



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

RENATO DE MEDEIROS NÓBREGA

**UMA HERANÇA ROMÂNTICA: A NATUREZA COMO REFLEXO DE
LIBERDADE EM *ADMIRÁVEL MUNDO NOVO*, DE ALDOUS HUXLEY**

João Pessoa
2025

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

RENATO DE MEDEIROS NÓBREGA

**UMA HERANÇA ROMÂNTICA: A NATUREZA COMO REFLEXO DE
LIBERDADE EM *ADMIRÁVEL MUNDO NOVO* DE ALDOUS HUXLEY**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Letras como requisito para obtenção do título de
Mestre, na área de concentração Literatura, Teoria e
Crítica – Linha de Pesquisa: Tradição e Modernidade.

Orientadora: Prof.^a Dra. Luciane Alves Santos

João Pessoa

2025

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

N754h Nóbrega, Renato de Medeiros.

Uma herança romântica : a natureza como reflexo de liberdade em Admirável Mundo Novo, de Aldous Huxley / Renato de Medeiros Nóbrega. - João Pessoa, 2025.
78 f.

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

1. Distopia. 2. Ficção. 3. Romantismo. 4. Natureza.
I. Santos, Luciane Alves. II. Título.

UFPB/BC

CDU 82-3(043)



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

ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO DO(A) ALUNO(A)
RENATO DE MEDEIROS NÓBREGA

Aos dezessete dias do mês de novembro do ano de dois mil e vinte e cinco, às nove horas, realizou-se, por videoconferência, a sessão pública de defesa de dissertação intitulada: “UMA HERANÇA ROMÂNTICA: A NATUREZA COMO REFLEXO DE LIBERDADE EM ADMIRÁVEL MUNDO NOVO, DE ALDOUS HUXLEY”, apresentada pelo(a) aluno(a) Renato de Medeiros Nóbrega, 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. Roberto Carlos de Assis, Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPB e segundo os registros constantes nos arquivos da Secretaria da Coordenação da Pós-Graduação. O(A) professor(a) Doutor(a) Luciane Alves Santos (PPGL/UFPB), na qualidade de orientador(a), presidiu a Banca Examinadora da qual fizeram parte as Professoras Doutoras Juliana Henriques de Luna Freire (PPGL/UFPB) e Suenio Stevenson Tomaz da Silva (UFCG). 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(a) mestrando(a) para apresentar uma síntese de sua dissertação, após o que foi arguido pelos membros da Banca Examinadora. Encerrando os trabalhos de arguição, os examinadores deram o parecer final, ao qual foi atribuído o seguinte conceito APROVADO. Proclamados os resultados pela 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, 17 de novembro de 2025.

Parecer:

A banca considera que o trabalho atende às exigências do PPGL, destaca a relevância para os estudos literários que envolvem o gênero distópico. Por fim, solicita que sejam feitas as correções sugeridas durante a arguição.

Documento assinado digitalmente
gov.br LUCIANE ALVES SANTOS
Data: 18/11/2025 15:42:37-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof^a. Dr^a. Luciane Alves Santos
(Presidente da Banca)

Documento assinado digitalmente
gov.br JULIANA HENRIQUES DE LUNA FREIRE
Data: 23/11/2025 01:16:19-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof^a. Dr^a. Juliana Henriques de Luna Freire
(Examinadora)

Documento assinado digitalmente
gov.br SUENIO STEVENSON TOMAZ DA SILVA
Data: 19/11/2025 09:10:43-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Suenio Stevenson Tomaz da Silva
(Examinador)



Renato de Medeiros Nóbrega
(Mestrando)

Dedico esta dissertação às minhas duas mães, Ana Rita da Nóbrega e Maria Albaleide de Medeiros, que juntas nunca desistiram da minha educação e do meu irmão.

AGRADECIMENTOS

À minha família, pelo apoio constante e por sempre ter acreditado em mim,

Ao meu melhor amigo, Heitor, por ter vivido o processo seletivo do Mestrado comigo, sem o seu apoio talvez eu não estivesse aqui,

Aos meus amigos, pelos sorrisos e por todos os momentos nos quais eles foram suporte para mim nesta jornada,

A Valmir, por estar ao meu lado mesmo quando não estamos perto,

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL), pelos ensinamentos e pela gentileza sem tamanho em todos os momentos,

À minha orientadora, prof. Dra. Luciane Alves Santos, pela sua calma, conforto e auxílio a cada dúvida que eu tive ao longo do processo de escrita. Tenho imensa gratidão por você ter entrado no meu caminho e ter me ensinado como ser um pesquisador, mesmo com as demandas externas como professor. Eu nunca tive dúvidas de que estava fazendo a escolha certa contigo, seguirei te elogiando por onde for,

Muito obrigado!

“Eu reclamo o direito de ser infeliz.”
(*Admirável Mundo Novo*, Aldous Huxley)

RESUMO

Esta pesquisa tem como objetivo identificar a maneira como a natureza, como lida no Romantismo inglês, foi traduzida em *Admirável Mundo Novo* (1932), do escritor Aldous Huxley. Como uma distopia sobre repressão autoritária, seu enredo critica manobras de controle de massa como um “aviso de incêndio” (Hilário, 2013). Huxley é um escritor inglês que triunfa por instigar a criticidade ao ficcionalizar “sociedades de controle” (Costa, 2004). Em sua obra, o centro urbano é avesso às representações de natureza na formação da categoria “espaço”. Huxley apresenta uma Londres altamente alienada, utilizando a natureza como refúgio e símbolo de liberdade. A pesquisa infere a possível influência do movimento romântico inglês sobre o *corpus* por ser precursor em narrativas nas quais a natureza serve como refúgio. O aporte bibliográfico guiou a análise a partir da seguinte organização de referencial: o primeiro capítulo conceitua o gênero distopia, com o auxílio de textos críticos como: Gregory Claeys (2017), Débora Loane do Amaral e Souza (2019), Leomir Cardoso Hilário (2013). Já o segundo tem enfoque na maneira como a natureza surge como representação de liberdade nesse recorte literário, a partir dos escritos de Edmund Blunden (1949), Rodrigo Campos (2022) e Evanir Pavloski (2017). Por fim, o terceiro capítulo foca na análise do romance e repensa a relação entre o humano e o natural, elucidando outros caminhos, menos automatizados e mais humanos.

Palavras-chave: Distopia. Romantismo. Natureza. *Admirável Mundo Novo*.

ABSTRACT

This research aims to identify how the concept of nature, as seen by English Romanticism, was translated into Aldous Huxley's *Brave New World* (1932). As a dystopia focused on authoritarian repression, its plot criticizes mass control maneuvers, acting as a "fire warning" (Hilário, 2013). Aldous Huxley is an English writer who excels at instigating critical thought by fictionalizing "societies of control" (Costa, 2004). In his work, the urban center is averse to representations of nature in the formation of the category of "space." Huxley presents a highly alienated London, viewing nature as an escape mechanism and a symbol of freedom. The research infers the possible influence of the English Romantic movement on the *corpus*, as it was a precursor to narratives where nature serves as a refuge. The bibliographic framework guides the analysis through the following organization: the first chapter conceptualizes the dystopia genre with the aid of texts from authors such as Gregory Claeys (2017), Débora Loane do Amaral e Souza (2019), and Leomir Cardoso Hilário (2013). The second chapter focuses on how nature emerges as a representation of freedom in this literary context, based on the writings of Edmund Blunden (1949), Rodrigo Campos (2022), and Evanir Pavloski (2017). Finally, the third chapter focuses on the analysis and rethinks the relationship between humans and the natural world aiming for more human pathways.

Keywords: Dystopia. Romanticism. Nature. *Brave New World*.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
CAPÍTULO I - DISTOPIA	16
1.1. Entre sonhos e pesadelos sociais: o surgimento da Distopia	16
1.2. A modernização do medo: a distopia de repressão autoritária como literatura no século XX.....	24
CAPÍTULO II - NATUREZA	31
2.1. “As paixões do homem estão nas formas da natureza” : a natureza surge como representação de liberdade no Romantismo Inglês.....	31
2.2. “Não sabem o que é grama, ou flores, porque nunca param para observá-las” : a natureza como cenário em distopias do século XX	37
CAPÍTULO III - ANÁLISE	42
3.1. <i>Admirável Mundo Novo</i> : uma introdução ao enredo da obra	42
3.2. “A verdade é uma ameaça” : a alienação como <i>modus operandi</i> na Inglaterra de Huxley	46
3.3. “O amor à natureza não estimula a atividade de nenhuma fábrica” : a relação entre homem e natureza é abolida.....	55
3.4. “Eu reclamo o direito de ser infeliz” : A natureza como reflexo de liberdade em <i>Admirável Mundo Novo</i>	62
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	70
REFERÊNCIAS	74

INTRODUÇÃO

Por séculos, a literatura tem sido uma arte capaz de provocar o seu leitor através de linhas que reelaboram artisticamente o real. Essas histórias permitem que as pessoas nomeiem as suas próprias experiências ao conduzi-las a pensar sobre elas. Segundo Alberto Manguel, “[...] seria um erro pensar na leitura como uma atividade meramente receptiva” (2009, p. 24), pois, quase como via de regra, essa forma de expressão desafia o seu público a refletir a realidade à sua volta. Afinal, o propósito da arte também é ser um reflexo da sociedade (Candido, 2000), que lida com os problemas sociais e os utiliza como inspiração para os enredos que surgirão em seu processo criativo. Literaturas como estas funcionam como um fomento para a criticidade, auxiliando na construção de leitores que podem ser cidadãos ativos e pensantes. Alguns autores decidiram se debruçar sobre essas questões de maneira mais incisiva que outros. Logo, algumas obras literárias, tendo enfoque no poder de subversão da literatura, se tornaram um marco na crítica a regimes sociais que exploram as fragilidades de um corpo social.

Um dos gêneros que mais expressa interesse por questões sociais e políticas é a distopia, que nasce em contraponto à utopia (Claeys, 2017) e, posteriormente, tem seu arcabouço construído por um conjunto de obras atravessado por diversos temas e, dentro deles, tece críticas aos dilemas morais do mundo contemporâneo que, futuramente, poderiam fomentar cenários catastróficos. Em textos distópicos, a violência é banalizada e flerta com a alienação causada pela disseminação de pensamentos pessimistas em massa, em clara crítica aos regimes totalitaristas. Os personagens distópicos, em algumas obras, são fragilizados e chegam ao seu limite ao longo da narrativa, exprimindo o quão desumano pode ser viver em completa desarmonia.

Na obra *Admirável Mundo Novo*¹ de Aldous Huxley, publicada inicialmente em 1932, uma sociedade formada por clones é apresentada ao leitor no cenário de uma Londres fictícia, que tem seus cidadãos divididos por castas determinadas ainda em seu processo de embriogênese. O livro explora o quão nocivo pode ser o processo de alienação de um grupo social por manobras de controle que, nesse caso, acontecem desde o berço. John, protagonista da narrativa, possui a trajetória de alguém em completa desarmonia com esse mundo

¹ Título original: *Brave New World*, traduzido por Vidal de Oliveira para a Editora Globo. *Admirável Mundo Novo* tem diversas traduções no Brasil, sendo a mais recente a realizada por Fábio Fernandes para uma edição especial comemorativa dos 90 anos do livro. As traduções mais tradicionais incluem a de Lino Vallandro e Vidal Serrano (1941) e Vidal de Oliveira, aqui utilizada. Outras traduções existentes são a de Felisberto Albuquerque e outras, que dependem da editora escolhida.

condicionado por tecnologias de manipulação em massa. A sua busca incessante por um desfecho longe desse espaço urbano conturbado, em um cenário de natureza, conversa com a jornada que os poetas românticos ingleses do século XVIII e XIX apresentaram sobre o seu meio em suas obras: uma fuga da confusão urbana que os levava a um espaço de exaltação da natureza, da simplicidade da criação (Favero, 2018).

Considerado um dos melhores escritores do século XX, Aldous Leonard Huxley (1824-1963) recebeu espaço no cânone literário e se mantém relevante até o presente momento. Curioso nato, o autor estudou sobre a existência humana não se restringindo à realidade ao seu redor, buscou mundo afora esse propósito em algumas instâncias: o íntimo humano mais profundo e o nosso papel como parte de uma sociedade, também como esses dois elementos interagem entre si. As necessidades do indivíduo, tanto biológicas como sociais e espirituais, foram pauta para Huxley e o seu projeto literário, que tem conexão direta com as experiências vividas ao longo dos seus 69 anos.

No século XIX, um biólogo e filósofo fica famoso por defender publicamente a teoria da evolução de Charles Darwin, ele também se torna conhecido como o criador do termo "agnóstico" em estudos sobre espiritualidade, esse foi Thomas Henry Huxley, pai de Leonard Huxley e avô de Aldous. O trabalho do seu neto, anos depois, seria vastamente influenciado pelo legado de Thomas. Aldous flerta com a ciência em diversos contextos e, inclusive, sempre foi um estudioso ávido. O seu interesse pela área o faz entender o potencial dos avanços científicos e as suas diretas causas na vida humana. Tendo vivido as catástrofes do século XX, o autor iria lidar com a ciência em seus textos com um olhar pessimista, já que o papel do homem moderno diante da ciência seria diferente daquele que ele conhece ainda cedo em sua vida:

Herdeiro da Modernidade, ao homem do século XX exige-se que desempenhe um papel activo na construção do conhecimento, que procure o seu esquema de valores, que transforme o mundo em vez de o contemplar, que seja um homem que faz e que se faz. Ansioso por corresponder ao que dele se espera, age desenfreadamente, manipula, transforma... e transforma-se simultaneamente em vítima e carrasco de si próprio, construindo um mundo cada vez menos humano, cada vez mais mecânico (Enes, 2019, p. 117).

Ainda criança, aos 14 anos, ele perde a sua mãe, Julia Huxley, fato que o autor comenta como um dos eventos que mais o impactou ao longo dos anos. Em sua obra, podemos perceber a influência dessa dor do luto em algumas passagens. *Admirável Mundo Novo*, estudado no presente trabalho, trata do sentimento de perda de duas maneiras: na primeira, os personagens condicionados pela hipnopedia, que vivem em Londres, negam a existência de sentimentos

tristes. É como se Huxley quisesse experimentar a dormência nos seus personagens que são apáticos à morte de alguém. Mas, ao mesmo tempo, o autor lhes rejeita: eles também não são capazes de sentir emoções positivas. A vida sem emoções, para Huxley, não parece fazer sentido. Por esse motivo, ele apresenta uma segunda interpretação do luto: John, personagem que não é condicionado como os outros, perde a sua mãe e é um reflexo oposto ao citado, ele fica devastado ao perder Linda, o que pode servir como paralelo à memória de Aldous ao sentimento que teve quando perdeu a mãe Julia.

O pós-guerra é um dos temas centrais da obra de Huxley, em diversas obras ele imprime os efeitos dos conflitos que moldam as dinâmicas econômicas, sociais e culturais do mundo. Em Oxford, ele alimenta uma amizade com o escritor D.H. Lawrence e começa a ter contato mais profundo com a literatura, mas também com estudos sobre a moral e a mente humana. Nessa época, Huxley começa a entender que a ação humana agia com base na irracionalidade, sendo profundamente inspirado por Nietzsche (Maurini, 2013, p. 91). O fator psicológico, mais tarde, influencia o seu pensamento político e a sua crítica às manobras de massa, mas também quando ele comenta os valores e princípios humanos em seus conjuntos de ensaios. Em 1921, ele lança o primeiro de uma série de livros, *Férias em Crome*². O autor, em seu romance de estreia, já apresenta um notório ceticismo ao satirizar a sociedade inglesa pós-guerra em um enredo que se desdobra em uma festa familiar permeada por profundas críticas morais, tema que se torna recorrente em seus trabalhos.

Os anos seguintes seriam determinantes para que esse olhar social analítico fosse traduzido em um dos trabalhos mais importantes da sua vida. Por passar a maior parte da década de 20 na Itália, ele presencia o fascismo e a tirania de Benito Mussolini de perto. Esse período desperta o seu interesse por sistemas autoritários e as suas consequências. Deixar o seu país de origem o faz conjecturar sobre opressões que afetam outras partes do mundo de maneira distinta, mas que ainda assim poderiam afetar a Inglaterra. O autor então começa a estudar manobras de controle social e também se aproxima da leitura de títulos críticos à União Soviética, o que alimenta o seu desejo de utilizar a ficção como ferramenta para extrapolar o real e elucidar problemas através do exagero deles.

Em busca de reforçar o seu repertório, Huxley viaja pelo mundo entre 1925 e 1926 e conhece países como Índia, Birmânia, Malásia, Japão, China e Estados Unidos. Em *Jesting Pilate*, publicação não-ficcional de 1926, ele discorre sobre a sua tentativa de entender melhor a mente e o comportamento do indivíduo, comentando sobre os costumes e a cultura das pessoas

² Título original: *Chrome Yellow*, traduzido por Edison Carneiro para a Editora Vecchi.

que encontrou durante a sua jornada. Um dos exemplos marcantes da obra é a sua passagem pelos Estados Unidos, que acentuaria, posteriormente, o seu pensamento crítico ao Fordismo³ e as práticas para produção em larga escala. O autor “[p]resta muita atenção no controle do tempo de lazer alheio, [...] incluindo a proibição sexual, para a qual o papel da publicidade é fundamental” (Maurini, 2013, p. 91)^{4 5}. Em seu relato, o autor sente o contraste entre o bem-estar aparente dos norte-americanos e a realidade decadente de localidades desafortunadas da Europa, que já havia sido inspiração para seus escritos. Para ele, os EUA pós-guerra têm pessoas que são “[l]ivres do medo, os americanos vivem com confiança e, portanto, com maior vitalidade. Uma extravagância generosa, jamais sonhada em outras partes do mundo, esse é o domínio americano” (Huxley, 1926, p. 283)⁶. Mas, para Huxley, toda aquela felicidade em um século marcado por conflitos intensos soava como alienação:

O que é conhecido como ‘vida noturna’ floresce na América como em nenhum outro lugar do mundo. E em nenhum lugar, talvez, haja tão pouca conversa. Na América, a vitalidade recebe a sua expressão mais obviamente vital. Portanto, parece haver ainda mais vitalidade nos americanos do que talvez realmente exista. Um homem pode ter muita vitalidade e ainda assim ficar quieto; sua calma imóvel pode ser confundida com apatia. Não pode haver engano sobre pessoas que dançam e correm. A vitalidade americana sempre se manifesta obviamente. Expressa-se vigorosamente ao som da bateria e do saxofone, ao toque das campainhas dos telefones e ao rugido dos eléctricos. Expressa-se em termos de automóveis apressados, de multidões enormes e gritantes, de discursos, banquetes, “drives”, slogans, sinais celestes. É tudo movimento e barulho, como a água escorrendo de uma banheira para o ralo. Sim, para o ralo (Huxley, 1926, p. 283-284)⁷.

Apesar de gostar de vários aspectos da vida norte-americana — e mais tarde optar por viver nos Estados Unidos — ele admite que não consegue encontrar profundidade nos diálogos daquele cenário, além de ser um grande crítico dos meios de produção utilizados lá. Presenciar

³ O Fordismo representa um sistema de produção em massa que, embora tenha sido eficiente em aumentar a produtividade e reduzir custos, também gerou problemas como alienação do trabalhador, degradação ambiental e homogeneização cultural.

⁴ “He dedicates much attention to the control of leisure time, [...] including sexual prohibition and rationalization, for which the role of advertising is fundamental” (Maurini, 2013, p. 91).

⁵ Todas as traduções livres apresentadas nesta dissertação são nossas.

⁶ “Liberated from fear, the Americans live with confidence, and therefore with enhanced vitality. A generous extravagance, undreamed of in other parts of the world, is the American rule” (Huxley, 1926, p. 283).

⁷ “What is known as ‘night life’ flourishes in America as nowhere else in the world. And nowhere, perhaps, is there so little conversation. In America vitality is given its most obviously vital expression. Hence there appears to be even more vitality in the Americans than perhaps there really is. A man may have plenty of vitality and yet keep still; his motionless calm may be mistaken for listlessness. There can be no mistake about people who dance and rush about. American vitality is always obviously manifested. It expresses itself vigorously to the music of the drum and saxophone, to the ringing of telephone bells and the roar of street cars. It expresses itself in terms of hastening automobiles, of huge and yelling crowds, of speeches, banquets, ‘drives,’ slogans, sky signs. It is all movement and noise, like the water gurgling out of a bath down the waste. Yes, down the waste” (Huxley, 1926, p. 283-284).

a apatia daquele povo diante de um tempo no qual tantas adversidades pairavam sobre o mundo impulsionou ainda mais seu pensamento político ativo e o fez seguir buscando autores que estudaram a ação do homem em sociedade, como ele mesmo vinha fazendo. Nesse processo, Huxley esbarra em uma de suas maiores inspirações:

Por trás das suas críticas às sociedades de massa, ao Fordismo e ao totalitarismo, está a crítica de Vilfredo Pareto, sem dúvida a principal fonte do pensamento político de Huxley. No “*Trattato di sociologia generale*” (1916), Huxley encontra a confirmação das teses de Lawrence sobre a importância dos instintos e sentimentos na base da ação humana, tornando a teoria de Pareto uma fonte para as suas conclusões sobre essa origem do nosso comportamento: ela é feita de egoísmo (Maurini, 2013, p. 92).⁸

A sua leitura de Pareto o instiga a questionar as ações da elite e o seu egoísmo que, seguido por uma sede de controle, impuseram a passividade moderna. Em alguns anos, as experiências vividas até então, as ideias herdadas em família e a sua curiosidade sobre o futuro do mundo o levariam para a escrita do seu livro de maior renome, *Admirável Mundo Novo*. No seu novo livro, escrito em 1931, ele iria encarar os avanços científicos e tecnológicos como instrumentos para uma desordem desenfreada, na qual as pessoas seriam condicionadas a um pensamento unificado, tendo sua individualidade usurpada no berço. Este, que é o seu primeiro trabalho distópico, é lançado no ano seguinte, culminando críticas polarizadas, no entanto, em alguns anos, a obra se tornaria um clássico. O mundo novo de Huxley, que será pautado em sua profundidade ao longo do trabalho, era uma revolta contra a “Era das Utopias” e o positivismo que havia sido deixado de lado no pós-guerra.

Após outras publicações e encontros com a distopia, em 1946, ele escreve um prefácio para uma nova tiragem de *Admirável Mundo Novo*, no qual ele afirma não querer mais pensar na sanidade social como uma impossibilidade, como fez em seu romance. Apesar de enxergar uma vasta destruição no mundo com a Segunda Guerra Mundial, o autor almeja outras maneiras de criar um mundo novo, e descreve neste prefácio como ele o faria. Essas ideias são, posteriormente, encontradas em *A Ilha*⁹ (1962), o seu último romance. O livro é uma oposição utópica de Huxley a sua obra mais famosa, nele o autor escreve de maneira alusiva às suas palavras do prefácio mencionado:

⁸ “Behind the criticism of mass society, Fordism and totalitarianism, it is Vilfredo Pareto’s undisputed lesson that dominates: it is undoubtedly the principal source of Huxley’s political thinking. In the *Trattato di sociologia generale*, Huxley finds confirmation of Lawrence’s theses on the importance of instincts and feelings at the base of human action, making Pareto’s Machiavellian conclusions on the nature of this base his own: it is made up of egoism, ‘hatred and vanity’ (Huxley 2001a, 492)” (Maurini, 2013, p. 92).

⁹ Título original: *Island*, traduzido por Gisela Brigitte Laub para a Editora Globo.

Se eu fosse reescrever o livro agora, ofereceria ao Selvagem uma terceira alternativa. Entre os chifres utópico e primitivo de seu dilema estaria a possibilidade de sanidade... Nessa comunidade, a economia seria descentralista e henry-georgiana, a política kropotkinesca e cooperativa. A ciência e a tecnologia seriam usadas como se, tal como o Sabá, tivessem sido feitas para o homem, não (como atualmente e ainda mais no *Admirável Mundo Novo*) como se o homem devesse ser adaptado e escravizado a elas. A religião seria a busca consciente e inteligente do Fim Último do homem, o conhecimento unitivo do Tao ou Logos imanente, da Divindade ou Brahman transcendente. E a filosofia de vida prevalecente seria uma espécie de Utilitarismo Superior, em que o princípio da Maior Felicidade seria secundário ao princípio do Fim Último—a primeira pergunta a ser feita e respondida em todas as contingências da vida sendo: ‘Como esse pensamento ou ação contribuirá, ou irá interferir, na realização, por mim e pelo maior número possível de outros indivíduos, do Fim Último do homem?’ (Huxley, 2014, p. 9-10).

