceito de Eunuco se refere não está expresso

no conto, pois o autor redige de forma a permitir múltiplas possibilidades interpretativas.

Ao observarmos o próprio título do conto, percebemos uma margem para mais uma possibilidade de interpretação no uso do vocábulo “Fragmento”. Neste caso, o autor pode sugerir que abordará apenas uma fração daquela realidade de pesadelo retratada, um pedaço dos demais horrores que poderiam ser contados ali, frutos daquele que é, sob muitos aspectos, o pior dos monstros: o ser humano, em si.

Ademais, o texto nos é apresentado de modo entrecortado, com pausas e suspensões que abrem bastante espaço à nossa imaginação e sob um foco narrativo que nos coloca em posição de observadores/as da violência, quase que como espiões e espiãs dos fatos ali narrados.

É fragmentada a visão do que naquela cidade ocorre, do conjunto dos fatos passados que levaram aquelas personagens até ali e, também, de qual será o futuro das que sobreviverem, ao final. Tudo o que não foi declarado nas onze páginas do conto estimula a especulação e as variadas elucubrações sobre as motivações de todos os envolvidos nos crimes, além da quantia necessária para um Exterminador aceitar assassinar o próprio chefe e qual o destino reservado aos/às habitantes de uma cidade onde a vida humana passou a valer tão pouco.

O conto de Fonseca nos leva a ponderar, ainda, sobre as implicações do poder, quando conferido a alguém cuja índole é questionável. E isto nos remete o poder bélico nas mãos dos/as Exterminadores/as, cuja profissão e presença sempre causam desconforto ou até desconcerto entre os/as presentes. Este traço também nos permite traçar um paralelo com o poder conferido ao Benfeitor, no romance russo *Nós*, e a toda a sua Guarda – que exerce o controle das populações à base da punição física violenta, da perseguição ideológica e das transformações psicológicas e emocionais de quem se submete à Operação.

Além das variações linguísticas esperadas durante o curso de um tempo futurístico, também considerando que o domínio de um código é o domínio de conhecimento que pode proporcionar o alcance do poder, mais dois aspectos em comum entre as distopias analisadas por este trabalho são a opressão e a repressão, traços que serão debatidos a seguir.

4.1.2 Opressão e repressão

Discutimos anteriormente que os meios opressivos e repressivos de um grupo social sobre o outro são frequentes nas distopias. Em “O quarto selo (fragmento)”, por exemplo, o primeiro aspecto que notamos referente a isto é a quantidade de siglas e expressões diferenciadas, que denotam as várias instituições criadas para lidarem com a nova realidade do Brasil e do Rio de Janeiro nesse futuro ficcional – e que foram analisadas no subtópico anterior.

O Exterminador, identificado pela letra “R”, pode ser associado a algum tipo de mercenário ou até mesmo miliciano. Ele era um dos cinco profissionais desse serviço infiltrados nas capitais São Paulo, Rio de Janeiro, Recife, Belo Horizonte e Porto Alegre, treinados de modo elaborado para enganar e assassinar autoridades, técnicos e altos burocratas que fugiam ao alcance dos Esquadrões (FONSECA, 1987, p. 44). Desta vez, o alvo de “R” era o Governador Geral. A existência desses Exterminadores gera uma das ferramentas de repressão ao povo, posto que existem esses/as profissionais dispostos/as a cumprir mandados variados e, segundo compreendemos no final do conto, são pessoas sem quaisquer escrúpulos e que fazem qualquer coisa pela recompensa desejada.

Outro desses instrumentos de repressão à população menos favorecida na obra é o IPTMM, que observa o movimento nas “fuvags” (FONSECA, 1987, p. 48). Em um sistema de governo totalitário, o maior temor de um líder é perder o controle sobre o povo que governa. Afinal, uma massa submissa, sob total controle do governo, é funcional para qualquer regime opressor, por ser mais fácil de controlar. Por outro lado, uma massa desperta, crítica e descontrolada, pode causar consideráveis estragos.

E é nos subterrâneos do DEPOSE – órgão que podemos associar ao já mencionado DOPS – que guardas mais jovens ensinavam outros jovens a montarem instrumentos de tortura: PERSAB e PERCOM – esta, com foco na tortura psíquica (FONSECA, 1987, p. 50). Comparando esse conto e o romance de Zamiátin, enquanto estes meios de “manutenção da ordem”, no conto de Fonseca, pareciam mais sigilosos em sua execução – a despeito da popularidade necessária de seus nomes, para provocar o medo –, na obra de Zamiátin, o principal meio repressor, que eram as casas de vidro, realizavam esse trabalho de controle de forma explícita e imediata. Desse modo, não havia espaço para qualquer outro comportamento, se não a

obediência: tudo já estava sendo vigiado de todos os lados e não havia muito espaço para conspirações e rebeliões. Caso alguém saísse da linha, a Guarda nacional estava ali a postos para reprimir à base da força.

O conto de Fonseca permite observar, também, expressões de panóptico ou de vigilância constante por meio de vídeo e áudio, não de forma tão expandida, explícita e plenamente aceita pela maior parte da população, como ocorre no Estado Único, em *Nós* (2017 [1924]). Em “O quarto selo (fragmento)”, essas tecnologias aparentam estar sob um controle maior das autoridades e muitas daquelas personagens não parecem ter noção de que estavam sendo vigiadas, seja por vídeo, seja por áudio. O narrador, mesmo sem fazer intervenções no curso dos fatos, testemunha-os e os narra, com base em frações de áudios e mensagens captadas por escutas potencialmente ilegais e também pelos I.V.E.s. Ademais, a sala do G.G. era revestida de vidro inquebrável, da mesma forma que vemos na obra russa analisada, porém, seu objetivo era a segurança do Governador Geral, e não manter outras pessoas sob observação para prevenir ataques. O contrário parece se desenvolver, segundo o Cacique informa ao Exterminador:

“Você vai receber um aviso. Este é o nosso último contato até você fazer o serviço. Use a primeira oportunidade que aparecer”. (...) “Outra coisa”, disse o Cacique, “dentro de um mês os BBB vão iniciar uma nova programação. Isto talvez ajude você. É só” (FONSECA, 1987, p. 44)

O trecho parece sugerir que o sistema de repressão de autoridades sobre os menos favorecidos não tem a mesma força de antes, ou que uma guerra entre grandes poderes está em jogo, entre o Cacique e o G. G, com o Exterminador como mediador da morte. O texto de Fonseca é mais curto, objetivo, e ele não desenvolveu em profundidade cada um dos aspectos abordados aqui, apesar de trazer fragmentos importantes, apenas fragmentos daquela sociedade, buscando mais um foco na ação entre o Exterminador/Pan Cavalcanti e o G.G., porém sem deixar de ambientar leitores e leitoras naquele universo.

Uma das possibilidades interpretativas é o contexto histórico de escrita e publicação do texto em questão e da coletânea *Lúcia McCartney* (1969). A violência era sugerida em um tempo futurístico, sem relação real com o presente do Brasil de 1969. Os conflitos políticos foram expostos de modo fragmentado, não desenvolvidos de forma explícita como forma de denúncia ou crítica clara à ditadura brasileira, à

época, instaurada há apenas cinco anos. O autor tinha a consciência de que seu texto apresentava esse potencial, então sua decisão estratégica de trazer recortes é, possivelmente, uma das razões porque o texto escapou à censura do regime e alcançou o século XXI sem edições.

A opressão e as variadas ferramentas repressivas nas distopias são comuns e podem ser associadas, complementadas ou mesmo auxiliadas pelas inovações científicas e tecnológicas desse novo universo. As tecnologias de ponta vão além das possibilidades atuais da nossa ciência, da medicina, dos transportes e outras esferas sociais. Seguem, no próximo tópico, os apontamentos considerados por esta tese como os mais relevantes acerca deste traço distópico, no conto de Fonseca.

4.1.3 Tecnologia

Como já sabemos, as inovações tecnológicas fazem parte do universo distópico, embora alguns casos as excluam, muito raros. No conto de Fonseca, não foi diferente. O primeiro artefato avançado demais para a época de escrita do conto foi a pistola “54 Superchata” (FONSECA, 1987, p. 43) que não parece ter muita relação com a carabina de nome semelhante, do arsenal argentino, pois o Exterminador consegue manuseá-la facilmente e guardá-la atrás das costas com facilidade. Ou seja, Fonseca idealizou uma arma diferenciada, que seria usada pelos profissionais em sua sociedade distópica.

Um dos pontos a ressaltar, aproximando este conto da obra russa, é que não há referências claras a armamentos no romance de Zamiátin e é muito raro ver os Guardiões terem algo contra o que reagir, o que esclarece que as leis do Estado Único são cumpridas à risca pela grande maioria dos/as “números”. E, se supostamente estes não têm do que reclamar ou algo que desejem mudar, ou se não enxergam a mínima possibilidade de revolução, por que portariam armas? O oposto ocorre em “O quarto selo (fragmento)”, no qual os constantes levantes demonstram que a situação não é pacífica nesse Rio de Janeiro do futuro.

A segunda tecnologia que chama a atenção no conto de Fonseca é o vidro inquebrável, através do qual o G.G. observava sua secretária, D. Nova, na antessala, material que blindava as portas do que podemos chamar de seu “forte pessoal” (FONSECA, 1987, p. 45) e também alguns veículos mencionados no conto. Percebemos, nessa passagem que, nesse Rio futurístico, os sistemas de proteção

são mais avançados e as autoridades não gozam de tanta tranquilidade nesse recorte temporal: o G.G., por exemplo, sente-se ameaçado o bastante para buscar novas formas de controle do seu espaço de trabalho, onde também identificou vulnerabilidades.

O desfecho do conto nos revela que seus medos tinham, afinal, fundamento. Além do forte vidro que reveste as superfícies de departamentos importantes e que dialoga com os vidros de *Nós* (2017 [1924]), outro mecanismo que já faz parte do universo de “O quarto selo (fragmento)” são os identificadores vocais ou IVEs:

“Não vai ser fácil”, disse o Exterminador com um sotaque gaúcho, o / vibrando no céu da boca. (...) R. podia ser infiltrado em qualquer parte do País ou do exterior. Ele assumiria qualquer papel. Nem o IVE percebia sua impostura (IVE: Identificador Vocal Eletrônico). (FONSECA, 1987, p. 44).

A passagem chama atenção para o novo mecanismo de reconhecimento de voz, mas principalmente para o fato de que o homem, nessa era, pode sobrepujá-lo, se necessário. Se compararmos o romance russo e o conto de Fonseca, perceberemos que os dois autores se preocuparam em inserir elementos de tecnologia avançada demais para a sua época e consagraram também este aspecto em obras do gênero distópico ou que se aproximam dele.

Além dos traços mencionados, ao fim do conto, o Exterminador, que era Pan Cavalcanti, fez questão de atirar mais vezes e destroçar o crânio do G.G., porque segundo ele, “[...] a medicina de hoje está muito adiantada” (FONSECA, 1987, p. 54). O trecho apresenta mais um dos avanços tecnológicos retratados no conto, que são as melhorias na área da saúde, posto que seria possível salvar uma pessoa vítima de uma 54 Superchata, a depender da dimensão do dano. Ele precisava, então, ter certeza de ser o mais destrutivo possível.

Ademais, suas escolhas denotam a força das metáforas escolhidas na representação da nossa realidade, ali distorcida, transfigurada, tomando por base o despotismo do país de origem do conto, além de obras que, anteriormente, demonstraram a coragem de questionar suas autoridades através do texto literário. Na sequência, entre todos os aspectos que se entrelaçam bem na tessitura de uma narrativa distópica, registramos mais um aspecto a comparar entre o conto e a obra russa analisada: a falta de harmonia em uma sociedade dessa natureza.

4.1.4 Que harmonia?

Outro ponto comum em textos distópicos é a grave falta de harmonia em sociedade, que gera desigualdades sociais, políticas e econômicas e secciona os grupos entre os mais favorecidos e os menos favorecidos. É plausível imaginar quanto a nossa própria realidade inspira esse traço na literatura distópica. No conto de 1969, Fonseca corrobora o traço mencionado. As “fuvags”, o narrador apresenta, são favelas verticais ocupadas por milhões de habitantes, de variadas condições socioeconômicas. Os órgãos responsáveis percebem que parece estar ocorrendo alguma agitação nelas, o que sugere que as massas estão insatisfeitas com o seu regente atual, o Governador Geral, e suas vidas presentes.

O G. G. menciona que “O IPTMM tem observado uma crescente inquietação nas fuvags (...) São vinte milhões de pessoas nas fuvags. Lembre-se que da última vez morreram quinze mil, só na Zona Sul” (FONSECA, 1987, p. 48). O trecho permite deduzir que a insatisfação popular já havia iniciado em algum ponto anterior e, no passado abordado no recorte, movimentos sociais nas “fuvags” se expandiram para algo além do descontentamento passivo, alcançando os confrontos físicos, atentados e saques. Estas reações se esboçaram contra um ou mais dos departamentos de controle e segurança do Estado, o que provocou as mortes de milhares de indivíduos. Não é um número baixo, são quinze mil humanos/as. Ao longo do conto, percebemos que não existe qualquer esboço choque de parte das pessoas pela notícia um alto número de mortos nesses confrontos. Presumimos que esse tipo de acontecimento já faz parte do dia a dia daquelas pessoas, que, portanto, já se habituaram.

Por outro lado, é possível aproximarmos o conto de Fonseca das distopias que em que parte do público tem um caráter mais reativo, ou seja, nas quais a contranarrativa está presente em nível intratextual. Nelas, existe um menor grau de alienação popular, porque o povo está pronto para reagir, questionar, demonstrar seu descontentamento com os desmandos de seu governo, seja pela palavra, seja pelo confronto. Neste cenário, nenhuma personagem parece estar segura, visto que até o Ministro do Planejamento foi assassinado, junto às “suas duas mulheres” (p. 48), bem como o G.G., ao final da narrativa.

No marco temporal da “segunda, 18”, ocorre a explosão de uma primeira bomba, na estação de metrô da Uruguaiana com a Presidente Vargas, um trecho com intensa movimentação de pessoas. Cinco explosões seguiram a primeira, e um vagão

do metrô foi destruído, deixando muitos indivíduos queimados. Meia-hora depois, os numerosos habitantes rebelados, duzentas mil pessoas, começaram a depredar lojas, botequins, farmácias e armazéns em Copacabana (FONSECA, 1987, p. 48-49).

Neste ponto da história, a reação súbita de tantos milhares de pessoas é justificável pelo fato de que os/as moradores/as do Rio de Janeiro, neste conto, não se sentiam representados/as pelo seu Governador Geral e aliados/as, e a situação na cidade era insustentável, considerando o ponto a que chegaram. A massa se desloca ao encontro dos responsáveis pelo atentado no metrô, em um levante claro na cidade.

O conto de Fonseca retrata um trecho cheio de fragmentos daquela sociedade. O recorte escolhido, página a página, evidencia a insatisfação popular, a organização da população em prol de reivindicar uma vida melhor para todos e todas, ou ao menos, o fim daquela violência. Em determinado momento, o texto aponta que:

Havia cinco exterminadores infiltrados em São Paulo, Rio de Janeiro, Recife, Belo Horizonte e Porto Alegre. Sua função era matar as autoridades, técnicos e burocratas de alto nível que nunca apareciam em público e assim estavam longe do alcance dos Esquadrões. (Esquadrões: grupos de especialistas em atentados pessoais com explosivos). (FONSECA, 1987, p. 44)

Neste ponto podemos perceber o ciclo vicioso que se formou em torno das autoridades: a população está insatisfeita e tenta reagir à sua forma, buscando justiça, podendo ou não ser financiada por alguém de maior poder aquisitivo, mas que não deseja se expor – o que sabemos ser plenamente possível na realidade e não foi confirmado ou negado na narrativa. As altas autoridades, técnicos e burocratas não vinham a público com medo desse mesmo povo – afinal todo tirano e toda tirana teme o povo que governa – e os Esquadrões, que teriam o papel de eliminar tais autoridades não podem fazê-lo, pois este grupo vive escondido. Assim, surgem os Exterminadores, capazes de se infiltrarem em qualquer lugar e completar esta tarefa.

