

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

**NÃO VERÁS “BRASIL” NENHUM: literatura distópica e direitos humanos  
através de Ignácio de Loyola Brandão**

DUINA PORTO

JOÃO PESSOA/PB

2024

DUINA PORTO

**NÃO VERÁS “BRASIL” NENHUM: literatura distópica e direitos humanos  
através de Ignácio de Loyola Brandão**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba, como requisito à obtenção do título de Mestra em Letras.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Luciane Alves Santos

Área de concentração: Literatura, Teoria e Crítica

Linha de pesquisa: Tradição e Modernidade

João Pessoa/PB

2024

**Catálogo na publicação**  
**Seção de Catalogação e Classificação**

P853n Porto, Duina Mota de Figueiredo.

Não verás "Brasil" nenhum : literatura distópica e direitos humanos através de Ignácio de Loyola Brandão / Duina Mota de Figueiredo Porto. - João Pessoa, 2024.  
164 f. : il.

Orientação: Luciane Alves Santos.  
Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCHLA.

1. Direitos humanos. 2. Literatura e Direito. 3.  
Distopia literária. I. Santos, Luciane Alves. II.  
Título.

UFPB/BC

CDU 342.7(043)

DUINA PORTO

**NÃO VERÁS “BRASIL” NENHUM: literatura distópica e direitos humanos  
através de Ignácio de Loyola Brandão**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba, como requisito à obtenção do título de Mestra em Letras.

Aprovada em 31/07/2024.

BANCA EXAMINADORA:

---

**Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Luciane Alves Santos**

Universidade Federal da Paraíba (UFPB)

Presidente da Banca

---

**Prof. Dr. Tauan Fernandes Tinti**

Universidade Federal da Paraíba (UFPB)

Examinador interno

---

**Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Angela Araújo da Silveira Espíndola**

Universidade Federal de Santa Maria (UFSM)

Examinadora externa



**ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO DO(A) ALUNO(A)**  
**DUINA MOTA DE FIGUEIREDO PORTO**

Aos trinta e um dias do mês de julho do ano de dois mil e vinte e quatro, às nove horas, realizou-se, por videoconferência, a sessão pública de defesa de Dissertação intitulada: “Não verás ‘Brasil’ nenhum: literatura distópica e direitos humanos através de Ignácio de Loyola Brandão”, apresentada pelo(a) aluno(a) Duina Mota de Figueiredo Porto, que concluiu os créditos exigidos para obtenção do título de MESTRE EM LETRAS, área de Concentração em Literatura, Teoria e Crítica, segundo encaminhamento do Prof. Dr. Marco Valério Classe Colonnelli, Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPB e segundo os registros constantes nos arquivos da Secretaria da Coordenação da Pós-Graduação. A professora Doutora Luciane Alves Santos (PPGL/UFPB), na qualidade de orientadora, presidiu a Banca Examinadora da qual fizeram parte o(a)s Professores Doutore(a)s Angela Araújo da Silveira Espíndola (UFSM) e Tauan Fernandes Tinti (UFPB). Dando início aos trabalhos, o(a) Senhor(a) Presidente convidou os membros da Banca Examinadora para comporem a mesa. Em seguida, foi concedida a palavra ao(à) mestrando(a) para apresentar uma síntese de sua dissertação, após o que foi arguida pelos membros da Banca Examinadora. Encerrando os trabalhos de arguição, os examinadores deram o parecer final, ao qual foi atribuído o seguinte conceito: APROVADA. Proclamados os resultados pelo(a) Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, eu, Luciane Alves Santos (Secretária *ad hoc*), lavrei a presente ata, que assino juntamente com os membros da Banca Examinadora.

João Pessoa, 31 de julho de 2024.

Documento assinado digitalmente  
 **LUCIANE ALVES SANTOS**  
Data: 05/08/2024 14:39:53-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof.a. Dra. Luciane Alves Santos  
(presidente da banca)

Documento assinado digitalmente  
 **ANGELA ARAUJO DA SILVEIRA ESPINDOLA**  
Data: 02/08/2024 16:17:11-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof.a. Dra. Angela Araújo da Silveira Espíndola  
(examinadora)

Documento assinado digitalmente  
 **TAUAN FERNANDES TINTI**  
Data: 05/08/2024 10:29:09-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Tauan Fernandes Tinti  
(examinador)

Documento assinado digitalmente  
 **DUINA MOTA DE FIGUEIREDO PORTO**  
Data: 06/08/2024 08:50:39-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Duina Mota de Figueiredo Porto  
(mestranda)

Às pessoas leitoras que me inspiraram a ler.

## AGRADECIMENTOS

Ao escolher percorrer os meandros teóricos da Literatura, tive diversas oportunidades de aprender e de conviver com pessoas fundamentais para sustentar meu propósito de realizar a pós-graduação em Letras no PPGL/UFPB. O desejo de me capacitar na área – surgido ainda em 2019, durante a execução de um projeto de extensão em Direito e Literatura que coordenei no curso de Direito onde leciono na UFPB – foi posto à prova continuamente. Entre as “sabotagens” do destino que quase inseriram a palavra “desistência” no meu vocabulário nessa trajetória, vieram a pandemia do COVID-19, questões outras de saúde que me levaram ao afastamento do programa por um semestre e a impossibilidade de dedicação exclusiva aos estudos, ante as minhas atribuições como docente e gestora no CCJ/UFPB.

Aliadas a essas circunstâncias, dificuldades naturais surgidas da ausência de uma graduação em Letras me conduziram por caminhos tantas vezes tortuosos em busca de conhecimentos essenciais mais específicos. Além disso, ouvi reiteradamente a pergunta “Para que outro mestrado, se você já é mestra e doutora em Direito?”. Esquivei-me de responder, entre silêncios eloquentes, lágrimas disfarçadas e renúncias pronunciadas. Para que, mesmo?

Há muitas respostas para essa indagação: a paixão pela Literatura, o amor ao saber, a vontade de conhecer, a curiosidade de descobrir, o sentido de partilhar. Estudar, pesquisar, desafiar limites, refletir, amadurecer sensivelmente como pessoa e intelectualmente enquanto docente...

Por tudo isso, agradeço especialmente às professoras e aos professores que fizeram parte dessa jornada e que tanto me inspiraram e me ensinaram: Alcione Lucena de Albertim, Alyere Silva Farias, Arturo Gouveia de Araújo, Fabiana Ferreira da Costa, Tauan Fernandes Tinti e Vanessa Neves Rimbau Pinheiro.

Tenho especial gratidão por Luciane Alves Santos, que como professora me encantou durante uma das disciplinas ministradas, e como orientadora aceitou no meio do caminho me conduzir na estruturação desta pesquisa.

Às queridas Ludmila Porto (irmã) e Bárbara Galindo (cunhada), professoras e pesquisadoras na área de Letras: obrigada pelos diálogos sempre profícuos, pelas provocações intelectuais e o carinho.

Por fim, eu não chegaria até aqui sem o apoio incondicional de Anne Augusta Alencar Leite, amiga e parceira na Direção do CCJ, e sem a paciência dos meus dois amores: Miguel Porto (filho) e Hermann Sihler (marido).

Obrigada! Que venham novos (e leves) desafios!

***“O horror deixa de ser quando se transforma em cotidiano.”***

Ignácio de Loyola Brandão  
*Não verás país nenhum*

## RESUMO

A pesquisa de mestrado ora apresentada visa a investigar conexões entre as áreas de Literatura e de Direito a partir do livro *Não verás país nenhum*, de Ignácio de Loyola Brandão. O romance se situa em um apocalíptico futuro indefinido, na cidade de São Paulo, degradada por uma crise ambiental e submetida ao “Esquema”, sistema autoritário e violento de poder que oprime a população. Narrado em primeira pessoa por Souza, ex-professor aposentado compulsoriamente e que desperta para a realidade após constatar um inusitado furo em sua mão, o enredo possui vários aspectos das narrativas distópicas, de modo que a distopia emerge como categoria analítica temática do trabalho. O problema da pesquisa consiste em averiguar que elementos caracterizam a obra como uma distopia e como essa categoria se relaciona com os direitos humanos no contexto brasileiro. A hipótese principal é a de que estão presentes no *corpus* os elementos das distopias que afetam a liberdade (de escolha, locomoção, pensamento, expressão) e violam o direito fundamental à existência digna (dignidade da pessoa humana); tais fatores se estruturam através do espaço que formata o ambiente distópico. Assim, propõe-se o diálogo entre ficção e realidade – Literatura e direitos humanos – mediante a adoção de uma metodologia de pesquisa bibliográfica e qualitativa. O escopo teórico desta investigação partirá dos conceitos de Candido (2011), Godoy (2011), Karam (2017), Mittica (2015) e Trindade (2023), em relação aos liames estabelecidos entre os estudos literários e os de Direito; quanto à distopia, serão importantes os conceitos de Baccolini (2003), Clayes (2017) e Moylan (2023). Por fim, as relações de poder e direitos humanos serão pensadas a partir dos estudos de Arendt (2012), Bobbio (1992), Kant (1989) e Piovesan (2004).

Palavras-chave: Literatura e Direito. Distopia literária. Direitos humanos. *Não verás país nenhum*.

## ABSTRACT

The Master's research here presented aims to investigate connections between the fields of Literature and Law, based on the book "Não verás país nenhum", written by Ignacio de Loyola Brandão. The novel lies in an undefined apocalyptic future, in the city of São Paulo, degraded by an environmental crisis yielded by the "Esquema", an authoritarian and violent system of power that persecutes the population. The book is narrated in the first person by Souza, a former professor who was forced to retire and became aware of the current situation after noticing a strange hole in his hand. The plot has many aspects from dystopian narratives, so that the dystopia emerges as an analytical themed category of labor. The research consists of investigating which elements characterize the work as a dystopia and how this category relates to human rights in the Brazilian context. The main hypothesis is that the elements of dystopias that affect liberty (of choice, movement, idea, expression) and that violate the fundamental rights to a dignified existence (human beings dignity) are present in the corpus; such factors are structured through the space that establish the dystopian environment. Therefore, the interchange between fiction and reality is proposed – Literature and human rights – upon the admission of a bibliographical and qualitative research's methodology. The theoretical scope of this investigation derives from the concepts of Candido (2011), Godoy (2011), Karam (2017), Mittica (2015) and Trindade (2023), regarding the links established between the literary studies and Law; as for the dystopia, the concepts of Baccolini (2003), Clayes (2017) and Moylan (2023) will be important. In conclusion, the relationship between power and human rights will be considered according to the studies of Arendt (2012), Bobbio (1992), Kant (1989) and Piovesan (2004).

Keywords: Literature and Law. Dystopian literature. Human rights. *Não verás país nenhum*.

## SUMÁRIO

<b>Introdução</b> .....	11
<b>1 Ignácio de Loyola Brandão: panorama necessário</b> .....	18
1.1 Contexto, pretexto e texto.....	18
1.2 “Viver significa, entre outras coisas, poder escrever”: recortes sobre Ignácio de Loyola Brandão e o conjunto de sua obra.....	25
<b>2 Distopia, Literatura e Direito</b> .....	39
2.1 Literatura distópica e perspectivas da distopia.....	40
2.1.1 Distopia e utopia.....	44
2.1.2 As sombras utópicas.....	48
2.1.3 Profusões distópicas.....	51
2.2 A distopia como gatilho para o diálogo entre Literatura e Direito.....	70
2.2.1 As correntes do “Direito e Literatura”.....	77
2.2.2 Desafios jusliterários.....	82
<b>3 Enfoque analítico da distopia e dos direitos humanos em <i>Não verás país nenhum</i></b> .....	93
3.1 Considerações sobre o romance.....	93
3.2 Não verás “Brasil” nenhum: ponderações sobre a distopia (nacional) através do espaço e dos direitos humanos fundamentais no <i>corpus</i> da pesquisa.....	113
3.2.1 A distopia pelo viés da espacialidade .....	118
3.2.2 O que <i>Não verás país nenhum</i> tem a dizer sobre direitos humanos?.....	131
<b>Considerações finais</b> .....	145
<b>Referências</b> .....	148
<b>Anexos</b> .....	162

## Introdução

A dissertação de mestrado intitulada “Não verás ‘Brasil’ nenhum: literatura distópica e direitos humanos através de Ignácio de Loyola Brandão” surgiu das inquietações que emergiram do contexto político e social que passou a ser delineado no âmbito da realidade brasileira desde o ano de 2016, com o *impeachment* da então Presidenta da República Federativa do Brasil, Dilma Roussef, a legitimação de narrativas distorcidas, a profusão de discursos de ódio e a normalização da violação de direitos humanos que vieram à tona durante o governo do Presidente Jair Messias Bolsonaro, iniciado em 2019. Os impactos advindos dessa conjuntura, ainda vigente na nossa sociedade, mesmo após a finalização, em 2022, desse período que reverberou as nervuras autoritárias que permanecem nos estruturando, revelaram traços dignos das distopias literárias repletos de momentos que poderiam ser qualificados quase como “pausas democráticas” em nossa história já tão antidemocrática de tempos idos.

Assim, em 2019, o cenário nacional serviu de palco para a formulação e a coordenação do projeto de extensão universitária “Cadê a leitura? Ações e diálogos entre direito e literatura”, aprovado no PROBEX/UFPB e desenvolvido no Curso de Direito de Santa Rita (DCJ/CCJ/UFPB), onde a autora desta dissertação atua. Sustentada pelas concepções de Antonio Candido, em *O direito à literatura*, a ideia de pesquisar a literatura como direito humano fundamental concretizou-se em parceira com servidoras da biblioteca setorial do curso de Direito de Santa Rita, com o objetivo primordial de estimular a leitura literária entre os discentes e o debate de direitos humanos pelo viés de algumas obras distópicas previamente selecionadas, entre as quais *Não verás país nenhum*, *corpus* desta pesquisa, de autoria do escritor brasileiro Ignácio de Loyola Brandão.

Como resultados, o projeto de extensão atendeu às seguintes metas propostas: (i) formação de um acervo literário (inédito) na biblioteca jurídica setorial do DCJ/CCJ/UFPB, fruto de doações e de recursos orçamentários próprios oriundos da execução do projeto; (ii) mediações de leituras das obras literárias acima citadas, promovidas por eventos denominados “Bora ler!”, no prédio da universidade e em escolas públicas de ensino fundamental e médio da cidade de Santa Rita; (iii) exibição de filmes/séries/documentários relacionados às distopias e à importância da leitura/conhecimento, através dos eventos “Bora assistir!”, capitaneados pelos integrantes do projeto, com a participação de professores convidados das áreas de Direito e de

Cinema e de autores paraibanos de obras literárias, trazendo alunos de escolas públicas de ensino médio e fundamental para o ambiente universitário; (iv) campanhas para doação de livros para uma escola do meio rural do Cariri paraibano.

Durante a execução do referido projeto, a materialização das interfaces entre direito e literatura fomentou na autora – cuja formação é jurídica – o desejo de aprofundar as investigações no campo da teoria literária, de modo que a escolha pelo Programa de Pós-Graduação em Letras na Universidade Federal da Paraíba (PPGL/UFPB) se deu por essa razão. A relevância de viabilizar o acesso aos livros e ao exercício dialógico e interdisciplinar das leituras literárias com o mundo jurídico e o contexto social, sob o prisma dos direitos humanos, revelou-se como o pontapé inicial para enfrentar, no ano de 2021, a seleção de mestrado e a propositura perante o PPGL/UFPB do projeto de pesquisa então intitulado “Distopia, direitos humanos e cidadania da obra de Ignácio de Loyola Brandão”.

A redefinição dos contornos da pesquisa e, por conseguinte, do título original do projeto apresentado ao PPGL/UFPB para “Não verás ‘Brasil’ nenhum: literatura distópica e direitos humanos através de Ignácio de Loyola Brandão”, não desnaturou a essência daquilo que foi submetido para a investigação, ou seja, a discussão sobre distopia literária e direitos humanos. Contudo, o desenvolvimento do trabalho exigiu determinados delineamentos que serão a seguir explicitados, a começar pelo *corpus* escolhido.

A obra selecionada como *corpus*, lida a primeira vez pela autora durante a execução do projeto de extensão citado nesta introdução, é significativa para discutir o assunto objeto desta dissertação. Publicada em 1981, década da reabertura política do Brasil após os duros anos de ditadura civil-militar<sup>1</sup>, tem como enredo um futuro apocalíptico não determinado, narrado em primeira pessoa pelo protagonista Souza, ex-professor de História aposentado compulsoriamente porque respondia aos questionamentos dos seus alunos e estimulava a reflexão. Souza (sobre)vive em uma São Paulo devastada pelos efeitos nefastos de uma crise ecológica que teria solapado o Brasil pela falta d’água e de vegetação, pela desertificação de áreas como a Amazônia e a existência de bolsões de

---

<sup>1</sup> Há críticas entre os historiadores sobre o termo “ditadura civil-militar” ao invés de “ditadura militar” no Brasil (Ferreira e Costa, 2016; Melo, 2012), uma vez que sua utilização pode ser desvirtuada para ensejar a ideia de que teria havido uma revolução em 1964, e não um golpe de Estado, e que a sociedade civil estaria ao lado das Forças Armadas apoiando tal ato. Nesta pesquisa, optou-se pela primeira expressão, partindo da concepção de que esse golpe deflagrado no país resultou de articulações políticas entre os militares e alguns setores da sociedade civil e empresarial.

calor que queimavam e derretiam as pessoas até a morte, em paisagens poluídas por montanhas fétidas de lixo espalhadas por toda parte.

No romance, a artificialização e a piora da qualidade de vida se refletem através da comida “factícia” produzida em laboratórios, pois não existe mais agricultura, plantas nem animais; dos cheiros fabricados para mascarar, inutilmente, o odor mefítico da decomposição de cadáveres que paira no ar; da contaminação radiativa, de doenças repentinas incuráveis e da esterilidade feminina. A degeneração humana, pois, é cotidiana. Tais aspectos subsistem em uma atmosfera autoritária e violenta conduzida por corruptos medíocres que oprimem a população alienada e amedrontada, auxiliados por um grupo de “Civiltares” que forma um tipo de facção ou braço governamental – o “Esquema” – responsável pela vigilância, controle, perseguição e matança dos que se rebelam contra o sistema. A reunião desses elementos no livro permite afirmar o pertencimento a um gênero literário, categoria, variedade ou, pelo menos, a uma maneira específica de escrita a que podemos denominar de distópica.

Situando, portanto, a pesquisa nesse *corpus*, manteve-se a distopia como categoria analítica temática tal qual como prevista no projeto original. Quando se pensa em literatura distópica, algumas referências fundacionais restam inegáveis, a exemplo de *Nós* (Zamiátin, 2017 [1920]); *Metropolis* (Harbour, 2019 [1925]); *Admirável mundo novo* (Huxley, 2014 [1932]); *1984* (Orwell, 2005 [1949]); *Fahrenheit 451* (Bradbury, 2012 [1953]); *Laranja mecânica* (Burgess, 2014 [1962]); e *O conto da aia* (Atwood, 2017 [1985]). Todas possuem como caracteres essenciais enredos que abordam poder, autoritarismo ou totalitarismo estatal, tecnologia como ameaça, opressão, medo e banalização da violência, em cenários muitas vezes atrelados a avanços científicos e/ou a imagens de devastação ambiental, espelhando supostos futuros tenebrosos que via de regra transparecem, de fato, anseios e preocupações com os rumos tomados no presente.

As condições distópicas afetam a liberdade em suas diversas nuances – de escolha, locomoção, pensamento e expressão – revelando o *deslugar* onde as distopias geralmente são ambientadas. Esses *deslugares* são lugares cindidos, doentios, ruins, desfavoráveis, perturbadores e adversos à humanidade dividida em sociedades colapsadas e decadentes ou, ao revés, ainda que aparentemente perfeitas ou “evoluídas”, submetidas a sistemas autoritários que impõem comportamentos massificados (Bentivoglio, 2019; Claeys, 2017). A presença de todas as peculiaridades supramencionadas é irrefutável em *Não verás país nenhum*.

Assim, no *corpus* é possível perceber que o espaço emerge como elemento necessário e oportuno à presente análise literária, seja porque através dele são evidenciados aspectos distópicos que se refletem pela atmosfera opressiva de um mundo catastrófico, degradado e privado de humanidade, seja para discorrer como o próprio espaço é afetado pela distopia. Partindo da premissa de Lins (1976) de que na ficção tudo sugere a existência do espaço, de modo que todos os elementos narratológicos o suscitam, não se cogita, neste estudo, em teorizar sobre o mesmo enquanto categoria narrativa analítica, mas analisá-lo em decorrência da categoria temática escolhida, que é a distopia.

Na narrativa de *Não verás país nenhum*, o espaço é fator crucial na construção do pessimismo tão afeito às distopias. A São Paulo onde se desenrola o enredo é uma cidade mefítica – para usar o termo com que Ignácio de Loyola Brandão começa o romance – super populosa e setorizada por guetos cuja circulação é controlada por barreiras, visando a evitar o livre deslocamento dos seus habitantes. Nesse *locus*, o cenário distópico é composto pelo absoluto descontrole ambiental que dá o tom da catástrofe ecológica do livro e que acaba por moldar os personagens e os acontecimentos integrantes da ação.

A distopia, destarte, vai se configurando através desse mundo degradado não apenas pelo seu espaço urbano (elemento espacial), mas também pela atmosfera social (espaço social) em que o protagonista Souza está inserido, a qual afeta sua vivência íntima (espaço psicológico), sua possibilidade de envolvimento e sua capacidade de intervenção na história. Nessa toada, o personagem – esse “participante do mundo narrativo” (Reis, 2022, p. 389) – merece algumas considerações, dada a impossibilidade de ser desvincilhado do espaço em *Não verás país nenhum* e, sobretudo, em razão da abordagem dos direitos humanos nesta pesquisa.

Com efeito, as narrativas literárias distópicas chamam a atenção pelo fator de desumanização decorrente da sujeição social de personagens alienados ou apáticos diante do controle exercido por organizações estatais, paraestatais e pela tecnologia que figura como um rolo compressor, aproximando-se das realidades em que indivíduos de carne e osso são regulados por Estados tirânicos e afetados negativamente pelo progresso científico-tecnológico que deveria estar em prol da humanidade, mas, ao contrário, acaba funcionando como forma moderna de escravização e de deterioração da subsistência digna dos indivíduos.

Nas distopias literárias, são frequentes os personagens colocados como heróis deslocados, que passam por uma tomada de consciência, descolando-se de estruturas sociais presas a quadros autoritários que funcionam como antagonistas do romance, com

apoio de instituições e agentes ligados a tecnologias cerebrais e totalitárias acentuando a pequenez e a falta da individualidade dos protagonistas diante do sistema (Gênero [...], 2021). *Não verás país nenhum* também contém essa premissa: Souza, o narrador-personagem, é o herói deslocado que desperta para a realidade opressora e distópica ao seu redor a partir de um furo que aparece repentina e inusitadamente em sua mão.

Essa circunstância sobrenatural, sem explicação plausível no âmbito da realidade do personagem e que se revela, inclusive, como um componente do fantástico, individualiza-o, torna-o diferente e, por conseguinte, ainda mais excluído do meio social onde (sobre)vive. A partir da visão do protagonista do romance, a pesquisa assume contornos mais definidos em relação ao que constava originalmente no projeto submetido, situando-se no contexto brasileiro, o que motivou inclusive o trocadilho no título na dissertação, que passou a ser “Não verás ‘Brasil’ nenhum”.

Feitas essas ponderações, é possível construir o problema desta pesquisa através da seguinte indagação: Que elementos caracterizam *Não verás país nenhum* como uma distopia e como essa categoria se relaciona com os direitos humanos no contexto brasileiro?

A hipótese principal que se pretende confirmar é a de que os elementos caracterizadores da distopia estão presentes no *corpus*, estruturados através de traços peculiares que se manifestam sobretudo por meio do espaço que formata o ambiente distópico, possibilitando, nesse sentido, o diálogo entre literatura e direitos humanos em um cenário onde o Brasil é o palco.

A construção desse diálogo ressalta as conexões entre ficção e realidade e converge para a discussão de um ponto necessário, qual seja, a dignidade da pessoa humana, premissa que é fundamento de toda e qualquer teorização sobre os direitos humanos. Os direitos humanos podem ser entendidos como o conjunto institucionalizado de direitos e garantias do ser humano que tem por finalidade básica o respeito à sua dignidade, pelo estabelecimento de condições mínimas de vida e de desenvolvimento da personalidade humana, bem como pela proteção contra o arbítrio do poder estatal. Nas distopias literárias, esse valor da dignidade humana, tão caro à compreensão e à própria configuração de tais direitos, costuma ser relegado, banido, vilipendiado, esquecido.

Ante a problemática e a hipótese apresentadas, identifica-se que o objetivo geral desta pesquisa consiste em analisar o romance *Não verás país nenhum*, a fim de discutir literatura e direitos humanos pela perspectiva da distopia que se compõe através do espaço na conjuntura do Brasil. Como objetivos específicos, são elencados os seguintes:

(a) investigar as singularidades do romance do *corpus*, para aprofundar o conhecimento sobre a obra do autor e sua pertinência/adequação à distopia literária, mediante a análise dos elementos que a caracterizam;

(b) discutir como a imaginação distópica de Ignácio de Loyola Brandão ilumina a compreensão do Brasil contemporâneo e suas tendências ao autoritarismo e a uma sociedade de mal-estar;

(c) analisar quais são as noções sobre direitos humanos que emergem do *corpus* selecionado, através da categoria analítica elencada e das correlações entre Direito e Literatura, para discutir sua pertinência no contexto brasileiro a partir da literatura distópica.

O trabalho, portanto, pretende lançar provocações transdisciplinares, uma vez que não se encerra na análise da categoria literária proposta, mas busca, através dela, erigir algumas pontes entre a Literatura e o Direito, pautando-se tanto por fontes e fundamentações derivadas de ambas as áreas do conhecimento, como pelo arcabouço teórico (Candido, 2011, 2023; Godoy, 2011; Karam, 2017; Mittica, 2015; Trindade, 2023) que vem sendo consolidado em um terreno relativamente recente das pesquisas científicas, denominado de “Direito e Literatura”.

No âmbito da fortuna crítica pesquisada sobre o *corpus*, algumas das abordagens encontradas tanto diferem do viés proposto nesta investigação como a complementam, de modo que alguns dos textos são utilizados como fonte e citados ao longo do trabalho. Entre ensaios<sup>2</sup>, dissertações de mestrado<sup>3</sup>, teses de doutorado<sup>4</sup> e livros publicados<sup>5</sup>, as perspectivas transitam pela análise do fantástico no romance; memória, esquecimento e crítica ao autoritarismo e ao contexto sociopolítico ditatorial do Brasil; denúncia e

---

<sup>2</sup> *Ficção distópica brasileira: protestos contra a repressão* (Ginway, 2005, apud Souza, A., 2018, p. 11) e *Duas ficções antecipatórias: o insólito Brasil de “Bolero” e “Não verás país nenhum”* (Bastos, 2000, apud Souza, A., 2018, p. 20).

<sup>3</sup> Na Plataforma Sucupira da CAPES (2023): *Contando sobre o antropoceno desde o Brasil: uma leitura a partir de “Não verás país nenhum”, de Ignácio de Loyola Brandão* (Burd, 2021); *O Brasil distópico na ficção de Ignácio de Loyola Brandão* (Ferreira, 2021); *O fantástico e o ideológico em “Não verás país nenhum” de Ignácio de Loyola Brandão* (Rosas, 1985); *A representação literária do período histórico ditatorial no romance “Não verás país nenhum” de Ignácio de Loyola Brandão* (Rado, 2021); *“Não verás país nenhum”: o itinerário do protagonista na ficção de Ignácio de Loyola Brandão*.

<sup>4</sup> Conferir na Plataforma Sucupira (CAPES, 2023): *Uma criação em processo: Ignácio de Loyola Brandão e “Não verás país nenhum”* (Salles, 1990) e *A distopia na literatura brasileira do século XX* (Oliveira Neto, 2022).

<sup>5</sup> *A escrita como exercício de indignação: Ignácio de Loyola Brandão – “Bebel que a cidade comeu” e “Não verás país nenhum”* (Vieira, 2014) e *O fantástico no romance “Não verás país nenhum”* (Souza, A., 2018).

preocupação fundadora com questões ambientais; debate sobre a possibilidade de uma narrativa distópica ecológica; trajetória do protagonista e processo de criação do escritor<sup>6</sup>.

Em vista dos propósitos desta dissertação, sua composição se dá em três capítulos. O primeiro – “Ignácio de Loyola Brandão: panorama necessário” – traz uma visão panorâmica do autor e do conjunto de sua obra, tecendo considerações acerca do seu processo de escrita tão marcado pela veia jornalística e pelos elementos sociopolíticos existentes à época de algumas de suas principais publicações, mormente as que estão conectadas ao *corpus* da pesquisa.

No segundo capítulo, “Distopia, literatura e direito”, são exploradas as questões teóricas relacionadas à distopia, que é a categoria estrutural escolhida para a presente pesquisa. Partindo das concepções de Baccolini e Moylan (2003), Bentivoglio (2018, 2019) e Claeys (2017), a literatura distópica é dissecada em suas principais nuances, conduzindo as reflexões para a constatação de uma distopia brasileira, assim como da distopia enquanto gatilho para o diálogo entre literatura e direito.

Enfim, no terceiro capítulo, intitulado “Enfoque analítico da distopia e dos direitos humanos em *Não verás país nenhum*”, discorre-se sobre o enredo do *corpus* para adentrar no exame crítico da temática, do problema e da hipótese de investigação da pesquisa, visando a discorrer sobre como a distopia se revela textual e espacialmente no romance e se relaciona com os direitos humanos, cujas violações serão evidenciadas.

Em termos metodológicos, a pesquisa é qualitativa e se estrutura através de levantamentos bibliográficos específicos nas áreas da Teoria e Crítica Literária, Direito e Literatura e Direitos Humanos, a fim de construir uma base teórica para a discussão do romance *Não verás país nenhum*. A partir do método hermenêutico de análise da ficção e da realidade, busca-se refletir sobre o debate transversal entre a distopia literária e direitos humanos no cenário empírico e social do Brasil contemporâneo.

---

<sup>6</sup> Conferir Oliveira Neto (2022), que traz uma lista significativa de trabalhos que compõem a fortuna crítica de *Não verás país nenhum*.

## 1 Ignácio de Loyola Brandão: panorama necessário

O desenvolvimento deste capítulo se dá em torno das discussões sobre o contexto social, político, econômico e cultural vivenciado por Ignácio de Loyola Brandão, o qual serviu de inspiração, motivação ou mesmo pretexto para a sua produção literária, sobretudo no que se refere ao texto escolhido como *corpus* da dissertação. Assim, essa perspectiva vai além de concepções meramente formalistas, com o propósito de alargar os olhares e a compreensão da análise da narrativa do romance *Não verás país nenhum*, proposta na parte final deste trabalho.

A visão panorâmica ora apresentada se configura através de dois tópicos que se complementam. O primeiro deles, sugerindo as conexões entre “Contexto, pretexto e texto”, é problematizado considerando a pertinência da noção contextual para a análise da literatura, abraçando assim o ponto de vista de Candido (2023) sobre literatura e sociedade, partindo-se da premissa de que a realidade social pode se transformar em componente de uma estrutura literária.

Nessa linha, a ditadura que embalou o Brasil entre 1964 e 1985 marcou indubitavelmente a vida profissional e a obra literária de Ignácio de Loyola Brandão. O autoritarismo, o cerceamento de direitos e liberdades fundamentais e a censura à imprensa e a todo tipo de manifestação artístico-literária que contrariasse o sistema afetaram as suas duas faces: a face do Ignácio jornalista e a face do Ignácio escritor.

A frase que intitula o segundo tópico – “Viver significa, entre outras coisas, poder escrever” – é pertinente, portanto, para sinalizar a dimensão e a importância da escrita para esse escritor/jornalista que é, também, um jornalista/escritor. O recorte escolhido é centrado em alguns fatos da sua vida e na repercussão do jornalismo e da cidade de São Paulo para a criação de suas ficções urbanas, ferozes e absurdas.

### 1.1 Contexto, pretexto e texto

O termo “contexto” corresponde a um conceito complexo e pluridimensional que engloba parâmetros de natureza extralinguística relevantes na produção e na interpretação de um texto, de forma mediata ou imediata, sendo basilar tanto no âmbito das pragmáticas linguísticas como literárias, uma vez que abrange a “situação de comunicação, definida pelas relações intersubjetivas e espaciotemporais que se criam no e pelo ato da fala”, incluindo ainda “o perfil socioeconômico e sociocultural dos interlocutores”, bem como

“o universo de crenças e conhecimentos que alicerça a sua visão de mundo, a conjuntura histórico-ideológica em que está imersa o ato comunicativo, as intenções e os objetivos dos falantes” (Reis, 2022, p. 65).

Deveras, a percepção dos fatores externos que reverberam no processo de produção e de recepção da escrita possibilita a “sua abertura à historicidade do homem e do mundo”, pois os textos narrativos, enquanto produto e instrumento de uma cultura social e historicamente condicionada, “não podem ser dissociados do amplo envolvimento contextual em que se inscrevem, dado que a componente comunicativo-pragmática é um fator constitutivo da própria textualidade” (Reis, 2022, p. 65). Nesse sentido:

A pertinência epistemológica da noção de contexto estende-se aos atuais *estudos narrativos* [...], na medida em que ela permite sublinhar dimensões extratextuais do relato que a narratologia de base estruturalista nem sempre considerava. Por isso, assume especial relevância, para a caracterização dos estudos narrativos, a referência ao princípio da contextualidade; isto significa que a orientação para o contexto realça e problematiza questões como “a cultura, o gênero (*gender*), a história, a interpretação e o processo de leitura, destacando aspetos da narrativa que a narratologia estruturalista pusera entre parênteses” (Nünning, 2010, apud Reis, 2022, p. 66).

Esse ponto de vista de Reis (2022) propicia uma análise da narrativa aliada – e, portanto, não alheia – a determinadas questões da vida real, pondo em evidência o enfoque contextual da narratividade que extrapola um ângulo estritamente funcionalista<sup>7</sup>. Com isso, não se pretende afirmar que o eventual vínculo entre o ambiente e a obra é chave imprescindível para a compreensão da mesma, mas que a realidade social pode funcionar como um dos componentes da estrutura literária e, por essa razão, não merece ser abstraída da análise crítica, como bem aludido por Candido (2023). Nesse viés, ao tratar da relação entre a obra e o seu condicionamento social, ele aborda dois prismas que não devem ser vistos como excludentes, mas sim enquanto complementares:

[...] antes procurava-se mostrar que o valor e o significado de uma obra dependiam de ela exprimir ou não certo aspecto da realidade, e que este aspecto constituía o que ela tinha de essencial. Depois, chegou-se à posição oposta, procurando-se mostrar que a matéria de uma obra é secundária, e que a sua importância deriva das operações formais postas em jogo, conferindo-lhe uma peculiaridade que a torna de fato

---

<sup>7</sup> “A definição do conceito de *narratividade* parte de uma concepção funcionalista, apoiada nas coordenadas teóricas da narratologia [...] dos anos 70 do século passado. De acordo com essa concepção, a narratividade refere-se ao estado específico e às propriedades intrínsecas dos textos narrativos, apreendidos no plano dos seus fundamentos semiodiscursivos” (Reis, 2022, p. 324)

independente de quaisquer condicionamentos, sobretudo social, considerado inoperante como elemento de compreensão.

Hoje, sabemos que a integridade da obra não permite adotar nenhuma dessas visões dissociadas; e que só a podemos entender fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra, em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteado pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam como momentos necessários do momento interpretativo. Sabemos, ainda, que o *externo* (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, *interno* (Candido, 2023, p. 15-16).

A compreensão supracitada traz o respaldo necessário para o argumento aqui colocado, qual seja, das implicações entre o contexto, o pretexto e o texto de Ignácio de Loyola Brandão. A correlação entre literatura e sociedade defendida por Candido (2023) espelha uma problemática fundamental para a análise literária, concernente ao papel dos elementos sociais como agentes estruturais que acabam por enriquecer a interpretação da obra<sup>8</sup>. Assim, a obra não é um universo hermético que se explica por si só, descartando dimensões outras, como a histórico-social, “sem a qual o pensamento contemporâneo não enfrenta de maneira adequada os problemas que o preocupam”, mas deve ser encarada como “organismo que permite, no seu estudo, levar em conta e variar o jogo dos fatores que a condicionam e motivam” (Candido, 2023, p. 28-29).

Isso não significa que o propósito desta dissertação é partir de uma abordagem pautada por uma “Sociologia da Literatura”, disciplina que não possui a orientação estética que deve ser necessariamente assumida pela crítica e privilegia o tratamento externo dos fatores externos que condicionam as obras literárias, como a “voga de um livro, a preferência estatística por um gênero, o gosto das classes, a origem social dos autores, a relação entre as obras e as ideias, a influência da organização social, econômica e política” (Candido, 2023, p. 16). Interessa, aqui, a dimensão social como fator da própria construção de Ignácio de Loyola Brandão<sup>9</sup>, mas essa dimensão não se apresenta como o único ou primordial critério da análise do *corpus*, consoante será evidenciado no derradeiro capítulo.

As ponderações sobre o contexto em que se situa o autor e o romance objeto desta pesquisa adquirem legitimidade na medida em que interferem na “economia do livro, ao

---

<sup>8</sup> Ao salientar que o problema fundamental para análise literária de grande parte das obras é averiguar em que medida a realidade social se transforma em componente de uma estrutura literária, a ponto dela poder ser estudada em si mesma, Candido (2023) aduz ainda que é o conhecimento desta estrutura que permite a compreensão da função que a obra exerce. Para ele, a análise estética precede considerações de outra ordem.

<sup>9</sup> O “externo” que se torna “interno”, nas palavras de Candido (2023).

lado dos [fatores] psicológicos, religiosos, linguísticos e outros” (Candido, 2023, p. 19). Não se trata, pois, da tentativa de analisar ou explicar o romance *Não verás país nenhum* simplesmente através do panorama sociopolítico, mas de lançar luzes sobre a obra mediante esse contexto, tão representativo do momento em que o livro foi publicado e tão pertinente para o estudo da distopia trazida como categoria temática nesta dissertação, buscando identificar de que maneiras isso reflete na própria estrutura do romance.

As provocações sobre as possíveis influências exercidas pelo meio social sobre a obra literária – bem como o seu reverso, qual seja, quanto aos influxos da obra literária sobre o meio social – não precisam estar desligadas do escopo crítico e analítico situado no domínio da Literatura enquanto campo investigativo.

Dessa maneira, no tocante ao primeiro aspecto, pertinente às influências do meio sobre a obra, há duas concepções mais tradicionais trazidas por Candido (2023): em que medida a arte é expressão da sociedade e em que medida é social/interessada nos problemas sociais? Embora ainda fecundas, para o autor tais acepções devem ser afastadas em uma investigação sobre literatura e sociedade, pois atualmente a afirmação de que a arte é expressão da sociedade ou de que a literatura é um produto social consiste em um truísmo. Por outro lado, analisar o teor social das obras, via de regra com motivações de cunho moral ou político, redundava em afirmar ou mesmo deixar implícito que “a arte deve ter um conteúdo deste tipo, e que esta é a medida de seu valor” (Candido, 2023, p. 34). Assim:

Para o sociólogo moderno, ambas as tendências tiveram a virtude de mostrar que a arte é social nos dois sentidos: depende da ação de fatores do meio, que se exprimem na obra em graus diversos de sublimação; e produz sobre os indivíduos um efeito prático, modificando a sua conduta e concepção do mundo, ou reforçando neles o sentimento dos valores sociais. Isso decorre da própria natureza da obra e independe do grau de consciência que possam ter a respeito os artistas e os receptores de arte (Candido, 2023, p. 35).

O duplo sentido do caráter social da arte acima referido permite compreender o segundo aspecto trazido por Candido (2023) – qual seja, dos influxos que as obras literárias podem ter sobre a sociedade, com potencial de produzir efeitos sobre os indivíduos, considerando a aptidão da literatura para o desenvolvimento da personalidade, da subjetividade e da própria condição humana, ampliando a capacidade de discernimento, de empatia, de alerta, de indignação e, quiçá, de transformação.

Com essa percepção da sociologia moderna, portanto, é possível abordar concretamente determinadas influências socioculturais consumadas nas criações literárias, sendo as mais decisivas ligadas à estrutura social (posição social do artista/escritor ou configuração dos grupos receptores), aos valores e ideologias (forma e conteúdo da obra) e às técnicas de comunicação (fatura e transmissão). Esses aspectos demarcam quatro momentos da produção: “a) o artista, sob o impulso de uma necessidade anterior, orienta-se segundo os padrões da sua época, b) escolhe certos temas, c) usa certas formas e d) a síntese resultante age sobre o meio” (Candido, 2023, p. 36).

No caso de Ignácio de Loyola Brandão, o período inicial das publicações de suas obras literárias foi circunscrito pelo autoritarismo do regime ditatorial, na década de 1960. Jornalista de profissão desde anos anteriores, teve seu trabalho afetado diretamente pelo cerceamento de direitos e liberdades, a manipulação de informações, o controle e a censura à imprensa deflagrados com o golpe de 1964. Escrever literatura, para ele, passou a ser uma forma de resistência, pois a literatura acabava funcionando como instrumento e escudo protetor para o escritor dizer o que o jornalista precisava calar. Os elementos distópicos de suas narrativas, conforme discussão mais elaborada nos capítulos seguintes, serviram como meios de criticar, burlar e transgredir toda aquela realidade opressiva em que se encontrava o escritor/jornalista.

Nessa situação, o contexto sociopolítico de repressão refletiu na construção e na estruturação de seus textos literários. Vieira (2014) enfatiza o movimento do jornalista/escritor para o literário como forma de expressar a angústia da perda, o desejo profundo de memória<sup>10</sup> e de estabelecimento sobre o passado e sobre o vivido, ratificando esse recurso à literatura como um caminho alternativo, possível testemunho de uma época e informação para o futuro sobre o que estava ocorrendo naquele momento:

[...] seus primeiros livros foram escritos para curar suas dores a angústias, como forma de expurgar inquietações de um passado sentido e vivido como doloroso. Em algum momento passou a acreditar que somente pela literatura conseguiria superar seus conflitos. Se, no plano pessoal, acreditava no poder de cura da literatura, percebeu que isso se daria também no plano social. O desejo de memória que pulsa em suas obras, em especial as publicadas durante a ditadura civil-militar, revela tal perspectiva (Vieira, 2014, p. 17).

---

<sup>10</sup> Vieira (2014) parte da hipótese de que através das tessituras narrativas que envolvem memória, jornal e literatura, o jornalista/escritor Ignácio de Loyola Brandão aciona um processo de constituição de uma memória que se opõe à memória oficial.

O processo criativo de Ignácio de Loyola Brandão não se divorcia do ato de escrever com comprometimento, atitude, participação e envolvimento político. O escritor já declarou que acredita ter feito “uma literatura ‘comprometida’, vamos dizer isso entre aspas, com a realidade, mas na verdade ela transfigurava essa realidade” (Cadernos [...], 2001, p. 40). Esse engajamento – longe de ser panfletário<sup>11</sup> – fica evidenciado no *corpus* desta pesquisa através das pautas presentes no enredo, que vão desde o relato e o alerta para as consequências da catástrofe ambiental, passando pela preocupação com a questão da superpopulação e chegando às temerárias agruras de um sistema autoritário de poder.

Ao ser interrogado acerca do papel dos escritores por ocasião da ditadura civil-militar, em termos de resistência e crítica, bem como sobre a literatura enquanto veículo natural para esse tipo de contestação, Loyola Brandão salientou que a frustração da sua geração de jornalistas, impedida de mostrar nos jornais o que estava acontecendo no país, provocou uma impotência tamanha que levou alguns, como ele, a produzir uma literatura forte em denúncias. A irritação diária, contínua e permanente que sentia ao ter suas matérias vetadas pelos censores do governo foi estímulo para a sua criação literária; o Estado era visto como o inimigo que devia ser afrontado e enfrentado, e ele acreditava que as denúncias literárias abalavam o regime:

[...] acho, como disse, que nós, escritores, acreditávamos que a literatura tinha tal poder – não tinha, basta você pensar no número de leitores neste país; literatura, aqui, era e é coisa de elite, mas nós precisávamos acreditar numa utopia. Minha geração acreditou numa utopia (Cadernos [...], 2001, p. 39).

Provavelmente foi a consciência dessa utopia que o levou a assinar, juntamente com cerca de outros mais de mil intelectuais, nos idos de 1970, um manifesto entregue ao então Ministro da Justiça, Armando Falcão, protestando concretamente contra a censura, como num despertar para a gravidade da situação após a proibição de seu romance *Zero* e dos livros *Feliz ano novo*, de Rubem Fonseca, e *Aracelli, meu amor*, de José Louzeiro. Além disso, com a crença do poder aglutinador da literatura, Ignácio de Loyola Brandão e grupos de escritores começaram a viajar pelo Brasil, indo ao encontro do circuito universitário, das escolas e do público em geral, para realizar leituras coletivas, debatendo

---

<sup>11</sup> “Em 68 foi quando veio a dureza [...]. Mas, de qualquer forma, eu continuava não querendo fazer a revolução através da literatura. Eu queria, através da literatura, mostrar a situação do Brasil em que a gente vivia; e isso eu fiz através de personagens, através de situações. O grande problema de você colocar a literatura a serviço do engajamento e da política é fazer uma literatura de panfleto, o que é uma porcaria; você destrói a literatura” (Entrevista de Loyola Brandão concedida a Vera Lúcia Silva Vieira em 2010. Cf. Vieira, 2014, p. 56).

literatura e também a situação política do país, tanto que costumavam levar em seus bolsos as reportagens censuradas, as fotografias e informações proibidas de veiculação nos órgãos onde trabalhavam (Vieira, 2014, p. 66-68).

Esses tempos sombrios foram férteis para que a imaginação de Loyola Brandão depositasse com palavras suas impressões e sua indignação contra a truculência do sistema, através de narrativas ficcionais que permitem ao leitor entrever muitos dos dilemas então enfrentados naquela realidade que de fato lhe pertencia. Sua literatura é “tributária dos debates e polêmicas que alimentaram as décadas de 1960 e 1970. O povo, o intelectual, a cidade, os meios de comunicação de massa, a censura e repressão fazem parte da gama variada de representações produzidas” (Vieira, 2014, p. 59-60).

A ditadura civil-militar no Brasil, assim, funcionou como catalisadora de parte significativa do conjunto de sua obra literária, incluindo-se nessa perspectiva o livro *Não verás país nenhum*. Por outro lado, como se percebe das discussões entabuladas neste tópico, infere-se que o romance em questão pode ser vislumbrado igualmente como pretexto para abordar, com os subterfúgios das linhas ficcionais, inquietações e temáticas coibidas nos territórios da realidade.

Atento ao seu tempo – o tempo presente – com o faro apurado pelos anos de jornalismo profissional, o espírito indagador e a sensibilidade aguçada de um intelectual atuante, o autor não ficou refém de um contexto pretérito, muito menos se tornou monotemático<sup>12</sup>. Ele continua caminhando. O Ignácio de Loyola Brandão jornalista, que aprendeu a lição de que precisava descobrir o que estava escondido, pois o que estava aparente todo mundo via e isso não interessava (Cadernos [...], 2001, p. 38), carrega desde então essa vivência para a sua literatura, incorporando-a ao Ignácio de Loyola Brandão escritor.

Sua escrita permanece fiel às vicissitudes do tempo e do espaço que o rodeiam, na medida, claro, em que o *fazer literário* permite a presença (e a identificação) dessa “fidelidade”. Em outros termos, Ignácio de Loyola Brandão segue produzindo uma literatura que dialoga com a realidade que o circunda, “olhando pela janela”, como foi aconselhado por Nelson Rodrigues na redação de um dos jornais onde trabalhou, para captar os dramas, as convulsões, as angústias, as tristezas e alegrias da existência humana e transformá-los em romances, contos e crônicas.

---

<sup>12</sup> “Não quero mais voltar a um personagem que fale de ditadura, já tem demais disso em *Zero, Não verás*, no *Cadeiras proibidas*; não quero ficar girando, girando em torno desse tema (Cadernos [...], 2001, p. 46).

## 1.2 “Viver significa, entre outras coisas, poder escrever”: recortes sobre Ignácio de Loyola Brandão e o conjunto de sua obra

A frase que nomina este tópico, formulada por Ignácio de Loyola Brandão em entrevista aos “Cadernos de Literatura Brasileira” (Cadernos [...], 2001, p. 7), representa bem o quão visceral é para ele o ato de escrever, tanto que, mais de vinte anos após essa declaração e quase nonagenário, continua ativo nesse mister, tendo publicado em 2022 o seu mais recente romance, *Deus, o que quer de nós?*, além de continuar escrevendo ocasionalmente alguns artigos e crônicas para veículos de comunicação.

O hábito da leitura foi estimulado desde criança pelo pai ferroviário que, com sacrifício financeiro, chegou a formar em casa uma biblioteca com mais de quinhentos volumes. Presenciar o pai lendo concentrado, todos os dias após o trabalho, gerou a curiosidade pelos livros. Fascinado por dicionários, o menino Ignácio gostava de “vender” palavras aos colegas da escola sempre que havia algum trabalho de classe sobre sinônimos, em troca de bolinhas de gude, figurinhas e recortes de revista, o que rendeu o mote para o seu primeiro conto publicado em 1965, “O menino que vendia palavras” (Cadernos [...], 2001).

Décimo ocupante da Cadeira 11 da Academia Brasileira de Letras – ABL, eleito e empossado em 2019, Ignácio de Loyola Brandão nasceu em Araraquara/SP no ano de 1936. Na cidade natal, começou a escrever críticas de cinema ainda adolescente, aos 16 anos, pois isso lhe valia entradas gratuitas para assistir aos filmes. Mudou-se para a capital paulista em 1957, onde começou a trabalhar no *Última Hora* como jornalista, tendo sido repórter, colunista e editor de variedades durante quase uma década nesse jornal. Nos anos seguintes, trabalhou como redator/editor das revistas *Claúdia*, *Realidade*, *Setenta*, *Planeta* e *Vogue*, além de cronista nos jornais *Folha da Tarde* e *O Estado de São Paulo*; organizou coleções bibliográficas, conduzindo vários projetos relacionados a histórias de bancos, empresas, clubes de futebol, teatro e textos para livros de fotografias (ABL, 2021).

Poucos anos após abraçar a carreira de jornalista profissional em São Paulo, começou a produzir os primeiros textos que comporiam o seu vasto acervo literário, passando a se dedicar exclusivamente à literatura durante período de 1979 até 1990, quando decidiu retornar ao jornalismo, sem, contudo, abandonar o ofício de escritor que já se firmara. Entre contos, crônicas, romances, livros infanto-juvenis, peças teatrais e até

roteiros para cinema, angariou uma série de prêmios decorrentes de seus escritos e foi traduzido para diversos idiomas (ABL, 2021).

Sua primeira obra literária, *Depois do sol*, foi uma reunião de contos publicada em 1965 acerca da noite paulistana, com histórias protagonizadas por boêmios, prostitutas, marginais, atrizes, lutadores de boxe e policiais. Nesse livro, a inspiração do escritor para os personagens veio da convivência do jornalista em suas andanças por São Paulo, demarcando desde então sua predileção por enredos urbanos, em que o espaço da cidade assume papel fundamental na narrativa. Sobre a noite de São Paulo como motivação para *Depois do sol*, ele afirmou:

À medida que fui trabalhando no jornal, descobri que ser repórter aqui era também um meio de frequentar todos os lugares [...]. Comecei a fazer isso. Passei a frequentar inclusive a noite – descobri que em São Paulo, ao contrário de Araraquara, a noite nunca fechava. Saía do jornal e ficava indo de um lado para outro, até terminar às 4 da manhã na Praça da República. Foi então que passei a me relacionar com mulheres da noite, lutadores de boxe, policiais, um mundo de gente decadente, e comecei a sentir necessidade de aproveitar todo esse universo na ficção. Foi assim que surgiu *Depois do sol*, meu primeiro livro. A cidade passou a ser personagem, a cidade e tudo o que tem dentro dela (Cadernos [...], 2001, p. 43-44).