Irene Enes pontua, ainda, a maneira como Huxley parece ter encontrado o ponto de equilíbrio nesse último romance (2019, p. 123). A análise detalhada das obras distópicas de Aldous Huxley revela sua contínua reflexão sobre a busca pela perfeição utópica. Desde *Admirável Mundo Novo* até *A Ilha*, Huxley apresenta uma evolução em sua visão, passando da exposição das consequências negativas de uma sociedade controlada pelo avanço científico até a proposição de um novo modelo utópico baseado na descentralização econômica, cooperação política e busca consciente pelo bem-estar humano. Essa jornada literária reflete não apenas as preocupações do autor com o mundo ao seu redor, mas também sua busca por alternativas viáveis para a construção de um futuro mais equilibrado e harmonioso.

A publicação do conjunto de ensaios *Regresso ao Admirável Mundo Novo*¹⁰ (1958), que precede o seu último romance, possui textos que estabelecem um paralelo entre a realidade e a ficção apresentada por ele em sua primeira distopia, em questões como: superpopulação, (des)organização social, manobras de controle social, entre outras, que são inimigos mecânicos e militares da liberdade (Huxley, 2004). Esse é “o pensamento político de um observador cuidadoso do século XX” (Maurini, 2013, p. 89)¹¹, que reafirma o perfil controlador da elite econômica e o seu intuito de controlar as massas. Nessa publicação, o autor afirma que o seu enredo fictício de décadas atrás já não parecia tão irreal assim. Os avanços tecnológicos seguiram em domínio da sociedade, a disputa por poder ainda caracteriza conflitos políticos e econômicos e a maneira como essas características são escritas por Aldous Huxley fazem dele um pensador cujas ideias se contrapõem ao esquecimento.

O interesse que precede a presente pesquisa surge a partir de uma leitura contemporânea do seu romance distópico de maior sucesso, em um momento inquietante da política brasileira, no qual alguns pilares sociais foram atacados por manobras de desmonte, como a educação, por

¹⁰ Título original: *Brave New World Revisited*, traduzido por Fábio Fernandes para a Editora Biblioteca Azul.

¹¹ “This is the political thinking of a careful observer of the twentieth century [...]” (Maurini, 2013, p.89).

exemplo. A busca por liberdade do herói distópico, um tanto familiar naquele momento, foi ao encontro de um fascínio pessoal pela relação dos autores românticos ingleses com a natureza, que nasce da mesma ânsia por emancipação de algo que os aprisiona. Esse trabalho surge de uma relação entre ambos os contextos ficcionais e é tomado por um olhar que busca identificar o propósito em ter o espaço de natureza como reflexo de liberdade em *Admirável Mundo Novo*.

Assim, este estudo tem como objetivo analisar as representações da natureza como elemento importante na caracterização da categoria “espaço” em *Admirável Mundo Novo*. Como ponto de partida, a pesquisa se atém ao que Rodrigo Campos (2022) colocou como um dos objetivos do uso da natureza como cenário em narrativas: “[a] literatura deve, portanto, comparar as possibilidades de evolução harmoniosa encontradas na natureza com as estruturas da sociedade que impedem sua realização” (p. 199). A pesquisa pretende desenvolver um diálogo maior entre os aspectos dessa relação entre natureza e uma estrutura social deteriorada, pautando em seu referencial teórico as crises, ainda relevantes para o século XXI, que impulsionaram nomes importantes do Romantismo inglês, responsáveis por influenciar, posteriormente, a escrita de Aldous Huxley e outros autores distópicos.

Ao refletir a relevância deste trabalho, pensamos no quão importante pode ser revisitar o olhar romântico sobre a vida na natureza longe do caos cotidiano, e entender como tal pensamento segue presente em uma obra do século seguinte. Esta ideia de pesquisa surge em meados de 2022 em meio a uma tentativa de desmonte social através de um governo presidencial com estratégias fascistas de controle populacional. A escrita de uma pesquisa no Brasil sobre uma literatura que denuncia as tribulações de um povo guiado pelo autoritarismo contribui por alertar os riscos de um regime como este.

A partir da leitura de diferentes pontos de vista acadêmicos, o primeiro capítulo objetiva conceituar o gênero distopia com o auxílio de textos de autores como: Gregory Claeys (2017), Débora Loane do Amaral e Souza (2019), Leomir Cardoso Hilário (2013) e Eduardo Marks De Marques e Wendel Wickboldt Buchweitz (2020). Já o segundo tem enfoque na maneira como a natureza surge como representação de liberdade nesse recorte literário, a partir dos escritos de Edmund Blunden (1949), Rodrigo Campos (2022) e Evanir Pavloski (2017). Para arrematar as discussões teóricas do texto, o terceiro capítulo foca na análise de *Admirável Mundo Novo* à luz das informações obtidas nos capítulos de fundamentação. Como primeiro passo, tomamos a alienação que aprisiona os personagens da trama, isto porque este processo os distancia dos espaços naturais, abolindo a relação entre homem e natureza, que é tema do segundo subtópico. E, por fim, pretendemos focar na maneira como a natureza trazida pelo Romantismo inglês foi traduzida como um reflexo de liberdade nesta obra, objetivo principal do trabalho.

CAPÍTULO I - DISTOPIA

1.1. Entre sonhos e pesadelos sociais: o surgimento da Distopia

Em 1516, “[...] um livro escrito pelo inglês Thomas More utilizou metaforicamente o estabelecimento de uma ilha na qual tudo era perfeito, inclusive o próprio homem” (Barbosa, 2022, p. 106). *Utopia* (1516) critica a Inglaterra do século XVI ao criar um paralelo entre essa sociedade e uma ilha com experiências e condições de vida melhoradas. A “utopia” – que em sua etimologia significa um “não lugar”, um lugar inexistente – surge, em sua época, como uma visão otimista de uma sociedade que poderia entrar em ascensão devido aos progressos nos campos da moral e da ciência conquistados até então. Por esses motivos, todas as tentativas literárias de reproduzir o gênero originado por More, a partir do retrato de uma sociedade aperfeiçoada e livre de desigualdades, foram, por via de regra, sempre fictícias (De Marques, Buchweitz, 2020). Tal norma se estabelece porque o propósito da narrativa utópica pauta essa imagem de uma sociedade modelo e que, de fato, não existe.

A disseminação do conceito através desses enredos literários é inegável, mas, ao longo dos anos, algumas ideias não-literárias foram rotuladas como “utopia”. Afinal, o “inalcançável” antes de conhecer a literatura, viveu no imaginário humano. Alguns autores, por essa característica mutável do termo, consideram difícil categorizar quais seriam os fatores distintivos das literaturas de origem utópica. Lyman Tower Sargent, autor de renome neste campo de estudo, expressa esse conflito no título de uma de suas obras: *Utopia: The Problem of Definition* (1975). A razão para este impasse encontra-se na composição desses textos. Já que alguns são de fato literários, e outros não.

Esta seria a diferença entre utopia literária e utopismo. A primeira, respectivamente, é a utopia enquanto ficção em prosa, já o segundo se refere aos “[...] sonhos e pesadelos que dizem respeito à maneira como grupos de pessoas organizam suas vidas e como geralmente imaginam uma sociedade radicalmente diferente daquela em que vivem os sonhadores” (Sargent, 1994, p. 3, *apud* Silva, 2022, p. 16). Os termos derivados da utopia, então, passam a ser aplicados em discussões de diversos âmbitos. A evolução desse debate faz as suas categorias de estudo se tornarem cada vez mais amplas, pois pensar apenas no polo positivo da utopia acabaria criando

limites para o conceito (Silva, 2022, p.19). A utopia, de modo geral, posteriormente se dividiria em dois polos: a eutopia¹², seu lado positivo, e a distopia, o seu oposto.

Esta ideia contrária surge em meados do século XVIII, quando a palavra *dystopia* era utilizada para descrever “um país infeliz”. De acordo com Gregory Claeys (2017), o termo “distopia” surge em um livro de Lewis Henry Young, *Utopia: or, Apollo’s Golden Days* (1747). No entanto, Eduardo Marks De Marques e Wendel Wickboldt Buchweitz (2020) ressaltam que o seu primeiro uso registrado acontece em um contexto não-literário, no século XIX, quando o filósofo e economista britânico John Stuart Mill utiliza a palavra em 1868 para criticar o governo do seu país e acusá-lo de defender cenários ruins, que para ele seriam diferentes do que define uma utopia. Em resumo, enquanto a utopia é um sonho, a distopia descreve o “pesadelo social” (Claeys, 2017, p. 280).

O termo “distopia” deriva da junção do prefixo “dis” (anormal, doente, dificuldade ou mal funcionamento) com “topos” (lugar) (Hilário, 2013), o que denota um “lugar doente”. Usualmente o substantivo “distopia” é entendido como sinônimo direto da literatura distópica escrita, mas Claeys explica que nenhuma forma gramatical derivada do termo precisa ser essencialmente literária, assim como mencionado anteriormente para a utopia. O distopismo é algo que tende para o estático, pessimista e paranoico (Rosenfeld, 2021, p. 74 *apud* Silva, 2022, p. 24) e tal comportamento não é somente encontrado em situações narrativas, “[...] portanto, existem usos empíricos e não literários do termo” (Claeys, 2017, p. 5)¹³. Todavia, diferente da utopia, a distopia não carece de caráter fictício. Ruth Levitas, autora de *The Concept of Utopia* (1990), utiliza exemplos de hipóteses desastrosas para a humanidade que não são ficcionais:

As distopias não têm necessariamente forma ficcional; nem as previsões do inverno nuclear, nem os receios que temos sobre as consequências do desmatamento nas florestas tropicais, dos buracos na camada de ozônio, do efeito de estufa e do potencial derretimento das calotas polares. Nenhum desses é precisamente um material de ficção (Levitas, 1990, p. 195 *apud* Claeys, 2017, p. 5).¹⁴

No entanto, embora não defina o seu todo, o seu viés fictício é documentado em passados remotos e é, anos à frente, responsável pela sua popularização. Os mitos antigos contados oralmente cultuavam a ira divina e partilhavam “profecias” desastrosas em povoados,

¹² A *eutopia* se aproxima do conceito positivo atrelado à utopia “[d]evido à proximidade morfológica (intencionalmente evocada por More) entre as formas *outopia* e *eutopia* – do grego eu (“bom”) e topos (“lugar”) –, a palavra utopia é frequentemente associada à ideia de lugar feliz, bom, perfeito” (Silva, 2022, p. 18).

¹³ “So there are non-literary, empirical usages of the term” (Claeys, 2017, p. 5).

¹⁴ “Dystopias are not necessarily fictional in form; neither predictions of the nuclear winter nor fears of the consequences of the destruction of the rain forests, the holes in the ozone layer, the greenhouse effect and the potential melting of the polar ice caps are primarily the material of fiction” (Levitas, 1990, p. 195 *apud* Claeys, 2017, p. 5).

enquanto construíam o seu imaginário social com o intuito de legitimar regimes da época (Carvalho, 1990, p. 10). O ato de contar esses enredos estava ligado ao intuito de impor algum tipo de lição moral como senso comum através do medo. Pode-se dizer que a maioria dos cenários irreais criados nesses contextos tinha o objetivo de modular algum tipo de comportamento, ao invés de aconselhar contra algum mal. Atualmente, estes cenários também são chamados por alguns pesquisadores de distopia.

Segundo Claeys, “[a]gora, esses cenários de pesadelo ocupam uma posição cada vez mais proeminente no nosso vocabulário e no nosso imaginário, mas sem o final feliz e esperançoso prometido pela teologia” (2017, p. 4)¹⁵. Revisitar esses contos antigos e nomeá-los como distopia auxilia na desconstrução de algumas falácias alienantes apresentadas por eles e, possivelmente, poderá transportar a interpretação dessas narrativas antigas a um dos propósitos modernos do gênero: instigar a criticidade e alertar indivíduos do despotismo que utiliza seu poder para prendê-los em seu autoritarismo (Bosi, 1996, p. 14). Em resumo, o termo “distopia” nomeia narrativas/ideias que surgem sempre com algum propósito, seja ele positivo ou negativo.

Para alguns autores, estes enredos, opostos ao cenário de eutopia, poderiam ser nomeados simplesmente como “antiutopia”, mas este termo dá nome a um conceito que não é necessariamente contrário a representações utópicas. Antonis Balasopoulos (2006) explica a relação entre distopia e antiutopia. Ao citar a obra de Sargent, ele estabelece um panorama da relação entre os termos. Em *Utopia: The Problem of Definition* (1975), Sargent se detém na ideia de que a distopia teria alguns sinônimos diretos, a “antiutopia”, a “utopia negativa”, entre outros. Entretanto, alguns anos depois, em *The Three Faces of Utopianism Revisited* (1994), o autor traz o termo “antiutopia” em certo contraste com a distopia. Apesar de serem semelhantes em conteúdo, o autor agora define a “antiutopia” como conceito para demonstrar que seria “impreciso” dizer que ambas são a mesma coisa.

Sargent (1994) conclui que a “[...] antiutopia é de uso comum como substituto da distopia, mas, como tal, é muitas vezes impreciso. É apenas útil ter um termo para descrever aquelas obras que usam o utópico como forma de atacar utopias em geral ou uma utopia específica” (*apud* Balasopoulos, 2006, p. 60)¹⁶. A literatura antiutópica apresenta uma visão de mundo supostamente melhorada, que deu errado devido a falhas na natureza humana ou nas

¹⁵ “Now such nightmarish scenarios occupy an increasingly prominent position in our vocabulary and our mental world, but without the hopeful outcome promised by theology” (Claeys, 2017, p. 4).

¹⁶ “Anti-utopia is in common use as a substitute for dystopia, but as such it is often inaccurate, and it is useful to have a term to describe those works that use the utopian form to attack either utopias in general or a specific utopia” (Sargent, 1994, p. 8 *apud* Balasopoulos, 2006, p. 60).

estruturas sociais. Já a distopia, em sua maioria, é uma sociedade fictícia caracterizada pela opressão, miséria e, muitas vezes, um governo totalitário ou poder governante, ou seja, foge à perfeição.

Mesmo distintos, alguns textos ainda irão tratá-los como sinônimos diretos ou até como o mesmo conceito. Esta suposta semelhança entre os termos gera um conflito entre classificações de obras, no entanto, a antiutopia não consegue se firmar como um gênero por não possuir características suficientes para isto, como a distopia faz. Deste modo, respectivamente, a primeira funcionaria melhor sendo uma categoria da segunda, ou até sendo chamada de “falsa eutopia”, como afirma Willy Nascimento Silva:

[D]e acordo com Suvin (2003), a antiutopia seria um tipo específico de distopia, podendo ser definida como uma falsa eutopia, uma comunidade pretensamente melhorada, cujos valores são dissecados por alguma instância narrativa (personagem, narrador etc.) e expostos como intrinsecamente negativos. [...] Diante dessa imprecisão, a noção de antiutopia talvez seja mais bem aproveitada se tratada em termos de uma variação discursiva que marca uma postura crítica de oposição em relação ao ideal utópico, já que não oferece elementos suficientes para a formação de um novo subgênero. A distopia, por sua vez, se estabelece como subgênero definitivo no final do século XIX, quando a ficção utópica passa por uma mudança de perspectiva (Silva, 2022, p. 20-21).

Essa “virada distópica”, na qual a popularização da literatura distópica acontece, será discutida no tópico seguinte. Ainda discutindo os gêneros utopia, distopia e suas nomenclaturas, entende-se que o arcabouço de obras distingue bem o seu conteúdo e as suas diferenças. Contudo, apesar dos autores direcionarem a sua escrita a um dos gêneros citados, os seus conceitos podem ter os seus limites borrados pela perspectiva do leitor. O que pode afetar essa experiência é a recepção da obra, diante do contexto da comunidade na qual o leitor está inserido. De Marques e Buchweitz (2020) apresentam um comentário sobre a perspectiva do leitor em relação ao que se lê:

Se entendida como fantasia, sociedade desejada ou mesmo como um modelo a ser alcançado para usar os termos de Tower Sargent, utopia mantém seu sentido comumente entendido de lugar bom e/ou feliz. Contudo, se entendida como uma sociedade indesejada ou mesmo uma advertência aos leitores contemporâneos à publicação da obra, utopia torna-se, muitas vezes, uma distopia (De Marques, Buchweitz, 2020, p.7).

A recepção de uma obra pelo público é um processo subjetivo, que muitas vezes se apoia em um saber prévio¹⁷ sobre seu gênero, mas alguns críticos, como Claeys, apontam esse “local comum” como uma característica que pouco se aplica a utopia ou distopia. A justificativa

¹⁷ “Jauss explica que a experiência literária do leitor (o acontecimento literário) pressupõe um ‘saber prévio’, que funciona como conjunto de saberes tanto literários quanto da própria vida, ‘com base no qual o novo de que tomamos conhecimento faz-se experienciável, ou seja, legível’ (Jauss, 1994, p. 28 apud Zappone, 2009, p. 195).

apontada é a impossibilidade de estabelecermos um recorte social padrão que seja considerado “melhor” ou “pior” para todos os leitores de um livro. Claeys explora este impasse:

Estas definições esclarecem vários problemas enquanto revelam outros. ‘[...] Existe um espaço substancial entre lugares “ruins” e “consideravelmente piores” – e piores do que o quê? [...]’ Portanto, categorizar as perspectivas dos leitores é estranho. Eles habitam tantas sociedades e grupos diferentes que não está claro quando e onde “ruim” e “pior” se aplicam. Outros problemas surgem com a localização de autores que se deslocam: qual é o seu principal ponto de referência? Aparentemente, a presunção é que os leitores compartilham a mesma classe e/ou valores dos autores, o que é questionável (Claeys, 2017, p. 280).¹⁸

Muitas variáveis surgem quando se pensa no que pode ser considerado um cenário ideal para um público heterogêneo. Tempo, espaço, gênero, posição social, entre outros, são pontos cruciais para determinar a visão de um indivíduo sobre uma obra, além de valores sobre liberdade, igualdade e ordem que são subjetivamente invertidos em diversas partes do mundo. Uma obra utópica ou distópica pode cumprir o seu propósito de crítica em alguns cenários, mas em outros não. Um exemplo prático seria o acesso à tecnologia, uma realidade remota a alguns cantos do mundo, mas que é criticada por alguns títulos, mesmo não sendo universal. Entende-se que um texto consegue cumprir o seu papel e ser fiel ao seu gênero em qualquer cenário se pensamos no autor como figura absoluta na definição do mesmo.

Para análise, no entanto, se faz necessário apropriar características e tecer paralelos entre os gêneros, logo, é importante retomar que “distopia” é uma palavra que nos desperta imagens perturbadoras (Claeys, 2017, p.3). As colocações distópicas fogem do modelo e da idealização de um lugar melhor que o real. Mas também, de alguma maneira, ambos conceitos convergem em algumas ideias. Tanto a distopia quanto a utopia possuem seus locais de poder, só que expressos de maneiras distintas. Para se estabelecer uma relação hierárquica, algum tipo de sistema precisa ser implementado delimitando um local para as partes da sociedade.

Para ilustrar essa ideia, Claeys utiliza uma imagem que também se faz marcante para Yevgeny Zamyatin no seu romance precursor *Nós*¹⁹ (1924), a alegoria de “muro”: “[...] uma utopia seria uma sociedade cercada por um muro construído para manter os outros fora, e uma distopia teria o seu para manter os seus habitantes presos” (Claeys, 2017, p. 8)²⁰. O autor

¹⁸ "These definitions clarify various problems while revealing others. [...] A substantial space exists between ‘bad’ and ‘considerably worse’ places—and worse than what? [...] So categorizing readers’ perspectives is awkward. They inhabit so many different societies and groups that it is unclear when and where ‘bad’ and ‘worse’ apply. Further problems emerge with locating authors who move about: what is their chief reference point? The presumption is apparently that readers share the same class and/or values as authors, which is questionable" (Claeys, 2017, p. 280).

¹⁹ Título original: *Мы*, traduzido por Gabriela Soares para a editora Aleph.

²⁰ “[...] utopia was a society surrounded by a wall designed to keep others out, and a dystopia one intended to keep its inhabitants in” (Claeys, 2017, p. 8).

entende que ambos cenários irão possuir um grupo privilegiado e um grupo externo a isso, e esse “muro” representa o nível de repressão que os outros teriam enquanto, de alguma maneira, sacrificam algo em suas vidas para a construção de poder de quem é privilegiado.

Com o intuito de afunilar a discussão, e delimitar características do gênero do *corpus* da pesquisa, elencamos a maneira como Balosopoulos organiza os tipos de distopia, visando exemplificar as ramificações do gênero. Essa é uma definição de 2006, que talvez não abranja títulos contemporâneos a este trabalho, mas que contempla o tipo de distopia estudado nele:

i. Distopias de falha trágica: essa subcategoria se destaca por afastar-se da ficção científica que é um elemento do futuro em várias obras. Textos ficcionais e não-ficcionais estão inclusos nessa seção, que se assemelha a ideia de antiutopia pois ela é composta de trabalhos acerca da falha de alguma estrutura alusiva a um esquema utópico. A desigualdade e carência pautadas em *La guerra del fin del mundo* (1981) de Mario Vargas Llosa é um exemplo mencionado, o romance em castelhano descreve fatos da Guerra de Canudos.

ii. Distopia de repressão autoritária: essa seção enquadra o romance trabalhado nesta pesquisa e será comentado mais à frente, mas, em resumo, esses textos se diferem da antiutopia ao rejeitar de forma quase que completa as descrições utópicas de uma sociedade. Eles são marcados pela repressão que usurpa a individualidade dos cidadãos e constituem alguns dos trabalhos mais famosos do gênero, *1984* (1949) de George Orwell e *Fahrenheit 451* (1953) de Ray Bradbury, por exemplo.

iii. Distopias de contingência catastrófica: essa subdivisão tem como arcabouço os textos que possuem uma catástrofe como centro de seu enredo, seja ela: invasão alienígena, o surgimento de algum vírus devastador, a colisão com um meteoro, alguma mutação biológica não vista antes, entre outras. O romance de Herbert George Wells, *The War of the Worlds* (1898), é um dos títulos mais famosos da categoria com o seu contexto de invasão na terra por alienígenas de Marte. Essas distopias podem fazer uma sátira ou crítica ao Estado, mas elas não são literais, pois não atrelam a causa principal da destruição social a ele.

iv. Distopias niilistas: trabalhos como o filme *Blade Runner* (1982) de Ridley Scott são exaltados nessa seção que traz como características a estética *cyberpunk* e um “realismo sujo”, com um ataque difuso e muitas vezes ideologicamente incoerente à ordem social existente. Ao contrário das distopias de repressão autoritária, as distopias niilistas tendem a privilegiar empresas multinacionais em detrimento do Estado e a mutação tecnológica em detrimento da política social nos seus relatos de burocratização e decadência social. Elas partilham o apocalipticismo das distopias de contingência catastrófica, embora o seu realismo envolva uma

dimensão crítica muito mais enfática no que diz respeito às instituições e práticas sociais existentes.

v. Distopias críticas: surgidos na década de 1990, estes são textos que veem a atual ordem tecnológica, ecológica e sócio-política das coisas como fadada à catástrofe. O elemento apocalíptico das distopias de contingência e das distopias niilistas não está ausente, mas é temperado por uma análise mais concertada e coerente das tendências problemáticas ou perigosas no mundo existente e por uma resistência efetiva ao temperamento niilista. É a condenação da ordem existente que tem precedência, mas não como algo que garanta o investimento afirmativo na possibilidade de uma mudança radical e de um futuro diferente.