Considerando o romance de Zamiátin e o conto de Fonseca, é perceptível que o elemento da ausência de harmonia social é um dos pontos essenciais da ficção distópica, que abrange os textos sem depender de sua extensão. Lutar por melhores condições de vida, por sua sobrevivência ou protestar contra aquilo que ameaça a autonomia pública são alguns dos fatores que embasam a natureza de consciência política das distopias. Neste contexto, cabe analisar em que medida o fator de reorganização do universo, no conto de Fonseca, se aproxima ou se distancia do livro de Zamiátin.

4.1.5 Reorganização do mundo: universo destruído e relações interpessoais

O objetivo deste subtópico é refletir brevemente sobre as transformações no tecido social no universo fragmentado do conto de Fonseca (1987 [1969]). Como citado no início da análise deste conto, um universo distópico é diferente da nossa realidade presente, embora seja inspirado por nossas instituições, terrores e desigualdades, entre outros fatores. O texto distópico pode apresentar cenários apocalípticos ou pós-apocalípticos, como ocorre em *O último homem* (2007 [1826]) e *A máquina do tempo* (2018 [1895]); pode abordar mundos transformados e com tecnologias avançadas o suficiente para criar (um aparente) conforto para a população, a exemplo de *The sleeper awakes* (1899) e *Nós* (2017 [1924]).

No conto de Fonseca, apesar de se tratar de um texto conciso, é possível observarmos, através das breves digressões entre parênteses, que há uma reconfiguração em seu Rio de Janeiro futurístico. Podemos repensar a ideia dos Exterminadores infiltrados nas cinco capitais mencionadas e presumir que uma nova organização geográfica se operou no país, uma vez que só existe uma referência a “País” (1987, p. 44), mas ela é menos explorada que a dos estados e sequer recebeu um nome próprio, como as capitais.

A ideia é reforçada pela alcunha do G.G, que não é apenas um Governador de um estado específico, mas Geral; podemos interpretá-lo como regente supremo da nação e imaginar que seus domínios vão além do Rio de Janeiro, abrangendo uma região de maiores dimensões. Ainda é possível pensar que as regiões Norte e Centro-Oeste do país não são mais povoadas ou consideradas como parte dele, uma vez que os Exterminadores, que devem estar localizados em pontos estratégicos, estão alocados em estados das regiões Nordeste, Sudeste e Sul – São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais, Pernambuco e Rio Grande do Sul.

Nesse universo, existem os Esquadrões. A ideia de que há um grupo especializado nesse tipo de combate, além de outros grupos, como o BBB, o RDE e a DEPOSE, mostra que os atentados e outros atos de violência e destruição identificados no conto se tornaram frequentes – haja vista a desigualdade e a necessidade de exercício do poder reinante. (FONSECA, 1987, p.44-45). As respostas têm sido violentas, logo foi necessária a criação de protocolos específicos para lidar com as ameaças.

Outros tipos de instrumentos, mecanismos e medicamentos foram criados por Fonseca para a obra, abrangendo as mudanças também no campo de relações interpessoais. Em seu encontro com uma moça não identificada na narrativa, já no Rio de Janeiro, o Exterminador retirou da bolsa da mulher que o acompanhara até o hotel um IAAP. Temendo ser morta pelo parceiro, ela solicitou ingerir um tipo de droga chamado 3E.

A naturalidade com que a personagem aceitou a possível agressão, apenas tentando confirmar se ele era um SS, sugere, primeiramente, que esses tipos de encontros sexuais eram comuns. Além disso, esse comportamento nos alerta para a condição da mulher no Rio de Janeiro fictício de Fonseca: se a jovem não fez objeção aos maus tratos do Exterminador, podemos presumir que, naquele universo, havia mulheres que aceitavam esse tratamento sem esboçar qualquer reação. Não está expresso, na narrativa, se que a acompanhante do Exterminador recebeu algum dinheiro para estar ali com ele. Apenas o porteiro do hotel cobrou do casal uma “sobretaxa de 20%” pela entrada (p. 46).

Considerando que boa parte das personagens apresentadas em posição de poder são homens – o Cacique, o Governador Geral e até o Exterminador – enquanto as duas mulheres que participam da trama estão em posição de submissão total ou parcial às vontades masculinas ou aos seus empregos, compreendemos que a elas não foi reservada uma voz ativa na sociedade. O apreço pela vida humana e a empatia são dois valores pouco cultivados, nesse universo. Até mesmo tratar alguém pelo termo “Amor” se encontra no domínio do chamado “Código de Obscenidade”. E podemos perceber que existe também uma diferença social que separa os homens das mulheres, na narrativa, em função das posições de poder.

Também é relevante pontuar que a condição feminina nas distopias é abordada por outros grandes autores e autoras em suas obras, por exemplo: em *O conto da aia* (1985), na qual um Estado totalitário teocrático submete mulheres a uma forte opressão e as torna propriedades do governo, dentro de um cenário fundamentalista religioso. No livro, por causa da destruição do meio ambiente, uma quantidade de mulheres fica infértil. Para salvar a procriação humana, aquelas poucas mulheres incólumes, que ainda podem gerar filhos, recebem treinamento para serem aias, ou seja, apenas “úteros com pernas”, cuja função na casa onde estão é dar filhos aos homens poderosos. Uma triste e humilhante realidade para as personagens da

obra que são submetidas àquela realidade e um ponto de reflexão profunda por parte de quem lê e analisa um texto como este⁷⁵.

No conto de Fonseca, durante os motins, houve muitas baixas e as autoridades e profissionais da guarda trataram como se aquilo não significasse muito:

Pelos cálculos eletrônicos, apenas 8 mil pessoas morreram nas agitações da semana. Sociólogos se surpreenderam com o pequeno número de perdas. As Forças de Repressão Anti-Social, usando GASPARE e IE-IE-IE, dominaram a situação. Trezentas mil pessoas ficaram desabrigadas. (IE-IE-IE: Irritante Epidérmico Triplo Concentrado). (FONSECA, 1987, p. 49).

Neste trecho, o narrador mostra tanta frieza quanto os próprios sociólogos mencionados e as Forças de Repressão Anti-Social, que tão naturalmente falavam de 8 mil mortos e 300 mil desabrigados, como quem discute o final de uma partida de futebol amistosa. E esses corpos ainda seriam recolhidos para, sem cerimônia alguma, serem levados aos fornos crematórios subterrâneos da Praça XV de novembro e do Largo do Carioca. No texto, dois guardas viram um colega ser morto diante deles e apenas jogaram seu corpo junto aos demais cadáveres que seriam queimados.

Se, de um lado, havia uma quantidade de pessoas que não tolerava a situação em que viviam, de outro, havia indivíduos que tratavam a morte bruta como parte da paisagem. E este é um traço que também verificamos, ao pensar na tranquilidade com que os/as números do romance de Zamiátin encaram a rígida Tábua das Horas e o restrito controle dos seus dias; essa situação ainda nos remete à mudança de atitude dos cidadãos e das cidadãs de “A casa de vidro”, conto de Ivan Ângelo, quando, após a revolta contra a construção da prisão vítrea, as pessoas simplesmente passavam por ela como se fosse um poste ou banco de praça – aspecto que abordaremos mais adiante.

⁷⁵ Não estava entre os objetivos deste subtópico ou da tese aprofundar questões sobre a condição feminina nas distopias, ainda que os estudos de gênero e sobretudo do feminino sejam profícuos e relevantes em nossa sociedade, sobretudo nestes tempos, a exemplo de: “Distopias, atopias e utopias nos debates de gênero” (2022), de WOLFF, Cristina Scheibe; MINELLA, Luzinete Simões; LAGO, Mara Coelho de Souza; RAMOS, Tânia Regina Oliveira; “Distopias de autoria feminina: gênero e religião em o conto de Aia e em a parábola do sementeiro.” (2021), de FREITAS, Janielly Linhares; “Representações de opressão de gênero em O Ano do Dilúvio, de Margaret Atwood” (2020), de DE OLIVEIRA NETO, Pedro Fortunato e CAVALCANTI, Ildney de Fátima Souza. Outros nomes relevantes nos estudos de gênero são: a norte-americana Judith Butler, a francesa Simone de Beauvoir, a gaúcha Guacira Lopes Louro, a paraibana Berenice Bento e paulista Sueli Carneiro.

No romance de Zamiátin, o pouco apreço pela humanidade não se reflete nos embates violentos – visto que os/as *unifs* não se manifestam, pois cresceram acreditando que seu mundo era o mais perfeito possível, naquele padrão hermético e imutável. Esse traço é verificado no desprezo à liberdade humana. Então os ataques, mesmo aqueles que são velados, são feitos ao livre-arbítrio e à emoção dos/as habitantes não rebelados/as, e não à sua integridade física.

Os pontos escolhidos para comparação entre o romance *Nós* e o conto “O quarto selo (fragmento)” mostraram que os dois textos apresentam semelhanças entre alguns dos traços identificados em narrativas distópicas, como as questões de linguagem adaptada a um novo tempo, a um novo mundo; a presença de tecnologias avançadas demais para o tempo da escrita da obra; uma forte desigualdade social, que resulta da reorganização da sociedade e da criação de um plano utópico voltado a favorecer um pequeno grupo; o uso de mecanismos opressivos e repressivos na manutenção do poder.

O próximo ponto a observar, que encerra este tópico, são as diferentes expressões do panóptico e a ocorrência da contranarrativa em suas variadas formas, no conto de Fonseca.

4.1.6 Panóptico e contranarrativa em “O quarto selo (fragmento)”

O panóptico pode ser observado mais evidentemente no conto de Fonseca (1987 [1969]) através do primeiro plano, o de narração. O narrador é testemunha e está recebendo informações de diferentes núcleos, com informações entrecortadas. Ele tem acesso por aparelhos de escuta e (podemos presumir) também através de captura de imagens, uma vez que descreve aos/às leitores/as o que ocorre em diferentes cenários, desde os primeiros encontros do Exterminador com o Cacique até a morte do G. G. dentro da própria sala.

Um dos momentos da narrativa que evidencia essa ampla observação sem onisciência é a afirmação de Pan Cavalcanti, ao final, sugerindo que D. Nova é um Exterminador (p. 54), porém não existem bases de comprovação do narrador para quem está lendo. Existe vigilância, no conto, mas ao contrário do que ocorre em *Nós* (2017 [1924]), ela não existe para que ocorra algum tipo de reação ou punição por parte de quem observa. Tampouco se observa uma maior docilidade dos corpos dos envolvidos ou ações comedidas em função da possibilidade de as pessoas estarem

sendo observadas. O panóptico está presente na narrativa, mas não é o suficiente para controlar o comportamento dos cidadãos e das cidadãs – que estão mais interessados/as em se rebelarem contra os desmandos daquela situação.

Quanto às formas de contranarrativa no texto, analisemos primeiramente o movimento distinto dos anti-heróis distópicos nele. As vozes da narrativa distópica são representadas pelo Exterminador, pelo Cacique. Eles detêm as armas e também estão em posição de poder e de decidir quem vive e quem morre, segundo os comandos recebidos. Além deles, quase todos os homens na narrativa dominam esse patamar.

O Exterminador é uma pessoa que se adequa a qualquer situação, lugar ou momento, posto que podia imitar qualquer sotaque sem o reconhecimento dos IVE's (Identificadores Vocais Eletrônicos), infiltrar-se em qualquer lugar do país ou exterior, comer, andar, sentar, correr, fumar e até sua forma de pensar de acordo com o personagem que assumia; como os demais Exterminadores, o “R” recebia o adequado treinamento para “enganar e matar” (FONSECA, 1987, p. 44).

Retomando um episódio descrito no subtópico anterior, um dos primeiros elementos que tentou questionar a postura do Exterminador foi a mulher que ele levou ao hotel. Antes do ato de violência a que foi submetida, ela perguntou se o rapaz era um SS e se ele a mataria, pois ela gostaria de tomar um 3E, para escapar da dor, ao menos. Neste ponto, ela mostra que não está de pleno acordo com tudo aquilo, embora sinta que não pode fugir à situação. Ela mostrou seu desconforto e tentou tornar a experiência menos dolorosa.

Na primeira pancada do IAAP, a mulher sentiu a necessidade de cobrir os próprios seios e virou de costas para ele, e este foi o último ato que se mostrou contrário à violência ali realizada contra si: sem palavras, apenas com gestos que denotavam sua não-aceitação de tudo o que ocorreu naquele quarto. Ao fim, seus protestos e sua contranarrativa foram abafados e ela, sem tomar o 3E, apenas aceitou a situação dentro do quarto do hotel. O trecho do conto mostra como ele, em situação de poder devido às armas de que dispunha, dominou a situação e eliminou qualquer possibilidade de fuga da moça reprimida.

Em um momento seguinte, em conversa com o G.G, Pan Cavalcanti descobriu que estava ocorrendo uma inquietação nas fuvags. Na revolta anterior, quinze mil pereceram nos movimentos e conflitos, então percebemos que a população não está em silêncio, não aceita suas atuais condições de vida e protesta sem medo da morte.

Porém, o narrador não apresenta as vozes da população, o testemunho das fuvags, apenas registros do que compreendo serem as escutas eletrônicas a que ele teve acesso. Na segunda-feira 18, ocorreram explosões e muitas mortes na estação do Metrô e ainda vandalismo em botequins, armazéns, farmácias, lojas, que levaram à morte de cerca de 8 mil pessoas. As Forças de Repressão Anti-Social imediatamente responderam usando GASPAR e IE-IE-IE, o que deixou trezentas mil pessoas desabrigadas. A população foi às ruas, lutou, perdeu suas casas e boa parte pagou peças ações de levante contra o sistema com a própria vida.

Por fim, percebemos que, assim como ocorre na obra russa de Zamiátin, o panóptico está presente, através de elementos visuais e auditivos e a contranarrativa esboçada por parte da população está presente, é proposta, mas prontamente abafada por forças de repressão. Detenhamo-nos sobre estas reflexões.

Este subtópico buscou analisar os pontos de encontro e as distinções entre o romance russo *Nós* e o conto brasileiro “O quarto selo (fragmento)”. O capítulo debateu as expressões do panoptismo presentes no conto, assim como ocorre em *Nós*, mas a vigilância ocorre de forma menos explícita que no romance russo. Ademais, a contranarrativa também é identificada no texto de Fonseca e não apenas de forma verbal, mas não verbal. É um fato curioso que, nos dois textos, tenham sido duas mulheres quem primeiro tentou desafiar a figura de poder que as pressionava: em *Nós*, a I-330, com os rebeldes; em “O quarto selo (fragmento)”, a acompanhante/ a mulher no hotel, que questionou os procedimentos do Exterminador”. Este fato chama atenção, ainda para o papel feminino em diversas distopias, particularmente como representantes da criticidade e do levante.

Tanto no texto russo quanto no conto de Fonseca analisado, registramos uma transformação do mundo, com a narrativa se iniciando *in media res* em ambos os casos, mas Zamiátin propõe, no romance russo, uma ideia de Estado Mundial, mais global, ápice geopolítico da obra, enquanto o conto de Fonseca mostra um Rio de Janeiro modificado, com menção a outras transformações em outras capitais do país.