A configuração da cidade como protagonista aparece também no seu romance inaugural, *Bebel que a cidade comeu*, publicado em 1968 e adaptado para o cinema por Maurice Capovilla, com roteiro do próprio Ignácio de Loyola Brandão, tendo-lhe rendido a primeira premiação, o “Prêmio Governador do Estado de São Paulo” de melhor roteiro cinematográfico (Cadernos [...], 2001). O livro retrata o difícil período da repressão política dos anos sessenta no Brasil e os reflexos da violência da cidade e da opressão do sistema sobre os personagens. Juntamente com *Não verás país nenhum*, foi objeto do estudo de Vera Lúcia Silva Vieira (2014) citado nesta dissertação, “A escrita como exercício de indignação: Ignácio de Loyola Brandão”, destacando a ditadura civil-militar como uma inegável desencadeadora da literatura do autor<sup>13</sup>.

É nos espaços urbanos, pois, que os cenários narrativos de Loyola Brandão são construídos e que a sua indignação é tracejada. Entre Araraquara, São Paulo e Berlim,

---

<sup>13</sup> “*Bebel...* foi publicada em 1968, ano que marca o recrudescimento da repressão com o Ato Institucional n. 5 (AI-5) [...]. *Bebel* representa o início do ciclo do horror – assim chamado o conjunto de obras de Loyola Brandão que expressaram o horror ao regime militar [...]. Na obra estão contidos, em fase embrionária, temas que serão aprofundados em *Zero* (1974) – momento em que o autor ganha maior notoriedade, tendo em vista as polêmicas em torno da publicação do livro e posterior censura –, *Cadeiras proibidas* (1976) e *Não verás país nenhum* (1981)” (Vieira, 2014, p. 35-36).

idades habitadas por ele e que produziram marcas indeléveis na sua vida literária, a aproximação com São Paulo – urbe polissêmica, caótica, conflituosa, virulenta, dinâmica, humana e, ao mesmo tempo, desumana – é a mais significativa no que diz respeito à representação de suas histórias. A cidade, portanto, é tema recorrente em sua obra e funciona muitas vezes como personagem principal.

Seu labor como repórter e jornalista na grande metrópole paulistana, o costume de carregar sempre à mão um bloco para anotar fatos prosaicos e de colecionar recortes de jornais contribuíram para que se tornasse um exímio detentor de informações e conhecedor de notícias cotidianas. Essa vivência, levada para as páginas de suas ficções, ratifica como o jornalismo foi um grande laboratório que lhe propiciou o substrato fundamental de sua produção literária:

Loyola Brandão avalia que sua literatura deve muito ao trabalho realizado na imprensa. O exercício como jornalista moldou sua escrita; com o trabalho na imprensa, aprendeu o ofício da escrita literária, o que também possibilitou conhecer de perto a cidade e seus conflitos. A imprensa periódica, de forma geral, também ocupa papel significativo em sua criação. Entre seus hábitos [...] consta o recorte de diversos periódicos que, lidos e armazenados, emergem como reserva de matéria-prima criativa (Vieira, 2014, p. 46).

A verve jornalística transparece com nitidez nos três livros que há algum tempo vêm sendo colocados no mercado editorial nacional como componentes de uma “trilogia distópica”: *Zero, Não verás país nenhum* e *Desta terra nada vai sobrar a não ser o vento que sopra sobre ela* (Trilogia [...], 2019?). Os dois primeiros foram publicados ainda durante o regime ditatorial brasileiro, respectivamente em 1974 e 1981; o terceiro, em 2018, pouco antes da eleição de Jair Messias Bolsonaro que, ao ser investido democraticamente no cargo da Presidência da República, não cansou de enaltecer o antigo regime e seu torturadores, legitimando através de seu discurso manifestações saudosistas por alguns segmentos da nossa sociedade sobre a ditadura civil-militar.

É interessante assinalar que todos esses três romances possuem trechos que remetem a notícias de jornais, engendradas de modo a balizar o início de capítulos, ou ainda no meio de uma ou outra parte que pode ser identificada como um capítulo, em um amálgama das linguagens jornalística e literária a conectar situações que parecem mesclar realidade e ficção.

Para conceber *Zero*, os fragmentos de matérias censuradas que o jornalista/escritor recolhia no jornal onde trabalhava foram fonte de inspiração e serviram como material

efetivamente utilizado na obra, tal qual uma bricolagem minuciosamente elaborada, cujo resultado é de uma originalidade ímpar. Em uma das tantas entrevistas que concedeu nesse sentido, afirmou à Revista CULT:

**Você pegava os artigos que eram censurados...**

Tudo, tudo. Eu era secretário gráfico. Eu tinha 30, 28 anos. As matérias vinham para mim e o censor falava “me dá”, e eu dava. E ele ia falando “isso não pode”. Da primeira vez eu disse “por que não pode?” Ele disse “a próxima vez que você perguntar, você vai preso. Não pergunta mais nada”. Fui jogando tudo na gaveta e depois levei para o meu apartamento. Um dia, a Ítala Nandi, a atriz, passou por lá e perguntou “o que é isso? Pegou no lixo?” Aí eu comecei a mostrar e ela falou “porra, não dá um livro? Tudo o que o Brasil não soube?” E aí eu comecei o *Zero*. Em 1964 comecei a pegar o material, em 73 ele estava já quase pronto (Benevides, 2019, s/p).

Em outra passagem, ao discorrer sobre seu método de trabalho e seu processo de criação envolvendo a coleta do material para a organização de *Zero*, declarou:

Então dividi os personagens que tinha, colocando-os em pastas, com os nomes deles. A cada dia eu jogava uma coisa dentro da pasta: uma ideia anotada, uma frase ouvida na rua, um sonho, uma visão, uma notícia publicada (ou censurada), um folheto (almanaques, abcs, bulas de remédio, panfletos de rua convidando para visitar tal loja, ou consultar madame x que lê a mão), uma foto, uma cópia de um trecho de livro, uma citação de filme, um santinho, um trecho escrito. Um dia, terminei a escolha, esvaziei a pasta: ali estava o resumo de um homem numa cidade, desde as suas contas de luz e gás, aos depósitos bancários, ao cigarro, notas fiscais, pensamentos, visões, ideal. Fui escrevendo sempre pequenos episódios dentro de pastas numeradas de 1 a 34. Os trechos curtos eram jogados, arbitrariamente, dentro das pastas numeradas (Cadernos [...], 2001, p. 116).

[...]

Na minha cabeça havia uma espinha dorsal e, a partir de determinado momento, eu comecei a juntar as coisas, a fazer as colagens. Fui experimentando uma, outra, esta deu certo, essa não. Àquela altura eu já trabalhava em revista: fiz, como na redação, um espelho, um esquema de como seria o romance. Quando fiz esse espelho, *Zero* se delineou claramente na minha cabeça (Cadernos [...], 2001, p. 47).

Loyola Brandão costuma dizer também que *Zero* não teria nada “inventado”, por ter sido concebido com base nas matérias jornalísticas que jamais circularam em razão das canetadas dos censores, de modo que o livro as resgatou, funcionando como um documentário de situações que de fato aconteciam naquele Brasil obscuro. Nas suas palavras, o que ocorreu na ditadura brasileira consta no livro, que ele identifica como sua arma – uma “bomba atômica literária” – para criticar o regime opressor a que estava submetido. Foi o ódio à ditadura e a impotência diante da violência daí decorrente que

resultaram nesse romance tão estilhaçado em sua estrutura como o país estava em sua configuração autoritária (Brandão, 2008; 2021).

*Zero* foi publicado inicialmente na Itália, face à recusa das editoras nacionais em veiculá-lo no Brasil. Loyola Brandão narra que o livro foi uma necessidade absoluta para ele, retratando um momento sobre o qual “não sabe como sobreviveu”, tendo começado a escrevê-lo em 1964 para finalizá-lo em 1973 (Contra [...], 2021, p. 14). A responsável pela publicação da obra então inédita no Brasil foi Luciana Stegagno Picchio, filóloga, crítica e historiadora da literatura, à época professora de Literaturas Portuguesa e Brasileira na Universidade *La Sapienza*, em Roma. Em 1973, já no avião para retornar à Europa após um congresso em São Paulo, ela recebeu o romance em um pacote fechado:

Era o datiloscrito de um romance de um autor desconhecido, Ignácio de Loyola Brandão, com um grande ‘0’ na folha de rosto e o título *Zero*. Comecei a ler interessada e intrigada aquelas páginas cheias, como fossem urros, de palavras em letra capital, desenhos, gráficos, tabelas. Qualquer coisa, especialmente na altura, de insólito. Li tudo antes do fim da viagem e quando desci em Roma estava convencida de que o livro, inédito, e *pour cause*, no Brasil, teria de ser publicado o mais breve possível na Itália para que o mundo soubesse não o que acontecia (porque eles todos deviam saber), mas qual era o clima em que se encontravam os intelectuais do país, a ponto de alcançar a violência da linguagem e das imagens do que eu acabava de ler (Cadernos [...], 2001, p. 25).

A publicação no Brasil ocorreu um ano depois, em 1975, e *Zero* foi censurado a partir de 1976, quando já havia recebido o prêmio de melhor ficção da Fundação Cultural do Distrito Federal, sendo liberado para circulação apenas em 1979. A narrativa fragmentada configura uma verdadeira subversão linguística, construída em forma de notícias jornalísticas, folhetos, gráficos e mapas, espelhando o fluxo desordenado dos pensamentos do personagem José, que de caça-ratos em um cinema se transforma em guerrilheiro procurado pelo governo. Assim, a história se passa em um ambiente urbano, repressivo, caótico, violento e permeado de arbitrariedades, abordando a relação dos personagens com aquele regime de abusos, perseguições políticas, torturas, desaparecimento de pessoas e assassinatos, tão semelhante ao Brasil real daqueles anos de chumbo.

Enquanto *Zero* foi escrito em plena ditadura militar, a partir de fatos extraídos do dia a dia em forma de notícias, reportagens, entrevistas, artigos, crônicas, charges e até fotografias que não puderam ser publicadas, como dito, *Não verás país nenhum* teve como pano de fundo a reabertura desse sistema e as incertezas do período pós-repressão que se

desenhava. Isso pode ser inferido tanto da leitura dos respectivos romances em cotejo com os cenários sociopolíticos em que foram criados, como das afirmações do próprio autor, ao asseverar que o primeiro reflete a ditadura, ao passo que segundo é ambientado em um contexto pós-ditatorial de um governo que soava, no mínimo, estranho (Brandão, 2021).

Dessa maneira, quando Loyola Brandão publicou *Não verás país nenhum* em 1981, o Brasil ainda era uma ditadura, mas já passava pelo processo moderado, lento e gradual de retorno à democracia iniciado pelo governo de Ernesto Geisel (1974-1979) e seguido por João Baptista Figueiredo (1979-1985). A eleição indireta para a Presidência em 1984, sacramentando a vitória de Tancredo Neves que faleceu um dia antes da posse, em março de 1985, levou o seu vice José Sarney a assumir o cargo, sinalizando o fim da era dos generais<sup>15</sup>. Com a promulgação da nossa Carta Magna em 1988 – a chamada “Constituição Cidadã”, principal símbolo da redemocratização – virou-se oficialmente uma página que encerrou o pior período da história do nosso país.

A abertura política que começara em 1974 e paulatinamente foi se ampliando até se consolidar de forma institucional com a Constituição de 1988 pautou-se por uma série de medidas e de transformações que enfrentaram resistências, porquanto não havia consenso dentro das Forças Armadas em relação a esse processo de transição<sup>16</sup>. Havia, sim, muitas contradições e desafios a serem enfrentados. Por exemplo, a Lei da Anistia publicada em 1979, cujo conteúdo era parcial e restrito, beneficiou não apenas a sociedade civil e os perseguidos pelo governo, ao prever o perdão aos acusados de crimes políticos e permitir o retorno ao país de milhares de exilados no exterior, mas também livrou do julgamento os militares torturadores que foram anistiados automaticamente<sup>17</sup>.

A anistia, que na sua expressão mais simples parecia significar o esquecimento do passado, era muito mais que isso, uma vez que redesenharia o futuro político para o Brasil;

---

<sup>15</sup> Os militares que assumiram a presidência do Brasil a partir do golpe de Estado em 1964 foram Humberto de Alencar Castello Branco (1964-1967), Arthur da Costa e Silva (1967-1969), Emílio Garrastazu Médici (1969-1974), Ernesto Geisel (1974-1979) e João Baptista de Figueiredo (1979-1985).

<sup>16</sup> Alas radicais do Exército brasileiro, insatisfeitos com o processo de distensão política, promoveram atentados terroristas (e tentaram atribuir responsabilidade aos militantes de esquerda), demonstrando a incoerência entre os militares sobre a retomada da democracia. Em 1981, o atentado ao Riocentro, na Barra da Tijuca/RJ, com a explosão de duas bombas no estacionamento durante a realização de um show em comemoração do Dia do Trabalho, foi uma dessas manifestações (Gaspari, 2016).

<sup>17</sup> A Lei de Anistia “atingia os acusados de crimes políticos, mas não os condenados por atentados e sequestros políticos; atingia os cassados, mas estes continuavam inelegíveis; atingia os servidores públicos e militares punidos pelos Atos Institucionais e Lei de Segurança Nacional, mas subordinava sua reintegração à decisão das autoridades de cada setor; e, ponto-chave para os militares, a lei anistiava automaticamente os torturadores” (Habert, 2006, p. 54).

as reformas que vinham sendo implementadas, o fim da censura à imprensa escrita e a revogação do AI-5 eram mudanças na estrutura do regime, porém a anistia representaria o seu desfecho, devolvendo à política personagens que dela estavam banidos (Gaspari, 2016).

Foi nesse clima de efervescência, desconfiança e ainda um de certo medo em decorrência da proximidade que o estrago da ditadura havia causado que Loyola Brandão criou *Não verás país nenhum*. Em algumas passagens do livro, o narrador-personagem se refere a um tempo denominado de “Abertos Oitenta”, o que pode ser interpretado como alusão a essa conjuntura que o escritor vivenciava; o romance, conforme será abordado oportunamente no capítulo analítico desta dissertação, contém várias pistas que denunciam os anseios e os receios da época.

Semelhante ao que ocorreu em *Zero*, o processo criativo de *Não verás país nenhum* também foi definido pelo olhar apurado do jornalista/escritor sobre os fatos da realidade. À época, a aceleração das transformações no Brasil não ocorria apenas no campo sociopolítico, mas também na seara econômica. O salto do setor agrícola desde os anos 1970, quando nos tornamos um dos grandes “celeiros do globo” (Luna e Klein, 2007), reconfigurou o país em termos industriais, demográficos e urbanos<sup>18</sup>. Nesse cenário e nos anos imediatamente subsequentes, já ressoavam questões sobre ecologia, mas não se dava muita atenção às vozes que ecoavam acerca do assunto; todavia, “notícias sobre desmatamento, erosão, construção de estradas e barragens começaram a chamar a atenção do escritor pela destruição que provocavam” (Vieira, 2014, p. 98).

A preparação para a confecção do romance, assim, foi precedida da pesquisa sobre matérias que ele não tinha conhecimento suficiente, de forma que, para recriar a São Paulo onde é ambientada a narrativa, parou durante um ano para estudar ecologia, botânica, vegetação brasileira, hidrografia, climatologia, energia solar e nuclear, mitologia da natureza, multinacionais, reservas de terras, urbanismo, futurologia e tecnologia, reunindo cerca de dois mil recortes de jornais e revistas e lendo em torno de sessenta livros até 1978 (Cadernos [...], 2001; Vieira, 2014).

O enredo de *Não verás país nenhum* se desenrola em um apocalíptico futuro indefinido, na cidade de São Paulo degradada por uma crise ambiental e submetida ao “Esquema”, sistema autoritário e violento de poder que oprime a população. A narração

---

<sup>18</sup> “Nos governos de Getúlio e Juscelino, e depois nos governos militares nacionalistas de 1964-1985, o Brasil desenvolveu uma política econômica complexa que enfatizava o crescimento forçado do setor industrial” (Luna e Klein, 2007, p. 58).

é feita em primeira pessoa por Souza, ex-professor de História aposentado compulsoriamente por questões de segurança nacional, que vive apático e desesperançoso, mas desperta para a sua realidade após constatar um inusitado furo em sua mão, fato que se revelará crucial na trajetória do protagonista.

Essa circunstância do furo na mão já havia aparecido em outra personagem do escritor, no conto *O homem do furo na mão*, publicado originalmente na revista *Vogue Homem* nos primórdios de 1970 e republicado em 1976, na coletânea *Cadeiras proibidas*, que compilou seus textos como cronista para o jornal *Última Hora*. A ideia surgira de um acontecimento prosaico em um dia de trabalho tedioso:

[...] Eu estava na editora Abril e fui transferido para a *Realidade*, uma publicação fantástica que foi esmagada pela censura. Mas não tinha trabalho nenhum, porque a revista não estava saindo, não podia publicar nada. Em uma manhã, entediado, peguei uma caneta esferográfica azul e fiquei girando a ponta na palma de minha mão. Nesse momento passou pela minha mesa o dramaturgo Jorge Andrade, encarregado dos grandes perfis na *Realidade*. "O que é isso, Ignácio? Um furo na sua mão? Como isso aconteceu?". Olhei e disse: "Não sei, Jorge, eu vinha no táxi e minha mão começou a coçar. Quando cheguei no elevador, fui coçar e saíram os pedacinhos. Ficou esse furo na mão." Ele me disse: "Ficou ótimo, nem o Pitanguy faria tão bem feito. Toma cuidado." Perguntei o porquê. Ele respondeu: "Porque estão demitindo da Abril quem tem um furo na mão".

Era o começo dos anos 1970, eu tinha acabado de me casar. Fui pra casa, esqueci de lavar a mão, e minha esposa na época, psicóloga, olhou e disse "Ih, Ignácio, o que é isso?". Conteí a história toda e ela disse: "Toma cuidado, que aqui no prédio estão despejando quem tem furo na mão." De novo, perguntei o porquê. "Porque quem tem furo na mão é uma pessoa diferente", ela respondeu, "e as pessoas diferentes incomodam". Aí eu escrevi o conto.

No dia seguinte, como não tinha o que fazer no trabalho, escrevi esse conto sobre o cara que sai de casa e tem um furo na mão. Era um conto de dez páginas, publicado em uma revista chamada *Homem Vogue*. Cada vez que escrevo uma coisa e publico, nunca mais penso nela. Mas, depois de publicado, continuei a pensar no conto por anos, até que em 1976, 1977, sentei e escrevi *Não verás país nenhum* (Declercq, 2020, s/p).

Além do furo na mão, outra fonte de inspiração do autor para o romance foi ter presenciado a situação da morte de um ipê amarelo muito antigo na sua rua e descobrir que a *causa mortis* havia sido o envenenamento deliberado por uma vizinha que morava em frente, incomodada com as flores que caíam e sujavam sua calçada e sua casa. Isso fez Loyola Brandão pensar que alguma coisa estava muito errada, e o absurdo dessa realidade foi hiperbolizado na sua ficção, criando um país onde as árvores e qualquer tipo

de vegetação já não existem mais. Eis o seu relato sobre o ocorrido, em entrevista concedida a Vera Lúcia Silva Vieira:

Toda manhã, ela era vista regando o pé do ipê [...] até em dia de chuva ela estava lá! Pedimos e um técnico do Departamento de Botânica da USP fez, vamos dizer, uma biópsia da árvore e descobriu que tinha sido envenenada. E aí, porque aquela era uma árvore símbolo pra gente do bairro, fomos conversar com a mulher:

- Olha, descobrimos que a árvore foi envenenada!
- Fui eu mesma! Ela disse. E a gente perguntou:
- Mas por quê? E a resposta dela me traumatizou.
- Porque essa maldita árvore sempre sujou a minha rua com essas flores desgraçadas! [...] Maldita, eu não aguento árvore, folha, sujeira, vem tudo pro meu quintal (Vieira, 2014, p. 99-100)

Com *Não verás país nenhum*, o autor garantiu sua “libertação econômica” (Hohlfeldt, 2001, p. 17), sendo sua obra mais vendida e traduzida e que recebeu, em 1984, o “Prêmio ILLA” de melhor livro latino-americano publicado na Itália no biênio 1983-1984 (ABL, 2021). Costuma ser exaltado pelo público e pela crítica devido ao tom premonitório sobretudo em relação a questões ambientais, retratando a degradação do indivíduo e a usurpação de uma vida digna em um ambiente saudável. Loyola Brandão antecipou-se, inclusive, à própria Constituição Federal de 1988, que prevê em seu art. 225 que “todos têm direito meio ambiente ecologicamente equilibrado, bem de uso comum do comum do povo e essencial à sadia qualidade de vida, impondo-se ao Poder Público e à coletividade o dever de defendê-lo e preservá-lo para as presentes futuras gerações” (Brasil, 1988).

De um modo geral, a consideração desse possível “quê” de premonição<sup>19</sup> emerge em meio à constatação de espantosas coincidências entre eventos, fenômenos e comportamentos dos enredos literários com a realidade. Escritores muitas vezes vislumbram e registram em suas criações literárias tendências futuras que, na verdade, decorrem daquilo que está sendo desenhado no presente. Por conseguinte, há romances que acabam se tornando mais atuais na contemporaneidade do que quando foram escritos. *Não verás país nenhum* se enquadra nessa categoria.

Em 2001, vinte anos depois da publicação da primeira edição de *Não verás país nenhum*, Ignácio de Loyola Brandão comentou em entrevista sobre a atualidade e as provocações que pretendia com o livro:

---

<sup>19</sup> A alegada premonição/previsão como elemento caracterizador da literatura distópica é ponto que será problematizado a partir Le Guin (2019) no capítulo teórico sobre a distopia.

**Já estamos chegando ao mundo retratado em *Não verás*, quer dizer, a utopia negativa do romance continua válida para o Brasil? Aquele país ainda corre o risco de surgir?**

Corre. Está tudo aí: os congestionamentos infernais, a falta de chuva e o conseqüente racionamento de água, o corte de energia, a devastação da Amazônia. Quando eu terminei o *Não verás*, me perguntei por que eu tinha escrito aquele livro. Hoje eu pergunto por que as pessoas continuam lendo o *Não verás*. Ele vai fazer 20 anos e continua aí (Cadernos [...], 2001, p. 53).

[...]

Eu tive, com esse livro, uma ambição muito grande. Quis provocar um tal horror nas pessoas para que, em determinado momento, elas se perguntassem o que deveriam fazer para evitar aquilo tudo. Curiosamente, sei de alguns movimentos de estudantes que nasceram do livro (Cadernos [...], 2001, p. 54).

Passadas quatro décadas da publicação inicial, o futuro imaginário e não-datado daquele país que Loyola Brandão *não queria ver* reflete uma familiaridade que dialoga diretamente com a nossa realidade contemporânea. Parecemos cada vez mais próximos da sociedade da trama literária que sucumbiu à falta d'água, ao calor insuportável, à devastação ambiental, aos congestionamentos gigantescos, ao surgimento de doenças estranhas e até a aspectos que envolvem temáticas de repressão e desejo de liberdade. Tais questões continuam despertando interesse de leitores e pesquisadores, tanto que a edição comemorativa dos quarenta anos da obra conta com apresentações e análises de historiadores e sociólogos, além de um texto do autor com sua visão sobre a experiência relacionada ao livro.

Em 2018, o romance *Desta terra nada vai sobrar a não ser o vento que sopra sobre ela* também atçou os debates sobre o alegado o poder antecipatório de Loyola Brandão. A trama se passa em um futuro caótico indeterminado, com personagens vigiados desde o nascimento por tornozeleiras eletrônicas, *chips* sobre a pele e câmeras por toda parte, convivendo com uma epidemia que mata pessoas, dissolve corpos e resulta em uma imensa quantidade de cadáveres amontoada e transportada em caravanas. No enredo, há ainda um personagem que é um presidente sem cérebro a governar um Brasil onde os Ministérios da Educação, Cultura, Direitos Humanos e Meio Ambiente foram extintos, e as escolas, abolidas.

Há que se fazer uma exclamação aqui face aos pontos de contato de alguns eventos do referido romance com fatos que se delinearam na realidade depois da sua publicação. Deveras, quase dois anos após ser publicado, surgiu no mundo a pandemia do COVID-19, e situações como as retratadas na obra literária passaram a fazer parte do nosso

cotidiano durante quase três anos<sup>20</sup>. Por outro lado, é possível encontrar semelhanças entre o presidente-personagem do livro e o Presidente que assumiu o governo do Brasil em 2019, Jair Messias Bolsonaro, responsável por fomentar o retorno a pautas conservadoras que pareciam ter ficado no passado, promovendo o esgarçamento da democracia e das instituições democráticas, o “desmonte” da educação, da cultura, dos direitos humanos, do meio ambiente e da saúde<sup>21</sup>. A respeito dessas coincidências, Loyola Brandão se manifestou na Folha de São Paulo:

**De certa maneira, o senhor antecipa a realidade por meio da ficção. Isso ocorreu com *Não Verás País Nenhum* e agora com *Desta Terra Nada Vai Sobrar...* Como o senhor faz isso?**

- Imagino coisas que podem ser absurdas, que podem nunca acontecer. Só que acabam acontecendo. A ideia do livro surgiu quando li no jornal a possibilidade de, no futuro, a ciência produzir um homem sem cérebro, sem emoção, sem sentimentos, sem nada. No livro, tem o primeiro presidente sem cérebro. Isso foi quase um ano antes da eleição [2018]. O que a gente tem hoje no poder? Um homem sem cérebro, sem sentimento, sem emoção, sem comoção, indiferente a tudo, ao povo que governa, frio. Eu não tenho culpa da minha literatura vir na frente, a vida que vem bem atrás.

[...]

**Sob Bolsonaro, a vida ‘normalizou-se na anormalidade’?**

- Mais do que nunca. Nós estamos sendo conduzidos com na fábula do flautista que toca e conduz os ratos que vêm atrás para o precipício. Este homem está nos jogando no precipício. Eu não estou atrás, mas muita gente está. O que ele pretende? Tenho 83 anos, nunca vi um presidente assim, tosco, sem cultura, analfabeto, autoritário, um soldadinho de chumbo que está lá. (Sperb, 2020, s/p).

Sob a gestão de Jair Bolsonaro, altos escalões do governo foram ocupados por figuras emblemáticas, assustadoras e sobretudo sintomáticas, como um secretário de cultura com inspirações explicitamente nazistas, uma ministra defensora da abstinência sexual entre os jovens, adeptos do criacionismo científico e inimigos do conhecimento no

<sup>20</sup> A Organização Mundial de Saúde – OMS foi notificada, em dezembro de 2019, sobre diversos casos de pneumonia em Wuhan, na República Popular da China, tendo as autoridades chinesas detectado um novo tipo de coronavírus, o SARS-CoV-2, causador da COVID-19, uma semana após essa notificação. No mês de janeiro de 2020, a OMS declarou, em seu mais alto nível de alerta, que o surto do novo coronavírus constituía “Emergência de Saúde Pública de Importância Internacional” – ESPII (ORGANIZAÇÃO PAN-AMERICANA DA SAÚDE, s/d). Apenas em 05 de maio de 2023, a OMS decretou o fim da COVID como emergência global.

<sup>21</sup> Em 1º de janeiro de 2019, primeiro dia como Presidente empossado, Bolsonaro baixou a Medida Provisória 870/19, extinguindo, entre outros, os Ministérios das Cidades; Cultura; Desenvolvimento Social; Esportes e Trabalho (Medida [...], 2019), para acoplá-los em outras pastas, reconfigurando estruturas que significaram um desmonte das competências e da efetividade desses órgãos. No que tange à saúde, Brum (2021) noticia que pesquisas sobre as normas produzidas durante o governo Bolsonaro relacionadas à pandemia promoveram uma verdadeira estratégia institucional para a propagação do vírus, fazendo do Brasil um dos países mais afetados pela COVID-19.

Ministério da Educação<sup>22</sup>. Comparando o Brasil fictício de *Desta terra nada vai sobrar a não ser o vento que sopra sobre ela* com o Brasil factual que aflorou a partir de 2019, Loyola Brandão afirmou à RTP Notícias:

O Brasil não vive uma distopia na proporção [do livro *Desta Terra Nada Vai Sobrar...*], mas já vive. Já vive no sentido, inclusive, de que está aí [no poder] um regime, que não está nomeado, mas é um fascismo", disse à agência Lusa o histórico escritor brasileiro [...].

"Num determinado momento [do novo livro], eu digo: `finalmente foi eleito o primeiro presidente sem cérebro no país` (...). Eu estava adivinhando. O Presidente sem cérebro já chegou. Sem cérebro, sem sentimentos, sem nada", acrescentou.

[...]

"Este é o livro mais `louco`, entre aspas, mais `irreal`, entre aspas, mais fantástico [que já escrevi], porque -- olhe em volta --, tudo isto [que está no livro] já está acontecendo. Claro que eu exagero, uso a imaginação, a fantasia, e levo ao absurdo (...) Eu uso a ficção, mas esta ficção também é o dia-a-dia, o real", disparou (CASAL, 2019, s/p).

Na terra estranha dessa ficção de Loyola Brandão, o enredo se desenvolve a partir do fim de uma história de amor, quando Clara comunica sua decisão de se separar a Felipe, que empreende tentativas frustradas de reconciliação. O sumiço dela faz com ele vá em sua busca, através de uma sociedade adoecida, política e socialmente falida e com uma democracia esfacelada. A estrutura do texto, com discurso fragmentário e não linear, tal qual ocorre com *Zero e Não verás país nenhum*, possui vários recursos que identificam a presença da intertextualidade, com citações, paráfrases, alusões, bricolagem e paródia, por exemplo, aglutinando os gêneros da narrativa, do ensaio e do jornalismo tão peculiares ao estilo do autor.

Além dessas três obras vendidas como o conjunto distópico de Ignácio de Loyola Brandão, o seu romance mais recente, *Deus o que quer de nós?* (2022), vem sendo anunciado como complemento da tríade, compondo, por conseguinte, uma tetralogia da distopia. Esse livro – 46º da sua carreira literária – foi escrito durante o isolamento social imposto pela COVID-19, inspirando a narrativa que também é ambientada em meio a um contexto pandêmico, protagonizada pelo personagem Evaristo, que começa a história enterrando com suas próprias mãos a esposa Neluca, vítima da pandemia.

---

<sup>22</sup> Respectivamente: Roberto Alvim, que fez pronunciamento oficial plagiando o discurso de Joseph Goebbels, Ministro de Adolf Hitler; Damares Alves, pastora fundamentalista que, entre outras “pérolas”, jogou cal em toda a política de gênero, ao afirmar que “meninos vestem azul e meninas vestem rosa”; vários ministros da Educação, como Carlos Decotteli, Milton Ribeiro e Abraham Weintraub, apenas para citar alguns, envolvidos em escândalos de corrupção, falsificação sobre seus currículos, apologia ao racismo e à homofobia etc. Esses fatos podem consultados em inúmeras fontes da imprensa nacional.

Nesse quadro parecido com o que a humanidade atravessou entre 2019 e 2023, o autor mantém sua conexão com a realidade e sustenta seu perfil crítico embutido através de uma narrativa que mistura passado e presente, quando a pandemia – nominada de “Funesta” ou “Infame” – já dura anos e confunde a consciência das pessoas, os sentidos e as expectativas. Em capítulos curtos e linguagem irônica para descrever situações absurdas, o governo descrito em *Deus, o que quer de nós?* é liderado pelo “Desatinado” ou “Destemperado”, presidente negacionista que causa confusão e morte, deixando a população desamparada, embora boa parte dela esteja debaixo da terra, salvo a classe política que vive em bunkers. O narrador-personagem fala de um país que se tornou subterrâneo.

Feitas essas considerações sobre os livros de Ignácio de Loyola Brandão tidos como distópicos e que, portanto, dialogam com o *corpus* da pesquisa, retoma-se deste ponto a menção mais genérica ao conjunto eclético de sua obra, apenas para fechar o panorama proposto nesta parte da dissertação. Assim, das suas mais de quarenta publicações ainda não referidas neste tópico, destacam-se os romances *Dentes ao sol* (1976), *O beijo não vem da boca* (1985), *O ganhador* (1987), *O anjo do adeus* (1995), *O anônimo célebre* (2002) e *A altura do nada* (2006).

Em relação aos contos e crônicas, com frequentes referências à infância de Araraquara, aos colegas de sua geração e à cidade de São Paulo, Loyola Brandão publicou, entre outros, *Pega ele, silêncio* (1968); *Obscenidades para uma dona de casa* (1981); *Cabeças de segunda-feira* (1983); *A rua de nomes no ar* (1988); *Strip-tease de Gilda* (1995); *Sonhando com o demônio* (1998); *O homem que odiava segunda-feira* (1999) e *Calcinhas secretas* (2003).

Quanto aos chamados livros-reportagem, escreveu *Cuba de Fidel: viagem à ilha proibida* (1978), ao retornar de Havana após participar de júri de um prêmio literário; e *O verde violentou o muro* (1984), relato sobre sua vida em Berlim, onde morou por 16 meses antes da queda do muro. Em 1997, publicou *Veia bailarina*, narrativa com impressões pessoais sobre o aneurisma cerebral que o acometeu.

Por fim, sua imaginação também brindou a literatura infanto-juvenil, com *Cães danados* (1977), *O homem que espalhou o deserto* (1985), *Manifesto verde* (1989), *O menino que não teve medo do medo* (1995) e *O segredo da nuvem* (2005), apenas para citar alguns.

Como se percebe de todo o exposto, a trajetória literária de Ignácio de Loyola Brandão é marcada – além do ecletismo, da vasta produção e da sagacidade quanto à

escolha dos temas e enredos – pelo zelo com a linguagem e a pesquisa quase científica sobre determinados assuntos para construir narrativas bem elaboradas. Ademais, seus procedimentos meticolosos de leitura, seleção e documentação cuidadosa de artigos jornalísticos remetem a uma metodologia de organização que pode ser considerada digna de um arquivista profissional. Tudo isso funciona como aliado à sua potencialidade criativa, fazendo dele um escritor cuja obra merece ser lida.

## 2 Distopia, Literatura e Direito

Nesta parte que se inicia, as digressões teóricas acerca das relações entre distopia, Literatura e Direito e que servirão de base imprescindível para o desenvolvimento analítico do *corpus* da pesquisa no capítulo subsequente são estruturadas através de dois tópicos: um que trata da literatura distópica e das perspectivas da distopia e outro que discorre sobre a distopia como gatilho para promover o diálogo entre Direito e Literatura.

A expressão *distopia* tornou-se parte do vocabulário da sociedade contemporânea, passando a ser cada vez mais utilizada sob prismas que extrapolam o contexto meramente literário, servindo para descrever certos momentos da nossa história e também como “ferramenta de análise radical da modernidade”, percepção de Hilário (2013) que conduz, nesse sentido, alguns dos argumentos tecidos no texto doravante apresentado.

A abundância de conteúdos sobre a distopia – seja pela renovação do interesse nas obras clássicas do gênero, pelo surgimento de diversos títulos literários cujas narrativas são pautadas por essa temática ou pela emergência de modos variados dessa abordagem (filmes, séries, jogos, pesquisas teórico-acadêmicas), traduz anseios e temores gerados por crises políticas, econômicas e ecológicas, além de revelar também receios ligados aos impactos da tecnologia sobre a humanidade.

Diante disso, a discussão sobre o *mau lugar* que a distopia ocupa nas narrativas literárias perpassa pela tentativa de sistematização de elementos essenciais que a configuram enquanto gênero literário. Todavia, para alcançar sua concepção, propõe-se antes um necessário percurso que começa pela vinculação com a utopia, posto que a imaginação distópica é “a indispensável companheira negativa da esperança utópica” (Moylan, 2016, p. 16), e chega na proximidade com a ficção científica, já que seus enredos comungam da problematização do humano derivada dos impactos do progresso científico-tecnológico na sociedade.

O contexto histórico que propiciou o surgimento das distopias literárias é chave para a compreensão do gênero, uma vez que as circunstâncias concretas da modernidade, tais como os avanços da ciência e da tecnologia, a intensificação da industrialização, os processos de concentração de poder político e econômico, a vigilância/controle social e as restrições a direitos e liberdades fundamentais – para citar os mais significativos – não apenas inspiraram, mas também moldaram as produções ficcionais distópicas.

A projeção de um lugar ruim, invariavelmente ameaçado, oprimido, marcado pela desconfiança e o medo perenes – situação em geral provocada por um regime político,

como salienta Claeys (2017) – é o fio condutor das distopias. A distopia literária canônica emerge, assim, como “gênero de escrita que especula sobre possibilidades de construções sociais alternativas ao imaginar mundos infernais que se constituem como fruto de ações políticas intencionais” (Oliveira Neto, 2022, p. 07).

Essa perspectiva se entrelaça com as reflexões acerca das interfaces da Literatura com a sociedade e, por conseguinte, com o Direito. Nesse traçado, as conexões entre distopia, Literatura e Direito se desenvolvem a partir da segunda seção do capítulo, apresentando-se as ideias centrais do movimento denominado “Direito e Literatura”, suas correntes mais significativas e os desafios jusliterários que pautam a interdisciplinaridade entre esses dois campos do conhecimento humano.

## 2.1 Literatura distópica e perspectivas da distopia

A distopia parece ter caído no gosto popular e anda em alta na Literatura, nas produções fílmicas, nos jogos eletrônicos e em outras mídias da contemporaneidade. Além dos relançamentos de títulos clássicos distópicos que floresceram no século XX, impulsionando o interesse pela temática – como *Nós* (Zamiátin, 2017 [1920]), *Metropolis* (Harbour, 2019 [1925]), *Admirável mundo novo* (Huxley, 2014 [1932]), *1984* (Orwell, 2005 [1949]), *Fahrenheit 451* (Bradbury, 2012 [1953]), *Laranja mecânica* (Burgess, 2014 [1962]) e *O conto da aia* (Atwood, 2017 [1985]) – diversas obras vêm surgindo para agregar esse universo, preenchendo as estantes de livros e as telas dos cinemas, das televisões e dos dispositivos móveis. O assunto também invadiu os ambientes acadêmicos de ensino, pesquisa e extensão, passando a ser alvo de publicações e debates nos meios de comunicação.

Desde o início dos anos 2000, marcando a chegada do século XXI, é possível encontrar incontáveis exemplos representativos desse novo arcabouço distópico, inclusive caracterizado por Lima (2022) como o *neodistópico*<sup>23</sup> e que seria, na sua concepção, um modo narrativo atualizado das distopias tradicionais, dialogando, por conseguinte, de maneira mais próxima com as problemáticas do mundo contemporâneo

---

<sup>23</sup> O *neodistópico* como resultado das metamorfoses da distopia literária no século XXI é o objeto da investigação proposta na tese de doutorado de Lima (2022), que defende uma nova cartografia do gênero. A (neo) distopia, “já não sendo mais a distopia clássica ou crítica, guarda com essa tradição estreitos laços temáticos (principalmente) e estruturais, ressignificando seus tropos. [...] Se a distopia é uma genuína filha do século XX, e ela é, muitas das suas estratégias críticas talvez estejam datadas devido ao fato de que os problemas anteriormente atacados, observados através de uma lente de aumento, já não se apresentam mais como eram antes” (Lima, 2022, p. 88).

que envolvem o mal, o medo, o poder, as relações sociais, as questões tecnológicas e ambientais.

Dentro dessa leva distópica mais recente, Lima (2022) elenca os seguintes livros: *Deuses de pedra* (Winterson, 2012); *A cidade e a cidade* (Miéville, 2014); a trilogia *MaddAddam* (Atwood, 2014 [2013]); *Atlas de nuvens* (Mitchell, 2016 [2004]); *Uma guerra americana* (Akkad, 2017); *Vox* (Dalcher, 2018); *O poder* (Alderma, 2018 [2017]); *The water cure* (Mackintosh, 2019); e *Os testamentos* (Atwood, 2019). Entre as criações e adaptações para o cinema, séries televisivas ou plataformas de *streaming*, destacam-se *Black mirror* (2011), *Jogos vorazes* (2012), *O homem do castelo alto* (2015), *O conto da aia* (2017), as refilmagens de *Mad Max* (2015) e de *Fahrenheit 451* (2018). Na área dos *games*, podem ser citados *Mirror's edge* (2008), *The last of us* (2013) e *Destiny* (2014).

No âmbito acadêmico, a Plataforma Sucupira da CAPES (2024) contém mais de quinhentas dissertações de mestrado e teses de doutorado catalogadas com a temática da distopia/literatura distópica. Para além disso, ao digitar o termo no *Google*, surgem mais de cinco milhões de resultados, indicando textos, cursos online, debates, entrevistas com pesquisadores e escritores e uma infinidade de resenhas e canais/vídeos na *internet*<sup>24</sup> sobre obras cujos enredos são pautados pela distopia.

Toda essa profusão de conteúdos conduz à pertinente ponderação acerca das possíveis causas desse renovado e crescente interesse no assunto. Lima (2022) resume bem a percepção de que um dos fatores relevantes para o resgate das demandas de distopias por parte do público pode advir justamente do fato de que o mundo se tornou, ele mesmo, mais distópico nos últimos anos, de modo que a temática acaba aguçando a curiosidade, provocando inquietação e produzindo assombro. Muitos dos cenários criados pelas ficções distópicas do século passado tornaram-se factuais ou parecem estar bem próximos de sua materialização no presente ou em um futuro não muito distante.

Nesse solo propício, Faria e Catalan (2020) chamam a atenção para o *boom* das distopias desencadeado especialmente a partir de 2017, elencando algumas das muitas notícias veiculadas na imprensa sobre o fenômeno nos mercados literário, audiovisual e artístico, as quais trouxeram os receios e os anseios concernentes à reascensão de governos ultraconservadores e de extrema direita – em pleno século XXI – e à insegurança sobre o porvir desde então. Ao questionar se a arte imita a vida ou a se é a vida que imita a arte, os referidos pesquisadores destacam o início da era Trump como

---

<sup>24</sup> Os chamados “booktubers”, por exemplo, são pessoas que produzem conteúdos no YouTube sobre o universo da leitura, com resenhas e indicações literárias, bate-papos, *lives* e cobertura de eventos.

um dos gatilhos para a explosão das distopias, tanto que a chegada de Donald Trump à Presidência dos Estados Unidos da América, em 20 de janeiro de 2017, levou o clássico *1984* (Orwell, 2005 [1948]) a retornar à lista dos livros mais vendidos daquele período no país<sup>25</sup>.

Esse contexto sociopolítico de preocupações com o futuro breve, decorrente dos reflexos da escalada do conservadorismo em nível mundial, além de impulsionar a busca do público por conteúdos relacionados à distopia, configura também matéria-prima fundamental para alimentar a produção de novas distopias nos terrenos da ficção, ratificando as relações entre imaginação distópica e realidade histórica em que essa imaginação se produz. Contudo, afora as crises políticas e sociais, com a emergência de formas autoritárias de domínio das sociedades e a restrição de direitos e liberdades outrora conquistados, fatores que serviram e servem de palco para as ambientações distópicas, em 2019 um acontecimento específico trouxe para a realidade mundial os contornos de pesadelos que pareciam confinados à ficção: a pandemia do COVID-19.

O alastramento do coronavírus por todos os países do mundo causou profundos impactos sanitários, comportamentais, culturais, econômicos e políticos nas sociedades, que passaram por transformações cujos reflexos são sentidos até os dias atuais. O confinamento a que todos fomos submetidos até que houvesse a descoberta de uma vacina foi seguramente a primeira medida drástica que deu o tom das mudanças que se seguiriam. Isolamento social, *lockdown*, necessidade do uso de equipamentos de segurança (máscaras), milhões de pessoas morrendo diariamente, negacionismo científico por grupos de poder que minimizaram o potencial destrutivo da doença, gestões desastrosas no combate à pandemia, virtualização das relações sociais e trabalhistas, crises econômicas e aumento da desigualdade social são alguns dos elementos que poderiam estar em algum enredo do imaginário distópico, mas que, concretamente, aconteceram entre 2019 e 2023.

As convicções (ainda que eventuais) de normalidade e estabilidade abaladas pelo surto de um poderoso vírus tornaram palpável o colapso da civilização em que estávamos inseridos, e isso, naturalmente, catalisou ainda mais o interesse e a popularização da

---

<sup>25</sup> Na matéria cuja chamada foi “Efeito Trump: ‘1984’, de Orwell, volta à lista dos mais vendidos” (VEJA, 2017), consta que as vendas do livro dispararam no *site* da *Amazon* após uma assessora do Presidente mencionar um termo empregado na obra clássica, provocando as comparações da sociedade fictícia de *1984* com os EUA, sobretudo quanto à opressão e ao controle da informação iminentes. No Brasil, em 2019 – coincidentemente o ano em que Jair Messias Bolsonaro assumiu a Presidência do Brasil – *1984* também figurou na lista dos dez livros de ficção mais vendidos por aqui (Lista [...], 2019).

temática da distopia. Nesse compasso, Lima (2022) constata que a disseminação do termo “distopia”, integrando-se ao vocabulário cotidiano das pessoas, trouxe a reboque o esvaziamento do seu conteúdo e a complexidade de condensar seus aspectos peculiares, gerando um problema do ponto de vista teórico ante a sua utilização indiscriminada e nos mais adversos contextos, às vezes de maneira deveras simplificada, reduzida somente a um sinônimo de algo ruim<sup>26</sup>. Essa circunstância de generalização do tema também pode ter como consequência a perda do potencial da distopia enquanto ferramenta de reflexão crítica sobre a realidade, caso não haja a definição de parâmetros adequados para tanto.

Em vista da finalidade desta dissertação, que propõe a investigação sobre as conexões entre Literatura e Direito a partir de *Não verás país nenhum*, tendo como problemática da pesquisa a análise dos elementos que a caracterizam como uma distopia e de que maneira essa categoria se relaciona com os direitos humanos, faz-se necessário discorrer sobre o conjunto de fatores que configuram as distopias literárias, para em seguida apresentar outras nuances que estão além dessa concepção, haja vista que os usos não literários da palavra – ou seja, os usos empíricos, na esteira de Claeys (2017) – também se revelam absolutamente pertinentes para as ponderações aqui trazidas.

O vocábulo *distopia* (*dis + topia*), derivado das formas gregas *dus* (ruim) e *topos* (lugar), pode ser compreendido como o *não lugar* ou *lugar ruim*. O prefixo grego *dys* indica dualidade, dificuldade e mau estado, enquanto o latino *dis* remete às ideias divisão, separação, afastamento, negação, falta. O radical *topos* confirma a definição do termo como *não lugar* ou *deslugar*<sup>27</sup>. A distopia reflete, pois, um lugar deslocado, cindido, impróprio, desfavorável. Na literatura distópica, de um modo geral, os cenários são sempre hostis à sobrevivência humana, desafiada por tecnologias de controle e/ou governos autoritários/totalitários que procuram impor comportamentos massificados através da violência, vigilância e opressão, em meio a condições ambientais inóspitas ou degradadas, representando organizações sociais futuras caracterizadas pelas privações da liberdade em seus diversos aspectos (Bentivoglio, 2019; Claeys, 2017; Porto, 2020).

De acordo com Budakov (2010), em 1747 a palavra *distopia* já existia, grafada inicialmente no inglês como *dustopia*, para significar *unhappy country*, contrastando assim com a concepção de utopia. O pesquisador pontua que essa ocorrência está

---

<sup>26</sup> O autor traz um exemplo jocoso para chamar atenção desse uso indiscriminado da expressão: “No pé em que vão as coisas, daqui a pouco alguém dirá: ‘Este café está muito distópico’” (Lima, 2021, p. 20).

<sup>27</sup> Toda ficção, como salienta Sargent (1994), descreve um *não lugar*. Esse *não lugar* será melhorado, nas utopias, e piorado, nas distopias.

registrada no poema *Utopia: or Apollo's Golden Days*<sup>28</sup>, atribuído a Lewis Henry Younge, que teria utilizado o prefixo *dus* ao invés de *dys*, mas, em 1748, os trechos extraídos do poema e publicados na *The Gentleman's Magazine and Historical Chronicle* já surgiram grafados como *dystopia*. Sargent (2016) também disserta no mesmo sentido, colocando que o referido poema começa com a narrativa de um país infeliz, denominado *Dustopia* – provavelmente o uso mais antigo do termo – o qual, ao ser favorecido, teria se tornado uma utopia<sup>29</sup>.

Não obstante essas considerações sobre a gênese da *distopia*, sua primeira utilização significativa se deu em um discurso de John Stuart Mill no parlamento britânico, em 1868, para se referir à oposição a algo ideal e utópico e em referência a uma sociedade futura degenerada por vícios e elementos daquela sociedade que ele integrava. Porém, apenas nos séculos XX e XXI a expressão se tornou mais corriqueira na literatura (Claeys, 2017; Pinto e Portela, 2019), alavancada por circunstâncias advindas da modernidade, conforme se perceberá das discussões entabuladas ao longo desta seção.

### 2.1.1 *Distopia e utopia*

A abordagem da distopia não pode se desvincular da análise, ainda que concisa, da utopia, tida como seu antônimo. Esse antagonismo aparentemente evidente não se sustenta em todas as suas camadas, como veremos. A expressão *utopia*, que se forma da junção de *ou* + *topos*, indica o significado de *nenhum lugar*<sup>30</sup>, remetendo à idealização de um lugar que não existe na realidade e que persiste enquanto fabulação, sonho distante, meta a ser perseguida. Esse *lugar nenhum* que o termo significa representa um traço definidor do discurso utópico, qual seja, “o que nada tem em comum com o lugar em que vivemos, a descoberta do absolutamente outro, o encontro com a alteridade absoluta”, configurando a “representação imaginada de uma sociedade que se opõe à existente (Chauí, 2008, p. 07).

Tanto a *utopia* como a *distopia*, assim, podem ser compreendidas como um *não lugar*, sendo que a primeira é vista pela perspectiva da perfeição (algo, na verdade, inatingível), da busca ou idealização de um mundo melhor, ao passo em que a segunda

<sup>28</sup> A transcrição do poema consta do artigo de Budakov (2010).

<sup>29</sup> “Poem that begins with a country *Dustopia* (perhaps the earliest use) which is favored and becomes Utopia. In the reprint the word is spelled ‘Dystopia’ on pages 400 and 401 and with a footnote on 400 defining the word as ‘an unhappy country’” (Sargent, 2016, s/p).

<sup>30</sup> Transliterada do grego οὐτοπία, a palavra *outopia* carrega o prefixo *ou*, que significa “não”, “nenhum”.

transborda de pessimismo, revelando um mundo caótico, piorado, adverso à sobrevivência e à dignidade humana. Ambas confluem, portanto, por serem ambientadas em lugares imaginários/inexistentes e especularem sobre sociedades alternativas à realidade.

A ambientação da distopia está, por consequência, “em um lugar entre a nossa realidade e realidade da utopia, que passa, necessariamente, por um estado de decadência” (Liebel, 2021, p. 192). Apesar de projetarem esse deslocamento no espaço e/ou no tempo, a distopia e a utopia desvelam críticas ao momento histórico em que foram escritas, deixando transparecer, assim, a reprovação a uma conjuntura do presente. Deveras, em consonância com o pensamento de Sargent (1994), é possível compreender que são centradas em sociedades não existentes, descritas com minúcias e localizadas normalmente em tempos/espacos em que seus autores almejavam mostrar aos então leitores contemporâneos como *piores* (distopia) ou *melhores* (utopia) do que as sociedades onde esses mesmos leitores vivem.

Foi no século XVI que Thomas More (2013 [1516]) escreveu o texto ficcional *Utopia*<sup>31</sup>, abrindo as portas para os debates relacionados ao tema. Na sua criação, *Utopia* denominava uma ilha imaginária onde o sistema sociopolítico era ideal e “perfeito”, abundante em riquezas, sem propriedade privada, com a comunhão dos bens materiais entre os seus cidadãos, que conviviam harmonicamente dedicados ao trabalho, ao estudo e ao lazer, em uma vida virtuosa em que as instituições funcionavam perfeitamente e havia igualdade e ampla liberdade religiosa<sup>32</sup>.

Ao apresentar essa sociedade fictícia, “perfeita” e ideal, More (2013 [1516]) expôs a crítica à Europa real de seu tempo, marcado pelo absolutismo monárquico que reinava com esplendor e se sustentava nos privilégios e nas desigualdades que lhe são peculiares, através da manutenção da extrema concentração da riqueza nas mãos de poucos – monarcas, nobreza e clero – em detrimento da maioria da população. As condições históricas do surgimento da *Utopia*, portanto, remontam ao período do Renascimento, ou

<sup>31</sup> Cipro Neto (2010) explica que a palavra surgiu da latinização do prefixo negativo grego *ou*, transformado em *u* e agregado ao elemento *topos* e ao sufixo *ia*.