Por fim, os títulos que associam essas categorias se encontram em um ideal comum, eles ilustram “[...] uma sociedade inexistente descrita com detalhes e normalmente localizada no tempo e no espaço que um leitor contemporâneo considerasse pior do que a sociedade em que ele vivia, essa seria a pretensão do autor” (Claeys, 2017, p. 280)²¹. Um aspecto que talvez faça com que estes textos distópicos consigam gerar um impacto em larga escala pode ser o seu encontro com a ficção científica, o que faz com que esses cenários sejam irreais/assustadores para boa parte do mundo. Justamente por não repousar essencialmente na mimetização de aspectos reais, o que essa ficção faz pela distopia é distorcer cenários e tomar a atenção dos leitores por desenhar um caminho paralelo à realidade, ao invés de tentar instruí-los por uma relação fiel ao presente.

Alexandra Aldridge é citada por Claeys por explicar a relação entre os gêneros em questão em *The Scientific World-View in Dystopia* (1978). A autora alinha a distopia com os fatores alienantes da ciência e tecnologia, fatores essenciais da ficção científica. Em sua totalidade, essa relação é capaz de firmar um mundo no qual tais avanços privilegiam quem tem acesso e controle sobre eles, capaz de incitar uma reflexão social que é basilar em grande parte dos textos distópicos. O escritor Kingsley Amis apresenta uma definição de ficção científica que a explica como tipo de literatura:

[A]quele tipo de prosa narrativa que trata de uma situação que não poderia surgir no mundo que conhecemos, mas que é hipotetizada com base em alguma inovação na ciência ou tecnologia, ou pseudociência ou pseudo tecnologia, seja de origem humana ou extraterrestre (Amis, 1963, p. 18 *apud* Claeys, 2017, p. 285).²²

²¹ “[...] a non-existent society described in considerable detail and normally located in time and space that the author intended a contemporaneous reader to view as considerably worse than the society in which that reader lived” (Claeys, 2017, p. 280).

²² “[T]hat class of prose narrative treating of a situation that could not arise in the world we know, but which is hypothesized on the basis of some innovation in science or technology, or pseudo-science or pseudo-technology, whether human or extra-terrestrial in origin” (Amis, 1963, p. 18 *apud* Claeys, 2017, p. 285).

Em poucas palavras, esse tipo de texto possui um elemento científico ou tecnológico que dita o curso da narrativa e a faz radicalmente diferente do mundo presente do leitor. Alguns autores possuem opiniões diferentes sobre o nível de inovação que precisa ser inserido em um enredo para que ele seja (ou não) considerado parte desse gênero. Ainda sobre os aspectos do gênero, uma questão emerge entre os estudos: a ficção científica é uma parte das literaturas utópicas, ou seria o contrário? Silva elenca o pensamento de Claeys e Suvin para explicar esse debate:

A discussão acerca da relação entre ficção utópica e ficção científica assume, basicamente, duas perspectivas: ou a primeira estaria incluída na segunda, constituindo assim uma variação desta, ou vice-versa. Claeys, por exemplo, compreende a ficção científica como o subgênero da ficção utópica “[...] em que há predominância dos temas ciência e tecnologia – [e]utopicamente, quando expresso de maneira positiva, ou distopicamente, quando usado de modo negativo” (Claeys, 2013, p. 162). Suvin, por sua vez, defende que “[...] a ficção utópica não é apenas, historicamente, uma das raízes da FC, mas também [...], ainda que retroativamente, uma de suas formas” (Suvin, 1988, p. 38). Ela seria o “subgênero sociopolítico” da ficção científica (Silva, 2022, p. 26).

Pode-se dizer que a ficção científica se conecta com a distopia e a utopia quando se torna sociopolítica. Ela se populariza, inclusive, pela sua relação com esses outros gêneros semelhantes (Claeys, 2017, p. 285). A tecnologia é descrita em alguns contextos distópicos como uma ferramenta para revolução, que faz aquele mundo ser diferente dos demais. No entanto, alguma conotação negativa sempre é ligada a esses avanços. O decorrer da trama exemplifica como alguns malefícios nascem em decorrência das alterações causadas em sociedade pela tecnologia, geralmente por enfatizar conflitos por poder ou por incitar comportamentos controladores:

Para a distopia, a questão não é o que a ciência produz, mas o seu impacto negativo na humanidade. Portanto, a questão não é se imaginamos armas de raios, fontes de energia infinitas ou viagens espaciais. É se as usamos como instrumentos de opressão e destruição (Claeys, 2017, p. 286).²³

O período pós Primeira Guerra Mundial fez o mundo ocidental deixar de lado a sua esperança e assumir um sentimento de desespero (Fromm, c1977, p. 315 *apud* Souza, 2019, p. 87). Esse ponto na história marca uma aversão a mudanças, ao progresso tecnológico que poderia devastar milhares de vidas. Daí vem o anticientificismo presente nas narrativas que colocam a tecnologia como uma proposta de prosperidade mas que possuem um desfecho trágico por influência dela. A influência da ficção científica na construção de distopias, e vice-versa, reflete a preocupação com implicações éticas. As distopias modernas refletem

²³ "For dystopia, the question is not what the science produces, but its negative impact on humanity. So the issue is not whether we imagine ray guns, infinite power sources, or space travel. It is whether we use them as instruments of oppression and destruction" (Claeys, 2017, p. 286).

preocupações e aspirações humanas profundas, e, por isso, em sequência, o contexto de publicação das distopias do século XX será explorado a fim de dar luz ao contexto que inspirou a criação da obra que constitui o *corpus* da presente pesquisa. Por fim, diante das interações entre utopia, distopia e ficção científica, conjectura-se que o universo das ficções especulativas²⁴ desafia nossas noções de realidade e reflete condições humanas e sociais. A evolução do conceito de distopia revela mudanças nas formas literárias e nos fundamentos sociais, mas, acima de tudo, reforça o impacto da arte na história por registrar em literatura os impactos imensuráveis de tempos catastróficos da humanidade.

1.2. A modernização do medo: a distopia de repressão autoritária como literatura no século XX

O tópico anterior exhibe a trajetória da distopia como conceito e como gênero literário. Em sua jornada, a distopia em literatura tem um encontro com questões sociais que a fazem florescer como gênero. O momento pós-guerra, mencionado anteriormente, é um dos fatores essenciais para que a esperança e o positivismo coletivo fossem apagados no Ocidente. Essa “virada distópica” é influenciada “pela industrialização, pela progressiva desigualdade social e pela crescente popularidade do socialismo e do darwinismo social” (Claeys, 2017, p. 355 *apud* Silva, 2022, p. 21). Este momento entre o final do século XIX e início do século XX marca a produção de algumas das literaturas mais famosas no campo da distopia. A época mencionada é cenário da proliferação dos regimes totalitaristas que impuseram um pensamento único como soberano em detrimento do livre arbítrio social. Esses regimes foram “[...] marcados pelo terror inspirados pela abrangência dos seus aparatos estatal, corporativo e policial” (Souza, 2019, p. 88). Tais líderes quiseram afirmar esses pensamentos dogmáticos para buscar o bem dos seus interesses no Estado e fixar as suas estratégias de dominação entre os cidadãos. Alessandro Maurini explica esse processo, e ainda como Aldous Huxley compreende esse período:

Os líderes totalitários e as elites que controlam as (pseudo)democracias são (ou são sustentados por) especialistas pós-freudianos no campo da psicologia aplicada. Eles entendem psicologia de massa, o desejo de adorar, de pertencer e de transcender presente na natureza humana, e eles exploram isso em seu próprio benefício no culto da personalidade e no culto da nação, que desejam estender através da guerra, sabendo que o ódio paga ‘enormes dividendos psicológicos’ (Huxley, 2001a, p. 492). Em suma, estamos lidando com questões científicas com maquiavelismo, onde por científico Huxley entende tudo o que atua na mente do indivíduo: a prova é a criação

²⁴ Entende-se por ficção especulativa o que Neil Gaiman conceitua na sua introdução à *Fahrenheit 451*, onde ele afirma “[...] é muito boa em abordar o presente, não o futuro. É boa em tomar um aspecto problemático ou perigoso do presente e o estender, extrapolar esse aspecto até que ele se torne algo em que as pessoas daquela época possam ver sua realidade a partir de um ângulo ou local diferentes. Ela é preventiva” (p. 10).

de Ministérios de Propaganda em todos os países europeus, sejam eles totalitário ou (pseudo)democrático. (2013, p. 92).²⁵

Os fatos históricos que precedem o século XX construíram o caminho trilhado pela sociedade e exibem as causas que resultaram em um dos períodos mais conturbados da história. O otimismo que antecedeu esse século muitas vezes ignorava questões sociais e econômicas emergentes, como desigualdade e exploração. Para Sergio Schargel, “a Primeira e a Segunda Guerra Mundiais, a Grande Depressão, a Guerra Fria, todos esses eventos foram consequências diretas ou indiretas das tensões imperialistas e industriais geradas pelo equilíbrio de poder entre as potências do século anterior” (2022, p.2). O desenvolvimento tecnológico, a estabilidade e ascensão financeira da época também são registrados como memórias pertinentes do século XIX, e, apesar de serem pontos positivos para a humanidade, toda essa prosperidade gerou ambição ao invés de paz.

A origem da ficção científica antecipou o caos que tais avanços poderiam trazer. As narrativas que cultuam a vontade do homem em tornar-se criador na natureza e igualar-se a um “deus” já indicavam um final catastrófico para a disputa de poder que isso poderia instigar. Em resumo, a prosperidade que se esperava para o futuro que substituiria o “século da paz” (Polanyi, 2000) foi trocada pelo desequilíbrio diante do contexto político e econômico que se instituiu. Mais à frente, o autor explica em quais pilares o século XIX se firmava:

A civilização do século XIX ruiu. Este livro se preocupa com as origens política e econômica desse acontecimento, bem como com a grande transformação que daí decorreu. A civilização do século XIX se firmava em quatro instituições. A primeira era o sistema de equilíbrio de poder que, durante um século, impediu a ocorrência de qualquer guerra prolongada e devastadora entre as Grandes Potências. A segunda era o padrão internacional do ouro que simbolizava uma organização única na economia mundial. A terceira era o mercado auto regulável, que produziu um bem-estar material sem precedentes. A quarta era o estado liberal. Classificadas de certo modo, duas dessas instituições eram econômicas, duas, políticas [...] Entre si elas determinavam os contornos característicos da história de nossa civilização (Polanyi, 2000, p.17 *apud* Schargel, 2022, p. 2-3).

As pretensões imperialistas de grandes núcleos europeus fizeram com que esse tempo de paz tivesse prazo de validade. O primeiro marco de desfecho desse período é a Primeira Guerra Mundial que despertou inúmeras crises ao redor do mundo e trouxe olhares sobre a ruína dos modelos políticos pautados no século anterior, destinados a um colapso inevitável (Polanyi, 2000, p. 37 *apud* Schargel, 2022, p.3). Posteriormente, junto a este, os outros acontecimentos

²⁵ “The totalitarian leaders and the elites in control of the (pseudo)democracies are (or are sustained by) post-Freudian experts in the field of applied psychology. They understand mass psychology, the desire to adore, to belong and to transcend present in human nature, and they exploit it to their own advantage in the personality cult and the cult of the nation, which they wish to extend through war knowing that hatred pays “enormous psychological dividends” (Huxley 2001a, 492). In short, we are dealing with scientific Machiavellis, where by scientific Huxley means everything that acts on the individual’s mind: the proof is the creation of Propaganda Ministries in every European country, whether totalitarian or (pseudo)democratic” (Maurini, 2013, p. 92).

mencionados acima que sucedem esse evento, nas palavras de Jean Delumeau (1997), tornam o século XX o “mais criminoso da história” (p. 361 *apud* Souza, 2019, p. 89). A transição do padecimento do positivismo coletivo é registrada no discurso dos grandes nomes da filosofia, que se opuseram ao otimismo cristão e a sua promessa de salvação e também ao progresso indicado pelos iluministas. Toda a destruição vista no mundo aproximava esses pensadores de ideias sobre a mortalidade humana. Em seu texto, Débora Leone do Amaral Souza ilustra o quão infeliz é esse momento ao trazer uma citação de Erich Fromm ao afirmar que os recursos da época poderiam ser utilizados para um bem comum, ao invés da guerra:

Não poderia haver nada mais paradoxal em termos históricos do que essa mudança: o homem, no início da era industrial, quando na realidade não possuía os recursos para um mundo no qual a mesa estaria posta para todos os que desejassem comer, quando vivia num mundo no qual existiam razões econômicas para a escravidão, para a guerra e para a exploração, e no qual o homem apenas intuía as possibilidades de sua nova ciência e de sua aplicação à técnica e à produção — ainda assim, o homem no início do progresso moderno era repleto de esperança. Quatrocentos anos mais tarde, quando todas essas esperanças são realizáveis, quando o homem pode produzir o suficiente para todos, quando a guerra se tornou desnecessária porque o desenvolvimento técnico pode dar a qualquer país mais riqueza do que as conquistas territoriais, quando este planeta está em processo de se tornar tão uno quanto era um continente quatrocentos anos atrás, no momento exato em que o homem está prestes a concretizar sua esperança, ele começa a perdê-la (Fromm, c1977, p. 316-317 *apud* Souza, 2019, p. 89).

A unidade esperada de um mundo com a ascensão de recursos tecnológicos, as promessas com bases teológicas de amor incondicional entre os indivíduos, foram colocadas de lado. Agora “[...] o abismo da história é suficientemente grande para todo mundo” (Delumeau, 1997, p. 361 *apud* Souza, 2019, p.88), as pessoas temem a sua mortalidade e sentem-se frágeis diante dos poderes que pairam acima deles. Esse impacto tem consequências que reverberam por todos os âmbitos da sociedade. Na economia, as ideias otimistas sobre o livre mercado e o progresso industrial deram origem a desigualdades econômicas profundas, enquanto na cultura, os movimentos artísticos refletiam cada vez mais a desilusão e a crítica social. Dessa maneira, assim como a ficção científica foi inspirada por um recorte característico dessa época, as revoltas sociais alavancadas pelas desigualdades emergentes também efervescem a produção da distopia. Souza indica que algumas das obras mais importantes do gênero foram inspiradas por esse momento:

As utopias negativas expressam esse sentimento de fragilidade e [...] também são representadas por uma trilogia: Nós (1920), de Eugene Zamiatin, Admirável Mundo Novo (1932), de Aldous Huxley e 1984 (1949), de George Orwell. Todas traduzem, segundo Erich Fromm (c1977), o sentimento de desesperança característico do século XX e trazem a importante advertência de que os homens correm o sério risco de perderem todas as suas qualidades mais humanas (Souza, 2019, p. 88).

A distopia, como gênero, é escrita com um propósito não só literário, mas também crítico-social. *Admirável Mundo Novo*, obra estudada neste trabalho, data um tempo no qual os maiores romances distópicos detinham um enfoque questões de regimes totalitaristas, com enredos que propunham pensar criticamente a contemporaneidade. Dessa forma, seus personagens são instigados a pensar de maneira contrária ao discurso cíclico que engrena as massas da sua realidade, já que “[n]o século XX, [a] condição de medo universalizado foi certamente intensificada pela imensa destrutividade da modernização excessivamente rápida [...]” (Claeys, 2017, p. 9)²⁶. Algumas dessas narrativas são como um “aviso de incêndio” (Hilário, 2013) e, para exprimir tal alerta, tais textos são construídos em cima de cenários coletivos que se afastam da individualização dos seus integrantes e aproximam-se da higienização do pensamento crítico, criando uma caricatura do que seria o mundo em um regime totalitarista.

Por isso, os enredos distópicos da época buscam “[...] o assombro, ao acentuar tendências contemporâneas que ameaçam a liberdade” (Jacoby, 2007, p. 40 *apud* Hilário, 2013, p. 205), e, ao ilustrarem o que é contemporâneo, as distopias partem de um local no qual a tecnologia em ascensão, a autoridade e o trabalho industrial incessante permeiam o seu universo de maneira opressora. Algumas questões inevitavelmente emergem com o constante desenvolvimento econômico do mundo, o globo se torna então cenário para uma narrativa particular: os seus governos estavam em uma corrida incessante por poder, logo, o século XX tem as suas distopias pautando alguns temas principais de seu tempo: “o coletivismo despótico associado com o fascismo e o comunismo, e a dominação da ciência e tecnologia sobre a humanidade aqui e na modernidade em geral” (Claeys, 2017, p. 271 *apud* De Marques, Buchweitz, 2020, p. 10).

O despotismo do século XX inspirou esses autores a encararem as ideias de desenvolvimento e avanços em sociedade de uma forma bem mais pessimista e fatalista do que as demais obras como as de ficção científica (Schargel, 2022, p.4), o que faria a distopia firmar seu espaço como gênero literário. Em obras distópicas, também é possível identificar o conceito apresentado por Costa (2004) de “sociedade de controle” para delinear a construção dos seus cenários. Essa ideia, gerada para ilustrar o tipo de grupo social visto na metade do século XX, tinha algumas características definidas, encontradas nos textos distópicos:

As sociedades de controle são marcadas pela interpenetração de espaços, com limites não definidos e pela massificação/uniformização do ser humano, e essas

²⁶ “In the twentieth century, such a condition of universalized fear was certainly intensified by the immense destructiveness of overly rapid modernization [...]” (Claeys, 2017, p. 9).

características são vistas em diversas obras da época de uma forma um pouco mais exagerada do que já se via na própria realidade (Schargel, 2022, p. 5).

O despotismo moderno distingue-se geralmente dos seus antecessores e do autoritarismo pelo termo "totalitarismo". O termo, cunhado em 1928 para descrever a Itália de Benito Mussolini, significava que o Estado abrangia a concepção de tudo; fora dele nenhum valor humano ou espiritual pode existir e muito menos ter valor (Claeys, 2017). Tal conceito foi utilizado como base para uma série de regimes autoritários vistos em sociedade ao longo dos anos, causando a desarmonia descrita nos títulos distópicos da época. São textos que “tentam explicar como a humanidade agiu de maneira tão errada e tentaram evitar que as mesmas calamidades aconteçam no futuro” (Claeys, 2017, p. 113)²⁷.

Assim, as distopias de “repressão autoritária” do século XX começam a surgir com textos sobre a extensa repressão política, a ausência de democracia, o controle absoluto da economia, a censura, a vigilância em massa e o uso recorrente de terrorismo de Estado. Considerado pioneiro nessa categoria, o romance *Nós* (1924) do autor russo Yevgeny Zamyatin, mencionado anteriormente, é escrito na recém-formada União Soviética, e marca o início de uma seção no seu gênero ao descrever uma sociedade na qual todos os indivíduos são observados a todo tempo. George Orwell, Ray Bradbury, Aldous Huxley, e tantos outros autores da época foram inspirados por esse romance que sofre repressão pela censura do governo soviético em seus primeiros anos de publicação, principalmente pelo seu conteúdo que instigou o questionamento de manobras desses regimes controladores.

Embora *Nós* não seja explicitamente uma crítica ao regime Bolchevique, é frequentemente interpretado como uma crítica às tendências autoritárias que estavam surgindo na Rússia soviética após a Revolução de 1917. Segundo Evanir Pavloski (2017), Zamyatin participou dessa e de outras revoluções, mas não ficou feliz com os desdobramentos políticos e culturais que seguiram esses eventos, como a ascensão do regime mencionado. O autor presenciou a progressiva centralização política do regime e a imposição violenta da sua ortodoxia ideológica, tendo até se auto exilado em 1931 por problemas com o governo. Nesse período, a arte literária sofria com a censura e uma série de perseguições por parte do partido que exigia completa subserviência dos autores às suas exigências.

Todavia, para o autor, não havia sentido em parar a sua luta a favor da paz em sociedade, ainda que em algumas das suas participações em revoluções sociais ele não tenha visto o desfecho que ele esperava. Em seu romance, ele atesta que “[n]ão existe uma revolução final.

²⁷ “A vast and complex literature has arisen to try to explain how mankind went so far wrong, and to avoid such calamities in the future” (Claeys, 2017, p. 113).

As revoluções são infinitas” (Zamiatin, 1983, p. 166 *apud* Pavloski, 2017, p. 119). E a sua revolução esteve na escrita, na liberdade de tecer comentários sobre a sua sociedade e permitir que os seus leitores pudessem fazer o mesmo. Para ele:

A revolução está em toda parte, em tudo. É infinita. Não existe revolução final, nem número final. A revolução social é uma de um número infinito de números. A lei da revolução não é uma lei social, mas algo incomensuravelmente maior. É uma lei cósmica, universal – como as leis da conservação da energia e da dissipação da energia (Zamiatin, 1970, p. 107 *apud* Pavloski, 2017, p. 121).

A sua revolução, então, dá início a uma série de títulos que iriam seguir o arquétipo de herói distópico, caracteristicamente trágico (Pavloski, 2017, p. 133). Os protagonistas que seguiram *Nós* tiveram, em suas narrativas, pequenas tentativas de subverter os regimes instalados em suas sociedades, mas, em sua maioria, eles não obtiveram sucesso, percorrendo caminhos similares:

Assim como os heróis da tragédia clássica, esses protagonistas são punidos pelas suas próprias ações e culpados por suas individualidades, características imperdoáveis no contexto de homogeneização das distopias. Com isso, reconhecemos um dos aspectos retóricos mais importantes do gênero distópico: a derrocada desses protagonistas reafirma a rigidez das estruturas sociais nas quais estão inseridos. O banimento ou a destruição é o quinhão daqueles que tentam de alguma forma reativar, mesmo que minimamente, o fluxo da história congelado pela utopia transformada em totalitarismo. A solução final impossibilita que, como afirma a personagem I-330 e o próprio Zamiatin, as revoluções nunca se encerrem (Pavloski, 2017, p. 134).

Por fim, quando se discute o gênero distópico do século XX, “[...] nós claramente não conseguiríamos entendê-lo sem confrontar a sua história” (Claeys, 2017, p. 113)²⁸. Seria fracassada a tentativa de pautar essa literatura sem tocar em marcos históricos que determinaram o sentimento social desse período. O pessimismo e a angústia generalizada são marcos do século XX impostos pela ânsia de poder instalada no cenário Ocidental. Como forma de subversão, assim como mencionado na obra de Pavloski (2017, p. 118), as revoluções e as revoltas em forma de literatura que marcam esse período afirmam que conjecturar um futuro a partir de uma realidade áspere do presente pode inspirar mudanças sociais profundas, atribuindo ao imaginário dos indivíduos a confirmação do seu poder como agentes transformadores de suas histórias particulares e coletivas. Os escritos distópicos sobre “repressão autoritária” denunciam como “[...] os regimes geralmente denominados ‘totalitários’ usaram o medo para criar e manter seu poder [...]” (Claeys, 2017, p. 113)²⁹, e por isso esses textos foram importantes

²⁸ “[...] we clearly cannot understand dystopia (or indeed utopia) without confronting this history” (Claeys, 2017, p. 113).

²⁹ “[...] the regimes usually termed ‘totalitarian’ used fear to create and maintain their power, and how this fear became so extreme and so destructive” (Claeys, 2017, p. 113).

para alertar sobre os perigos do controle excessivo do governo, questionar o poder e inspirar reflexão sobre os limites da liberdade individual.

CAPÍTULO II - NATUREZA

2.1. “As paixões do homem estão nas formas da natureza”³⁰: a natureza surge como representação de liberdade no Romantismo Inglês

As primeiras reproduções da experiência humana na Terra são pinturas rupestres que afirmam a presença do homem em tempos remotos, mas que também comprovam que a natureza tem sido elemento das suas histórias desde então. A interação entre humanos e animais, as movimentações dos astros no céu e as paisagens de uma época, têm sido temas das nossas histórias por milênios. Hugo Fortes estuda a maneira como o homem buscou representar a natureza através de imagens ao longo do tempo, ele nos confirma que “[d]esde os primórdios, o homem se debate entre louvar e imitar a natureza ou dominá-la e sobrepor-se a ela.” (Fortes, 2018, p.7) Aprendemos que a conexão do homem com o seu meio é algo inerente ao humano. Ao tentar representar estes espaços recorremos ao conceito de *mimesis*, discutido por Platão e Aristóteles. A *mimesis* define-se pela tentativa do artista de imitar a aparência dos objetos do mundo natural, como também a sua própria força criadora (Fortes, 2018, p. 8). Estas produções, no entanto, apesar de buscar a fidelidade ao real, se colocam diante “apenas” daquilo que os olhos são capazes de ver.