Mais um aspecto em comum entre as duas obras citadas é a falta de harmonia social identificada. No conto de Fonseca, esse desequilíbrio, a desigualdade social e econômica é mais explícita, enquanto no romance de Zamiátin, ela parece mais sutil ou velada, considerando que a propriedade privada não foi abolida e o povo parece deter algum poder aquisitivo. Todo o cenário em *Nós* favorece algumas autoridades em detrimento da nação, e isto já faz parte da cultura dos/as habitantes do Estado

Único – estes/as crescem sabendo que devem obediência ao Benfeitor, então, mesmo que não percebam, são vítimas da ausência de melhores “pesos e medidas” para todos/as.

A tecnologia é mais um ponto de encontro entre os dois textos, sempre presente nas narrativas distópicas. No conto de Fonseca, os principais avanços neste quesito são em relação às armas (a pistola 54 Super chata). No caso da obra de Zamiátin, não há referências abertas a qualquer tipo de armamento, exceto quando surge a necessidade de coibir a revolução. Mais uma peça importante é o super vidro inquebrável, blindado, do escritório do G.G.. Um material semelhante a ele encontramos nas casas do romance russo, as que são usadas como mais um instrumento de vigilância. Entre outros exemplos, percebemos que os dois autores apresentam tecnologias que vão além do tempo da escrita da obra.

Em ambos os textos, encontramos um sistema opressivo de poder e meios repressivos de manutenção da ordem. No romance russo, esse sistema é mais estruturado, com uma hierarquia clara: as pessoas devem obedecer ao Benfeitor e seguir os preceitos do Estado Único, ou correm o risco de serem severamente punidas. No conto brasileiro de 1969, por sua vez, existe o G.G. (Governador Geral), mas as hierarquias se mostram menos restritas e ele não tem tanto domínio quanto o Benfeitor no Estado Único. Os meios repressivos apontados por Fonseca, no entanto, são identificados, entre eles, o DEPOSE, o PERSAB e o PERCOM.

Ainda, mais um ponto de encontro entre os dois textos é a transformação e adaptação da linguagem e da língua em códigos novos, para acompanhar os avanços de sua narrativa. Essa pode ser a linguagem racional, matemática, biológica, utilizada pelas personagens de Zamiátin, seja o novo código cheio de siglas do conto de Fonseca, que, buscando escapar à censura da ditadura então vigente, criou as várias siglas que conhecemos em suas páginas.

Um dos pontos presentes em *Nós*, mas não no conto de Fonseca são as metamorfoses que servem aos propósitos do núcleo de poder vigente e às necessidades de adaptação dos indivíduos ao novo mundo. As modificações humanas são evidentes no texto russo, que inspirou outras distopias, a exemplo de *Jogos Vorazes*, seus “bestantes” e as pessoas da Capital.

Além disso, também a centralização do (s) espaço (s) não foi contemplada pelo texto de Fonseca, como foi abordada amplamente por Zamiátin, que trazia suas casas vítreas como ferramenta de vigilância, de modo que era mais fácil exercer o

poder e a coibição de qualquer movimento, pela observação e escuta constantes. No conto de Fonseca, não existe realmente um único local que centralize as personagens oprimidas – as ações se desenvolvem em diferentes núcleos e ambientes, muitos deles nas próprias ruas dessa Rio de Janeiro futurística.

O texto de Fonseca nos apresenta, porém, uma faceta pouco alienada da grande população – esta fala, grita, berra e luta contra as injustiças, questiona o universo ao seu redor, mesmo que morra no processo. A partir de certo ponto, outra parte da população está conformada com aquela realidade e a trata como algo comum, devendo apenas aceita-la. Em *Nós*, por sua vez, as sementes da incipiente revolução foram abafadas, como foram as entradas do diário do D-503 que duvidavam do sistema. Logo, a obra de Zamiátin apresenta uma população mais alienada em suas individualidades e lutas do que a do conto de Fonseca.

Na sequência, analiso o conto “A casa de vidro” (1979), de Ivan Ângelo, escrito também no contexto histórico do regime militar brasileiro, que possui distinções e similaridades perceptíveis em comparação com o texto de Fonseca, além de uma narrativa mais extensa e densa que este, contando ainda com vários pontos de encontro com a narrativa de Ievguêny Zamiátin.

4.2 “A casa de vidro” (1979)

A história do conto de Ivan Ângelo escolhido para compor o *corpus* deste trabalho se passa em um espaço e tempo indeterminados. O narrador é onisciente neutro e tem acesso aos pensamentos e dúvidas mais recônditas dos/as passantes e demais personagens, porém não faz intervenções diretas e narra em 3ª pessoa. Seu protagonista é o Experimentador, homem responsável por elaborar e apresentar às autoridades o que ele considera o mais novo e perfeito sistema prisional – que é, implicitamente, um instrumento de controle e repressão de determinados membros da população local.

Este sistema começa com a construção de uma prisão vítrea batizada de “casa de vidro”, cujo plano arquitetônico prevê a ocupação de terrenos das casas desapropriadas em três quarteirões no seu entorno – uma grande estrutura, que alimenta os anseios do Experimentador e dos Chefes por uma maior “transparência” perante a população, quanto ao que acontece dentro dos muros da prisão. Ali, os/as presidiários/as eram completamente expostos/as ao povo que transita na rua. A

princípio, a cadeia transparente gera curiosidade e depois até mesmo a revolta de moradores e moradoras, mas, aos poucos, ela se torna parte da paisagem, completamente banalizada.

Como foi pontuado por Lira e Santos (2018, p. 40), o protagonista do conto pode ser identificado no Experimentador, o “cientista social” que elaborou esse novo sistema de controle da sociedade e que não vê qualquer problema na prisão e exposição das pessoas, mesmo nos seus momentos mais íntimos. Ele tampouco se choca com as rebeliões, sempre contidas por metralhadoras de soldados fortemente armados ou com torturas sofridas pelos prisioneiros e prisioneiras, sejam as pessoas trancafiadas dentro ou fora do vidro.

Quanto ao espaço e tempo, eles não se encontram definidos na narrativa, embora exista um marco temporal na diegese: tudo ocorre após o “Grande Avanço” (ÂNGELO, 1979, p. 121). Este evento não foi detalhado no conto, mas podemos associá-lo à Guerra dos Duzentos Anos da narrativa de Zamiátin, momento após o qual somos levados e levadas a compreender que o novo sistema de governo adotado passou a reger aquela nação. Assim como o romance de Zamiátin e no conto de Fonseca, o conto de Ângelo inicia *in media res*, ainda que o narrador apresente de modo sutil e coeso como tudo alcançou o estágio atual.

4.2.1 Repressão violenta da liberdade individual e anti-heroísmo

Anteriormente, debatemos quão frequentes são as sociedades opressoras e quais instrumentos, mecanismos e processos repressores da liberdade individual elas utilizam, tanto no romance *Nós* (2017 [1924]) como no conto “O quarto selo (fragmento)”. Este é um traço das distopias também identificado no conto de Ângelo, que completa o *corpus* deste trabalho. Em “A casa de vidro”, a repressão individual é promovida pelos Chefes e demais governantes. Como já esperamos em uma sociedade distópica, ela nasceu de um plano utópico nada igualitário – que oferecia vantagens para uma parcela específica da população.

Tomemos a seguinte passagem, de abertura do conto, que estabelece o tom da narrativa e dos fatos que nos aguardam na leitura:

Houve protestos.

Aumentaram o preço da carne, liberaram os preços dos cereais e abriram crédito a juros baixos para o agricultor. O dinheiro que sobrasse, bem, digamos, ora o dinheiro que sobrasse!

Houve protestos.

Diminuíram os salários (infelizmente aumentou o número de assaltos) porque precisamos combater a inflação e, como se sabe, quando os salários estão acima do índice de produtividade eles se tornam altamente inflacionários, de modo que.

Houve protestos.

Proibiram os protestos.

E no lugar dos protestos nasceu o ódio. Então surgiu a Casa de Vidro para acabar com aquele ódio (ÂNGELO, 1979, p. 121).

Neste excerto, podemos registrar alguns fatos históricos introduzidos no contexto do conto. Há produtos sofrendo aumento de preços e o dinheiro não está sendo suficiente para muitas pessoas e suas famílias; além disto, os salários foram reduzidos e, como o narrador não aponta quais foram as profissões prejudicadas, podemos compreender que é o salário mínimo da população em geral. E o povo está, de fato, reagindo, pois está insatisfeito.

Tal qual a população no conto de Fonseca e os rebeldes no romance de Zamiátin, os/as moradores/as dos arredores da casa de vidro se levantam para protestar. E, igualmente, as autoridades cabíveis respondem com a repressão e proibição dos movimentos reacionários, ou seja, não existe, na obra, a liberdade de protestos que se espera de uma sociedade democrática, mas a tentativa de manutenção do que os opressores consideram a lei e a ordem.

No fragmento acima e também na fala “Temos de mostrar que não temos limites! Toda insubordinação deve ser punida!” (ÂNGELO, 1979, p. 136), observa-se a opressão de forma globalizada, pontuada pelos meios de repressão da massa. Identifico, aqui, uma necessidade de controle da população por vias da força e violência: seja proibindo os protestos que, em teoria, a população tinha direito de realizar – o suposto “ódio” a ser contido –, seja nos fortes armamentos disponibilizados apenas para os soldados leais aos/às governantes locais; seja na normalização das mortes das pessoas que se rebelavam e eram metralhadas contra a casa de vidro. Em outra passagem, observamos o seguinte diálogo:

“Não estou escutando nada com essa obra aqui em frente. Fala mais alto.”

“Ih, minha filha, é prédio que vão fazer aí?”

“Não, não sei. Estão reformando a Central, botando umas vitrinas, não sei.”

“Vitrina pra quê?”

“Sei lá. É coisa deles, acha que eu vou perguntar?”

“É. Melhor não se meter.” (ÂNGELO, 1979, p. 122).

O trecho acima mostra que a população está ciente das reformas ao seu redor e que algo muito fora do normal acontecia em sua cidade, mas não se dá ao luxo de fazer questionamentos sobre aquilo e aceita passivamente o fato de que não deve fazê-lo. Assim, o povo se mantém distante de qualquer tipo de intervenção que aparente ser um desafio ao seu núcleo de poder.

Um dos episódios mais perturbadores neste aspecto envolve o primeiro interno, que tentava escrever um número usando o vapor da sua respiração, obviamente tentando se comunicar com alguém do lado de fora, mas as coisas não saíram como ele planejava:

O rapaz ficou desenhando no vapor do vidro, treinando. Não conseguia formar um número completo. (De telefone, com certeza.) Sentou-se. Colocou o rosto entre as mãos e ficou olhando, vidrado, sem ver. Abriram a porta, um homem apareceu e falou. O rapaz encolheu-se, falou, o homem falou com gestos de ameaça, o rapaz encolheu-se mais. O homem entrou, o rapaz virou-se rápido chutando o vidro, nada aconteceu, o homem riu, falou, apontou para as pessoas da rua, segurou o braço do rapaz com firmeza e o levou. A cela ficou vazia o dia inteiro. Quase à noitinha dois homens o trouxeram, segurando debaixo dos braços, e o deitaram na cama. Acenderam a luz. Ele ficou quieto sem se mover. Trouxeram comida num prato de alumínio e uma caneca de flandres. Ele não se moveu. Deixaram o prato e a caneca no chão, perto da cabeceira da cama. Ele não se moveu nem para cobrir os olhos com as mãos. Tarde da noite trouxeram um cobertor. De manhã ele não estava mais lá. (ÂNGELO, 1979, p. 124).

Neste trecho, fica subentendido que o interno deveria ficar exposto para que as pessoas soubessem que ele agiu em desacordo com a lei vigente, mas o contraditório é que o destino que as autoridades cabíveis realmente confeririam a ele não seria aberto a público. Ele foi retirado da casa de vidro e, pelo desfecho do parágrafo, podemos presumir que o rapaz foi torturado de tal forma que o deixou sem condições de levantar-se, talvez morto, mas não houve qualquer declaração oficial sobre o fato. Como ele não resistiu durante a noite, cobriram-no com um pano para levar o corpo daquela cela de vidro. Ou seja, a suposta transparência não é efetiva. As autoridades deixam claro que desejam a honestidade do povo e dos/as presos/as, mas não oferecem a mesma cortesia à população. Este é um dos aspectos predominantes no texto de Ângelo.

Em outro trecho, após os protestos pelos preços, é possível ver que os cidadãos e as cidadãs tornaram a se levantar e manifestaram-se contra a Casa de Vidro:

Os que se partiriam com dinamite em mil pedaços de ódio preferiam a madrugada, quando não havia ninguém, ou quase, olhando os presos; corriam com os pavios acesos e um grito terrível se ouvia na madrugada, antes da explosão. Quando as pessoas começavam a passar, pela manhã, já havia outros vidros no lugar e não se achava quase nenhum despedaço do ódio. Os que tentavam escalar o muro de vidro morriam quando se ouvia o tatatatata da metralha altas horas da noite ou, mesmo de dia, quando uma súbita correria indicava que um louco de ódio ou um grupo ia tentar alguma coisa; dos seus repentinos abrigos, ofegantes de pavor, os olheiros apenas ouviam o tatatatata. Com o tempo e os insucessos os suicídios rarearam. Acabaram. (ÂNGELO, 1979, p. 128).

A passagem ressalta a repressão violenta do núcleo de poder em uma narrativa de conotação distópica. Também devemos destacar que as figuras que se rebelaram contra o núcleo de poder estabelecido foram rapidamente coibidas, pois o direito de questionar e protestar já não existia naquela sociedade. Embora nem todas as pessoas sejam heroínas nessa narrativa, aquelas que demonstram essa iniciativa são banidas, exiladas ou eliminadas como costumam ser os protagonistas de narrativas distópicas, segundo Figueiredo (2009, p. 356).

É frequente encontrarmos traços de anti-heróis e anti-heroínas nas narrativas distópicas, como já foi debatido anteriormente neste trabalho, pois há protagonistas que são capazes de qualquer coisa para sobreviver naquele universo ou para proteger quem amam, mesmo que fujam às virtudes heroicas clássicas. No conto de Ângelo, curiosamente, o anti-herói está na figura do Experimentador, que não faz parte do núcleo oprimido, mas da facção opressora: um detalhe a ser registrado.

O Experimentador encabeça o projeto e defende-o acima de tudo, ignorando qualquer preocupação de agentes externos, como o povo; ele argumenta em favor da passagem imediata à segunda fase do “Programa Gradual de Pacificação” (ÂNGELO, 1979, p. 122). O protagonista é uma das pessoas que espiona a vida de pessoas comuns, através das escutas escondidas na cidade, posto que reproduz uma conversa em áudio, expondo uma mãe e sua filha, que foram gravadas enquanto demonstravam dúvidas sobre o projeto.

O protagonista nota que seu experimento social está levando as pessoas locais à loucura e à morte, mas age com a frieza de um cientista que lava um béquer para reutilizá-lo. Sua busca para acabar com o Ódio no prazo de 3 anos não é para erradicar o ódio entre as pessoas, e sim a raiva delas pelos Chefes e pelo que o experimento pode provocar. O grupo deseja eliminar quaisquer fontes de riscos aos seus intentos, “estimular, dirigir e extinguir comportamentos primários” (ÂNGELO,

1979, p. 128). E é com base nesse pensamento que ele não questiona a existência de um Setor de Controle de Opinião, que veta quaisquer textos publicados contra o projeto e seus idealizadores, mas estimula que o Setor continue censurando o público e a imprensa.

O projeto do Experimentador inclui derrubar casas desapropriadas para construir novas casas de vidro, desta vez para abrigar parentes dos internos e das internas; o objetivo é separar a família dos/as demais passantes para que estes/as não sejam perturbados/as com a visão e as emoções de familiares (ÂNGELO, 1979, p. 134). Dessa forma, acreditando que estava tudo bem com seus/suas familiares presos/as, as famílias passantes abdicariam de qualquer esboço de protesto contra o sistema.