<sup>32</sup> “Thomas More inventa uma sociedade ideal, na qual reinam a liberdade e a igualdade, a paz e a ordem, a justiça e a lei [...]. Opondo-se à pobreza e à injustiça, à corrupção e à desordem, à adulação e à mentira, o livro de More volta-se para a dignidade do trabalho e a crítica da ociosidade, propõe o planejamento da produção econômica e a distribuição igualitária dos bens, imagina a organização do tempo livre como momento de lazer e entretenimento, mas de dedicação à ciência e às artes, para que os homens possam viver segundo a razão e em harmonia com a natureza” (Chauí, 2008, p. 09). Porém, um olhar mais apurado sobre a *Utopia* de More desvela a ambiguidade da ideia de perfeição contida no seu texto: a ilha “perfeita” foi colonizada, havia escravos, as mulheres eram submissas aos homens, os casamentos não se dissolviam, as pessoas se vestiam com roupas padronizadas, a diversidade era preterida em nome de um bem comum...

seja, à antessala da modernidade que experimentava a rompimento das concepções teológicas medievais para ceder espaço às dimensões da existência humana no sentido antropocêntrico, terreno.

Durante os séculos XIV, XV e XVI as transformações e a dissolução da hegemonia do catolicismo e do papado romanos culminaram no fortalecimento das monarquias nacionais – especialmente Inglaterra e França – e no aumento do poder concreto dos monarcas, insatisfeitos com a interferência da Igreja nas suas decisões políticas. Entre os movimentos que consolidaram essas mudanças, destacam-se a Reforma Protestante liderada por Lutero, no intuito de combater os dogmas e abusos do catolicismo perpetrados no período feudalista<sup>33</sup>, e a cisão entre Estado e Igreja ocorrida no reinado de Henrique VIII, originando o anglicanismo.

Ao tempo da *Utopia* de Thomas More (2013 [1516]), a sociedade já não era mais concebida como ordem natural presidida por Deus e fundada na fixidez e no imobilismo estamental de *status* e papéis da era medieval, mas enquanto construção histórico-social, cultural e artificial do homem. O espírito de ruptura e de individualidade do Renascimento, impregnado pela (re)visão clássica do mundo, celebrando o humano e o racional em lugar do divino e do transcendental, influenciou inúmeros valores daquele corpo social em transição (Fassó apud Wolkmer, 2005; Porto, 2022), reforçando também a constatação das falhas e dos males ínsitos à humanidade. A centralidade da figura humana começou a preencher o lugar outrora ocupado pelo teocentrismo, o que repercutiu na construção do ideal utópico:

O humanismo exalta a razão humana, a lógica e a experiência no plano do conhecimento, e a vontade no plano da ação, isto é, o poder para dominar, controlar e governar os apetites e as paixões. O homem é, pois, capaz de guiar-se a si mesmo, desde que, por meio da razão e da vontade, estabeleça normas de conduta e códigos para todos os aspectos da vida prática. Essa ideia da racionalidade e do poder da vontade conduz a duas outras ideias, essenciais para o surgimento das utopias:

---

<sup>33</sup> Em fins da Idade Média, a Igreja Católica distanciava-se cada vez mais dos seus princípios basilares, apoderando-se de riquezas e terras e cobrando pelo perdão dos fiéis através da venda das famosas indulgências, o que foi um fator chave a desencadear o movimento luterano reformista. Em seguida, outros movimentos religiosos surgiram para combater a hegemonia e os excessos da Igreja Católica romana, como o calvinismo e o anglicanismo. Capitanada pelo francês Ítalo Calvino, o calvinismo foi uma corrente do luteranismo que se disseminou a partir de Genebra. Já o anglicanismo surgiu na Inglaterra motivado pela recusa papal em anular o casamento de Henrique VIII com Catarina de Aragão e aceitar Ana Bolena como sua legítima esposa e rainha da Inglaterra. Por isso, Henrique VIII rompeu politicamente com a Igreja Católica Romana, fundando a Igreja Anglicana da qual era chefe supremo, demonstrando, assim, a força do absolutismo crescente na Europa pós-feudalista (Lienhard, 1991; Porto, 2022; Ramos Neto, 2010). Foi por ordem de Henrique VIII que Thomas More foi decapitado, após ter chegado a Chanceler da Inglaterra e ter recusado reconhecê-lo como líder da Igreja Anglicana.

a de que os homens valem por si mesmos, independentemente de privilégios de nascimento e sangue, de maneira que a oposição entre ricos e pobres é injusta e fonte das revoltas que destroem os Estados; e a de que é possível organizar um Estado sereno, feliz, glorioso e perfeito, fundado na equidade e dirigido por um verdadeiro príncipe. Além disso, as viagens marítimas e a descoberta de novas terras e novos povos iriam inspirar a fantasia da sociedade perfeita de homens iguais vivendo em plena harmonia com a natureza, tanto assim que a Utopia de More inaugura uma narrativa em que a descrição da cidade ideal é feita por um viajante, que navegou por mares nunca dantes navegados. A cidade ideal tende a ser colocada numa ilha cuja localização permanece desconhecida e à qual o viajante chega por acaso, em geral em decorrência de um naufrágio. Em outras palavras, as utopias tendem a ser viagens imaginárias a ilhas desconhecidas, nas quais os humanos exercitam plenamente suas capacidades benéficas (Chauí, 2008, p. 09).

Apesar do protagonismo de More (2013 [1516]), o pensamento utópico pode ser encontrado já nos idos de 380 a.C., através das discussões filosóficas sobre Justiça, governabilidade, divisão de poderes e tipos de caráter daqueles que deveriam ocupar os cargos públicos para a construção de uma sociedade/cidade ideal, contidas em *A República* (Platão, s/d). Todavia, foi a partir seu livro que a palavra *utopia* passou a ser utilizada para designar narrativas e discursos muito anteriores, não só em relação à obra platônica, mas também quanto ao projeto arquitetônico da cidade perfeita traçada pelo grego Hipodamos de Mileto, que aplicou a geometria e a astronomia ao plano urbanístico, visando à harmonia cósmica da cidade, ou ainda quanto aos poemas dos latinos Virgílio, na *Eneida*, e Ovídio, descrevendo a Idade de Ouro (Chauí, 2008)<sup>34</sup>.

A utopia, pois, emergiu tanto como gênero ou tradição literária quanto como discurso ou projeto político: na primeira hipótese, ao se configurar como narrativa sobre uma sociedade perfeita e feliz; na segunda, ao sustentar o ideal de uma cidade justa (Chauí, 2008). Em certa medida, a utopia antecipou o próprio movimento Iluminista (Hilário, 2013), que se corporificou assentado na confiança de que a racionalidade, o conhecimento e o avanço científico direcionados ao controle da natureza e à transformação social para o bem-estar dos indivíduos seriam forças motrizes para o progresso da humanidade, liberta dos dogmas e obscurantismos medievais da Idade das Trevas.

Chauí (2008) salienta ainda um outro traço da utopia que não provém da obra de More, mas de outro inglês, Francis Bacon, que escreveu *Nova Atlântida*, publicada

---

<sup>34</sup> Chauí (2008) enfatiza que o sentido preciso do termo *utopia* pertence à Renascença, ainda que, sob o impacto da obra de Thomas More, outras bem anteriores tenham sido caracterizadas como utópicas.

postumamente em 1626. Tal qual a *Utopia* de More, a *Nova Atlântida* de Bacon (2008 [1626]) também era uma ilha fictícia, de localização secreta, alcançada pelo narrador devido a um naufrágio. Nesse território, a sociedade também era harmônica, igualitária, feliz e próspera, dirigida por sábios e povoada por cidadãos-cientistas, tendo como principal virtude a aplicação do conhecimento para superar as limitações da condição humana. “*Nova Atlântida* é a utopia do progresso da ciência”, onde o “racionalismo e o experimentalismo científicos passam a integrar o discurso utópico”, de modo a articular “intrinsecamente a cidade ideal e a ciência – isto é, o progresso do saber é elemento decisivo e determina as obras utópicas posteriores” (Chauí, 2008, p. 11)<sup>35</sup>.

### 2.1.2 As sombras utópicas

A absorção dos ideais humanistas de racionalidade, superando a religião enquanto ideologia dominante, certamente não teria sido exitosa se interesses políticos e econômicos não fossem fatores essenciais na condução desse processo de transformações. Em apertada síntese, o cenário econômico de ruptura com o feudalismo e de formação do sistema capitalista mercantil como modelo de produção e de desenvolvimento possibilitou a surgimento de um novo segmento social, que se distanciava do clero e da nobreza, fortalecendo-se como detentor de capital, poder e prestígio: a burguesia. A passagem daquela economia agrário-senhorial para a sistematização do comércio e a implementação da produtividade do mercado livre, substituindo a economia de subsistência pela atividade mercantil, financeira e lucrativa, mudou a mentalidade da sociedade, tornando-a mais individualista e competitiva como o próprio capitalismo (Porto, 2022).

A derrocada do universo medieval e os passos dados nos caminhos da modernidade foram impulsionados pelo processo contínuo de secularização e de racionalização provenientes de metamorfoses econômicas, políticas, sociais, culturais e religiosas. Esse painel histórico de disseminação de novos valores – contribuindo não somente na difusão dos ideais da utopia, mas também posteriormente da distopia, como veremos – foi

---

<sup>35</sup> A autora menciona que essa dimensão da utopia – ou seja, na cidade ideal onde natureza estaria domada pelo homem, as máquinas fariam todo o trabalho, deixando os indivíduos com tempo livre para cultivar o espírito e o corpo, em um mundo sem doenças, sofrimentos e terrores – originou um novo gênero literário: “a *ficção científica*, cuja primeira manifestação, no século XIX, encontra-se na obra de Júlio Verne” (Chauí, 2008, p. 11). Mais adiante, no texto, haverá uma breve argumentação sobre a ficção científica – cujo protagonismo ora recai em Júlio Verne, ora em Mary Shelley – e sua proximidade com a distopia.

colorido ainda por eventos significativos cujo registro não pode passar em branco nesta discussão: a Revolução Francesa, de 1789, e a Revolução Industrial, iniciada na Inglaterra da segunda metade século XVIII, maximizando-se a partir do século XIX<sup>36</sup> e se espalhando pelo mundo.

Com o *slogan* liberdade-igualdade-fraternidade fornecido pelo Iluminismo, os revolucionários franceses combateram a opressão do absolutismo monárquico e os privilégios do clero e da nobreza. Em 1789, um dos frutos desse movimento foi a publicação da Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão, consagrando princípios e direitos atinentes à dignidade humana, à igualdade dos cidadãos perante a lei, às liberdades de manifestação de pensamento e de opinião, à propriedade privada. O indivíduo deixava sua posição de súdito para assumir o papel de titular de direitos subjetivos. Parecia a materialização de um sonho utópico, estampado neste documento que se tornou referência para as instituições e as constituições francesas, inspirando ainda textos normativos similares em numerosos países. Eis o teor do preâmbulo:

Os representantes do povo francês, constituídos em Assembleia Nacional, considerando que a ignorância, o esquecimento ou o desprezo dos direitos do homem são as únicas causas das desgraças públicas e da corrupção dos Governos, resolveram expor em declaração solene os Direitos naturais, inalienáveis e sagrados do Homem, a fim de que esta declaração, constantemente presente em todos os membros do corpo social, lhes lembre sem cessar os seus direitos e os seus deveres; a fim de que os atos do Poder legislativo e do Poder executivo, a instituição política, sejam por isso mais respeitados; a fim de que as reclamações dos cidadãos, doravante fundadas em princípios simples e incontestáveis, se dirijam sempre à conservação da Constituição e à felicidade geral (Déclaration [...], 1789).

O propósito emancipatório iluminista que culminou na Revolução Francesa não se concretizou em sua plenitude, restando frustradas muitas das expectativas de que as sociedades evoluiriam para a efetivação de direitos fundamentais de forma mais igualitária e em respeito à dignidade da pessoa humana. Por sua vez, a evolução do

---

<sup>36</sup> A etapa inicial da industrialização – 1ª Revolução Industrial – pode ser demarcada pela invenção da máquina a vapor, uma das maiores inovações tecnológicas surgidas na Inglaterra da segunda metade do século XVIII, possibilitando a produção mecânica, escoada através de ferrovias. A divisão em fases da Revolução Industrial ocorre em razão das transformações econômicas, sociais, científicas e tecnológicas proporcionadas. Assim, a 2ª Revolução Industrial, iniciada no final do século XIX, entrou pelo século XX marcada pelo advento da eletricidade, das linhas de montagem e da produção em massa. Nos idos de 1960, a computação impulsionou o desenvolvimento tecnológico, caracterizando a 3ª Revolução Industrial. Há uma tendência em denominar de 4ª Revolução Industrial a fase atual em que nos encontramos, representada pelos impactos, pela velocidade e o alcance da tecnologia em nossas vidas, capitaneadas pela internet, a inteligência artificial e a robótica, por exemplo. Sobre o assunto, conferir Schwab (2018).

conhecimento e das ciências no Século das Luzes abriu caminho para a Revolução Industrial; o surgimento da indústria proporcionou um expressivo e inovador desenvolvimento tecnológico, aumentando, decerto, o domínio da humanidade sobre as adversidades naturais, mas também consolidando um sistema capitalista cada vez mais feroz que, em nome do denominado “progresso”, teve como resultado a continuidade da exploração do homem sobre o homem.

Nessa marcha necessária da história enquanto progresso – considerando “progresso” como o constante avanço da ciência e da tecnologia na direção do controle da natureza, do conhecimento do mundo e de sua transformação social rumo ao bem-estar dos indivíduos (Hilário, 2013) – falharam as promessas iluministas que se sustentavam na confiança irrestrita (e, por que não dizer, utópica) da razão. Os desdobramentos da Revolução Industrial reforçaram que a racionalidade se converteu em *instrumento*: ao invés de ser condição de realização das referidas promessas, passou a ser um *fim em si* (Hilário, 2013; Horkheimer, 1973).

Complementando esse raciocínio, Candido (2011) discorre sobre a ambiguidade da racionalidade técnica, que ao mesmo tempo é força criadora e destruidora, bem como sobre as contradições entre progresso industrial e desenvolvimento humano, para constatar que apesar da remoção de obstáculos como a ignorância e os sistemas despóticos de governo, aliada à crença de que a instrução, o saber e a tecnologia conduziram à melhoria da sociedade humana e à felicidade coletiva, não alcançamos esse patamar, mas permanecemos em uma espécie de barbárie civilizada:

[...] em comparação a eras passadas chegamos a um máximo de racionalidade técnica e de domínio sobre a natureza. Isso permite imaginar possibilidade de resolver grande número dos problemas materiais do homem, quem sabe inclusive o da alimentação. No entanto, a irracionalidade do comportamento é também máxima, servida frequentemente pelos mesmos meios que deveriam realizar os desígnios da racionalidade. Assim, com a energia atômica podemos ao mesmo tempo gerar força criadora e destruir a vida pela guerra; com o incrível progresso industrial aumentamos o conforto até alcançar níveis nunca sonhados, mas excluimos deles as grandes massas que condenamos à miséria; em certos países, como o Brasil, quanto mais cresce a riqueza, mais aumenta a péssima distribuição dos bens. Portanto, podemos dizer que os mesmos meios que permitem o progresso podem provocar a degradação da maioria (Candido, 2011, p. 171).

No curso da História, a utilização desvirtuada de recursos científicos e tecnológicos possibilitou a invenção de armamentos bélicos poderosos e destrutivos que contribuíram

para as atrocidades perpetradas durante as batalhas mundiais do século XX: as duas Grandes Guerras, respectivamente entre 1914-1918 e 1939-1945. Ademais, as disputas nos campos científico, tecnológico e bélico sustentaram também a aura de terror e de medo da destruição em massa em decorrência da intensa polarização do mundo promovida pela Guerra Fria, ao final de década de 1940 até os idos de 1991, a qual tinha como pano de fundo a rivalidade político-ideológica entre os Estados Unidos e a antiga União Soviética, tendo desencadeado uma série de repercussões e conflitos em outras partes do planeta.

Assim, em uma escala sem precedentes até então, a ciência e a tecnologia passaram a servir ao bem e ao mal, em contextos marcados pelo advento de sistemas totalitários de poder (nazismo, fascismo, stalinismo), intervenções militares e golpes de Estado em vários países do globo, como regra de um jogo comandado pelas potências americana e soviética que buscavam estabelecer, respectivamente, a hegemonia do capitalismo ou do comunismo/socialismo. As Luzes da modernidade outrora propaladas produziam suas sombras, e foi nessa conjuntura que as distopias literárias floresceram; a ciência, a tecnologia, o poder e o autoritarismo foram suas molas propulsoras.

### 2.1.3 Profusões distópicas

O século XX foi terreno bastante fértil para as criações distópicas na literatura, entre as quais se destacam os romances clássicos do gênero, já citados neste trabalho, de autores como Ievguêni Zamiátin, Aldous Huxley, George Orwell, Ray Bradbury, Antony Burgess e Margareth Atwood. Por outro lado, Liebel (2021) afirma que grande parte das representações e das imagens que tomaram as distopias literárias popularizadas nesse período foram fornecidas ainda no século XIX, elencando Mary Shelley como uma das precursoras dessa tendência:

O ponto histórico de surgimento do gênero é bastante debatido, sendo questionado de acordo com a própria definição de distopia. A primeira narrativa distópica é um título em eterna disputa, mas considera-se o livro de Mary Shelley, *O Último Homem*, como precursor do gênero. Escrito em 1826, oito anos após *Frankenstein*, o livro é, como a obra-prima da autora, um reflexo direto da sociedade industrial, discute o individualismo crescente da sociedade e aponta para os males que a nova era poderia sofrer, no caso, uma praga que devastou o globo. Mesmo *Frankenstein* é tomado, por vezes, como a origem do gênero distópico ou como sua antessala. Stephen King descreveu o livro, em introdução escrita em 1978, como a “raiz principal da ficção científica

tal como a conhecemos, mas isso só é verdade no que tange à ficção científica da ‘utopia negativa’ – de que *1984* e *Admirável mundo novo* são os mais celebrados exemplos” [...] (Liebel, 2021, p. 191).

O fato é que o aperfeiçoamento das tecnologias, a ascensão de regimes políticos autoritários e o fortalecimento do capitalismo impulsionaram transformações que alteraram profundamente o mundo e o sentimento social da época, e a literatura captou isso através de lentes distópicas que refratavam perspectivas pessimistas. A “virada distópica”<sup>37</sup> defendida por Claeys (2010) – e que coincide com a virada do século XIX para o XX – parte dos pressupostos de que a industrialização, a progressiva desigualdade social, a crescente popularidade do socialismo e o darwinismo social alimentaram as primeiras criações literárias pautadas pela distopia.

As intensas e significativas mudanças experimentadas na modernidade em termos técnicos, espirituais e políticos passaram a ocupar um espaço inédito na vida pública daquelas sociedades europeias que se industrializavam e adquiriam feições absolutamente novas. Ao mesmo tempo que isso representava o progresso da humanidade para uns, para outros gerava desconforto e incerteza diante do novo mundo que despontava, rompendo inclusive com determinados limites morais (Buchweitz e Marques, 2020; Moraes, 2017). A ciência e a tecnologia, que haviam sido assimiladas pelo “projeto” utópico como positivas, converter-se-iam na ameaça de uma nova barbárie e no senso de incapacidade da humanidade em conter seus poderes destrutivos recém-criados (Claeys, 2010; Silva, 2022).

Claeys (2010) destaca que H. G. Wells (2018 [1895]) resume bem as apreensões dessa passagem secular, sintetizando esse momento de virada distópica com a obra *A máquina do tempo*, publicada em 1895. Realmente, a narrativa de Wells apresenta críticas à utilização da ciência sem o devido cuidado com aspectos morais envolvidos no uso das descobertas científicas, indicando temores quanto aos avanços tecnológicos e o concomitante despreparo das pessoas para lidar com tais inovações, bem como

---

<sup>37</sup> Claeys (2010) menciona dois momentos de “viradas distópicas” na literatura. O primeiro seria com a Revolução Francesa, considerada como a certidão de nascimento da modernidade. A partir desse contexto, teria emergido a relação dialética entre o pensamento utópico – subjacente à própria Revolução – a criação das utopias ficcionais e uma resposta ficcional anti-utópica ou distópica. Esse primeiro momento foi relevante para o surgimento “daquilo que, ao longo do século XX, viria a ser um gênero consolidado, que cresce gradativamente desde então, com um sólido repertório de narrativas” (Buchweitz; Marques, 2020, p. 05). O segundo – que é o mencionado no texto deste trabalho – surge na transição entre os séculos XIX e XX, ganhando força através dos impactos causados pela industrialização e pela tecnologia. Nesse sentido, Silva (2022) explica que a mudança operada no interior da ficção utópica no final do século XIX – ou seja, a “virada distópica” – pode ser compreendida, em linhas gerais, como uma mudança de postura sustentada pela utopia em relação ao progresso científico em si.

constatando o desencanto do homem com questões ligadas à evolução e ao comportamento humano, passíveis de revelar regressões comportamentais, psicológicas, sociais e políticas (Corrêa, 2018).

No enredo de *A máquina do tempo* (Wells, 2018 [1895]) o protagonista é um cientista que inventa uma máquina que possibilita viajar através do tempo. Ao realizar essa viagem, cruzando a história da humanidade, ele faz um relato pessimista do que encontra no futuro distante: o planeta piorado pelas consequências das ações humanas; a sociedade estratificada em duas castas, sendo uma composta por criaturas atrofiadas em tamanho e inteligência, que vivem no ócio, e outra por seres meio monstruosos que habitam o subterrâneo e praticam o canibalismo. A narrativa revela uma crítica a um projeto político e social falho, trazendo ínsita a tensão entre as classes. Nesse sentido:

O protagonista do primeiro romance de Wells, chamado apenas de Viajante do Tempo, desloca-se para o futuro em uma máquina construída e operada por ele mesmo, não para encontrar uma realidade de progresso e sociedades justas, como esperava do século 800, mas um planeta decrépito, inóspito e com uma nova estrutura social, com jogos de poder, canibalismo, profunda desigualdade social e a tirania de uma raça sobre outra. Em seus inúmeros discursos, ao longo da obra, o autor e o Viajante deixam implícito o questionamento: *O que nós fizemos ao mundo?* (Lira, 2019, p. 59).

*A máquina do tempo* (Wells, 2018 [1895]) também é considerada um marco na trajetória da ficção científica, na medida em que pode lhe ser atribuído o papel de ter inovado a proposta desse gênero literário “sob um ponto de maior criticidade (que por vezes beirava o pessimismo), mas com questionamentos bem abertos e provocantes sobre o que vai além das propostas tecnológicas” (Corrêa, 2018, p. 07-08), bem como com provocações ligadas às repercussões dos progressos científicos e tecnológicos no que tange aos seres humanos e às suas interações sociais. Lira (2019) enfatiza que essa obra é, na verdade, híbrida, por mesclar aspectos utópicos, pós-apocalípticos e distópicos, tendo lançado os alicerces das distopias contemporâneas.

Outra criação literária de relevo que merece alusão, contendo a crítica às tendências individualistas da era moderna e ao esfacelamento das relações humanas pelo progresso tecnológico e industrial, consiste no conto *The machine stops* (Forster, 2017 [1909]), publicada em meados do século XX. Já prevendo tecnologias relacionadas ao que hoje conhecemos como *internet*, essa ficção científica distópica descreve um mundo onde a maioria das pessoas perdeu a capacidade de sobreviver na superfície da Terra e passou a

viver no subsolo, gerida por uma máquina global gigante e onipotente que lhes supria todas as necessidades.

Sem desconsiderar a importância do romance de Wells (2018 [1895]) e do conto de Forster (2017 [1909]) nos termos acima referidos, o *Frankenstein* de Shelley (2017 [1818]), publicado décadas antes, foi fundamental para o próprio surgimento do gênero da ficção científica, porquanto no cerne dessa narrativa a ciência aparece como elemento determinante para o desenvolvimento da trama, já que o personagem que cria a figura humana monstruosa é um cientista que se utiliza de seus conhecimentos teóricos para viabilizar tal experimento e, com isso, acaba trazendo resultados desastrosos. O livro, assim, é um alerta para as fronteiras morais e éticas da intervenção na natureza através da tecnologia.

Ante essas considerações, não há como negar a proximidade entre ficção científica e ficção distópica, posto que ambas tocam na problematização do humano a partir dos impactos científico-tecnológicos na vida e na condição humanas. No caso da ficção científica, as temáticas que lhe são peculiares giram em torno de viagens no tempo, naves espaciais, exploração e disputa de interesses entre nações pelo espaço sideral, seres alienígenas, mutantes, representações da vida artificial, tecnologias avançadas e formas de inteligência divergentes da nossa, fomentando reflexões sobre as consequências e os limites da utilização do conhecimento pela humanidade.

É possível afirmar que a ideia fundamental que paira sobre a ficção científica seja o encontro com o diferente, que não será necessariamente retratado de modo positivo, pois a figura estranha aparece com frequência demonizada, velando discursos reacionários e conservadores de medo em relação ao “outro”<sup>38</sup>. Nascida em fins do século XIX e popularizada a partir da segunda metade do século XX, a ficção científica foi se expandindo ao redor do globo, estimulando uma vasta produção cultural literária e fílmica capaz de cativar legiões de admiradores<sup>39</sup>(Miranda, 2016; Roberts, 2000).

Concebida como *literature of cognitive estrangement* (Suvín, 1972), a ficção científica pode ser compreendida como o gênero literário caracterizado pela presença e pela interação do estranho e do cognitivo (ou do distanciamento e da cognição), em um contexto que se revela diferente ou alternativo à realidade empírica do autor. Decerto que

---

<sup>38</sup> Como o negro, a mulher, o comunista, o oriental, o índio.

<sup>39</sup> Nesse universo, além dos livros de H. G. Wells e Mary Shelley já mencionadas no texto, podem ser citadas obras de Júlio Verne, Isaac Asimov, Philip K. Dick e Ursula Le Guin, fora as incontáveis séries televisivas e sagas cinematográficas.

o estranhamento é algo inerente à literatura de um modo geral, porém, no caso da ficção científica, trata-se de um estranhamento que é cognitivo no sentido de ser cientificamente viável ou possível. O traço distintivo proposto por Suvin (1972) consiste na capacidade da ficção científica em despertar o interesse por um *novum*, qual seja, por uma estranha novidade que, porém, está inserida nos limites da racionalidade científica.

O *novum* científico, portanto, desempenha papel crucial na narrativa da *science fiction*, havendo um “comprometimento” da literatura com a ciência, o que a difere das outras formas literárias. Assim, a ficção científica aborda mundos possíveis dentro de uma lógica cognitiva – o que se constata, de fato, com tantas descrições e explicações verossímeis de fenômenos científicos misturados aos enredos das obras desse estilo. Contudo, é preciso esclarecer que a ciência surge como inspiração ou pretexto para o desenvolvimento da narrativa, estando mais próxima ao imaginário do que propriamente à comprovação científica (Tavares, 1986)<sup>40</sup>.

Nessa toada, as narrativas que trazem implicações acerca do poder da ciência e da tecnologia sobre a vida humana existem tanto na ficção científica como na literatura distópica. Isso é perceptível nos romances canônicos mais representativos da distopia, a exemplo de *Nós* (Zamiátin, 2017 [1920]), *Metropolis* (Harbour, 2019 [1925]), *Admirável mundo novo* (Huxley, 2014 [1932]), *1984* (Orwell, 2005 [1949]), *Fahrenheit 451* (Bradbury, 2012 [1953]) e *Laranja mecânica* (Burgess, 2014 [1962]).

Todos eles miram em sociedades futuras, por meio de um deslocamento temporal distanciado que não esconde, porém, a crítica ao tempo presente de quando foram escritos, ou seja, à modernidade que se edificava sob os pilares da industrialização e do progresso; ao mundo que se tornava cada vez mais mecanizado, imprimindo o medo do domínio da máquina sobre o homem; ao esfacelamento da individualidade; ao condicionamento e ao controle da humanidade pela violência do autoritarismo incrementada com as ferramentas tecnológicas; às incertezas e desconfiças do porvir.

Destarte, em vista dos argumentos supracitados, pode-se compreender que foi no âmbito da ficção científica que a distopia começou a se revelar fortemente, inclusive “com

---

<sup>40</sup> “A ciência parece ser uma fonte de inspiração; mas não encontraremos – a não ser numa minoria de casos – a presença de racionalizações científicas convincentes. O autor de FC se sente à vontade para imaginar os fenômenos mais extravagantes, ‘teorizar’ sua existência com duas ou três frases, e estamos conversados. Grande parte da FC está mais voltada para a magia do que para a ciência: todo o aparato tecnológico que a reveste não consegue disfarçar o caráter não-científico da maioria de suas visões. As coisas acontecem magicamente: aperta-se um botão, e um personagem é desintegrado, ou é remetido para outra galáxia, ou vira planta. Como acontece isso? O autor não dá muitas explicações: ele diz que é o ‘raio X-26’, ou é um ‘conversor molecular’ – e fim de papo. Nesse tipo de história, a ciência é um mero pretexto: é de fantasia que se trata” (Tavares, 1986, p. 08).

suas histórias adversas do futuro que talvez possa ilustrar o fim de uma dada concepção de história e o advento de uma nova” (Bentivoglio, 2019, p. 25). Mas, embora se cruzem e possam até se confundir ou se mesclar, nem todas as distopias ocorrem no interior das ficções científicas, seja porque o *novum* suviniano não será necessariamente o fator de definição da narrativa distópica, seja porque os elementos que configuram as distopias nem sempre estarão em evidência na *science fiction*.

Apesar dos aparatos científico-tecnológicos costumarem aparecer nos enredos distópicos clássicos, percebe-se que enquanto a ênfase das obras de ficção científica recai notadamente sobre o uso irrestrito da tecnologia e de suas repercussões para humanidade, nas distopias literárias, para além dessa questão, há outros fatores que problematizam ainda mais a condição humana:

Ou seja, ainda que o enredo conceda espaço relevante para a arquitetura monumental, incluindo máquinas, parafernália ultramodernas e robôs, a força-motriz que embala a narrativa distópica consiste em descrever condições arbitrárias e indignas que limitam e apequenam as personagens. Se nas obras de ficção científica a fábula se ampara no automatismo, nas distopias, as personagens convivem com variados níveis de ameaça; submetem-se aos métodos mais perversos de coerção; padecem devido ao sadismo daqueles que se regozijam em punir quem ousou ultrapassar os limites (embora muito estreitos) e confrontar a ordem (ainda que arbitrária) (Chauvin, 2024, p. 09).

A distopia vem sendo consolidada através de um conjunto próprio de elementos capazes de singularizá-la a ponto de podermos sustentar sua configuração como gênero literário específico, perspectiva adotada nesta dissertação. Realmente, se partirmos da concepção de gênero literário como uma variedade da Literatura (Todorov, 2017)<sup>41</sup>, ou mesmo como modo, forma ou estrutura que aglutina propriedades afins presentes em determinados textos literários, então compreenderemos a distopia nessa tipologia, nesse “colorido emocional” (Tomachevsky, 1970, p. 172) que se revelará nas relações de similaridade entre diversas obras. Complementando esse raciocínio:

O que se entende por gêneros literários pode ser resumido, se levarmos em conta a própria etimologia do vocábulo “gênero”, oriundo do latim *genus-eris*, que significa tempo de nascimento, origem, classe, espécie, geração. Deste modo, toda obra literária se origina de uma determinada época e de uma determinada cultura, isto é, é gerada num certo tempo

---

<sup>41</sup> A compreensão de Todorov (2017) do gênero literário como uma variante da Literatura elege a premissa de que há uma generalidade observada entre os textos, conduzindo ao entendimento de que entre determinadas obras literárias é possível encontrar semelhanças consideráveis que se sobressaem mais do que suas diferenças e singularidades, configurando, assim, estruturas genológicas.

e num certo espaço, filiando-se a uma determinada classe ou espécie ou inaugurando um novo horizonte através de um conjunto próprio de regras. O primeiro problema que se coloca é se essa filiação depende de uma cega e rígida obediência a regras preexistentes, ou a matrizes atemporais, ou se ela pode adaptar e acrescentar a si mesma outras normas próprias do tempo ou do momento cultural em que brota. O segundo problema diz respeito à possibilidade de uma obra participar simultaneamente de mais de um gênero (Aragão, 1984, p. 64)<sup>42</sup>.

Sem adentrar em polêmicas, seja porque a ideia sobre gêneros literários é das mais antigas e permanece pauta de controvérsias teóricas até os dias atuais, ou porque tal discussão extrapolaria os objetivos aqui propostos, é preciso trazer ainda algumas considerações sobre o assunto. Com efeito, a possibilidade de configuração genológica da *ficção distópica* tanto reflete na identificação das características comuns que perfazem suas narrativas como é afetada por esse processo, na medida em que essa identificação permite a categorização de um conjunto de fatores que lhes são peculiares, formatando, assim, o próprio gênero.

Um gênero literário, enquanto “conjunto historicamente isolado de obras literárias reunidas por um sistema comum de procedimentos em que alguns dominam e unificam outros” (Tomachevsky, 1970, p. 203), caracteriza-se pelos traços que estruturam a composição dessas obras, sem se fixar em um critério único ou em uma categorização hermética, pois sua dimensão será sempre histórica, justificada por um certo tempo (Tomachevsky, 1970). Assim, partimos da ideia de que a configuração de um gênero literário não deve ser estanque, já que o mesmo pode continuar se desenvolvendo e aglutinando elementos pertinentes que dialogam com o núcleo que lhe é característico.

As reflexões sobre gêneros literários levantam indagações sobre quantos gêneros há, de onde derivam, se são categorias descritivas ou prescritivas, se são formas infinitas e universais, detentoras de alguma essência subjacente, ou condicionados historicamente e suscetíveis às transformações (Samuel, 2002). Todavia, para o momento interessa – além do exposto – a compreensão de que pensar em uma identidade genológica é pensar sobre a natureza e o estado dos textos literários, sem esquecer que a necessidade de se mover na abstração e no *genérico* é da própria essência da linguagem, e que “toda descrição de um texto, pelo próprio fato de se fazer com a ajuda de palavras, é uma descrição de gênero” (Todorov, 2017, p. 11).

---

<sup>42</sup> Aragão (1984) apresenta a seguinte classificação moderna dos gêneros literários: (i) ensaístico (ensaio, crônica, oratória, apólogo, máxima, memórias); (ii) narrativo (epopeia, romance, conto, novela, fábula); (iii) dramático (tragédia, comédia, tragicomédia, drama, auto, farsa); (iv) lírico (elegia, ode, canção, idílio, soneto, balada).

A referência a gêneros literários, além de auxiliar na percepção e na descrição de componentes e estruturas textuais, orienta também o modo de escrever, ler e interpretar os textos, podendo habilitar ainda os leitores a decodificarem as narrativas, “cocriando a história como um todo significativo e coerente” (Pyrhönen apud Reis, 2017, 188)<sup>43</sup>. Ademais, o estudo dos gêneros literários deve servir de meio para alcançar a compreensão global da obra, “mas não de princípio básico norteador de um conhecimento que se queira mais totalizante” (Aragão, 1984, p. 66).

Isso posto, as narrativas tidas como distópicas assim são classificadas porque compartilham entre si caracteres que podem ser sistematizados, através de linhas de coerência ou da conjunção de aspectos que aproximam determinados textos literários de diversos autores publicados desde fins do século XIX até a contemporaneidade. Em geral, seus enredos pessimistas são projetados no futuro<sup>44</sup>, em sociedades alternativas pioradas, abordando relações de poder em termos sociopolíticos (Claeys, 2017), marcadas por autoritarismo/totalitarismo<sup>45</sup> estatal, opressão, restrição da liberdade e da privacidade, controle, vigilância e desigualdade sociais, coletivismo, anti-intelectualismo, apagamento da memória e da verdade, banalização da violência, imposição do medo, tecnologia ameaçadora e espaços degradados.

Todas as obras citadas nesta dissertação como pertencentes ao gênero da distopia compartilham a maioria desses fatores, inclusive o romance escolhido como *corpus* da

---

<sup>43</sup> Reis (2017) alega que o fato de escritores inserirem no título ou subtítulo da obra designações como *romance*, *crônica*, *memórias* ou *diário*, entre outras, confirma a propensão concomitantemente normativa e contratualista do gênero narrativo, e que essa tendência contratualista reflete na escolha da obra a ler, pois o leitor poderá conjugar o reconhecimento de um gênero com particulares circunstâncias de tempo, disposição psicológica e motivação cultural, por exemplo.

<sup>44</sup> Na contemporaneidade, esse futuro está cada vez mais perto: “As distopias recentes são em geral situadas no futuro próximo, no presente, não necessariamente num futuro distante” (Baccolini, 2021, p. 352).

<sup>45</sup> Neste trabalho, utilizam-se genericamente as expressões “autoritarismo” e “totalitarismo”, mais por suas semelhanças do que por suas diferenças. Sabido que os regimes políticos se classificam em três grupos – democracias pluralistas, regimes autoritários e sistemas totalitários (Dortier, 2010) – tanto o autoritarismo quanto o totalitarismo se contrapõem à democracia. Isso porque se baseiam na concentração do poder nas mãos de *uma autoridade* ou de *uma elite autoritária* (Estado único/forte), em detrimento da distribuição tripartida e equilibrada de poderes entre o Executivo, o Legislativo e o Judiciário e da legitimidade das instituições representativas do povo. Algumas características comuns aparecem em ambos os regimes, variando apenas em gradação, como a supressão de direitos e liberdades fundamentais, o controle e a vigilância da sociedade, o Estado policialesco e violento, a eliminação de singularidades, o combate a um potencial inimigo, a imposição da ordem pela ameaça, medo e terror. No autoritarismo, o desequilíbrio entre os poderes nem sempre é evidente, podendo inclusive passar a imagem (ao menos para o mundo exterior) de um Estado democrático de Direito que funciona através da pluralidade de instituições e partidos políticos. Já no totalitarismo, o Estado é único, o partido é único, a ideologia é oficial. O totalitarismo nasce apoiando-se sobre um projeto utópico, visando à instauração de uma sociedade ideal, de uma ordem perfeita e necessária. “Assim se explica o lugar central ocupado pela ideologia, que não possui apenas um papel de ocultamento, de atenuação das contradições sociais, mas preenche sobretudo uma função dinâmica de mobilização: a ideologia desenha a imagem da ordem ideal em direção à qual todas as energias devem tender. Ela é a verdade oficial, à qual cada um deve aderir” (Arnaud, 1999, p. 795).

pesquisa, *Não verás país nenhum*, cuja análise detalhada é reservada para o capítulo seguinte. Essas particularidades irradiam, sem dúvida, os anseios e as críticas ao contexto da época em que foram escritas; não obstante as sociedades distópicas das narrativas literárias sejam idealizadas no futuro, desvelam incômodos de um presente concreto, real, acendendo sinais de alerta para cenários eivados pelo pessimismo.

Chauvin (2024) elenca três palavras-chave que condensariam bem a ideia distópica, formando o léxico peculiar desse gênero literário: restrição, entorpecimento e linguagem. Sobre a primeira, as narrativas das distopias com frequência transbordam de privações de direitos e de restrições que se dão pela representação de limites físicos ou abstratos, como muros que não podem ser ultrapassados ou escalados; ruas interditadas por soldados; corredores labirínticos que desnorteiam os passantes; salas monitoradas dia e noite por microfones, câmeras e telas, com a justificativa de manter a ordem; moradias vigiadas e sem privacidade; barreiras naturais ou construções faraônicas que delimitam áreas de circulação e evidenciam a segregação entre detentores do poder e oprimidos.

No que tange ao entorpecimento, a facilitação ou fornecimento de substâncias/drogas sintéticas – às vezes pelo próprio Estado – é artifício que serve para anestesiá-lo, amortecer o peso da existência mecanizada e alienada, manter a estabilidade que interessa ao sistema, exercer o controle social e promover condicionamentos psicológicos. Assim, podem ser citadas as pílulas de “Soma” que abastecem os personagens de *Admirável mundo novo*, o gim consumido habitualmente pelos proletários de *1984*, os comprimidos de dormir *Fahrenheit 451* (Chauvin, 2024) e o leite com alucinógenos tomado pelos jovens das gangues de *Laranja mecânica*.

Em relação à linguagem do universo dos personagens, de um lado é utilizada pelos poderosos através de jargões que naturalizam formas de violência material e simbólica; de outro, pelos oprimidos ávidos por brechas linguísticas que constituem metáforas para suas lutas pela liberdade possível (Chauvin, 2024). A questão da linguagem, pois, é traço significativo das distopias, é ferramenta para o controle e a manipulação da verdade e da realidade presentes nas narrativas, funcionando como “um dos mais poderosos dispositivos de aparato opressor do poder hegemônico” (Lima, 2022, p. 73).

Esse poder discursivo, por exemplo, vai ser empregado largamente para propagandear realidades fabricadas, como retratam os lemas “Comunidade-Identidade-Estabilidade”, de *Admirável mundo novo* (Huxley, 2014 [1932]), e “Guerra é paz-Liberdade é escravidão-Ignorância é força”, de *1984* (Orwell, 2005 [1949]). Por outro ângulo, em obras como *Fahrenheit 451* (Bradbury, 2012 [1953]) e *O conto da aia*

(Atwood, 2017 [1985]), a linguagem é tão ameaçadora ao sistema, que a escrita e a leitura chegam a ser proibidas.

Complementado a linha de argumentação de Chauvin (2024), a abordagem de Lima (2022) também parte de três elementos comumente incorporados às construções narrativas das distopias e que consolidariam o espectro temático do cânone distópico. O primeiro deles é a privação, evidenciado tanto pela limitação do acesso à informação dos personagens, pois “as fontes oficiais estão subordinadas à ideologia dominante (corolário do controle da linguagem)” (Lima, 2022, p. 75), como em relação às privações materiais (ausência de itens de subsistência), sociais (impedimento da interação entre classes/grupos distintos) e geográficas (impossibilidade de transpor limites estabelecidos pelo Estado/sistema).

O segundo elemento é a alienação, posto que nos enredos distópicos os personagens são impelidos a aceitar determinadas configurações sociais, acatando verdades propaladas e versões oficiais decorrentes da reescrita da história e que pontuam discursos hegemônicos. A padronização, por fim, emerge como terceiro elemento que se caracteriza pela prescrição de protótipos de comportamento, pensamento e vestimenta, balizando sociedades obcecadas pela homogeneidade. Em vista disso, privação, alienação e padronização delineiam “três faces de um traço maior e penetrante das distopias clássicas”, que é a vigilância, cuja finalidade é tão somente o controle sobre corpos e mentes dos personagens (Lima, 2022, p. 75).

A identificação de componentes aptos a configurar narrativas distópicas pode se dar ainda através de perspectivas mais amplas e não excludentes, na esteira do pensamento de Claeys (2017): a política, a tecnológica e a ambiental. A primeira está mais ligada ao autoritarismo/totalitarismo, sendo usualmente associada ao oposto da utopia; na segunda, a ciência e a tecnologia emergem como ameaças de dominação/destruição da humanidade, denunciando processos de mecanização e desumanização; a última reflete os efeitos da degradação do meio ambiente sobre a vida e a própria subsistência humanas.

Nessa lógica, é possível observar que no conjunto de obras que se enquadram na literatura distópica prepondera em suas narrativas a presença de um poder hegemônico centralizado (autoritário/totalitário), condizendo com a supracitada conjuntura histórica de surgimento do gênero, qual seja, da modernidade que viu nascer “toda sorte de novas tiranias, fascistas e semifascistas, unipartidárias e militares, e, por fim, o firme estabelecimento de governos totalitários baseados no apoio das massas” (Arendt, 2021, p. 415). As consequências provocadas pelas Duas Grandes Guerras Mundiais e pela

Guerra Fria possibilitaram o surgimento de governos tirânicos que despontaram como a salvação para a crise e para o caos e, assim, justificaram a própria formatação de regimes nazistas, fascistas, stalinistas e ditatoriais.

Esses roteiros traçados na realidade passaram a fazer parte do imaginário distópico, o que nos permite afirmar que o autoritarismo funciona como um dos catalisadores dos demais elementos relacionados às restrições de direitos que configuram as distopias – ao menos as distopias políticas. Pensar em autoritarismo é pensar em arbitrariedade. A conformação do sistema autoritário se sustenta na manutenção da ordem hierarquicamente estabelecida pela opressão e a violência, com vigilância e controle excessivos sobre as pessoas em sociedades extremamente desiguais, em que a maioria é privada de direitos e liberdades fundamentais, mas há uma minoria privilegiada que usufrui de benesses.

Para manter essa situação de contrastes severos entre privilegiados e despossuídos, a alienação em massa é uma das estratégias utilizadas, através da promoção do negacionismo em diversas áreas, da perseguição aos intelectuais, do apagamento da memória, do falseamento da história, da reconfiguração da verdade e da censura ao conhecimento e à informação. Com a justificativa de promover o bem comum (ou de combater um mal, um inimigo), a reengenharia social dos sistemas autoritários e totalitários, sejam reais ou ficcionais, aniquilam as individualidades, atomizam o indivíduo por um caminho que eleva o plano coletivo a um patamar muito superior ao individual, fomentando o coletivismo extrapolado que facilita o domínio absoluto do Estado.

As distopias literárias canônicas, portanto, revelam com frequência esse viés coletivista<sup>46</sup> tão peculiar aos regimes tirânicos, ou, em outras palavras, configuram o coletivismo despótico abordado por Claeys (2017), o qual pode ser associado tanto ao fascismo quanto ao comunismo, por exemplo. O “despotismo de uma pequena elite hegemônica e o cotidiano de uma maioria controlada e/ou oprimida caracterizam a distopia em termos de conteúdo” (Oliveira Neto, 2022, p. 82), sendo essa questão do autoritarismo/totalitarismo/coletivismo retratada em todas as obras canônicas da distopia citadas nesta dissertação.

---

<sup>46</sup> Através das três distopias mais populares do século XX – *Nós, Admirável mundo novo e 1984* – Oliveira Neto (2022) defende que o coletivismo evidencia a redução da liberdade e da individualidade da maior parte da população para a manutenção de um sistema social altamente eficiente e abrangente, em que uma pequena elite controla os destinos de suas sociedades.

Realmente, na narrativa de *Nós* (Zamiátin, 2017 [1920]), observa-se a existência de um “Estado Único”; a cidade de *Metropolis* (Harbour, 2019 [1925]) é governada por um “Senhor”; o *Admirável mundo novo* (Huxley, 2014 [1932]) é gerido por um “Estado Mundial”; em *1984* (Orwell, 2005 [1949]), o poder é centralizado no “Partido”; os bombeiros de *Fahrenheit 451* (Bradbury, 2012 [1953]) são uma corporação do Estado totalitário; em *Laranja mecânica* (Burgess, 2014 [1962]), o Estado é repressor e violento; e, por fim, no enredo de *O conto da aia* (Atwood, 2017 [1985]), o fundamentalismo religioso deu vez a um Estado totalitário e teocrático.

As distopias acabam trazendo tensões entre o coletivismo e o exercício das individualidades de cada personagem, uma vez que a perspectiva coletivista exacerbada enfatiza a sobreposição (prejudicial) do (bem) coletivo em relação à autonomia e ao bem-estar individual. Todavia, Baccolini (2021) e Moylan (2021) afirmam que as distopias contemporâneas, principalmente, ainda que mantenham prismas coletivistas, vêm promovendo um maior deslocamento em direção ao indivíduo:

Claro que sempre houve a presença do indivíduo nas obras distópicas: o/a protagonista que se encontra pego/a em um mundo e descobre que seu mundo é totalmente inadequado, opressivo, terrível, e se separa dele, tomando uma atitude – esta é a narrativa-chave da distopia, assim como a narrativa de descobrimento, exploração e iluminação é central para o romance utópico. Mas o distópico está mais perto do nosso presente. [...] as mais novas distopias, ao menos desde o ano 2000, talvez até um pouco antes, oferecem apenas um vislumbre do futuro, quando não se debruçam sobre o próprio presente sobre o qual vivemos. Assim, em termos de forma, o que temos são narrativas mais centradas no indivíduo, desbravando a vida cotidiana, e não uma descoberta sistêmica sobre como funciona, em sua totalidade, o sistema opressivo distópico (Moylan, 2021, p. 355).

Além da feição coletivista/autoritária/totalitária que se revela no universo do que podemos compreender como distópico político, no rastro do pensamento de Claeys (2017), a segunda perspectiva abordada pelo autor – a tecnológica – também é vislumbrada em seis das obras acima referidas<sup>47</sup>. Nas distopias com ênfase tecnológica, a tecnologia emerge antes como ameaça ou vilã do que como benéfica para a humanidade, servindo como instrumento de intimidação ou de controle da população. O progresso

---

<sup>47</sup> A exceção seria *O conto da aia*, em que esse ponto não é tão evidente. Mesmo assim, a infertilidade feminina, que é um dos motes do enredo, foi causada pelos efeitos da guerra, da radiação e da poluição ambiental, o que não afasta, de todo, os efeitos nefastos da utilização da tecnologia pela humanidade.

científico é colocado em confronto com outras questões relacionadas à subjetividade e à dignidade humanas.

Nessas sociedades fictícias futuras mais técnicas de *Nós* (Zamiátin, 2017 [1920]), *Metropolis* (Harbour, 2019 [1925]), *Admirável mundo novo* (Huxley, 2014 [1932]), *1984* (Orwell, 2005 [1949]), *Fahrenheit 451* (Bradbury, 2012 [1953]) e *Laranja mecânica* (Burgess, 2014 [1962]), a tecnologia oprime mais do que liberta. O mundo mecanizado submete o homem ao domínio da máquina, possibilita a hipervigilância dos indivíduos através de aparatos tecnológicos sofisticados, viabilizando também o condicionamento genético ou psicológico, a automatização, a alienação e a desumanização. Tais *ingredientes* ficcionais transparecem ansiedades relacionados às repercussões do progresso científico e tecnológico que passou a acontecer nas sociedades industriais modernas, como visto ao longo das discussões entabuladas neste tópico.

Quanto à terceira perspectiva de Claeys (2017), concernente ao aspecto ambiental, a configuração de espaços devastados é cada vez mais frequente nas distopias literárias, haja vista que tal abordagem envolve implicações decorrentes do relacionamento da humanidade com a natureza. A degradação do meio ambiente e dos recursos naturais descrita em várias obras distópicas vem muitas vezes atrelada à escassez de alimentos ou à alimentação ruim/artificializada, além de doenças, epidemias e esterilidade, por exemplo, representando a própria degeneração humana nos planos físico, psicológico e moral.

Essa temática vem se consolidando sobretudo na contemporaneidade, adquirindo um formato que leva, inclusive, à categorização das chamadas *distopias ecológicas*, recorte que também se aplica, como veremos, ao *corpus* desta pesquisa. Nesse sentido, no âmbito das distopias, a “chamada *Cli-Fi*, ficção climática, é provavelmente um dos gêneros mais escritos hoje, um tipo de romance ou filme de desastre apocalíptico” (Baccolini, 2021, p. 354), entre os quais se incluem *A estrada* (McCarthy, 2007) e *A parábola do semeador* (Butler, 1993), dentre outras, além de incontáveis produções fílmicas que abordam embates entre o homem e a natureza, apresentando cenários catastróficos e apocalípticos.

Considerando as três perspectivas apresentadas por Claeys (2017), os conteúdos político, tecnológico ou ambiental ínsitos às distopias literárias poderão enfatizados em maior ou menor grau no decorrer do tempo e da historicidade. Ora, se as distopias refletem as conjunturas históricas de quando foram escritas, decerto que as mudanças sociais, políticas, econômicas, culturais, tecnológicas e ambientais produzirão seus ecos nas

criações ficcionais do gênero, transformando-as também, como frisam Baccolini (2021) e Moylan (2021). Isso não afasta a designação da distopia como gênero literário distinto com características próprias, uma vez que não partimos de uma concepção genológica hermética, como já sinalizado.

As chamadas distopias clássicas ou canônicas exaustivamente citadas nesta dissertação foram reflexo das consequências da modernidade intensificadas desde o século XIX e, em grande medida, nas exatas palavras de Moylan (2016), produto dos terrores do século XX. Através delas foi possível definir o gênero distópico, ou seja, a identificação e a elaboração de um conjunto singular de caracteres que nos permite compreender a distopia. Porém, a partir delas, distopias continuaram (e continuam) a ser escritas, e as características que as tornam distópicas são alimentadas com as inquietações contemporâneas que as inspiram.