Também se sabe que a natureza não é um objeto simples, estático, ou um modelo qualquer a ser reproduzido pelo artista. Em seu íntimo, os aspectos dinâmicos e orgânicos desse espaço se sobressaem ao tentarmos criar a partir dela, logo, não poderíamos pensar na “[...] imitação da natureza por parte da arte como um retratar, mas um fazer como, produzir à maneira de (imitar um processo)” (Lemos, 2009, p. 86). Reproduzir a natureza na arte exige um fim, um propósito. "Assim, arte e natureza são ligadas como causas que operam em vista de fins, analogia entre o produzir artístico e o devir natural apoiada sobre a noção de finalidade." (Lemos, 2009, p. 87). O ambiente que envolve o humano não se resume a um espaço no qual ele vive, esse meio sempre o influenciou, comunicou e ensinou lições sobre a vida na Terra, como: noções de gravidade, massa, matéria, entre tantos outros conceitos.

Ao pensar na maneira como a natureza influencia a humanidade, se faz inevitável a conexão entre este raciocínio com a filosofia. Jean-Jacques Rousseau, filósofo e teórico político, influenciado por ideias da Europa do século XVII, se aprofundou na teoria de contrato

³⁰ “[...] the passions of men are incorporated with the beautiful and permanent forms of nature.”(Wordsworth, 2008, p.597)

social³¹ idealizada por Thomas Hobbes em *Leviatã* (1651) e comentada por John Locke em *Dois tratados sobre o governo* (1689). Os autores afirmam o estado de natureza como protetor do direito humano de defender a vida, a saúde, a liberdade e os bens (Ferreira Netto, 2007, p. 77). Rousseau, assim como eles, aproximou a humanidade a esse “estado de natureza”, ou seja, as necessidades básicas do homem estariam nos espaços ainda intocados por ele. Quando a ideia de propriedade privada surge, a sociedade cria, então, um sistema para protegê-la, sendo este um conjunto de leis dos proprietários sobre aqueles que não possuíam nenhuma. O paralelo entre a constituição da sociedade civil e a conexão do homem com a natureza fomenta o surgimento de um grande movimento literário que cultuaria essas mesmas ideias, o Romantismo.

Definir o Romantismo tem sido um desafio para autores ao redor do mundo ao longo dos séculos. Uma hipótese para o surgimento dessa inquietação surge nas inúmeras traduções do termo que intitula esse movimento. Segundo Michael Ferber (2010), a palavra “Romantismo”, investigado por alguns historiadores como Arthur Oncken Lovejoy, poderia ser descrito como algo que possui diversos significados devido a sua presença na construção da Literatura de diversas partes do mundo. Em seu texto, Ferber pontua a visão de Lovejoy sobre o assunto:

‘Romantismo’ passou a significar tantas coisas que agora não significava absolutamente nada. [...] [Lovejoy] investigou três escolas ou movimentos literários, um inglês, um alemão e um francês, aos quais o termo era habitualmente aplicado, e não conseguiu encontrar nenhuma característica comum entre eles (Ferber, 2010, p. 1)³².

Camila Alavarce e Gisele Martins adotam o conceito de “Romantismos” para explicar tal multiplicidade dentro do movimento, sobretudo porque ele adquire “[...] contornos bastante específicos, de acordo com o país onde acontece, ou seja, legitima-se segundo traços culturais, históricos e sociais específicos desses lugares” (Alavarce; Martins, 2014, p. 57). No entanto, o Romantismo e os seus elementos foram tomando forma ao redor do mundo e, em uma resposta à ideia de Lovejoy citada acima, Ferber apresenta René Welleck, crítico literário, que introduz em 1949 três características que podem unir e definir aqueles que são intitulados como românticos: “[...] imaginação como visão para a poesia, natureza para a visão do mundo,

³¹ O contrato social é utilizado na obra de Hobbes para “[...] legitimar o poder do grande Leviatã como autoridade soberana e trocarem a liberdade natural de que dispunham no estado de natureza pela segurança do Estado na sociedade civil” (Lucate, 2015, p.43).

³² “‘Romanticism’ had come to mean so many things that it now meant nothing at all. [...] [Lovejoy] investigated three literary schools or movements, one English, one German, and one French, to which the term had been habitually applied, and he could find no common characteristic among them” (Ferber, 2010, p. 1).

e símbolo e mito para o estilo poético” (Ferber, 2010, p. 9)³³. Os romances e novelas românticas muitas vezes exploram temas como a natureza, o individualismo, a imaginação, a nostalgia e o sobrenatural. Eles refletiam as mudanças sociais, políticas e culturais da época, além de darem voz a uma nova sensibilidade emocional.

Em meio a tantas alternativas, com o intuito de desenvolver de maneira objetiva este trabalho, escolhemos nos ater ao Romantismo inglês, por sua relação com a análise do *corpus*. A trajetória da sua primeira leva de autores apresenta papel significativo na ideia de contemplação aos espaços de natureza em textos literários, logo, por estarem ligados aos objetivos estabelecidos para a análise do *corpus* da pesquisa, serão elencados alguns dos trabalhos que posteriormente influenciaram a ficção distópica do século XX e, inevitavelmente, a escrita de *Admirável Mundo Novo*. A seção atual irá discutir este contexto histórico através de exemplos de autores da época que, em suas obras, desenvolveram alguns temas que marcaram uma geração.

Com um período estimado de 40 anos, desde a Revolução Francesa em 1789 até a Lei da Reforma em 1832, o período romântico na Inglaterra marca o desejo do povo britânico por prosperidade. Ao passo que a França assistia mudanças acontecerem em seu cenário político, os ingleses tiveram esperança por calma e um ar de seguridade. Entretanto, o início do século XIX introduz um período de guerra de parte da Europa contra a França e, consequentemente, as inspirações sobre a revolução são convertidas em produções sobre guerra.

O poeta William Blake é o autor de uma das primeiras publicações do movimento, o conjunto de obras *Songs of Innocence*. Lançado no mesmo ano do início da Revolução Francesa, 1789, o livro possui o registro romântico mais antigo entre seus colegas. Blake utiliza a ideia de natureza e inocência infantil para estabelecer um contraste com uma sociedade controlada por ideias projetadas em massa. Em sua escrita, o autor ilustra como a observação à natureza pode nos trazer de volta para uma essência intrinsecamente humana. Por exemplo, para Blake, no poema “The Lamb” (1789), a alusão ao comportamento de um ser dócil como a ovelha pode nos levar de volta a uma inocência pura, que o humano possui e o faz sereno.

O autor desencadeia uma linha de pensamento que se firma contra a emergência industrial e as revoluções que forjam “verdades absolutas” sobre um novo modo de vida a ser imposto. Estes sentimentos mais puros do humano são, então, o que os poetas enxergam como material para sua obra, o seu alvo de resgate. Em conjunto, eles passam a perceber que o meio

³³ “[...] imagination for the view of poetry, nature for the view of the world, and symbol and myth for the poetic style” (Ferber, 2010, p. 9).

urbano não iria abrigar princípios como este e, assim, progressivamente, eles descobrem o seu fascínio pela natureza ao encontrarem inspiração nela no momento de produção das suas poesias (Cezar, 2022, p.41). A representação da natureza, no Romantismo, passa a mostrar nuances do temperamento humano diante de tamanha identificação, o que acontece, muitas vezes, diante da *antropomorfização*, que Joana Darc Cezar explica:

Por exemplo, na obra de Ludwig Tieck, Novalis, Clemens Bretano e o dos irmãos Grimm é possível perceber que elementos da natureza como animais, rochedos, nuvens, etc, tal qual os humanos ganham ‘vida’, podendo falar, pensar, locomover-se. Ainda que a natureza antropomorfizada seja predominante nos textos alemães o inverso acontece, dessa forma: ‘surgem, assim, as formosas donzelas de lábios vermelhos como cerejas, mãos brancas como lírios e dentes resplandecentes como pérolas’ (Volobuef, 1999, p.125), como ilustra a citação (Cezar, 2022, p.26).

Este processo se reproduz dentro do movimento romântico porque:

O romântico tem maior senso de atmosfera do que de arquitetura, ou seja, o romântico tornou-se mestre em utilizar-se da Natureza para transmitir “climas” emocionais, estados de espírito (que reflitam uma disposição do “eu”), ao passo que demonstrou pouca habilidade e interesse pela reconstrução ou representação pictórica da natureza como objeto externo ao indivíduo: o romântico preferiu a atmosfera subjetiva à arquitetura objetiva (Menhennet 1981, p. 43, *apud* Volobuef, 1999, p.128-129).

Após esta introdução, 1798 data um novo início para o Romantismo inglês a partir da publicação de William Wordsworth e Samuel Taylor Coleridge, *Lyrical Ballads*. Sua coleção de poemas foi, em várias maneiras, considerada um trabalho direcionado a uma sociedade em um cenário conturbado. Mas não só isso, a sua publicação também conversou com poetas sobre o seu papel naquela sociedade e como eles deveriam criar suas obras. A poesia deveria impactar o seu leitor a partir de imagens ricas, mas, seria a partir de uma linguagem simples que se alcançaria o maior público possível. Em seu prefácio, Wordsworth diz que “[...] as paixões do homem estão incorporadas nas belas e atemporais formas da natureza” (Wordsworth, 2008, p. 597)³⁴. A partir disso, a observação, a memória, a contemplação do espaço à volta precedem a criação de um trabalho capaz de transformar a visão do seu público.

Esta publicação propunha uma conversa com outros escritores por conta de algumas demandas que surgiam em meio às cidades. Novas tecnologias tomavam um local de importância em setores industriais e acarretavam o barateamento do custo da mão de obra urbana, mas isso não impedia o crescente êxodo rural por falta de legislações trabalhistas (Soares dos Santos; Gonçalves dos Santos, 2017, p. 109). Os processos de industrialização tornaram mecânicas não só as engrenagens, mas os indivíduos que viveram a sua ascensão. De

³⁴ “[...] the passions of men are incorporated with the beautiful and permanent forms of nature” (Wordsworth, 2008, p.597).

acordo com Ronald Carter e John McRae, algumas mudanças específicas aconteceram nessa época:

A sociedade estava mudando, tornando-se industrial em vez de agrícola à medida que as vilas e cidades se desenvolviam; o governo incentivou o livre comércio; a nova Classe Média tornou-se poderosa e houve movimentos em prol de uma reforma e de uma maior democracia. Mas a mudança foi lenta e houve muito sofrimento, especialmente entre os pobres: que tiveram de se mudar do campo para a cidade. [...] Havia muitos problemas sociais e políticos (Carter, McRae, 1996, p. 103).³⁵

William Wordsworth, em contraponto, abraça a sua individualidade e se projeta nos eu-líricos de seus poemas e utiliza a memória como tema recorrente em seus trabalhos, como em “Daffodils” (1807). As situações nas quais ele relata ter conseguido sentir-se mais próximo da sua real essência ocorreram em cenários de natureza. Então, o seu aporte, escrito em uma linguagem propositalmente simples, tem como objetivo ser um modelo para que os seus leitores pudessem retomar o seu interesse pelas coisas comuns e corriqueiras da vida, como caminhar por um campo de flores. Em vida, Wordsworth “[...] afirmou que queria que sua poesia mostrasse que homens e mulheres ‘que não usam roupas finas possuem sentimentos profundos’ e elogiasse aqueles que vivem perto da natureza” (Carter, McRae, 1996, p. 108).³⁶

Os poetas mencionados fizeram parte da chamada “primeira geração” de românticos, com trabalhos que sucederam a publicação de *Lyrical Ballads* e que tinham o seu berço em inspirações da vida cotidiana, especialmente no campo. Os integrantes da “segunda geração” de românticos, em contrapartida, nascem depois da Revolução Francesa, mas compartilham as mesmas preocupações de Wordsworth (Carter, McRae, 1996, p. 112). Os autores desse novo período também escreveram sobre o ofício literário, o poder da imaginação humana e os sentimentos intrínsecos do ser humano, todavia, a sua escrita teve encontro com elementos góticos que os diferenciou da geração anterior.

Um primeiro exemplo deste grupo é John Keats. Os seus textos ilustram a busca por beleza e felicidade, mas o cenário criado em volta desta temática representa o mundo como um lugar onde tudo some e, eventualmente, morre. Ele busca significado na vida silenciosa das naturezas mortas também porque elas são “[...] um símbolo para a vacuidade da vida humana” (Fortes, 2018, p.9). A modernidade criada pelo homem acelera a efemeridade dos cenários naturais, e estes eu-líricos denunciaram as consequências desses processos.

³⁵ “Society was changing, becoming industrial rather than agricultural as towns and cities developed; the government encouraged free trade; the new middle class became powerful, and there were moves towards voting reform and greater democracy. But change was slow, and there was a lot of suffering, especially among the poor: they had to move from the country to the city. [...] There were many social and political problems” (Carter, McRae, 1996, p. 103).

³⁶ “Later in his life he stated that he wanted his poetry to show that men and women ‘who do not wear fine clothes can feel deeply,’ and to praise those who live close to nature” (Carter, McRae, 1996, p. 108).

“The Widow Bird” (1821), de Percy Bysshe Shelley, é um poema sobre um eu-lírico que observa um pássaro no frio. Shelley tinha uma veia política expressiva e discutiu sobre como as massas menos favorecidas do século XIX seguiram empobrecendo, enquanto os ricos continuavam em ascensão. O frio, a solidão e a incerteza sobre a sobrevivência eram representativos de um local de desamparo. Para ele, a literatura pode ser um fator de mudança contra isso e “[...] o poeta pode ser um herói capaz de mostrar um caminho melhor para a sociedade” (Carter, McRae, 1996 , p. 115)³⁷, assim como os escritores de prosa, que também teve seu momento de importância, e experienciou grande crescimento na época.

Textos mais longos começaram a se popularizar como um registro mais detalhado do desejo por mudança (Carter, McRae, 1996 , p. 123). Mary Shelley, esposa de Percy Bysshe Shelley, escreveu *Frankenstein* (1818) e denunciou a maneira como o homem moderno tentou ser tão poderoso quanto um deus. O seu protagonista tenta mudar a ordem da natureza e quer impor novas regras no mundo a partir da ciência, e é punido na história. Shelley denuncia a maneira que as revoluções tecnológicas afetam o discernimento do homem, assim como a ânsia por poder. Lord Byron, por sua vez, apresenta o “[...] herói romântico, um indivíduo isolado que ataca as convenções sociais e desafia as autoridades da época e que busca, mas nunca encontra, paz e felicidade” (Carter, McRae, 1996, p. 117)³⁸. A sua imagem é reproduzida e traduzida até o presente momento em diversos gêneros literários e mantém a essência romântica pulsando em versos mundo afora.

Em resumo, os escritores românticos tinham uma visão de mudança para o mundo. Eles encontraram na natureza um refúgio contra os processos que colocaram em risco a individualidade dos cidadãos de sua época. A sua primeira geração buscou resgatar a essência e inocência humana a partir da contemplação do ambiente que nos rodeia, e a segunda trouxe elementos do gótico para ilustrar a sua insatisfação com as mudanças pelas quais o mundo passava. Além disso, o movimento influenciou autores de gerações seguintes que retomaram alguns de seus aspectos em gêneros emergentes.

A modalidade literária do fantástico, por exemplo, em alguns de seus títulos, remonta o Romantismo (Matangrano; Tavares, 2019, p. 274), muitas vezes recriando o aspecto sobrenatural das obras de autores do movimento que flertaram com o gótico. Por isso, “[o] termo ‘fantástico’ passa a ser utilizado no sentido que tem hoje pelos românticos franceses em

³⁷ “[...] the poet as a hero who can show the way to a better society” (Carter, McRae, 1996 , p. 115).

³⁸ “His picture of the romantic hero, an isolated individual who attacks social conventions and challenges the authorities of the age and who searches for, but never finds, peace and happiness, was particularly influential” (Carter, McRae, 1996, p. 117).

torno de 1830, que tentavam desvincular esse tipo de narrativa do romance gótico inglês” (Fratucci, 2017, p. 1841). A partir disso, outras ramificações são criadas ao longo das gerações até chegarmos na distopia, que por alguns estudiosos é tida como vertente do fantástico (Grecca, 2021, p.58). Através de um olhar sobre essas conexões entre os gêneros, a seguinte seção irá explorar a maneira como a natureza trazida pelo Romantismo inglês foi traduzida em literaturas subsequentes, como as distopias do século XX.

2.2. “Não sabem o que é grama, ou flores, porque nunca param para observá-las”³⁹: a natureza como cenário em distopias do século XX

Em seu livro *Regresso ao Admirável Mundo Novo*, Huxley (2004, p. 40) ensaia sobre a sua escrita em distopias e, em partes, comenta a relação do homem com a natureza. Em seu capítulo de conclusão, o seu diálogo se direciona para “o que podemos fazer” pela sociedade e diz que “[...] se você deseja evitar o empobrecimento espiritual de indivíduos e de sociedades inteiras, deixe a metrópole e reviva a pequena comunidade rural [...]”, pois, segundo ele, ao contrário dos grandes centros, o contato direto com a natureza permite que os indivíduos cooperem como pessoas completas, singulares, e não como o produto de uma função para pré-determinada. O ser humano moderno começa a ser descrito em vários cenários como sendo parte de outras instituições, mas não de si mesmo. O “eu” se perde em favor de funções que não contemplam necessidades próprias. Desse modo, as narrativas do século XX constroem um paralelo entre cenários urbanos e de natureza intocada, exibindo a jornada do homem entre eles.

Assim como Huxley, alguns autores de sua época entenderam que os avanços nos setores de produção e economia em seus recortes sociais desencadearam situações de perigo para as noções de individualidade humana. Este posicionamento oposto se apoia nas ideias de escritores do século passado, como analisa Edmund Blunden em *Nature in English Literature* (1929), pois “[...] não é precipitado dizer que o humano caminha para uma auto-expressão mais vívida, independente e encantadora quando ele está em seu maior conforto: sozinho na natureza e em companhia dela.” (Blunden, 1949, p. 31)⁴⁰ Tais reflexões objetivam desvencilhar a existência do indivíduo de um processo mecânico pré-moldado.

³⁹(Bradbury, 2018, p. 19)

⁴⁰ “[...] but once he begins he works on quietly into some more vivid and, independent and charming self-expression, and it is not rash to say that usually his highest ease is when he is alone in and with Nature” (Blunden, 1949, p. 31).

Por isso, com a vida urbana sendo retratada de maneira caótica e pessimista neste período, os enredos distópicos, por vezes, se encontram em um elemento comum no qual algumas descrições de espaço representam a natureza como um refúgio para os personagens das suas obras. Esta conotação de liberdade pode ser vista como uma herança literária dos poetas românticos, mencionados na seção anterior, pelas suas semelhanças em contexto. Na primeira metade do século XIX, esses autores escreviam sobre o cotidiano europeu idealizando um eu-lírico que se isola na natureza para lidar com a confusão causada em sua vida pelas catástrofes do seu tempo, como explica a seguinte citação:

Ela (a literatura romântica) confronta a vontade individual de socialização com as consequências de uma catástrofe histórica, pela qual não se sente pessoalmente responsável, mas que não pode deixar de assumi-la. Exílio, incoerência, absurdo, degradação universal, imagens de morte e definhamento: o universo romântico tem bases bem definidas (Barbérís, Gisselbrecht, Nonat, 1972, p. 114 *apud* Campos, 2022, p. 194).

Assim como no Romantismo, os cenários negativos das distopias são um fator determinante na construção dos seus personagens. A descrição de paisagens urbanas sombrias, permeadas por locais inóspitos e com figuras que estão definhando pelo desmonte da sociedade fazem com que “[a] beleza da natureza torne-se o único ideal possível para o homem, na medida em que ela está em total desacordo com a sociedade” (Campos, 2022, p. 195). A natureza nessas obras não está em alinhamento com a atmosfera social e, geralmente, é descrita como espaço afastado do cenário principal da narrativa, tecendo, assim, um distanciamento físico e em significado desses dois ambientes: o urbano e o natural.

Como exemplo de narrativas distópicas do século XX nas quais esta relação está visível, comentamos personagens que se sentem livres ou buscam liberdade na natureza em publicações deste período:

Nós (1924), de Yevgeny Zamyatin, afasta literalmente a civilização da narrativa desta natureza pura e intocada com uma murada. D-503, o protagonista, explica, “[d]e lá de trás do Muro Verde, das planícies selvagens que escapam à nossa vista, o vento traz-nos o pólen amarelo e orvalho das flores” (Zamyatin, 2017, p. 7). Para o seu governo, chamado “Estado Único”, o livre-arbítrio e o pensamento próprio são injúrias. A contemplação de espaços intocados pelo homem, também. Em uma metaliteratura, o personagem critica o trabalho dos poetas ingleses que olhavam para o ambiente ao seu redor como fonte de inspiração e refúgio. Já que a leveza desses cenários libertou as ideias desses pensadores, o seu deleite é proibido para os habitantes deste local, que não tem acesso nem mesmo a um nome próprio. No seguinte diálogo, percebemos a construção de um senso comum para a relação dos integrantes daquela sociedade com espaços naturais:

Mas que céu! Azul, sem a menor nuvem (tão primitivo era o gosto dos antigos, que os poetas tinham que procurar a inspiração naquelas massas de vapor informes, acasteladas umas sobre as outras!). Eu gosto e tenho a certeza de não me enganar se disser que todos nós gostamos deste céu assim, estéril, irrepreensível (Zamyatin, 2017, p. 7).

No entanto, assim como a maioria dos heróis distópicos que o seguiram, D-503, apesar de viver sob as ordens do seu Estado, começa a repensar as próprias convicções ao conhecer uma misteriosa mulher que comete a ousadia de burlar regras, e que o contamina com a doença chamada imaginação. O personagem se permite, então, mergulhar em seus pensamentos, como antes não havia feito: “[a] janela está aberta, o vento é desabrido, assobia, bate-nos na cara, a terra sumiu-se, esquecemos a terra, a terra fica tão distante como Saturno, Júpiter, Vénus...” (Zamyatin, 2017, p. 70). A sua criticidade caminha junto a sua relação com os seus arredores, que começam a ser foco da atenção de D-503. O seu movimento não é mais de criticar espaços a partir de um pensamento aprendido, mas observá-los e apreciar/estranhar os seus aspectos tentando entendê-los, como na seguinte passagem:

Só voltei para casa quando o sol se punha. As róseas cinzas do entardecer pairam sobre o vidro dos muros, sobre o pináculo da Torre Acumuladora, sobre as vozes e os sorrisos dos números com que me cruzo. Não digam que não é estranho: os raios do sol no ocaso formam um ângulo igual àquele que os raios do sol formam ao amanhecer, mas tudo é diferente, o tom róseo é de natureza diferente; ao pôr-do-sol é mais suave, sem dureza alguma, ao passo que de manhã é agressivo, efervescente (Zamyatin, 2017, p. 70).

A percepção desses espaços com seus próprios olhos parece se alinhar com o entendimento claro de seus pensamentos, como acontece com Winston, protagonista em *1984* (1949) de George Orwell. Inseridos em um contexto de vigilância total pelo Estado, no qual severas punições seriam atraídas para quem desobedecesse a ordem, o personagem e seu interesse romântico, Julia, escapam do centro urbano para acessarem o seu livre arbítrio. “Sua primeira sensação foi de alívio [...]” (Orwell, 2009, p. 121), o narrador expressa quando eles adentram um bosque para conseguirem estabelecer um simples diálogo juntos, ilustrando o seu primeiro contato real e o primeiro sentimento expresso de liberdade de Winston na narrativa. Apenas esta natureza intocada pode representar essa idealidade (Campos, 2022) e ser um abrigo em aversão ao caos totalitário. “Aqui é seguro” (Orwell, 2009, p. 122), diz Julia. Assim, este encontro é detalhado por descobertas, as “teletelas” não estão presentes observando cada passo dos personagens, Winston e Julia fitam o rosto um do outro pela primeira vez.