O ódio que o Experimentador buscava eliminar pode também ser interpretado como a passividade das pessoas que ele gostaria de ver, uma vez que sua nova experiência social atingisse o grande público e este ignorasse a crueldade e os desmandos do próprio governo. A indiferença das personagens ao final do conto comprova que ele alcançou seu objetivo. Além destes aspectos, menciono também a forte presença da *high tech versus* parca harmonia social, o que será debatido a seguir.

4.2.2 Baixa harmonia, alta tecnologia

Um segundo ponto a mencionar é que não existe harmonia ou igualdade em um universo distópico, a despeito de suas tecnologias avançadas. A princípio, analisemos a desarmonia social e os problemas econômicos apontados, mesmo de forma sutil, neste conto de Ângelo. No início do texto, sabemos que houve aumento no preço da carne e de outros produtos, além de o narrador ironizar a ideia de que não podia sobrar dinheiro, visto que o país enfrentava uma crise. O valor dos salários caiu e o número de assaltos nas ruas cresceu; a inflação subiu e continuava corroendo o poder econômico das pessoas (ÂNGELO, 1979, p. 121).

Já nas primeiras linhas do conto, o narrador deixa claro que a situação econômica do país não é das melhores – ainda que não cite o nome “Brasil”, o que também não ocorre em “O quarto selo (fragmento)”. Quando se trata de uma obra com essa natureza de denúncia, publicada durante o regime, considero plausível a

obscuridade de algumas informações ou certa edição de informações, com vistas a evitar a censura da obra.

A população não reage de forma totalmente passiva à casa de vidro (“Houve protestos, proibiram os protestos”). Ela se levanta mais de uma vez: primeiro, para questionar tantos aumentos de preços de um lado e tantas reduções orçamentárias, de outro, até que suas reclamações foram silenciadas, proibidas. E nada restou, além do ódio, para ser expressado, e posteriormente, também coibido; um sentimento menos barulhento, mas igualmente poderoso é o silêncio, carregado de tudo que já foi dito ou que não pode ser pronunciado. Na intenção de restringir esse ódio resguardado, que poderia vir a ser praticado de outras formas, a construção da Casa de Vidro trouxe inovação ao cenário.

Enquanto, de um lado, a população geral sofre com a inflação e o aumento da violência urbana, de outro, os profissionais lidam com a satisfação do uso do vidro inquebrável e aproveitam as vantagens dos gravadores para sondar as escutas telefônicas implantadas nos locais mais improváveis da cidade.

Estes dois pontos estão em consonância com a realidade do *Nós* (2017 [1924]), em que as pessoas também eram vigiadas através de casas vítreas e tinham suas vozes gravadas em certos pontos do Estado, pois as tecnologias têm muita relevância também neste conto:

Usava-se ainda aquele vidro fabricado antes do Grande Avanço, sem essa qualidade de hoje, quando nem a transparência mesma se pode ver; sabe-se que há um vidro porque o vento não passa pela lâmina invisível que separa, impede – e mostra. O arquiteto iniciou a transforma com ação rápida: placas de vidro tríplex substituíam os muros de cimento da frente [...] (ÂNGELO, 1979, p. 121)

O vidro sobre o qual o povo comentava que nem balas seriam capazes de perfurar não era uma invenção antiga no conto, mas relativamente recente – outro tipo de vidro era usado nas construções, antes do Grande Avanço, o que é reforçado pelo efeito modalizador do “ainda”, na primeira linha. O vidro atual é mais transparente e resistente. A priori, não é revelada uma origem em detalhes do vidro, mas é perceptível que a tecnologia e os materiais utilizados em sua fabricação denotam uma série de melhoramentos, em comparação com tipos prévios do material fabricado outrora. Os próprios moradores conhecem apenas a base do vidro, que é um tipo de fusão de quartzo, de areia branca lavada, com carbonato de sódio e cal, talvez na

base de chumbo pela transparência, mas como ele é tão resistente, é um mistério (ÂNGELO, 1979, p. 145). Na passagem acima, ainda é possível perceber que o material é indestrutível; e, sua transparência, em uma sociedade que está sendo “domesticada” a aceitar aquilo como normal, faz das tentativas falhas de um indivíduo rebelado “exemplos” para que os/as demais não tentem o mesmo. Em um determinado momento, os traços de falta de harmonia social e alta tecnologia dialogam no conto:

“Qual é essa de deixar um preso assim, sem explicar nada, hem? Parece coisa da colônia, pelourinho. ”
 “Vai ver a idéia é essa mesmo, pelourinho. Aí tem sentido. ”
 “Cuidado. O pessoal daqui diz que eles estão escutando as conversas. ”
 “Papo furado. Isso é coisa de cinema. Não temos tecnologia pra isso não. ”
 “Vai nessa. ”
 “E se escutar o que é que tem? Não devo nada. ”
 “Até provar, já se fodeu. ” (ÂNGELO, 1979, p. 126)

Enquanto discutem que a situação do prisioneiro na cela transparente lembra a questão colonial do pelourinho, dois cidadãos vigiados debatem se alguém não estaria monitorando sua conversa. Um deles sugere que precisam ter mais cautela ao lidar com isso, com o que estão falando. O segundo cidadão duvida das escutas, pois não acredita, em sua inocência, que eles já possuam tecnologia para tal. Este fator escancara a pouca informação que é compartilhada com a população em geral e como o conhecimento está restrito a quem detém o poder, seja ele científico, administrativo ou de outra natureza.

Um fator divergente entre os textos é a questão da vigilância visual. Os textos de Zamiátin e de Ângelo apresentam tecnologias que, à parte das casas de vidro, não apresentam aparelhos eletrônicos de observação do povo por vídeo, o que ocorre no conto de Fonseca, nas TVs que existiam no CTFC – Compartimento de Transmissão de Circuito Fechado. Neste caso, trata-se apenas do que o narrador chamou de “quadrado preto”, capaz de se iluminar e projetar o rosto do G.G. A personagem denota um desconhecimento daquela tecnologia, o que destoa do esperado para um cidadão ou uma cidadã daquele universo. Mais adiante, no conto, a câmara e o microfone de TV, que eram operados na sala do G.G., se aproximaram do rosto do Chefe, então podemos imaginar que o aparelho possuía algum tipo de automação avançada para sua época. É na esteira deste raciocínio que o próximo traço distópico no conto de Ângelo, a vigilância constante, será analisado.

4.2.3 É constante, a vigilância

A saber, mais um aspecto a ser observado no conto é a constante vigilância do grupo oprimido pelos opressores, do qual também falam Lira e Santos (2018, p. 32). A prisão transparente do conto de Ângelo foi inicialmente construída para expor os/as prisioneiros/as, antigos/as e novos/as, internos/as e externos/as ao vidro. Isto porque a experiência que partiu da casa se estende também à população: “Os internos não são os reais vigiados ali, afinal, o experimento desenvolvido e conduzido pelo Experimentador oferece uma visão mais abrangente das pessoas que estão fora da Casa de Vidro”, como proposto por Lira e Santos (2018, p. 33-34).

O propósito do experimento não se restringe a condicionar apenas os internos a um determinado tipo de comportamento, mas toda a população. Isso se evidencia na transição entre os áudios captados pelas escutas do Experimentador: de revoltadas e chocadas, com a nova construção, eles foram sendo amenizados até alcançarem o ponto de ignorarem aquela prisão de vidro e simplesmente tomá-la como parte de sua vida cotidiana – um ponto de conexão com o conto de Fonseca, quanto às rebeliões do povo e àquela parcela de pessoas que já não se surpreendia com os massacres diários dos/as rebelados/as.

No conto, observa-se como as tecnologias funcionam com o propósito de vigiar, o que pode ser apreendido quando dois cidadãos debatem que as conversas estão sendo ouvidas, mas um deles afirma que aquilo é ideia cinematográfica e que não haveria tecnologia suficiente para isso ali, conforme citação acima. Ora, já conhecemos o conceito de “liberdade vigiada”, apresentado por Michel Foucault (2014, p. 22), que se alinha muito bem com o encaminhamento dos fatos desta narrativa. Em seu conto, Ângelo menciona que o Setor de Informações (um dos novos órgãos instaurados na reformulação social do Experimentador) tratou de investigar cautelosamente alguns vizinhos, passantes e “pensantes” e sempre apresentava dados, fotografias, filmagens, fitas, relatórios:

O Experimentador desligou o gravador: - Temos um mês de observações, tudo gravado, analisado. Não há um indício de risco, nem um em um mês. Uma idéia nova sobre o comportamento humano está nascendo aqui e os senhores Chefes hesitam? (ÂNGELO, 1979, p. 123).

A passagem acima comprova os meios de registro também oral das conversas da população daquela cidade, e essa vigilância é feita sem pudor, como se fosse um direito do Experimentador e dos Chefes saberem do que se passa nas vidas de todos os cidadãos e cidadãs que não são eles.

Todo este aparato de controle provoca intimidação, repressão do direito de questionar e de informar-se, de rebater desmandos e de reclamar um lugar na sociedade, além de levar a uma banalização da dor e ao desenvolvimento da falta de empatia. Além disto, percebemos aqui o fator da necessidade de sobrevivência: se você não questiona a atrocidade evidente e permite que aquilo se torne apenas algo comum do dia a dia, não oferecerá riscos. Logo, não será perseguido/a pelas figuras repressoras:

O Experimentador:

- Estava tudo previsto, como os senhores viram. E eles fizeram exatamente o que esperávamos. Hoje podemos dizer com certeza que temos condições de estimular, dirigir e extinguir comportamentos primários. Mas vamos afinar a corda. [...] peço toda a vossa atenção para a minha argumentação e o que vou ler a seguir. Este é um editorial de jornal que o Setor de Controle de Opinião proibiu... (ÂNGELO, 1979, p. 128)

Anteriormente, verificamos que as tecnologias são utilizadas, neste conto e no universo dos demais textos analisados do *corpus*, com a intenção de vigilância extrema. As escutas estrategicamente espalhadas pela cidade não apenas vigiam a população como servem de instrumento para sustento da censura às mídias, naquela realidade retratada.

No trecho do início do conto, o Experimentador questiona a hesitação dos/as Chefes, porque, segundo ele, já possuíam um mês de observações, gravadas, analisadas, sem qualquer sinal de riscos, apenas a proposta inovadora de análise do comportamento humano (ÂNGELO, 1979, p. 123). Esta passagem corrobora a interpretação de que o Experimentador é o grande mentor deste projeto das casas prisionais de vidro e que, não importa o que será feito daquelas pessoas, o importante é que se estabeleça esse progresso. Percebemos que o Experimentador é uma pessoa que não se importa de expor momentos tão pessoais, forças e fraquezas dos/as internos/as de uma cadeia ao público e tampouco vê problemas em observar, espiar, gravar e analisar a vida íntima dos/as habitantes daquela localidade. Logo, censurar e regular o que essas pessoas fazem, falam, ouvem e veem não se constitui em uma grande dificuldade para ele. Em sua mente, ele é o herói da própria história,

mas é anti-herói para milhares de outras pessoas. E seu plano utópico é um desastre para inúmeras outras vidas humanas. O experimento social foi elaborado de forma que as pessoas nunca descobriram estar sendo gravadas de modo descarado e ainda passaram a adotar um comportamento esperado como se isso houvesse sido sua ideia desde o início – o agir com discrição para não incomodar ou enfurecer autoridades que elas nem tinham certeza de estarem vigiando.

Assim como em outras narrativas do gênero, “A casa de vidro” instiga o debate porque apresenta uma falsa verdade que propõe acalantar o público. Ali, existe uma transparência que, na verdade, esconde objetivos escusos; uma falsa tranquilidade que enerva, incentiva a revolta, para, em seguida, coibir também este sentimento. A ideia de liberdade vigiada faz parte de uma reconfiguração feita em sociedade – uma conjuntura em que há pessoas que consideram seu direito de vigiar e punir outras. Neste ponto, é relevante o aspecto da reorganização local e/ou mundial na distopia, abordado a seguir.

4.2.4 Um mundo reorganizado

No universo de “A Casa de Vidro”, encontramos tipos que parecem definir classes sociais, representativas de alguns setores. Além disto, o conto tem clara reformulação dos espaços e geração de novos departamentos, que coadunam com o plano utópico colimado.

Para começar, o Experimentador parece representar os homens e as mulheres da ciência, que precisam do empirismo para dar vazão aos seus propósitos. O Setor de Informações era responsável por conduzir investigações sobre vizinhos e vizinhas, passantes, “pensantes”, cidadãos e cidadãs. Os Chefes representam o núcleo de poder centralizado no conto, mas é através da figura do Experimentador que todas as ações repressoras do conto são desempenhadas.

O PGP é o Programa Gradual de Pacificação e é o meio estipulado pelo Experimentador para dar fim ao que consideram o “ódio” que circula na cidade – a primeira etapa já foi cumprida, falta a segunda. O Setor de Controle de Informação veta quaisquer artigos de jornais que fujam ao plano dos Chefes e do Experimentador, segundo abordado anteriormente, e o experimento promovido pelo protagonista, que adapta a ideia do panóptico de Bentham a recursos de áudio e às casas de vidro,

artifícios que permitem uma vigilância constante, fazem parte da nova arquitetura social deste mundo.

No ato da construção de novas residências transparentes, podemos ver também uma alteração no espaço comum, quando vários quarteirões têm suas casas derrubadas para a construção de outras prisões como aquela. (ÂNGELO, 1979). Essa derrubada de prédios antigos, da fundação que um dia sustentou aquela cidade, em troca da construção de prisões vítreas que buscavam condicionar a população a um comportamento menos rebelde confirma a crueldade do PGP. Este tenta descaracterizar o lugar e as pessoas; esse espaço ser confinado, como é comum em distopias, é relevante porque ali se criou o ambiente perfeito para o estabelecimento de um novo código de conduta e de punições, através da observação e da escuta desmedidas. Até mesmo se os internos ou as internas precisavam usar o banheiro, não havia qualquer tipo de privacidade – os/as demais que estavam presos ou presas faziam uma barreira com os próprios corpos para impedir a visão dos transeuntes (ÂNGELO, 1979, p. 138)

Este é mais um dos aspectos que aproximam este texto das outras narrativas aqui analisadas. Ângelo escreveu sua obra no contexto do regime militar brasileiro, e toda a aura do autoritarismo reinante favorece esse tipo de ambientação: a perseguição política, o desaparecimento inexplicável de pessoas, a tortura dos que entram em desacordo com o sistema. O final do conto nos mostra o ápice da transformação desse mundo e da alienação reinante:

“Pô, qual é essa de passar aqui quase todo dia? ”
 “Eu venho ver os coisas. ”
 “Que coisas? ”
 “Os coisas aí. Os presos. ”
 (Ruído.)
 “Poxa, olha quem está aí. Quem é vivo sempre aparece. ”
 “Opa! Quanto tempo, hem? Você ainda vem aqui? ”
 “De vez em quando. Sumiu, rapaz. ”
 “Muito ocupado. Casa pra pagar, essa coisa toda. E a vida? ”
 “Vai indo. Sem novidades. ”
 “Tem alguém seu aí? ”
 “Não. É meu caminho. E você?”
 “Passei por passar. Os jornais quase não falam mais nisso aí. Vim ver se mudou alguma coisa. ”
 “A gente se acostuma, não é?”
 “Fazer o quê? E as crianças?”
 “Tudo bem. Crescendo, numa boa.” (ÂNGELO, 1979, p. 147).

Neste final, assim como ocorreu na obra *Nós*, houve uma afirmação da vitória da narrativa distópica em detrimento da contranarrativa. A prisão foi banalizada e virou parte da paisagem, como qualquer outra cadeia. Convém pensarmos nas expressões de panóptico e contranarrativa no conto de Ângelo, com vistas à conclusão desta análise.