Claeys (2017) salienta que a palavra *distopia* tem a capacidade de evocar imagens perturbadoras sobre lugares destruídos, paisagens arruinadas por desastres climático-ambientais ou guerras, cidades abandonadas e decadentes, monumentos submersos, simbolizando civilizações colapsadas que retornam a uma espécie de barbárie ou selvageria. Essa configuração é encontrada facilmente em obras mais hodiernas, muitas das quais se encaixam na perspectiva do *neodistópico* defendida por Lima (2022), cujo imaginário é desencadeado pelos *insights* da realidade atual, como as guinadas neoconservadoras de extrema direita, o avanço do neoliberalismo, a precarização das relações trabalhistas, a pandemia do COVID-19, a invasão da inteligência artificial nas nossas vidas e o colapso gradativo e catastrófico do meio ambiente.

Todavia, a constituição cenográfica do ambiente distópico não ocorre apenas a partir desse mundo em completa decadência material, mas também é encontrada na descrição de um mundo impoluto e ascético:

Em ambas [caracterizações do ambiente], o que se apresenta não é apenas a mudança drástica do espaço de convivência (ou de não convivência) entre os indivíduos, mas a decadência do gênero humano que acompanha essa transformação. A deterioração do ambiente que se opera nos ambientes soturnos coloca, a um só tempo, uma metáfora visual da decadência e um desafio para os personagens, que se defrontam física e psicologicamente com a materialidade do novo espaço, desenvolvendo-se em um enquadramento emocional voltado ao terror e ao medo. No caso das distopias ascéticas, o desafio se estabelece também para o leitor, que percebe nessa fuga da normalidade, pautada pela limpeza extrema, pela claridade e por uma “estética do liso”, um espaço de impossibilidade de ação (Liebel, 2021, p. 198-196).

De fato, a especulação sobre os *deslugares* tão ínsitos às distopias, isto é, lugares futuros, imaginários e piorados, apesar (e também por causa) do progresso tecnológico, encontra-se desde as obras precursoras da ficção distópica, como *A máquina do tempo* (Wells, 2018 [1895]) e *The machine stops* (Forster, 2017 [1909]), cujas narrativas trazem o subterrâneo/subsolo como *habitat* de personagens, passando pelo ambiente ascético e regrado de *Nós* (Zamiátin, 2017 [1920]) e pelo espaço igualmente ascético de *Admirável mundo novo* (Huxley, 2014 [1932]), em que a busca máxima dos prazeres também está ligada à higienização do ambiente (Liebel, 2021, p. 196).

Essas perspectivas política, tecnológica e ambiental das distopias literárias, como dito, não são excludentes e aparecem geralmente combinadas<sup>48</sup>; ademais, em consonância com o raciocínio de Claeys (2017), extrapolam o território da ficção e se revelam empiricamente no mundo real. Destarte, os totalitarismos que rondaram o século XX são bem representativos das distopias políticas, revigoradas no século XXI com o retorno de pautas conservadoras, o crescimento de partidos políticos ultradireitistas no continente europeu e a ascensão de governos também de extrema direita em outros países democráticos, a exemplo de Donald Trump nos EUA, Jair Bolsonaro no Brasil e Javier Milei na Argentina.

Quanto à distopia tecnológica concreta, os avanços e os impactos da inteligência artificial e a virtualização das relações humanas pela *internet* já são realidades preocupantes, no que concerne ao efeito de alienação que produz em uma escala incontável nos internautas incapazes de formular reflexões críticas e racionais, apáticos e autômatos diante de milhares de informações e narrativas joradas por suas telas de laptops e aparelhos celulares cotidianamente. A máquina, criada pelo homem para facilitar-lhe a vida, evidencia seu lado negativo ao escravizar, de certa forma, o homem à sua própria criação. A distopia tecnológica refere-se às possíveis consequências nefastas da tecnologia sobre as relações humanas e cuja dimensão ainda não é possível mensurar.

No que diz respeito à distopia ambiental factual, a intensa degradação da natureza em prol de interesses econômicos e mediante uma lógica utilitarista cresce em ritmo acelerado por todo o planeta, prejudicando e colocando em risco a sobrevivência da própria humanidade, refém de mudanças climáticas que afetam necessidades vitais como

---

<sup>48</sup> Claeys (2017) destaca que, das três perspectivas da distopia – política, tecnológica e ambiental – esta última não poderia figurar isolada em um texto que se pretende distópico, porquanto o cenário de distopia pode ser configurado antes ou após uma catástrofe ambiental.

respirar e se alimentar. As consequências decorrentes dos desmatamentos, da desertificação dos solos, da manipulação genética dos alimentos e da poluição industrial reverberam na piora da qualidade de vida.

Nesse contexto, as suspeitas de que os desequilíbrios ambientais favorecem o surgimento de pandemias merecem crédito, como constata Wallace-Wells (2019) através de uma pesquisa minuciosa condensada no livro *A terra inabitável: uma história do futuro*, demonstrando como o aquecimento global e os eventos climáticos vêm alterando profundamente as condições de subsistência dos seres vivos e as relações sociais em meio a esse panorama de destruição. Ademais, há alguma dúvida de que o cenário pandêmico da COVID-19 que vivenciamos entre 2020 e 2022 foi absolutamente distópico? E, neste ano de 2024, o que dizer sobre a tragédia climática no Rio Grande do Sul<sup>49</sup>, cujas imagens remetem a cenários distópicos?

As percepções empíricas aludidas endossam o argumento sobre a distopia como ferramenta de observação e de problematização da modernidade, bem como sobre a literatura enquanto aparato com potencial efetivo de viabilizar o diagnóstico crítico das forças que constituem nosso presente. Destarte, no “campo literário, o gênero da distopia em particular emerge como dispositivo de análise radical da sociedade, cujo objetivo é analisar os efeitos de barbárie que se manifestam em determinado tecido social” (Hilário, 2013, p. 201). A vinculação de obras literárias distópicas com circunstâncias da realidade amplia os horizontes de compreensão de eventos ligados à história e ao próprio cotidiano da humanidade.

As distopias literárias contêm um pessimismo ativo cuja interpretação, na verdade, pode ser de um sinal de alerta ou, em outros termos, de uma espécie do *aviso de incêndio* tratado por Löwy (2005) e que é dirigido pelos escritores aos seus leitores contemporâneos, no intuito de chamar a atenção sobre os perigos iminentes que os ameaçam, transparecendo inquietações acerca do advento de um futuro pior. Para Hilário (2013), as narrativas distópicas não se configuram somente enquanto visão futurista ou ficção, mas também como previsões que precisam ser combatidas no presente.

O ponto *premonitório* das distopias literárias costuma ser exaltado, o que se justifica diante das espantosas coincidências entre eventos, fenômenos, situações e

---

<sup>49</sup> Em abril de 2024, chuvas intensas começaram a cair no Rio Grande do Sul, culminando na maior tragédia climática da história do estado, que teve a situação de calamidade pública decretada. Devido às inundações, mais de quatrocentos municípios foram afetados, sendo que algumas cidades praticamente desapareceram; há centenas de mortos, milhares de desabrigados e mais de dois milhões de pessoas afetadas (A cronologia [...], 2024).

comportamentos constantes nos enredos dos livros e observados na vida real<sup>50</sup>, corroborando o sentimento de que as narrativas imaginárias ultrapassam as linhas romanescas da ficção para alcançar os patamares da nossa (co) existência.

Porém, o fator de previsibilidade – igualmente preconizado na ficção científica – é contestado por Le Guin (2019) na introdução ao seu livro *A mão esquerda da escuridão*, em análise que pode ser estendida às distopias literárias. Ao sustentar que a ficção científica não *prevê*, mas *descreve*; que seu objetivo não é antever o futuro<sup>51</sup>; e que escritores não fazem prognósticos nem passam receitas, a autora afirma que previsões são feitas por profetas, videntes e futurólogos, não por romancistas, cujo trabalho é outro, ou seja, é mentir e inventar histórias:

Falo sobre deuses, mas sou ateia. Porém, sou artista também e, portanto, mentirosa. Não confie em nada do que digo. Estou dizendo a verdade. A única verdade que consigo entender ou expressar define-se, logicamente, como uma mentira. Define-se, psicologicamente, como um símbolo. Define-se, esteticamente, como uma metáfora.

[...]

Escrevo ficção científica, e ficção científica não trata do futuro. Sei tanto sobre o futuro quanto vocês, provavelmente menos.

[...]

Toda ficção é metáfora. Ficção científica e metáfora. [...] O futuro, em ficção, é metáfora (Le Guin, 2019, p. 08-10).

A despeito das observações de Le Guin (2019), as muitas correspondências entre eventos narrados nas ficções distópicas projetadas no futuro e sua concretização em realidades sociais posteriores ao tempo em que os romances foram escritos ajudam a manter a aura visionária sobre determinados autores e obras<sup>52</sup>. Não há dúvida de que escritores de distopias, ao criarem suas narrativas literárias, captam apreensões e tendências do momento e do contexto em que se inserem, fazendo isso através de metáforas, o que ficou demonstrado dos diversos exemplos citados nesta seção. Portanto, resta inegável o caráter metafórico mencionado por Le Guin (2019), mas o tom de

<sup>50</sup> Como mencionado na seção 1.2 desta dissertação, na abordagem sobre a atualidade do romance *Não verás país nenhum* e o alegado poder de antecipação de Ignácio de Loyola Brandão. Sobre o assunto, conferir também o capítulo 3.

<sup>51</sup> Acrescente-se que, no prefácio de *Admirável mundo novo* escrito alguns anos após a primeira publicação, Huxley (2014 [1932], p. 10) afirmou: “*Admirável mundo novo* é um livro sobre o futuro e, sejam quais forem suas qualidades artísticas ou filosóficas, um livro desse tipo só poderá nos interessar se suas profecias derem a impressão de poderem, concebivelmente, vir a realizar-se. Do nosso atual posto de observação, quinze anos mais abaixo no plano inclinado da história moderna, até que ponto seus prognósticos parecem plausíveis? Que aconteceu no penoso intervalo para confirmar ou invalidar as predições de 1931?”

<sup>52</sup> Isso será bem perceptível no capítulo seguinte, pela análise do *corpus* desta pesquisa.

advertência sobre certas situações – que podem se materializar no futuro – não é descartável:

[...] a matéria prima de uma distopia pode se relacionar muito diretamente com alguma tendência social observada pelo/a autor/a em sua própria sociedade empírica ou a alguma ideologia social temida por ele/a, embora ainda não implantada. Em outras palavras, quando observamos as distopias desde a sua origem no século XIX, fica muito claro que elas imaginam sociedades não existentes que podem funcionar como advertências contra certos tipos de organizações sociais, sejam elas encontradas já como uma realidade empírica ou apenas como discurso possível.

[...]

Tendo apresentado algumas reflexões sobre a natureza da distopia enquanto um gênero que constrói uma sociedade diferente do mundo empírico de quem a escreve, cujos elementos negativos são resultantes de ações humanas (ou de seres semelhantes a humanos) que podem derivar de diferentes ansiedades sociais – sejam elas ligadas ou não a algum modelo utópico –, podemos concluir que a distopia se estrutura como um tipo de literatura que pode metaforizar uma advertência social (Oliveira Neto, 2022, p. 81).

Considerando que a distopia vem sendo utilizada para descrever realidades históricas, culturais e sociopolíticas de diversos lugares do globo, reforçam-se, em decorrência desse movimento, as conexões entre literatura e sociedade já sinalizadas no capítulo anterior e mais detalhadas no subsequente. Assim, transcendendo a concepção de gênero literário, a distopia é também entendida como categoria ou conceito mais amplo que se articula com o real, contribuindo para a reflexão e (quicá) a reformulação sobre os dilemas das conjunturas contemporâneas; “enquanto conceito sócio-histórico (a distopia concreta), ela nos ensina cada vez mais sobre o mundo que hoje habitamos” (Lima, 2022, p. 88).

Partindo do ensinamento de Eco (1994), que propôs a diferença entre *interpretar* e *usar* uma obra literária, não custa lembrar que, apesar da possibilidade da ficção distópica ser *usada* como instrumento de reflexão acerca do mundo, não se restringe a esse viés, “uma vez que não pode ser acusada de ter ‘falhado’ caso não ofereça as respostas que pretendemos ter” (Lima, 2022, p. 61). Decerto que essa não é a intenção aqui colocada: os prismas apresentados nesta seção do trabalho servem para demonstrar que a distopia não está confinada à literatura, mas também pode se inserir em perspectivas outras que propiciam espaços convergentes de investigação.

Um último olhar bem ampliado sobre as distopias literárias e suas outras nuances que extrapolam essa face ficcional revela ainda um fator em comum que precisa ser

referenciado: o medo. Na extensa teorização de Claeys (2017) sobre a distopia, esse é primeiro aspecto trazido pelo pesquisador para tratar da temática, tanto que para iniciar suas digressões ele parte de uma citação de Aldous Huxley retirada do romance *O macaco e a essência* (Huxley, 2017 [1949]):

O medo, meus bons amigos, o medo é a própria base e alicerce da vida moderna. Medo da tão apregoada tecnologia que, embora aumente o nosso padrão de vida, aumenta a probabilidade de morrermos violentamente. Medo da ciência que tira com uma mão ainda mais do que dá tão profusamente com a outra. Medo das instituições comprovadamente fatais pelas quais, na nossa lealdade suicida, estamos prontos a matar e morrer. Medo dos Grandes Homens que elevamos, pela aclamação popular, a um poder que eles usam, inevitavelmente, para nos assassinar e escravizar. Medo da guerra que não queremos e, no entanto, fazemos tudo o que podemos para realizá-la (Huxley apud Claeys, 2017, p. 03. Tradução nossa)<sup>53</sup>.

O fragmento supra, que poderia muito bem ter sido escrito hoje, dada a sua atualidade e pertinência, traduz alguns dos temores mais significativos que pairavam (e ainda pairam) sobre a modernidade que concebeu o gênero literário distópico, relacionados aos efeitos do progresso científico-tecnológico e da formatação das estruturas de poder sobre a humanidade. Assim, as distopias foram e permanecem sendo estimuladas por medos profusos: medo de um determinado momento histórico; medo da centralização do poder em mãos tirânicas/autoritárias/totalitárias que se impõem pelo controle de individualidades, a opressão e a violação de direitos e da própria dignidade humana; medo da tecnologia, dos robôs, da inteligência artificial, da automação; medo da degradação ambiental, das catástrofes naturais (e morais), dos vírus desconhecidos que dão forma às epidemias/pandemias.

A possibilidade do triunfo do caos está sempre presente nas reflexões sobre a distopia, seja no âmbito literário ou fora dele. De acordo com Claeys (2017), visões apocalípticas que preconizavam esse triunfo existem desde a antiguidade, então associadas aos temores dos deuses, dos monstros, dos pecados, dos castigos, do destino da humanidade. Contemporaneamente, a maior parte daquilo que é ligado a universos

---

<sup>53</sup> “[F]ear, my good friends, fear is the very basis and foundation of modern life. Fear of the much touted technology which, while it raises our standard of living, increases the probability of our violently dying. Fear of the science which takes away with one hand even more than what it so profusely gives with the other. Fear of the demonstrably fatal institutions for which, in our suicidal loyalty, we are ready to kill and die. Fear of the Great Men whom we have raised, by popular acclaim, to a power which they use, inevitably, to murder and enslave us. Fear of the War we don’t want and yet do everything we can to bring about” (Huxley apud Claeys, 2017, p. 03).

apocalípticos relaciona-se ao que ele denomina de fenômeno moderno ligado a um pessimismo secular, sem os resultados outrora prometidos pelas crenças e pela teologia; os antigos medos naturais foram substituídos pelos medos sociais alimentados pelo *progresso* moderno.

Embora os romances da literatura distópica ofereçam em geral apresentações detalhadas de sociedades pioradas, ou seja, visões que delineiam as piores alternativas sociais, esse pessimismo que exclui qualquer possibilidade de transformação não será necessariamente a mensagem final contida nas narrativas do gênero, pois, de acordo com Moylan (2016; 2019), os desfechos poderão sugerir posições mais ambíguas ou perspectivas com tendências mais utópicas, ao manter viáveis determinados horizontes de esperança, o que se observa em *Não verás país nenhum*, como veremos no derradeiro capítulo deste trabalho.

Finalmente, as longas e não menos necessárias ponderações feitas nesta seção sobre os aspectos teóricos fundamentais para a compreensão da distopia desdobrar-se-ão, a seguir, no desenvolvimento das relações dialógicas entre literatura (distópica) e direito.

## 2.2 A distopia como gatilho para o diálogo entre Literatura e Direito

Já é fato que existe todo um movimento condensado como “Direito e Literatura”, que vem crescendo significativamente nos últimos anos no Brasil, capitaneado sobremaneira por pesquisadores da área jurídica que buscam levar essa interdisciplinaridade para o ensino jurídico e para interpretações menos positivistas e estáticas do Direito na contemporaneidade. Cada vez mais difundido entre os juristas, o movimento não possui a mesma força em meio aos estudiosos das Letras<sup>54</sup>, não obstante ambos os (diferentes) campos do conhecimento sejam permeados pela linguagem, a palavra, o discurso e a interpretação, constituindo-se em maneiras de assimilação do real que particularizam narrativas (Clemente e Santana, 2019; Segundo, 2017).

---

<sup>54</sup> Seja através da participação em congressos/eventos científicos, da existência de linhas/grupos de pesquisa em programas de pós-graduação ou ainda da farta produção de artigos abrangendo as relações entre Direito e Literatura, percebe-se que a maioria dos pesquisadores e estudantes dessa interdisciplinaridade advém da área jurídica. A página da Rede Brasileira de Direito e Literatura concentra informações nesse sentido (RDL, 2023). Por sua vez, Bernsts e Trindade (2017), em artigo historiando o surgimento, a evolução e a expansão do estudo do Direito e Literatura no país, elencam um rol de mais de vinte dissertações de mestrado e teses de doutorado no campo (até ano de 2016), sendo a primeira dissertação de autoria de Arnaldo Sampaio de Moraes Godoy, intitulada *Direito e Literatura: anatomia de um desencanto – desilusão jurídica em Monteiro Lobato*, defendida em 2000, na PUC/SP, e a primeira tese defendida em 2004, na UNISINOS, por Maritza Maffei da Silva, com o trabalho *O mercador de Veneza, de Willian Shakespeare: um encontro na encruzilhada da Literatura, do Direito e da Filosofia*.

Essa dinâmica interdisciplinar, surgida como uma das formas de superação do viés estritamente normativista do Direito que exclui ou minimiza as possibilidades de articulações com determinadas esferas do conhecimento, tem o potencial – apesar das críticas a esse posicionamento, conforme veremos – de gerar repercussões no processo de ensino-aprendizagem e de refletir na formação de juristas com visões mais humanizadas e quiçá menos ortodoxas, os quais, por sua vez, serão responsáveis pela construção e a aplicação de um Direito mais coerente com os anseios sociais e com os ideais de justiça.

Por outro lado, considerando que os elos entre Direito e Literatura despertam o exercício reflexivo para eventuais aspectos jurídicos que podem emergir dos textos literários, perspectiva almejada nesta dissertação na medida em que se propõe a reflexão acerca dos direitos humanos que afloram do romance distópico *Não verás país nenhum*, o inverso também é procedente para questionar sobre o que de literário podem ter os textos jurídicos (Clemente e Santana, 2019; Godoy, 2011). A título de curiosidade, como exemplo de uma das representações desse segundo vetor, vale transcrever a singular petição jurídica feita em versos e protocolada no foro de Campina Grande, estado da Paraíba:

Exmo. Sr. Dr. Juiz de Direito da 2ª Vara desta Comarca:

O instrumento do crime que se arrola  
neste processo de contravenção  
não é faca, revólver nem pistola,  
é, simplesmente, Doutor, um violão.

Um violão, Doutor, que na verdade  
Não matou nem feriu um cidadão.  
Feriu, sim, a sensibilidade  
de quem o ouviu vibrar na solidão.

O violão é sempre uma ternura,  
instrumento de amor e de saudade.  
O crime a ele nunca se mistura  
Inexiste entre ambos afinidade.

O violão é próprio dos cantores  
dos menestréis de alma enternecida  
que cantam as mágoas que povoam a vida  
e sufocam suas próprias dores.

O violão é música e é canção  
é sentimento, é vida e alegria  
é pureza, é néctar que extasia  
é adorno espiritual do coração.

Seu viver, como o nosso, é transitório,  
mas seu destino, não, se perpetua.  
Ele nasceu para cantar na rua  
e não para ser arquivo de cartório.

Mande soltá-lo, pelo amor da noite  
Que se sente vazia em suas horas,  
Para que volte a sentir o terno açoite  
De suas cordas leves e sonoras.

Libere o violão, Doutor Juiz,  
Em nome da Justiça e do Direito.  
É crime, porventura, o infeliz  
Cantar as mágoas que lhe encham o peito?

Será crime, afinal, será pecado,  
Será delito de tão vis horrores,  
Perambular na rua um desgraçado  
Derramando na praça as suas dores?

É o apelo que aqui lhe dirigimos,  
Na certeza do seu acolhimento  
Juntada desta aos autos nós pedimos  
E pedimos, também, deferimento  
(Cunha Lima, 1989; Petição [...], 2004).

O juiz destinatário da peça processual proferiu a decisão nos seguintes termos:

Para que eu não carregue  
Remorso no coração,  
Determino que se entregue  
Ao seu dono o violão.  
(Petição [...], 2004).

A referida peça processual de *habeas corpus* – instrumento jurídico destinado a garantir a liberdade de locomoção de alguém ameaçado em seu direito de ir e vir, preso ilegalmente ou por abuso de poder<sup>55</sup> – foi denominada de *habeas pinho*<sup>56</sup> pelo seu autor, o advogado, poeta e político paraibano Ronaldo Cunha Lima. A medida judicial justificou-se porque seu cliente fora autuado em flagrante e levado à prisão por fazer serenata nas ruas da cidade, enquadrando-se, assim, na contravenção penal de perturbação da ordem e do sossego públicos<sup>57</sup>. Após o pagamento da fiança e a liberação do

<sup>55</sup> Na Constituição Federal atual, o *habeas corpus* é previsto no inciso LXVIII do artigo 5º: “conceder-se-á *habeas-corpus* sempre que alguém sofrer ou se achar ameaçado de sofrer violência ou coação em sua liberdade de locomoção, por ilegalidade ou abuso de poder” (Brasil, 1988).

<sup>56</sup> O pinho é bastante utilizado na confecção de violões.

<sup>57</sup> A Lei de Contravenções Penais previa: “Art. 42. Perturbar alguém o trabalho ou o sossego alheios: I – com gritaria ou algazarra; II – exercendo profissão incômoda ou ruidosa, em desacordo com as prescrições legais; III – abusando de instrumentos sonoros ou sinais acústicos; IV – provocando ou não procurando

contraventor, o violão permaneceu retido junto ao inquérito para servir como prova, o que motivou a pretensão jurídica supracitada, acatada pelo juiz da causa, que igualmente despachou em versos.

Decerto que não é habitual nos depararmos, no meio jurídico, com as construções linguísticas em forma de poesia, seja porque não é essa a finalidade da comunicação e da narrativa da área, tampouco é o propósito desta seção catalogar exemplos para proceder a teorizações ou análises nesse sentido. Pretende-se, de outro modo, discorrer sobre as linhas gerais das interfaces possíveis e existentes entre Direito e Literatura, pela pertinência das provocações teóricas nessa seara para a abordagem do recorte escolhido na presente dissertação. Assim, faz-se necessária a apreensão sobre as origens, os significados e os desideratos desse movimento que vem se consolidando sob o selo “Direito e Literatura”, para, assim, melhor situar o próprio problema desta pesquisa<sup>58</sup>.

Na tradição cultural ocidental, a proximidade entre Direito e Literatura é recorrente, tanto que em tempos idos esse vínculo não chegava a ser controverso, sendo o filósofo, advogado e político romano Marco Túlio Cícero – um dos grandes escritores e oradores da Antiguidade – a figura que personificou o protótipo de que o homem das leis era também o das letras<sup>59</sup>. Entretanto, o processo de racionalização do Direito, a burocratização superlativa do Poder Judiciário e a (suposta) busca pela objetividade por meio de formalismos podem ter afastado esses dois nichos do saber, reservando-se ao Direito o entorno mais técnico, deixando-se para a Literatura a aura estética. A reflexão sobre a viabilidade de recuperar e/ou desenvolver esse elo (Godoy, 2008), pois, mostra-se imprescindível no âmbito deste trabalho.

Durante o século XX, estudos sobre *Law and Literature* começaram a ser mais organizados nos Estados Unidos, em especial a partir de 1970, quando a sistematização científica da temática passou a tomar corpo com o surgimento do movimento denominado

---

impedir barulho produzido por animal de que tem a guarda: Pena – prisão simples, de quinze dias a três meses, ou multa, de duzentos mil réis a dois contos de réis” (Brasil, 1941).

<sup>58</sup> Como explicitado na introdução, o problema desta pesquisa é colocado pela seguinte indagação: Que elementos caracterizam *Não verás país nenhum* como uma distopia e como essa categoria se relaciona com os direitos humanos no contexto brasileiro?

<sup>59</sup> No Brasil, eis alguns dos nossos escritores/poetas com formação jurídica: Alcântara Machado, Alphonsus de Guimaraens, Álvares de Azevedo, Ariano Suassuna, Augusto dos Anjos, Castro Alves, Clarice Lispector, Cláudio Manoel da Costa, Godofredo Rangel, Gonçalves Dias, Graça Aranha, Jorge Amado, José Américo de Almeida, José de Alencar, José Lins do Rego, Lygia Fagundes Telles, Monteiro Lobato, Oswald de Andrade, Raimundo Correia, Raul Pompeia, Tomás Antonio Gonzaga e Vinícius de Moraes.

*Critical Legal Studies*<sup>60</sup> (Trindade, 2023). Seus fundadores, oriundos da Universidade de Wisconsin-Madison, defendiam que o Direito estaria necessariamente entrelaçado a questões sociais, posto que as leis acabavam por beneficiar os interesses daqueles que as criavam, servindo de instrumento de poder e de opressão que historicamente sempre favoreceu os privilegiados e prejudicou os mais vulneráveis. Nesse contexto, campos não jurídicos como as Teorias Social e Literária, a Filosofia Política e a Economia passaram a fazer parte das preocupações dos estudiosos da área, absorvendo influências de pensadores de outros ramos (LII – Legal Information Institute, 2023).

A formatação do Direito enquanto conhecimento científico deu-se principalmente a partir do pensamento de Kelsen (1984 [1934]), que ao identificar a norma jurídica como objeto de estudo do ramo, sistematizando sua teoria através de um rigor metodológico apto a lhe conferir cientificidade jurídica, formalizou o positivismo que desvinculava o Direito de outras fontes do saber, abstraindo, portanto, aspectos morais, sociológicos e religiosos da denominada “Ciência Jurídica”. No escopo de conferir ao Direito objeto e métodos próprios, pureza, neutralidade e autonomia, a concepção normativista kelseniana enfatizou a lei, isto é, a norma positivada no ordenamento<sup>61</sup>:

---

<sup>60</sup> De um modo geral, o movimento conhecido como *Critical Legal Studies* (CLS) questiona a doutrina jurídica liberal e a (pretensa) neutralidade do Direito. Essa teoria, como “herdeira dos movimentos pelos direitos civis na década de 1960” (Karam, 2017, p. 830), surge nos EUA privilegiando o contexto social e problematizando mecanismos jurídicos que perpetuavam a reprodução do poder e da dominação social. Posner (2009, p. 01) disserta que “os adeptos do movimento dos ‘Estudos Jurídicos Críticos’, mas não só estes, costumam contar a seguinte história sobre o direito. No final do século dezenove, na Inglaterra, o pensamento jurídico era formalista: pensava-se que o direito, como a matemática, referia-se a relações entre conceitos, e não a relações entre estes e a realidade. [...] Durante as décadas de 1920 e 1930, essa visão reificante dos conceitos jurídicos, em contraposição a uma visão instrumental, foi, segundo os que contam essa história, superada pelo realismo jurídico, que foi a primeira escola de pensamento antiformalista. Os formalistas revidaram na década de 1950 com a ‘Teoria Processual do Direito’ e, na década seguinte e até hoje, com a ‘Teoria Econômica do Direito’, isto é, a aplicação da economia ao direito”. A “Teoria Econômica do Direito”, surgida do *Law and Economics Movement*, tem em Richard Posner um dos seus expoentes. Os impactos econômicos das leis e decisões judiciais são feitos pela chamada “Análise Econômica do Direito” (AED), cuja palavra de ordem é “racionalidade”; defende-se a aplicação da economia para compreender todas as formas de comportamento humano e as regulações jurídicas daí decorrentes. Posner discorreu amplamente sobre questões de interdisciplinaridade no Direito, inclusive sendo um dos críticos à vertente do “Direito e Literatura”, como consta no texto da dissertação.

<sup>61</sup> Kelsen (1984 [1934]) distinguiu o mundo do *ser*, próprio das ciências naturais, do mundo do *dever-ser*, onde se situa o Direito. Para o jusfilósofo, inexistia possibilidade lógica de deduzir o *dever-ser* do *ser*, de modo que as normas jurídicas não podem advir dos fatos (natureza): o mundo da vida se rege pelas leis da causalidade; o mundo jurídico, pelas da imputação. A norma jurídica, assim, habita o universo do *dever-ser*, sendo imputada por um determinado mandamento/comando, abarcando um juízo hipotético que, em caso de descumprimento, resulta na aplicação da correspondente sanção. A estrutura do sistema kelseniano é representada de forma hierarquizada, partindo da chamada *norma fundamental* localizada no topo de uma pirâmide (a pirâmide normativa), materializada pela Constituição (a lei maior de todo ordenamento), a qual valida as demais normas que lhes são inferiores. Todo esse conteúdo, meramente formal, não possui vinculação valorativa ou material, não importando à ciência jurídica kelseniana como são ou devem ser produzidas as normas, se justas ou injustas e quais as implicações disso.

A Teoria Pura do Direito é uma teoria do Direito positivo – do Direito positivo em geral, não de uma ordem jurídica especial. É teoria geral do Direito, não interpretação de particulares normas jurídicas, nacionais ou internacionais. Contudo, fornece uma teoria da interpretação.

Como teoria, quer única e exclusivamente conhecer o seu próprio objecto [sic]. Procura responder a esta questão: o que é e como é o Direito? Mas já não lhe imposta a questão de saber como deve ser o Direito, ou como deve ele ser feito. É ciência jurídica e não política do Direito.

Quando a si própria se designa como “pura” teoria do Direito, isto significa que ela se propõe a garantir um conhecimento apenas dirigido ao Direito e excluir deste conhecimento tudo quanto não pertença ao seu objecto [sic], tudo quanto não possa, rigorosamente, determinar como Direito. Quer isto dizer que ela pretende liberar a ciência jurídica de todos os elementos que lhe são estranhos. Esse é o seu princípio metodológico fundamental (Kelsen, 1984 [1934], p. 17).

O jusfilósofo austríaco não negou a existência de conexões das outras ciências sociais com o Direito, mas procurou delimitar, através Teoria Pura, o conhecimento jurídico em face de diversificados tipos de conhecimento advindos da Sociologia, da Psicologia, da Ética e da Política, por exemplo, intentando, dessa maneira, “evitar um sincretismo metodológico que obscurece a essência da ciência jurídica e dilui os limites que lhe são impostos pela natureza do seu objecto [sic]” (Kelsen, 1984 [1934], p. 18).

A redução do Direito à norma – malgrado a imprescindível, importante e fundamental contribuição de Kelsen (1984 [1934]) para o desenvolvimento científico do pensamento jurídico – mostrou-se insuficiente para resolver os conflitos sociais presentes na realidade em que esse mesmo Direito se insere e atua. Isso porque o Direito não existe de forma isolada, é ao menos tridimensional, revelando-se como fato, valor e norma. Fato, pois o fenómeno jurídico pressupõe sempre um fato subjacente; valor, porque confere significado ao fato (no aspecto axiológico, o Direito é visto como valor de Justiça); e norma ou regra, porquanto representa a relação que integra os elementos supramencionados, ou seja, do Direito como ordenamento de condutas (Reale, 1996).

Isentando o sistema jurídico de valorações sociológicas, filosóficas e outras influências externas, a almejada pureza kelseniana produziu um Direito artificial, divorciado da pluralidade e das vicissitudes do mundo real, sem atentar para o ideal de Justiça a ser perseguido e sem atender com eficácia às demandas e às complexidades de sociedades pautadas por valores democráticos. Nessa toada, abordagens críticas e interdisciplinares emergiram como caminhos para a materialização de um Direito mais próximo à realidade, a exemplo das vinculações entre Direito e Economia, Direito e

Sociologia, Direito e Psicologia, Direito e Psicanálise, entre outros “nichos culturais que acrescentam ao Direito um outro ponto de partida, ou de chegada” (Godoy, 2008, p. 13).

É nessa tendência que também se enquadra o liame entre Direito e Literatura e a propositura de renovação de um discurso político e jurídico articulado com a realidade humana e social. Porém, é interessante frisar que:

A relação entre Direito e Literatura é problemática, o debate parece interminável. Admite-se, em princípio, esvaziamento do Direito, na medida em que se multiplica o uso da conjunção *e*, a exemplo de *Direito e Economia*, *Direito e Ciências Sociais*, *Direito e Filosofia* [...]. A conjunção “e” poderia indicar, em tese, o esgotamento do discurso jurídico tradicional, presentemente em vias de exaurir-se pela própria seiva, circunstância que se denomina topicamente de *crise do direito*. Há também aspectos de semiótica que emergem, dado que não faz sentido a discussão do discurso político contemporâneo sem que se reconheça o poder da escrita normativa, dentro de determinado contexto linguístico [...] (Godoy, 2008, p. 86).

A despeito da proximidade entre Direito e Literatura não configurar exatamente algo inusitado ou mesmo uma novidade, a institucionalização dos estudos de forma conjugada começou em 1970, como dito, sendo a obra *The legal imagination* (White, 2018 [1973]) considerada um marco nessa trajetória. Conquanto outros autores<sup>62</sup> tenham escrito sobre Direito e Literatura antes de James Boyd White, ele é visto como um dos mais expressivos nomes do movimento nos Estados Unidos da América; a partir dele – que era professor da Universidade de Michigan – foram criados grupos de pesquisa e disciplinas, realizaram-se seminários e eventos diversos (Oliveira, 2019). Ademais,

Seu livro *Legal Imagination* é fundacional para aqueles que estudam direito e literatura. Com base em sólida preparação literária, o referido livro de Boyd White cuida em primeiro lugar da aprendizagem da linguagem do direito. Boyd White afirma que uma boa relação do advogado com a linguagem lhe garante sucesso como jurista e como escritor. Em outro livro, *Heracles Bow*, Boyd White explora vários temas de direito e literatura, a exemplo do conceito de persuasão e de comunidade na obra de Sófocles. Em outro capítulo, discorre sobre decisões judiciais e poemas, enquanto formas de se ler a vida. Há outro livro de Boyd White, *When Words Lose Their Meaning*, que explora a cultura jurídica norte-americana, no que toca à concepção de uma cultura do argumento (Godoy, 2008, p. 102).

---

<sup>62</sup> “Outros autores estadunidenses, como Irving Browne (1883), John Wigmore (1922-1923), Benjamin Cardozo (1925), Helen Silving (1950), e brasileiros, como José Gabriel Lemos Britto (1946) e Aloysio de Carvalho Filho (1958), já haviam escrito sobre direito e literatura muito antes de White” (Oliveira, 2019, p. 396).

*The legal imagination* (White, 2018 [1973]) foi escrito em forma de manual, contendo exercícios e atividades visando a auxiliar os alunos dos cursos jurídicos a ler e a escrever melhor, instigando ainda o pensamento crítico dos futuros juristas. Destarte, esse primeiro momento do *Law and Literature* é marcado por um prisma mais humanista, no sentido de sensibilizar os operadores do Direito; em seguida, perspectivas hermenêuticas e narrativistas vieram agregar esse universo (Oliveira, 2019), conforme veremos na seção subsequente.

### 2.2.1 As correntes do “Direito e Literatura”

Oliveira (2019) apresenta a classificação proposta por Julie Peters, no artigo *Law, Literature and the vanishing real: on the future of an interdisciplinary illusion*, segundo a qual o movimento “Direito e Literatura” pode ser vislumbrado a partir de três projetos<sup>63</sup>: (i) o humanista, iniciado por White (2018 [1973]) e cujo traço principal é o compromisso com o humano como uma correção ética ao viés científico, tecnocrático e normativista do Direito, trazendo a Literatura para a prática política e denunciando verdades sobre o poder; (ii) o hermenêutico, capitaneado por Dworkin<sup>64</sup> (2001 [1985]) nos idos de 1980, para quem a prática jurídica é um exercício de interpretação, o que justificaria a aproximação jusliterária; (iii) e o narrativista, conduzido por Richard Delgado em fins da década de 1980, influenciado por teorias feministas e teorias críticas de raça, aportando relatos/narrativas de sujeitos excluídos para repensar o Direito.

Todavia, a tipologia mais tradicional delineia-se através de outro formato, o que não significa sobreposição ou exclusão, tratando-se tão somente da existência de visões plurais e complementares. À vista disso, qualquer leitura que se faça atualmente sobre o movimento “Direito e Literatura” levará em consideração vertentes, correntes ou linhas

---

<sup>63</sup> “A nomenclatura *projeto* mostra-se mais adequada em substituição ao vago termo *vertentes* e à ideia de *fases* (como se as pesquisas de direito e literatura seguissem algum tipo de ordem cronológica, o que não é verdadeiro)” (Oliveira, 2019, p. 397).

<sup>64</sup> Dworkin (2001 [1985]) afirma que o Direito possui função política e que seus operadores – juízes, advogados, promotores – não se desvencilham da influência política no exercício de suas atividades. A construção de argumentos e decisões jurídicas resulta de mecanismos de interpretação, de modo que instrumentos que viabilizem comparações entre interpretações jurídicas e interpretações de outros campos do conhecimento e da experiência humana (e a Literatura é um exemplo), podem contribuir para melhorar a compreensão do próprio Direito. Ao comparar interpretação jurídica com exegese literária, o jusfilósofo americano destaca que o ponto comum entre ambas seria a busca pelo significado dos textos. Nessa finalidade hermenêutica, Dworkin (2001 [1985]) chega a elaborar a imagem do Direito como um romance em cadeia, no qual os julgadores se comparam a escritores comprometidos com a integridade de uma obra em construção.

que consubstanciam essa relação, via de regra estruturadas na seguinte taxinomia: (i) Direito *na* Literatura; (ii) Direito *como* Literatura; (iii) e Direito *da* Literatura (Karam, 2017; Trindade, 2023, s/p).

Essa é uma das classificações mais usuais, porém não uníssona, mediante a qual a interação entre Direito e Literatura pode ser apreciada. Karam (2017) ressalta que as diferentes correntes no campo despontaram em meio a contextos em que a instauração do paradigma da linguagem – acarretando novas compreensões de representação, narrativa e discurso – foi determinante para que os conceitos literários e linguísticos se corporificassem no âmbito dos estudos jurídicos, paralelamente ao emprego de textos literários em prol da sensibilização, humanização, desenvolvimento crítico dos atores jurídicos e problematização de temáticas relevantes para o Direito.

Nesse cenário, a abordagem do Direito *na* Literatura propõe a exploração do imaginário e a discussão do Direito a partir de narrativas literárias. Como uma das mais significativas correntes no Brasil, tem como norte a discussão das representações jurídicas nas obras literárias, perspectiva que respalda a análise dos direitos humanos que afloram do *corpus* desta pesquisa, qual seja, o romance distópico *Não verás país nenhum*. A vertente, pois, abrange os estudos dedicados à investigação

[...] das representações literárias da justiça e do direito, abarcando suas instituições, procedimentos e atores, bem como a temática concernente ao universo jurídico que se faz presente em textos literários, e no qual se verifica a ênfase em funções tradicionalmente atribuídas à literatura (Karam, 2017, p. 834).

Uma das influências para o desenvolvimento do Direito *na* Literatura, antes da sistematização dos estudos interdisciplinares na área, vem dos escritos de Jonh Henry Wigmore, professor americano de Direito que tratou tanto de assuntos jurídicos na Bíblia, ao suscitar problemas hermenêuticos do Novo Testamento, como discorreu sobre os chamados “romances jurídicos”, isto é, aqueles que interessariam diretamente aos advogados, promotores e juízes, uma vez que os princípios da profissão formariam a maior parte dos enredos, contendo cenas de julgamentos, descrições de métodos inerentes ao processamento e à punição de crimes e situações jurídicas afetando direitos e condutas de personagens (Godoy, 2008).

Para Jonh Wigmore, as narrativas literárias dos romances jurídicos despertariam o interesse dos profissionais e estudiosos do ramo e colaborariam, assim, com a sua formação, servindo também de fonte de conhecimento do próprio Direito. Nessa

conjuntura, pensando em textos literários em prol da formação e da sensibilização dos juristas, ele publicou *A list of legal novels* (Wigmore, 1908; 1922), em mais de uma edição, contendo seleções de obras clássicas da literatura que versavam sobre temas jurídicos (Karam, 2017).

Na contemporaneidade, Karam (2017) se reporta à filósofa Martha Nussbaum – intelectual estadunidense que possui pesquisas envolvendo justiça social, direitos humanos, direito, literatura e educação – como uma das vozes na defesa do papel da Literatura para a compreensão da realidade, haja vista que os textos literários representam distintas dimensões da natureza humana, levantando questões universais e favorecendo a imaginação e a empatia. Nesse caminho,

Privilegiando a formação dos juristas, [Nussbaum] defende a ideia de que a racionalidade implicada no julgamento e na ponderação, além de habilidades argumentativas e lógicas, abarca, também, as capacidades imaginativa e empática, o que possibilita a apreciação sensível de situações humanas particulares e a contemplação da diversidade e da complexidade a elas inerentes (Karam, 2017, p. 835).

Complementando as premissas do Direito *na* Literatura, o Direito *como* Literatura emerge com a proposta de investigar as qualidades literárias dos textos jurídicos. Também nominada como “Literatura *no* Direito”, essa segunda corrente tem como pretensão a aplicabilidade da teoria e da crítica literárias às narrativas jurídicas, “que variam de decisões judiciais a petições, com estações em excertos de doutrina; toca-se em material burocrático, mas não despreza o conteúdo discursivo das próprias normas jurídicas” (Godoy, 2008, p. 09):

Nesse último sentido, recorre-se à antiga classificação aristotélica, referente às modalidades do discurso (tema de retórica). Ao lado de discursos deliberativos (proferidos em assembleias políticas, onde se aconselha ou desaconselha, identificando-se o útil e o nocivo) e de discursos epidícticos (centrados no ouvinte, a exemplo de orações fúnebres, instâncias de louvor ou de censura, quando se separa o nobre do vil), encontram-se também discursos judiciários (típicos dos tribunais, acusando-se ou defendendo-se, buscando o justo e o injusto). É esta a taxonomia aristotélica. Estes últimos, discursos judiciários, permitem que se capte a *literatura no direito*, menosprezando-se a estética, para a qual a literatura só seria identificada na ficção (Godoy, 2008, p. 09).

Percebe-se, destarte, uma inversão: os textos jurídicos tornam-se objeto da ciência literária, e os conceitos daí derivados, “assim como [...] da linguística, sobretudo a análise

do discurso, e das ciências da comunicação – são adotados como instrumentos para leitura e interpretação dos textos legais, em especial no que se refere às decisões judiciais” (Karam, 2017, p. 833). No Direito *como* Literatura, há interseções com a hermenêutica e a retórica<sup>65</sup>, com a “atividade criativa e interativa implicada na leitura e na interpretação dos textos jurídicos” (Karam, 2017, p. 833).

Entre os precursores dessa linha, o juiz americano Benjamin Nathan Cardozo, já na década de 1920, discutia a natureza do discurso jurídico partindo do pressuposto de que Direito seria Literatura, através da obra *Law and Literature* (Cardozo, 1925), propondo o exame das qualidades literárias dos textos jurídicos. Godoy (2008) afirma que Benjamin Cardozo redigia suas decisões com estilo, retórica, hermenêutica, imaginação e persuasão, plasmando os papéis de magistrado, poeta e filósofo. Muitos de seus votos e sentenças foram objeto de estudos, sendo qualificados como engrandecedores para a educação jurídica. Eis algumas palavras pertinentes à sua atuação:

Cardozo era realista. E como tal, era hostil para com concepções metafísicas de justiça, de justo e de direito. Insistia no direito *como* atividade literária. O texto essencial de Cardozo relativo ao direito *como* literatura foi originalmente publicado em 1925, posteriormente reproduzido num volume de ensaios, de 1931, e também estampado no volume 48 da *Yale Law Journal*, de 1938 [...] O pensamento de Cardozo indicava as nuances de filosofia do direito comprometida com causas do avanço humano (Godoy, 2008, p. 64).

Como representantes dessa corrente, alude-se ainda aos teóricos Cover (1983), cuja concepção do Direito é a de um conjunto de práticas narrativas, e Dworkin (2001), que estabelece a analogia entre as atividades hermenêuticas nas leituras de textos jurídicos e literários, além de aproximações jusliterárias que ultrapassam a esfera analógica, “guiada pela correspondência de aspectos linguísticos, estéticos e semióticos – relativos à compreensão dos textos jurídicos como produção literária ou produto cultural” (Karam, 2017, p. 833), que investem de forma mais incisiva no caráter narrativo ou até ficcional do Direito, a exemplo de Calvo González, outro expoente que não pode deixar de ser mencionado (1996; 2013; Karam, 2017).

---

<sup>65</sup> “Um dos principais empregos dos juristas é a advocacia, frequentemente ridicularizada por fazer com que a pior das causas pareça a melhor. A advocacia ilustra a prática da ‘retórica’ no sentido de discurso de persuasão; e, desde Protágoras, considera-se que um dos usos da retórica seja, de fato, fazer com que o argumento mais fraco pareça o mais forte. Protágoras e Górgias são os mais conhecidos dentre os sofistas, que viveram entre os séculos V a IV a. C. e costumam ser considerados os inventores da teoria da retórica, embora já se tenha afirmado que os verdadeiros inventores foram Platão e Aristóteles, pois, antes destes, não se entendia a distinção entre a ideia ou mensagem bruta e as diferentes formas verbais ou expressivas em geral, nas quais se pode codificá-las para maximizar sua força persuasiva (Posner, 2009, p. 523).

Enfim, a terceira vertente do movimento em discussão é a do Direito *da* Literatura, mais relacionada a particularidades jurídicas, de direitos autorais, legislação sobre obras literárias enquanto produtos intelectuais, plágio, debates em torno liberdade de expressão, censura, crimes de imprensa, normas sobre o exercício profissional do escritor, políticas públicas de leitura, entre outros fatores que colocam o texto literário como objeto da Ciência Jurídica (Karam, 2017). Nesse viés, Posner (1998) correlaciona Direito e Literatura, prioritariamente, em um espaço dogmático marcado pelas normativas aplicáveis à propriedade intelectual.

No Brasil, como dito, o prisma do Direito *na* Literatura é o que prepondera nas discussões e pesquisas ligadas ao movimento. Historicamente, Luis Alberto Warat contribuiu para isso, inaugurando um novo olhar sobre a formação dos juristas, com a publicação das obras *A ciência jurídica e seus dois maridos*<sup>66</sup> (1985) e *O manifesto do surrealismo jurídico* (1988), sendo sua atuação em nosso meio acadêmico-jurídico um “divisor de águas para a institucionalização da relação entre Direito e Literatura” (Trindade, 2023, s/p). Nesse sentido:

Em 1980, Luis Alberto Warat consagrou-se como um dos maiores precursores dos estudos em Direito e Literatura. Warat revolucionou a maneira pela qual pensamos o Direito, seja nessa interseção com a literatura, com o cinema, com a psicanálise, com a filosofia, com a sociologia ou com a antropologia. Para ele, é impossível adentrar no campo jurídico sem levar em consideração tais dimensões (Trindade, 2023, s/p).

Por sua vez, a edição brasileira da obra belga *Contar a lei: as fontes do imaginário jurídico* (Ost, 2005) fomentou os debates entre Direito e Literatura em nosso país, pois “conseguiu despertar a atenção de toda uma comunidade acadêmica crítica para algo que era lido somente em inglês, espanhol, francês, alemão e italiano” (Trindade, 2023, s/p). Assim, no início dos anos 2000, grupos de pesquisas pertinentes ao assunto começaram a ser institucionalizados, e em 2014 foi criada a Rede Brasileira de Direito e Literatura (RDL), que reúne pesquisadores nacionais e internacionais interessados na investigação

---

<sup>66</sup> Bernsts e Trindade (2017) reputam esta obra como leitura obrigatória para os que estudam Direito e Literatura, pois, com base no famoso romance de Jorge Amado, *Dona Flor e seus dois maridos*, Warat representa, metaforicamente, as duas facetas da ciência jurídica: o marido Teodoro, como ícone do cartesianismo, enclausurado nos dogmas erigidos pela razão, e o marido Vadinho, símbolo do desejo marginal, a voz do subsolo que não teme refletir ludicamente suas contradições.

das relações entre os dois ramos. A RDL fundou a primeira revista especializada em Direito e Literatura no Brasil<sup>67</sup>.

Voltando ainda mais no tempo, o nome do jurista e político baiano Aloysio de Carvalho Filho soa como o verdadeiro vanguardista do Direito e Literatura no Brasil, ao iniciar “investigações machadianas no campo jurídico” (Bernsts e Trindade, 2017, p. 230), publicando *O processo penal de Capitu* (1958) e *Machado de Assis e o problema penal* (1959). Sob a perspectiva criminal, o primeiro texto contém a análise dos indícios favoráveis e desfavoráveis à tese de traição do narrador; o segundo reúne artigos que versam sobre questões jurídicas à luz da literatura de Machado de Assis. Carvalho Filho (1958; 1959), assim, já destacava o papel desempenhado pelas narrativas literárias na compreensão do Direito e da realidade humana (Bernsts e Trindade, 2017).

No inventário bastante completo que Bernsts e Trindade (2017) fazem acerca do desenvolvimento dos estudos entre Direito e Literatura no Brasil, constam ainda outros nomes de brasileiros precursores desse diálogo, além de diversas informações relevantes que fornecem a dimensão do movimento no país. No texto, os pesquisadores citam a obra *Literatura e Direito: uma outra leitura do mundo das leis* (Junqueira, 1998) como a primeira de autoria nacional que efetivamente discorre, com aparato teórico, sobre a relação interdisciplinar em tela.

### 2.2.2 Desafios jusliterários

É preciso apreciar com cautela as ponderações que surgem sobre a interdisciplinaridade do conhecimento teórico. Em primeiro lugar, porque não contribui para o desenvolvimento das ciências em geral pensar em campos do saber totalizantes, avessos a interfaces com outras áreas afins, herméticos e encerrados em seus próprios

---

<sup>67</sup> A RDL é uma sociedade científica sem fins lucrativos fundada no ano de 2014 em Porto Alegre/RS, com o objetivo de desencadear estudos interdisciplinares sobre Direito e Literatura. Idealizada por professores e pesquisadores de ambas as áreas, surgiu como plataforma de difusão desses saberes, centralizando, fomentando e compartilhando informações e atividades relativas às pesquisas, publicações e eventos sobre direito e literatura no Brasil e no exterior, agregando assim pesquisadores em geral, graduandos, mestrandos, doutorandos e autores de livros jurídicos e literários. Como referência na tradição desses estudos no país, a RDL vem propiciando a congregação de uma gama de grupos de pesquisadores, formando parcerias destinadas à execução de projetos de pesquisa e de extensão, em sua maioria ligados a programas de pós-graduação *stricto sensu*. Promove, também, a publicação semestral, multilíngue e de fluxo contínuo da *Anamorphosis – Revista Internacional de Direito e Literatura*, organizando e realizando encontros epistemológicos anuais através do Colóquio Internacional de Direito e Literatura (CIDIL), e tendo produzido o programa de televisão *Direito & Literatura*, atualmente disponível no canal do YouTube da TV Justiça e na Rádio da Universidade do Vale do Rio dos Sinos – UNISINOS.

objetos, de onde derivam as técnicas e metodologia pertinentes<sup>68</sup>. Em segundo, porque também resta prejudicial a interferência demasiada ou a diluição absoluta das fronteiras entre as áreas, dificultando a identificação de seus objetos de investigação, malogrando sua autonomia e conferindo generalidade ou superficialidade às teorizações. Nesse sentido, eis o pensamento de Posner (2009):

A progressiva dissolução das fronteiras entre as diferentes áreas do conhecimento é uma tendência cada vez mais forte no campo da pesquisa acadêmica em geral. Hoje, já não é tão fácil distinguir um sociólogo de um antropólogo, um estudioso da antiguidade clássica de ambos, um estudioso da teoria literária de um filósofo ou mesmo um economista de um biólogo evolucionista. Esse enfraquecimento das linhas divisórias encontra-se tão avançado no estudo acadêmico do direito quanto em qualquer outro campo. Consequentemente, as próprias distinções entre os diferentes campos de estudos interdisciplinares do direito, como a teoria econômica do direito e a teoria literária do direito, tornam-se imprecisas [...] (Posner, 2009, p. 496).