Assim como Orwell, Ray Bradbury em *Fahrenheit 451* (1953) também explora as margens da sociedade despótica com seu protagonista Guy Montag. Em sua narrativa, a personagem Clarisse tem um discurso heterodoxo à sua realidade. Ela espanta Guy ao olhar para a natureza ao seu redor e contemplá-la. O breve contato entre esses personagens o faz

perceber que há alguma coisa errada a sua volta. Ele, um bombeiro que queima livros, não entende por que as pessoas do seu mundo não têm uma relação real com o seu espaço. O encontro com essa personagem o faz perceber que as pessoas “[...] não sabem o que é grama, ou flores, porque nunca param para observá-las” (Bradbury, 2018, p. 19). Clarisse é perseguida por conta dos seus pensamentos disruptivos e Guy tem uma jornada solitária até o despertar de sua alienação. O desfecho da narrativa se dá às margens de um rio, Guy escapa do bombardeamento de sua cidade, que definha em sua ignorância enquanto ele sobrevive na natureza.

Já Margaret Atwood, nos apresenta essa relação diante da ótica de personagens femininas. *O conto da aia* (1985)⁴¹ conta a história de uma sociedade na qual as mulheres perderam todos os seus direitos básicos e são reduzidas à sua capacidade reprodutora. Assim como nas demais distopias mencionadas, nesta realidade futura o acesso ao conhecimento é negado. Qualquer comportamento proibido neste regime pode resultar em uma execução em praça pública. Offred, uma das “aias”, faz parte de uma classe de mulheres mantidas para fins reprodutivos, ela narra a história e conta como as mulheres perderam a chance de viver desimpedidas em sociedade. Entre seus relatos cotidianos, ela descreve o que talvez, entre todos os textos mencionados acima, seja a distopia que corrompe o conceito de “liberdade” em maiores níveis. As suas personagens, para ter contato com o mundo afora, precisam de um esforço maior. Até mesmo a visão do céu é restrita para elas:

O sol saiu, no céu há nuvens brancas felpudas, daquelas que parecem ovelhas sem cabeça. Por causa de nossas abas em forma de asas, nossos antolhos, é difícil olhar para o alto, difícil ter uma visão completa do céu ou de qualquer coisa. Mas podemos fazê-lo, um bocadinho de cada vez, um movimento rápido de cabeça, para cima e para baixo, para o lado e de volta. Aprendemos a ver o mundo aos arrancos, em arquejos, como se prendendo a respiração (Atwood, 2017, p. 34).

Um cenário recorrente na construção da obra é o jardim da Esposa do Comandante. Offred, em sua narração, sempre o observa através de uma janela. Ela admira a maneira como a mulher goza do espaço e pode desfrutar da posse de tamanha beleza. Ao longo da leitura, a protagonista expressa o seu desejo por uma oportunidade de ter o seu próprio jardim, como um dia já teve. O contato direto com a natureza é um privilégio na narrativa, este é uma alusão direta à ideia de liberdade e paz:

Houve uma época em que eu tive um jardim. Posso lembrar do cheiro da terra revolvida, das formas roliças dos bulbos seguros nas mãos, plenitude, do farfalhar seco das sementes por entre os dedos. O tempo poderia passar mais depressa assim. Por vezes a Esposa do Comandante manda trazer uma cadeira para fora e apenas fica sentada lá, em seu jardim. Visto de longe isso parece paz (Atwood, 2017, p. 16).

⁴¹ Título original: *The Handmaid's Tale*, tradução por Ana Deiró para Editora Rocco.

À vista disso, sendo a distopia uma literatura que descreve e critica um conjunto social adoecido, e narra a história de personagens que convivem com as sequelas da opressão que sofrem, este refúgio na literatura se faz óbvio pela necessidade que parte da vivência humana de “[...] buscar consolo ou inspiração em tempos de renovação” (Leurox, 2015, p. 33 apud Campos, 2022, p. 198). Por isso, afastar os personagens de cenários de natureza intocada é um tema recorrente neste recorte literário do século XX. Este fator encadeia uma série de comportamentos para essas sociedades fictícias que mimetizam, na verdade, ondas de opressão vividas em regimes totalitários, como: oposição à informação e ao diálogo, violência banalizada e passividade intelectual e ideológica. Como visto, a crítica desses autores se debruça, geralmente, em seus protagonistas que se rebelam contra o regime no qual são inseridos e isso caracteriza uma das questões basilares dessas distopias:

Essas ações de revolta dos protagonistas das distopias têm um traço comum que lhes são inalienáveis: a busca pela afirmação da individualidade contra a normalização característica das sociedades modelares. Sem dúvida, esse é um dos aspectos mais relevantes desse gênero satírico, ou seja, o desvelamento do caráter totalitário das utopias tradicionais (Pavloski, 2017, p. 130).

Sendo assim, a literatura alerta e apresenta aos leitores a maneira como um regime de poder autoritário pode desarranjar em diversos níveis um corpo social. Em contrapartida, essas histórias colocam como conjunto o autoconhecimento, a criticidade e o encontro com os sentimentos genuínos do humano que, quando juntos, podem ser uma chance para a reflexão e a libertação dos indivíduos. Este é um dos propósitos da natureza como representação de liberdade em narrativas distópicas a ser discutido na presente dissertação, com vista a evidenciar a denúncia nesses textos, demonstrando o empoderamento dos personagens ao conseguirem uma brecha para irem ao encontro de seu próprio pensamento.

CAPÍTULO III - ANÁLISE

3.1. *Admirável Mundo Novo*: uma introdução ao enredo da obra

Admirável Mundo Novo é um manifesto político e também a obra mais conhecida de Aldous Huxley. Baseado em sua experiência de vida, o enredo do romance sistematiza sua visão em relação à desordem instaurada por regimes autoritários. A sua curiosidade gera interesse em flertar com gêneros advindos da utopia e transporta a sua escrita para um tempo ainda distante, no qual Huxley constrói um paralelo entre modernidade e a “selvageria” às margens de um mundo novo. O seu trabalho pode ser visto com traços anacrônicos, pois se firmou em um futuro remoto baseado em tendências perversas da época em que viveu. (Sion, 2014, p. 131). Entre tantas coisas que precedem Huxley nesse processo de escrita, estava a sua ânsia de trazer ao mundo uma obra capaz de fazer os seus leitores questionarem seus princípios e os preceitos os quais eles seguiam:

Uma carta não publicada escrita por Aldous Huxley em 1930 a Simon Blumenfeld oferece uma visão sobre a intenção do autor em escrever *Admirável Mundo Novo*. Huxley revela que recentemente ficou impressionado com um filme de propaganda russo intitulado “Terra”. No filme, os camponeses ucranianos reuniram os seus recursos para comprar um trator para a sua aldeia. Eles então correm pelas ruas, dançando diante da maravilha tecnológica e tratando a máquina como se fosse um deus. Huxley observa que a sua reação extática é comparável a uma reunião revivalista ou a uma procissão religiosa. Ele se pergunta se a ciência teria a capacidade de produzir novos deuses para a humanidade adorar (Sion, 2014, p. 130).⁴²

A tecnologia é um símbolo da inovação. No filme mencionado, a ciência promete avanços para o povo da aldeia, mas algumas fatalidades acontecem aos camponeses que se aventuram com a máquina nova. A mensagem que Huxley extrai dessa experiência como espectador é que aquilo que é novo, apesar de curioso, também é incerto, já que sem precedentes não há como prever os frutos de um novo experimento. Essa mesma premissa permeia a narrativa que inspira o nome de seu romance. A peça “*The Tempest*” de William Shakespeare, que se acredita ter sido escrita entre 1610 e 1611, inspira o famoso título desta distopia em uma cena do quinto ato durante o discurso da personagem Miranda. De acordo com Ronald T. Sion,

⁴² “An unpublished 1930 letter written by Aldous Huxley to Simon Blumenfeld offers insight on the author's intention in writing *Brave New World*. Huxley reveals that recently he had been impressed by a Russian propaganda film entitled *Earth*. In the movie, Ukrainian peasants had pooled their resources to purchase a tractor for their village. They then run through the streets, dancing before the technological marvel, and treating the machine as though it were a god. Huxley remarks that their ecstatic reaction is comparable to a revivalist meeting or a religious procession. He wonders whether science had the capability of producing new gods for humanity to worship” (Sion, 2014, p. 130).

Na peça de Shakespeare, o duque Próspero está exilado em uma ilha desconhecida do Mediterrâneo há 12 anos com sua filha Miranda. Desde a sua juventude, Miranda conheceu apenas o seu amargurado pai e o seu escravo, Caliban. Na sua ignorância, ela vê os naufragos como seres humanos glorificados. Ela proclama: 'Quão bela é a humanidade! Ó admirável mundo novo, /Que tem pessoas assim.' Por 'admirável' ela quer dizer bonito, nobre ou corajoso, mas a ironia é que esses recém-chegados destruirão a ilha paradisíaca (Sion, 2014, p.130-131)⁴³.

Da mesma forma, a nova aparência do mundo futuro de Huxley pode ser atraente, mas abaixo da superfície a falta de princípios humanos arruinará o sonho utópico. Huxley apresenta uma sociedade que nasce em câmaras de incubação. A vida humana, que costumava partir da premissa reprodutora do ato sexual, agora apresenta um novo modelo de mundo, e um novo propósito para os seus habitantes. Nesse contexto, um caráter banal é atrelado às relações pessoais e aos sentimentos humanos. Apaixonar-se ou desenvolver afeto por outro alguém não faz parte do contexto criado pelo autor. Esse seria um preço a pagar pela felicidade: ser inerte a sentimentos. A obra é construída em alusão ao modelo de "[...] sociedade de massas que sufoca a natureza humana, que é criticada pelo autor assim como qualquer forma de totalitarismo que, graças ao desenvolvimento científico e tecnológico, tenta modificar o homem para impor-lhe uma felicidade que não lhe pertence" (Maurini, 2013, p.89)⁴⁴. O prazer substitui os sentimentos humanos, sejam eles positivos ou negativos. O discernimento atrelado à maturação da consciência humana sobre o que seria bom ou ruim para um indivíduo também é usurpado dos personagens da narrativa. Esses parâmetros são ditados pelas normas do Estado.

Segundo Sion (2014, p. 136), Huxley detalha a regressão do valor e da moral humana através de uma narrativa na qual as pessoas não desenvolvem sabedoria, pois são condicionadas a uma juventude compulsória. A literatura e a arte criativa não são mais possíveis porque não há alegria natural, simpatia ou sofrimento significativo na vida. A população de sua obra não tem contato com livros religiosos e/ou literários, um aspecto recorrente em distopias sobre regimes totalitários, como *1984* e *Fahrenheit 451*⁴⁵, o que aponta a distorção dos valores atrelados ao conhecimento para uma manutenção das posições de poder na sociedade.

Huxley dissecou a construção social de seu tempo para tecer um comentário por linhas ficcionais sobre as possíveis consequências de um controle que objetifica a existência humana.

⁴³ "In Shakespeare's play, Duke Prospero has long been exiled to an uncharted Mediterranean island for 12 years with his daughter Miranda. From her youth, Miranda has only known her embittered father and their slave, Caliban. In her ignorance she sees the shipwrecked visitors as glorified human beings. She proclaims: 'How beauteous mankind is! O brave new world, /That has such people in 't.' By brave she means handsome, noble, or courageous, but the irony is that these newcomers will destroy the island paradise" (Sion, 2014, p.130-131).

⁴⁴ "Huxley is critical of the mass society that suffocates human nature, and of any form of totalitarianism that, thanks to scientific and technological development, endeavours to modify it in order to impose upon it a happiness that does not belong to it" (Maurini, 2013, p.89).

⁴⁵ de George Orwell (1949) e Ray Bradbury (1953), respectivamente.

Ele explora a alienação do humano ao transformá-lo em um produto em série. A individualidade de um feto que nasce com os genes e traços de uma linhagem específica é descartada. Cientistas manipulam uma sequência de genes *in vitro* para produzir gêmeos clonados em larga escala, um processo chamado de *Bokanovsky*, uma analogia do autor a meios de produção industrial. A narrativa se firma na maneira de produção inaugurada por Henry Ford. Trata-se de um misto de fantasia e sátira.

Dentro do centro de incubação, os embriões são separados como nos setores de produção reais, por modelo. Para enfatizar a maneira como a manutenção de poder acontece em sociedade, Huxley organiza a sua Londres de 2540 em castas pré-determinadas ainda na embriogênese: os Alfas e Betas, que estão no topo, seguidos dos Gammas, Deltas e Epsilons. O seu recorte e função social pré-definidos são inalteráveis e, para que eles se adequem e mantenham a hierarquia em sociedade, os embriões são condicionados por um processo de hipnopédia, além de sofrerem alterações genéticas que afetam o seu físico para moldá-los à sua futura função, indicada de acordo com a sua casta.

O início do enredo ilustra um novo início para a vida humana na obra. Tudo começa em um prédio que possui “[a]cima da entrada principal, as palavras Centro de Incubação e Condicionamento de Londres Central e, num escudo, o lema do Estado Mundial: Comunidade, Identidade, Estabilidade” (Huxley, 2014, p. 10). Esse mundo é regido por frases de efeito, como as sociedades totalitárias geralmente são. Mas, ao contrário da maioria delas, o controle não era mantido por meio da repressão ou da violência, mas sim através do estímulo aos comportamentos considerados adequados pelo Estado e da regulação dos sentimentos humanos por meio de uma substância chamada “Soma”, que induzia as pessoas a experimentarem uma sensação de felicidade e aceitação das diretrizes do regime autoritário.

Huxley acreditava que as pessoas com os piores problemas eram as que aparentavam ser mais “normais”. Segundo ele, o contato com substâncias alucinógenas o levava a uma percepção mais afluída da vida, mas em *Admirável Mundo Novo* ele inverte esse quadro. Aqui, cabe apresentar uma informação da biografia do autor que se relaciona diretamente com a ficção: Huxley fez uso de LSD e mescalina por cerca de dez anos, até o final de sua vida. Ele discute isso em seus ensaios presentes em *As portas da percepção*⁴⁶ (1954) e *Céu e Inferno*⁴⁷ (1956), escritos a partir do seu uso supervisionado dessas drogas. Apesar de expandir a sua visão para alguns aspectos da vida, o autor menciona que essa também seria uma maneira de

⁴⁶ Título original: *The Doors of Perception*, traduzido por Osvaldo de Araújo Souza para a Editora Globo.

⁴⁷ Título original: *Heaven & Hell*, traduzido por Osvaldo de Araújo Souza para a Editora Globo.

escapar do seu próprio ser. Voltando à *Admirável Mundo Novo*, o uso desenfreado da “soma”, na narrativa, tem esse perfil: é como uma oportunidade de conforto, escapismo, mas que é falsa e superficial. O autor relata que essa experiência o ajudou a entender melhor a si mesmo e o mundo a sua volta, tornando-o mais altruísta e impulsionando a sua criatividade. Mas na ficção essa válvula seria uma maneira de deturpar os sentidos dos indivíduos diante dos malefícios atrelados à vida sob um regime imposto.

Esse elemento é crucial na construção de Lenina Crowne, personagem que representa um modelo perfeito para a sua sociedade e que lida com as suas adversidades através do uso da “soma”. Lenina é descrita como uma jovem bonita, que faz bem o seu trabalho, pratica atividades livres, e é feliz com a sua existência fabricada. Ela nunca teve ou quis formular um pensamento próprio (Sion, 2014, p. 135). Essa é uma característica das personagens femininas da obra: a passividade. Os líderes são todos homens. Lenina nunca sequer cogitou pensar sobre a sua realidade porque, inconscientemente, a personagem é instruída a seguir normas que conhece desde o berço. Além disso, “[d]estacar-se do padrão do grupo, em um caso e outro, equivale a ameaçar a estabilidade social do sistema” (Barros, 2016, p. 21), o que colocaria a sua existência em risco.

A personagem segue o padrão de vida comum ao seu cotidiano: em meio às suas atividades, ela aproveita a sua vida sexual em encontros com vários homens. Isso a leva até Bernard Marx, um personagem infeliz com a sua realidade, mas que é influente por ser um Alfa. Lenina aceita o seu convite para conhecer uma reserva distante, mas ela não conjectura a possibilidade de um choque cultural tão grande. Crenças de povos originários, casamento e laços familiares, são algumas das características que assustam Lenina. Ao comparar os habitantes daquele lugar com os do seu mundo, ela fica horrorizada. Contudo, essa viagem os leva a conhecer John, que será chamado de “O Selvagem”, e isso altera a perspectiva de ambos.

Lenina se encanta pelo rapaz e está disposta a desenvolver uma relação com ele. Ela tenta se aproximar através da sedução inata às suas relações anteriores, mas não consegue entender porque o jovem continua a rejeitá-la. John tem uma ideia diferente sobre o encontro entre um homem e uma mulher, ele acredita no afeto e não quer se deitar com Lenina para desfrutar de puro prazer. Bernard enxerga uma oportunidade naquele rapaz, na sua história e na sua visão de mundo. Ao levá-lo consigo para Londres, ele poderia ter em mãos um trunfo sobre as outras pessoas. John então conhece o mundo novo, se encanta a princípio pelo desenvolvimento e pela tecnologia, mas logo entende que, assim como Lenina, as pessoas dali estavam perdidas em uma projeção de suas realidades. Ele se recusa a tomar a “soma” e remediar a sua ansiedade diante daquele cenário, e logo vemos John tendo prazer em tomar

distância dessa sociedade. Este é um personagem escrito para apontar a crítica de Huxley sobre como “[...] a ética das máquinas não corresponde às reais necessidades da natureza humana” (Maurini, 2013, p. 91)⁴⁸. Mas já não adiantava mais, a chegada daquele “selvagem” paralisou a cidade e John continuou sendo alvo do público, o que ele nunca quis. O personagem tem um desfecho trágico, escolhendo a morte ao invés das ambições do mundo novo.

3.2. “A verdade é uma ameaça”⁴⁹: a alienação como *modus operandi* na Inglaterra de Huxley

A trama de Huxley se baseia em uma sociedade na qual a felicidade é o único estado de espírito permitido ao humano. Os cidadãos desta Londres fictícia são criados para manter a estabilidade, que deveria ser de seu povo, mas na verdade é do poder do Estado. Assim, os personagens sofrem ao descobrirem que “[e]xiste apenas um único erro inato, que é o de acreditarmos que vivemos para sermos felizes” (Schopenhauer, 2005, p. 17 apud Freire Filho, 2010, p. 53). De acordo com Schopenhauer, a experiência humana é falha se pensamos que a felicidade é o nosso único objetivo, afinal, conhecemos diversas outras camadas de nós mesmos se buscamos um conhecimento básico sobre a vida. No entanto, este é o maior inimigo do Estado: o conhecimento. Cidadãos felizes, alienados e programados desempenham funções mecânicas de maneira muito mais eficiente. Descobrimos que o lema do Estado Mundial, que inicia a narrativa, “Comunidade, Identidade, Estabilidade” (Huxley, 2014, p. 10) exprime que essa comunidade seguiria a identidade do Estado, e jamais construiria uma própria, essa é a estabilidade buscada por esse governo.

Dessa maneira, os cidadãos são projetados, ainda em sua formação embrionária, para funções específicas e para a vida social, organizando a sociedade antes mesmo que os seus integrantes nasçam. Obviamente, sua “[a] educação moral, não deve jamais, em circunstância alguma, ser racional” (Huxley, 2014, p. 47), pois os governantes esperam que os gêmeos de cada casta saibam apenas aquilo que lhe foi provido como informação sobre o seu lugar e função, sem a habilidade de ir além, ou de questionar a sua realidade. Por esse motivo a hipnopédia se firma como método principal na estimulação de comportamentos dessa população, as palavras gravadas são seguras, pois não dão margem a qualquer outra lição que não seja necessária, além de que são facilmente repetidas para a memorização do hábito:

⁴⁸ “[...] the ethic of the machine does not correspond to the real needs of human nature” (Maurini, 2013, p. 91).

⁴⁹ (Huxley, 2014, p. 148).

— Eles ouvirão isso repetido mais quarenta ou cinquenta vezes antes de acordarem; depois, outra vez na quinta-feira, e novamente no sábado. Cento e vinte vezes, três vezes por semana, durante trinta meses. [...] Para isso é preciso palavras, mas palavras sem explicação racional. Em suma, a hipnopedía (Huxley, 2014, p. 48).

A transmissão forçada aos embriões implica um inconsciente pré-determinado. Neste contexto, "[a] História é uma farsa." (Huxley, 2014, p. 55), nada além do que é propagado pelos aparelhos de som é tido como verdade. Aprender sobre a vivência humana não é um ofício dos indivíduos, essa é uma tarefa externa, terceirizada. As máquinas o fazem por você e te entregam o resultado. Esta é a alienação, o processo pelo qual o humano perde o direito de questionar e conhecer a si próprio. Segundo Sergio Lessa, "[a] alienação implica, requer, portanto, uma exteriorização pela qual a humanidade distingue-se de sua história, convertendo esta em algo externo à (*sic*) ela própria" (2018, p. 9). Usurpar a criticidade das pessoas tão cedo facilita a configuração do pensamento de todo um corpo social.

As faculdades mentais — e progressivamente a inteligência humana propriamente dita —, negadas aos seres de castas inferiores, são equiparadas na narrativa ao ar que respiramos, necessário para o nosso desenvolvimento físico e cognitivo enquanto embriões. O discernimento humano, tão necessário em uma sociedade condenada à submissão, é precioso e escasso, o ar, para essas pessoas, também. Tanto na incubadora, quanto na vida adulta, os trabalhadores menos favorecidos são privados de oxigênio. O "ar livre" que conota emancipação, falta de amarras, aqui tem grande valor simbólico. Os Epsilons ainda em seu desenvolvimento são privados de oxigenação e quando nascem também trabalham em espaços subterrâneos onde o ar é rarefeito. Sr. Foster demonstra, no centro de incubação, a manobra para reter oxigênio e prejudicar o intelecto alheio:

— Ele está diminuindo o número de giros por segundo - explicou o Sr. Foster. - O pseudo-sangue circula mais devagar; por conseguinte, passa pelos pulmões a intervalos mais longos; portanto, fornece menos oxigênio ao embrião [...]

— Quanto mais baixa é a casta - disse o Sr. Foster - menos oxigênio se dá. O primeiro órgão afetado era o cérebro. Em seguida, o esqueleto. Com setenta por cento de oxigênio normal, obtinham-se anões. Com menos de setenta por cento, monstros sem olhos. [...] nos Epsilons — disse muito justamente o Sr. Foster — nós não precisamos de inteligência humana (Huxley, 2014, p. 33).

Além dessas manobras que deterioram a matéria física, a presença da hipnopedía ilustra ao leitor a criação de um imaginário coletivo para essas pessoas que estão sendo geradas, o que reforça uma crítica ao despotismo presente na época da publicação, século XX. Algumas distopias exemplificam esse movimento através de recursos como propaganda, jornais, televisões, mas em *Admirável Mundo Novo* este recurso de áudio na embriogênese dos indivíduos é o principal modo de atuação das estratégias de controle do pensamento. Segundo

José Murilo de Carvalho (1990), a organização de um imaginário coletivo pode definir a identidade de um povo por completo:

É por meio do imaginário que se pode atingir não só a cabeça, de modo especial, o coração, isto é, as aspirações, os medos e as esperanças de um povo. É nele que as sociedades definem suas identidades e objetivos, definem seus inimigos, organizam seu passado, presente e futuro. O imaginário social é constituído e se expressa por ideologias e utopias, sem dúvida, mas também [...] por símbolos, alegorias, rituais, mitos (Carvalho, 1990, p. 10).

Tendo sido constituído por descrições específicas desse discurso dominante, este imaginário não será incômodo, não causará estranhamento, no entanto, este seria o único estado capaz de libertar estes indivíduos dessa alienação. Pois, “[...] a humanidade estranhada de si própria geraria, na consciência, o desconforto que conduz à busca da superação desse estado” (Lessa, 2018, p. 28). Este “efeito inquietante” (Diniz, 2011, p. 2) questiona a norma e revela outras possibilidades que vão além de uma única realidade.