4.2.5 Panóptico e contranarrativa em “A casa de vidro”

No desenvolvimento da ideia do panóptico, a proposta de Bentham é clara:

Poderá ser de utilidade, entre todas as particularidades que você viu, que se compreenda claramente quais circunstâncias são – e quais não são – essenciais ao plano. Sua essência consiste, pois, na centralidade da situação do inspetor, combinada com os dispositivos mais bem conhecidos e eficazes para *ver sem ser visto*. Quanto à forma geral do edifício, a mais apropriada, para a maioria dos propósitos, parece ser a circular, mas esta não é uma circunstância absolutamente essencial. (BENTHAM, 2019, p. 29)

O que Bentham apresenta, com a ideia do panóptico, é a proposta de um núcleo de poder que se vale de uma posição central a seu favor e das melhores tecnologias disponíveis para favorecer a vigilância em tempo integral das pessoas que deseja observar. E a prisão proposta sequer precisa ser circular, isto não perfaz um requisito básico e podemos interpretar este dado com base nos surgimentos de mais e mais tecnologias de ponta, capazes de fazer o mesmo trabalho com muito menos esforço.

Quem observa você pela *webcam* de seu notebook ou pela câmera frontal do seu telefone celular enquanto redige ou lê um trabalho acadêmico final? Quantas pessoas já observaram você da janela dos próprios apartamentos, com aparelhos como binóculos ou super câmeras? Quantos momentos importantes, felizes, assustadores ou inacreditáveis você já dividiu com completos estranhos, atrás das câmeras de segurança de uma loja ou de monitoramento do trânsito na sua cidade. Hoje, até mesmo os *echo shows*, aparelhos compatíveis com a IA Alexa, da Amazon, já são capazes de registrar tudo o que acontece na sua casa, se a câmera estiver ativada, podendo funcionar como câmera de segurança ou espiã do seu dia a dia. Ao pensarmos nessas imensas possibilidades, o sentimento de invasão contra a nossa privacidade é revoltante, mas, ao menos, podemos contar com alguma noção do que está ocorrendo ao nosso redor.

No conto “A casa de vidro”, poucas são as pessoas que têm consciência do que está ocorrendo na cidade, de quantas e quais frações de sua vida estão alimentando relatórios, estatísticas e servindo de material para o Experimentador alcançar seu maior intento. E ele não teme utilizar as ferramentas necessárias em seu experimento social, antiético e sem consentimento público, pois existe uma base forte para a sua segurança: está do lado dos Chefes. Bentham propõe mais uma questão importante: “*quis custodiet ipsos custodes* [quem guarda os próprios guardas]?” (BENTHAM, 2019, p. 32). Em outras palavras, o plano parece interessante, mas quem será o vigia dos propositores do PGP? Ou eles não existem? Não é necessário vigiá-los também?

O panóptico se expressa, no conto de Ângelo, através das casas de vidro, diretamente, e também pelas escutas espalhadas pela cidade, que captam os sons, as declarações e outros discursos que muitas personagens prefeririam deixar em segredo. Alguns deles, ressaltado, muito relevantes ao contexto, porque apresentam as poucas formas de contranarrativa dentro do texto. A princípio, os protestos foram abafados, mas eles ocorreram.

No início do conto, nosso narrador deixou claro que a população se levantara para protestar sobre aspectos sociais e econômicos. Esta foi a primeira tentativa de mudar a situação, de desafiar o *status quo*. A Casa de Vidro foi a primeira ferramenta com o objetivo de acabar com o ódio gerado após o abafamento dos protestos (ÂNGELO, 1979, p. 121). Neste trecho inicial do conto, percebemos que, a despeito da ferocidade das pessoas em lutar por melhores condições de vida, indo à rua e fazendo suas reivindicações, esse movimento foi duramente abafado pela novidade da construção da casa. A onisciência neutra do narrador nos permite ter acesso aos pensamentos de surpresa e dúvidas dos passantes, isto amplia a nossa visão da contranarrativa no texto. Houve primeiro a surpresa por aquela espécie de vitrina no local e a sensação escandalizada de quem sabia que tudo poderia ser visto através daquelas paredes transparentes. Outra das sensações iniciais, desta vez, captada por um gravador secreto, foi a de incompreensão dos motivos para a construção, que incomodava os vizinhos e as vizinhas (ÂNGELO, 1979, p. 122).

Uma personagem não nomeada sugere, na gravação, que as pessoas estão sendo fotografadas e sua interlocutora demonstra indiferença com o fato. Isto não fica comprovado na narrativa. Os dois pontos de vista, contraditórios, expressam, de um lado, a inconformidade com algo que saiu da normalidade urbana e, de outro, a

tranquilidade de quem não tomou atitudes extremistas, logo nada devia a ninguém – de toda forma, elas expressam receio pela possibilidade de estarem sendo vigiadas. E isto é algo de que poucas pessoas, naquela localidade, desconfiavam. Raras delas tinham a certeza.

O Experimentador, no auge da sua soberba, não acredita que qualquer uma das conversas de pessoas temerosas pela possibilidade de estarem sendo vigiadas merece ser motivo de preocupação. Sua obstinação na construção das casas sobrepuja qualquer consequência que um novo motim acarretaria ao trabalho dos Chefes. A população se rebelou mais uma vez, reforçando a contranarrativa no texto:

Vinte e cinco pessoas imolaram-se em fogueiras de ódio, cinco cortaram as veias e esvaíram-se até a morte diante do muro de vidro, três explodiram-se com dinamite contra os vidros, mais de cinquenta morreram tentando a escalada, em grupos ou sozinhos. Eles chegavam com seu galãozinho de gasolina, urgentes de ódio e determinação, e logo se levantava entre as pessoas que estavam olhando os presos um clamor de não! Inútil: os que se queimariam de ódio vinham surdos e eram cegos ao horror: sentavam-se diante dos vidros, empapavam-se de gasolina ameaçando os que se aproximassem, acendiam os fósforos e queimavam-se sem um grito. O primeiro de todos desenvolveu sua pantomima sem ninguém compreender o que ia acontecer, até a hora do fósforo e do não! Os seguintes já vinham com gestos previsíveis e terríveis. (ÂNGELO, 1979, p. 127)

O segundo levante, mais violento, focava em protestar contra a Casa de vidro. Não muito depois da cena descrita no trecho acima, um jovem usou o sangue de um dos suicidas e escreveu a dedo “Assassinos” no muro de vidro. A tolerância quanto à resistência popular existiu até que uma declaração mais explícita do pensamento do povo foi escancarada usando o vidro endeusado pelas autoridades. Porque os movimentos eram silenciados com vigor, menos e menos pessoas se esforçaram para manter seu discurso revolucionário ativo: “Os que tentavam escalar o muro de vidro morriam quando se ouvia o tatatatatatata da metralha [...] Com o tempo e os insucessos os suicídios rarearam. Acabaram” (ÂNGELO, 1979, p. 128)

O Experimentador, sempre com a sua frieza característica, defende o caso diante dos Chefes, de que tudo estava saindo como esperado e se orgulha da censura aos meios de comunicação, pelo Setor de Controle de Opinião. O editorial de jornal que este departamento redigiu, com vistas à publicação, foi censurado e jamais lançado, pois se manifestava abertamente contra o PGP.

O texto de Ângelo ainda nos permite enxergar a contranarrativa, não apenas nos atos e protestos do povo, mas no silêncio e na sutileza da forma poética. A autoria dos poemas não foi revelada durante a leitura, tampouco eles aparecem grafados entre aspas, como acontecia com as gravações; podemos, então, fazer variadas interpretações desses curtos textos, todos independentes e tecnicamente não gravados pelo Experimentador, de modo que poderiam estar sendo produzidos pelos/as familiares, pelos/as transeuntes e até mesmo pelos internos ou pelas internas, sem compromisso, sem medos, deixando a criatividade fluir.

Por exemplo, nos versos espalhados por toda a obra, os sons cortantes da consoante “V” atrainos nossos sentidos para os vocábulos “vidro” e “violência”, segundo aponta De Melo (2010, p. 147):

Transparências:
 vitral vivo
 vitríolo no vértice
 vertigem
 O ventre da filha
 vislumbres
 vitral decúbito
 vara a vidragem
 viragem
 vértice vertigem
 volta voltagem
 ventríloquo informe
 vislumbres dos idos
 nos vidros e vividos (ANGELO, 1979, p.127).

Neste e em outros poemas ao longo do conto, mais uma interpretação possível é de que cada verso e estrofe seria uma forma silenciosa ou ao menos codificada de familiares estabelecerem comunicação, de modo a compreenderem se estão bem e transmitirem mensagens que apenas os/as envolvidos/as compreenderiam: o que falavam do vidro lá fora, talvez a gestação de uma filha, entre outros.

Não descartamos, também, que as produções fossem realizadas por pessoas de dentro do sistema da casa de vidro, talvez demonstrando a sua posição contrária ao experimento do protagonista. Em todo caso, a contranarrativa vai sendo abafada gradativamente e de forma contunente, até que os poemas deixaram de constar nas últimas seis páginas do conto, representando o abafamento sofrido por quem ainda tentava protestar contra o sistema de alguma forma.

Retomando conceitos da literatura comparada, segundo Sandra Nitrini (2021):

[...] como disciplina autônoma, a literatura comparada tem seu objeto e método próprios. O objeto é essencialmente o estudo das diversas literaturas nas suas relações entre si, isto é, em que medida umas estão ligadas às outras na inspiração, no conteúdo, na forma, no estilo. (NITRINI, 2001, p. 24)

Logo, os estudos comparatistas buscam observar tudo aquilo que foi transmitido de uma literatura a outra e que provocou ressonâncias nesta, seja nos conteúdos abordados, na forma escolhida para apresentação do texto e/ou no estilo adotado para expressão das ideias colimadas. Nesse contexto, faço um último paralelo com as três obras aqui analisadas.

Assim como no romance de Zamiátin e no conto de Fonseca, o texto de Ângelo apresenta a expressão do panóptico para os/as leitores/as: nas casas de vidro e também nas escutas eletrônicas, porém nesse universo, a população não tem plena certeza de estar sendo vigiada, apenas desconfia e, portanto, adota o comportamento esperado; no romance russo, essa vigilância está mais explícita do que no texto de Fonseca, posto que as casas de vidro e os Guardas que estão espalhados pela cidade são lembretes claros de que ninguém ali pode fazer algo escondido.

A contranarrativa, por sua vez, é esboçada pela população, mas rapidamente coibida e abafada pelo poder vigente – por meio da violência e do aparelho do Estado. Nos textos de Fonseca e Zamiátin, existe a presença dessa dimensão narrativa em formas não-verbais e verbais. No conto de Ângelo, adicione-se também o gênero lírico, presente pelos poemas livres que podiam denunciar a reação de um/a dos/as habitantes ali, insatisfeito/a com a situação da prisão. Além destes traços, outros chamam a nossa atenção, seja pelas semelhanças, seja pelas distinções entre os três textos.

Por exemplo, diferentemente dos textos de Zamiátin e de Fonseca, o conto de Ângelo não apresenta uma figura feminina que lidere o embate contra o Experimentador e os Chefes. O povo assume esse papel, enquanto não é reprimido em suas ações. Podemos concluir que, em ordem de representação, os textos com maior poder de transformação concedido às mulheres são *Nós*, “O quarto selo (fragmento)” e “A casa de vidro”.

Os três textos apresentam, ainda, um governo de cerne totalitário e um núcleo de poder centralizado. Em *Nós*, esse núcleo é o Benfeitor e o Estado Único; em “O

quarto selo (fragmento)", é o G. G.; em "A casa de vidro", é o Experimentador e também os Chefes. E esse poder centralizado é fruto de uma grande transformação na sociedade representada na obra.

Logo, registramos mais um traço relevante, que é a reconfiguração do mundo e sua transformação em algo novo, que suporte o novo regime. O livro de Zamiátin apresenta a ideia do Estado Único, algo mundialmente abrangente; o conto Fonseca mostra uma reconfiguração da cidade do Rio de Janeiro e todas as implicações desse novo mundo; o texto de Ângelo, por sua vez, nos faz visualizar uma cidade sem nome totalmente reformatada, graças à construção da primeira casa de vidro, já pronta no começo da narrativa. Todas essas mudanças levam a transformações também na harmonia dos ambientes e daquelas sociedades representadas.

A instabilidade social e econômica mais explícita do conto de Fonseca contrasta com aquele universo suavizado e romantizado do *Nós*, mas coaduna com a visão de Ângelo em "A casa de vidro", quando apresenta um cenário sem harmonia e igualdade entre as pessoas. Ademais, existe uma perpetuação da desigualdade, sempre que um cidadão ou cidadã tem seu direito de ir e vir e falar cerceado por um governante/representante do governo.

Quanto ao fator tecnológico, percebemos que tanto no conto de Ângelo como no de Fonseca existem referências claras a armas, como metralhadoras e pistolas, mas o mesmo não podemos dizer do *Nós*. O vidro também está presente nos três textos e, em um ponto, eles coincidem sem ressalvas: trata-se de um super vidro, blindado, que (quase) nada é capaz de destruir. Os três autores favoreceram as tecnologias em seus textos, mas foi Zamiátin quem proporcionou um mergulho mais profundo nas possibilidades de intervenção sobre o povo através das tecnologias de ponta, e trata-se de uma obra lançada em 1924.

Nos três textos, também é possível identificarmos a existência de um sistema opressor e de ferramentas de repressão. Os textos de Fonseca e de Ângelo são mais incisivos nas narrativas em relação a este traço, posto que os cidadãos e as cidadãs da obra de Zamiátin já se encontram em um estado de conformidade estabelecida e há poucos rebeldes.

Outro ponto de discordância está no fator da linguagem. Apesar de apresentar diversas características de um texto distópico, a linguagem no conto de Ângelo não apresenta uma transformação, seja em maior ou menor escala, como os textos de Fonseca e Zamiátin apresentam. A leitura que podemos fazer a partir disto é que o

conto “A casa de vidro” não é ambientada em um tempo muito distante do nosso ou do de sua publicação, em 1979, pois a linguagem não apresenta uma grande mudança.

Tampouco o traço das metamorfoses pode ser encontrado no texto de Ângelo, assim como não o identificamos em Fonseca. A leitura anterior pode ser aplicada a este ponto também: nos dois contos, não há um salto tão avançado no futuro, para que se justifique uma adaptação dos corpos à nova realidade instaurada. Essa adaptação se traduz de outras formas, em particular, na obediência às normas de conduta estipulada pelos Chefes e pelo G. G.

As três narrativas, por fim, apresentam-nos um panorama rico para análises, tanto individuais quanto comparadas, que nos permitiram estabelecer comparações, verificando as similaridades e/ou as distinções entre as obras. O contexto da ditadura militar influenciou sobretudo a escrita de Ivan Ângelo e de Rubem Fonseca, mas não detém a exclusividade nessa ambientação. A obra russa legou a ideia do super vidro e também de um sistema totalitário com figura centrada em uma pessoa, que deve ser obedecida.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Quem não tem teto de vidro, que atire a primeira pedra”, diz o verso da letra de “Teto de vidro”, canção da cantora e compositora baiana Pitty, com base no provérbio popular que critica os julgamentos de algumas pessoas sobre outras, quando aquelas também cometem erros. Ora quantas vezes não tivemos este mesmo desejo e, de fato, não atiramos as pedras?

Adaptando o contexto, “atire a primeira pedra” quem nunca imaginou um mundo remodelado, reformatado segundo seus próprios padrões de certo e de errado; regido de acordo com seus pesos e suas medidas, com a sua visão do que é melhor para os homens e as mulheres, crianças e idosos, brancos, negros, pardos e amarelos, cristãos e não-cristãos e demais gêneros e credos.