Um dos desafios da pesquisa em “Direito e Literatura” consiste justamente em encontrar uma metodologia adequada para que, nessa correlação de saberes, a Literatura não seja utilizada tão somente como mero recurso estilístico ou justificativa para o diletantismo<sup>69</sup>, sobretudo para aqueles pesquisadores do Direito que investem nessa empreitada sem o devido conhecimento das teorias literárias. Visto que os massivos desdobramentos dessa articulação jusliterária provêm da comunidade acadêmica jurídica, como aludido no início desta seção, percebe-se que ainda é preciso avançar bastante no amadurecimento teórico-epistemológico e na estruturação de premissas que possibilitem imprimir o caráter interdisciplinar invocado:

[...] em que pese a quantidade de livros e de artigos publicados, o crescente número de dissertações e teses, bem como a existência de periódico científico interdisciplinar<sup>70</sup> dedicado exclusivamente à interlocução entre o direito e a literatura, a produção e a divulgação de tais estudos ainda se encontram circunscritas ao âmbito jurídico, pois são raros os especialistas da área de Letras que se aventuram nesse campo de estudo.

Em geral, limitada a pesquisadores da área do direito, não é de estranhar que parte da produção bibliográfica brasileira – especialmente quando a autoria é de estudantes de graduação e de pós-graduação – prescindia

<sup>68</sup> Afinal, para ser ciência e se configurar teoricamente, uma determinada área precisa ter seu próprio objeto de estudo.

<sup>69</sup> Ser um leitor assíduo de obras literárias não é condição *sine qua non* para ser um pesquisador: “um bom profissional do Direito que é apaixonado por literatura pode parecer um mero diletante, já que esse hábito pode não levar a nenhum lugar” (Trindade, 2023, s/p).

<sup>70</sup> A autora se refere à Revista *Anamorphosis*, constante das referências desta dissertação.

da fundamentação teórica e metodológica exigida na análise de textos literários, muito embora se concentre na corrente do direito *na* literatura. Disso resultam o enfraquecimento da natureza interdisciplinar dos estudos em Direito e Literatura e o risco de a Literatura assumir papel meramente instrumental ou, até mesmo, ornamental (Karam, 2017, p. 828).

Levando em conta que a interdisciplinaridade é uma via de mão dupla, que presume permutas entre saberes distintos, há que se indagar – por conseguinte e para além dos proveitos da Literatura para o Direito – de que maneiras o Direito contribui para a Literatura. Uma delas é a utilização dos textos jurídicos para análises teórico-literárias, o que se enquadra, sem dúvida, na alçada de competência dos estudos no campo das Letras. Acrescente-se nesse aspecto que, adotando como ponto de partida a observação da vida como “vida de linguagem”, Mittica (2015) destaca que o conceito de Literatura abarca muito mais espécies textuais do que aquelas que comumente são singularizadas como literárias,

[...] aproximando-se, majoritariamente, ao campo das ciências do texto, e não ao da literatura, no qual o direito também é observado como um entre os textos culturais que tem a função de fixar significados e constituir uma comunidade na linguagem. O resultado disso é que o interesse pelo direito envolve não apenas os juristas, mas também os literatos e, de um modo geral, os estudiosos do texto (Mittica, 2015, p. 04-05).

Por outro lado, também é factível pensar na disseminação do conhecimento jurídico através de obras literárias, o que pode ser de grande valia tanto no ensino fundamental como na formação em nível de graduação/pós-graduação na área de Letras. Isso porque a compreensão sobre determinados direitos, como os direitos humanos, não se restringe (ao menos não deveria) aos juristas, mas a todos interessa. Essa situação, mesmo consubstanciando um “movimento no horizonte do esforço cívico e político” (Mittica, 2015, p. 03), não está livre de problematizações, pois a investigação mais arrojada do Direito e a capacitação de determinadas competências que envolvem o fenômeno jurídico por aqueles que não são afetos ao ramo igualmente poderá ficar prejudicada pela ausência de conhecimentos teóricos e técnicos específicos. Em suma,

[...] assim como é difícil para os juristas dominar, cientificamente, a interpretação de um texto literário – sem possuir os instrumentos próprios da análise literária –, pela mesma razão é aconselhável aos literatos recorrer aos estudiosos do direito para se orientarem acerca da

compreensão dos fenômenos jurídicos, que exigem competências bastante sofisticadas (Mittica, 2015, p. 28).

Portanto, é salutar sistematizar conceitos e formulações que permitam identificar objetivamente esse campo conjunto de análise, construindo caminhos e pontes adequados ao desenvolvimento teórico-reflexivo e à sua aplicabilidade na sociedade. Bernsts e Trindade (2017) frisam o crescimento vertiginoso da produção bibliográfica no ramo do “Direito e Literatura” no Brasil, mas alertam que, apesar da existência de escritos de notória qualidade, ainda há muitos trabalhos sem qualquer referencial teórico mais específico relativo a essa abordagem conjugada.

Na mesma linha pronuncia-se Karam (2017), afirmando que o significativo avanço dos estudos de “Direito e Literatura” no território nacional vem despertando o interesse de juristas e incentivando acadêmicos e pesquisadores a desenvolver pesquisas, “sem, contudo, que lhe sejam oferecidos o aparato conceitual, os pressupostos e os instrumentos a serem empregados na análise dos textos literários” (Karam, 2017, p. 827).

Não obstante essas questões epistemológicas e metodológicas, o escopo de explorar perspectivas mais humanísticas permanece fortalecendo a aproximação entre Direito e Literatura, inclusive abrindo espaços para outras áreas das humanidades, pois, do ponto de vista teórico, em poucos anos as pesquisas norte-americanas no ramo ampliaram-se, “ao incorporarem o campo das ciências do texto”, propiciando a “abertura do direito para a interlocução com outras formas artísticas” e originando o “movimento denominado *Law and Humanities*, que compreende estudos sobre Direito e Cinema, Direito e Música, Direito e Artes Plásticas...” (Karam, 2017, p. 830).

Interfaces jusliterárias, assim, abrem espaços para reflexões ampliadas e críticas e para as possibilidades de os enredos engendrados na Literatura afetarem nossas percepções de justiça, ética e moralidade, auxiliando na compreensão de que o Direito não é apenas um conjunto de regras, mas também consiste em construção cultural e narrativa que precisam ser interpretadas e apreendidas em conjunturas mais amplas, as quais extrapolam contextos normativos. Dessa maneira, Godoy (2008) esclarece que a Literatura permite que a discussão de questões jurídicas tome os mais inesperados caminhos, não sendo demais lembrar, nessa conjuntura, a perspectiva de Candido (2011) defendida no ensaio *O direito à Literatura*

Deveras, para Candido (2011) a Literatura é direito humano fundamental, é ferramenta de humanização que confirma nossas “quotas de humanidade” (p. 182),

propiciando a aquisição do saber, a empatia, a reflexão, o afinamento das emoções, a capacidade de compreender a complexidade das situações. Como “bem incompressível”<sup>71</sup> (p. 175) que assegura a integridade espiritual, a Literatura possui dimensão cultural e humanizadora capaz de ampliar a visão de mundo e a emancipação do leitor, influenciando seu comportamento social e sua maior participação em uma dada sociedade (Candido, 2011; Porto, 2020).

A adoção dessa perspectiva de Candido (2011) parece conduzir também ao reconhecimento do papel ativo do leitor na interpretação dos textos literários, dialogando com as concepções da Teoria da Recepção e do Efeito Estético desenvolvida por Jauss (1979; 1994) e Iser (1979; 1999). Sem aprofundar, nesse momento, suas particularidades – uma vez que a densidade da discussão extrapolaria os objetivos desta dissertação, merecendo provavelmente um estudo à parte (e *a partir* deste trabalho) – a referida teoria destaca como a história da recepção de uma obra literária pode revelar mudanças nas normas e valores culturais ao longo do tempo.

Entre os aspectos principais dessa Estética da Recepção, enfatiza-se a atividade do leitor, não sendo a leitura somente uma recepção passiva de significados predefinidos pelo autor, mas resultante de um processo ativo em que o leitor desempenha função crucial. O chamado “horizonte de expectativas” é outro fator que influencia a interpretação da obra, na medida em que a abordagem de cada leitor é feita através de um conjunto de expectativas baseadas em suas experiências anteriores, o que vai repercutir nos modos de compreensão daquilo que se lê:

Essa afirmação concebe o sujeito da apreciação estética como um ser palpável e passível de uma historicidade, que lhe imprime níveis de entendimento reais e não mais percebidos como uma categoria ideal. Por consequência, o horizonte de expectativa de uma obra literária determina-se pelas particularidades do leitor, podendo ser realizado ou não, conduzindo o destinatário a uma nova percepção do real.

[...]

As considerações do teórico [Jauss] recolocam a obra de arte dentro de um panorama no qual tanto a historicidade quanto as questões formais de interpretação são privilegiadas. Além disso, o papel desempenhado

---

<sup>71</sup> Candido (2004) distingue bens compressíveis (que podem ser comprimidos) de incompressíveis (que não podem ser reduzidos), para enquadrar o direito à Literatura na categoria desses últimos. Sua distinção se relaciona ao problema dos direitos humanos, embora a fronteira entre ambos seja muitas vezes difícil de fixar, até porque alguns bens se tornam essenciais em razão das transformações sociais (a *internet* é um exemplo). O valor de cada um depende, em grande parte, da necessidade relativa de que temos de cada um. Assim, bens incompressíveis seriam não apenas os que asseguram a sobrevivência física, mas igualmente a integridade espiritual, de modo que, tal qual o direito à crença, à opinião e ao lazer, o direito à Literatura e à arte também garantiria essa integridade e, conseqüentemente, poderia se caracterizar como bem essencial e, portanto, direito humano fundamental (Candido, 2004; Porto, 2020).

pelos receptores dessas produções passa a ser crucial, pois delimita o impacto da obra na sociedade, quer seja no momento imediato de sua construção, quer seja em épocas posteriores (Fernandes e Morais, 2012, p. 101-102)

A base do pensamento de Jauss (1979; 1994) parte da assunção do leitor como integrante de um sistema que leva em conta não apenas o contexto *autor-obra*, mas também a receptividade dessa obra pelo público, ou seja, o contexto *leitor-obra*. A *Poética* de Aristóteles (s/d) é precursora remota desse viés recepional desenvolvido por Jauss (1979;1994), que elabora sua teoria a partir do princípio da *catarse*. Ao abordar a ideia de literatura – entendida então enquanto poesia – como imitação da realidade, ou seja, como *mimesis*, Aristóteles (s/d) sustentou sua verossimilhança e universalidade, trazendo à tona também a ideia de *catarse* a partir da tragédia grega.

Para o filósofo da Antiguidade, a principal característica do poeta seria sua capacidade mimética ou criadora, não dependendo da verdade contida no seu objeto, mas da possibilidade dessa verdade (verossimilhança). Aristóteles (s/d) realçou o poder da arte literária de enriquecer os fenômenos sensíveis, recriando fatos a partir de novas dimensões. Pela concepção aristotélica, a representação das ações humanas por meio da arte poética (literatura) provocava sobre o público um efeito que facultava às pessoas experimentar emoções intensas, efeito esse nominado de *catarse*. A obra será catártica, portanto, quando puder provocar no leitor uma espécie de explosão de sentimentos, fazendo aflorar sensações diversas (tristeza, alegria, revolta, raiva, amor, ódio...).

Considerando o fenômeno literário como processo de comunicação, a inserção do leitor – verdadeiro destinatário da Literatura – adquire relevo na experiência e na pesquisa jusliterárias. A dimensão da recepção e o efeito da obra sobre o leitor são fatores essenciais para analisar a Literatura como direito humano fundamental, tal qual argumenta Candido (2011). Em poucas palavras, ao colocar o leitor e sua experiência no centro da interpretação e da construção do significado literário, enfatizando o caráter dinâmico de sua interação com o texto e sublinhando a natureza ativa e criativa do ato de ler, a Estética da Recepção foi de encontro à perspectiva formalista que priorizava as estruturas internas da obra literária e desconsiderava o leitor da relação com o texto:

Jauss inicia sua análise do desenvolvimento da história da literatura por meio da crítica ao formalismo russo, alegando que este, quando aborda a história, o faz de maneira equivocada e insatisfatória, pois afirma a autonomia absoluta do texto, que se sobrepõe ao sujeito por contar com uma estrutura autossuficiente, cujo sentido advém somente de sua organização interna. Dessa maneira, o único objeto a ser descrito pelo

estudioso da literatura seria a estrutura da obra, sem interpretações. A estética da recepção muda o foco: sai do texto enquanto estrutura imutável e se dirige ao leitor. Este se torna condição da vitalidade da literatura como instituição social.

O processo da leitura, a experiência estética e o leitor, principal elo desse sistema, são elementos centrais para conhecimento e interpretação da obra. Jauss propõe o estudo da literatura sob a perspectiva de sua relação com a época de produção e com a posição histórica do intérprete. Assim, a estética da recepção é fruto do encontro entre poética e hermenêutica (estética e interpretação) (Paz e Silva, A., 2015, p. 02).

A linguagem literária tem a capacidade de suscitar inquietude e questionamento, provocando uma desconforto que pode ser traduzida pelo “estranhamento” defendido pelos formalistas russos como imanente ao texto literário, elemento esse apto a produzir no leitor determinados efeitos, diferentemente da linguagem cotidiana. Em busca de cientificidade, a corrente formalista que tem em Chklovski (1970) um dos seus expoentes, defendia que a análise da narrativa literária deveria ocorrer através de elementos próprios (imanescentes), como a estrutura e a linguagem, afastando desse processo fatores externos como a Filosofia, a Sociologia, a Psicologia, a História (Souza, A.; Cavalcante, 2012), o que, como visto, foi combatido por Jauss (1979; 1994).

O diálogo entre Direito e Literatura seria inviabilizado ou minimamente restrito se adotássemos com fervor as posturas formalistas provenientes das Teorias Literária e Jurídica – seja a do formalismo russo de Chklovski (1970) ou a do formalismo normativista de Kelsen (1984 [1934]). Assim, o postulado da Estética da Recepção que evidencia a relação dialógica entre obra literária e leitor está sintonizado, em princípio, com as ideias de Candido (2011) e com o campo de estudo interdisciplinar ora tratado, posto que as articulações daí decorrentes também valorizam a recepção, os impactos e as repercussões das narrativas ficcionais sobre o leitor (jurídico), sobre os sujeitos leitores que vivenciam situações e conflitos existentes na sociedade, com potencial de refletir, portanto, na humanização do exercício e da aplicabilidade do Direito.

Apesar das considerações em prol do poder da Literatura para humanizar o Direito, essa compreensão não está livre de críticas. Posner (2009) é um dos teóricos que questiona a premissa<sup>72</sup>, revelando ceticismo quanto à utilização da Literatura para discutir questões jurídicas e/ou políticas. As objeções de Posner (2009) são sintetizadas por Oliveira

---

<sup>72</sup> Não nos esqueçamos de que na Alemanha, berço de importantes tradições culturais, artísticas e filosóficas, floresceu um dos piores acontecimentos da humanidade: o nazismo (Posner, 2009; Oliveira, 2019).

(2019): (i) o Direito prático, que interessa ao advogado ou ao juiz, consta de códigos, decisões judiciais e outros textos *jurídicos*; (ii) na Literatura, ainda que haja um enredo que envolve aspectos jurídicos, o tema nunca é o Direito propriamente (lei), mas questões filosóficas como justiça, vingança, amor; (iii) as alegações de que várias obras literárias possuem temáticas jurídicas nem sempre procedem; (iv) as habilidades jurídicas não são cruciais para atuar como crítico literário.

Entretanto, sem rejeitar totalmente a relação entre Direito e Literatura, Posner (2009) acredita que a Literatura tem muito a ensinar leitor (jurista) no aspecto da forma, exemplificando sua afirmação com as *judicial opinions*, espécie de votos proferidos por juízes em tribunais colegiados (no Direito norte-americano), as quais suscitam o estudo da retórica, em especial diante dos chamados *hard cases*, cuja análise e decisão não se dá somente com base na norma ou na jurisprudência, mas requer uma escrita mais elaborada e complexa para persuadir sobre temas sensíveis à sociedade, como aborto, eutanásia, liberação de drogas etc. (Oliveira, 2019).

Alguns anos após proferir críticas ao *Law and Literature movement*, um Posner (2009) mais tolerante começou a aceitar que a sensibilidade literária pode permitir que juízes escrevam melhor suas decisões, e que advogados apresentem seus casos de forma mais eficaz. Em suma – mesmo criticando as lacunas metodológicas ainda existentes – ele passa a acatar ligeiramente a possibilidade de um projeto humanista oriundo da relação jusliterária, pois ainda que o Direito dogmático (lei) não esteja presente nas obras literárias, há questões *sobre* o Direito que emergem da Literatura (Oliveira, 2019).

Um último aspecto a ser considerado sobre a crítica de Posner (2009) à humanização do Direito pela Literatura é que cada pessoa possui uma visão individual sobre o que é moralmente bom e ruim, de modo que a “literatura que defender a visão de mundo concebida pelo indivíduo será considerada boa e que a que contradisser será vista como ruim” (Oliveira, 2019, p. 407). No caso do mundo distópico de *Não verás país nenhum*, a leitura da descrição do espaço exageradamente piorado em praticamente todos os aspectos parece de fato causar o impacto que pode levar a reflexões mais humanizadas, posto que narra situações de absoluta indignidade da existência humana.

Além de Posner (2009), outro pesquisador cético quanto ao movimento “Direito e Literatura” citado por Oliveira (2019) é Weisberg (1989), que identifica nas pesquisas da área posicionamentos romantizados da Literatura, vista quase como uma tábua de salvação do Direito. Preocupado com o significado conceitual desse estudo interdisciplinar, ele argumenta que o jurista, ao buscar auxílio nas ciências sociais como

a Economia, procura explicar como o Direito funciona ou deveria funcionar para atingir seus objetivos. Porém, quando se trata da Literatura, essa finalidade não poderia ser alcançada por não se tratar de uma disciplina explicativa, mas de um produto da mídia ou da cultura.

Weisberg (1989), assim, criticou o uso da Literatura para explicar o fenômeno jurídico, que vinha sendo feito de maneira informal no intuito de mostrar a vida humana de forma dramática, sentimental e romantizada, segundo a qual o jurista se tornaria mais empático, sensível e humano a partir da sensibilização literária. Para ele, o descrédito do jurista em relação ao Direito, tido como abstrato e mecanizado, o que motivaria o diálogo com as ciências humanas, notadamente a Literatura, não seria imprescindível porque a simples análise de casos concretos poderia auxiliar no processo de humanização. Por que um livro de ficção geraria mais empatia do que a leitura de um caso real? (Oliveira, 2019).

As ponderações críticas servem para provocar, refletir, repensar e amadurecer as investigações acerca dos desdobramentos desse movimento tão recente no meio acadêmico e em franca estruturação de seus pilares e premissas. Sem adentrar em polêmicas nem ampliar essa discussão, seja pelas limitações do recorte aqui proposto, seja porque desde a publicação de Weisberg (1989) as pesquisas em torno da vertente do “Direito e Literatura” vêm alcançando outros patamares, segue-se com o pensamento da relevância da Literatura para o Direito e para a formação de pensadores, criadores e aplicadores do saber jurídico.

Na trilha do pensamento de Carmem Santos (2020), que converge com a premissa de Candido (2011) sobre a Literatura como fator indispensável de humanização que “confirma o homem na sua humanidade” (Candido, 2011, p. 177), o ato de ficcionalizar é uma atividade humanizadora sucedida de vários modos e em diversos setores de nossas vidas; “precisa haver lugar para a ficcionalização, ou seja, para o fingimento, que permite nosso envolvimento na busca pelo sentido. Isso porque carecemos de sentido para o que somos e para aquilo que fazemos” (Santos, C. 2020, p. 97). A ficcionalização, destarte, está conectada com a própria emancipação do leitor:

Nós precisamos ficcionalizar para continuar fazendo o que fazemos e sendo quem somos. [...]

Preencher, articular, interpretar, traduzir, negar, negociar vazios na busca de sentido — quer sejam existenciais, quer sejam na arte — nos civiliza [...]

Assim, nesses obnubilados tempos de crise sanitária, econômica e política, com suas drásticas ingerências na nossa vida concreta e psicológica, a discussão da relevância dos atos de ficcionalizar — como

alguém preenche/articula/interpreta/nega/negocia os vazios em um texto literário — e sua relação com a emancipação afetiva, cognitiva, estética e política do leitor, pode ser vista como um rito de amorosa resistência. Mais do que nunca, em tempos de crise, emancipar-se é preciso (Santos, C., 2020, p. 97-98).

A percepção de Carmem Santos respalda o propósito de discorrer sobre a distopia como um gatilho para o diálogo entre Literatura e Direito; a interdisciplinaridade, assim, faz sentido na medida em que a temática tem o condão de despertar o sinal de alerta para as possíveis consequências de escolhas e supressões de direitos e liberdades fundamentais. Como já explorado nesta dissertação, as distopias se corporificam através de enredos pautados por questões de poder, totalitarismo estatal e/ou tecnológico, opressão, medo, banalização da violência, devastações ambientais e futuros catastróficos que refletem na própria condição (e dignidade) humana. Todos esses pontos, não há como negar, implicam em situações que envolvem os direitos e o Direito.

A narrativa distópica de *Não verás país nenhum*, por exemplo, surpreende em muitos aspectos pela proximidade com a realidade vivenciada fora do livro, ou pelo perigo de chegarmos aos extremos descritos por Ignácio de Loyola Brandão no romance. O desafio, portanto, é fazer com que essa forma sagaz e ficcional de trazer a lume críticas ao modelo societário concreto que passou a se desenhar no Brasil chegue aos leitores de forma adequada a problematizar os rumos que estão sendo tomados na realidade.

A necessidade de repensar o Direito a partir da constatação da insuficiência do positivismo jurídico, bem como dos anseios, demandas e vicissitudes decorrentes da instituição do Estado Democrático, fomentando a luta pelo respeito e a defesa de direitos humanos fundamentais, corrobora perspectivas interdisciplinares que oferecem “novas possibilidades de compreensão tanto da natureza humana e dos conflitos sociais quanto dos impasses e desafios que o direito enfrenta na contemporaneidade” (Karam, 2017, p. 828).

As projeções ficcionais distópicas de sociedades pioradas, ou seja, dos *maus lugares* inerentes às distopias, adversos à humanidade, seja em seus aspectos físicos e geográficos ou mediante configurações sociopolíticas opressivas, têm o potencial de estimular interessantes e frutíferas discussões relacionadas aos direitos humanos, sobremaneira porque favorecem visões mais profundas, complexas e esclarecedoras da realidade humana, das relações sociais e do mundo.

*Não verás país nenhum*, enquanto distopia literária, apresenta-se com forte conotação crítica e viés político-social, de denúncia e combate aos desmandos do poder,

do autoritarismo, da alienação massiva dos indivíduos, da desigualdade, da iniquidade, da corrupção, dos reflexos da irresponsabilidade e da destruição do meio ambiente que nos cerca e que é tão essencial à vida humana. As narrativas literárias distópicas instigam os olhares para as relações heterônomas entre subjetividade, sociedade, cultura e poder (Hilário, 2013, p. 203).

Tais relações, obviamente, só se perpetuam em uma dada sociedade que, por sua vez, sempre será regulada por um determinado sistema de normativo – o Direito. As distopias, em geral, ficcionalizam situações de desumanização que precisam ser combatidas na vida real – embora muitas vezes a realidade pareça (ou seja) mais distópica do que a imaginação estruturada nos romances. Pensar em sociedades mais justas e democráticas é – também – refutar as projeções literárias distópicas que contrariam esse desiderato. Assim,

Devo dizer que a capacidade refinada de raciocinar e refletir criticamente é crucial para manter as democracias vivas e bem vigilantes. Para permitir que as democracias lidem de forma responsável com os problemas que enfrentamos atualmente como membros de um mundo interdependente é crucial ter a capacidade de refletir de maneira adequada sobre um amplo conjunto de culturas, grupos e nações no contexto de uma compreensão da economia global e da história de inúmeras interações nacionais e grupais. E a capacidade de imaginar a experiência do outro – uma capacidade que quase todos os seres humanos possuem de alguma forma – precisa ser bastante aumentada e aperfeiçoada, se quisermos ter alguma esperança de sustentar instituições decentes que fique acima das inúmeras divisões que qualquer sociedade moderna contém (Nussbaum, 2017, p. 24-25).

Com essas palavras de Nussbaum (2017) e ante a apresentação, nesta seção, do panorama acerca das interfaces entre Direito e Literatura, percebe-se que o desenvolvimento das pesquisas interdisciplinares vem aguçando a curiosidade de pesquisadores, sendo objeto de estudos que envolvem perspectivas de ensino e educação menos formalistas, além de suscitar reflexões sobre a relevância da narrativa para o Direito. Fica a provocação, destarte, sobre as inúmeras possibilidades que podem ser descortinadas através da categoria temática da distopia para repensar e reconfigurar questões de Direito que se materializam nas realidades de sociedades não fictícias.

### 3 Enfoque analítico da distopia e dos direitos humanos em *Não verás país nenhum*

As discussões sobre como a distopia se revela no *corpus* da pesquisa e se relaciona com os direitos humanos norteiam o presente capítulo. Para tanto, a primeira parte é dedicada às considerações sobre o enredo do romance, ao passo que a segunda contém as ponderações acerca da distopia pelo viés da espacialidade, para chegar no desfecho que começa com o seguinte questionamento: o que *Não verás país nenhum* tem a dizer sobre direitos humanos?

A abordagem da trama romanesca criada por Ignácio de Loyola Brandão se desenvolve desde as curiosidades sobre a escolha do título adequado para o livro, passando pela análise das epígrafes trazidas por Loyola Brandão para, então, penetrar no universo da narrativa. Ao criar um “não-mais-Brasil” que “em um futuro distópico, não-mais-se-veria”, marcado pela “pós-catástrofe ambiental”, no “ápice do capitalismo e sob um regime político autoritário” (Monay, 2018), o autor nos provoca para as reflexões sobre a possibilidade de nos tornarmos a sociedade do pesadelo de sua ficção.

Nessa toada, a vinculação com os direitos humanos emerge justamente da sua violação latente e contínua no romance, de modo que são trazidas as ideias imprescindíveis à sua compreensão, destacando-se, desde logo, que os direitos humanos podem ser vistos como um conjunto de direitos considerados indispensáveis para a vida humana que deve ser pautada pela liberdade, a igualdade e a dignidade. Distopia e dignidade da pessoa humana não caminham juntas, mas estão absolutamente conectadas: a distopia nos mostra o lado da desumanização, enquanto que a dignidade é o que nos torna (mais) humanos.

#### 3.1 Considerações sobre o romance

*As sirenes tocaram a noite inteira sem parar. Todavia, pior que as sirenes, foi o navio que afundava, enquanto as cabeças das crianças explodiam* (Brandão, 2021, p. 21).

Essas são as primeiras palavras do capítulo que inicia o romance<sup>73</sup>, dando o tom catastrófico que permeará seu enredo. Porém, antes mesmo de mergulhar na trama,

---

<sup>73</sup> No livro, cada início de capítulo é demarcado por frases pertinentes à narrativa que virá, como uma prévia do que será abordado, para captar a atenção do leitor desde o começo, o que se assemelha ao lide

observa-se que o título da obra escolhido por Loyola Brandão, *Não verás país nenhum*, já sugere a ideia de negação, de ausência, de pessimismo e de desesperança, fatores comuns aos títulos das duas outras obras tidas como componentes de sua trilogia distópica, *Zero* e *Desta terra nada vai sobrar, a não ser o vento que sopra sobre ela*, indicando a possível confluência da temática da distopia – como o mercado editorial nacional costuma divulgar – ou ainda representando um dos livros dessa trilogia que ele escreveu sobre o Brasil contemporâneo, nas palavras de Starling (2021).

O título *Não verás país nenhum* não foi o primeiro pensado pelo escritor para o livro: *O corte final*, *O deserto suspenso* e *A marquise extensa* foram cogitados anteriormente a essa definição, assim como *O homem do furo na mão*. É possível que os vários nomes para a obra tenham surgido em decorrência das diversas procedências atribuídas a ela pelo próprio autor, pois “dependendo do entrevistador, Brandão pode lembrar-se de mais origens, ou modificar as que já existiam” (Souza, A., 2018, p. 36). Contudo, foi a leitura ocasional do poema de Olavo Bilac, *A pátria*<sup>74</sup>, que acabou lhe servindo de inspiração, como declarou em uma das suas entrevistas concedidas a Vera Lúcia Silva Vieira:

VLSV — O título de *Não verás país nenhum* é também uma paródia de um poema de Olavo Bilac chamado *A pátria*, não é mesmo?

ILB – Claro, eu tive vários títulos; o primeiro era “O corte final”, como se fosse a última árvore; depois, “O deserto suspenso”, que era o deserto que cairia sobre o país. Depois “A marquise extensa”. Um dia eu falei: marquise! Quem vai ler isso, marquise extensa? E um dia eu peguei um caderno, abri uma gaveta e tinha um caderno do ginásio ou caderno do colegial com um mapa do Brasil e o poema. Pensei: pô! O poema! Copiei na máquina de escrever e aí fui cortando, cortando... e ficou *Não verás país nenhum*, que é uma ironia em cima do poema, porque ele é o poema do orgulho: criança, não verás... Aqui, pô! Não verás! Isso aqui vai tudo pro quiabo! É de propósito (Vieira; Naxara, 2011, p. 223).

---

jornalístico, consistente na primeira parte de uma notícia que fornece informações básicas sobre o conteúdo e traz destaques para atrair a leitura texto. Nesse aspecto, a veia jornalística de Ignácio de Loyola Brandão influencia sua escrita literária.

<sup>74</sup> “Ama, com fé e orgulho, a terra em que nasceste!/Criança! não verás nenhum país como este!/Olha que céu! que mar! que rios! que floresta!/A Natureza, aqui, perpetuamente em festa,/É um seio de mãe a transbordar carinhos/Vê que vida há no chão! vê que vida há nos ninhos,/Que se balançam no ar, entre os ramos inquietos!/Vê que luz, que calor, que multidão de insetos!/Vê que grande extensão de matas, onde impera/Fecunda e luminosa, a eterna primavera!/Boa terra! jamais negou a quem trabalha/ O pão que mata a fome, o teto que agasalha.../Quem com o seu suor a fecunda e umedece,/Vê pago o seu esforço, e é feliz, e enriquece!/Criança! não verás país nenhum como este:/Imita na grandeza a terra em que nasceste!” (Bilac, 2022).

Publicado em 1904, o poema ufanista de que Loyola Brandão retirou um verso para intitular seu livro foi famoso para algumas gerações de leitores, que o liam e o recitavam nos bancos escolares. Enaltecendo as características naturais do Brasil com matizes de celebração, o poema se constrói pela voz de um personagem que mostra a uma criança seu dever de amar a nossa terra “com fé e orgulho”. A exaltação “Criança! Não verás nenhum país como este”, acentuando com grandiloquência as riquezas naturais brasileiras, é recortada como título do romance do autor que, diferentemente do poeta parnasiano, ironiza o Brasil ao longo da sua narrativa – ou de seu memorial descritivo, como costuma afirmar (Souza, L. 2013).

Starling (2021) aduz que o fato de Bilac ter sido um poeta parnasiano não o manteve trancafiado em uma torre de marfim, uma vez que ele se envolvia com muitas causas políticas e, embora nem sempre acertasse o lado, estava seguro de que um dia o Brasil seria a nação que deveria ser. Complementando esse raciocínio, a historiadora e cientista política sustenta que:

Símbolos dão clareza ao que está em jogo na construção de um país, e Bilac tinha a convicção de que era preciso reproduzir socialmente, a partir da escola, a imagem embelezada desse país do futuro. Incluiu “A pátria” no livro *Poesias infantis* junto com alguns contos, trechos curtos da história nacional, várias descrições da natureza. O livro fez sucesso por décadas a fio; Loyola Brandão deve conhecer o poema desde o tempo de ginásio, em Araraquara.

É difícil dizer se Bilac pretendia fazer exatamente isso, mas, na prática, seu poema recuperou em chave política e para diversas gerações o momento em que o mito do paraíso terrestre, vindo da África e da Ásia, se deslocou na imaginação do europeu para o mundo atlântico e se refundiu entre o imaginário e o real. O Éden aberto que fomos um dia na imaginação do mundo colocou em funcionamento aquela que viria a ser a formulação utópica mais antiga e generalizada que os brasileiros possuem do país e de si mesmos (Starling, 2021, p. 10).

Assim, esse verso contido na poesia de Bilac que aclamava com otimismo as virtudes do Brasil e exaltava o patriotismo, datada do período compreendido como a Primeira República de nossa história, foi adotado como título de um romance devastador e pessimista publicado em uma era ainda marcada pelos horrores da ditadura civil-militar, pouco antes do início da chamada Nova República, revelando, portanto a subversão da identidade nacional e a cruel paródia que Ignácio de Loyola Brandão quis imprimir ao título de sua criação literária. Com seu distópico *Não verás país nenhum*, Loyola Brandão arranhou o utopismo dos versos bilaquianos.

O início do livro conta também com epígrafes pertinentes à temática do meio ambiente, tão evidente no desenvolvimento do enredo, as quais seguem adiante transcritas, em quadros tais como constam nas diversas edições publicadas:

“Y ilegando yo aqui a este cabo vino el olor tan bueno y suave de flores ó arboles de la tierra, que era la cosa mas dulce del mundo.”	“América arvoreda sarça selvagem entre os mares de polo a polo balançava, tesouro verde, a tua mata.”
Colombo, 1503, Diante do cabo Hermoso	Pablo Neruda, em <i>Canto geral</i>
“O inexplicável horror de saber que esta vida é verdadeira.”	“Respirar terra é não querer saber de limites.”
Fernando Pessoa, em <i>O horror de conhecer</i>	Clara Angélica. Poeta alternativa de Olinda, em <i>Cara no mundo</i>

(Brandão, 2019; 2021)

As epígrafes enquadradas conjugam textos sobre a natureza, celebrando a beleza, a riqueza e a grandeza da terra recém descoberta, como se lê dos trechos de Colombo, Neruda e Clara Angélica, mas também descrevendo, pelas palavras de Fernando Pessoa, o sentimento de angústia do indivíduo na vida. Apesar de se inserirem em épocas e territorialidades diferentes, os referidos textos espelham reflexões acerca do mundo à época em que o livro foi lançado, deixando transparecer a “tensão sobre o exercício de viver e pensar”, em meio à natureza que “aparece como elemento chave nos trechos citados, e o mal estar como vetor fundamental dessa obra” (Souza, L., 2013, p. 131).

Logo em seguida e ainda como epígrafe, consta das edições do romance a reprodução de uma carta/alvará do Conde de Oeiras/Marquês de Pombal ao rei de Portugal, relativa ao corte das árvores de mangue no Brasil-colônia, constatando a exploração predatória de recursos naturais (madeira) sem qualquer manejo ou responsabilidade, bem como o fato da natureza ser considerada uma “mera fornecedora de matéria-prima para manufaturas, principalmente no caso de países colonizados” (Souza, L., 2013, p. 131). Eis uma parte do documento, em linguagem original e cujo inteiro teor se encontra no “Anexo A” deste trabalho:

EU ELREY. Faço faber aos que efte Meu Alvará com força de Ley, virem, sque por parte dos Erectores das Fabricas de Sola em Atanados nas Capitanías do Rio de Janeiro, e Pernambuco, me foi reпреntado que os Povos das vizinhanças das referidas Capitanías, e das de Santos, Paraíba, Rio Grande, e Seará, cortaó, e arraзаó as arvores chamadas Mangues, fó a fim de as venderem para lenha, fendo que a caída das

mefmas arvores he a única no Brafil, com que fe póde fazer o curtimento dos Couros para Atanados, e que pelo referido motivo, fe achaõ já em exceffivo preço as referidas cafcas, havendo juntamente o bem fundado receio de que dentro de poucos annos falte totalmente efte fimples, neceffario, e indifpenfavel para a continuação deftas utiliffimas Fabricas : E querendo Eu favorecer o Commercio, em commun feneficio dos meus Vaffallos, efpecialmente as manufacturas, e Fabricas, de que refultaõ augmentos á Navegação, e fe multiplicação as exportaçoes dos generos: Sou fervido ordenar, que da publicação defta em diante, fe não cortem as arvores de Mangues, que não eftiverem já defcafcadas, debaixo da pena de cincoenta mil reis (...) (Brandão, 2021, s/p).

É possível compreender que isso aponta para a existência de “uma explicação histórica para o caos em que segue o futuro, além de atentar para a questão da responsabilidade ambiental” (Souza, L., 2013, p. 131), reforçando a ideia – que será tão bem colocada no enredo de *Não verás país nenhum* – do presente como consequência das escolhas pretéritas. Em diversas passagens, a leitura do *corpus* parece sempre sugerir a reflexão de “Como chegamos a isso?” ou “Como permitimos tal degradação?”, em um necessário dialogismo entre passado, presente e futuro. A epígrafe sob comento, portanto, já indica uma conexão com a narrativa desenvolvida ao longo do livro, sendo interessante observar que:

A associação da carta do Conde de Oeiras com a transformação da floresta Amazônica em um grande deserto, com os bolsões de calor e com completo esgotamento dos recursos hídricos é tão clara quanto a relação entre a ditadura militar e a instituição de um sistema totalitarista após a locupletação. Considerando-se as referências diretas à ditadura militar brasileira, que demonstram o forte apelo político da obra, é possível dizer que *Não verás país nenhum* também deixa margem para que o leitor possa refletir sobre sua própria realidade e sobre as prováveis consequências do momento atual para o futuro, sobretudo, no caso dos possíveis leitores da época em que o livro foi publicado, afinal, o país vivia um período bastante delicado, que, embora apontasse para a redemocratização, também poderia retroceder para repressão. Assim como o processo de rememoração também contribui para a compreensão do presente, a ficção científica, embora geralmente remeta ao futuro, frequentemente nos fala muito mais sobre presente do que sobre o futuro prenunciado (Assunção; Santos, 2012, p. 02).

Feitas essas considerações preliminares, é chegado o momento de discorrer sobre o enredo do romance, retornando assim ao início deste tópico, cuja frase que o intitula e que define o começo do capítulo inaugural do livro possui o potencial de causar impacto, ao sinalizar o universo apocalíptico da narrativa que virá, não pelas “sirenes que tocaram a noite inteira sem parar”, mas pelo “navio que afundava, enquanto as cabeças das

crianças explodiam” (Brandão, 2021, p. 21). O autor, aqui, lança mão de um enigma que será desvendado próximo ao final do livro.

Em linhas gerais, *Não verás país nenhum* narra uma história que se passa na cidade de São Paulo, em um futuro não datado e caótico marcado pela completa devastação do ecossistema, o esgotamento dos recursos naturais, a extinção dos animais e a degradação do próprio ser humano. Sobrevive-se sordidamente em meio a uma fedentina perene advinda das montanhas de lixo e de cadáveres, sob o sol causticante que mata pelo derretimento ou sob um mormaço que mantém o calor insuportável, agravado pela ausência de chuvas e pela paisagem árida, empoeirada e poluída. A água é escassa, reciclada da urina, e sua obtenção é controlada por fichas. A comida é artificial, manipulada em laboratórios. As mulheres estão estéreis, as doenças são agressivas, estranhas e repentinas, e a quantidade de doentes e mutilados supera a dos sadios. Morre-se muito.

Não bastasse essa ambiência hostil, vive-se sob o jugo do Esquema, sistema autoritário e amorfo de poder que se impõe pelo medo, a violência, o controle, a repressão, a censura, a perseguição e o cerceamento de direitos e liberdades fundamentais. Nessa teia tirânica, os eventos são narrados em primeira pessoa por Souza, ex-professor universitário cassado que passou a exercer um trabalho aborrecido e mecanizado. Ele vive apático e alheio à realidade que o cerca, tentando simplesmente sobreviver às adversidades cotidianas, até que se depara com um fato inusitado e inexplicável: um furo que aparece repentinamente em sua mão.

Esse acontecimento vai funcionar como um epifania na vida do protagonista, retirando-lhe do estado de inércia e de conformismo em que se encontrava, desencadeando transformações e atitudes que repercutirão no desenvolvimento e no desfecho do romance. A partir do furo, Souza vai aguçando as percepções sobre o universo opressivo a que estava submetido, passando a contestar cada vez mais os fatos e começando pequenas insurreições que afetarão sua vida e as relações com os demais personagens. Entre os personagens que aparecem no livro, destacam-se sua esposa, Adelaide; um (suposto) filho que tiveram, Daniel; o sobrinho, Dominginhos; seu amigo, Tadeu; uma amante fugaz, Elisa; e alguns não nominados, a exemplo do barbeiro, do vizinho que tocava piano, da vizinha maquilada e dos invasores do apartamento do casal.

O panorama que se revelará cada vez mais inóspito no romance já é sugerido nos primeiros parágrafos do primeiro capítulo, através do detalhamento de um espaço devastado:

Mefítico. O fedor vem dos cadáveres, do lixo e dos excrementos que se amontoam além dos Círculos Oficiais Permitidos, para lá dos Acampamentos Paupérrimos. Que não me ouçam designar tais regiões pelos apelidos populares. Mal sei o que me pode acontecer. Isolamento, acho.

Tentaram tudo para eliminar esse cheiro de morte e decomposição que nos agonia continuamente. Será que tentaram? Nada conseguiram. Os caminhões, alegremente pintados de amarelo e verde, despejam mortos, noite e dia. Sabemos, porque tais coisas sempre se sabem. É assim (Brandão, 2021, p. 21).

O excerto, narrado por Souza, traz elementos do ambiente agonizante e sufocante em que a história se passa, caracterizado como mefítico devido ao amontoado “dos cadáveres, do lixo e dos excrementos”. Essa questão do odor, aliás, vai percorrer toda a obra: não há como eliminar a fedentina nem evitar o ar pestilencial marcado pelo “cheiro de morte e decomposição” que os personagens respiram, ao mesmo tempo em que não existem mais cheiros naturais, que viraram bens de consumo, como ilustra o diálogo entre Souza, sua esposa Adelaide e um vendedor:

- Pensei em comprar uns cheiros – disse Adelaide.
- Vamos procurar um Cheiro de Fim de Tarde.
- E também um de Água na Terra Seca. Era tão bom. Um dia quente, o pó, vinham aqueles pingos, batiam forte, o pó subia, o cheiro também.
- Estão em falta – disse o caixeiro.
- Do que tem?
- Folha Seca, Folha Podre Úmida, Eucalipto no Fim da Tarde, Coqueiro, Flores, Verduras, Café Torrado, Papel Novo, Algodãozinho, Chá Mate, Bosta de Vaca, Leite Queimado na Chapa, Pão de Forno, Serraria Depois de Cortar Tronco de Cedro, Alfazema, Jasmim, Igreja na Hora da Bênção, Sanitário Limpo de Cinema, Moça que Tomou Banho com Sabonete, Roupas Passadas, Jatobá Aberto, Frango Assado Jaca, Hálito de Criança Após Escovar o Dente. E mais uns duzentos (Brandão, 2021, p. 100-101).

A artificialização da vida, provocada pelo esgotamento de todo e qualquer recurso natural, revelar-se-á igualmente através de outros aspectos, a exemplo da alimentação e da própria paisagem, como será abordado ainda neste tópico. Retomando a análise do trecho inicial do capítulo, para seguir o raciocínio proposto, pode-se inferir que o protagonista-narrador já anuncia nas primeiras páginas a setorização da cidade em “Círculos Oficiais Permitidos” e “Acampamentos Paupérrimos”, entre diversos termos similares que aparecerão durante a narrativa. Nomenclaturas como essas, grafadas em letras maiúsculas, aparecem em todo o romance, identificando grupos, classes, períodos

e lugares daquele que veio a se transformar no país do futuro da ficção de Loyola Brandão<sup>75</sup>.

Através dessa segmentação, controla-se a circulação das pessoas no espaço urbano com fichas de tráfego indicativas de onde é permitido andar, dos caminhos a percorrer, dos bairros autorizados, do ônibus correto a tomar e até do lado da calçada adequado para se locomover, entre outras limitações. Esse controle coletivo que delimita fisicamente os espaços vale de maneira coercitiva ao menos para aqueles desprovidos de privilégios e que formam a grande maioria dos habitantes da cidade, descrita como superpopulosa, com aglomerações humanas que dificultam e por vezes inviabilizam a mobilidade física e social.

O conjunto de convenções e de restrições que rege o espaço urbano de *Não verás país nenhum* configura preceitos normativos que “buscam sedimentar a ordem e harmonia social, mesmo que de forma manipulada e/ou dissimulada” (Vieira, 2014, p. 202). Essa ordenação social, definindo lugares e posições no âmbito da cidade, condiz com a acentuada estratificação da sociedade que será desvelada nas páginas da trama.

Por outro lado, o controle social é pautado pela insegurança já evidenciada no primeiro parágrafo sob comentário (“mal sei o que pode me acontecer. Isolamento, acho”), a qual tem como causa preponderante, conforme se percebe pelo avanço na leitura do livro, o autoritarismo que rege e atemoriza a sociedade de *Não verás país nenhum*. Não obstante a onipresença do medo, o protagonista, ao narrar que já “tentaram de tudo para eliminar esse cheiro de morte e decomposição que nos agonia continuamente” para, em seguida, trazer a indagação “será que tentaram?”, pontua seu comportamento questionador que será habitual, mantendo vivo o costume da reflexão cultivado durante os anos em que lecionou a disciplina de História.

Pois bem, a compreensão do *corpus* pode ser feita partindo de dois prismas que norteiam a história: os problemas ambientais e a existência de um governo autoritário<sup>76</sup>. Esses elementos estão muito presentes na narrativa feita em primeira pessoa por Souza,

---

<sup>75</sup> Eis algumas das nomenclaturas: “Civiltares”; “Militecnos”; “Tecnocratas Avançados da Nova Geração”; “Esquema”; “Ministros Embriagados”; “Decididamente Incompetentes”; “Classe Média Possuidora de Automóveis”; “Abertos 80”; “Era da Grande Locupletação”; “Tempo Intolerável”; “A Grande Esterilidade”; “Zonas Populopostais”; “Zona Restrita aos Divertimentos”; “Superpostos de Distribuição Alimentar”; “Isolamento dos Mentais” etc.

<sup>76</sup> *Não verás país nenhum* “ainda hoje é amplamente discutido e acolhido nas escolas brasileiras, onde passou a ser lido como atualidade, tendo em vista as amplas discussões em torno de aspectos ambientais tão presentes na contemporaneidade (Vieira, 2014, p. 183). Todavia, essa necessária leitura pautada pelas questões ecológicas não deve ocorrer sem o olhar atento para o viés da crítica social e política.

nome comum<sup>77</sup> de um indivíduo também comum, ex-professor de História “amaldiçoado pelo carimbo: APOSENTADO COMPULSÓRIO POR LEI DE SEGURANÇA” (Brandão, 2021, p. 62). Não parece ser à toa a escolha de Loyola Brandão por um protagonista cuja profissão relaciona-se à transmissão do conhecimento, ao resgate da memória e ao exercício da reflexão, justamente no país de *Não verás...*, onde não há mais lugar para a História e onde a manipulação dos fatos e o falseamento da verdade se tornaram a regra. Nas passagens adiante transcritas, é possível perceber essa conjuntura:

[...] Os noticiários são inócuos. Novelas, inaugurações, planos do governo, promessas de ministros. Como acreditar nesses ministros, a maioria centenários? Quase perpétuos, remanescentes da fabulosa Época da Grande Locupletação.

O povo ainda fala desses tempos insondáveis. Eles sobrevivem na tradição oral. Os livros de história omitem. Quem se der a um grande trabalho, encontrará nos arquivos de jornais alguns elementos. Distorcidos, é claro. Foi um período de intolerância, amordaçamento, silêncio.

Quando eu dava aulas, os estudantes perguntavam sobre tais tempos. Eram alunos que as escolas reputavam incômodos e terminavam afastados dos cursos. A direção ouvia as gravações e me chamava. Para que eu informasse quem tinha me interrogado. Denunciasse.

No início, recusava [...]. Naquelas classes de quinhentos alunos [...] era impossível saber quem tinha feito a Pergunta Intragável.

Depois, a situação foi ficando mais difícil, era sempre em minhas aulas que as perguntas intragáveis surgiam. A direção queria saber por quê. Que tipo de coisas eu andava dizendo fora das classes. Mandaram me seguir, plantonaram minha casa, grampearam meu telefone (Brandão, 2021, p. 32-33).

Impedido de lecionar, Souza passa a realizar um trabalho extremamente burocrático em uma repartição pública, conferindo planilhas e estatísticas dos óbitos da cidade, simbolizando a mecanização tamanha de um labor criado para afastar qualquer tipo de reflexão, inquirição ou indignação:

Todo o trabalho sobre a mesa. Fitas longuíssimas de papel amarelo. Fileiras de números, meu trabalho é conferir. Papeis que vieram dos computadores. Somos obrigados a revisar. Faz doze anos que, mas ninguém, bem um só de nós, descobriu um erro, imperfeição, deslize, falha.

Para contentamento do doutor Álvaro. Ele pensa que somos perfeitos, quando o computador é que é. Até hoje não achei a utilidade desta seção. Ninguém descobriu. Meus colegas fazem a revisão conscientemente. Eu não. Assino o que cai na minha frente. Para que ficar questionando?

<sup>77</sup> “Souza” ou “Sousa”, um dos cinco sobrenomes mais comuns registrados no Brasil, remete à palavra “saxa”, que em tradução livre do latim significa “rocha” (Vilela, 2023) e que, coincidência ou não, condiz com a resistência do personagem do *corpus* desta pesquisa.

[...]

Gasto um tempo enorme sem fazer nada. Sinto, forte, a sensação do desperdício.

Isso me deixa inquieto. Esse tempo não usado, morto. Um homem não pode passar a vida olhando para folhas cheias de números (Brandão, 2021, p. 38).

Souza é casado há cerca de três décadas com Adelaide, “mulher quieta, ex-escriturária de estrada de ferro” que “nunca falava”, mas “aceitava as coisas” e “só mostrava irritação calando-se e coçando embaixo dos olhos” (Brandão, 2021, p. 23). Estavam habituados um com o outro, “vivendo confortavelmente, sem sobressaltos, algumas emoções perdidas” (Brandão, 2021, p. 55). Porém, no desenvolvimento do enredo a personagem se revelará não tão previsível como parece, tanto que, sem que uma explicação explícita venha à tona – pois o bilhete deixado sobre o travesseiro foi jogado por Souza no urinol – ela abandona o marido, que posteriormente se surpreende ao descobrir segredos guardados no baú da esposa.

Antes do sumiço de Adelaide, eles conviviam em um casamento morno, tendo Souza afirmado em suas divagações que “gostava dela, mas era somente um vácuo dentro da solidão” e que sua “indiferença serviu para esmorecê-la, aos poucos, mulher amarga e desesperançada”<sup>78</sup>. Mesmo assim, viviam sob uma aparente harmonia no apartamento onde moravam:

Adelaide me olhou, arisca. Inquieto, olhei o rosto dela e me perguntei. Pergunta que não tenho coragem de enfrentar. Se eu admitir, ela se desvenda. Toma forma, cristaliza, revela. Será que depois de tantos anos compensa ver? Reagir agora? E se valesse a pena?