Artifícios como a hipnopédia, a “soma”, o cinema sensível⁵⁰, entre outros, são maneiras de entorpecer a população e mantê-los em transe como garantia de que ninguém questionaria o meio onde vive. “O adestramento dos sentidos para a incorporação dos indivíduos à maquinaria do sistema faz uso da técnica e da ‘cultura’ para criar uma situação em que os indivíduos se sentem felizes sem de fato sê-lo” (Maia, 2000, p. 24). Em detrimento ao mundo real, os personagens de Huxley seguem uma ordem que diz que “[a] felicidade tem de ser paga.” (Huxley, 2014, p. 148). Sion explica as consequências dessa conduta:

Os residentes do mundo fictício de Huxley pagaram caro pela sua felicidade através da perda dos valores autênticos do lar, da família, da cultura e da moralidade. Em troca de evitarem a necessidade e o sofrimento físicos, perderam o amor, a individualidade e a liberdade capacitantes - a liberdade de pensar, de criticar, de escolher e de saber a diferença que isso faria em suas vidas (2014, p. 133).⁵¹

O personagem Administrador, Mustafá Mond, insiste que “[n]enhum trabalho foi poupado para lhes tornar a vida emocionalmente fácil, para os preservar, tanto quanto possível, até mesmo de ter emoções” (Huxley, 2014, p. 60). Entretanto, “preservá-los” soa como uma privação, e de fato é. Em diversas passagens do livro, alguns personagens como Bernard Marx, Lenina Crowne, Linda, entre outros, ingerem gramas e gramas de “soma” para se livrarem do que seriam os “sentimentos negativos”: raiva, angústia, aflição, que não podem ser parte dos

⁵⁰ Trata-se de um local onde as pessoas vão assistir algumas imagens e filmes hiper-reais sendo estimulados em todos os sentidos.

⁵¹ “The residents of Huxley's fictional world have paid dearly for their happiness through the loss of authentic values of home, family, culture, and morality. In return for avoiding physical want and suffering, they have lost enabling love, individuality, and freedom - the freedom to think, to criticize, to choose, and to know the difference it would make in their lives” (Sion, 2014, p. 133).

seus dias. "Enxugando os olhos, Lenina atravessou o terraço até o elevador. Enquanto descia ao vigésimo sétimo andar, pegou o seu frasco de soma. Um grama não bastaria decidiu; seu desgosto correspondia a uma dose maior" (Huxley, 2014, p. 207). As suas emoções, relações interpessoais e sua individualidade resultam em um custo que não configura um bom negócio por essa "felicidade". Ao menor sinal de ruptura dessa ordem, o Estado se posiciona:

— Quanto maior é o talento de um homem, mais poder tem ele para desviar os outros. É preferível o sacrifício de um à corrupção de muitos. Encare o caso sem paixão, Sr. Foster, e verá que não há crime mais odioso do que a falta de ortodoxia na conduta. O homicídio mata apenas o indivíduo; e, afinal, que é um indivíduo? Com um gesto largo, apontou as fileiras de microscópios, os tubos de ensaio, as incubadoras.
 — Nós podemos produzir um indivíduo novo com a maior facilidade; tantos quantos quisermos. A falta de ortodoxia, porém, ameaça mais do que a vida de um simples indivíduo; ela atinge a própria Sociedade. Sim, a própria Sociedade — repetiu" (Huxley, 2014, p. 181).

Nesta fala, o Diretor de Incubação e Condicionamento enfatiza a maneira como os princípios de um só indivíduo não podem, nem são capazes de afetar o seu sistema. João Freire Filho explica que aquele que busca uma felicidade a partir de conquistas próprias se torna alvo, afinal, "[a] felicidade autêntica comporta uma precondição constantemente ameaçada: a afirmação, sem reboço, da autenticidade pessoal" (2010, p. 53). Esta condição, por ser revolucionária, é capaz de contagiar outros cidadãos e colocar em risco a hierarquia entre os seres, que é naturalizada pela indução, ainda no desenvolvimento embrionário, ao regime de castas. Tal conformismo é celebrado pelo Administrador:

— A população ótima — disse Mustafá Mond — obedece ao modelo do iceberg: oito nonas partes abaixo da linha de flutuação e uma nona parte acima dela.
 — E são felizes os que estão abaixo da linha de flutuação?
 — Mais felizes do que os que estão acima dela [...] (Huxley, 2014, p. 268).

A repetição da palavra "felicidade" na fala dos líderes é expressiva, como se eles precisassem convencer os outros dessa promessa. José D'Assunção Barros comenta a maneira como este constante condicionamento é uma das maiores críticas de Huxley aos regimes totalitários, o que aproxima a sua obra do real:

A distopia proposta por Huxley – distopia e não utopia, já que no caso ele a utiliza como um caminho para criticar os sistemas totalitários – encobre uma arguta reflexão sobre a felicidade, a liberdade e a desigualdade humana. Para além disso, atenta-se também para os riscos do uso da tecnologia a partir de uma perspectiva totalitária. Entrementes, uma das análises mais profundas que Aldous Huxley encaminha nesse célebre livro é a dos sistemas de condicionamento que gradualmente forjam mentalidades e comportamentos. A diferença entre o Admirável Mundo Novo e o mundo real – no caso de Huxley, a modernidade do século XX – seria a de que nesta última os processos de condicionamento ocultam-se na educação, na ideologia, no direcionamento de uma cultura de massa (Barros, 2016, p. 20).

Seguindo esta linha de raciocínio, Ari Fernando Maia (2000) discute como o homem em sociedade é educado a crer que deve ser negociado como produto, como mão-de-obra para fortalecer o império alheio. Esse processo é facilitado pelo negacionismo ao conhecimento, quando a história é uma farsa, como na narrativa de Huxley. "Quando os homens se defrontam com a sociedade, o mundo das mercadorias já se apresenta como uma forma 'natural' da vida social pois, justamente, está desconsiderado seu caráter histórico" (Maia, 2000, p. 25). O "efeito inquietante" anteriormente citado, seria o único obstáculo para essas manobras de controle. Por essa razão, o acesso ao conhecimento segue sendo podado na ficção distópica e na realidade. "Corriam rumores estranhos acerca de velhos livros proibidos, ocultos num cofre-forte do gabinete do Administrador. Bíblias, poesia – só mesmo Ford sabia o quê" (Huxley, 2014, p. 56). A razão para a sua proibição está no seu poder crítico e esclarecedor, o pensamento próprio liberta enquanto desafia o despotismo que aprisiona.

Bernard Marx, do gabinete de Psicologia, é um dos personagens que mais desafiam a ordem em Admirável Mundo Novo. Ele é um Alfa-Mais, o que lhe dá abertura para transitar em espaços privilegiados da narrativa. A sua reputação, no entanto, o desestabiliza. Ele possui alguns traços incomuns para a sua casta por erros cometidos ainda na sua formação, logo, as pessoas o destratam corriqueiramente. Isso impulsiona uma ambição para mudança enorme no personagem, que decide viajar a uma "Reserva de Selvagens" e convida Lenina Crowne a acompanhá-lo. O fato do personagem Marx não se reconhecer como parte daquele meio social o faz questionar as ações dos seus líderes e o direciona a uma experiência esclarecedora.

A aventura de ambos, a ser detalhada no tópico seguinte, nos apresenta John. O personagem personifica, desde o berço, tudo aquilo que sacode os quadros comuns da sociedade, por isso é chamado de "selvagem" (Negri, 1993, p. 10). Segundo Rousseau, o selvagem é apontado de maneira pejorativa por desobedecer às normas, mas, ao contrário do "civilizado" que o critica, ele consegue viver em harmonia consigo mesmo. "O selvagem vive em si mesmo; o homem sociável, sempre fora de si, só sabe viver baseando-se na opinião dos demais, e chega ao sentimento de sua própria existência quase que somente pelo julgamento destes." (Rousseau, 1978, p. 281 *apud* Freire Filho, 2010, p. 52). No Novo México, onde nasceu, John aprende sobre os sentimentos humanos, a sua natureza e, por causa de Linda, sua mãe, aprende a ler e tem contato com um dos livros proibidos, *Obras Completas de William Shakespeare*.⁵² A sua leitura o faz descobrir novas maneiras de pensar e descrever os seus sentimentos, já que o autor constantemente esmiúça a experiência humana.

⁵²Título original: *The Complete Works of William Shakespeare*, sem edição definida.

Que significavam exatamente essas palavras? Não sabia bem. Mas sua magia era poderosa e continuava retumbando em sua cabeça, e, de algum modo, era como se nunca houvesse antes realmente odiado Pope; como se não o houvesse verdadeiramente odiado porque nunca pudera dizer quanto o odiava. Agora, porém, ele tinha aquelas palavras, aquelas palavras que pareciam rufar de tambores, cantos e fórmulas mágicas. Aquelas palavras, e a estranha, estranha história de onde eram tiradas (história que não tinha pés nem cabeça para ele, mas ainda assim era maravilhosa, maravilhosa) - davam-lhe uma razão para odiar Pope, tornavam seu ódio mais real; tornavam mais real o próprio Pope (Huxley, 2014, p. 163).

As falas de John são repetidamente preenchidas por citações de sucessos de Shakespeare, como *Hamlet*, *Romeu e Julieta*, *Antônio e Cleópatra*⁵³, entre outros. Ele expressa que este contato o faz entender melhor os seus sentimentos próprios e pelas pessoas, como também a vida ao seu redor. Manguel diz que “[o]s livros que lemos nos auxiliam a nomear uma pedra ou uma árvore, um momento de alegria ou desespero, o hálito de uma pessoa amada ou o trinado de um pássaro, lançando uma luz sobre um objeto, um sentimento, um reconhecimento [...]” (2009, p. 25). Portanto, o contato com a literatura, não somente com os manuais cedidos pelo Estado, se torna um meio de John enxergar novas perspectivas, mesmo morando em uma reserva, o que não é o caso dos civilizados de *Admirável Mundo Novo*. Estes não conseguem ir além daquilo que ouviram em suas sessões de hipnopédia. “A tarefa de nomear pertence ao leitor. Os outros, que não leem, precisam nomear sua experiência da melhor maneira que puderem, construindo fontes verbais, por assim dizer, imaginando seus próprios livros” (Manguel, 2009, p. 24).

Retomando o pensamento de Rousseau sobre o selvagem e o civilizado, seu texto esclarece que o último, por muitas vezes, não consegue compreender a si mesmo por não conseguir se questionar sobre a sua existência. O autor indica que o nosso *modus operandi* enquanto civilização é de:

[...] perguntar sempre aos outros o que somos e não ousar jamais interrogar a nós mesmos sobre o assunto, em meio a tanta filosofia, humanidade, polidez e máximas sublimes, só temos um exterior enganador e frívolo, honra sem virtude, razão sem sabedoria, e prazer sem felicidade (Rousseau, 1978, p. 281-282 apud Freire Filho, 2010, p. 52-53).

O negacionismo ao autoconhecimento transforma o pensamento livre em crime nas sociedades totalitárias que inspiram essa distopia. Bernard arrisca este caminho e por isso é expulso da sociedade inglesa ao final da trama. Apesar de ser um Alfa, o personagem ainda

⁵³ Respectivamente, *The Tragedie of Hamlet, Prince of Denmarke* (1599-1601); *Romeo and Juliet* (1597) e *The Tragedy of Antony and Cleopatra* (1607).

responde aos superiores e, por conta disso, as suas atitudes são consideradas audaciosas ao longo da história. Talvez uma das suas maiores astúcias seja convidar os dois “selvagens” a virem a Londres, mas também fazer esta proposta ao Administrador com a seguinte fala: “— Tomei a liberdade de pensar — gaguejou Bernard — que Vossa Fordeza talvez achasse o caso de interesse científico suficiente...” (Huxley, 2014, p. 174). A frase “tomei a liberdade de pensar”, nesta realidade, soa tão catastrófica que o próprio personagem gagueja ao dizê-la. “O próprio sistema retira dos seus integrantes a faculdade de pensar e a sua liberdade política” (Mattedi, 2007, p. 404). A trajetória de Bernard, então, passa a demonstrar a maneira como as suas decisões próprias o fazem se sentir mais poderoso em sociedade e, progressivamente, mais livre. Mas este comportamento traça um destino claro neste cenário:

Diante daqueles que agora, por causa do Selvagem, o procuravam, Bernard ostentava uma atitude crítica pouco ortodoxa. Ouviam-no cortesmente. Mas, pelas costas, sacudiam a cabeça. ‘Esse rapaz acabará mal’, diziam, profetizando com tanto mais confiança quanto era certo que eles próprios, chegada a ocasião, tratariam de fazer com que Bernard tivesse efetivamente um mau fim (Huxley, 2014, p. 191).

A ação de Bernard tem efeito direto no seu destino, mas também na cidade como todo. A vinda de John e Linda a Londres não somente instiga a curiosidade da sociedade, ela também fragiliza o ofício dos superiores que veem as pessoas enxergando e tendo contato com outra realidade. Esta reação garante que eles farão o possível para encurtar a estadia dos convidados de Marx. A sua presença ameaça aquela “sociedade de controle”, como a que Rousseau comenta em suas teorias do estado de natureza e do “bom selvagem”. Segundo ele, o homem é bom e livre antes de sofrer a corrupção social em espaços influenciados pela ganância. No núcleo urbano adoecido,

reina nos costumes uma vil e enganadora uniformidade, parecendo que todos os espíritos foram atirados num mesmo molde: a polidez sempre exige, o decoro ordena; sem cessar, todos seguem os usos, jamais o seu próprio gênio. Ninguém mais ousa parecer aquilo que é; e, nesse constrangimento perpétuo, os homens que formam esse rebanho chamado sociedade colocados nas mesmas circunstâncias farão todos as mesmas coisas, se motivos mais poderosos não os desviarem (Rousseau, 1997, p.19).

Por serem capazes de desviar os caminhos dos presentes, uma fala do Conservador da sua Reserva já anunciava que o seu futuro em uma terra civilizada não seria promissor antes mesmo da sua chegada. “— Aqueles que nascem na Reserva estão destinados a morrer nela” (Huxley, 2014, p. 129). A comoção se estende quando o Diretor descobre que é o pai do jovem “selvagem”, fruto de sua relação passada com Linda. Ele, responsável por liderar o Centro de Incubação e Condicionamento, fica atordoado por perceber que ele também é parte de um ato

criminoso. A presença dos selvagens tem um impacto significativo, pois de uma hora para outra todos ali estão suscetíveis à humanidade.

John, por ser natural da Reserva, chama mais atenção. A sua estética também é descrita como mais apelativa que a de sua mãe, Linda. A aparência é tão relevante neste cenário pois, segundo Teodoro Gonçalves Silva, nas sociedades totalitaristas “[...] a população não tinha capacidade para apreender coisas mais elevadas” (2015, p.10). Apesar de ameaçadoras, as mensagens do visitante não conseguem ultrapassar essa barreira instituída no Estado alienado. Ele tenta salvar até mesmo a sua mãe das consequências de comparações com outras pessoas de Londres, mas Linda escolhe um destino infeliz. A personagem se submete a um “tratamento” intensivo com a “soma”, o que a tornaria inerte à realidade e, progressivamente, diminuiria os seus dias de vida.

Em outra recorrência de Shakespeare na obra, John cita a peça de *“Antônio e Cleópatra”* tentando convencê-la do contrário: “— ‘A eternidade estava em nossos lábios e em nossos olhos’ — murmurou” (Huxley, 2014, p. 189). A citação expressa a intensidade avassaladora do amor entre Antônio e Cleópatra, transmitindo a sensação de um sentimento verdadeiro, capaz de transcender o tempo. Viver o real valeria a eternidade, ao invés de padecer ao ilusório. Para John, seríamos eternos em nossa finitude se olhássemos o mundo com nossos próprios olhos e falássemos o que pensamos com nossos próprios lábios.

O jovem se desencanta com aquela sociedade e com as suas promessas, ele logo descobre que “esse maravilhoso mundo novo é apenas um lado da história” (Zizek, 2011, p. 9). As pessoas o objetificam constantemente, e o seu desejo de aprender mais sobre aquela civilização se esvai a cada nova experiência. Do outro lado, o interesse do povo pelo jovem só cresce. Mas a sua motivação está estritamente ligada ao entretenimento. John então, assim como os outros heróis distópicos do século XX, se afasta e se vê oposto àquela sociedade adoecida. O exílio em uma terra distante, que soa como um pesadelo para outros, seria uma felicidade para ele.

Este destino se aproxima quando John é detido ao gabinete do Administrador junto a Helmholtz e Bernard. Ele tenta levar a sua verdade às pessoas tentando impedi-los de tomar a “soma” e seguir com uma vida condicionada. “— Venho trazer-lhes a liberdade — disse o Selvagem, voltando-se para os gêmeos” (Huxley, 2014, p. 138). O seu plano se refere, entre tantos tipos de liberdade, à liberdade de consciência. John não pretende mudar a vida dos habitantes de Londres, mas atingir pelo menos alguns indivíduos com uma mensagem sobre lucidez. Após ser levado pelos policiais, a sua conversa com Mustafá Mond representa uma das

cenar mais esclarecedoras da trama. Ambos descobrem um ponto em comum: o conhecimento, mas seus encontros com o mesmo divergem em propósito.

As vivências do jovem na reserva se assemelham ao que Mustafá fala sobre as suas leituras, o seu conhecimento prévio sobre a religiosidade e as suas aspirações antigas sobre o saber. "— Mas por que é que ele está proibido? — perguntou o Selvagem" (Huxley, 2014, p. 263). John, que repudia as ações de Mustafá e seus mandamentos, por um momento se vê interessado pelas suas histórias e suas razões. Por que um livro que o fez tão alegre não poderia ser partilhado com outros? O Administrador havia de ter um bom motivo para isso. Ele explica a proibição dos livros literários em Londres:

O Administrador encolheu os ombros. — Porque é antigo; essa a razão principal. Aqui não queremos saber de coisas antigas.
— Mesmo quando são belas?
— Sobretudo quando são belas. A beleza atrai, e nós não queremos que ninguém seja atraído pelas coisas antigas. Queremos que amem as novas (Huxley, 2014, p. 263).

O Estado tem ampla preferência pelas “coisas novas” porque elas são programáveis, assim como a hipnopédia. A tecnologia apresenta os seus inúmeros benefícios quando usada para fins positivos. No totalitarismo “[...] o mal uso da tecnologia altera o comportamento e as crenças do homem comum” (Marins, 2022, p.492), o aprisiona e, assim como na obra, pode fazer o indivíduo negar a realidade à sua frente. A literatura pode fazê-lo repensar o seu espaço por apresentar uma outra perspectiva de mundo. A proibição dos livros na narrativa expressa a preocupação do governo pelo controle de ideias. Clever Luiz Fernandes (2017) escreve sobre a obra de Gilles Deleuze, que estuda o exercício do pensamento. Segundo ele, a filosofia deleuziana aponta a literatura como:

[U]ma tentativa de libertar a vida daquilo que a aprisiona, é a possibilidade de construir saídas das prisões existenciais, é também um liberar novas potências de agir, pois, para Deleuze, a criação artística e literária é o ato de tornar visível o invisível, tornar pensável o impensável. Para ele a criação literária não é um comunicar, mas é principalmente resistir, e quando ela produz linhas de fuga das situações de opressão ou nos imuniza de qualquer tipo de pensamento fascista, ela é uma saúde (Fernandes, 2017, p. 12).

Então, a literatura não salva, mas pode ser um meio esclarecedor para o pensamento alheio. Atordoado por perceber que o governo proíbe o acesso a estes livros por pretender restringir a percepção de mundo dos locais, e manter moldados os seus atos como reprodução do que é instruído, John se revolta. Em uma passagem famosa do livro, o “selvagem” reclama “o direito de ser infeliz”, ou seja, de estar longe daquele cenário no qual uma animosidade doentia prevalece e os seus princípios não se aproximam da realidade.

Em suma, a alienação é um traço expressivo na construção narrativa em *Admirável Mundo Novo*, recriando sociedades que “[...] tem por escopo a separação dos indivíduos uns dos outros (atomização) e a eliminação de sua capacidade de pensamento crítico (raciocínio massificado) para a destruição de seu bem maior e essencial: a liberdade” (Mattedi, 2007, p. 404). Estes traços dos regimes totalitaristas criticam a maneira como o século XX buscou afastar o homem comum de seus princípios e valores para garantir a manutenção da hierarquia social. Mais à frente, como uma ramificação deste viés alienante, iremos discutir como a natureza do homem, e a até a sua presença em espaços físicos de natureza intocada, foram alvos deste processo na obra.

3.3. “O amor à natureza não estimula a atividade de nenhuma fábrica”⁵⁴: a relação entre homem e natureza é abolida

A filosofia de Rousseau interpreta o isolamento humano na natureza refletindo os seus pontos positivos e negativos. A possível plenitude e a forma de vida sem restrições podem ser um refúgio para o homem, porém, apenas o contato com uma comunidade o daria a oportunidade de crescer, se considerarmos a troca de experiência como ponto-chave para o amadurecimento. O que atrapalha o seu desenvolvimento é a ambição e a forma como os seres se deslumbram com a detenção de poder, seja ele econômico, social ou de qualquer ordem hierárquica. Ao comentar a obra de Rousseau, José Sávio Leopoldi aponta que essa relação homem-natureza teria o seu equilíbrio fadado ao fracasso porque esses fatores negativos, inerentes ao humano, são inflamados pela vida em sociedade (Leopoldi, 2002, p. 160). Esses movimentos, que parecem restritos à contemporaneidade, na verdade são seculares. Antes da modernidade, o homem já demonstrava vaidade e deixava de lado a sua inocência:

À medida que as ideias e os sentimentos se sucedem, que o espírito e o coração se exercitam, o gênero humano continua a domesticar-se, as ligações se estendem e os laços se apertam. Acostumam-se a reunir-se defronte das cabanas ou à volta de uma grande árvore; o canto e a dança, verdadeiros filhos do amor e do lazer, tornaram-se a diversão, ou melhor, a ocupação dos homens e das mulheres ociosos e agrupados. Cada qual começou a olhar os outros e a querer ser olhado por sua vez, e a estima pública teve um preço. Aquele que cantava ou dançava melhor; o mais belo, o mais forte, o mais hábil ou o mais eloquente passou a ser o mais considerado, e foi esse o primeiro passo para a desigualdade e para o vício ao mesmo tempo; dessas primeiras preferências nasceram, de um lado a vaidade e o desprezo, do outro a vergonha e o desejo; e a fermentação causada por esses novos germes produziu por fim compostos funestos à felicidade e à inocência. (...) A partir do instante em que um homem necessitou do auxílio do outro, desde que percebeu que era útil a um só ter provisões

⁵⁴ (Huxley, 2014, p. 43).

para dois, desapareceu a igualdade, introduziu-se a propriedade, o trabalho tornou-se necessário e as vastas florestas se transformaram em campos risonhos que cumpria regar com o suor dos homens e nos quais logo se viu a escravidão e a miséria geminarem e medrarem com as searas (Rousseau, 1993, p.187-188 apud Leopoldi, 2002, p. 165).

A desordem às possibilidades de igualdade humana na natureza se baseia nas relações de poder, nas quais alguém impõe a subalternidade para grupos menos favorecidos. Esses vínculos são alimentados pela propagação de comportamentos submissos, de cunho intelectual e físico. Um exemplo prático, assim como comenta Rousseau, é o surgimento do conceito de propriedade, que limita a liberdade coletiva dentro de uma comunidade. O que antes era igualitário, agora pertence a um só. O indivíduo que detém mais poder instrui o menos favorecido, que por sua vez trabalha para manter a (des)ordem. Caso contrário, existem inúmeras maneiras de retaliar a mente divergente.

A submissão é guiada pela construção do medo (Rosito; de Oliveira, 2022, p. 2931), e assim como a alienação, explicada no subtópico anterior, o ato de amedrontar o outro garante a presença do opressor em sua vida a todo momento, mesmo que no seu imaginário. Para Rousseau essa é a semente da violência, um virtual estado de guerra generalizada (Leopoldi, 2002, p. 165-166). A guerra é uma alegoria sobre o medo e o controle social em *1984*. Winston tem acesso a um livro fictício, supostamente escrito pelo principal inimigo do partido governante, "A Teoria e Prática do Coletivismo Oligárquico", no qual ele desvenda vários mistérios da sua civilização e, mais importante que isso, o porquê de todas as pessoas viverem em um medo constante. Antes de estarem em alerta por conta das inúmeras guerras propagadas pelo governo, existia uma projeção de futuro de progresso para todos por conta dos avanços na disseminação de conhecimento e tecnologia. Ameaçado por este ideal, o Partido propaga mensagens horripilantes sobre uma guerra ininterrupta que expulsa o conhecimento do posto de prioridade e semeia um medo generalizado em sociedade. Funções impostas, relações pessoais minadas, tudo passa a ser instruído pelo governo. "O progresso científico e técnico dependia do hábito empírico do raciocínio, que não podia sobreviver numa sociedade estritamente regimentada" (Orwell, 2009, p. 239). Tirar um tempo para exercer o seu pensamento livre e independente indicaria que você está contra o Partido, por não estar seguindo os ideais que salvariam a nação da guerra.