Dentro de cada ser humano existe uma chama de mudança e a ideia de que cada um/a de nós é herói ou heroína da própria história; e, como tal, seria interessante ressignificar todo o mundo com base nos nossos próprios valores. Atualmente somos mais de 8 bilhões de pessoas no mundo, e, naturalmente, existem mais de 8 bilhões de utopias possíveis, posto que o que agrada a um/a nem sempre agrada aos/as demais. Quem tem mais poder consegue instaurar as mudanças no sistema ao seu redor, e é nesse contexto que as utopias se tornam distopias.

Mesmo que essa distinção não tenha sido o foco deste trabalho – posto que este residia nos traços de panóptico e contranarrativa nos textos escolhidos e em sua análise como distopias – é constante a discussão entre o que é uma utopia e o que seria uma distopia. A oposição estabelecida entre diversos/as pesquisadores/as do gênero já tem lugar cativo nos estudos das duas literaturas. Mas defendo, afinal, que as utopias terminam por ser um estágio inicial das distopias e que estas, tendo um potencial maior de realização, sempre são os desfechos daqueles planos utópicos iniciais – que dificilmente conseguiriam ser adequados ou perfeitos para todas as criaturas ao mesmo tempo. A literatura distópica, há séculos, tenta provar isto.

Trata-se de mais do que reunir um conjunto de aspectos em comum entre diversas obras, em um nível textual, linguístico. O texto distópico leva leitores/as e pesquisadores/as a ressignificar o mundo ao seu redor, nossos/as governantes e autoridades; incita a avaliar melhor os planos de governo propostos em campanhas políticas, e o quanto é efetivamente colocado em prática, após a vitória; estimula uma visão mais clara das diferenças socioeconômicas que existem entre nós e do quanto

estamos dispostos a abdicar para reduzi-las. Ou seja, além do seu relevante papel literário, as distopias na literatura, nos quadrinhos, na TV e no cinema têm o poder de ampliar os horizontes de discussão nas mais diferentes esferas sociais, incentivam a formação cidadã, a diversidade e o respeito ao diferente.

Uma análise comparada entre obras literárias é um instrumento eficaz de investigação das raízes de um gênero, particularmente o distópico. Neste trabalho, que analisou aspectos da distopia em obras do russo Ievguên Zamiátin e dos brasileiros Rubem Fonseca e Ivan Ângelo, ressaltei aspectos essenciais, comuns a variadas obras, hoje consideradas distópicas, e que foram mencionadas no decorrer do trabalho. *Nós* (2017 [1924]) possui, como afirmou Orwell, uma maior consciência política que outras obras contemporâneas suas e até muitas posteriores, pois fazia parte do caráter do seu autor a crítica política e social. Ficou claro, nas análises comparadas, que também os textos de Fonseca e Ângelo gozam desse esclarecimento quanto aos prejuízos que uma gestão totalitária pode oferecer ao povo que governa.

O trabalho iniciou abordando a fortuna crítica dos autores analisados, o que proporcionou maior clareza sobre o cerne das obras escolhidas e como elas dialogavam, além de firmar a certeza de que elas são clássicas, pois são atemporais. Ainda hoje, é possível ler obras de Zamiátin, Fonseca e Ângelo e pensar: “Mas o que realmente mudou entre a época deles e a nossa?”. No segundo capítulo, o principal propósito foi tecer considerações acerca da narrativa e de algumas das suas principais categorias, de modo a conduzirmos o debate à contranarrativa e também a aspectos bem próprios de obras do gênero, como a existência (e persistência) de um discurso ideológico, dominante, que por vezes não abre margem para discursos de resistência – aqueles que, por meio de personagens, falantes, inspiram também a realidade de leitores e leitoras.

Posteriormente, o debate sobre a ideia da “liberdade vigiada”, proposta por Foucault, e sua análise sobre o panóptico de Bentham, conferiram as bases para a análise dos instrumentos de vigilância e controle da população nos textos de Zamiátin, Fonseca e Ângelo. O quarto capítulo focou em uma análise da distopia em *Nós*, de modo mais isolado, como obra que possivelmente legou vários dos aspectos identificados aos contos da análise comparada, entre eles: um regime totalitário e com poder centralizado; a opressão e repressão ao povo; tecnologias avançadas e ausência de harmonia social; alienação da individualidade e reorganização do mundo,

com centralização dos espaços, universo futurístico e pós-apocalíptico; além disto, uma linguagem que evoluiu com o futuro e as metamorfoses sofridas pelos personagens que se adaptam à nova realidade. Em matéria de contranarrativa, porém, vemos que ela consta de forma mais explícita no romance russo, mas está presente e foi silenciada nas três obras.

O quinto capítulo foi dedicado à análise de cada conto, com o destaque dos pontos em comum com *Nós* e os traços de linguagem adaptada ao novo tempo, opressão e repressão aos povos e à liberdade individual, altas tecnologias, desarmonia social e uma reorganização do mundo, em um universo pós-apocalíptico sob vigilância constante dos núcleos de poder.

Embora não haja uma associação direta entre o romance russo e os dois contos brasileiros, nenhuma referência ao autor ou ao Estado Único nas linhas e entrelinhas de Ângelo e Fonseca, é notável que eles possuem aproximações temáticas e estruturais que nos permitem imaginar uma caracterização do gênero distópico, não dentro de moldes herméticos, mas sustentados por parâmetros que podem ser seguidos, na construção de novas narrativas inspiradas e inspiradoras, com vistas ao público leitor dessas produções. A violência está presente nos três textos, bem como disparidades sociais, abusos de poder e protagonistas que são heróis de sua própria jornada, mas carecem de virtudes heroicas, pois precisam sobreviver no seu universo: seja traindo, matando, transformando a sociedade.

O grande ponto de encontro entre os três textos analisados é, não resta dúvidas, a presença inefável do Vidro. O inquebrável, a tecnologia mais alta em comum nas três sociedades analisadas. Um material que precisa apenas de areia de sílica, sódio e cálcio, mais alguns componentes para ser criado, mas que, nas distopias analisadas, foi reinventado, composto de um material inquebrável e era tão necessário. Mas porque a grande necessidade de um vidro inquebrável?

O vidro transcende as dúvidas e as sombras. Sua existência presume a ideia da diafaneidade protegida, da blindagem que não impede a observação nítida daquilo que o Outro está realizando. Embora a transparência seja uma propriedade que só existe quando determinado corpo permite a passagem da luz – cuja simbologia remete ao que é bom e puro, nem sempre aprovaremos aquilo que é mostrado diante de nossos olhos, através do vidro. Não, esta não é a principal razão.

A ideia de vidro também se estende às redomas: porque será que elas nos assustam e fascinam? Será pela beleza da representação daquela mesma blindagem

disfarçada de transparência, que alimenta a nossa curiosidade sem nos sujeitar aos riscos do mundo lá fora? Por mais transparente que seja a nossa redoma ou até podemos dizer a nossa “caverna”, é relevante a proposta de a deixarmos para trás, se isso permitirá o encontro com um conhecimento real, não refletido através das paredes. Mas ainda não parece ser esta a principal motivação da escolha do material vítreo. Pensando nas sociedades distópicas, uma ideia me parece evidente.

O que realmente encanta no vidro, em meio a toda a sua simbologia, é sua capacidade de refletir, de espelhar a verdade ao seu redor; é a ideia da pureza, da verdade exposta, da ausência de máscaras e qualquer tipo de disfarce ou maquiagem; é a exposição clara de todas as nossas qualidades e falhas. O que observamos, ao olhar o nosso reflexo, seja o vulto no vidro, seja a imagem nos espelhos? Talvez algumas coisas que nos incomodam e desejamos modificar nos outros e no mundo também existam dentro de nós; o mesmo pode ser dito sobre as nossas qualidades. Porque as transformações que desejamos ver no planeta e na sociedade devem começar por cada um e cada uma.

Todos e todas nós habitamos em Casas de Vidro. Nas obras do *corpus*, essa fantástica tecnologia inquebrável representa a nossa emergente e indelével necessidade de autoconhecimento, pois é provocando mudanças e melhorias em nós mesmos/mesmas que podemos ousar modificar algo neste mundo. E apenas aquelas pessoas e sociedades que se conhecem muito bem, que reconhecem as suas origens, podem saber aonde podem chegar. São eles e elas que assumirão seus reais talentos e capacidades, além de poderem dispensar os (pré-) julgamentos alheios.

Este é um dos traços mais interessantes da distopia: a possibilidade de nos reconhecermos como indivíduos, como nação, como pessoas que devem conhecer bem seu espaço, seu lugar de fala, seus direitos e deveres, e que deve nutrir a consciência acerca dos processos e instituições democráticas, dos votos depositados nas urnas, a cada eleição. Cada voto, cada cidadão e cada cidadã pode estabelecer, de fato, a diferença entre uma democracia e uma ditadura.

As obras distópicas, como as analisadas neste trabalho, possuem uma importância que vai além do literário e atinge as esferas sociais, políticas e econômicas: são textos que envolvem e revelam, alertam para as possibilidades de uma ou mais regências totalitárias, com foco em um sistema opressor e ferramentas repressoras da liberdade humana. Esses textos nos despertam para que, inspirando o nosso melhor, estejamos preparados e preparadas para o nosso pior, enquanto o

evitamos e, sobre ele, alertamos. Nisto, o poder da arte literária se ergue sublime e obstinado, feroz e verdadeiro, aqui representando ou criticando a realidade e o devir; ali, inspirando novos rumos e corações contranarrativos, antes que seja tarde.

REFERÊNCIAS

AARÃO, Daniel; ROLLEMBERG, Denise. “A ditadura, as artes e a cultura”. IN: GOV.BR. Disponível em: <https://www.gov.br/memoriasreveladas/pt-br/assuntos/destaques/a-ditadura-as-artes-e-a-cultura>. Acesso em: 25 jun. 2022.

ABREU, Filomena. “2 de julho de 1937: o desaparecimento de Amelia Earhart”. IN: *Notícias Magazine*. Disponível em: <https://www.noticiasmagazine.pt/2023/2-de-julho-de-1937-o-desaparecimento-de-amelia-earhart/historias/291017/>. Acesso em 01 Ago. 2023.

ABREU, Kátia. Focalizando a Morfologia Improdutiva: Um Estudo sobre Siglas. *SIGNUM: Estud. Ling.*, Londrina, n. 9/2, p. 9-26, dez. 2006, p. 10. Disponível em: <https://www.uel.br/revistas/uel/index.php/signum/article/view/3478>. Acesso em: 20 Ago. 2021.

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Editora Schwarcz-Companhia das Letras, 1985.

AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. Livro XI. Trad, de J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

ALDRIDGE, Alexandra. *The scientific world view in dystopia*. Ann Arbor: UMI Research Press, 1984.

ALEXANDER, Franz. *Nuestra era irracional*. Buenos Aires: Poseidon, 1944.

ALVES, Jorge. “Narrativa”. IN: *E-Dicionário de termos literários de Carlos Ceia*, 2009. Disponível em: <https://edtl.fcsb.unl.pt/encyclopedia/narrativa/>. Acesso em 09 Jul. 2021.

AMFREVILLE, Marc. “Utopies, dystopies, monstres et machines”. IN: AMFREVILLE, Marc; CAZÉ, Antoine; FABRE, Claire. *Histoire de la littérature américaine*. Presses Universitaires de France, « Quadrige », 2014, p. 189-196. DOI: 10.3917/puf.amfr.2014.01. Acesso em: 01 Jan. 2023.

ÂNGELO, Ivan. A Casa de Vidro. IN: _____. *A Casa de Vidro*. São Paulo: Círculo do Livro, 1979, p.121-147.

_____. O espelho dos Tapuias. *ITINERÁRIOS–Revista de Literatura*, nº 10, Araraquara-SP, 1996, p. 29-32. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/download/2578/2209>. Acesso em: 02 Nov. 2022.

ARENDT, Hannah. *As origens do totalitarismo*. Tradução: Roberto Raposo. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____. *Entre o passado e o futuro*. Trad. Mauro W. Barbosa de Almeida. São Paulo: Perspectiva, 2016.

BACCOLINI, Raffaella. "It's not in the womb the damage is done": memory, desire and the construction of gender in Katharine Burdekin's *Swastika night*. In: SICILIANI, Erina; CECERE, Angela; INTONTI, Vittoria; SPORTELLI, Annamaria (Ed.). *Le trasformazioni del narrare*. Fasano: Schena, 1995. p. 293-309.

_____. Gender and genre in the feminist critical dystopia of Katherine Burdekin, Margaret Atwood, and Octavia Butler. In: BARR, Marleen (Ed.) *Future females, the next generation: new voices and velocities in feminist science fiction criticism*. Lanham: Rowman & Littlefield, 2000. p. 13-34.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BARROS, Givanildo Machado de. *Entropia: uma análise de conceitos e aplicações para alunos do ensino médio*. Monografia (Graduação em Física) - Faculdade de Educação e Meio ambiente. Arquimedes-Roraima, 2011. Disponível em: <https://repositorio.faema.edu.br/bitstream/123456789/426/1/BARROS,%20G.%20M.%20-%20ENTROPIA..%20UMA%20AN%C3%81LISE%20DE%20CONCEITOS%20E%20APLICA%C3%87%C3%95ES%20PARA%20ALUNOS%20DO%20ENSINO%20M%C3%89DIO.pdf>. Acesso em: 04 Jul. 2022.

BAYLÃO, Fábio Mendes. *Experimento didático para aprendizagem da conservação da energia mecânica*. Dissertação (Mestrado Profissional de Ensino de Física) – Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal Fluminense. Volta Redonda-RJ, 2017. Disponível em: <https://app.uff.br/riuff/bitstream/handle/1/5957/F%C3%A1bio%20Mendes%20Bayl%C3%A3o%20-%20Produto%20Final.pdf?sequence=2&isAllowed=y>. Acesso em: 04 Jul. 2022.

BEAUCHAMP, Gorman. "Technology in the Dystopian Novel." *MFS Modern Fiction Studies*, vol. 32. n. 1, 1986, p. 53-63. Project MUSE, doi:10.1353/mfs.0.1315. Disponível em: <https://muse.jhu.edu/pub/1/article/244281/pdf>. Acesso em 20 Jan. 2023.

BELLIS, Mary. "Biography of Vladimir Zworykin, Father of the Television". Disponível em: <https://www.thoughtco.com/vladimir-zworykin-1992699>. Acesso em: 19 abr.2021.

BENEDINI, Giuseppe Federico. A Rússia Czarista e as origens da Revolução: um ensaio. *Cadernos do Tempo Presente*, n. 19, 2015 p. 3-12. Disponível em: <https://seer.ufs.br/index.php/tempo/article/download/3894/3259/0>. Acesso em: 01 dez. 2022.

BENJAMIN. Walter. "O narrador". IN: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 3. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987, p. 197-221.

BENTHAM, Jeremy. *O panóptico*. Tradução de Guacira Lopes Louro, M. D. Magno e Tomaz Tadeu. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019, 203 p.

BENTO, Luccas Brazão. *O rito da violência e o sentido justiceiro em contos de Rubem Fonseca*. 2012. 111 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas de São José do Rio Preto, 2012. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/94166>>. Acesso em: 01 Nov. 2022.

BOGOMÓLOV, Nikolai. "Prose between Symbolism and Realism". IN: DOBRENKO, Evgeny; BALINA, Marina. *The Cambridge companion to Twentieth-Century Russian Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?hl=pt-BR&lr=&id=IsZI0rXjVpoC&oi=fnd&pg=PA21&dq=%E2%80%9CProse+between+Symbolism+and+Realism&ots=0zxAdvqtOT&sig=thgv2nYMIVQ9PzYQX2bZ0GLMh0w>. Acesso em: 01 Jan. 2023.