[...]

Tomávamos o café da manhã juntos, todos os dias. Depois ela me acompanhava até a porta. Eu colocava o chapéu [...], acariciava seu ombro esquerdo (nem sei mais se há prazer nisso) e consultava o relógio. Ficava angustiado se não estivesse dentro do horário (Brandão, 2021, p. 22).

[...]

Entrei no banheiro, escovei os dentes. Um colírio para os olhos congestionados, a luz do quarto apagada. Adelaide me esperava à porta. Há trinta e dois anos, na hora de dormir, só entra junto comigo, vou até a cama com a mão no seu ombro. Faz bem aos dois esse gesto. Temos a nossa tradição (Brandão, 2021, p. 56).

Praticamente todos os diálogos entre Souza e Adelaide ocorrem dentro desse ambiente doméstico, cuja estabilidade – ainda que ilusória – contrasta com o caos que

---

<sup>78</sup> Nas páginas finais do livro, contudo, Souza chega a admitir para si mesmo que a amava.

reina fora de casa, no meio urbano hostil e devastado. O lar do casal é repleto de calendários guardados, correspondentes às décadas em que estão juntos: a cada ano, Adelaide substitui os anteriores por novos, que permanecem sempre com a folha do primeiro dia, indicando que o tempo não importa naquela sociedade em que o passado foi apagado, o presente significa apenas a sobrevivência diária e não há esperança de um futuro:

Os calendários desta casa permanecem sempre no primeiro do ano. [...] O 1 eterno. Não é preciso marcar o tempo, basta abandoná-lo, ela me disse uma vez. De que adianta saber que dia é hoje? As horas, sim, são importantes. O dia é bem dividido. Cada hora uma coisa certa. Melhor viver um dia só, sem fim. O que tiver de acontecer, é dentro dele (Brandão, 2021, p. 23).

Além de calendários em vários cômodos, a morada do casal é cheia de objetos, assemelhando-se a um “bazar de artigos únicos, invendáveis” (Brandão, 2021, p. 25), como uma tentativa de guardar memórias e de preencher a vacuidade do cotidiano que viviam, “algo que necessitávamos e não íamos procurar. [...] Havia uma falta. Não somente dentro do tempo. Porem um vazio real, concreto. Lancinante. Em cada canto casa se projetava a sua sombra. Compacta” (Brandão, 2021, p. 25). É nesse ambiente, pois, que Souza e Adelaide conversam sobre um filho perdido, fato que costuma perturbar o sono dela:

A mãe dela chamava o marido de pai. Mas nós? Onde está nosso filho? Nem sei se tivemos. Pode parecer um absurdo, mas é verdade. [...] Tudo se confunde na minha cabeça, o que foi e o que deveria ser. O que era realmente e aquilo que eu gostaria que fosse.  
 - Souza, sonhei outra vez.  
 - De novo, o mesmo sonho?  
 - Mudou um pouco. Não foram as sirenes que não me deixaram dormir. Foi o sonho. Tão nítido. Real como aquela noite no porto.  
 - Não. Adelaide, não. Basta! Já temos o inferno no coração, há coisas que devem ser esquecidas. [...]  
 - Souza, foi impressionante. O navio afundava num mar terrível. Não havia tempestade algum, nem vento, só o silêncio. [...] Eles morreram todos, não morreram, Souza? Você vai ter que me contar uma hora. Será que não era o barulho das cabecinhas estourando? (Brandão, 2021, p. 26).

Afora esse suposto rebento, cujo nome – Daniel – aparece em uma única menção nas páginas finais do livro, o casal não teve mais filhos sobreviventes, pois “morriam nas salas dos ambulatórios, Adelaide sangrando nas mesas imundas dos médicos clandestinos” (Brandão, 2021, p. 374). Há uma passagem no romance em que ele

menciona que “Adelaide estava grávida. Ao menos pensávamos que estivesse. A barriga crescia, as regras foram interrompidas, ela enjoava” (Brandão, 2021, p. 56), afirmando em seguida que a gravidez havia sido psicológica e que de uma noite para o dia havia se deparado com a esposa ao piano sem barriga alguma.

No país de *Não verás...*, não há crianças – ao menos crianças saudáveis – e as mulheres não engravidam mais. O Grande Ciclo da Esterilidade, provocado pela completa destruição do meio ambiente e dos recursos naturais que levou as pessoas a ter que se alimentar de comidas fertilizadas e factícias, além das consequências advindas de acidentes com usinas nucleares, atingiu os ventres femininos:

Evacuamos dia a dia pedaços do estômago, do fígado, dos intestinos, tossimos pulmões esbranquiçados, fragmentos de faringe. Que não pareciam tecidos humanos e sim fragmentos de plástico, apodrecidos.  
[...]  
Não houve médicos (desgraçados) para explicar que os ventres contaminados das mulheres dificilmente segurariam os filhos. Estava acontecendo, o Esquema escondia (Brandão, 2021, p. 374).

Antes do Grande Ciclo da Esterilidade, Souza afirma que as crianças de outras mulheres que nasciam e conseguiam sobreviver vinham com inúmeras deficiências, como “cabeça grande, surdez, falta de braços ou pernas, cegos, mudos, colorações estranhas na pele, pigmentação, problemas de fígado, intestinos, rins, genitais atrofiados. Lábios leporinos, artroses” (Brandão, 2021, p. 163), cuja causa foi identificada como Anomalias Ligadas à Ingestão de Alimentos Contaminados por Mercúrio, culminando no Tempo das Crianças Exterminadas, mais uma nomenclatura<sup>79</sup> indicativa do período em que os personagens vivem e sobre a qual têm medo de falar.

As enfermidades e os enfermos estão por todo lado. Há postos distribuídos na cidade a cada quinhentos metros, para verificações, sobretudo por causa das “doenças não identificadas que surgiram, principalmente o câncer súbito de pele” que “de repente, na rua, a pessoa começa a descascar, fica que é só sangue (Brandão, 2021, p. 68). Há as hordas dos “mutilados, os carecas, os deficientes, os de olhos pendurados”, com muita gente vomitando em plena rua (Brandão, 2021, p. 190). Pessoas contaminadas,

---

<sup>79</sup> Conforme mencionado, há diversas nomenclaturas grafadas em letras maiúsculas para identificar grupos, classes, lugares e períodos. Nesse caso específico, percebe-se como o tempo cronológico é confuso e sua contagem é feita por períodos: “Meus pensamentos se atropelam. Se fosse contar essa história a alguém, não conseguiria ordená-la cronologicamente com exatidão. Nem chego, às vezes, a saber quantos anos carrego. Também pode ser qualquer idade. O tempo agora é regido por duração própria, a contagem não mais por dias, semanas, meses e anos, e sim por etapas vencidas. As etapas têm significado e temporalidade relativas a cada um” (Brandão, 2021, p. 160).

envenenadas, piolhentas, cegas, desdentadas, despelancadas, amputadas, loucas, comedoras de lixo. A sujeira e a morte estão sempre por perto.

Esse universo doentio e estéril onde se passa a trama, como dito, é a cidade de São Paulo, aparentemente a única que restou do Brasil, superpopulosa pelas intensas migrações das regiões do país que se acabaram. A Amazônia virou um deserto, propagandeado como a Nona Maravilha do mundo, com “as planícies amarelas, as dunas, o curioso leito seco dos rios” (Brandão, 2021, p. 73). Por sua vez, as praias passaram a ter cercas de concreto e farpado, com o “mar estagnado, negro” e uma “areia espessa, oleosa”, para onde escoam todos os esgotos (Brandão, 2021, p. 104). O Nordeste deixou de existir, pois os rios e açudes secaram, a vegetação acabou, vieram as erosões, os animais morreram e o sol causticante passou a formar bolsões de calor que derretiam literalmente as pessoas, como relata um dos invasores do apartamento de Souza, integrante do Esquema, sistema pulverizado e miliciano de poder que controla a sociedade:

As regiões de quentura. Verdadeiros bolsões em que era impossível ficar, passar, atravessar. Você ia andando, mergulhava naquele calor insuportável. Corria, tentando escapar, porque as vezes o bolsão era pequeno, a gente se livrava logo. [...]

Mais tarde, quando fizemos a grande travessia, vimos que os bolsões existiam por toda parte. Eram imensos em certas regiões, estendiam-se por quilômetros. Até que chegou o Tempo Intolerável. Não dava mais para se expor ao sol. Você saía à rua, em alguns segundos tinha o rosto depilado, a pele descascava, a queimadura retorcia. A luz lambia como raio laser. [...] Quem caía dentro não se salvava. O sol atravessava como verruma, matava. Ao menos era imagem que a gente tinha, porque a pessoa dava um berro enorme, apertava a cabeça com as duas mãos, o olho saltava, a boca se abria em busca de ar. Num segundo, o infeliz caía, duro, sem se contorcer (Brandão, 2021, p. 212-213).

Além do cenário degradado descrito até agora, há outros aspectos retratados pelo protagonista que revelam o meio desolador onde a história se passa: não chove nunca, as secas definitivas vieram após a desertificação amazônica, há um mormaço permanente e um calor insuportável que causam cansaço físico constante, dificultam o raciocínio e até mesmo a respiração. Não há florestas, árvores, plantas nem animais. Aliás, as poucas plantas que restaram viraram artigos de luxo e de museu, às quais só os muito ricos têm acesso e podem adquiri-las em leilões onde se trocam “Picassos por samambaias, Portinaris por avencas [...], Oiticicas por antúrios” (Brandão, 2021, p. 194).

Não existe mais agricultura; a alimentação é sintetizada, produzida em laboratórios, sem cheiro ou gosto de comida, “deixando na garganta um sabor de plástico que demora a sair” (Brandão, 2021, p. 60). Ademais, o uso excessivo de produtos químicos não testados faz muitas vezes os intestinos das pessoas não funcionarem, formando “bolos alimentares endurecidos, mal digeridos, provocando cólicas terríveis” (Souza, 2021, p. 103). Para piorar a situação, a indústria alimentícia mistura aditivos tranquilizantes nos alimentos factícios, em doses homeopáticas que vão minando os organismos, “corroendo a vontade, acomodando” (Brandão, 2021, p. 132). Já a água é racionada, sendo boa parte reciclada da urina:

A sua urina é comercializada. Com a falta de água, aparelhos recolhem os mijos saudáveis numa caixa central, onde se procede à reciclagem. Há mistura, tratamento químico intenso, filtragem, purificação, refinamento, transformação. A urina retorna branca, pura, sem cheiro, esterilizada.

Dizem que dá pra beber. Eu é que não vou experimentar. Nem o mijó meu, quanto mais o dos outros. [...].

[...]

Disse que jamais vou aceitar essa urina reciclada como água. Quem me garante que já não a estou usando em casa, na rua, nas lanchonetes? (Brandão, 2021, p. 40-41).

A questão da água parece ser ainda mais grave, pois é comum que as pessoas cheguem a morrer de sede. O episódio a seguir reflete bem esse tipo de ocorrência, em que a morte por desidratação é naturalizada, e acontece no apartamento de Souza, diante dele, dos invasores que integram o Esquema e de pedintes sedentos que conseguem adentrar no imóvel:

- Quem sou eu que não dou nem um copo de água para estes desgraçados? Vou buscar. [...]

Fui para a cozinha, o homem que se sentava à ponta da mesa percebeu e me seguiu. “Sei como o senhor se sente. Só que não adianta. Um copo de água não resolve nada. Eles precisam de muito mais que isso para resolver os problemas do Brasil.” Exagerou. Levou meu gesto longe demais.

- É um copo, nada mais.

- Eles precisam de um tanque de água. Estão mortos, conheço os sintomas, o tremor, a baba amarela. É um copo de água perdido.

[...]

- Me deixa dar este copo! Só este.

[...]

- Quando [...] viram a água em minha mão, se atiraram com fúria. Tanta que derrubaram tudo. O homem que se sentava à ponta da mesa ria às gargalhadas.

- Contento agora?

- São umas bestas.  
 - Bestas, não! Desesperados. Olha!  
 Lambiam o chão, como cachorros. Devam empurrões e cabeçadas na disputa das pequenas poças formadas pela diferença de nível entre os tacos. Ansiosos para que a água não penetrasse pelas frestas entre a madeira. Terminaram caindo, extenuados pelo esforço (Brandão, 2021, p. 167).

A água também se tornou artigo raro, tanto que há um museu dedicado a esse item tão essencial à sobrevivência humana: a Casa de Vidros de Água, que abriga, em grandes garrafas, as águas de todos os rios, riachos córregos e bicas que outrora existiram. Esse espaço, onde Souza sempre fazia algumas reflexões, chega a ser destruído por uma multidão de pessoas sedentas, algo que ocorre mais ou menos na metade do romance:

A refrescante Casa dos Vidros de Água. Chego à sua porta, todos os dias, às dez e quarenta. Tenho meia hora para passear dentro dela, sentindo a tranquilidade que existe ali. [...] Saio da Casa dos Vidros de Água sempre abalado com o irreparável. Não em relação à minha vida. Ao mundo que me cerca, ao ponto a que as coisas chegaram. Puxa! Não é resignação que toma quando deixo a última sala e atravesso o corredor, artificialmente esverdeado (Brandão, 2021, p. 31).

Às catorze horas de hoje, o Museu dos Rios Brasileiros, conhecido popularmente pela designação de a Casa dos Vidros de Água, localizado no que antigamente foi o Largo do Arouche, recebeu uma afluência fora do comum. De repente, para espanto dos vigilantes, centenas de pessoas começaram a entrar e a se espalhar. Aparentemente, queriam apenas olhar os milhares de litros que continham as águas dos rios, riachos, ribeirões, nascentes, lagos, lagoa, fontes e olhos de água de todo o Brasil. [...] As pessoas passaram a abrir os vidros e a beber a água. Bebiam e se molhavam [...].

[...]

Um dos presos, durante a verificação, disse:

- Quem é que queria ver água de rio? A gente tinha sede, isso sim. Então fomos beber a água que era nossa por direito (Brandão, 2021, p. 171-172).

A distribuição da água é fortemente controlada através fichas que são fornecidas às pessoas (assim como há fichas para alimentação, locomoção e circulação pela cidade). Tais fichas muitas vezes são utilizadas como moedas de troca e de pequenas corrupções diárias. O cotidiano dos personagens, portanto, gira muito em torno desses assuntos ligados à sobrevivência, sendo em uma dessas situações que o personagem Dominginhos, militar que representa o Esquema, aparece pela primeira vez no livro, em um diálogo entre Souza e o barbeiro:

- Tem água esta semana?  
 - E eu sei? Pergunte ao distribuidor.

- É que você tem aquele sobrinho.
- Não faço a mínima ideia (Brandão, 2021, p. 28).

O capitão do Novo Exército Dominguinhas é sobrinho de Adelaide e de Souza, que não gosta dele – “como posso gostar desse sobrinho quando sei ao que ele pertence? Se tenho plena consciência do que será o país na mão dele dentro de alguns anos? Se houver alguns anos” (Brandão, 2021, p. 35). Mesmo assim, usa de suas facilidades e privilégios para conseguir fichas extras de água e de alimentação. É com ele que o protagonista possui os diálogos mais relacionados à situação sociopolítica e calamitosa em que se encontram: Souza, rebuscando a memória e a verdade, fazendo questionamentos sobre o *status quo*; Dominguinhas, fazendo pouco caso do passado e dos porquês do tio. Nesse sentido, em uma das conversas entre ambos, ele diz: “Tio, vive a vida, pede menos explicações”, ao passo que Souza responde que “O que me sustenta em pé são as explicações, os porquês” (Brandão, 2021, p. 247).

Dominguinhas também se enquadra na categoria de Militecno ou TecnoCrata Avançado da Nova Geração, fortalecida após a cassação dos cientistas e intelectuais do país. Os Militecnos sofreram metamorfoses em seus organismos, tendo o cérebro afetado pela perda de parte da memória e a eliminação das emoções, tornando-se “serenamente calculistas” (Brandão, 2021, p. 42), privados de certas faculdades humanas e tendentes a cultivar um espírito eminentemente pragmático. Pessoas como eles nasceram após os Abertos Oitenta, período que sucedeu uma ditadura, descrito como promissor, quando a população tinha esperanças de tempos melhores, o que acabou não acontecendo. Essa sensação de luz no fim do túnel, portanto, não foi vivenciada pela geração mais jovem.

Após a era dos Abertos Oitenta, veio a fase da Grande Locupletação, a sucessão de golpes de Estado e a ameaça da instalação do comunismo, entre outros fatores que serviram de pretextos para que o Esquema assumisse o poder. Esse tema é objeto das reflexões entre Souza e seu amigo Tadeu, ao se reencontrarem após muito tempo, dentro de um elevador onde Tadeu – que era professor/intelectual – passou a ser ascensorista após ter sido igualmente aposentado de forma compulsória:

- Quem diria que a gente iria acabar assim? Tudo parecia tão promissor nos Abertos Oitenta.
- Murcharam rapidamente. Teve gente que nem percebeu.
- Temos discutido o assunto, Souza. Estamos chegando à conclusão que nos deixamos enganar. No fundo, era previsível o que viria. Quantos homens da antiga ditadura não continuaram nos postos?
- Você disse: temos discutido?

- Um pequeno grupo. [...]. Ninguém quer saber de mais nada. O que vale é o dia a dia. Só se pensa na sobrevivência.

[...]

- Fico abismado com tudo que fizeram, sem que houvesse uma revolução.

- Eu não. O que me impressiona é que essa gente nunca teve medo julgamento da história...

- Julgamento da história? Aqueles homens pretenderam eliminar a história, tentando apagar o futuro. [...] Se acreditaram tão poderosos que julgaram poder cancelar a memória do povo.

[...]

- Tudo começou na grande ditadura com as reformas de ensino, as dificuldades para estudar, o analfabetismo grassando. Tentou-se consertar a situação nos Abertos Oitenta. Nem deu tempo para respirar. Quando vimos, tinham-se acabado. Estava instalada a Grande Locupletação.

- Fecharam nossos olhos durante os anos abertos (Brandão, 2021, p. 113-115).

Em outra parte, Souza constata a ingenuidade de sua geração em não ter atentado para os sinais do que viria, ainda nos Abertos Oitenta, mas também reconhece a covardia pela resignação. Ele deduz que “pessoas com as nossas informações de realidade política e social deviam estar preparadas” (Brandão, 2021, p. 75). Assim como Souza, que era professor, outros professores, intelectuais, pesquisadores, cientistas e médicos tinham capacidade de instilar gestos de lucidez e de fomentar as consciências quando iniciaram as perseguições políticas, as cassações, a repressão sorrateira. Não o fizeram, todavia. Um ou outro que agiu nesse sentido, que se indignou, foi defenestrado pelo sistema, perdeu emprego e teve cassados os direitos de ensinar, de circular, de comprar, de conversar livremente. De viver, enfim. O que era exceção virou normalidade, e todos passaram a conviver com ela, habituaram-se. Souza se culpa:

[...] Permitimos. Não me conformo. Culpa que carrego. Ela me corrói. Nada pior do que a memória do gesto não realizado.

Dos anos setenta em diante, fomos conduzidos dentro de indefinições. Rodeados por coordenadas paradoxais. Sistemas duros, ares democráticos. Repressões justificadas e justificativas aceitas. Democracias em clima de ditadura. Regimes amorfos que não sabíamos avaliar.

Nunca ocorreu que era uma nova forma de sistema. Sem contornos definidos (Brandão, 2021, p. 76).

Essa nova sistemática a que o protagonista se refere é representada pelo Esquema, estrutura tirânica que passou a exercer seu autoritarismo não por uma figura personificada, mas de maneira indeterminada e pulverizada. O Esquema se corporifica através de diversos grupos oriundos de classes privilegiadas, altos escalões

governamentais, funcionários, militares e milicianos. Na trama de *Não verás país nenhum*, atua por meio de inúmeros mecanismos de controle social, inclusive de forma explicitamente violenta, o que fica a encargo dos Civiltares, “provavelmente a mais estranha e misteriosa milícia criada por um governo”, famosos por “atirar antes e não perguntar depois” (Brandão, 2021, p. 67 e 105). Conhecidos e temidos pela excelente pontaria e rapidez, fazem a segurança em meio ao caos da cidade:

Para cada homem em circulação, existe praticamente um Civiltar ao seu lado. Eles andam girando a cabeça para todos os lados e se assemelham a robôs. O treinamento intensivo desperta neles, compulsivo, o faro, o instinto. Não sei como, enxergam tudo. Verdade.

Parece que são treinados pelos mesmos métodos com que ensinavam os antigos cães pastores na polícia militar. Ficam condicionados e soa uma beleza na eficiência. Por menos que se goste deles, é preciso reconhecer: evitam catástrofes nessa cidade. Pior sem eles.

Chegamos a esse ponto. Aceitar os Civiltares como necessários. Suportá-los e chamá-los de vez em quando (Brandão, 2021, p. 30-31).

As pessoas, portanto, vivem sempre em clima de insegurança e medo, e o Esquema contribui para a manutenção desse estado das coisas, com políticas predatórias de coerção e de censura, de apagamento da memória e da verdade, com a veiculação de propagandas oficiais falaciosas que distorcem a realidade, além do controle social excessivo, da restrição de direitos fundamentais, da vigilância de comportamentos, do estímulo ao denunciamento, da normatização das formas de pensamento e do isolamento daqueles que contrariam a logística do sistema. Nessa atmosfera autoritária, incrementada pela corrupção e pela impunidade dos que detêm o poder, o medo é sentimento predominante que afugenta as possibilidades de reflexão, de crítica, de indignação e de esperança. As pessoas, assim sendo, não vivem: sobrevivem, dia após dia, tal qual autômatos impassíveis diante do horror que as cerca.

No país de *Não verás...* a concepção de nação está esfacelada, uma vez que os elementos básicos que a sustentam restam desfigurados: o medo como estratégia de poder e governança rompeu os laços de confiança, de solidariedade e de coletividade, em um território geográfica e politicamente desmantelado, promovendo a desmobilização coletiva e fortalecendo o individualismo, em que cada um por si procura sobreviver ao caos. Não há mais sentimento de pertencimento: identidade, cultura e história estão relegadas. Não há um Estado soberano a reger a sociedade. Não há crianças que possam perpetuar o futuro. Não existe mais um código linguístico ou escrita comum, e a leitura

foi banida; sequer é preciso saber ler, porque “todas as informações desta cidade estão feitas por meio de visuais” (Brandão, 2021, p. 67).

Para Souza, o Esquema – “essa coisa tão abstrata, que consegue se manter em meio à anarquia, ao caos estabelecido como ordem, à anomalia mascarada em progresso” (Brandão, 2021, p. 211) – é o grande responsável pelo cenário apocalíptico do país, como se lê deste seu diálogo com o sobrinho Dominginhos:

- Gosta ou não do Esquema, tio?
- Não.
- [...]
- Não gosto do Esquema, não posso gostar. Tudo o que está aí foi por causa dele.
- Tudo o que está aí?
- Tudo. O país despedaçado, os brasileiros expulsos de suas terras, as árvores esgotadas, o deserto lá em cima
- [...]
- Agora você vai pôr a culpa no Esquema dos rios terem secado? Do calor? Seja razoável, tio. O mundo mudou. O senhor sabe, é professor de História. A culpa foi dos governos que fizeram experiências nucleares, transformaram a atmosfera.
- Repete a propaganda oficial, repete.
- Foram coisas que aprendi no Curso Infinito da Guerra, tio [...].
- Me responde? Onde está o país? (Brandão, 2021, p. 87-88)

No contexto da narrativa até então explorado neste tópico, enfatizando sobretudo as questões relacionadas à devastação ambiental e humana em meio a uma conjuntura autoritária, percebe-se a inquietação do protagonista que, junto aos demais personagens mencionados, parece ser o único indignado com a destruição contumaz da sociedade de um “não-mais-Brasil”. Essa inquietação de Souza, que teve como ponto de partida o citado furo em sua mão, vai se agigantando no decorrer do romance. O aparecimento do furo desencadeia as possibilidades de disrupção de Souza, que perde o emprego, a esposa e o apartamento.

Apesar das desventuras, Souza não perde a esperança. Perambula pela cidade, questiona, rebela-se, chega a ser preso por causa de uma briga em um bar, ao defender a jovem Elisa que acabara de conhecer e com quem tem em seguida um breve e tórrido envolvimento sexual e amoroso. Após sair da prisão, é direcionado para as Marquises Extensas, anunciadas como a “esplêndida realização do Ministério Social” e a “grande solução para os dias de calor”, onde “ninguém mais ficaria ao desabrigo” (Brandão, 2021, p. 339). Eis o seu relato:

As primeiras horas foram de acomodação. Chegamos ainda no escuro, sem ideia definida do que fossem as Marquises Extensas. Acenadas como a esperança. Fora delas não há salvação, garantiu a Intensa Propaganda Oficial. Para quem é, bacalhau basta, comentou uma velha que veio no ônibus.

Tudo o que queremos é uma sombra sobre as cabeças durante o dia. Não parece muito. Digo, não é nada. No entanto repito sempre, país maluco este, em que o nada se transforma em tudo. As Marquises, solução final. A sombra e a espera: Digam: não é curioso esperar sem saber o quê?

[...]

A sombra durante o dia representa a minha sobrevivência por mais algum tempo. Ao menos garantimos isso, a vida.

Sobreviver por algum tempo, de algum modo. Basta, por enquanto. Depois, veremos. Na verdade, eu não pretendia vir para cá. Imaginava mesmo que as Marquises Extensas fossem uma utopia inventada pelo Esquema, a fim de levar o povo na conversa por mais. Para manter a esperança.

Alguém em sã consciência pode acreditar numa marquise gigantesca destinada a abrigar uma população embaixo? (Brandão, 2021, p. 347).

Financiadas por anos pelos impostos da população, as obras faraônicas “formavam a palavra Brasil” quando fotografadas do espaço pelo satélite, sendo visíveis “até da Lua” (Brandão, 2021, p. 351). Destinadas ao “orgulho brasileiro”, porém, a realidade das marquises é outra: Souza constata que “a construção do século não passa de milhares de colunas sustentando uma laje de concreto” (Brandão, 2021, p. 350), sem sistemas elétricos ou de ventilação, confinando pessoas em pé, sem água e sem alimento. Além disso, as bordas das marquises representam perigo, pois uma vez fora da estrutura não há chance de sobreviver ao sol. Portanto, ao que tudo indica as marquises serviriam para eliminar o excedente de pessoas...

A chegada de Souza à Marquise Extensa acontece no final do livro. É nesse lugar que, a poucas páginas antes do desfecho da história, retoma-se o enigma trazido no primeiro capítulo, concernente ao “navio que afundava, enquanto as cabeças das crianças explodiam” (Brandão, 2021, p. 21), o qual aparecia nos sonhos de Adelaide. Delirante por causa da sede, da fome e do cansaço, Souza percebe que está tendo o mesmo sonho que aterrorizava sua esposa, nos anos iniciais do casamento:

Cada manhã, ela contava e eu me apavorava. Não queria admitir. Por nada. Nem podia pensar que o navio das nossas crianças pudesse ter afundado. Estou seguro que chegou a um porto, as crianças desembarcaram. Hoje devem ser adultos, vivem suas vidas. Só uma coisa me aflige.

Teriam se esquecido, ou não souberam? Será que contaram aos meninos o porquê daquele êxodo? (Brandão, 2021, p. 372).

Souza então divaga sobre a decisão tomada no passado, relacionada ao envio de crianças para outras terras, na tentativa de mantê-las vivas fora do “não-mais-país”:

Chamava-se *France*, pertencia à história dos transatlânticos. [...]. Começamos a embarcar a meninada pouco depois das dez. Duas mil crianças a bordo. No cais, o povo mais silencioso que já vi, o *France* deve ter estranhado o clima de velório.

As crianças, em idades que variavam de dois – como nosso filho – a oito anos, pressentiam. Poucas se conservaram na amuradada do navio, acenando. Os maiores, era uma certeza minha, compreendiam a necessidade da separação. E se isolavam, inconscientemente, para evitar sofrimento.

[...]

Não houve clamor de desespero, choro, ranger de dentes. Soluções reprimidos, lágrimas corriam. A nave partia, iluminada por centenas de cordões. [...]

Levava nossa provável certeza de continuação (Brandão, 2021, p. 375-376).

Na Marquise Extensa, entre realidade e delírio, alguns dos eventos narrados pelo protagonista ficam sem resposta ou deixam margem para dúvidas, como a existência de um filho – algo que ele já havia questionado anteriormente, em trecho transcrito neste tópico – “Onde está nosso filho? Nem sei se tivemos” (Brandão, 2021, p. 26); se, havendo esse filho, ele realmente foi enviado em um navio; se esse navio de fato afundou, com as cabeças das crianças explodindo; se o suposto filho sobreviveu. Ademais, o próprio furo na mão de Souza, fundamental para as suas transformações e seu comportamento no decorrer da trama, desaparece, ao ponto dele mencionar que “o furo nunca existiu. Pode ser? Jamais aconteceu coisa alguma em minha mão” (Brandão, 2021, p. 382).

Por fim, apesar do enredo traumático e do desfecho do romance parecer caminhar para uma situação ainda mais adversa para Souza, ele sente algo que não acontecia mais no país de *Não verás*: um vento que começa a soprar naquela atmosfera de ocaso. Essa sensação, que também é percebida por outro personagem com quem ele estava trocando ideias sobre resistência, evolui para um cheiro de chuva, e é essa possibilidade da chuva que passa a mensagem de esperança ao final do livro.

### 3.2 Não verás “Brasil” nenhum: ponderações sobre a distopia (nacional) através do espaço e dos direitos humanos fundamentais no *corpus* da pesquisa

O cabeçalho desta última parte da dissertação começa com um trocadilho no título do romance escolhido como *corpus* da investigação: ao invés de *Não verás país nenhum*,

optou-se por desenvolver a análise evidenciando, desde logo, que se trata do Brasil o país que não se quer ver na ficção de Ignácio de Loyola Brandão. Portanto, as reflexões analíticas sobre a distopia, embora partam necessariamente do arcabouço teórico apresentado nas seções anteriores, buscarão delinear os contornos distópicos em torno da espacialidade e da violação de direitos humanos tendo como parâmetro o universo nacional, ou seja, a *terra Brasilis*.

*Não verás país nenhum* é considerada a distopia de maior relevo da literatura brasileira desde o século XX até a atualidade, sendo objeto de diversos estudos crítico-analíticos (Oliveira Neto, 2022)<sup>80</sup>. Seu título, definido a partir do recorte de um verso do poema *A pátria*, de Olavo Bilac, arranha com ironia o utopismo do poeta, conforme exposto na seção 3.1; além disso, sinaliza desde logo ideias de negação (“não verás”, “nenhum”) que serão ratificadas pelo teor impactante da narrativa. No prefácio da edição comemorativa de quarenta anos da primeira publicação do livro, Starling (2021) afirma o seguinte:

*Não verás país nenhum* diz que algo inimaginável ocorreu, mostra exatamente como aconteceu e dá nome ao desastre. Aquilo que se apagou e não existe mais é o país, a comunidade política soberana imaginada por um ‘nós’ coletivo, atravessada por relações sociais em tudo distintas, modelada por estruturas de reciprocidade e solidariedade. Sobrou a área geográfica e uma extensão de terra de dimensões continentais. Terra gretada informa o narrador. Uma poeira espessa está por toda parte, os rios se esgotaram de vez, o desmatamento desenfreado completou-se. Há escassez de água e alimentos, nenhuma gota de chuva. O sol dissolve a pele humana, um caminhão pintado de amarelo e verde recolhe os mortos, as árvores sucumbiram” (Starling, 2021, p. 09-10).

Essa breve descrição do romance no trecho supratranscrito já indica a presença de alguns fatores que configuram as distopias literárias, mormente em dois dos aspectos estudados por Claeys (2017) e explorados nas discussões teóricas precedentes, quais sejam, o político e o ambiental. Tais vertentes se revelam através da conjuntura hostil reproduzida na frase “aquilo que se apagou e não existe mais é o país, a comunidade política soberana imaginada por um ‘nós’ coletivo”, e da paisagem catastrófica descrita pelos termos “terra gretada”, “poeira espessa”, “rios se esgotaram”, “desmatamento

---

<sup>80</sup> O pesquisador cita “ao todo, quarenta e três estudos que têm como foco analítico *Não Verás País Nenhum*. Portanto, o número elevado de obras críticas que abordam essa distopia sob diversos pontos de vista teóricos e analíticos diferentes pesa como mais um fator que nos comprova que esse romance é, de fato, a distopia de maior impacto da história de nossa literatura até o momento” (Oliveira Neto, 2022, p. 213).

desenfreado”, “escassez de água e alimentos”, “nenhuma gota de chuva”, “o sol dissolve a pele humana” e “árvores sucumbiram”.

No panorama sobre Ignácio de Loyola Brandão traçado no primeiro capítulo, demonstrou-se como as circunstâncias sociais, políticas, econômicas e culturais influenciaram sua escrita, de modo que a realidade vivenciada pelo escritor/jornalista se converteu em componente estrutural da sua literatura. O imaginário distópico que se desvenda de *Não verás país nenhum* tem como pano de fundo, portanto, o contexto daquele Brasil das décadas de 1970-1980 que transitava para a democracia, mas ainda convivia com o trauma da ditadura civil-militar. Além disso, a intensificação das transformações no campo econômico, reconfigurando parâmetros industriais, demográficos e urbanos, fez ressoar na sua ficção as preocupações incipientes sobre ecologia.

A narrativa distópica de *Não verás país nenhum*, assim, desenrola-se na São Paulo criada por Loyola Brandão a partir de elementos próprios da nossa identidade e conjuntura, retirados não apenas da Pauliceia onde de fato o escritor habitava, mas do Brasil como um todo, deixando transparecer um inescapável entrelaçamento entre a sua literatura e a realidade que o circundava, projetando na ficção a cidade caótica, a Amazônica desertificada, o rio São Francisco seco, o Nordeste inexistente. Ademais, o jugo do poder autoritário do “Esquema” que se perpetuou mesmo após os “Abertos Oitenta” nos conduz à clara alusão ao período de reabertura política pós-ditatorial que ocorreu no país.

Portanto, através deste romance da literatura brasileira é possível compreender a configuração da distopia “tanto em uma relação intertextual com distopias da influente ficção anglófona como dialógica e interdiscursiva com diversas realidades empíricas específicas do Brasil” (Oliveira Neto, 2022, p. 321). Seu enquadramento em um rol literário distópico o vincula automaticamente aos cânones que tipificaram e popularizaram o gênero, não havendo como empreender uma análise apartada dessa circunstância, como aduz Todorov (2011):

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

Em *Não verás país nenhum*, ao descrever o *mau lugar* característico de toda distopia, Ignácio de Loyola Brandão traçou um paralelo com a sociedade brasileira de então, tecendo críticas àquele presente de incertezas, expressando anseios e temores acerca dos rumos que o país estava tomando, especulando e acendendo sinais de alerta sobre um possível futuro ainda mais tenebroso. O escritor, portanto, não nos contou apenas “sobre um mundo situado em um inferno ficcional” (Oliveira Neto, 2022, p. 322), mas deixou registrado, através do seu “testemunho literário [...], as sensibilidades e as memórias de sua época” (Vieira, p. 91)<sup>81</sup>. Sua literatura distópica, assim, encontra-se absolutamente conectada às particularidades da realidade do Brasil.

Apesar das distopias terem se manifestado de forma mais significativa em países anglófonos, onde começou a Revolução Industrial, cujas repercussões influenciaram as produções literárias clássicas do gênero, consoante explanação no capítulo anterior, Lima (2022, p. 14) chama a atenção para o fato de que o “sombrio maquinário ficcional” distópico vem encontrando lugar em outras paragens, como França, Japão, Colômbia, Egito, Alemanha, Portugal e Brasil. Ao citar alguns escritores oriundos de cada um desses países para ilustrar sua afirmação, o pesquisador nomeia justamente o brasileiro Ignácio de Loyola Brandão e seu romance *Não verás país nenhum*.

Na opinião de Starling (2021, p. 11), “Ignácio de Loyola Brandão é o mestre da narrativa distópica”, uma vez que “as raízes mais profundas da sua criação estão fincadas na sátira – ele faz uso do excesso, do grotesco e da distorção para intensificar nossa percepção das inversões ocorridas no presente”, sendo que as bases para a sua construção narrativa sustentam-se igualmente por “fundações muito antigas”, que podemos entender desde os cânones literários distópicos ou ainda a partir das modulações da ironia praticadas por escritores como Jonathan Swift, em *Viagens de Gulliver*:

Na origem grega da palavra, ironia é *eironein*, simultaneamente um tropo retórico e uma estratégia de discurso: opera no nível da linguagem e faculta ao autor desfechar uma ação com o propósito de desafiar, minar e subverter os discursos estabelecidos, as representações dominantes, as arbitrariedades do poder. A ironia praticada por Loyola Brandão em *Não verás país nenhum* incomoda. Seu fio também tem corte suficiente para zombar, atacar, embaraçar e ridicularizar (Starling, 2021, p. 11).

---

<sup>81</sup> A tese de Vieira (2014, p. 25) parte da “hipótese de que por meio de tessituras narrativas que envolvem memória, jornal e literatura, Loyola Brandão aciona um processo de constituição de uma memória em oposição à memória oficial.”

A sistematização panorâmica sobre a distopia na literatura brasileira já vem sendo objeto de pesquisas acadêmicas, como se lê na profícua tese de doutorado de Oliveira Neto (2022), que considera o romance de Jerônimo Monteiro (1947), *3 meses do século 81*, a primeira distopia nacional. Para o pesquisador, a caracterização da sociedade imaginada por Monteiro (1947) como uma distopia se dá através de elementos peculiares ao gênero (os quais também são vislumbrados em *Não verás país nenhum*): a centralização do poder, a sociedade regida por um governo tirânico/totalitário/autoritário, a coerção pela violência e pela alienação para manutenção desse modelo, o coletivismo, o mau lugar situado no futuro, o progresso tecnológico visto de forma negativa. Nesse norte,

A contínua presença do autoritarismo no nosso governo, as noções de desenvolvimento tecnológico não alinhadas com as melhores ideias de harmonia com o meio ambiente para manutenção da vida no planeta, a redução do humano, bem como o lucro das poucas elites disfarçadas por um interesse no bem coletivo são problemas que fazem parte da história do Brasil e que ainda não foram superados. Assim, estão presentes nessa distopia de 1947 e permanecem em outras obras posteriores [...] (Oliveira Neto, 2022, p. 149).

Por meio de um mapeamento do gênero distópico na literatura brasileira no século XX, Oliveira Neto (2022) lista treze obras sobre as quais empreende seu estudo crítico-analítico, com foco mais direcionado, particularmente, para os seguintes romances: o citado *3 meses do século 81* (Monteiro, 1947), *Não verás país nenhum* (Brandão, 2021 [1981]), destacado por ele como a distopia brasileira de maior sucesso no mercado literário, e *9225: ficção da nova era* (Sylvia, 1990 [1989]), uma das poucas distopias escritas por mulheres brasileiras no século XX.

As demais produções literárias analisadas situam-se desde a ditadura até os idos de 1990: *Zero* (Brandão, 2020 [1974]); *Fazenda modelo: novela pecuária* (Buarque, 1975); *Adaptação do funcionário Ruam* (Chaves, 1975); *O fruto do nosso ventre* (Sales, 1984 [1976]); *Um dia vamos rir disso tudo* (Barroso, 1984 [1976]); *Umbra* (Cabral, 1977); *Asilo nas torres* (Bueno, 1979); *Piscina livre* (Carneiro, 1980); *Jogo terminal* (Andrade, 1988); e *Amorquia* (Carneiro, 1991).

Partindo do estudo crítico dessas obras selecionadas como *corpus* da sua pesquisa e investigando temas, formas, imagens e recursos estilísticos diversificados, o intuito de Oliveira Neto (2022) é perscrutar maneiras pelas quais tais distopias representam ficcionalmente aspectos negativos da sociedade brasileira, o que dialoga com os

propósitos desta dissertação, nos limites do recorte proposto, isto é, o romance *Não verás país nenhum* que, como visto, vincula-se indubitavelmente às conjunturas histórica, política, social e cultural do Brasil vivenciadas pelo seu autor.

Ora, considerando o potencial crítico e a possibilidade sempre latente de cotejo entre ficção e realidade que emergem das distopias literárias, o desenvolvimento da relação dialética entre o literário e o social enriquece a perspectiva analítica de *Não verás país nenhum* através de olhares que convergem para as influências recíprocas entre arte e sociedade. Com o suporte dessas correlações (literatura e sociedade), a investigação proposta neste trabalho sob o prisma dos direitos humanos, pois, revela-se pertinente na medida em que *ubi societas, ibi jus*<sup>82</sup>, ensinamento herdado do Direito Romano e que traduz bem as interfaces entre literatura, sociedade e direito.

Destarte, feitas as ponderações preliminares necessárias, as discussões pertinentes sobre a distopia serão desdobradas agora através de dois ângulos: um que aborda o espaço do romance e outro centrado na análise dos direitos humanos daí decorrentes. Tendo em vista que a categoria analítica temática desta dissertação é a distopia, o espaço não será objeto de estudo nesse mesmo patamar – ou seja, enquanto categoria narrativa estrutural – mas como elemento necessário e oportuno para pontuar as nuances distópicas que emergem do *corpus* da pesquisa, bem como para identificar os direitos humanos fundamentais que assomam do texto literário em questão.

### 3.2.1 A distopia pelo viés da espacialidade

“Tudo na ficção sugere a existência do espaço” (Lins, 1976, p. 69). Essa percepção reflete a importância que o espaço adquire enquanto elemento de uma narrativa literária. Seu peso e sua dimensão podem ser compreendidos na medida em que os demais componentes narrativos o suscitam: os personagens, a ação e o tempo existirão e decorrerão invariavelmente em um determinado espaço. Portanto, o espaço é o cenário de enquadramento dos acontecimentos que integram os enredos ficcionais, sendo no âmbito desse *locus* que os personagens se movimentam nas tramas engendradas pelos seus autores.

---

<sup>82</sup> “Onde há sociedade, há direito”. A frase é do jurista romano Ulpiano e consta do *Corpus Juris Civilis*, compilação de leis organizadas durante o império de Justiniano (482-582 d.C.), publicada em meados do século VI e de fundamental importância para o desenvolvimento teórico do Direito.

Nesse percurso, não podemos deixar de mencionar também a intrincada relação entre espaço e tempo, isto é, o cronotopo proposto por Bakhtin (1990, 2000) e que designa, em breves linhas, a interação da obra literária com seu tempo histórico e com o espaço onde ela surge. Acrescente-se ainda que as ligações espaciais e temporais expressas na literatura refletem no processo de composição dos personagens, que para existirem precisam dessa “ancoragem no tempo e no espaço” (Gama-Khalil, 2018, p. 159). A cronotopia, pois, possui implicações diretas na construção das *personas* ficcionais.

Apoiando-se nesse argumento, Gama-Khalil (2018) aborda a cronotopia da distopia no sentido de que os elementos narrativos representados pelo espaço, o tempo e o personagem são concebidos de modo a pintar uma sociedade piorada, em cenários catastróficos e pessimistas onde os sujeitos/*personas* são subjugados a forças superiores (da natureza, da tirania, da tecnologia). As narrativas distópicas, continua a autora, geralmente se utilizam de uma estratégia de recorte e colagem de textos histórico-culturais que são centrados em imagens de violência e/ou devastação, tendendo ao exagero, à hiperbolização do que ocorre na realidade empírica e, por conseguinte, à sátira.

Decerto que, em uma narrativa ficcional, elementos fundamentais como narrador, personagem, espaço, tempo e enredo são indissociáveis, posto que “todos os seus fios se entrelaçam entre si e cada um reflete inúmeros outros” (Lins, 1976, p. 63), o que não nos impede de isolar artificialmente qualquer um deles como objeto de estudo. Com a evolução das formas narrativas, porém, deixou-se de privilegiar a análise apartada de uma dessas unidades, buscando-se uma “integração mais harmônica das partes constitutivas do romance, cuja multiplicidade e relatividade do ponto de vista, nos dias de hoje, parecem ser o componente mais encarecido” (Dimas, 1987, p. 56). Portanto,

No romance atual, o relativo destronou o absoluto. E no conjunto de elementos de que se compõe um texto moderno fica difícil optar por este ou aquele constituinte narrativo se se tem em mira sua análise, porque todos parecem prioritários em seu entrelaçamento qualitativo, alguns se dissimulando, outros sendo dissimulados, num jogo adulto de esconde-esconde (Dimas, 1987, p. 56).

Na presente dissertação, como salientado, embora os elementos narrativos não tenham sido definidos enquanto categorias analíticas de investigação, é *através* do destaque de um deles – o espaço – que se propõe doravante o exame da distopia e dos direitos humanos no *corpus* da pesquisa. As considerações que permeiam o espaço

possibilitam vislumbrar os aspectos distópicos da obra e identificar eventuais violações de direitos humanos que, naturalmente, recaem sobre os personagens.

A incontestável proximidade entre espaço e personagem é perceptível a partir de prismas variados, afinal, como “é possível ser sem estar?” (Santos e Oliveira, 2001, p. 67). Ao inventar uma *persona* ficcional o escritor poderá situá-la fisicamente, definindo um espaço geográfico; temporalmente, configurando um espaço histórico; em relação a outros personagens, formatando um espaço social; quanto às suas próprias características existenciais, criando um espaço psicológico; e ainda no que tange às formas como essa *persona* é expressa e se expressa, gerando um espaço de linguagem (Santos e Oliveira, 2001, p. 67-68). Tal reflexão sugere que a existência de alguém se relaciona intrinsecamente a um lugar de atuação.

O espaço literário, destarte, não se limita a uma caracterização geográfica, ao mero delineamento de cenários onde o enredo se desenvolve ou ao rele complementos dos outros elementos das estruturas narrativas literárias. Ao invés, possibilita ser vislumbrado pelos contornos histórico-temporal, sociocultural, psicológico e linguístico, nos termos supracitados, sendo dotado de peculiaridades e de complexidades que repercutem na construção da identidade dos personagens, na criação e no desenvolvimento da própria trama narrada.

*Não verás país nenhum*, já em seu título<sup>83</sup>, sinaliza o espaço onde a história acontece: um *país*. Com a leitura do texto, logo se descobre que esse país é o Brasil, um *não-mais-Brasil* sobre o qual Loyola Brandão se dirige ao leitor, precisamente localizado na cidade de São Paulo. Como explanado alhures, no item 1.2 relativo ao conjunto da obra do escritor, a predileção por enredos em que a cidade assume papel crucial encontra-se em suas mais diversas criações literárias, sendo nos espaços urbanos que seus cenários narrativos são construídos. Nesse contexto, São Paulo é, de longe, a representação mais significativa de suas ficções<sup>84</sup>.

Deveras, é particularmente sobre a cidade de São Paulo – “talvez a grande personagem de [...] *Não verás...*” (Vieira, 2014, p. 47) – que, como em tantos romances e crônicas de Ignácio de Loyola Brandão, desenreda-se a trama. É dos confrontos e das convulsões da cidade real que nascem as urbes imaginárias do autor. No romance em tela,

---

<sup>83</sup> “A reconhecida importância do espaço romanescos confirma-se quando, por razões estruturais ou simbólicas, ele dá nome ao romance” (Reis, 2022, p. 114). Por essa ótica, o título do romance objeto desta investigação já sublinha a relevância do espaço.

<sup>84</sup> “Perdura até hoje sua vocação pela urbe, em especial a paulistana, da qual não cessam as metáforas” (Vieira, 2014, p. 47).

a cidade paulistana adquire dimensão de país, pois, de todo o território nacional, apenas esse espaço se mantém habitável (Vieira, 2014), visto que as outras regiões ou se acabaram, como o Nordeste repleto de bolsões de calor, ou viraram um deserto, como a Amazônia, ou foram retalhadas/anexadas a outros países circunvizinhos<sup>85</sup>. Assim,

O literato não busca simplesmente a superfície da cidade, quer entranhar seus “intestinos”; quer atolar-se em seus “pântanos”, busca andar pelas suas “ruas-veias” onde as pessoas – ou o que delas restou – desfilam desejos, sentimentos e frustrações, os mais diversos possíveis. O autor faz-se testemunha de transformações urbanas, culturais e políticas. Pela literatura, cidades são criadas, inventadas, imaginadas. Imagens se cercam de finas ironias; pelas cidades imaginárias, busca-se alcançar cidades “reais” solapadas por governos autoritários e política predatória.

A literatura de Loyola Brandão realiza-se a partir de tudo o que a cidade lhe permite colecionar: restos de jornais, revistas, mapas, anotações, impressões, imagens e sensações coletadas pela experiência de jornalista e escritor. Ficção híbrida que emerge como meio de relatar e delatar a realidade (Vieira, 2014, p. 48).

Complementando essa ideia, Vieira (2014) aduz que:

Na literatura de Loyola Brandão, a cidade consiste não apenas no espaço físico no qual o enredo e a trama dos personagens acontecem. Possui ampla dimensão que, envolvendo diversas conotações e sensibilidades, mostra-se na sua perpétua capacidade de transformar-se e de transformar também seus habitantes. As dificuldades do convívio urbano em cidades mal estruturadas – eis um tema que fascina nosso literato.

[...]

Loyola Brandão sopra vida à cidade de São Paulo, constrói uma memória, um discurso sobre o passado e o presente da cidade e, muito mais do que isso, presenteia a cidade com um futuro; um futuro catastrófico como o de *Não verás...*, mas plenamente verossímil, pois ancorado em questões e embates travados no momento da escrita (Vieira, 2014, p. 239-241).

Portanto, o espaço de *Não verás país nenhum* é urbano, até porque “nas zonas rurais não ficou ninguém. [...] A terra gretada não produz nada” (Brandão, 2021, p. 122). Esse

---

<sup>85</sup> Na seção 3.1 que tratou do enredo do *corpus*, há menções à desertificação da Amazônia, que passa a ser propagandeada como a Nona Maravilha do mundo, assim como à extinção do Nordeste pelas secas que acabaram com rios, açudes, vegetação e animais, pela erosão e o sol causticante derretendo as pessoas. Quanto às demais regiões do país, Souza conversa com seu sobrinho sobre o esfacelamento geográfico: “– Quando eu era jovem, o país tinha oito milhões e meio de quilômetros quadrados. Sabe quanto tem agora? [...] Está um pouco maior que a palma da minha mão. [...] Talvez eu seja velho, com ideias antigas, mas queria meu país inteiro, não um mundo de países dentro do meu. Eu te contei daquela viagem. Quis chegar a Manaus e nunca cheguei. Não podia ir lá, fui rodeando, tive de voltar. Foi mais difícil atravessar Rondônia do que conseguir permissão para cruzar a Bolívia (Brandão, 2021, p. 88).

*locus* é situado nas primeiras páginas do romance, quando o protagonista Souza discorre sobre os “Postos Apropriados” que estão “espalhados, com maior concentração no Centro Esquecido de São Paulo” (Brandão, 2021, p. 40). Tais postos correspondem aos antigos mictórios públicos, recondicionados com sofisticada maquinaria; sua serventia passou a ser a coleta de urina que será reciclada, esterilizada e comercializada, inclusive para beber, dada a usual falta de água cujas causas – evidenciadas ao longo do enredo – são a escassez de chuvas, a extinção dos rios e a poluição dos mares provocadas pela ação humana.

Os “Postos Apropriados” – a propósito, apropriados para quem? – não são acessíveis a todos, mas apenas a alguns privilegiados, e contêm um paradoxo incontestado, porquanto aos aspectos de sua luxuosidade e ascetismo agrega-se a função – estarrecedora, diga-se de passagem – para a qual foram criados, ou seja, a *necessidade* de transformar urina em água para suprir um recurso essencial à subsistência de todos:

Funcionam como clube inglês, privado, exclusivo. Sanitários limpos, sabão, ar seco para enxugar o rosto e as mãos, ventinhos frescos, banquinhos para repousar, máquina de fazer vinco em calça. Os Postos dão o conforto, você fornece a urina. Para frequentá-los é necessário um exame médico rigoroso, análise detalhada dos rins e da bexiga. Comprovada sua boa saúde, o cidadão privilegiado recebe a Ficha de Utilização para o Posto Apropriado, FUPA. Eh, palavra feia!

[...]