Assim como Orwell, Huxley também ficcionaliza este medo social em *Admirável Mundo Novo*. Ao invés da guerra e de um inimigo em comum, a sua Londres tem como manobra para o controle das massas a hipnopédia e o discurso que instiga a repulsa aos pontos positivos da mencionada relação homem-natureza. O espaço físico da natureza pode afetar a ambiência

psicológica dos personagens e provocá-los a repensarem o seu espaço social. O modo de vida “selvagem” dos moradores das reservas afastadas pelas cidades é descrito como repugnante, inferior e o pior pesadelo dos personagens. Tratados como animais, os selvagens são objetos de visita para os curiosos, o Conservador da Reserva os apresenta:

— ... cerca de sessenta mil índios e mestiços... absolutamente selvagens... nossos inspetores visitam de tempos em tempos... fora disso, nenhuma comunicação com o mundo civilizado... ainda conservam seus hábitos e costumes repugnantes... o casamento, se sabe o que isso quer dizer, minha cara senhorita; famílias... nenhum condicionamento... superstições monstruosas... o cristianismo, o totemismo, o culto dos antepassados... línguas extintas, como o zuni, o espanhol, o atabasco... pumas, porcos-espinhos e outros animais ferozes... moléstias contagiosas... sacerdotes... lagartos venenosos... (Huxley, 2014, p. 130).

“Repugnantes”, “monstruosos”, cheios de “moléstias”, estes são os moradores da reserva sob a ótica dos ditos civilizados. Se precisássemos definir um inimigo do governo nesta obra, talvez fosse a natureza e a liberdade que ela causa nos indivíduos em contato com ela. As suas tecnologias, crenças e costumes advindos da natureza são subjugados e colocados como anormais. Ao ver um dos selvagens, todas as mensagens de ódio às quais os cidadãos são submetidos ainda quando embriões vem à tona. “— O que é que ele tem? — sussurrou Lenina. Estava com os olhos arregalados de horror e espanto” (Huxley, 2014, p. 138). Assim qualquer intenção de se aproximar deste estilo de vida é podada mesmo antes de se constituir como um pensamento propriamente dito.

O estímulo ao estranhamento parte dos processos fomentados ainda na embriogênese de personagens como Lenina, que passou pelo Centro de Incubação e Condicionamento. A sociedade civil, neste caso, exige que os seus indivíduos, nada individuais, estejam em ordem com as normas estipuladas para a sua determinada casta. Leopoldi comenta o propósito em afastar alguém do “estado de natureza” ou até o contato com um cenário de natureza intocada. “O bom selvagem deixa o estado de natureza para se encaminhar com passos cada vez mais determinados e menos felizes para a sociedade civil, como a presa atraída pela isca sedutora penetra na armadilha da qual não mais escapará” (Leopoldi, 2002, p. 164). A infelicidade mencionada nesta passagem é crucial para as narrativas distópicas que atribuem características deprimentes à vida em um regime autoritário. Em *Admirável Mundo Novo*, essa infelicidade é remediada por comprimidos alucinógenos, mas também é condicionada pelo governo, resultando em corpos inertes dentro de um ciclo vicioso que critica a alienação.

Os impulsos negativos aplicados em seu berço destroem a relação entre o homem e a natureza:

Berçários. Salas de Condicionamento Neopavloviano, indicava o painel de avisos. [...] [E]stavam ocupadas em dispor sobre o assoalho vasos com rosas numa longa fila, de uma extremidade à outra da peça. [...]

As enfermeiras perfilarão-se ao entrar o D.I.C.

— Coloquem os livros - disse ele, secamente. [...]

Em silêncio, elas obedeceram à ordem. Entre os vasos de rosas, os livros foram devidamente dispostos - uma fileira de livros infantis, cada um aberto, de modo convidativo, em alguma gravura agradavelmente colorida, de animal, peixe ou pássaro.

— Agora, tragam as crianças. [...]

— Observem bem. - E, levantando a mão, deu o sinal.

A Enfermeira-Chefe, que se encontrava junto a um quadro de ligações na outra extremidade da sala, baixou uma pequena alavanca. Houve uma explosão violenta. Aguda, cada vez mais aguda, uma sirene apitou. Campainhas de alarme tilintaram, enlouquecedoras. As crianças sobressaltaram-se, berraram; suas fisionomias estavam contorcidas pelo terror (Huxley, 2014, p. 39-41).

Edrielly K. Sá (2018, p.143) estuda o uso do medo na distopia a partir da pesquisa de Claeys e aponta os artifícios mais comuns para narrá-lo em obras do gênero, como: o medo da morte, de doenças, do desconhecido, do caos, da guerra etc. Firma-se, então, a justificativa para os atos involuntários de um grupo ou de uma sociedade. A violência apresentada na citação acima demonstra a intenção de controle de comportamento através da repressão do desejo em relação a elementos básicos da natureza. Podar um instinto de alguém ainda tão jovem não o traria memórias de que esse trauma sequer aconteceu, mas o marcaria com um medo inerente daquilo que “causou” um estímulo tão brusco. Maquinalmente, os cidadãos de Londres crescem sem o desejo pelos cenários de natureza e desfrutam de alívio ou sentimentos de prazer nas coisas artificiais, como a soma. A cena segue:

Os corpos rigidamente contraídos distenderam-se, o que antes fora o soluço e o ganido de pequenos candidatos à loucura expandiu-se novamente no berreiro normal do terror comum.

— Ofereçam-lhes de novo as flores e os livros.

As enfermeiras obedeceram; mas à aproximação das rosas, à simples vista das imagens alegremente coloridas do gatinho, do galo que faz cocorocó e do carneiro que faz bé, bé, as crianças recuaram horrorizadas; seus berros recrudesceram subitamente.

- Observem - disse o Diretor, triunfante.

— Observem. [...]

Elas crescerão com o que os psicólogos chamavam um ódio ‘instintivo’ aos livros e às flores. Reflexos inalteravelmente condicionados. Ficarão protegidas contra os livros e a botânica por toda a vida. - O Diretor voltou-se para as enfermeiras. – Podem levá-las (Huxley, 2014, p. 42).

As decisões do governo, do homem em poder, tomam o local de onipotência absoluta na vida da comunidade. Equiparando-se ao Deus das religiões cristãs, o Diretor expressa a sua satisfação em colocar-se acima da natureza. "O que o homem uniu, a natureza é incapaz de separar" (Huxley, 2014, p. 42) A figura de Deus, neste trocadilho com o versículo de Mateus 19:6, “o que Deus uniu, o homem não separa” (Bíblia, 2011, Mt 19, 6), é substituída com o

intuito de estabelecer o homem como detentor não só do poder, mas da razão sobre as ações que devem determinar os caminhos ideais para o sucesso da humanidade. Esta passagem relembra uma tradição da segunda geração do Romantismo, mencionada anteriormente, quando o homem desafia a natureza e tenta se equiparar a uma figura divina para diminuí-la. Também, ironicamente, este versículo é introduzido na Bíblia para legitimar a seguridade do casamento e é oposto ao que se prega na narração que não acredita em laços matrimoniais entre indivíduos da sociedade. O casamento despertaria o afeto e emoções naturais humanas, o que atrapalha os serviços diários individuais que garantem o sucesso do governo.

A ambição do homem não se prolifera sobre as coisas gratuitas, naturais, pelo contrário, ela se desfaz se descobrimos a coletividade e o apoio entre as pessoas. Anderson Pires da Silva comenta o desmonte da coletividade em textos distópicos como traço que garante o trabalho incessante e apresenta distrações que suprem as malícias do Estado. Dessa maneira, “[a] generosidade e o altruísmo são substituídos pelo individualismo desconfiado e a ganância - os pilares da má sociedade” (2011, p.48). O distanciamento dos centros urbanos caracteriza uma ameaça semelhante, pois pode fazer os homens refletirem sobre a sua solidão e o seu espaço como cidadão. Assim como para os românticos, aqui existe um senso de atmosfera subjetiva à arquitetura objetiva que sobressai o físico e reflete o local do “eu” nesse cenário.

As flores do campo e as paisagens, advertiu, têm um grave-defeito: são gratuitas. O amor à natureza não estimula a atividade de nenhuma fábrica. Decidiu-se que era preciso aboli-lo, pelo menos nas classes baixas; abolir o amor à natureza, mas não a tendência a consumir transporte. Pois era essencial, evidentemente, que continuassem a ir ao campo, mesmo tendo-lhe horror. O problema era encontrar uma razão economicamente melhor para o consumo de transporte do que a simples afeição às flores silvestres e às paisagens (Huxley, 2014, p. 43).

O distanciamento forçado destes espaços também é uma marca em *Nós*. O protagonista, reconstruindo o passado de sua sociedade a partir de uma obra antiga em um museu, reflete sobre como os antepassados tinham contato com a natureza e que os seus elementos integravam a civilização. Ao mesmo tempo, a sua fala afirma como a contemporaneidade acharia um absurdo esta idealização, porque aquela memória denunciaria um Estado que foi responsável por abolir e privar essas relações:

Recordei (evidentemente numa associação por contraste), certo quadro visto no museu, que representava uma avenida do século XX e nela uma multidão desordenada, confusa, de gente, rodas, animais, cartazes, árvores, cores, pássaros... E dizem que era realmente assim, que acontecia assim na realidade. Para mim, essas coisas são tão inverossímeis que não pude deixar de rir à gargalhada (Zamyatin, 2017, p. 8).

Esta passagem, assim como a obra de Huxley, ressalta uma característica distópica: uma memória coletiva forjada sobre algo que aparentemente nunca existiu. Pavloski explica este processo na citação seguinte:

Diante do exposto, é possível afirmar que, semelhantemente às utopias tradicionais, grande parte das distopias também determina um ponto de ruptura com o tempo histórico e de gênese das sociedades ficcionais. As circunstâncias efetivas desses acontecimentos, no entanto, não são reveladas, aspecto que, se por um lado, potencializa o caráter mítico e metahistórico dessas realizações; por outro lado, impõe a formação de uma memória coletiva que, devido à manipulação de informações, restringe-se a uma consciência temporal específica e impossibilitada de referências concretas ao passado pré-revolucionário. Nas distopias totalitárias, a memória é mais um elemento a ser controlado em nome da estabilidade do Estado constituído (Pavloski, 2017, p. 123-124).

Esta estabilidade não só configura a memória coletiva como remaneja a posição da natureza na vida das pessoas para fins lucrativos. Segundo Blunden, mencionado no capítulo que comenta o Romantismo, “[a] ‘natureza’ tem sido muitas vezes rebaixada a uma oportunidade comercial, e o sonho e o desejo interior do cidadão têm sido respondidos com falsas aparências na vida, na literatura e na arte” (1949, p. 31)⁵⁵. John, um dos personagens principais da trama, e o mais famoso entre os selvagens, ao ser levado para Londres, se torna um produto junto a todas as histórias da reserva onde sempre morou. Como Blunden pontua, as falsas aparências da vida e as suas recriações em interpretações midiáticas apontam para a objetificação de pessoas como “o selvagem”, oportunizando a sua vinda, mas não só isso, invalidando previamente qualquer questionamento que o personagem pudesse fazer sobre o estilo de vida que ali se tinha. John, como um homem inteiramente conectado à natureza e aos processos naturais do corpo humano, como o envelhecimento, o afeto, era louco, selvagem, e nada civil. Os contatos com arte expressos no livro, ao contrário do que se tem por senso comum, pretendem restringir ainda mais o pensamento dos cidadãos sobre o mundo e a sua criação. Segue um exemplo de cena com a performance de uma música, descrita como sucesso de longa data, tocada por “Dezesseis Sexofonistas”:

Oh, amado Bocal, foi a ti que exaltei!
 Oh, amado Bocal, por que me decantei?
 Dentro de ti o céu é puro e sossegado,
 E o tempo é suave e bom como um vale;
 Ah!
 Não há Bocal nenhum que no mundo se iguale
 A ti, meu Bocal adorado! (Huxley, 2014, p. 102).

⁵⁵ “‘Nature’ has been too often debased into a commercial opportunity, and the inner dream and desire of the citizen have been answered with false appearances in life, in literature, and in art” (Blunden, 1949, p. 31).

Assim como nas músicas gospels, que cultuam seu devido criador, aqui as figuras divinas que temos são substituídas pela obra do homem, os bocais, equipamento utilizado para germinar a vida humana artificialmente. Enaltecer a vida dentro do bocal, não somente inspira o culto à obra do homem, mas aos “ensinamentos” advindos dos discursos tocados nos processos de hipnopedia ainda em sua gestação. Assim como Blunden menciona, as falsas ideias sobre a vida, literatura e arte condicionam o homem a se afastar da criticidade, das questões que poderiam repensar os seus locais em sociedade. Movimento que, se possível, se igualaria às perspectivas elucidativas que John tenta propor por ser um homem com acesso a livros, ao conhecimento e ao contato com outros ambientes. A sua trajetória diante do contexto da obra alude que “[...] para uma mente bem orientada, a Natureza é um preceptor [...]” (Blunden, 1949, p. 62)⁵⁶ Não que adentrar espaços naturais transforme imediatamente a vida de algum personagem/pessoa, mas diversas distopias mostraram que o regimento dos cenários urbanos e as suas pressões sociais podem e vão pressionar as pessoas a ciclos de controle por estarem sobre a influência constante de diversas opressões sociais, sejam elas literais ou midiáticas.

Para alguns intelectuais, como Rousseau, essas opressões não seriam uma realidade tão agravante, se nós não tivéssemos, de certa forma, deixado para trás o convívio mais próximo com os espaços naturais e adentrado de vez às criações do homem, que refletem a ambição e busca constante por poder mencionadas no início deste tópico. Segundo ele, “[a] maioria de nossos males é obra nossa e (...) os teríamos evitado quase todos conservando a maneira de viver simples, uniforme e solitária que nos era prescrita pela natureza” (Rousseau, 1993, p. 152 apud Leopoldi, 2002, p. 160). Apesar de soar promissor, este discurso não compreende e talvez não atenda a vida pós-moderna e o Administrador deixa isto claro para John, seria inútil tentar, sozinho, lutar contra um sistema imensurável como o que lidera e controla a Londres de *Admirável Mundo Novo*:

— Porque o nosso mundo não é o mesmo mundo de Otelo. Não se pode fazer um calhambeque sem aço, e não se pode fazer uma tragédia sem instabilidade social. O mundo agora é estável. As pessoas são felizes, têm o que desejam e nunca desejam o que não podem ter. Sentem-se bem, estão em segurança; nunca adoecem; não têm medo da morte; vivem na ditosa ignorância da paixão e da velhice; não se acham sobrecarregadas de pais e mães; não têm esposas, nem filhos, nem amantes, por quem possam sofrer emoções violentas; são condicionadas de tal modo que praticamente não podem deixar de se portar como devem. E se por acaso alguma coisa andar mal, há o soma. Que o senhor atira pela janela em nome da liberdade, Sr. Selvagem. Da liberdade... — Riu. — Espera que os Deltas saibam o que é a liberdade! E agora quer que eles compreendam Otelo meu caro jovem! (Huxley, 2014, p. 264).

⁵⁶ “For to a well-turned mind, Nature is a preceptor [...]” (Blunden, 1949, p. 62).

Resumidamente, assim como o Diretor explicou ao introduzir a base da vida naquele local, “o amor à natureza não estimula a atividade de nenhuma fábrica”. A relação entre homem e natureza é abolida por ser obstáculo ao exercício do Estado, por talvez desamarrar os nós que estão amarrados entre a realidade e a turva alienação. Mais uma vez, pisar em um local de natureza intocada não é uma ação mágica, não liberta e transforma automaticamente. Afinal, “[o] esclarecimento, não [é], necessariamente, sinônimo de alegria” (Freire Filho, 2010, p. 50). Todavia, como os estudiosos acima elencaram, esse é um local no qual os homens talvez experimentem algum tipo de reflexão, pois, em sua origem, nesses espaços eles não tinham estímulos tão perversos quanto dentro das quatro paredes urbanas.

3.4. “Eu reclamo o direito de ser infeliz”⁵⁷: A natureza como reflexo de liberdade em *Admirável Mundo Novo*

Para escapar da ambição urbana e todos os malefícios trazidos pela sua estadia em Londres, John pleiteia sua a Londres ao ser julgado pelo Administrador, Mustafá Mond. Uma vida sem medos, sem tristezas e sem qualquer tipo de violência parecia um pesadelo para ele, isso implicaria que tudo positivo também seria fabricado. Apesar de soar como loucura para os habitantes dali, John queria voltar a uma realidade que de fato cultuava os seus sentimentos reais. “— Nós, não. Preferimos fazer as coisas confortavelmente” (Huxley, 2014, p. 286), disse Mustafá sobre a decisão de John de encarar a vida fora de Londres. Cansado de ser “selvagem” e pretendendo o resgate de sua vida anterior, ele responde:

- Mas eu não quero conforto. Quero Deus, quero a poesia, quero o perigo autêntico, quero a liberdade, quero a bondade. Quero o pecado.
- Em suma - disse Mustafá Mond - o senhor reclama o direito de ser infeliz.
- Pois bem, seja - retrucou o Selvagem em tom de desafio.
- Eu reclamo o direito de ser infeliz (Huxley, 2014, p. 286).

John quer retomar a sua vida para também escapar de toda a atenção que recebe por ser “diferente”. Este rótulo dado ao personagem mesmo antes dele descobrir a existência dos centros urbanos que tanto o menosprezam engloba toda a experiência que ele vive como “o outro”, o diferente. Esta estratégia, presente nas sociedades eurocêntricas fomenta a discriminação e o processo tão claro, já comentado sobre este personagem, que é a objetificação. O culto ao estereótipo em relação aos selvagens os taxa como infantis, sem conhecimento de valor e passíveis de quaisquer violências por serem abomináveis aos olhos

⁵⁷ (Huxley, 2014, p. 286).

dos “civilizados”, do “Eu”. John Evans explica a relação entre o Eu e o Outro, conceitos criados para pensar na construção da identidade cultural dos povos:

O outro, alteridade e exclusão referem-se ao processo pelo qual grupos ou seus indivíduos são definidos pela maioria social como diferentes, incompatíveis, indignos ou, de outra forma, indesejados ou ostracizados. Esse ato resulta na formação dicotômica de um grupo-nós e um grupo-eles, ou, em alguns lugares, de um grupo interno e um grupo externo (Evans, 2013, p. 2).⁵⁸

Essa exclusão do “outro” perpassa todo o enredo de John em Londres, quando mesmo convidado a grandes eventos ou a conhecer autoridades locais, ele nunca esteve lá enquanto indivíduo, mas sim um objeto de fascínio alheio. Logo, não existe sentido em sua estadia, então ele decide ir embora. O caminho para o seu desfecho se baseia na crença que “[a] solidão natural elimina qualquer desejo de ‘glória’ ou reputação, pois o “selvagem” não tem nenhum interesse na opinião dos outros” (Wolff, 1996, p. 29 apud Leopoldi, 2002, p. 160). Afastar-se daquele espaço físico obscuro desperta no personagem de John a possibilidade de um recomeço, reestruturando o seu espaço psicológico e trazendo de volta falas sobre seu desejo de viver.

Segundo Benjamin Abdala Junior, existem três tipos de espaços principais em narrativas: o físico, o social e o psicológico. Todos estes estão conectados e são peças fundamentais para a interpretação total de uma narrativa. O espaço físico seria o local propriamente dito, no qual os personagens circulam e desenvolvem as suas ações. Ele faz parte das descrições mais óbvias do livro, entre as descrições de imagens do que é concreto e visível aos olhos. O espaço social define a esfera coletiva em que os personagens estão inseridos, sendo assim, ele envolve aspectos econômicos, sociais, políticos, entre outros recortes que definem o status de alguém. Já o espaço psicológico nos permite adentrar os pensamentos dos personagens, com forte influência da introspecção e enfoque nos sentimentos mais profundos dos personagens.

As tentativas desse personagem de se distanciar dos aspectos negativos desses espaços físicos também marcam traços dos heróis distópicos do século XX que, além de terem seus encontros com espaços de natureza intocada, também buscam reencontrar a sua condição humana mais pura. Para isso, o afastamento dos centros urbanos adoecidos, muitas vezes, marca a única possibilidade de fuga para um desfecho que se aproxime de algo positivo. Apesar de seguir esta tendência, John, por ser o “outro” e não ter direito à sua humanidade, ainda acaba

⁵⁸ “Othering, otherness and exclusion, all refer to the process in which groups or their individuals are defined by the social majority as different, incompatible, unworthy, or otherwise unwanted or ostracized. This act results in the dichotomist formation of an us-group and a them-group, or in some places an in-group and out-group” (Evans, 2013, p. 2).

sendo perseguido pelas multidões de Londres que querem observá-lo como um animal em um zoológico. Mas a sua trajetória se equipara a outros heróis que, escritos no século XX, tentaram escapar os tormentos de seu século:

Os heróis distópicos não são dotados de habilidades especiais, uma vez que eles representam o esforço do indivíduo comum em manter a sua condição humana diante de uma estrutura social cada vez mais centralizadora. Como afirmamos anteriormente, o estado evolutivo dessas sociedades é o que permite não apenas a revolta dos protagonistas, mas também de outros sujeitos que compartilham das mesmas inquietações (Pavloski, 2017, p. 130).

No entanto, John, por sua vez, carrega um aspecto diferente da maioria desses protagonistas. Ele é um dos poucos personagens das distopias de sua época que tem uma trajetória fora dessa realidade urbana e somente no meio de sua vida é inserido nela. Esta perspectiva faz com que ele seja um personagem contrário à realidade moderna desde o primeiro contato com a civilização. O seu modo de vida, os costumes dos povos da reserva e todo o seu contexto ilustram um debate real sobre o limite do contato humano com a natureza. Vários pensadores diriam que este personagem precisaria sim de alguns dos artifícios da Londres de Huxley para melhorar a sua vida:

Para estes pensadores e filósofos políticos o estado de natureza era um período de selvageria fundamentalmente insatisfatório, onde os aspectos negativos dificultavam demasiadamente - quando não inviabilizavam - a vida em coletividade. Devia, portanto, constituir apenas o degrau inicial para um estágio mais avançado, isto é civilizado, da humanidade. Rousseau, ao contrário, atribui àquele estado características positivas a ponto de ser chamado o filósofo do bom selvagem, em alusão às qualidades superiores que, a seu ver, exibiam os indivíduos que viviam no estado de natureza (Leopoldi, 2002, p. 159).

Baseado nos estudos de Rousseau e nos escritores do Romantismo que influenciaram as ficções distópicas, cria-se a prospecção de que, se os cidadãos de Londres não localizassem John para mais uma vez caçá-lo após a sua partida, o destino do personagem marcaria a esperança de um retorno sereno à natureza, roteiro que funcionou para outros heróis distópicos, como Guy Montag em *Fahrenheit 451*. No entanto, apesar de John ser o símbolo da relação homem-natureza no livro, Bernard e Lenina também são atravessados pelos elementos desses espaços em suas jornadas, progredindo suas descrições como personagens planos e redondos e cheios de particularidades. As esferas de espaço na narrativa ampliam a performance de um personagem no enredo.

Com o intuito de cortejá-la, Bernard convida Lenina para visitar a reserva dos selvagens, uma experiência exótica e tentadora aos olhos da civilização que não tem contato algum com outras culturas. “Malpaís”, nome atrelado ao espaço no qual vivem os selvagens, é carregado

de um alto valor simbólico. Para alguns, seria loucura adentrar um espaço de atributos tão descabidos. Os rituais, os costumes, e tudo que envolve a vida naquele espaço de pessoas “mundanas” amedrontava qualquer um por conta da ideia difundida pelo Estado sobre um espaço com este nome. Mas uma ironia recai sobre os personagens que encontram nesse “lugar mau” uma das pessoas mais queridas da narrativa, John. O local tão abominado logo será capaz de despertar traços positivos nos personagens que adentram a natureza e encontram algo “antigo”, não tocado pelo homem, como o Administrador tanto teme quando enaltece as “coisas novas”. Bernard começa a revelar que tem um apreço particular pelas paisagens que os rodeiam. Ao ouvir seus “devaneios”, a mulher condicionada ainda cedo a tratar a natureza com horror se assusta:

No regresso, durante a travessia da Mancha, Bernard quis por força parar o propulsor e ficar suspenso no helicóptero a menos de trinta metros das ondas. O tempo mudara, soprava um vento ríspido, o céu estava nublado.