BOOKER, Keith. Introduction. IN: _____. *The dystopian impulse in modern literature: fiction as social criticism*. Westport, CT: Greenwood Press, 1994.

BORGES FILHO, Ozíris. *Espaço e literatura: introdução à topoanálise*. Franca: Ribeirão gráfica e editora, p. 139-159, 2007. Disponível em: https://abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/067/OZIRIS_FILHO.pdf. Acesso em: 04 Dez. 2022.

BORTULUCCE, Vanessa Beatriz. O manifesto como poética da modernidade. IN: *Literatura e Sociedade*, v. 20, n. 21, p. 5-17, 2015. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/lis/article/view/114486>. Acesso em: 01 Jan 2023.

BOSI, Alfredo. *O Conto Brasileiro Contemporâneo - Nova Edição Revista e Atualizada*. BOD GmbH DE, 2015. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?hl=pt-BR&lr=&id=MQaqEAAQBAJ&oi=fnd&pg=PA5&dq=O+conto+brasileiro+contempor%C3%A2neo&ots=n61oWRhstE&sig=x2qSHBbXfRodY9CLz1NR3mO8tFc>. Acesso em: 01 Dez. 2022.

BRANDÃO, Luis Alberto. *Teorias do espaço literário*. São Paulo-SP: Perspectiva; Belo Horizonte-MG : FAPEMIG, 2013, 312 p.

BRAUN, Julia. Como o conservador Putin tenta se tornar 'herdeiro' de Stalin. *BBC News Brasil*. São Paulo, b14/02/2022. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-60383194>. Acesso em: 01 Mai 2022.

CÁCERES, André. "Distopia que influenciou '1984' e 'Admirável Mundo Novo' é lançada". IN: *Estadão*, 11 mar. 2017. Disponível em: <https://www.estadao.com.br/alias/distopia-que-influenciou-1984-e-admiravel-mundo-novo-e-lancada/>. Acesso em 01 nov. 2022.

_____. "100 anos de distopia: como o pessimismo virou uma febre literária". IN: *O Estado de São Paulo*, 21 Dez. 2019. Disponível em: <https://alias.estadao.com.br/noticias/geral,100-anos-de-distopia-como-o-pessimismo-virou-uma-febre-literaria,70003131748>. Acesso em 01 fev. 2022.

CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989. p. 211.

_____. "A personagem do romance". IN: _____. *O personagem de ficção*. 13 ed. São Paulo: Perspectiva, 2014, p. 51-80.

CARVALHAL, T. F. *Literatura comparada*. 4. ed. São Paulo: Ática, 2006.

CARVALHO, Abraão. Ciência, técnica, política e violência em "O quarto selo (fragmento)" de Rubem Fonseca. IN: *Research gate*, 2015. Disponível em: https://www.researchgate.net/profile/Abraao-Carvalho/publication/281562790_Ciencia_tecnica_politica_e_violencia_em_O_quarto_selo_fragmento_de_Rubem_Fonseca/links/55ee3b2708ae199d47bee5e7/Ciencia-tecnica-politica-e-violencia-em-O-quarto-selo-fragmento-de-Rubem-Fonseca.pdf. Acesso em: 02 Nov. 2022.

CASTELLO, José. O poder da literatura. IN: MONTEIRO, Dilson Lages. *Entretextos*, 2012. Disponível em: <https://www.portalentretextos.com.br/post/o-poder-da-literatura>. Acesso em: 01 Ago. 2023.

CAVALCANTI, Ildney. Do ciborgue às espécies companheiras: leituras de ficções de Jeanette Winterson e Karen Joy Fowler. *Graphos Imagens da mulher no ocidente*, v. 20 n. 2 (2018): Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/graphos/article/view/44127/22087>. Acesso em: 01 dez 2022.

CEIA, Carlos. Anti-herói. IN: *E-dicionário de termos literários de Carlos Ceia*, 2009. Disponível em: <http://edtl.fcsh.unl.pt/business-directory/5952/anti-heroi/>. Acesso em 20 jan. 2018.

_____. *In media res*. IN: *E-dicionário de termos literários de Carlos Ceia*, 2009. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/in-medias-res>. Acesso em 20 jan. 2023.

CHAUÍ, Marilena. *O que é ideologia*. 2.ed. São Paulo, Brasiliense, 2008.120p.

CLAEYS, Gregory. The origins of dystopia: Wells, Huxley and Orwell IN: _____. *The Cambridge Companion to Utopian Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010, p. 107-131.

COELHO, Teixeira. *O que é indústria cultural*. col. 8 Primeiros Passos. 35. ed. São Paulo: Brasiliense, 1993. Disponível em: https://www.academia.edu/download/36546804/COELHO_Teixeira._O_que_e_Industria_Cultural_complementar.pdf. Acesso em 01 Jan. 2023.

DANIEL, Juliana et al. *Da personagem máquina ao ciborgue em: "Zoom", "O Gravador" e "Quarto Selo (Fragmento)" de Rubem Fonseca*. 2009. Dissertação (Mestrado em Letras). PUC/SP. Disponível em: <https://repositorio.pucsp.br/handle/handle/14911>. Acesso em: 02 Nov. 2022.

DE MELO, Natália Pires Tiso. "Espionando a casa de vidro". IN: *Revista Eletrônica Literatura e Autoritarismo – Dossiê "Escritas da violência II"*, Julho de 2010, p. 140-149. Disponível em: http://coralx.ufsm.br/grpesqla/revista/dossie03/RevLitAut_art13.pdf. Acesso em 31 Out. 2022.

DIAS, Gabriela. "Cálculo Integral". IN: _____. *Cálculo Diferencial e Integral e suas Aplicações*. Orientador: Antônio Augusto Oliveira Lima. 2016. 39 f. TCC (Graduação) – Curso de Licenciatura em Matemática. Departamento de Ciências Exatas e Tecnológicas, Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia. Vitória da Conquista, 2016. Disponível em: <http://www2.uesb.br/cursos/matematica/matematicavca/wp-content/uploads/monografia.-Gabriela-Alves-Vers%C3%A3o-Final.pdf>. Acesso em 19 Ago. 2021.

DIAS, Vivian; OLIVEIRA, Itamar Aparecido. Tempo de orgia: impossibilidade e concretude em "A festa", de Ivan Ângelo. *Cadernos Acadêmicos*, n. 1, 2021. Disponível em: <https://lbxxi.org.br/ojs/index.php/cadernos-academicos/article/view/39/12>. Acesso em 28 Nov. 2022.

EAGLETON, Terry. *Ideologia*. São Paulo: Unesp, 1997.

_____. *Teoria literária: uma introdução*. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ENGBERSEN, Godfried. Definitions of distress: who are you calling poor?. IN: *Le Monde Diplomatique English Edition*, Paris, 6 set. 1999. Disponível em: <<http://mondediplo-com/1999/09/06poverty>>. Acesso em: 01 Jan. 2023. (Pg. 46, 50, 52)

FERNANDES, Renata Kelli Modesto; MORAES JUNIOR, Helvio Gomes. PODER E CONTROLE: O IMPACTO DE NÓS, DE IEVGUÊNI ZAMIÁTIN, UM SÉCULO MAIS TARDE. IN: *Revista Athena*. Vol. 18, nº 1(2020). Disponível em: <https://periodicos.unemat.br/index.php/athena/article/view/4670/3633>. Acesso em 02 Nov. 2022.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Miniaurélio Século XXI Escolar: o minidicionário da língua portuguesa*. 4 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

FIGUEIREDO, Carolina Dantas. "Da utopia à distopia: política e liberdade". v.1. n. 03. *Eutomia: Revista Online de Literatura e Linguística*. Recife, Julho/2009, p. 324-362. Disponível em: <http://www.repositorios.ufpe.br/revistas/index.php/EUTOMIA/issue/view/118/showToc>. Acesso em 02 jun. 2016.

FONSECA, Rubem. O quarto selo (Fragmento). IN: _____. *Lúcia McCartney*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora, 1987, p. 43-54.

FORBES REDAÇÃO. Os sistemas prisionais mais superlotados do mundo. Disponível em: <<https://forbes.com.br/listas/2018/01/os-sistemas-prisionais-mais-superlotados-do-mundo/>>. Acesso em 19 ago. 2021.

FRAZÃO, Dilva. Rubem Fonseca, escritor brasileiro. In: *Ebiografia*. Disponível em: https://www.ebiografia.com/rubem_fonseca/. Acesso em: 01 Ago. 2023.

_____. “De Outros Espaços”. [Texto traduzido a partir do inglês (com base no texto publicado em *Diacritics*; 16-1, Primavera de 1986) por Pedro Moura]. Conferência proferida por Michel Foucault no Cercle d' Études Architecturales, em 14/03/1967. Disponível em: http://www.historiacultural.mpbnet.com.br/pos-modernismo/Foucault-De_Outros_Espacos.pdf. Acesso em 01 Ago 2021.

_____. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Tradução de Raquel Ramalhete. 42. ed. Petrópolis: Vozes, 2014, 302 p.

FREITAS, Gabriel D. M. M. Rubem Fonseca e o selo do terror. IN: *Boletim de Pesquisa Nelic*, Florianópolis, v. 14, n. 21, p. 51-67, 2014. Disponível em: <https://core.ac.uk/download/pdf/194168024.pdf>. Acesso: 07 Nov. 2022.

FRIEDMAN, Norman. *O ponto de vista de ficção*. Tradução de Fábio Fonseca de Melo. *Revista USP*, São Paulo, n. 53, p. 166-182, março/maio 2002.

GENETTE, Gérard. *Figuras II*. Tradução de Nícia Adan Bonatti. São Paulo: Estação Liberdade, 2015.

GENETTE, Gérard. *Figuras III*. Tradução de Ana Alencar. São Paulo: Estação Liberdade, 2017.

GERHARD, Julia. *Control and resistance in the dystopian novel: a comparative analysis*. Dissertação (Mestrado em Artes). Faculty of California State University, Chico). 110 p. 2012.

GNIPPER, Patricia. “Yuri Gagarin | Conheça a história do 1º homem lançado ao espaço”. Disponível em: <https://canaltech.com.br/espaco/yuri-gagarin-conheca-a-historia-do-1o-homem-lancado-ao-espaco-111752/>. Acesso em: 12 Maio 2023.

GOMIDE, Bruno Barreto. Ievguêni Zamiátin. In: *A caverna*. Tradução de Mário Ramos.

GRIMM, Alice Marlene. “CLASSIFICAÇÃO DE NUENS”. IN: Meteorologia básica – Notas de aula. UFPR set/1999. Disponível em: <https://fisica.ufpr.br/grimm/aposmeteo/cap6/cap6-2-2.html>. Acesso em: 22 abr. 2021.

HARVEY, David. “The Kantian Roots of Foucault’s Dilemmas”. IN: CRAMPTON, Jeremy W.; ELDEN, Stuart (Ed.). *Space, knowledge and power: Foucault and geography*. Ashgate Publishing, Ltd., 2007, p. 41-47.

HILÁRIO, Leomir Cardoso. Teoria crítica e Literatura: a distopia como ferramenta de análise radical da modernidade. *Anuário de Literatura*. V. 18. N 2, Ano 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/2175-7917.2013v18n2p201>. Acesso em 14 Mai 2022.

JAMESON. Fredric. *The seeds of time*. New York: Columbia University press, 1994.

KLANOVICZ, Luciana Rosar Fornazari. No olho do furacão: revista Veja, censura e ditadura militar (1968-1985). *Literatura em Debate*, v. 4, n. 6, p. 34-50, 2010.

Disponível em:

<http://www.revistas.fw.uri.br/index.php/literaturaemdebate/article/view/535> . Acesso em 27 nov. 2022.

KOTHE, Flávio René. Heróis clássicos. IN: _____. *O herói*. São Paulo: Ática, 1985.

KOPP, Rudinei. *Comunicação e mídia na literatura distópica de meados do século 20: Zamiatin, Huxley, Orwell, Vonnegut e Bradbury*. 2011. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre/RS, 278 f. Disponível em:

<https://repositorio.pucrs.br/dspace/bitstream/10923/2085/1/000433625-Texto%2BCompleto-0.pdf>. Acesso em: 01 Nov. 2022.

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

LAFETÁ, João Luiz. Rubem Fonseca, do lirismo à violência. IN: *Iberoromania*. Nº 38, 1993, pp. 70-84. Disponível em:

<https://www.revistas.usp.br/ls/article/view/19610/21673>. Acesso em 01 Nov. 2022.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2008.

_____. A autobiografia e as novas tecnologias de comunicação. Conferência. Juiz de Fora: *Darandina Revista eletrônica* – Programa de Pós-Graduação em Letras/UFJF, v. 6, n. 1, 2013.

LINS, O. (1976) “Espaço romanesco”, “Espaço romanesco e ambientação” e “Espaço romanesco e suas funções”. IN: _____. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, p.62-110.

LIRA, Thaíse Gomes. *A máquina do tempo: ressonância de H. G. Wells na ficção distópica do século XX*. 2019. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal da Paraíba (UFPB). João Pessoa/PB, 101 f. Disponível em: https://sig-arq.ufpb.br/arquivos/2019183178fb0613178388cdf7516b260/THASE_GOMES.pdf. Acesso em 12 Dez. 2020.

LIRA, Thaíse Gomes; SANTOS, Luciane Alves dos. “A casa de vidro”: o impulso distópico nas linhas duras de Ivan Ângelo. IN: *Revista Eletrônica Literatura e Autoritarismo: MANIFESTAÇÕES ESTÉTICAS DISSIDENTES*. Santa Maria-RS, n. 32, p.29-41, jul-dez.2018. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/LA/article/view/34167>. Acesso em: 12 Dez. 2020.

MARIE, Jean-Jacques. *História da guerra civil russa: 1917-1922*. Editora Contexto, 2017.

MARRIOT, Emma. *A história do mundo para quem tem pressa*. Tradução: Paulo Afonso: Valentina, 2015.

MONTEIRO, Carlos Augusto de Figueiredo. O Mapa e a Trama. *Ensaio Sobre o Conteúdo Geográfico Em Criações Romanescas*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2002.

MOYLAN, Tom. *Distopia – fragmentos de um céu límpido*. Tradução: Ildney Cavalcanti e Felipe Benício. Maceió-AL: Editora da UFAL, 2016.

NAÇÕES UNIDAS BRASIL. Assembleia Geral (1948). *Declaração Universal dos Direitos Humanos* (217 [III] A). Brasília, 18/09/2020. Disponível em: <https://brasil.un.org/pt-br/91601-declaracao-universal-dos-direitos-humanos>. Acesso em: 01 Jan 2021.

NASCIMENTO, Marcio Luis Ferreira Nascimento. Amigo imaginário – A raiz quadrada de -1 tem uma história que pode ser dita complexa. IN: *Ciência hoje*. Vol. 57. Novembro/2016, p. 48-49. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/21706/1/CH342.pdf>. Acesso em 18 Jun 2021.

NITRINI, Sandra. *Literatura comparada: história, teoria e crítica*. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

_____. *Literatura comparada: História, Teoria e Crítica*. 3. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

OLIVEIRA NETO, Pedro Fortunato de. *A distopia na literatura brasileira do século XX*. Tese (Doutorado em Letras) Faculdade de Letras, Universidade Federal de Alagoas. Maceió, 362 f. 2022.

ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS. Declaração Universal dos Direitos Humanos, 1948. Disponível em: <https://www.unicef.org>. Acesso em: 8 Ago 2022.

ORLOVSKY, Daniel T. A Rússia na guerra e na revolução. In.: FREEZE, Gregory L. (org.). *História da Rússia*. Lisboa: Edições 70, 2017, p. 299." Veja mais sobre "Vladimir Lenin" em: <https://brasilescola.uol.com.br/historiag/vladimir-lenin.htm>. Acesso em: 01 Jan. 2023.