Mas os Postos Apropriados têm uma capacidade limitada de recolhimento. Daí também a seleção apurada e o bom ambiente que se encontra nesses banheiros especiais, de luxo, para pessoas de fino trato. Quem não é autorizado a frequentar os Apropriados, ou não quer pegar filas, deságua de qualquer jeito, onde puder. Por isso determinadas ruas fedem (Brandão, 2021, p. 40).

A caracterização do espaço representado pelos “Postos Apropriados” deixa transparecer, por conseguinte, o estado vil daquela sociedade desprovida de água e de dignidade, fruto da inegável devastação ambiental que se impôs e que reflete, também, a própria degradação da condição humana, retratando uma situação hiperbolizada em um meio social piorado, artifício tão recorrente na literatura distópica. Em outra passagem, igualmente contendo elementos distópicos que emergem da espacialidade, consta a descrição do que se transformou o centro da capital paulista:

Na década de oitenta, uma comissão do patrimônio histórico evitou a derrubada dos velhos prédios do centro de São Paulo. Tinham sido comprados, ou estavam em vias de, por grandes Conglomerados Construtores que pretendiam levantar arranha-céus. A comissão conseguiu preservar a região exatamente como ela foi entre as décadas

de quarenta e setenta. Conjunto de ruas, praças e prédios em decadência, último produto da centralização excessiva, que se esborou a seguir, quando se implantou a Divisão em Bairros a Partir de Classes, Categorias Sociais, Profissões e Hierarquias no Esquema. A região recebeu o nome de Centro Esquecido de São Paulo e foi, por algum tempo, zona turística. Dos raros locais onde se pode circular sem fichas especiais. Ali vale a ficha de qualquer bairro. O problema é passar pelas várias Bocas de Distrito até se atingir o Centro (Brandão, 2021, p. 46).

Percebe-se que a São Paulo que Souza habita – para ele “uma nova cidade, estranha” (Brandão, 2021, p. 134) – mostra-se em uma configuração setorizada e reordenada mediante uma engenharia social que, ao definir lugares e posições no espaço da cidade, reforça a acentuada estratificação da sociedade imaginada por Loyola Brandão. Como explanado na apresentação analítica do romance<sup>86</sup>, a segmentação presente em *Não verás...* é fortemente demarcada por nomenclaturas indicativas dos locais e das classes/grupos sociais que particularizam o ambiente, a exemplo de “Círculos Oficiais Permitidos”, “Acampamentos Paupérrimos”, “Bocas do Distrito”, “Superpostos de Distribuição Alimentar”, “Bairros Privilegiados”, “Militecnos”, “Civiltares”, “Esquema”, “Ministros Embriagados”, “Decididamente Incompetentes”, “Os Que Se Locupletaram”, entre outros.

Esse painel traçado por Souza simboliza a impossibilidade de mobilidade social naquele *mau lugar* demarcado pela acentuada hierarquização de classes, grupos ou castas, onde a minoria de privilegiados se mantém nessa posição em detrimento da grande maioria subjugada, que (sobre)vive sob constante ameaça, medo, controle, vigilância, coerção e violência. É nessa arquitetura urbana e social hostil que a distopia revela suas cores, ainda mais considerando que tal ordenação é mantida através do severo controle de circulação dos personagens, que precisam de permissões específicas para se locomover e para adentrar em determinadas áreas, o que é feito através de fichas.

As restrições à mobilidade social, assim, caminham juntas com as limitações da mobilidade física humana. A justificativa para criar ambientes controlados de circulação é o fato de a cidade ter-se tornado superpopulosa, servindo de destino do fluxo migratório intenso advindo das outras regiões não mais habitáveis do país. No trecho a seguir, o protagonista Souza traz pormenores sobre essa problemática:

A circulação é excessivamente controlada. [...] Tem gente demais nesta cidade. Um dia, os Departamentos Circulantes verificaram que ninguém podia se mexer. Estavam todos aglomerados,

---

<sup>86</sup> Conferir seção 3.1.

apertados, comprimidos, praticamente imóveis. Os empregos ficaram vazios, a maioria não conseguiu chegar. A solução foi criar as Áreas de Circulação. Cada um recebe sua ficha e está autorizado a penetrar em área determinada. As Bocas do Distrito controlam o tráfego. Só entra na região quem tiver a ficha correspondente. Desse modo, foi possível diminuir o fluxo. Mesmo assim, as filas nas calçadas tiveram de ser organizadas. Não há outra possibilidade se quisermos chegar a algum lugar (Brandão, 2021, p. 48-49).

Esse quadro é incrementado pela atmosfera urbana caótica:

Na rua, as bicicletas se amontoam. O antigo barulho dos motores foi substituído pelo ruído seco das correntes girando nas rodas dentadas. Milhares de correntes. As buzinas deram lugar a campainhas, assobios, apitos agudos. Xinga-se muito, como nos melhores tempos dos automóveis.

A ausência de veículos não diminuiu a aglomeração, o congestionamento, as confusões. Os ciclistas invadem as faixas de ônibus, sobrem nas calçadas, atropelam, muitos se equilibram no meio fio. Quem fica no meio da multidão sofre. Empurrões, apertos, batidas, pontapés, insultos e bolinações. [...] Olhando do alto dos prédios, pode-se ver o rio contínuo de cabeças e pneus, como se fosse água suja (Brandão, 2021, p. 48-49).

A referida ausência de automóveis trafegando nas ruas deve-se às consequências do “Notável Congestionamento” ocorrido tempos antes, culminando em gigantescos engarrafamentos que paralisaram vias e estradas e resultaram no fechamento da indústria automobilística. No enredo do romance só aparecem ônibus, bicicletas e caminhões que despejam mortos. Souza e seu amigo Tadeu conversam sobre a questão dos carros enquanto rastejam à beira de uma rodovia em ruínas, bloqueada, murada e vigiada por radares e patrulhas de Civiltares:

A freeway estava coalhada de carros. De uma amurada a outra, nenhum espaço. Ao luar, via os radiadores enegrecidos, capôs corroídos, vidros partidos ou cobertos de pó, faróis vazados. Surgiram de repente, ao rastejarmos pela lombada. Na sua imobilidade, davam a sensação de velocidade.

Fantasmagóricos, como esqueletos de dinossauros em museus. Bando de monstros, mortos subitamente em pleno ataque. [...]

Isso me vem à cabeça ao ver esses velhos carros, talvez os últimos do grande sonho brasileiro. Logo depois do Notável Congestionamento, as fábricas foram fechadas e milhares de pessoas ficaram nas ruas. Os que trabalhavam na fabricação e os que viviam das indústrias paralelas. Um tempo de grande dor.

- Pois é, restos do Notável Congestionamento.

- Eu sei, só me espanta porque já retiraram os carros de quase todos os lugares.

- Aqui foi mais fácil fechar a estrada. Tem quinhentos quilômetros de carros (Brandão, 2021, p. 135).

Com base nos excertos reproduzidos acima, percebe-se que as descrições feitas pelo protagonista deixam transparecer a situação de imobilismo social, revelam as restrições à locomoção e à livre circulação das pessoas e caracterizam cenários babélicos e degradados, remetendo, indubitavelmente, às ambientações nefastas relacionados às distopias literárias, nos termos já discorridos nesta dissertação.

Aliás, por ambientação entenda-se o “conjunto de processos conhecidos ou possíveis, destinados a provocar, na narrativa, a noção de um determinado *ambiente*”, de modo que, para aferir o espaço, “levamos a nossa experiência do mundo; para ajuizar sobre a ambientação, onde transparecem os recursos expressivos do autor, impõe-se um certo conhecimento da arte narrativa” (Lins, 1976, p. 77).

Dizendo de outra forma, não há que se confundir espaço com ambientação, para efeitos de análise. Contudo, essa percepção exige do leitor “perspicácia e familiaridade com a literatura para que o espaço puro e simples [...] seja entrevisto em um quadro de significados mais complexos, participantes estes da ambientação” (Dimas, 1987, p. 20). O espaço é denotado, patente e explícito, ao passo que a ambientação é conotada, subjacente e implícita (Dimas, 1987).

Dessa maneira, à medida que Loyola Brandão realiza a ambientação dos espaços de *Não verás país nenhum*, enriquecendo de sentidos a sua obra, ele vai de fato construindo espacialidades distópicas onde o personagem Souza segue protagonizando os eventos da trama. A narrativa se desenrola em meio a uma cidade empoeirada, imunda, amontoada de lixo, excrementos e cadáveres. A questão do odor é muito ostensiva no romance, seja pela fedentina decorrente de todo um *habitat* em putrefação, seja pela ausência de (bons) cheiros naturais.

Com efeito, o verbete “mefítico” escolhido para iniciar o primeiro parágrafo do capítulo inaugural, embora seja pouco usual, revela-se impactante no contexto do romance. O adjetivo, que significa “nocivo à saúde, tóxico, pestilento, fétido, desagradável, fedorento” (Houaiss; Villar, 2009, p. 1265), prenuncia um dos caracteres marcantes do espaço onde sucederá a narrativa. Souza reclama em diversas ocasiões sobre o “cheiro de morte e decomposição que nos agonia continuamente” (Brandão, 2021, p. 21), ao tempo em que também lamenta a inexistência de todos os outros cheiros típicos que emanavam dos alimentos e da natureza.

Os aromas que permanecem guardados na memória olfativa (e afetiva) de Souza se tornaram bens de consumo, ao ponto de ele sair com sua esposa Adelaide para “comprar uns cheiros”, em um dos dias autorizados de compras compulsórias – “Segunda é o dia

obrigatório de compras. O povo deve consumir, para que as fábricas possam fabricar e não haja a insidiosa recessão” (Brandão, 2021, p. 96). Nesse périplo, saem com o intuito de encontrar um “Cheiro de Fim de Tarde”, mas, na falta desse *produto*, acabam comprando *sprays* de “Leite Queimado na Chapa”, “Serraria Depois de Cortar o Tronco de Cedro” e “Carvão Queimado na Fornalha de Locomotiva” (Brandão, 2021, p. 101).

A artificialização de algo tão natural, outrora abundante e que não mais existe devido à destruição provocada pelo próprio homem denota a piora na qualidade de vida e consiste em outro vestígio do ambiente distópico de *Não verás país nenhum*. Interessante observar que a produção desses cheiros que foram eliminados pressupõe, no mínimo, uma tecnologia<sup>87</sup> que tenha permitido seu processo de comercialização, mas esse aparato tecnológico não vingou as tentativas de eliminação do cheiro de morte e decomposição.

Quiçá, pior ainda que as supostas tentativas falhas de acabar com o ar pestilencial que paira sobre o espaço onde os personagens convivem é a constatação da *necessidade* de uma tecnologia para reproduzir aquilo que era imanente à natureza e perceptível por um dos cinco sentidos do corpo humano. Embora o protagonista não se atenha a esse ponto específico relativo à problemática tecnológica – até porque, pela categorização de Claeys (2017), o romance é mais focado nas nuances política e ambiental – é possível inferir, nessa situação (e em algumas outras mais pontuais no romance) que o progresso e a tecnologia corroboraram para a transformação daquele lugar em um *mau lugar*.

O espaço inóspito de *Não verás país nenhum* vai se compondo ainda com as paisagens da natureza estéril, cinzenta, calcinada e devastada, resultado do descontrole ambiental e das catástrofes ecológicas. Não há árvores<sup>88</sup> ou qualquer vegetação; os rios e açudes secaram, os mares estão poluídos e jamais chove. Os plásticos substituíram tudo, amontoando-se “coloridos e amassados, indestrutíveis” (Brandão, 2021, p. 143). É perene o calor “mais sufocante que ontem, pior que anteontem. Muito melhor que amanhã” (Brandão, 2021, p. 203).

Souza constata viver sob uma “era solar” em que “o sol tem matado mais do que a fome, a doença e os Civiltares” (Brandão, 2021, p. 330). A quentura provoca apatia e delírios. “Neste abafamento, tudo perde a importância. O que interessa é uma sombra”

---

<sup>87</sup> Souza afirma: “Neste mudo não existe nada mais desenvolvido que a indústria de cheiros artificiais. Pena que não conseguiram eliminar essa atmosfera fedida que domina a cidade a maior parte do tempo” (Brandão, 2021, p. 194).

<sup>88</sup> A jovem Elisa, um amor fugaz de Souza, afirma: “Acredita, nunca vi uma árvore de verdade na minha vida? Sempre morei em São Paulo [...]” (Brandão, 2021, p. 312).

(Brandão, 2021, p. 231), mas não há sombras. O mormaço “rescalda a cidade” (Brandão, 2021, p. 22) repleta de lixo:

Abro a porta, o bafo quente vem do corredor. Já estou melado, quando chegar ao centro estrei em sopa. Como todo mundo. A vizinha varre o chão, furiosamente. Como se fosse possível lutar contra a poeira, a imundície. Não fornecem água para lavar as partes comuns.

[...]

O corredor da entrada atulhado de lixo.

Lixo que aumenta dia a dia. Não podemos atirar na rua, onde não há onde depositar. O caminhão carrega o que pode quando passa. Se passa. Vem tão cheio que leva muito pouco. Ratos dilaceram os sacos, o lixo se esparrama, espalha um fedor insuportável. Ora, um cheiro a mais (Brandão, 2021, p. 27).

Os ratos, as moscas e os insetos vermelhos são os únicos animais que parecem ter sobrevivido: todos os outros foram extintos<sup>89</sup>. A comida é artificial, factícia, produzida em laboratórios, sem gosto ou sabor, aditivada com calmantes para manter a população tranquila, apática, denotando aqui o aspecto da alienação pelo entorpecimento, recurso habitual nas distopias clássicas, como pontuado por Chauvin (2024) na explanação constante da seção 2.1.3.

Não bastassem todas as descrições supracitadas, a espacialidade distópica é evidenciada pela atmosfera hostil, ameaçadora e atroz que emana do sistema autoritário de poder imposto ao Brasil de *Não verás país nenhum*. É factível deduzir que, de fato, a questão política é a grande desencadeadora do *mau lugar* devastado descrito no romance. Apesar da obra ainda ser amplamente discutida na atualidade, inclusive denominada por alguns estudiosos de “ecodistopia” (Oliveira Neto, 2022, p. 216), em vista das discussões que suscita em torno dos aspectos ambientais tão (e mais) presentes na contemporaneidade, o viés distópico-político da narrativa não pode ser relegado:

[...] interessante perceber que o livro tem sido alvo de uma leitura pautada por preocupações ecológicas. Uma leitura de fato necessária, entretanto, privilegiar uma interpretação marcadamente ecológica em detrimento do importante papel que a obra assume como testemunha de um período de arbitrariedades políticas, pode indicar uma face das múltiplas práticas de esquecimento perpetradas na e pela sociedade. Loyola Brandão se queixa que, em conversas com estudantes, nas andanças do Brasil para discutir literatura, percebe que a noção

---

<sup>89</sup> Diálogo entre Adelaide e Souza: “– Bicho, Souza? Gambás? Onde? Só se for na sua cabeça. Nem no zoológico existe. Só aqueles empalhados da Conservadoria que você adora visitar. [...] O homem acaba, o homem paga” (Brandão, 2021, p. 61). Em outra passagem, Souza divaga: “um galo cantou. Por um momento o canto me distrai. Caio em mim. Não pode ser, não existem quintais aqui perto. Há quantos anos não ouço um galo. Pode ter sido um disco, são tantos os que vendem com sons, vozes, cantos (Brandão, 2021, p. 197).

daqueles “anos de chumbo” aparece cada vez mais distante: “Você fala do regime militar brasileiro e parece que está tratando da Revolução Francesa, do Iluminismo, da Revolução Americana” (Vieira, 2014, p. 183-184).

Ao delinear a sistemática do governo de *Não verás...*, Ignácio de Loyola Brandão “alegoriza o seu tempo e sua sociedade, como parte de um processo de crítica ao regime militar, bem como das suas práticas políticas e insuficiência de lidar com problemas relevantes, tais como questões ambientais” (Vieira, 2014, p. 150). Conquanto a deterioração do meio ambiente seja um fator de bastante destaque no livro, impactando desde logo no reconhecimento de um mundo distópico, que provoca nossa imaginação para os males que podem advir das mudanças climáticas causadas pela exploração dos recursos naturais, essa situação decorre de ações humanas intencionais, por meio da política predatória executada pelo “Esquema”.

No *corpus*, a crítica de Loyola Brandão em relação à ditadura brasileira transparece do ambiente autoritário construído e representado pelo “Esquema”, estrutura militarizada, tirânica, corrupta e pulverizada de poder que governa e se impõe através de mecanismos de censura e de coerção, respaldados por “normatizações tanto no plano espacial da cidade como nas formas de pensamento” (Vieira, 2014, p. 152). O protagonista Souza coloca o “Esquema” como o grande responsável por toda a conjuntura do país que vive sob vigilância, controle e medo.

Destarte, encontramos em *Não verás país nenhum* um cenário desolador de completa destruição dos recursos naturais e do meio ambiente; a acentuação dos contrastes e das imensas desigualdades sociais; o negacionismo científico que persegue intelectuais; a propaganda oficial do governo que reescreve os fatos de forma distorcida; a estratégia do domínio pelo medo, a perseguição e a ameaça; a implementação da desconfiança que esfacela a mobilização coletiva; a desesperança que mantém a apatia.

Em sua farta caracterização das distopias, Claeys (2017) discorre sobre aspectos inerentes à descrição do mau lugar das sociedades do pesadelo representadas na literatura distópica, entre os quais podemos destacar atmosferas de guerras, desordem, degradação da natureza, ilegalidades, dor e sofrimento, mantidas por sistemas de poder autoritários/totalitários que violam direitos de superpopulações marcadas por intensa desigualdade e segregação, submetidas a condições extremas de opressão, abandono, desespero e privação.

Em consonância com o pensamento de Claeys (2017), a palavra *distopia* potencializa a evocação de imagens perturbadoras, simbolizando um retorno à selvageria

e à barbárie, além de possuir cor (vermelho sangue), som (explosões, bombas, gritos) e fedor (carne queimada, suor, vômito, urina, excrementos, podridão de lixo), de forma que:

[...] o que realmente cheira é a barbárie nua e crua: os aromas perfumados da civilidade são apenas uma memória distante. Voltamos à selvageria, à animalidade, à monstruosidade. E então, talvez misericordiosamente, o fim chega (Claeys, 2017, p. 03-04. Tradução nossa)<sup>90</sup>.

É nessa perspectiva que *Não verás país nenhum* se encaixa, ou seja, através da edificação de um espaço distópico que se configura a partir de imagens catastróficas, apocalípticas, com paisagens definidas pela decadência, a ruína, a destruição e a morte, transparecendo o pessimismo de uma civilização colapsada e dominada pela tirania. Conforme pontuado na seção 2.1.3, nem sempre a composição espacial nas distopias literárias será a de um mundo deteriorado e soturno, como já salientado por Liebel (2021) ao tratar dos espaços ascéticos e impolutos pautados pela limpeza extrema, a exemplo de *Nós* (Zamiátin, 2017 [1920]) e *Admirável mundo novo* (Huxley, 2014 [1932]):

O espaço ascético tem em duas distopias seus exemplos mais evidentes: a primeira é *Admirável mundo novo*, de Aldous Huxley, no qual a busca máxima pelos prazeres está também ligada à higienização do ambiente: “a limpeza está próxima da fordeza (...) e civilização é esterilização” [citações da obra de Huxley]. Já em *Nós*, de Ievguêni Zamiátin, ao ambiente ascético se soma a vida regrada e completamente ordenada segundo os preceitos da “Tábua”, tornando todo o contexto livre de resistências e de adversidades, tornando a própria vida dos personagens também ascética [...]. No ascetismo do ambiente e da vivência reside a raiz da opressão automatizada e da homogeneização (Liebel, 2021, p. 196-197).

Em *Não verás país nenhum*, poucas são as passagens em que esse ascetismo aparece, como na configuração dos “Postos Apropriados” de reciclagem da urina e da “Casa dos Vidros de Água”; a tônica do espaço distópico do romance é a atmosfera pestilencial, esfumaçada, suja, degradada. Portanto, sem adentrar na investigação de espaços ascéticos que também caracterizam as distopias literárias e que são recorrentes em obras clássicas do gênero, uma vez que isso escaparia ao recorte da presente pesquisa, o foco desta análise em curso é centrado justamente na caracterização desse espaço narrativo degradado trazido por Claeys (2017).

---

<sup>90</sup> “But what really reeks is stark naked barbarism: the perfumed scents of civility are but a distant memory. We have reverted to savagery, animality, monstrosity. And then, perhaps mercifully, the end comes” (Clayes, 2017, p. 03-04).

As descrições do espaço de *Não verás...* reforçam também a vinculação do romance com o contexto sociopolítico, econômico e cultural que circundava o autor à época da sua escrita: todos os exageros criados na narrativa pessimista travada em uma sociedade piorada, projetada em futuro não-datado, refletem a crítica, os anseios, os temores e o tom alarmista decorrentes da observação e da vivência do presente empírico de Ignácio de Loyola Brandão. Como é frequente nas distopias literárias, a realidade acaba se fazendo notar nas linhas e entrelinhas da ficção, como se lê das palavras proferidas pelo escritor, em entrevista a Vera Lúcia Silva Vieira (2014):

A cada dia, eu mergulhava nos jornais e descobria sempre uma notícia que formava a atmosfera que precisava, o lastro de verdade para o texto: águas poluídas, deserto avançando, doenças estranhas surgindo, miséria crescente (que inspirou o cinturão em torno da cidade), a terra doente (Vieira, 2014, p. 186).

Vieira (2014) salienta que esse sentimento de verdade e o desejo de memória que pela ficção visava à construção de um painel político da sociedade reforçam os aspectos notadamente éticos e políticos da obra. O cheiro dos corpos deteriorados, as montanhas de lixo a céu aberto, os esgotos abertos, as hordas de pessoas miseráveis, doentes, molambentas, o sol “violento demais que corrói e apodrece a carne em poucas horas” (Brandão, 2021, p. 21) conformam o espaço adverso do romance, funcionando também como metáforas:

Miasmas, lixo e sol. Metáforas que o escritor/jornalista utiliza para enfrentar questões complexas presentes no momento da escrita; metáforas para pensar o ambiente politicamente hostil marcado pela ditadura que se instalou no poder a partir de 1964. A ironia e o uso de metáforas são elementos que conduzem o leitor por sobre a ‘atmosfera pestilenta’ de *Não verás...* Lugar inóspito; painel miserável – esse é o quadro triunfante do romance. Bem diverso da tela imaginada por Olavo Bilac em seu poema *A pátria* [...] (Vieira, 2014, p. 186).

A citação de Vieira (2014), por resumir bem o universo metaforizado do romance sob a análise, encerra esta parte do trabalho para abrir os caminhos para as discussões seguintes, pertinentes aos direitos humanos que emergem da obra que, apesar de ser uma projeção imaginária distópica da realidade de um Brasil pós-ditadura civil militar, cada vez mais reforça sua atualidade nos tempos das catástrofes naturais, humanas e sociais que vivenciamos.

### 3.2.2 O que “*Não verás país nenhum*” tem a dizer sobre direitos humanos?

*A tarefa da distopia é acionar o sinal de alarme. O mecanismo narrativo do livro que o leitor tem nas mãos não pretende construir exclusivamente uma exibição do futuro; ele está saturado dos ingredientes de uma história que acontece hoje, no presente. A distopia supera nossa compulsão de separar uma época da outra para revelar um pressentimento sempre atual que torna legível a calamidade e o pesadelo que rondam a sociedade. O tom é de advertência premonitória que Loyola Brandão dirige aos seus contemporâneos para identificar os riscos provocados por determinados eventos, forças políticas ou movimentos extremistas, bem como o perigo que eles representam para a liberdade e para os valores civilizatórios (Starling, 2021, p. 11).*

A citação de Starling (2021), retirada do prefácio à edição comemorativa dos quarenta anos da publicação de *Não verás país nenhum*, é sugestiva para iniciar a discussão relacionada aos direitos humanos que assomam do romance, encerrando assim a proposta do recorte da pesquisa, sem obviamente esgotar o assunto em si – pretensão, como sabemos, insustentável no âmbito do conhecimento e da investigação acadêmico-científica. Nesse compasso, ao afirmar a “tarefa” da distopia de acionar o “sinal de alarme”, além de possuir um tom crítico-premonitório, Starling (2021) nos auxilia a articular pontos fundamentais da dissertação, concernentes às considerações sobre a narrativa distópica de Loyola Brandão e aos encadeamentos daí decorrentes quanto aos possíveis diálogos entre Direito, Literatura, sociedade e direitos humanos.

Como visto, o aspecto premonitório de obras literárias com frequência creditado às distopias é criticado por Le Guin (2019), ao sustentar que as narrativas ficcionais não intenciam antever o futuro, não fazem previsões, mas descrições<sup>91</sup>. Conquanto suas observações soem pertinentes no campo da Teoria Literária, o “quê” de premonição não deve ser descartado de pretensões analíticas em torno das discussões interdisciplinares jusliterárias, porque esse provavelmente é um dos aspectos que chama grande atenção e desperta o interesse para as reflexões reais sobre os direitos humanos que emergem do romance (ou melhor, sobre sua violação).

---

<sup>91</sup> Conferir seção 2.1.3.

Não à toa, restou demonstrado no capítulo anterior que o entusiasmo crescente pela temática se consubstancia através de vários fatores, tais como: a renovada e intensificada procura por títulos clássicos da literatura distópica; a publicação de inúmeras obras novas do gênero, inclusive dando azo ao chamado “neodistópico” defendido por Lima<sup>92</sup>(2022); as adaptações e/ou lançamentos nos cinemas, séries televisivas e plataformas de *streaming*; a oferta de cursos e a promoção de debates, entrevistas e resenhas na *internet*; o desenvolvimento de pesquisas acadêmicas em nível de graduação e de pós-graduação, com a publicação de monografias, dissertações, teses e artigos, assim como a realização de eventos científicos pautados pelo assunto.

Fala-se, pois, em um verdadeiro *boom* das distopias (Faria e Catalan, 2017), fenômeno impulsionado por contextos sociopolíticos, econômicos, ambientais, culturais – e, por que não dizer, jurídicos – de preocupações com o presente e o futuro breve que se avizinham com muitos dos enredos ficcionais distópicos, levando à constatação de surpreendentes correspondências com as realidades palpáveis e cotidianas.

Os impactos derivados das narrativas da Literatura parecem adquirir outra dimensão quando ficam prestes a coincidir com a realidade, em uma gradação amplificada se, de fato, as coincidências forem confirmadas ou – o que pode ser mais estarrecedor ainda, ao menos no que diz respeito às distopias – se a realidade superar a ficção. É bastante plausível que a ameaça ou a eventual materialização de situações hiperbolizadas no *mau lugar* das sociedades de pesadelo que caracterizam as distopias literárias gerem desconforto capaz de ser problematizado em outras ciências humanas e sociais, como o Direito, sobretudo quando se trata da violação e da extinção de direitos.

Os escritores de distopias são vistos como vanguardistas ou visionários por anteciparem e metaforizarem em suas criações literárias tendências que se concretizam no mundo real, sendo Aldous Huxley, George Orwell, Ray Bradbury, Margareth Atwood e Ignácio de Loyola Brandão exemplos representativos dessa circunstância, entre outros autores referidos nas teorizações do capítulo segundo. A sensibilidade em captar os anseios do momento e das conjunturas das quais foram/são partícipes, projetando espaços e futuros imaginários que, por vezes, corresponderão a realidades sociais póstumas ao tempo em os romances foram criados, reforçam não apenas essa aura identificada como

---

<sup>92</sup> Conferir seção 2.1.

premonitória, mas também o alerta para as sociedades pioradas que podemos “construir”<sup>93</sup>.

Dessa maneira, um romance como *Não verás país nenhum* acaba se tornando mais contemporâneo atualmente do que quando foi escrito, o que dá margem a reflexões por diferentes campos do conhecimento, entre os quais os direitos humanos nos termos colocados nesta pesquisa. Considerando que as distopias literárias se constroem sob espaços propícios ao vilipêndio de direitos mínimos e fundamentais inerentes à pessoa humana, e que suas tramas possuem ricas profusões de conteúdos que evidenciam a degradação da humanidade em aspectos variados, desde a sobrevivência em ambientes catastróficos à subsistência em atmosferas sociopolíticas hostis, justificam-se os argumentos aqui propostos.

Assim, as reflexões sobre questões relacionadas aos direitos humanos no *corpus* exigem algumas palavras imprescindíveis à compreensão desses direitos, a começar pela sua concepção, ainda hoje objeto de intensos debates, tanto que “tem sido mais fácil indicar uma relação de *direitos* que sejam qualificados como *humanos* que conceituar *direitos humanos*. Uma das razões para tal [...] é que o conceito está muito ligado à ética e à moralidade” (Maia, 2005, p. 07). Outra questão está ligada à aparente redundância ou tautologia da expressão, pois “existe algum direito que não seja humano?” (Rabenhorst, 2005, p. 193).

Partindo desse raciocínio, Rabenhorst (2005) elucida que o adjetivo “humano” da locução “direitos humanos” não significa a mera relação desses direitos com os homens, mas acentua o fato de que o homem tem certas necessidades essenciais indispensáveis ao pleno desenvolvimento de sua dignidade, que não pode ser considerada em uma perspectiva estritamente individual, mas precisa ser entendida como um valor coletivo que deve ser protegido, inclusive, contra a própria vontade dos indivíduos<sup>94</sup>.

Como alicerce dos direitos humanos, a dignidade da pessoa humana significa que cada indivíduo é um fim em si mesmo, sendo inconcebível que seja tratado como meio ou instrumento para a realização de outros fins, devendo ter autonomia para se comportar conforme seu arbítrio (Kant, 2003). Na lição kantiana, tudo tem um *preço* ou uma *dignidade*: o que tem preço pode ser substituível e possui um equivalente, diferentemente

---

<sup>93</sup> A palavra foi destacada porque, com efeito, ao pensar em sociedades pioradas, *destruição* seria mais adequado do que *construção*.

<sup>94</sup> “Afim, o exercício da autonomia que serve de fundamento para a ideia de dignidade humana poderia ensejar situações paradoxais as mais diversas, como, por exemplo, a prostituição, a exposição ao risco, o consumo de substâncias entorpecentes etc.” (Rabenhorst, 2005, p. 208-209).

daquilo que não admite um equivalente, um preço, uma “coisificação”, e que possui, por conseguinte, uma dignidade. Portanto, a dignidade consiste em um atributo ou uma qualidade intrínseca<sup>95</sup> e distintiva de cada indivíduo, inerente à condição humana sem embargo de raça, gênero, nacionalidade, opção política e religiosa, orientação sexual e outros condicionamentos afins<sup>96</sup>.

A dignidade flui da razão inata a qualquer indivíduo, deriva da moralidade e está na origem e na essência de todos os direitos humanos, possuindo um conteúdo ético que se propaga através dos demais direitos e pode ser apreciada sob dois prismas: o positivo, consistente na promoção e na defesa de condições materiais mínimas de sobrevivência, e o negativo, concernente à proibição de tratamento ofensivo, degradante, discriminatório ou odioso a todo e qualquer ser humano<sup>97</sup> (Porto, 2022).

Acatando-se a premissa de que a ideia dos direitos humanos reside na aceitação de que os homens são detentores de um mesmo e intrínseco valor, a identificação, dentre as várias necessidades humanas, daquelas que são deveras fundamentais para a obtenção de uma vida digna vem sendo estruturada ao longo do tempo, em um rol não exaustivo que vai das liberdades civis e políticas à defesa das minorias, do meio ambiente e da democracia, passando ainda por demandas sociais e culturais (Rabenhorst, 2005). A constatação da existência de um valor moral no substrato dos direitos humanos surgiu em função de dois fenômenos sociopolíticos do século XX:

[...] a barbárie nazista e a biomedicina. Ambas suscitaram um temor – o de que o exercício do poder e a aplicação do conhecimento científico

---

<sup>95</sup> “Entretanto, é necessário pensar que os direitos humanos não são simplesmente direitos que acreditamos que os seres humanos *naturalmente* possuam, mas ao contrário, são aqueles que *desejamos* que eles venham a possuir. Neste sentido, a pergunta tradicional sobre as razões pelas quais os homens são titulares de direitos deve ser substituída por uma indagação acerca dos motivos pelos quais estimamos que os homens devam ser detentores de certas pretensões universais, inalienáveis e imprescritíveis. Tal inversão do ponto de vista tem a vantagem de não transformar os direitos humanos num mero ato de fé” (Rabenhorst, 2005, p. 209-210).

<sup>96</sup> Adota-se, neste trabalho, a perspectiva moderna de dignidade que se deu a partir de Kant (2003) e sobre a qual as teorias dos direitos humanos foram edificadas. Porém, “a palavra não é um conceito propriamente jurídico. Para que se torne um conceito jurídico, a ideia de dignidade humana [...] necessita de uma história que irá lhe definir o seu espaço próprio. O mesmo aconteceu com outros conceitos jurídicos que evoluíram de sua acepção original e se adensaram juridicamente. [...] A ideia de que a pessoa possui uma dignidade que lhe é própria deita suas raízes na história da filosofia Ocidental [...], na obra de Aristóteles, Santo Agostinho, Boécio, Alcuino e Santo Tomás, indicando como através dos tempos se agregaram valores à ideia de pessoa, que terminaram por objetivar a ideia de dignidade humana (Barrett, 2013, p. 63-64).

<sup>97</sup> Pensando juridicamente, ao ser inserida nos sistemas normativos das sociedades, a dignidade da pessoa humana impõe deveres ao Estado: o dever de respeito, que representa a limitação da atuação estatal ou a imposição de limites aos poderes públicos, e o dever de garantia, que espelha o papel promocional do ente público, por meio de ações e do fornecimento de condições concretas que possibilitem a efetivação desse postulado. No caso do nosso ordenamento sociojurídico, a dignidade é um dos fundamentos da República Federativa do Brasil, previsto na Constituição Federal.

poderiam destruir a própria vida humana em sua essência – e, também, possibilitaram a explicitação de uma defesa – a proteção do ser homem através do reconhecimento de sua dignidade. Em outras palavras, a dignidade humana designaria não o ser homem, o indivíduo, mas a humanidade que se encontra em todos os seres humanos. Enquanto os direitos humanos representaram a defesa da liberdade diante do despotismo, a dignidade humana significou marca da humanidade diante da barbárie (Barretto, 2013, p. 65).

Ora, esse mesmo temor relacionado ao exercício do poder e ao uso desatinado da tecnologia também serviu de inspiração para as distopias literárias, como vimos, reforçando a pertinência das interfaces entre distopia e direitos humanos. Na verdade, onde há distopia, não há direitos humanos: há o aviltamento desses direitos. Os direitos humanos, pois, são sustentáculos da defesa dos indivíduos contra as arbitrariedades do poder, da tirania e do autoritarismo, fatores esses habitualmente denunciados pela literatura distópica.

Os direitos humanos não são um dado, mas um construído, uma invenção humana em processo contínuo de construção e reconstrução (Arendt, 2012), compondo um conjunto axiológico que é fruto da nossa história passada e presente, através de espaços simbólicos de luta e de ação social (Piovesan, 2007). Segundo Bobbio (1992), por mais fundamentais que sejam, os direitos do homem são históricos, isto é, nascidos em certas circunstâncias caracterizadas por reivindicações em defesa de novas liberdades contra velhos poderes, não nascendo todos de uma vez e nem de uma vez por todas, mas de forma gradual.

Nessa toada, afirma-se uma historicidade dos direitos humanos que aponta para uma pluralidade de significados<sup>98</sup> relacionados à sua definição, podendo-se compreender que a expressão “direitos humanos” condensa ou abrevia os direitos fundamentais da pessoa humana, ou seja, aqueles sem os quais a pessoa humana não consegue existir ou não é capaz de se desenvolver e de participar plenamente da vida (Dallari, 1988). Essa concepção contemporânea, introduzida pela Declaração Universal dos Direitos do Homem de 1948 (ONU, 2024), é fruto do movimento de internacionalização dos direitos humanos surgido após a Segunda Guerra Mundial, como uma resposta às atrocidades do

---

<sup>98</sup> Há uma pluralidade de denominações para os direitos aos quais se reconhece o atributo de “humanos”. Apesar do consenso atual sobre a expressão “direitos humanos”, ao longo da história e nos ordenamentos jurídicos ao redor do mundo é possível encontrar “direitos do homem”, “direitos da pessoa humana”, “direitos individuais”, “direitos humanos”, “direitos subjetivos”, “direitos públicos subjetivos”, “direitos fundamentais”, “direitos naturais”, “direitos inatos”, “direitos constitucionais”, “direitos positivados”, “liberdades públicas” (Maia, 2005, p. 07).

nazismo e à promoção, pelo Estado personificado por Hitler, da lógica da destruição e da “descartabilidade da pessoa humana” (Piovesan, 2007, p. 17).

Com a inserção dos direitos humanos em textos normativos, o comprometimento com valores humanitários passou a ser exigível em outros patamares, passando a fazer parte do arcabouço jurídico das sociedades. Assim, a Declaração de 1948 é tida como um marco na institucionalização desses direitos, cujas raízes estão intrinsecamente fincadas na noção de dignidade da pessoa humana, que, por sua vez, pode ser encontrada desde a filosofia clássica, passando pelo cristianismo, pelo jusnaturalismo<sup>99</sup>, pela filosofia kantiana e pelos ideais das revoluções oitocentistas que culminaram na promulgação de dois documentos também essenciais relacionados aos direitos fundamentais: a Declaração de Direitos de Virgínia de 1776, resultado da Independência Americana, e a Declaração Universal dos Direitos do Homem e do Cidadão, decorrente da Revolução Francesa de 1789.

Apesar da conotação um tanto abstrata e metafísica, com pretensões mais políticas do que jurídicas, a Declaração dos Direitos de 1789 serviu de ponto de partida para a inclusão dos direitos de liberdade – civis e políticos – nas constituições dos Estados. Já a Declaração de Direitos de 1948, embora programática, representou uma nova universalidade dos direitos fundamentais, colocando-os em um grau mais alto de juridicidade, concretude, positividade e eficácia, figurando como uma carta de valores e princípios sobre os quais se assentavam os chamados direitos de primeira, segunda e terceira gerações (Bonavides, 2008; Porto, 2022).

---

<sup>99</sup> Qualquer sistema sociojurídico possui princípios basilares sobre os quais se alicerçam seus ideais, os quais representam suas premissas ou mandamentos nucleares, inspirando a produção jurídica e servindo de critério hermenêutico de decisão e de aplicação do Direito. Dada à insuficiência da concepção puramente normativa do Direito, uma vez que este é fato, valor e norma (Reale, 1996), os princípios funcionam como verdades fundantes, cânones que ordenam as relações sociais pela integração normativa dos fatos e dos valores e vêm exercendo um protagonismo crescente na interpretação e na concretização de direitos. Pela perspectiva jusnaturalista (Direito Natural), prevalente até o início do século XIX, os princípios eram tidos como axiomas jurídicos universais, alheios ao Direito, sem caráter de normatividade e que serviam de inspiração de valores como a justiça, por exemplo. Fundado na noção de uma ética superior de valores e pretensões humanas independentemente das normas postas pelo Estado, o jusnaturalismo pode ser visto sob duas versões: a de uma lei estabelecida pela vontade divina (da Antiguidade à Idade Média) e a de uma lei ditada pela razão, construída a partir do século XVI (Modernidade), enfatizando a natureza e a razão humanas contra o dogmatismo medieval e teológico. Associado ao iluminismo, o jusnaturalismo (racionalista) inspirou as revoluções liberais. Porém, o advento do Estado liberal, a consolidação dos ideais constitucionais e o movimento de codificação do Direito simbolizaram, ao mesmo tempo, o apogeu e a superação do Direito Natural, que, incorporado aos códigos, resultou na negação dos princípios ou normas não positivados como elementos dotados de juridicidade, fazendo ascender o positivismo jurídico (Barcellos e Barroso, L., 2003; Porto, 2022).

Para fins didáticos, antes de explicar brevemente a taxinomia das gerações ou dimensões dos direitos, há um esclarecimento que precisa ser feito acerca das denominações “direitos humanos” e “direitos fundamentais”. O reconhecimento internacional dos direitos humanos como instrumentos indispensáveis de tutela e proteção de um *minimum* devido a todo homem, “subtraído da arbitrariedade do Estado e do poder legislador” (Rabenhorst, 2005, p. 210), reverberou nos planos dos diversos ordenamentos jurídicos nacionais, sendo inseridos como “direitos fundamentais” nos sistemas normativos internos:

A partir desta inserção, fez-se necessário operar uma distinção entre os *direitos humanos absolutos* (aqueles que todos os seres humanos têm com relação ao conjunto dos outros seres humanos), por um lado, e os *direitos humanos relativos* (aqueles que pertencem a todos os membros de uma determinada comunidade legal), também chamados *direitos fundamentais*, por outro. Neste sentido, cumpre precisar que, ao contrário dos direitos humanos, os direitos fundamentais estão limitados no espaço e no tempo, posto que eles pertencem a uma ordem jurídica determinada.

[...]

No caso da Constituição brasileira, por exemplo, os direitos formalmente fundamentais são aqueles consignados nos artigos 5º e 6º. O primeiro [...] enuncia que “todos são iguais perante a lei, sem distinção de qualquer natureza, garantindo-se aos brasileiros e aos estrangeiros residentes no país a inviolabilidade do direito à vida, à liberdade, à igualdade, à segurança e à propriedade”. [...] O art. 6º [...] estabelece os chamados direitos sociais que visam atender as necessidades básicas dos cidadãos (Rabenhorst, 2005, p. 210-211).

Dessa maneira, a transposição dos direitos humanos para o corpo jurídico-normativo dos Estados trouxe à tona a discussão acerca do significado e da adequação das expressões “direitos humanos” e “direitos fundamentais”. Porém, a eventual confusão entre os termos não se revela de todo nociva, vez que os direitos fundamentais, de certa forma, sempre serão direitos humanos, seu titular sempre será o ser humano, ainda que representado por entes coletivos como grupos, povos, nações ou o Estado (Sarlet, 2012)<sup>100</sup>. Importa salientar que, para a abordagem proposta nesta dissertação, valem tanto

<sup>100</sup> “[...] a distinção entre direitos humanos e direitos fundamentais também pode encontrar um fundamento, na circunstância de que, pelo menos de acordo com uma determinada concepção, os direitos humanos guardam relação com uma concepção jusnaturalista (jusracionalista) dos direitos, ao passo que os direitos fundamentais dizem respeito a uma perspectiva positivista. Neste sentido, os direitos humanos (como direitos inerentes à própria condição e dignidade humana) acabam sendo transformados em direitos fundamentais pelo modelo positivista, incorporando-os ao sistema de direito positivo como elementos essenciais, visto que apenas mediante um processo de “fundamentalização” (precisamente pela incorporação às constituições), os direitos naturais e inalienáveis da pessoa adquirem a hierarquia jurídica e seu caráter vinculante em relação a todos os poderes constituídos no âmbito de um Estado Constitucional” (Sarlet, 2012, p. 39-40).

as concepções de direitos humanos como fundamentais, daí a utilização, por vezes, do vocábulo “direitos humanos fundamentais”.

Pois bem, retomando ao ponto da geração/dimensão de direitos, a previsão de “direitos humanos fundamentais” no corpo das constituições – que representam a lei maior e mais importante de cada Estado – pode ser traduzida como a constitucionalização desses direitos. Tal processo abrange os direitos fundamentais de primeira dimensão, espelhando o individualismo que inspirou as revoluções burguesas, para ratificar direitos civis e políticos fundados na liberdade e oponíveis pelos indivíduos contra o Estado. Com a industrialização e o marxismo, questões econômicas, sociais e culturais fomentaram os direitos de segunda dimensão, como a igualdade e a proteção da coletividade. Os direitos de terceira dimensão emergiram associados à ideia de solidariedade e fraternidade, visando a tutelar todo o gênero humano, de maneira difusa, a exemplo do direito ao meio ambiente, à paz e ao desenvolvimento (Porto, 2022).

A referida classificação dos direitos humanos fundamentais em gerações ou dimensões não induz a interpretações estanques; ao contrário, eles devem ser vislumbrados de maneira indivisível, interdependente e sem hierarquização, seja nas três dimensões citadas – direitos individuais, sociais e difusos – ou em outras porventura desenvolvidas, no sentido da incorporação dos direitos de quarta, quinta e sexta dimensões, derivados da democracia, da informação, do pluralismo, da globalização e da evolução tecnológica, refletindo, assim, as constantes mutações pelas quais passam os direitos em comento, no intuito de acompanhar o percurso (e os percalços) da humanidade.

Em suma, por todo o exposto é possível extrair que a efetivação da dignidade da pessoa humana e dos direitos humanos fundamentais pode ser auferida pelo ângulo de algo que podemos entender como um *mínimo existencial* que deve ser assegurado, por se revelar indispensável a uma existência digna que suplante a mera sobrevivência. Esse mínimo existencial é composto pela liberdade, a igualdade, a solidariedade e a integridade física e psíquica, além de direitos que garantam (e efetivem) uma vida digna, como saúde, educação, assistência social e acesso à justiça, por exemplo.

O preâmbulo da nossa Constituição Federal introduz as diretrizes gerais que consagram os valores supremos da sociedade brasileira, os quais estão em sintonia com o conteúdo dos direitos humanos, servindo de vetor interpretativo para as normas previstas no texto constitucional e possuindo caráter político-ideológico, ao dispor que:

Nós, representantes do povo brasileiro, reunidos em Assembleia Nacional Constituinte para instituir um Estado Democrático, destinado a assegurar o exercício dos direitos sociais e individuais, a liberdade, a segurança, o bem-estar, o desenvolvimento, a igualdade e a justiça como valores supremos de uma sociedade fraterna, pluralista e sem preconceitos, fundada na harmonia social e comprometida, na ordem interna e internacional, com a solução pacífica das controvérsias, promulgamos, sob a proteção de Deus, a seguinte CONSTITUIÇÃO DA REPÚBLICA FEDERATIVA DO BRASIL (Brasil, 1988).

Já o “Título I” da Constituição, referente aos “Princípios fundamentais”, prevê em seu artigo 1º que a República Federativa do Brasil se constitui em Estado Democrático de Direito, que tem a dignidade da pessoa humana como um dos seus fundamentos<sup>101</sup>. O “Título II” – “Dos direitos e garantias fundamentais”, possui capítulos, artigos e incisos que tratam dos “Direitos individuais e coletivos”, “Direitos sociais”, “Nacionalidade”, “Direitos políticos” e “Partidos políticos”. Se nos debruçássemos detidamente sobre esse corpo normativo, cotejando as previsões constitucionais com a narrativa de *Não verás país nenhum*, teríamos material suficiente para um estudo analítico específico, à parte, inclusive comparativo com a Constituição vigente ao tempo da publicação da obra. Não é esse o propósito desta dissertação.

É válido lembrar que, quando Ignácio de Loyola Brandão escreveu e publicou *Não verás país nenhum*, em 1981, vigorava a Constituição de 1967/1969, substituída apenas em 1988 pela atual Carta Magna. À época, a previsão normativa de garantia de direitos humanos fundamentais foi sendo minada pelo regime da ditadura civil-militar, através dos famigerados Atos Institucionais que legitimavam arbitrariedades, suspensões e cassações de direitos. No presente estudo, todavia, optou-se por discorrer de forma mais ampla sobre a problemática dos direitos humanos que afloram do romance à luz da Constituição de 1988.

Nesse recorte, o *caput* do artigo 5º, ao versar que “todos são iguais perante a lei, sem distinção de qualquer natureza” (Brasil, 1988), elenca como direitos e garantias fundamentais o direito à vida, à liberdade, à igualdade, à segurança e à propriedade, especificando nos setenta e oito incisos atrelados a este dispositivo diversos outros direitos relacionados à liberdade de manifestação de pensamento e de locomoção, ao

---

<sup>101</sup> “Art. 1º A República Federativa do Brasil, formada pela união indissolúvel dos Estados e Municípios e do Distrito Federal, constitui-se em Estado Democrático de Direito e tem como fundamentos: I - a soberania; II - a cidadania; III - a dignidade da pessoa humana; IV - os valores sociais do trabalho e da livre iniciativa; V - o pluralismo político. Parágrafo único. Todo o poder emana do povo, que o exerce por meio de representantes eleitos ou diretamente, nos termos desta Constituição” (Brasil, 1988).

acesso à informação, à proibição de censura, à inviolabilidade da intimidade e da vida privada, apenas para citar os que estão mais diretamente ligados à situação imaginada no romance.

No que diz respeito ao direito à vida, já na primeira página do livro há menção aos cadáveres amontoados e ao contínuo cheiro de morte e decomposição. Morre-se muito: de calor, de sede, de doenças súbitas, degenerativas, por vezes provocadas pela comida factícia ou pela intoxicação causada pelo uso excessivo de produtos químicos que vieram para tentar substituir aquilo que a natureza destruída não produz mais; de tiros e da violência perpetrada pelo “Esquema”. Convive-se “a cada instante com a possibilidade de morrer, preparar-se. Fomos nos habituando, de tal modo que passamos a pactuar com a tragédia, aceitando-a como cotidiano” (Brandão, 2021, p. 211). Nas passagens abaixo transcritas, Souza fala sobre o assunto:

O cheiro infecto dos mortos se mistura ao dos inseticidas impotentes e aos formóis. Acre, faz o nariz sangrar em tardes de inversão atmosférica. Atravessa as máscaras obrigatórias, resseca a boca, os olhos lacrimejam, racha a pele. Ao nível do chão, os animais morrem (Brandão, 2021, p. 22).

- Ajuda? Interessa que eles morram! Não oferecem perigo, são passivos, não conseguem levantar do chão. Cada dia retiram dezenas de mortos. É a única coisa que o Esquema faz (Brandão, 2021, p. 131).

Morre-se do coração. Infartos, derrames, todo tipo de complicações cardiológicas aparece nas *causas mortis*. Ou seriam mentiras? Dissimulações. E por que gente com vinte anos, ou menos ainda, tem o coração estourado? Não dá pra acreditar. E de que adianta acreditar? (Brandão, 2021, p. 191).

O que amanhecia de gente morta nos terrenos, nos subúrbios das cidades, era inacreditável. Criaram-se patrulhas destinada a recolher os corpos cada manhã (Brandão, 2021, p. 210).

A vida humana é menosprezada na sociedade do *não-mais-Brasil* de Loyola Brandão, na medida em que o direito à vida não se resume ao direito à sobrevivência, mas a uma existência digna. Sequer há o respeito pelos mortos, que vivem amontoados nos espaços da cidade. Não há qualquer dignidade para as hordas de pessoas mutiladas, doentes, idiotizadas, perseguidas, controladas, que comem lixo ou comidas artificiais sem gosto e sem cheiro, bebem água reciclada da urina, não têm onde morar, vivem sob o jugo do medo e da violência perpetrada pelo Esquema. É um cotidiano de horrores, em que as pessoas só pensam em sobreviver, em que a normalidade são “os mendigos, cegos,

molambentos, olhos pendurados, aleijados, se movendo como andróides, catando entre as colinas podres algo utilizável” (Brandão, 2021, p. 277).

O autoritarismo, a forte opressão e a vigilância intensa do Esquema sobre os personagens do enredo vão de encontro ao direito de liberdade, que é um dos pilares significativos dos direitos humanos. Qualquer leitura que se faça dos direitos humanos sob a perspectiva da sociedade pressupõe o exercício da liberdade, tanto que os sistemas jurídicos têm – ou devem ter – entre seus objetivos principais assegurar a preservação da liberdade do indivíduo ante as ameaças constantes de sua negação. A ausência de liberdade é talvez o aspecto mais marcante de *Não verás país nenhum*.

Como conceito fundador dos direitos humanos e do pleno exercício de uma vida social e política, pode-se inferir que da liberdade emanam outros importantes e fundamentais direitos. A temática da liberdade liga-se intrinsecamente à independência e à autonomia da vontade, algo impensável no romance: há restrições ao direito de ir e vir, com a setorização da cidade e o controle de acesso aos locais; não há liberdade de expressão, pois os que se rebelam contra o sistema são banidos; a liberdade de informação é podada pela censura e pela falsificação ou distorção dos fatos; os intelectuais foram calados e a liberdade de pensamento acabou sendo afetada, tornando as pessoas apáticas e subservientes:

Tudo começou na grande ditadura com as reformas de ensino, as dificuldades para estudar, o analfabetismo grassando. Tentou-se consertar a situação nos Abertos Oitenta. Nem deu tempo para respeitar. Quando vimos, tinham-se acabado. Estava instalada a Grande Locupletação.