PAVLOSKI, Evanir. Da revolução ao totalitarismo: a herança de Nós, de Eugene Zamiatin, para as distopias do século XX. IN: *Morus-Utopia e Renascimento*, v. 12, p. 115-136, 2017. Disponível em: <http://revistamorus.com.br/index.php/morus/article/view/320>. Acesso em: 09 Out. 2022.

PELLANDA. Eduardo Campos. Protestos pela ótica do Google Glass: uma análise das potencialidades de amplificação da vigilância do cidadão. *Liinc em Revista*, v. 10, n. 1, p. 377-385, 2014. Disponível em: <https://revista.ibict.br/liinc/article/view/3526>. Acesso em 01 Jan. 2023.

PERPETUO, Irineu Franco. "Vivendo sob o fogo: Utopias e distopias". IN: _____. Como ler os russos. São Paulo: Todavia, 2021, p. 150-167.

_____. Posfácio. IN: ZAMIÁTIN, Ievguên. *Xis e outras histórias*. Tradução, seleção e posfácio: Irineu Franco Perpetuo. São Paulo: Carambaia, 2022

PLATÃO. *Teeteto Crátilo*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Editora Universitária UFPA, 2001. (Pg. 155)

PORFÍRIO, Francisco. "Michel Foucault". *Portal Brasil Escola*, 2022. Disponível em: <https://brasilecola.uol.com.br/filosofia/michel-foucault.htm>. Acesso em 12 de agosto de 2022.

REIMÃO, Sandra. " Proíbo a publicação e circulação..."- censura a livros na ditadura militar. *Estudos avançados*, v. 28, p. 75-90, 2014. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ea/a/L7cPdmb4GHCSrmTbYkxmNvF/abstract/?lang=pt>. Acesso em 27 nov. 2022.

REUTER, Yves. *Introdução à análise do romance*. Tradução de Angela Bergamini. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 87-96.

RIBEIRO. Andressa de Freitas. *Taylorismo, fordismo e toyotismo*. IN: Lutas Sociais, São Paulo, vol.19 n.35, p.65-79, jul./dez. 2015. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/ls/article/viewFile/26678/pdf>. Acesso em: 18 abr. 2021

ROCHAMONTE, Catarina. "Autoridade e autoritarismo, segundo Hannah Arendt". IN: *Instituto Liberal*. Disponível em: <https://www.institutoliberal.org.br/blog/autoridade-e-autoritarismo-segundo-hannah-arendt/>. Acesso em 01 Ago 2023.

ROMÃO, Morgana Moura; MONTEIRO, Marcio Lauria. O Stalinismo e a União Soviética segundo a interpretação de Leon Trotsky. **Aurora. Revista de Arte, Mídia e Política**, v. 13, n. 38, p. 168-187, 2020.

ROSENFELD, Anatol. "Literatura e Personagem". IN: CANDIDO, Antonio. *O personagem de ficção*. 13 ed. São Paulo: Perspectiva, 2014, p. 9-49.

ROGEL, Samuel (org.). *Manual de teoria literária*. Petrópolis: Vozes, 1984.

SANTIAGO, Silviano. "Imagens do remediado". In: SCHWARZ, Roberto (Org.). *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

SCHNAIDERMAN, Boris. " Glasnost" e memória cultural. *Revista USP*, n. 10, p. 6-34, 1991. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/download/52170/56211>. Acesso em 21 Nov. 2022.

_____. Vozes de barbárie, vozes de cultura. Uma leitura dos contos de Rubem Fonseca. *Literatura e Sociedade*, v. 23, n. 26, p. 162-166, 2018. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ls/article/download/148523/142160>. Acesso em: 21 nov. 2022.

SCHWARZ, Roberto. *Os pobres na literatura brasileira*. Brasiliense, 1983.

SANTOS, Wendel. "O destino na prosa" In: *Os três reais da ficção: o conto brasileiro hoje*. Petrópolis: Ed. Vozes, 1978. 162 p.

SARGENT, Lyman Tower. The three faces of utopianism revisited. *Utopian Studies*. Missouri, v. 5, n. 1, p. 1-37, 1994.

SEGRILLO, Angelo de Oliveira. As diferentes fases da Perestroika soviética: do ponto de vista histórico e a economia política. IN: *Fronteiras: revista de História*, Campo Grande, MS, 5(10): 99-120, jul./dez. 2001.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Anistia e (in) justiça no Brasil: o dever de justiça e a impunidade. *Revista eletrônica Literatura e Autoritarismo*. Memórias da repressão, n. 9, 2007. Disponível em: http://coralx.ufsm.br/grpesqla/revista/num09/art_02.php. Acesso em 31 Out. 2022.

SOETHE, Paulo Astor. Sobre a sátira: contribuições da teoria literária alemã na década de 60. *Fragmentos*, v. 7, n. 2, p. 7-27, 1998. Disponível em: <https://www.academia.edu/download/29986806/7685-23070-1-PB.pdf>. Acesso em: 02 Jan.2023.

SPERBER, Suzi Frankl. Alguns aspectos acerca do problema do foco narrativo. ALFA: *Revista de Linguística*, v. 17, 1971. Disponível em: <file:///C:/Users/Tha%C3%ADse/Downloads/4+-alguns+aspectos+acerca+do+problema+do+foco+narrativo.pdf>. Acesso em 4 Dez. 2022.

STAR WARS: uma nova esperança. George Lucas/Gary Kurtz. Estados Unidos: Lucasfilm Ltd., 1977. Disney Plus (121min).

SUVIN, Darko. Utopianism from orientation to agency: what are we intellectuals under post-fordism to do?. *Utopian Studies*, vol. 9, n. 2, p. 162-190, 1998.

TEIXEIRA, Paulo. Rio de Janeiro, metrópole apocalíptica e pós-humana: Uma leitura do conto "o quarto selo (fragmento)" de Rubem Fonseca. *Revista 2i: Estudos de Identidade e Intermedialidade*, v. 2, n. 2, p. 141-150, 2020. Disponível em: <https://revistas.uminho.pt/index.php/2i/article/view/2660>. Acesso em 20 dez. 2022.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2013, 202 p.

TROUSSON, Raymond. Utopia e utopismo. IN: *Morus-Utopia e Renascimento*, v. 2, p. 123-135, 2005. Disponível em: <http://revistamorus.com.br/index.php/morus/article/view/18/10>. Acesso em: 02 Nov. 2022.

UOL. "Clique Ciência: Como o organismo reage às diferenças de altitude?". Consultoria: Luciano Capelli, fisiologista do São Bernardo Futebol Clube e membro do Centro de Medicina da Atividade Física e do Esporte, da Unifesp. Disponível em:

<https://www.uol.com.br/tilt/ultimas-noticias/redacao/2013/07/09/clique-ciencia-como-o-organismo-reage-as-diferencas-de-altitude.htm>. Acesso em: 22 abr. 2021.

VIEIRA, Fátima. The concept of utopia. IN: CLAEYS, Gregory. *The Cambridge Companion to Utopian Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010, p. 3-27.

WEISER, Frans. Pobreza por subtração: a festa, de Ivan Ângelo. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, p. 205-218, 2013. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/elbc/a/xydjfpv37fnXzX7VH4Xtssn/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em 14 Nov. 2022.

ZAMIÁTIN, Ievguêni Ivánovitch. *Nós*. Tradução de Gabriela Soares. São Paulo: Aleph, 2017, 344 p.

_____. *We*. Tradução de Gregory Zilboorg. Sanage Publishing House: Mumbai, Índia, 2020, 214 p.

_____. *Xis e outras histórias*. Tradução de Irineu Franco Perpétuo. São Paulo: Carambaia, 2022, 328 p.

OBRAS MENCIONADAS

ANGELO, Ivan. “Adeus”. IN *Veja São Paulo*. 28 Set. 2018. Disponível em: <https://vejasp.abril.com.br/cidades/cronica-ivan-angelo-adeus/>. Acesso em: 21 Nov 2022.

_____. *A festa: romance, contos*. 13 ed. São Paulo: Jardim dos livros, 2014, 237p.

DE ASSIS, Machado de. *Quincas Borba*. São Paulo: Nova Aguilar, 1994.

_____. *Dom Casmurro*. NBL Editora, 1964.

_____. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Moderna, 1999.

ATWOOD, Margaret. *O conto da aia*. Tradução de Ana Deiró. Rio de Janeiro: Rocco, 2017, 366 p. (Pg. 66, 110, 121)

BRADBURY, Ray. *Fahrenheit 451*. Tradução de Cid Knipel. 2. ed. São Paulo: Globo, 2012.

BRANDÃO, Ignácio de Loyola. *Não verás país nenhum*. 27. ed. São Paulo: Global, 2008, 381 p.

BURGESS, Anthony. *Laranja Mecânica*. Tradução de Fábio Fernandes. São Paulo: Aleph, 2012.

CASS, Kiera. *A seleção*. Tradução de Critian Clemente. São Paulo: Seguinte, 2012, 368 p.

COLLINS, Suzanne. *Jogos Vorazes*. Tradução de Alexandre D'Elia. Rio de Janeiro: Rocco Jovens Leitores, 2010, 397 p.

DICK, Philip K. *Androides sonham com ovelhas elétricas?*. Tradução de Ronaldo Bressane. 2. ed. São Paulo: Aleph, 2017, 336 p.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor M. *Crime e castigo*. Tradução, prefácio e notas de Paulo Bezerra. 5ª. ed. São Paulo: 34, 2007.

ENGELS, Friedrich; MARX, Karl. *O manifesto comunista*. 5.ed. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 1999. 65 p.

FORSTER, E. M. "The Machine Stops." *"The Eternal Moment" and Other Stories*. New York: Grosset, 1956.

GOLDING, William. *O senhor das moscas*. Tradução de Sergio Flaskman. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014, 224 p.

HUXLEY, Aldous. *Admirável mundo novo*. Tradução de Lino Vallandro, Vidal Serrano. 22. ed. São Paulo: Globo, 2014, 306 p.

_____. *Contraponto*. Globo Livros, 2014, 688p.

KAFKA, Franz. *A Metamorfose*. Tradução e posfácio Modesto Carone. – São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

L'ENGLE, Madeleine. *Uma dobra no tempo*. Tradução de Érico Assis. Rio de Janeiro: HarperCollins, 2017, 240 p.

MARINETTI, F. T.. *Manifestes du Futurisme* [Présentation de Giovanni Lista], Paris, Séguier, 1996.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Manifesto comunista*. Boitempo Editorial, 2015.

MORAIS, Bárbara. *A ilha dos dissidentes*. 2. ed. Trilogia Anômalos, vol.1. Belo Horizonte: editora Gutenberg, 2015, 303 p.

MORE, Sir Thomas, Santo. *Utopia*. Tradução de Márcio Meirelles Gouvêa Júnior. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017, 249 p.

ORWELL, George. *1984*. Tradução de Alexandre Hubner, Heloísa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, 414 p.

PELETEIRO, Matheus. *O ditador honesto*. Salvador-BA: edição do autor, 2018, 169p.

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

SHELLEY, Mary. *O último homem*. Tradução de Marcella Furtado. São Paulo: Editora Landmark, 2007.

SPINDLER, Roberta. *A torre acima do véu*. São Paulo: Giz editorial, 2014, 271 p.

SWIFT, Jonathan. *As viagens de Gulliver*. Tradução de Octavio Mendes Cajado. 20. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018, 414 p.

WELLS, H. G. *When the sleeper awakes*. CreateSpace Independent Publishing Platform, 2017 (1899), 144 p.

_____. *A ilha do dr. Moreau*. Tradução de Bráulio Tavares. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012, 170 p. (Pg. 136)

_____. *A máquina do tempo*. 2. ed. Tradução de Bráulio Tavares. Suma, 2018, 167 p.

ZAMIÁTIN, I. *A caverna*. Tradução de Mário Ramos. São Paulo: editora 34, 2011.

APÊNDICE

APÊNDICE A – Tabela comparativa entre as obras analisadas

	NÓS	"O quarto selo (fragmento)"	"A casa de vidro"
Regime totalitarista	- Estado Único e o Benteitor	O Governador Geral (G. G.)	Os Chefes, O Experimentador
Opressão e Repressão: Violência sempre presente	- Tábua das Horas e vigilância extrema - Controle pela força: prisão e mortes - Manipulação da imprensa - A Operação: a Campanha - aparente ausência de armas	- Exterminadores, IPTMM, DEPOSE - Os meios de controle são mais sigilosos do que os utilizados por Zamiātin - Alta Vigilância - Forte presença de armas, uso de GASPAP e IE-IE-IE	- A casa de vidro - Os guardas luzilam protestantes - Forte vigilância
Alta Tecnologia:	- O vidro das casas - A Integral; o fonoleitor - Alimentos sintéticos de petróleo - Os aros; as membranas de rua	Vidro da sala do G. G. e Telas de chamada - Pistola 54 Superchata e os IVEs - A medicina avançada - As escutas do narrador testemunha	- O super vidro da prisão, cuja origem é desconhecida (mas não era inquebrável, pois as dinamites os atelaram) - Escutas implantadas em toda a cidade
Falta de harmonia social: Desequilíbrio, seja financeiro, seja ideológico	- Livre-arbítrio atelado pela Tábua das Horas e pelas normas do Estado Único - Dia da Unanimidade e singularização do "Benteitor" - Texto distópico reacionário - Falsa transparência	- A insatisfação das FUVAGs - Texto distópico reacionário, com movimentação das massas - Mais de 15 mil mortos em protestos, não há igualdade de vozes	- A população claramente passa por crise econômica e não tem liberdade de protestar - Falsa transparência
Alienação: Por ignorância ou medo	- Foco na padronização das massas - Perda de direitos e excesso de deveres - Nós x eu, números x nomes - Marcha do Estado e fim da instituição familiar - Rebeldes se insurgem, mas são reprimidos	- Um menor grau de alienação, mais levantes de insatisfação pela regência da personagem G. G., porém muitos mortos	- Existe revolta, mas é coibida pelos guardas armados - Alguns moradores preferem silenciar por medo da represália.
Reorganização do mundo: Centralização dos espaços de dominação e reconfiguração geopolítica	- O Estado mundial reorganizado - As casas de vidro	- Reconfiguração do país e do Rio de Janeiro - Relações interpersonais frias	- A sociedade está, pela força, sendo moldada a uma nova realidade - A casa de vidro controla internos e transeuntes. - Casas derrubadas para construção de prisões de vidro - Tipos sociais
Linguagem: Sempre em transformação	- Uso prioritário de termos do campo das ciências Exatas e da natureza, refletindo as transformações na conduta social do Estado, com exceção de poetas/poetisas. - Uso estratégico de reticências	- Expressões, siglas e abreviações sintetizando novas nomenclaturas - Ritmo e códigos - Benteitor / PERSAB e PERCOM - Controle e Eunuco	A linguagem se adaptou nos poemas da população, de forma a representarem recados, como a única forma de comunicação entre internos e famílias.
Melamorfoses: Adaptação ao meio	- Excesso de pelos do D-503 - As adaptações da Operação	.	.
Panóptico: Presente em diferentes formas	- As casas de vidro e membranas da rua (escutas) - O diário do D-503	Narrador testemunha tem acesso a imagens e áudio, provavelmente de escutas	- A população é vigiada o tempo todo, através da prisão de vidro e também das escutas implantadas
Contranarrativa: Existente, mas silenciada	- Trechos variados do diário; uso das reticências - Silenciada após as denúncias do diário	- Revolta nas FUVAGs - Jovem no hotel e a tentativa do 3E - Abafada em todas as ocasiões	- Manifestantes são torturados ou metralhados, logo, silenciados, assim como os poemas - Abafada quando a prisão se torna comum