[...]

Proibiram os livros, cassaram os cientistas, expulsaram os professores, prenderam os pensadores (Brandão, 2021, p. 115-116).

Homem normal. Tinha acabado de perder seus direitos. O de ensinar, o de circular, comprar, conversar com os outros. O de viver, enfim (Brandão, 2021, p. 75).

Em seu livro *Desenvolvimento como liberdade*, Amartya Sen argumenta que a liberdade individual deve ser vista como um comprometimento social, e que a expansão da liberdade é o principal fim e o principal meio do desenvolvimento socioeconômico e humano. “O desenvolvimento consiste na eliminação de privações de liberdade que limitam as escolhas e as oportunidades das pessoas de exercer ponderadamente sua condição de agente” (Sen, 2000, p. 10). As liberdades instrumentais elencadas por Sen

(2000) incluem oportunidades econômicas, liberdades políticas, facilidades sociais, garantias de transparência e segurança protetora. No romance, a narrativa do protagonista Souza é sempre crítica às ações do Esquema, que, como todo sistema autoritário, restringe a liberdade em seus vários aspectos, desencadeando os males daquela sociedade.

Sem liberdade, a igualdade fica prejudicada. Há uma estratificação intensa no país de *Não verás...*, pois, contrastando com a grande maioria que (sobre)vive em condições extremas e degradantes, “os Que Se Locupletaram estão hoje em seus territórios isolados, vivendo ricamente” (Brandão, 2021, p. 43). Como demonstrado sobretudo na descrição da espacialidade distópica da seção anterior, as chances de mobilidade física e social são absolutamente impossíveis.

No que concerne à segurança, o sistema amorfo, pulverizado, militarizado, autoritário, violento e corrupto de poder atua na contramão das garantias de uma vida digna, oprimindo, controlando, perseguindo e amedrontando os habitantes do *não-mais-país* onde o protagonista Souza vive. O Esquema, através dos Civiltares, propicia mais insegurança do que segurança:

Acabei de descer, ouvi os estampidos. Secos, ocos. Tão conhecidos. Joguei-me rápido ao chão, conforme severas instruções. Num décimo de segundo, todos em volta estendidos. Vivemos condicionados, nossos reflexos aguçados. Como aqueles ratos que vão comer ao ouvir a campainha.

Quantas vezes por dia me atiro no chão desta cidade. [...] Deita, levanta, deita, levanta. E os rostos? Todo mundo apavorado, tenso. As pessoas disputam centímetros de calçada. Batem cabeças, se beijam, ficam rosto a rosto, cheiram o pó, se levantam imundas, xingam, protestam. Teve um dia que levei duas horas para vencer duzentos metros até o escritório. Deita, levanta. Foi tiro para tudo quanto é lado. Hoje, um tiro só. Os Civiltares são conhecidos e temidos pela excelente pontaria e rapidez (Brandão, 2021, p. 29-30).

Por fim, a violação do direito de propriedade é evidenciada por um evento específico, quando Souza “reencontra sua casa transformada em um saco de gatos” (Brandão, 2021, p. 155) e perde os direitos à privacidade e à moradia em sua própria casa, invadida por homens do Esquema, que justificam que “esta casa vai ser um centro difusor” (Brandão, 2021, p. 168):

Na sala de jantar, percebi os cinzeiros cheios e um paletó vermelho na guarda de uma cadeira. Não tenho paletó vermelho. Na cozinha, vozes abafadas. Como pessoas que num velório contam casos com vozes murmuradas. Quando cheguei, os três homens ficaram me olhando. Eu a eles. Como bobos!

[...]

Pareceu-me de repente que havia alguma coisa muito errada em ter uma casa, enquanto aqueles homens, certamente, não tinham mais nada (Brandão, 2021, p. 157).

Diante do panorama apresentado acerca dos direitos humanos, vislumbra-se com nitidez que esse mínimo existencial que consubstancia a dignidade da pessoa humana simplesmente não existe na narrativa literária de *Não verás país nenhum*. Nas seções precedentes a esta derradeira parte da dissertação, especialmente relativas à análise do romance e à construção da espacialidade distópica onde o enredo se desenrola, há incontáveis passagens que ratificam essa afirmação.

A violação de direitos humanos fundamentais que pode ser extraída de *Não verás país nenhum* decorre, basicamente, de duas circunstâncias que norteiam a história criada por Loyola Brandão: a devastação ambiental e a degradação humana. Esse estado das coisas é desencadeado por ações políticas intencionais, através de imposição autoritária e violenta de um modo de (des) governar que desconsidera a dignidade dos personagens da trama. Não há qualquer promoção da dignidade – esse aspecto tão imanente à própria concepção dos direitos humanos – por parte de quem faz as vezes do Estado, ou seja, pelo “Esquema”.

Ao “Esquema”, como visto, Souza atribui todos os males que assolam o único lugar ainda habitável do Brasil imaginário – uma São Paulo degradada em termos ambientais e sociais – a qual não oferece nem assegura as condições materiais primordiais e adequadas de sobrevivência dos seus habitantes. O protagonista descreve com detalhes o espaço sempre mefítico, sufocante, pestilencial e doentio, onde os recursos naturais não existem mais, a artificialização da vida se impôs e a tirania impera.

A perspectiva ficcional de Ignácio de Loyola Brandão acaba tangenciando conflitos decorrentes dos embates entre o ser humano, a natureza, a cidade onde vive e o sistema político a que está submetido, alertando-nos sobre o colapso ambiental e social que nos ronda:

Pela manhã, muitos estarão mortos. As mudanças de temperatura são rápidas. Assim que o dia esquentar, vamos jogar os cadáveres ao sol, para que sejam incinerados pela luz. Tais coisas fazem parte de nosso dia a dia. O horror deixa de ser quando se transforma em cotidiano (Brandão, 2021, p. 386).

A última frase da citação acima transcrita – a mesma colocada como epígrafe desta dissertação – diz muito sobre a mensagem que pode ser extraída sobre o romance *Não verás país nenhum*.

## Considerações finais

*Não verás país nenhum*, de autoria do escritor brasileiro Ignácio de Loyola Brandão, está mais atual hoje, no ano de 2024, do que à época de sua publicação, em 1981. Com um enredo norteado pelos colapsos ambiental e social e pelos riscos e malefícios do autoritarismo, mais de quarenta anos após sua primeira edição o livro vem instigando a leitura literária e inspirando pesquisas acadêmicas, destacando-se pelo seu tom crítico e sua aura vanguardista e visionária, enquadrando-se no gênero da literatura distópica e no universo de discussões sobre a distopia que vem preenchendo as estantes de livros, as telas com produções audiovisuais e os meios de comunicação.

No presente trabalho, a problemática que guiou a investigação delineou-se pela indagação acerca dos elementos distópicos de *Não verás país nenhum* e, partindo daí, da relação da distopia com os direitos humanos no contexto brasileiro. Diante disso, constatou-se a hipótese sugerida, qual seja, a de que o romance escolhido como *corpus* da pesquisa configura-se como uma distopia, dada a existência de traços peculiares das distopias literárias clássicas que se sobressaem na obra em questão. O viés distópico se manifesta sobretudo através do espaço que formata o ambiente imaginado por Loyola Brandão e narrado pelo protagonista Souza como um *mau lugar*, uma sociedade de pesadelo, piorada, projetada em um futuro não datado, em um *não-mais-país*, estilhaçado, marcado pela destruição do meio ambiente e pela degradação física e moral dos personagens que vivem sob o jugo de um sistema autoritário de poder.

Assim, o *corpus* é repleto desses elementos distópicos que afetam diretamente os direitos de escolha, de locomoção, de pensamento e de expressão, por meio de restrições que são intensificadas pela setorização da cidade, a segmentação social, a vigilância, a opressão e o controle extremo da coletividade. Os eventos e as circunstâncias que caracterizam a trama do romance evidenciam que as distopias revelam violações elementares à dignidade da pessoa humana e a direitos fundamentais como vida, liberdade, igualdade, segurança e propriedade, de modo a possibilitar as correlações propostas entre distopia e direitos humanos, isto é, entre ficção e realidade ou, ainda, entre literatura, sociedade e Direito.

Ao defender a ideia de que *Não verás país nenhum* consiste em uma distopia nacional, ratificamos que a obra dialoga com estruturas distópicas canônicas, mas também traz um carimbo pátrio na medida em que leva em consideração circunstâncias socio-literárias peculiares à história, à sociedade e à cultura do Brasil. As reflexões

transversais entre a literatura distópica de Ignácio de Loyola Brandão e os direitos humanos, amalgamando linhas literárias com fatos reais, espelham de forma surpreendente as transformações ocorridas no Brasil desde o período pós-ditadura, com poder de revelar, ainda, as nervuras autoritárias que continuam a pairar sobre nós.

A leitura de *Não verás país nenhum* sugere a ponderação acerca da possibilidade do presente como consequência – nefasta e distópica – de escolhas pretéritas. Os medos vindouros – afinal, até onde permitiremos tal degradação? – permeiam todo o romance, uma vez que eventos fictícios do *não-mais-Brasil* retratado por Loyola Brandão migraram para os territórios da realidade, conduzindo-nos a um necessário dialogismo entre passado, presente e futuro.

Todo esse percurso foi realizado através de três capítulos. O primeiro delineou o panorama necessário sobre o autor e o conjunto de sua obra, demonstrando como o contexto sociopolítico, econômico e cultural em que vivia Ignácio de Loyola Brandão afetou a criação de *Não verás país nenhum*, e validando, dessa maneira, a perspectiva de Antonio Candido (2023) de que a realidade pode se transformar em componente de uma estrutura literária. A descrição da sociedade apocalíptica imaginária do romance, em um porvir hiperbolicamente piorado, pode ser vista como um artifício utilizado pelo escritor para metaforizar seu presente, transparecendo críticas àquele período pós-ditadura civil-militar que aconteceu no Brasil, bem como revelar anseios sobre o futuro da nação e da humanidade.

No segundo capítulo, o arcabouço teórico apresentado permitiu a percepção do conjunto de fatores inerentes às distopias literárias, pautadas por cenários hostis à sobrevivência humana, tanto pelo meio ambiente devastado como pela imposição autoritária, violenta e opressora do poder sob pessoas cada vez mais desumanizadas. A identificação de elementos comuns a diversas obras reforçou a convicção de que a ficção distópica consiste em um gênero literário específico, diferente da ficção científica, mas também próxima, na medida em que toca na problematização do humano a partir de impactos científico-tecnológicos na vida e na condição humanas. Foram exploradas as relações entre utopia e distopia e os fatores que impulsionaram as criações literárias dos *lugares inexistentes* e dos sinais de alerta que ambas representam.

Considerando que a narrativa distópica de *Não verás país nenhum* surpreende em muitos aspectos pela correspondência com a realidade vivenciada fora da ficção, e que as violações aos direitos que afloram do romance podem abrir novos horizontes de reflexão, as ponderações teóricas sobre a distopia como um gatilho para diálogos jusliterários – e

portanto, interdisciplinares – foram respaldadas através da explanação sobre o movimento denominado “Direito e Literatura”, que vem tomando fôlego cada vez maior no sentido de conjugar saberes para a formação de indivíduos mais críticos, atentos e (quicá) mais sensibilizados para as questões que emergem da trama.

Enfim, o último capítulo foi dedicado ao enfoque analítico da distopia e dos direitos humanos em *Não verás país nenhum*, trazendo a visão geral do romance, mas explorando os trechos mais significativos que remetem ao recorte desta pesquisa, em especial por meio da espacialidade distópica onde se estrutura a desfiguração da sociedade e dos direitos mais fundamentais daqueles que habitam o *não-mais-Brasil* de Ignácio de Loyola Brandão.

Como derradeira reflexão, a proposta deste trabalho foi aprofundar a compreensão, provocar e ampliar as possibilidades que podem decorrer das profícuas interfaces entre Direito e Literatura; a distopia literária parece ter esse poder de chamar a atenção e de funcionar como instrumento de catarse, instrução, educação, denúncia e combate.

## Referências

ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS – ABL. Disponível em: <http://www.academia.org.br/academicos/ignacio-de-loyola-brandao>. Acesso: 21 nov. 2022.

A CRONOLOGIA da tragédia no Rio Grande do Sul. Disponível em: <https://g1.globo.com/rs/rio-grande-do-sul/noticia/2024/05/12/a-cronologia-da-tragedia-no-rio-grande-do-sul.ghtml> Acesso: 28 mai. 2024.

AKKAD, Omar El. **Uma guerra americana**. São Paulo: HarperCollins Brasil, 2017.

ALDERMA, Naomi. **O poder**. São Paulo: Planeta Minotauro, 2018.

ANDRADE, Floro Freitas. **Jogo terminal**. São Paulo: Melhoramentos, 1988.

ARAGÃO, Maria Lúcia. Gêneros literários, p. 64-89. In: SAMUEL, Rogel (org.). **Manual de teoria literária**. Petrópolis: Vozes, 1984.

ARENDDT, Hannah. **Da violência**. 2004. Disponível em: <http://www.netmundi.org/>Acesso: 01/05/2020.

ARENDDT, Hannah. **Origens do totalitarismo**. São Paulo: Companhia das Letras: 2012.

ARISTÓTELES. Arte poética, s/d. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/> Acesso: 28 dez. 2019.

ARNAUD, André-Jean (org.). **Dicionário enciclopédico de teoria e sociologia do direito**. Rio de Janeiro: Renovar, 1999.

ASSUNÇÃO, Eronildo Lino de; SANTOS, Taís Leme. Memória e esquecimento em “Não verás país nenhum”. **Nau literária**: crítica e teoria de literaturas. Dossiê: A cidade e o romance contemporâneos. Porto Alegre, v. 08, n, 01, jan-jun-2012, ISSN 1981-4526, p. 1-14. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/NauLiteraria/article/download/22229/22152/135378> Acesso: 23 fev. 2024.

ATWOOD, Margaret. **MaddAddam**. Nova Iorque: Anchor Books, 2014.

ATWOOD, Margaret. **O conto da aia**. RJ: Rocco, 2017.

ATWOOD, Margaret. **Os testamentos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2019.

BACOLLINI, Raffaella; MOYLAN, Tom. Dystopia and histories. In: (Eds.). **Dark horizons**: Science fiction and the utopian imagination. Abingdon: Routledge, 2003, p. 1-12.

BACCOLINI, Raffaella. Ficção distópica, esperança utópica: uma entrevista com Rafaella Baccolini e Tom Moylan. In: FURLANETTO, Elton; BENÍCIO, Felipe. **Revista**

**Alere**, do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – PPGEL, v. 24, n. 02, p. 349-375, ISSN 2176-1841, 2021.

BACON, Francis. **Nova Atlântida**: uma obra inacabada. São Paulo: Edições 70, 2008.

BARCELLOS, Ana Paula de; BARROSO, Luís Roberto. A nova interpretação constitucional: ponderação, argumentação e papel dos princípios. In: LEITE, George Salomão (org.). **Dos princípios constitucionais**: considerações em torno das normas principiológicas da Constituição. São Paulo: Malheiros, 2003.

BARRETTO, Vicente de Paulo. **O fetiche dos direitos humanos e outros temas**. Porto Alegre: Livraria do Advogado, 2013.

BARROSO, Maria Alice. **Um dia vamos rir disso tudo**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1984.

BAKTHIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética**: a teoria do romance. São Paulo: Hucitec, 1990.

BAKTHIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BENEVIDES, Daniel de Mesquita. Ignácio de Loyola Brandão e as distopias reais. **Revista CULT**. Disponível em: <http://www.revistacult.uol.com.br/home/ignacio-de-loyola-brandao-ditopias-reais> . Acesso: 01 nov 2021.

BENTIVOGLIO, Júlio. **História & distopia**. Vitória: Milfontes, 2019.

BENTIVOGLIO, Júlio. **Distopia, literatura e história**. Vitória: Milfontes, 2018.

BERNSTS, Luísa Giuliani; TRINDADE, André Karam. O estudo do “Direito e Literatura” no Brasil: surgimento, evolução e expansão. **Anamorphosis** – Revista Internacional de Direito e Literatura, v. 3, n. 1, jan-jun 2017, ISSN 2446-8088, p. 225-257. Disponível em: <https://periodicos.rdl.org.br/anamps/article/view/326>. Acesso: 01 jul. 2024.

BILAC, Olavo. A pátria. **Poesias infantis**. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1961, p. 83.

BLACK mirror. Direção: Charlie Brooker. **Plataforma Netflix**, 2011.

BOBBIO, Noberto. **A era dos direitos**. Rio de Janeiro: Elsevier, 1992.

BONAVIDES, Paulo. **Curso de direito constitucional**. São Paulo: Malheiros, 2008.

BRASIL. **Constituição da República Federativa do Brasil de 1988**. Promulgada em 5 de outubro de 1988. Diário Oficial da União, Brasília/DF, 5 out. 1988. Disponível em: [https://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/constituicao/constituicao.htm](https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm) Acesso: 26 nov. 2023.

BRASIL. **Lei das Contravenções Penais**. Decreto-Lei n. 3.688, publicado em 3 de outubro de 1941. Diário Oficial da União, Brasília/DF, 3 out. 1941. Disponível em: [https://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/decreto-lei/del3688.htm](https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/del3688.htm). Acesso: 27 jun. 2024.

BRADBURY, Ray. **Fahrenheit 451**. SP: Globo, 2012.

BRANDÃO, Ignácio de Loyola. **Bebel que a cidade comeu**. São Paulo: Global, 2001.

BRANDÃO, Ignácio de Loyola. **Depois do sol**. São Paulo: Global, 2014.

BRANDÃO, Ignácio de Loyola. **Desta terra nada vai sobrar a não ser o vento que sopra sobre ela**. São Paulo: Global, 2019.

BRANDÃO, Ignácio de Loyola. **Não verás país nenhum**. Edição comemorativa 40 anos. São Paulo: Global, 2021.

BRANDÃO, Ignácio de Loyola. **O homem do furo na mão e outras histórias**. E-Book. 2016. Disponível em: <https://clubedolivrofespsp.files.wordpress.com/2016/05/o-homem-do-furo-na-c3a3o.pdf> Acesso em: 12 out. 2021.

BRANDÃO, Ignácio de Loyola. **Deus, o que quer de nós?** São Paulo: Global, 2022.

BRANDÃO, Ignácio de Loyola. **Redes de Criação (Itaú Cultural)**, 2008. Mesa de debates sobre “Não verás país nenhum – a realidade construída”, com Ignácio de Loyola Brandão, Cecília de Almeida Salles e mediação de Claudiney Ferreira. Disponível em: <http://www.redesdecriacao.org.br>. Acesso em: 24 nov. 2021.

BRANDÃO, Ignácio de Loyola. **Tempos de distopia (Estudos de Literatura UFF)**, 2021. Ignácio de Loyola Brandão (convidado), Angela Maria Dias (mediadora) e Mykaelle Ferreira (debatedora). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CUjPJW2F3zo>. Acesso em: 02 nov. 2021.

BRANDÃO, Ignácio de Loyola. **Zero**. São Paulo: Global, 2020.

BRUM, Eliane. Pesquisa revela que Bolsonaro executou uma “estratégia institucional de propagação do coronavírus”. **El país**, 21 de janeiro de 2021. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2021-01-21/pesquisa-revela-que-bolsonaro-executou-uma-estrategia-institucional-de-propagacao-do-virus.html> Acesso: 20 nov. 2023.

BUARQUE, Chico. **Fazenda modelo**: novela pecuária. São Paulo: Editora Civilização Brasileira, 1975.

BUCHWEITZ, Wendel Wickboldt; MARQUES, Eduardo Marks. Da utopia à 150erceira virada distópica: um breve panorama. **Guará – Revista de Linguagem e Literatura**. Goiânia, v. 9, n. 2, p. 5–17, 2020. DOI: 10.18224/gua.v9i2.7879. Disponível em: <https://seer.pucgoias.edu.br/index.php/guara/article/view/7879>. Acesso: 20 abr. 2024.

BUDAKOV, Vesselin M. Dystopia: an earlier eighteenth century use. **Notes and Queries**, Oxford University Press, v. 57, p. 86-88, 2010. Disponível em: <https://www.deepdyve.com/lp/oxford-university-press/>. Acesso: 07 ago. 2021.

BURGESS, Anthony. **Laranja mecânica**. São Paulo: Aleph, 2014.

BUTLER, Octavia E. **A parábola do semeador**. São Paulo: Morro Branco, 2018.

CABRAL, Plínio. **Umbra**. São Paulo: Summus Editorial, 1977.

CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA: IMS. São Paulo, n. 11, jun. 2001.

CALVO GONZÁLEZ, José. **Derecho y narración**: materiales para una teoría y crítica narrativista del derecho. Barcelona: Ariel, 1996.

CALVO GONZÁLEZ, José. **Direito curvo**. Porto Alegre: Livraria do Advogado, 2013.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: **Vários escritos**. RJ: Ouro sobre Azul, 2011.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**: estudos de teoria e história literária. São Paulo: Todavia, 2023.

CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida; GOMES, Paulo Emílio Salles. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva: 2018.

CARDOZO, Benjamin Nathan. Law and Literature. **Yale Review**, v. 14, p. 699-718, 1925.

CARNEIRO, André. **Amorquia**. São Paulo: Aleph, 1991.

CARNEIRO, André. **Piscina livre**. São Paulo: Moderna, 1980.

CARVALHO FILHO, Aloysio de. **Machado de Assis e o problema penal**. Salvador: Livraria Progresso, 1959.

CARVALHO FILHO, Aloysio de. **O processo penal de Capitu**. Salvador: Imprensa Regina, 1958.

CASAL, Marcello. “O Presidente sem cérebro já chegou ao Brasil”, diz escritor Ignácio de Loyola Brandão. **RTP Notícias**, 2019. Disponível em: [https://www.rtp.pt/noticias/cultura/o-presidente-sem-cerebro-ha-chegou-ao-brasil-diz-escriptor-ignacio-de-loyola-brandao\\_n1167065](https://www.rtp.pt/noticias/cultura/o-presidente-sem-cerebro-ha-chegou-ao-brasil-diz-escriptor-ignacio-de-loyola-brandao_n1167065) Acesso: 05 dez. 2021.

CECAGNO, Douglas. A verdade real do direito e a ficção da literatura. **Anamorphosis** – Revista Internacional de Direito e Literatura, v. 1, n. 2, jul-dez 2015, ISSN 2446-8088, p. 285-299. Disponível em: <https://periodicos.rdl.org.br/anamps/article/view/5>. Acesso: 16 nov. 2023.

CHAUÍ, Marilena de Souza. Notas sobre utopia. **Ciência e Cultura**, v. 60, n. 1, p. 7-12, 2008. Disponível em: <https://repositorio.usp.br/item/001795274>. Acesso 07 abr. 2024.

CHAUVIN, Jean Pierre. Notas sobre a distopia literária moderna. **Revista USP**, São Paulo, n. 140, p. 25-38, jan/fev/mar 2024. Disponível em: <https://revistas.usp.br/revusp/article/view/223213/203440>. Acesso: 01 mai. 2024.

CHAVES, Mauro. **Adaptação do funcionário Ruam**. São Paulo: Perspectiva, 1975.

CHKLOVSKI, Viktor. A arte como procedimento, p. 39-56. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (org.). **Teoria da literatura: formalistas russos**. Porto Alegre: Globo, 1970.

CIPRO NETO, Pasquale. **Da utopia à topia**. 2010. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff2101201003.htm>. Acesso: 21 jul. 2021.

CLAEYS, Gregory. **Dystopia: a natural history**. UK: Oxford University Press, 2017.

CLAEYS, Gregory. The origins of Dystopia: Wells, Huxley and Orwell. In: CLAEYS, Gregory (org.). **The Cambridge companion to utopian literature**. New York: Cambridge University Press, p. 107-135, 2010.

CLEMENTE, Deborah Marques Pereira; SANTANA, Jânia Ribeiro. Direito e literatura: desafios e perspectiva interdisciplinar no curso de graduação em direito, p. 90-117. **RDL – Rede Brasileira de Direito e Literatura/Anais do VII CIDIL – Narrativas e desafios de uma constituição balzaquiana**, 2019. Disponível em: <https://periodicos.rdl.org.br/anacidil/article/download/497/pdf/2026>. Acesso: 26 jun. 2024.

CONTRA tudo que há de ruim [Entrevista com Ignácio de Loyola Brandão]. **Revista Revestrés**, edição Amélia Beviláqua, ISSN 2238 8478, n. 48, mar-abr 2021, p. 8-19. Disponível em: [https://revistarevestres.com.br/wp-content/uploads/2021/05/Revestres48\\_web.pdf](https://revistarevestres.com.br/wp-content/uploads/2021/05/Revestres48_web.pdf). Acesso: 23 nov. 2023.

COORDENAÇÃO DE APERFEIÇOAMENTO DE PESSOAL DE NÍVEL SUPERIOR – CAPES. **Plataforma Sucupira**. Disponível em: <https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalho>. Acesso: 02 nov. 2023.

CORRÊA, Lilian. Viagem no tempo: busca, fuga ou realidade? [Prefácio, p. 07-10]. In: WELLS, Herbert George. **A máquina do tempo**. São Paulo: Martin Claret, 2018.

COVER, Robert. The Supreme Court, 1982 term. foreword: “Nomos and narrative”. **Harvard Law Review**, v. 97, n. 1, p. 4-68, nov. 1983.

CUNHA LIMA, Ronaldo. *Habeas pinho*. **Habeas pinho** – Ronaldo Cunha Lima conta sobre a soltura de um violão por meio de uma medida judicial. Programa Memória Viva – TV Universitária UFRN, 1989. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Wb0v99OANjc&t=5s>. Acesso: 27 jun. 2024.

DALCHER, Christina. **Vox**. São Paulo: Arqueiro, 2018.

DALLARI, Dalmo de Abreu. **Direitos humanos e cidadania**. São Paulo: Moderna, 1988.

DÉCLARATION des droits de l'home et du citoyen, 1789. Disponível em: <https://br.ambafrance.org/A-Declaracao-dos-Direitos-do-Homem-e-do-Cidadao>. Acesso: 13 abr. 2024.

DECLERCQ, Marie. **Não verás país nenhum** – ficção de Ignácio de Loyola Brandão preveu o futuro, mas ele desconversa: “a realidade foi me copiando”, 2020. Entrevista com Ignácio de Loyola Brandão. Disponível em: <https://tab.uol.com.br/edicao/ignacio-loyola-brandao/> Acesso em: 24 de nov. 2021.

DESTINY. Desenvolvedor: Bungie. Plataformas PlayStation 4 e Xbox 360, 2014.

DIMAS, Antonio. **Espaço e romance**. São Paulo: Ática, 1987.

DORTIER, Jean-François. **Dicionário de ciências humanas**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DWORKIN, Ronald. **Uma questão de princípio**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ECO, Umberto. **Seis passeios nos bosques da ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FARENHEIT 451. Direção: Ramin Bahrani. **Plataforma HBO**, 2018.

FARIA, Fernanda; CATALAN, Lucas. Entre a realidade e o assombro: notas sobre as distopias literárias de Ignácio de Loyola Brandão. **Zanzalá: Revista Brasileira de Estudos sobre Gêneros Cinematográficos e Audiovisuais**, v. 5, n. 1, 2020, ISSN 2296-8814, p. 68-80. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/zanzala/index>. Acesso: 01 abr. 2024.

FERNANDES, Renan; MORAIS, Julierme. Hans Robert Jauss e os postulados da Estética da Recepção: possíveis aplicações no campo da pesquisa histórica com teatro e cinema. **Revista Sapiência: sociedade, saberes e práticas educacionais – UEG/UnU Iporá**, v. 1, n. 2, jul-dez 2012, p. 97- ISSN 2238-3565. Disponível em: <https://www.revista.ueg.br/index.php/sapiencia/article/view/2691> Acesso: 04 jul. 2024

FORSTER, Edward Morgan. **The machine stops**. Connecticut: Martino Fine Books, 2017.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. Implicações cronotópicas na figuração da personagem na literatura fantástica. In: GARCIA, Flávio; REIS, Carlos; SANTOS, Ana Cristina dos; BATALHA, Maria Cristina; FRANÇA, Júlio; MICHELLI, Regina (orgs.). **A personagem nos mundos possíveis do insólito ficcional**, p. 159-179. Rio de Janeiro, Dialogarts, 2018.

GASPARI, Elio. **A ditadura acabada**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2016.

GÊNERO literário: distopia. Disponível em: <https://www.editorabookmarks.com/post/g%C3%AAnero-liter%C3%A1rio-distopia>. Acesso em: 20 nov. 2021.

GODOY, Arnaldo Sampaio de Moraes. **Direito & literatura**: ensaio de síntese teórica. Porto Alegre: Livraria do Advogado, 2008.

HABERT, Nadine. **A década de 70**: apogeu e crise da ditadura militar brasileira. São Paulo: Ática, 2006.

HARBOUR, Thea Von. **Metropolis**. SP: Aleph, 2019.

HILÁRIO, Leomir Cardoso. Teoria crítica e literatura: a distopia como ferramenta de análise radical da modernidade. **Anuário de Literatura**, Florianópolis, v. 18, n. 2, p. 201–215, ISSN-e 2175-7917, 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/2175-7917.2013v18n2p201>. Acesso: 04 abr. 2024.

HOHFELDT, Antonio. O verbo violentou o muro. In: **Cadernos de Literatura Brasileira**: IMS. São Paulo, n. 11, jun. 2001, p. 109-132.

HORKHEIMER, Max. **Crítica de la razón instrumental**. Buenos Aires: Editorial Sur, 1973.

HUXLEY, Aldous. **Admirável mundo novo**. SP: Globo, 2014.

HUXLEY, Aldous. **O macaco e a essência**. São Paulo: Biblioteca Azul, 2017.

ISER, Wolfgang. **O ato da leitura**: uma teoria do efeito estético. São Paulo: Editora 34, 1999.

JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. Série Temas, vol. 36. São Paulo: Ática, 1994.

JAUSS, Hans Robert; ISER, Wolfgang et. al. **A literatura e o leitor**: textos de Estética da Recepção. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1979.

JOGOS vorazes. Direção: Gary Ross e Francis Lawrence. Produção: Jonh Kilik, Nina Jacobson, Suzanne Collins. Distribuição: Lionsgate, Paris Filmes, 2012.

JUNQUEIRA, Eliane Botelho. **Literatura e direito**: uma outra leitura do mundo das leis. Rio de Janeiro: Letra Capital, 1998.

KANT, Immanuel. **Fundamentação da metafísica dos costumes**. Bauru: Edipro, 2003.

KARAM, Henriete. Questões teóricas e metodológicas do direito “na” literatura: um percurso analítico-interpretativo a partir do conto “Suje-se gordo!”, de Machado de Assis. **Revista Direito GV**, São Paulo, v. 13, n. 3, set-dez 2017, ISSN 2317-6172, p. 827-865. Disponível em: <https://periodicos.fgv.br/revdireitogv/article/view/73327>. Acesso: 02 jul. 2024.

KELSEN, Hans. **Teoria pura do direito**. Coimbra: Arménio Amado: 1984.

LEGAL Information Institute (LII). Critical Legal Theory. Disponível em: [https://www.law.cornell.edu/wex/critical\\_legal\\_theory](https://www.law.cornell.edu/wex/critical_legal_theory). Acesso: 15 nov. 2023.

LE GUIN, Ursula Kroeber. **A mão esquerda da escuridão**. São Paulo: Aleph, 2019.

LIEBEL, Vinícius. Distopias – um gênero na história, p. 189-217. In: LIEBEL, Silvia (org.). **Das utopias modernas às distopias contemporâneas: conceito, prática e representação**. Belo Horizonte: Fino Traço, 2021.

LIENHARD, Marc. **Martin Luther: un temps, une vie, un message**. 3ª. ed. Genebra: Labor et Fides, 1991.

LIMA, Felipe Benicio. **O neodistópico: metamorfoses da distopia no séc. XXI**. Dissertação de mestrado (Universidade Federal de Alagoas), 2022. Disponível em: <https://www.repositorio.ufal.br/handle/123456789/9059> Acesso: 21 mar. 2024.

LINS, Osman. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976.

LIRA, Thaíse Gomes. **A máquina do tempo: ressonância de H. G. Wells na ficção distópica do século XX**. Dissertação de mestrado (Universidade Federal da Paraíba), 2019.

LISTA de mais vendidos de ficção de 2019. **Publishnews**, São Paulo, 2019. Disponível em: <https://bit.ly/3nngcMM>. Acesso: 01 abr. 2024.

LÖWY, Michael. **Aviso de incêndio: uma leitura das teses “Sobre o conceito de História”**. São Paulo: Boitempo, 2005.

LUNA, Francisco Vidal; KLEIN, Herbert. **O Brasil desde 1980**. São Paulo: A Girafa Editora, 2007.

MAIA, Luciano Mariz. [Prefácio, p. 07-09]. In: TOSI, Giuseppe (org.). **Direitos humanos: história, teoria e prática**. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 2005.

MACKINTOSH, Sophie. **The water cure**. Londres: Penguin Books, 2019.

MAD Max: estrada da fúria. Direção: Geroge Miller. Distribuição: Warner Bros. Pictures, 2015.

MCCARTHY, Cormac. **A estrada**. São Paulo: Alfaguara, 2007.

MEDIDA provisória prevê 22 ministros no governo Bolsonaro. **Câmara dos Deputados** – política e administração pública. Disponível em: <https://www.camara.leg.br/noticias/550465-medida-provisoria-preve-22-ministros-no-governo-bolsonaro>. Acesso: 27 nov. 2023.

MEFÍTICO. In: HOUAISS, Antonio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

MELO, Demian Bezerra de. Ditadura “civil-militar”?: Controvérsias historiográficas sobre o processo político brasileiro no pós-1964 e os desafios do tempo presente. In: **Espaço Plural**: ano XIII, n.27, ISSN 1518-4196, p. 3953, 2012. Disponível em: <https://e-revista.unioeste.br/index.php/espacoplural/article/download/8574/6324/0>. Acesso: 03 nov. 2023.

MIÉVILLE, China. **A cidade e a cidade**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2014.

MIRANDA, Allana Dillene de Araújo de. **“Há algo de mim em você”**: personagem e espaço em “Blade Runner” e “Her”. Tese de Doutorado (Universidade Federal da Paraíba), 2016.

MIRROR´S edge. Desenvolvedor: EA Digital Illusions. Plataformas PlayStation 3 e Xbox 360, 2008.

MITCHELL, David. **Atlas de nuvens**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

MITTICA, Maria Paola. O que acontece além do oceano? Direito e literatura na Europa. **Anamorphosis** – Revista Internacional de Direito e Literatura, v. 1, n. 1, jan-jun 2015, ISSN 2446-8088, p. 3-36. Disponível em: <https://periodicos.rdl.org.br/anamps/article/view/5>. Acesso: 16 nov. 2023.

MONAY, Ana Carolina. As cabecinhas estourando, a prisão do cientista e o cheiro da chuva: trauma, perplexidade e esperança em “Não verás país nenhum”. **História da Historiografia**: International Journal of Theory and History of Historiography, Ouro Preto, v. 11, n. 26, 2018. DOI: 10.15848/hh.v0i26.1294. Disponível em: <https://www.historiadahistoriografia.com.br/revista/article/view/1294>. Acesso: 10 mar. 2022.

MONTEIRO, Jerônimo. **3 meses no século 81**. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1947.

MORE, Thomas. **Utopia**. São Paulo: Escrituras, 2013.

MORAES, Luís Edmundo. **História contemporânea**: da Revolução Francesa à Primeira Guerra Mundial. São Paulo: Contexto, 2017.

MOYLAN, Tom. **Distopia**: fragmentos de um céu límpido. Maceió: Edufal, 2016.

MOYLAN, Tom. Ficção distópica, esperança utópica: uma entrevista com Rafaella Baccolini e Tom Moylan. In: FURLANETTO, Elton; BENÍCIO, Felipe. **Revista Alere**, do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – PPGEL, v. 24, n. 02, p. 349-375, ISSN 2176-1841, 2021.

NUSSBAUM, Martha C. **Sem fins lucrativos**: por que a democracia precisa das humanidades? São Paulo: WMF Martins Fontes, 2017.

ONU – Organização das Nações Unidas. **Declaração Universal dos Direitos Humanos (1948)**. Disponível em: <https://brasil.un.org/pt-br>. Acesso: 11 jul. 2024.

O **HOMEM** do castelo alto. Direção/produção: Frank Spotnitz e Eric Overmyer. Plataforma Amazon Prime Video, 2015.

O **QUE** a popularidade das distopias diz sobre a nossa sociedade? **The Epoch Times**, [s.l.], mar. 2024. Disponível em: [https://www.epochtimes.com.br/o-que-a-popularidade-das-distopias-diz-sobre-a-nossa-sociedade\\_195479.html?utm\\_source=copy-link-btn](https://www.epochtimes.com.br/o-que-a-popularidade-das-distopias-diz-sobre-a-nossa-sociedade_195479.html?utm_source=copy-link-btn). Acesso: 22 mar. 2024.

ORWELL, George. **1984**. SP: Companhia Editora Nacional, 2005.

OST, François. **Contar a lei**: as fontes do imaginário jurídico. RS: Unisinos, 2005.

O **CONTO** da aia. Roteiro: Bruce Miller. **Plataforma Hulu**, 2017.

OLIVEIRA, Amanda Muniz. Direito e literatura: um grande mal-entendido? As críticas de Richard Posner e Robert Weisberg ao direito na literatura. **Anamorphosis** – Revista Internacional de Direito e Literatura, v. 5, n. 2, jul-dez 2019, ISSN 2446-8088, p. 395-416. Disponível em: <https://periodicos.rdl.org.br/anamps/article/download/565/pdf/2211>. Acesso: 27 jun. 2024.

OLIVEIRA NETO, Pedro Fortunato de. **A distopia na literatura brasileira do século XX**. Tese (Doutorado em Linguística e Literatura). Universidade Federal de Alagoas, Maceió, 2022.

PAZ, Ravel Giordano; SILVA, Ana Cláudia Salomão da. Observações sobre a aplicação da metodologia da Estética da Recepção a “Helena”, de Machado de Assis, p. 02-17. **Revista Eletrônica de Estudos Literários – REEL**. Dossiê “Recepção: leitura e permanência” n. 14 (2014), publicada em 2015. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/reel/article/view/11085>. Acesso: 05 jul. 2024.

PETIÇÃO habeas pinho, 2004. Migalhas, n. 5880. Disponível em: <https://www.migalhas.com.br/quentes/7975/habeas-pinho>. Acesso: 27 jun. 2024.

PINTO, Maria Aracy Bonfim Serra; PORTELA, Millena Cristina Silva. Um presente para o futuro: a distopia contemporânea e suas interseções com a experiência pós-moderna. **Revista Eletrônica Literatura e Autoritarismo**: dossiê n. 22, ISSN 1679-849X, p. 121-136, 2019. Disponível em: <https://www.researchgate.net/>. Acesso: 18 jul. 2021.

PIOVESAN, Flávia. Direitos humanos: desafios na ordem internacional contemporânea, p. 15-37. In: PIOVESAN, Flávia (org.). **Direito humanos**, vol. 1. Curitiba: Juruá, 2007.

PLATÃO. **A República**. Livro digital (licença: domínio público). Editora Independente, s/d. Disponível em: <https://www.baixelivros.com.br/ciencias-humanas-e-sociais/filosofia/a-republica/>. Acesso: 23 dez. 2021.

POSNER, Richard A. **Law and literature**. Cambridge: Harvard University Press, 1998.

- POSNER, Richard A. **Para além do direito**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.
- PORTO, Duina. O direito humano fundamental à literatura no Brasil distópico da era bolsonarista. **Mester**, Department of Spanish and Portuguese, University of California, Los Angeles, e-ISSN 0160-2764, v. 49, p. 13-30, 2020. Disponível em: <https://escholarship.org/uc/item/2kd9m5b8>. Acesso: 08 jan. 2024.
- PORTO, Duina. **Poliamor**: reconhecimento jurídico como multiconjugalidade consensual e estrutura familiar. Curitiba: Juruá, 2022.
- RABENHORST, Eduardo Ramalho. Teoria do direito e teoria dos direitos humanos, p. 193-216. In: TOSI, Giuseppe (org). **Direitos humanos**: história, teoria e prática. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 2005.
- RAMOS, André de Carvalho. **Curso de direitos humanos**. São Paulo: Saraiva, 2014.
- RAMOS NETO, João Oliveira. Henrique VIII e a reforma anglicana. **Revista Tempos de Conquista**, vol. 8, 2010, p. 1-17. Disponível em: <https://revistatemposeconquista.com.br>. Acessos: 02 out. 2015 e 12 abr. 2024.
- REALE, Miguel. **Lições preliminares de direito**. São Paulo: Saraiva, 1996.
- RDL – REDE BRASILEIRA DE DIREITO E LITERATURA, 2014. Disponível em: <https://www.rdl.org.br/>. Acesso: 05 jul. 2023.
- REIS, Carlos. **Dicionário de estudos narratológicos**. Coimbra: Almedina, 2022.
- ROBERTS, Adam. **Science fiction**. London: Routledge, 2000
- SALES, Herberto. **O fruto do vosso ventre**. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1984.
- SAMUEL, Rogel. **Novo manual de teoria literária**. Petrópolis: Vozes, 2002.
- SANTOS, Carmem Sevilla Gonçalves dos. Atos de ficcionalizar e emancipação do leitor: para além do oxigênio, p. 96-111. **Graphos** – Revista da Pós-Graduação em Letras – UFPB/PPGL, ISSN 1516-1536, v. 22, n. 2, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/graphos/article/view/52620>. Acesso: 05 jul. 2024.
- SANTOS, Luís Alberto Brandão; OLIVEIRA, Silvana Pessoa de. **Sujeito, tempo e espaços ficcionais**: introdução à teoria da literatura. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- SARLET, Ingo Wolfgang. **A eficácia dos direitos fundamentais**. Porto Alegre: Livraria do Advogado, 2012.
- SARGENT, Lyman Tower. The three faces of utopianism revisited. **Utopian Studies**, v. 5, n. 1, p. 1–37, 1994.
- SARGENT, Lyman Tower. **Utopian Literature in English**: an annotated bibliography from 1516 to the presente. 2016. Disponível em: <https://openpublishing.psu.edu/utopia/> Acesso: 09 abr. 2024.

SCHWAB, Klaus. **A quarta revolução industrial**. São Paulo: Edipro, 2018.

SEGUNDO, Elpídio Paiva Luz. A constituição dirigente em sala de aula: dama de triste figura? In: HOGEMANN, Edna Raquel; ARRUDA, Érica Maia (orgs). **Encontro entre direito e narrativa literária**, p. 147-170. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2017.

SEN, Amartya Kumar. **Desenvolvimento como liberdade**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

SHELLEY, Mary. **Frankenstein**. Rio de Janeiro: Darkside, 2017.

SILVA, Willy Nascimento. **Poder e discurso na ficção científica distópica: o regime de verdade em “Fahrenheit 451”**. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2022.

SOUZA, Ana Santana; CAVALCANTE, Ilane Ferreira. **Teoria da Literatura I**. Natal: IFRN, 2012. Disponível em: <http://www.memoria.ifrn.edu.br>. Acesso: 20 dez. 2019.

SOUZA, Antonia Pereira de. **O fantástico no romance “Não verás país nenhum”**. Jundiaí/SP: Paco, 2018.

SOUZA, Luis Filipe Brandão de. História, cidade e distopia: a ficção científica ridícula de “Não verás país nenhum”. **Contraponto**: Revista do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História do Brasil da UFPI. Teresina, v. 2, n.1, ago. 2013. Disponível em: <https://revistas.ufpi.br/index.php/contraponto/article/download/4260/2515>. Acesso: 19 fev. 2024.

SPERB, Paula. ‘A reação já começou com a desobediência civil’, diz Ignácio de Loyola Brandão, autor de distopia política. **Folha de S. Paulo**, 2020. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/poder/2020/04/a-reacao-ja-comecou-com-a-desobediencia-civil-diz-ignacio-de-loyola-brandao-autor-de-distopia-politica.shtml>. Acesso em: 10 dez. 2021.

STARLING, Heloisa M. Se o futuro puder ser descrito, talvez não aconteça [apresentação]. In: BRANDÃO, Ignácio de Loyola. **Não verás país nenhum**. São Paulo: Global, 2021, edição comemorativa 40 anos.

SUVIN, Darko. **On the poetics of the science fiction genre**. National Council of Teachers of English/College English, v. 34, n. 03, p. 372-382, 1972. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/375141>. Acesso: 04 ago. 2023.

SYLVIA, Regina. **9225**: ficção da nova era. 2ª ed. [s.l.]: [s.n.], 1990.

TAVARES, Bráulio. **O que é ficção científica?** São Paulo: Brasiliense, 1986.

THE LAST of us. Desenvolvedor: Naughty Dog. Plataforma PlayStation 3, 2013.

TODOROV, Tzevetan. As categorias da narrativa literária. In: BARTHES, Roland et al.

**Análise estrutural da narrativa.** Petrópolis, RJ: Vozes, 2011. p. 218–264.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica.** São Paulo: Perspectiva, 2017.

TOMACHEVSKY, Boris. Temática, p. 169-204. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (org.). **Teoria da literatura: formalistas russos.** Porto Alegre: Globo, 1970.

TRILOGIA de romances distópicos [2019?]. Disponível em: <https://www.martinsfontespaulista.com.br/trilogia-de-romances-distopicos-892804/p>  
Acesso em: 20 nov. 2022.

TRINDADE, André Karam. Direito e literatura por André Karam Trindade. Entrevista. In: ALBEGARIA, Julia. Diálogos, o direito e o mundo, 2023. **Instituto Norberto Bobbio (INB).** Disponível em: <https://inb.org.br/direito-e-literatura-por-andre-karam-trindade/>.  
Acesso: 15 nov. 2023.

VIEIRA, Fátima (ed.). **Dystopia(n) matters: on the page, on screen, on stage.** New Castle: Cambridge Scholars Publishing, 2013. Disponível em: <https://www.cambridgescholars.com/resources/pdfs/978-1-4438-4743-8-sample.pdf>.  
Acesso: 02 abr. 2024.

VIEIRA, Vera Lúcia Silva; NAXARA, Márcia Regina Capelari. Entre a literatura, a história e a memória: entrevista com Ignácio de Loyola Brandão. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 13, n. 22, p. 207-224, jan-jun 2011. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/viewFile/14025/8011>. Acesso: 25 jan. 2024.

VIEIRA, Vera Lúcia Silva. **A escrita como exercício de indignação: Ignácio de Loyola Brandão** (“Bebel que a cidade comeu” e “Não verás país nenhum”). São Paulo: UNESP, 2014.

VILELA, Luiza. Qual a origem dos 5 sobrenomes mais comuns no Brasil? **Revista Exame.** Disponível em: <https://exame.com/pop/qual-a-origem-dos-5-sobrenomes-mais-comuns-no-brasil/> Acesso: 03 mar. 2024.

VEJA. “Efeito Trump: ‘1984’, de Orwell, volta à lista de mais vendidos”. **Revista Veja**, 26/01/2017. Caderno Cultura. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/cultura/efeito-trump-1984-de-orwell-volta-alista-de-mais-vendidos> Acesso: 01 abr. 2024.

WALLACE-WELLS, David. **A terra inabitável: uma história do futuro.** São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

WARAT, Luis Alberto. **A ciência jurídica e seus dois maridos** [1985]. Florianópolis/SC: Emais, 2023.

WARAT, Luis Alberto. **Manifesto do surrealismo jurídico.** São Paulo: Acadêmica, 1988.

WELLS, Herbert George. **A máquina do tempo.** São Paulo: Martin Claret, 2018.

WHITE, James Boyd. **The legal imagination**. New York: Aspen Publishing, 2018.

WIGMORE, John Henry. A list of legal novels. **Illinois Law Review**, v. 2, n. 9, p. 574-593, abr. 1908.

WIGMORE, John Henry. A list of one hundred legal novels. **Illinois Law Review**, v. 17, n. 1, p. 26-41, maio 1922.

WINTERSON, Jeanette. **Deuses de pedra**. São Paulo: Record, 2012.

WOLKMER, Antonio Carlos. Cultura jurídica moderna, humanismo renascentista e reforma protestante. **Revista Sequência**, n. 50, jul. 2005, p. 9-27. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br>. Acesso: 02 out. 2022.

ZAMIÁTIN, Iêvgueni. **Nós**. SP: Aleph, 2017.

## **ANEXOS**

## ANEXO A

Epígrafe do romance *Não verás país nenhum*

EU ELREY. Faço saber aos que este Meu Alvará com força de Ley, virem, sique por parte dos Erectores das Fabricas de Sola em Atanados nas Capitanias do Rio de Janeiro, e Pernambuco, me foi representado que os Povos das vizinhanças das referidas Capitanias, e das de Santos, Paraíba, Rio Grande, e Seará, cortáo, e arrazaó as arvores chamadas Mangues, fó a fim de as venderem para lenha, sendo que a caída das mesmas arvores he a unica no Brafil, com que se póde fazer o curtimento dos Couros para Atanados, e que pelo referido motivo, se achaó já em excessivo preço as referidas cascas, havendo juntamente o bem fundado receio de que dentro de poucos annos falte totalmente este simples, neccessario, e indispensavel para a continuação destas utiliffimas Fabricas : E querendo Eu favorecer o Commercio, em commum beneficio dos meus Vaffallos, especialmente as manufacturas, e Fabricas, de que resultaó augmentos á Navegação, e se multiplicação as exportações dos generos : Sou servido ordenar, que da publicação desta em diante, se não cortem as arvores de Mangues, que não estiverem já descascadas, debaixo da pena de cincoenta mil reis, que será paga da cadeia, onde estaraó os culpados por tempo de tres mezes, dobrando-le as condemnações, e o tempo da prizaó pelas reincidencias; e para que mais facilmente se hajaó de conhecer, e castigar as contravenções, se aceitarão denuncias em segredo, e faraó a favor dos Denunciantes as referidas condemnações, que no cazo de não os haver, se applicarão para as despesas da Camara : Pelo contrario fou outro fim servido que affim aos Fabricantes dos Atanados, e seus Feitores, ou Commiffarios, como a todas, e qualquer Pessoas, que levarem a vender as Cascas de Mangues para estas Manufacturas, sejam livremente permittido o descascarem as referidas arvores, sem distincão de lugar, ou Comarca e sem duvida nem contradicão alguma; no cazo porém que ás referidas Pefsoas se faça algum embaraço poderão recorrer aos Intendentes das Mesas da Inspeccão respectivas para que lhes façaó executar, e cumprir esta Minha Real Determinação; affim, e do mesmo modo que

nella se contém, para o que fou fervido conceder-lhes toda a Jurisdição neceffaria.

Pelo que : Mando á Mesa do Defembargo do Paço; Regedor da Casa da Supplicação, Confelho de Minha Real Fazenda, e do Ultramar, Mesa da Confciencia, e Ordens; Senado da Camara; Junta do Commercio destes Reinos, e feus Dominios; Vice-Rey do Eftado do Brazil, Governadores, e Capitaens Generaes, Defembargadores, Corregedores, Juizes, Juftiças, e Pessoas de Meus Reinos, e Senhorios, a quem o conhecimento deste pertencer, que affim o cumprão, e guardem, e fação inteiramente cumprir, e guardar como nelle se contém, fem embargo de quaefquer Leys, ou coftumes em contrario, que todos, e todas Hey por derogados, como se de cada huma, e cada hum delles fizeffe expreffa, e individual menção valendo este Alvará como Carta paffada pela Chacellaria, ainda que por ella não ha de paffar, e que feu effeito haja de durar mais de hum anno, fem embargo das Ordenaçoes em contrario: Regiftando-se em todos os lugares, onde se coftumaõ regiftar fimilhantes Leys: E mandando-se o Original para a Torre do Tombo. Dado no Palacio de Nossa Senhora da Ajuda, a nove de Julho de mil fetecentos e feffenta.

R E Y . . .

*Conde de Oeyras.*

*Alvará com força de Ley, por que Voffa Mageftade be fervido probibir, que nas Capitanias do Rio de Janeiro, Pernambuco, Santos, Paraíba, Rio Grande, e Seará, se não cortem as Arvores de Mangues, que não eftiverem já defcascadas, debaixo das penas nelle conteúdas: Tudo na forma que affima se declara.*

Para V. Mageftade ver.