— Olhe — ordenou ele.

— Mas é horrível - disse Lenina, afastando-se da janela. Estava aterrorizada pelo vácuo envolvente da noite, pelas negras ondas espumantes que se encapelavam abaixo deles, pelo disco pálido da lua, espantado e atormentado entre as nuvens que corriam.

— Vamos ligar o rádio. Depressa. [...]

— Eu quero contemplar o mar, em paz — disse. — Não se pode nem olhar, com esse barulho infernal nos ouvidos.

— Mas eu acho delicioso. E, além disso, não quero olhar.

— Mas eu quero — insistiu ele. — Isso me dá a sensação... — hesitou, procurando as palavras — ... a sensação de ser mais eu, se é que você compreende o que quero dizer. De agir mais por mim mesmo, e não tão completamente como parte de alguma outra coisa. De não ser simplesmente uma célula do corpo social. Você não tem a mesma sensação, Lenina? (Huxley, 2014, p. 116 - 117).

Os diálogos dessa cena se assemelham aos efeitos que os autores da primeira geração do Romantismo atribuíram à contemplação à natureza, como define Blunden, “o efeito [da contemplação à natureza], como podemos encontrar nos escritos sobre o assunto, é, belo, revigorante e instrutivo na arte do mundo vivo” (Blunden, 1929, p. 18)⁵⁹. Bernard exclama o quão vivo se sente e celebra a liberdade que a pura admiração a este espaço lhe provoca. Pela primeira vez, mediante este contato, a sua subordinação e de toda a sociedade é questionada:

— Bernard! — protestou, espantada e aflita. — Como pode falar assim?

Bernard, em outro tom, respondeu meditativamente:

— Como posso? Não, o verdadeiro problema é este: Como é que não posso, ou antes - porque eu sei perfeitamente por que é que não posso - o que sentiria eu se pudesse, se fosse livre, se não estivesse escravizado pelo meu condicionamento?

— Mas, Bernard, você diz as coisas mais espantosas!

— Você não tem o desejo de ser livre, Lenina?

— Não sei o que é que você quer dizer. Eu sou livre. Livre de me divertir da melhor maneira possível. Todos são felizes agora.

⁵⁹ “Perhaps one must admit that the price of wheat or barley mingled with the serenity of contemplation, but the effect as one may find it in print is nevertheless beautiful, refreshing, and instructive in the art of the living world” (Blunden, 1929, p. 18).

Ele riu.

— Sim, "Todos são felizes agora". Nós começamos a dar isso às crianças a partir dos cinco anos. Mas você não sente o desejo de ter liberdade para ser feliz de algum outro modo, Lenina? De um modo pessoal, por exemplo, não como os outros (Huxley, 2014, p. 117).

Em sua sociedade, devido às castas estipuladas em hierarquia (espaço social), apenas uma mudança física da cidade para a reserva (espaço físico), favorece a introspecção e reflexão desses personagens (espaço psicológico). “A atmosfera da narrativa, então, em face dessa confluência do espaço físico com abstrato, torna-se mais densa e pesada, caracterizando melhor os conflitos dessa personagem” (Abdala Junior, 1995, p. 48). Mas isso causa receio, Lenina não consegue admitir que aquelas ideias pudessem fazer qualquer sentido, porque ela não poderia aceitá-las. “O medo de ser detectado em estado sentimental, que controla de várias formas os costumes de uma nação, induz a maioria dos ingleses a evitar considerar essas experiências positivas e seus prazeres [...]” (Blunden, 1929, p. 9)⁶⁰. Prospectar um tipo de liberdade individual seria questionar não somente todo um sistema maior que ela, mas também todas as suas crenças como pessoa.

A breve estadia dos dois na reserva dos selvagens tem como resultado um paralelo entre as viagens que John e Lenina fazem. A viagem de John para Londres, o retirando da reserva com destino ao centro urbano, restringe suas vontades e o faz perder a sua liberdade. Já Lenina, após viver um período com os selvagens, deixa de ser uma personagem tipo/simples/previsível. A princípio, o estranhamento toma conta da personagem, mas ao longo das páginas o leitor encara uma transição descrita por estados de transe, observação, admiração e, mais importante, reflexão expressos por ela. Vê-se que o desenvolvimento das esferas de espaço na narrativa pode ser, progressivamente, responsável por ampliar a performance de um personagem no enredo:

Lenina gostou dos tambores. Fechando os olhos, entregou-se ao seu trovejar velado e repetido, deixou que lhe invadissem por completo o eu consciente, até que, para ela, não existissem mais do que essa única e profunda pulsação sonora. [...] Estranho - sim. O lugar era estranho, a música também o era; os vestuários, os bócios, as moléstias da pele, os velhos, tudo era estranho. Mas quanto ao espetáculo em si - não parecia haver nada de particularmente estranho nele (Huxley, 2014, p. 141).

Momentos de horror e realidades diferentes despertaram sentimentos novos após a viagem, ao retornar a Londres, a personagem desperta alguns comportamentos em relação à natureza, similares aos que ela repreendeu em Bernard durante as cenas anteriores:

⁶⁰ “The fear of being detected in sentimental mood, which so variously controls the manners of this nation, induces most Englishmen to be averse from considering those excellences and their pleasures as related to the poetry of Wordsworth and Shelley” (Blunden, 1929, p. 9).

Lenina e o Arquichante desceram no terraço do Instituto Coral.

— Vamos depressa, meu jovem amigo... quero dizer, Lenina — chamou com impaciência o Arquichante, que esperava junto à porta do elevador.

Lenina, que se havia retardado um momento para contemplar a lua, baixou os olhos e apressou-se a atravessar o terraço para reunir-se a ele (Huxley, 2014, p. 213).

As suas cenas baseadas em algumas repetições aos ditados do governo desaparecem, Lenina passa a surpreender em meio às multidões de Londres ao seguir uma postura contrária, ou pelo menos mais atenta. A contemplação à natureza talvez elucide a possibilidade de todos serem olhados sob a mesma perspectiva, sem uma subserviência forçada *in vitro*. Entende-se então que, "[s]e isso tem algum significado, é o de um mundo em que o cão, o tarambola, a esposa do fazendeiro, o vagabundo, o velho podre são todas personalidades a serem observadas e interpretadas sem preconceito em favor da espécie humana" (Blunden, 1949, p. 23)⁶¹. Esta passagem, através de uma ótica literal e de um otimismo notório, ilustra o que o Romantismo buscou preservar pensando na liberdade vista em espaços de natureza: a igualdade entre os seres, que, sob uma perspectiva crítica, percebe-se utópico. A ambição que hierarquiza as relações humanas destrói a pureza humana e implanta a violência no nosso cotidiano. Se pensamos nos humanos, a esfera social urbana inflama isso. No livro, os representantes do governo repudiam essas reflexões que, de fato, ameaçam a hierarquia que se construiu pelos padrões hegemônicos disseminados pela hipnopédia.

A represália do Estado, então, se articula contra as pequenas revoluções que acontecem sob seus olhos. Lenina questiona o que vê em sigilo, mas Bernard, John e Helmholtz Watson são todos levados a julgamento perante Mustafá Mond, que os surpreende ao revelar o seu passado de apreço ao conhecimento e à natureza. Os três serão enviados para locais remotos nos quais encontrarão outros indivíduos que desafiaram a alienação imposta pelo Estado. Mas o Administrador, já que nunca mais os veria, revela:

[...] — Ao passo que, se tivesse a mínima parcela de bom-senso, compreenderia que esse castigo é na realidade uma recompensa. Vai ser mandado para uma ilha, isto é, para um lugar onde conhecerá o mais interessante conjunto de homens e mulheres existentes em qualquer parte do mundo. Todas as pessoas que, por esta ou aquela razão, adquiriram demasiada consciência de sua individualidade para poderem adaptar-se à vida comunitária; todas as pessoas a quem a ortodoxia não satisfaz, que têm idéias próprias e independentes; todos aqueles, numa palavra, que são alguém. Quase lhe tenho inveja, Sr. Watson (Huxley, 2014, p. 272).

Assim como comentado sobre Rousseau e sua citação que introduz o tópico anterior, o poder corrompe o homem. Mustafá se declara detentor de conhecimento, leitor de livros

⁶¹ "If [this] has any meaning, it is that of a world in which the dog, the plover, the farmer's wife, the tramp, the old pollard are all personalities to be watched and interpreted without bias in favour of the human species" (Blunden, 1949, p. 23).

proibidos e amante da natureza, no entanto, decidiu trocar tudo isso quando oferecido o cargo de administração e controle sobre decisões do Estado.

— Então, por que motivo o senhor não está numa ilha? [, perguntou Watson.]
 — Porque, no fim das contas, preferi isto — respondeu o Administrador. — Deram-me a escolher: ser mandado para uma ilha, onde poderia continuar dedicando-me à ciência pura, ou ser admitido no Conselho Supremo, com a perspectiva de ser promovido oportunamente a um posto de Administrador. Escolhi isto e abandonei a ciência. — Depois de um pequeno silêncio, acrescentou: — Às vezes lamento haver renunciado à ciência. A felicidade é uma soberana exigente, sobretudo a felicidade dos outros. Uma soberana muito mais exigente do que a verdade, quando não se está condicionado para aceitá-la sem restrições. — Suspirou, tornou a calar-se, e logo recomeçou, com mais vivacidade: — Enfim, o dever é o dever. Não podemos consultar as nossas preferências pessoais. Interesse-me pela verdade, gosto da ciência [...] (Huxley, 2014, p. 272).

A liberdade que John reclama junto ao direito de ser infeliz, buscando, ironicamente, a sua felicidade, não é experienciada nem pelo homem que detém maior poder em Londres. Apagando sua história e esse passado mencionado, ele é parte do que lhe foi instituído. John, assim como Lenina e os outros tocados pelo que é externo àquele regime, puderam buscar algo na sua individualidade que fosse autêntico e os fizesse diferente. Mas ser infeliz não era um direito a se reclamar, era regra imposta. Segundo Lessa, conhecemos a humanidade quando “[...] sabemos que somos nós a nossa própria história, [dessa forma] a humanidade recupera a si própria, desalienando-se; a humanidade recupera o que lhe parecia externo como parte de si própria, ‘desexteriorizando-se’” (2018, p. 10). No entanto, as influências externas em *Admirável Mundo Novo* perseguem seus personagens até o fim dos seus dias, dificultando esse processo já árduo, como o desfecho trágico de John ilustra.

Mesmo para os outros personagens, fisicamente ilesos, imagina-se que não haja paz no conhecimento do sofrimento alheio. "Mesmo com o conhecimento e o amor, o sofrimento não cessa. O dia nasce entre lágrimas. Os iluminados também choram, nem que seja somente pelos que estão nas trevas" (Freire Filho, 2010, p. 50). As descrições dos espaços físicos, sociais e psicológicos, as falas de alguns personagens e os teóricos citados apontam para a natureza como reflexo de liberdade nesta narrativa. A influência urbana e o poder que controla esses centros, no entanto, corrompem esse processo na narrativa denunciando seus malefícios e o seu poder devastador.

A natureza como ambiente atribui significado ao caráter do personagem, seja ele emocional ou social. Ela também pode impactar as descrições de passado, presente e futuro na narrativa, por exemplo: uma cena na qual destroços são encontrados pode denunciar um desastre do passado, um personagem que descreve flores radiantes em um jardim indica

uma felicidade que ilumina o seu presente, e, por fim, adentrar um ambiente escuro e assombroso pode ser uma má predição para o futuro. As características de cada um desses tipos corroboram com a estruturação da obra que expressa significados sem precisar de uma fala explícita de um personagem para isso.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo desta dissertação, buscou-se evidenciar como a representação da natureza em *Admirável Mundo Novo*, de Aldous Huxley, resgata heranças do pensamento romântico ao figurar como símbolo de liberdade em contraponto à lógica de controle, mecanização e alienação promovida pela sociedade distópica retratada. A obra, publicada em um contexto de efervescência política e tecnológica no século XX, reitera, por meio de sua crítica aguda, os perigos de um progresso desumanizador, capaz de suprimir os afetos, a individualidade e os vínculos com o mundo natural.

A análise demonstrou que, assim como os poetas românticos ingleses, Huxley também via na natureza um refúgio contra os males da civilização. Seu protagonista, John, o Selvagem, é especialmente significativo por representar esse elo perdido entre o humano e o natural, entre o sensível e o racional, entre o instinto e o condicionamento. Seu desejo de retorno à natureza como tentativa de reencontrar o sentido da existência se contrapõe à ordem tecnocrática que regula todos os aspectos da vida no mundo novo. Esse estudo também reforça a importância de leituras comparativas entre movimentos literários aparentemente distantes no tempo, como o Romantismo e a literatura distópica do século XX. Ao propor um diálogo entre esses dois momentos, revelou-se não apenas a permanência de determinadas inquietações humanas — como o anseio por liberdade, autenticidade e comunhão com a natureza —, mas também o papel da literatura como instrumento crítico e de resistência frente às opressões históricas e culturais.

Foram articuladas reflexões teóricas sobre o conceito de distopia, sua origem e seus diferentes tipos, com enfoque naquele que trata os mecanismos de dominação presentes em regimes autoritários. Também se discutiu o papel da natureza na literatura romântica e como essa tendência inspirou autores distópicos do século XX, período em que Huxley produziu sua obra. Essa convergência de elementos apresentou um terreno fértil para compreendermos como a paisagem natural, embora aparentemente marginalizada no contexto distópico da narrativa, emerge como um símbolo de resistência, autenticidade e possibilidade de emancipação.

Percebe-se que a distopia não se restringe à ficção; o distopismo, muitas vezes, permeia o imaginário humano como uma lente pessimista e paranoica sobre a organização da vida social. Assim, ao longo dos séculos, narrativas como esta serviram como munição para ensinar lições necessárias, mas também amedrontar e controlar um povo. A criticidade sobre textos deste gênero traz uma ótica emancipatória e necessária em diversos contextos. A escrita do romance de Huxley, que colheu referências ao redor do mundo, superou os limites do tempo e se faz, ainda, um enredo capaz de provocar leitores a repensar o seu entorno em diversos contextos.

Diante de tanto sucesso, o século XX popularizou um gênero do texto distópico que marca uma geração e firma um legado na história da literatura: as distopias de repressão autoritária.

A escolha da natureza como ponto focal da análise se justifica justamente por seu papel politicamente significativo na obra. Em Huxley, a natureza não é apenas um pano de fundo estético ou cenário neutro, mas um campo de valor simbólico. Ela é apresentada de maneira negativa para a sociedade como aquilo que deve ser suprimido para que o sistema funcione com eficiência — pois desperta sentimentos, instiga desejos, e fomenta a imaginação. Por outro lado, é também na natureza que se conserva a possibilidade de questionamento e de reencontro com a essência do ser humano. Essa contradição revela a atualidade do pensamento de Huxley que tão cedo denuncia os perigos da alienação tecnocientífica e da perda do vínculo entre sujeito e mundo natural.

A obra estudada apresenta uma sociedade altamente controlada, hierarquizada e condicionada desde a sua origem biológica. Nesse cenário, o vínculo com a natureza — entendido aqui tanto como espaço físico quanto como expressão do instinto e da subjetividade, espaço psicológico — é intencionalmente rompido, pois ele representa um perigo para o *status quo*. Em contraste com esse mundo artificialmente ordenado, o personagem John, o Selvagem, torna-se um contraponto central, evidenciando a tensão entre liberdade e opressão, espontaneidade e condicionamento, natureza e civilização industrial. Sua trajetória torna explícito o contato com o ideal romântico ao valorizar o contato com a natureza como meio de preservação da sensibilidade humana e da dignidade individual.

Nascido fora do condicionamento, John representa o contraste rousseauiano entre o "selvagem" que vive em si mesmo e o "homem sociável" que, em Londres, tem a opinião alheia definindo sua identidade em sociedade. O desconforto dessa dualidade o desestabiliza e tem fundamento no seu berço, no contato com outras perspectivas que não o deixam se contentar com a mentira que vive. O controle é mantido pela indução à felicidade compulsória e pelo entorpecer dos sentidos, mas o "efeito inquietante" das reflexões advindas do que é “estranho” perpassa a narrativa como um todo e desestabiliza a ordem.

Apesar de estremecer Londres e preocupar o governo, o protagonista tem uma jornada realista em relação à busca por individualidade no autoritarismo. Ao contrário de outros heróis românticos, apesar de lutar pelo seu lugar longe da esfera social conturbada em que vive, John não tem um desfecho feliz na natureza. O seu final desmonta a idealidade que o olhar romântico projetou sobre esses espaços, que, inevitavelmente, não são mais intocados pelo homem. As pessoas que viajam para persegui-lo e acabam com sua privacidade e qualquer possibilidade de vida sossegada, demonstram o quanto o homem infecta esses locais que acreditamos serem

sagrados. Quando pensamos criticamente o Romantismo, como literatura e o seu conteúdo aqui pautado, entendemos a sua forte influência para repensarmos conceitos que nos aprisionam. No entanto, a realidade não será exatamente outra após a leitura de um título como este.

O contato de John com as *Obras Completas de William Shakespeare* – um dos livros proibidos – ilustra o poder libertador da literatura e do pensamento próprio. As citações de Shakespeare se tornam o vocabulário de John para nomear e dar sentido à experiência humana (o amor, a raiva, a dor), algo negado aos "civilizados" de Londres que só conseguem operar pelos manuais do Estado. A literatura é capaz de transformar um indivíduo em um ser crítico, assim como pode ser libertador estar na natureza, mas seria ilusório prospectar um futuro sem a influência das amarras urbanas, pois até mesmo antes de conhecê-las, John já estava sob o efeito delas e o final de *Admirável Mundo Novo* ilustra isso.

Isso não invalida os possíveis impactos que novos ares — o “ar livre” usurpado das castas inferiores na obra — sob a calmaria da natureza podem gerar em alguém consternado pelos muros das grandes cidades. O vislumbre de humanidade em Bernard Marx — que se sente "mais eu" ao contemplar o mar —, confirmam a tese de que a natureza (o espaço físico, naquela cena, da Reserva ou do mar) atua como um catalisador de reflexão e liberdade individual, um processo que o Estado tentou desesperadamente anular com o medo e a alienação.

Lenina, como personagem, também apresenta avanços significativos após a sua viagem ao “Malpaís” e o seu contato com John. Pela primeira vez ela não foi um objeto para o uso de alguém ou de um sistema. O seu estranhamento, marcado em suas falas, a faz repensar as ações do governo, o seu constante estado de inércia por conta da “soma” e a sua relação com o espaço projetado em Londres. O contato com o “outro” e com espaços não dominados pelos poderes que a mantêm refém a tornam uma personagem desenvolvida, com cenas que fogem do padrão da narrativa e falas que destoam do resto dos personagens. O intelecto de Lenina é desenvolvido. Ela não se liberta do conjunto social no qual vive, nem do poder do Estado, mas a ida à natureza, na obra, a faz atribuir sentido a si mesma e às suas escolhas. Seu papel no enredo expressa uma mudança que reflete o que essa pesquisa propõe ao pautar a relação entre a natureza e os enredos distópicos.

Nesse sentido, esta dissertação procurou demonstrar que o distanciamento do humano em relação ao meio natural em *Admirável Mundo Novo* é mais do que uma escolha de ambientação narrativa — trata-se de uma crítica contundente ao modo como sociedades modernas se estruturam a partir do controle, da previsibilidade e da supressão do inesperado. A própria noção de liberdade torna-se anacrônica, substituída por um ideal de conforto e

estabilidade. Contra isso, a natureza surge como uma reserva de sentido e uma promessa de retorno ao que foi perdido: o direito de sentir, escolher, errar e, acima de tudo, ser.

A relevância desta pesquisa, assim como de outras com aporte teórico distópico, se estende para além da análise literária. Em um mundo cada vez mais pautado pela lógica da produtividade, a leitura de obras distópicas ganha novo fôlego como ferramenta crítica. O diálogo entre períodos históricos e movimentos estéticos que, embora distintos, compartilham preocupações éticas e existenciais semelhantes abre possibilidades para novas investigações que articulem diferentes temporalidades e contextos culturais, contribuindo para a construção de leituras mais densas e plurais.

Além disso, ao trazer para o debate um autor cuja obra continua a gerar inquietações e reflexões — sobretudo em momentos de instabilidade democrática e retrocessos sociais, como os vivenciados recentemente no Brasil —, este trabalho busca também cumprir uma função social: a de pensar o presente a partir das lentes do passado e da ficção. As distopias, ao exagerar e projetar os riscos do real, não apenas denunciam os perigos que espreitam o tecido social, mas também convidam o leitor a resistir, imaginar alternativas e reafirmar valores humanos fundamentais. O vínculo com a natureza, nesse contexto, é resgatado como parte essencial dessa resistência — não apenas como paisagem, mas como ética. A literatura, como arte que reelabora simbolicamente a realidade, talvez não tenha o poder de salvar o mundo, mas torna-se, assim, um espaço privilegiado para repensar a relação entre o humano e o natural — e, portanto, para imaginar outros caminhos, menos automatizados e mais humanos.

REFERÊNCIAS

- ABDALA JUNIOR, Benjamin. **Introdução à análise da narrativa**: livro do professor / Benjamin Abdala Junior. – São Paulo: Scipione, 1995.
- ALAVARCE, Camila da Silva Campos; MARTINS, Gisele Pimentel. As ambiguidades da dama do pé-de-cabra: aproximações entre o romantismo e o fantástico. **REDISCO**–Revista Eletrônica de Estudos do Discurso e do Corpo, v. 6, n. 2, 2014.
- ATWOOD, Margaret. **O conto da aia**. Trad. Ana Deiró. Rocco, 2017.
- BALASOPOULOS, Antonis. Anti-utopia and dystopia: Rethinking the generic field. **Utopia project archive**, v. 2010, p. 59-67, 2006.
- BARBOSA, Cláudia Silva. Inquietações sobre a natureza: entre utopias e distopias antrópicas. **Caminhos de Geografia**, Uberlândia, MG, v. 23, n. 86, p. 104–118, 2022. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/caminhosdegeografia/article/view/58328>. Acesso em: 4 mar. 2023.
- BARBOSA, Muryatan Santana. Eurocentrismo, história e história da África. **Sankofa** (São Paulo), v. 1, n. 1, p. 47-63, 2008.
- BARROS, José D.'Assunção. A literatura utópica e distópica e os modelos de igualdade, até princípios do Século XX. **ANTARES: Letras e Humanidades**, v. 8, n. 16, p. 15-47, 2016.
- BÍBLIA. Português. **Bíblia Sagrada**: Nova Versão Internacional. Tradução de Equipe de tradutores da Sociedade Bíblica Internacional. São Paulo: Editora Vida, 2011. 1408 p.
- BLUNDEN, Edmund. **Nature in English literature**. Londres: The Hogarth Press, 1929.
- BOSI, Alfredo. **Narrativa e resistência**. Itinerários–revista de literatura, 1996.
- BRADBURY, Ray. **Fahrenheit 451**. Trad. Cid Knipel. São Paulo: Globo, 2018.
- CAMPOS, Rodrigo. Representações da natureza na literatura romântica: uma ecocrítica social e histórica. In: **Nas Trilhas de Gaia**. Minas Gerais: Viva Voz, 2022. p. 193–202.
- CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. São Paulo: Publifolha, 2000 (Grandes Nomes do Pensamento Brasileiro).
- CARVALHO, José Murilo de. **A formação das almas**: o imaginário da República no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. 166 p.
- CARTER, Ronald; MCRAE, John. (1996). **Penguin guide to English literature**. London: Penguin
- CEZAR, Joana Darc Primo. **Aspectos do Romantismo nos poemas de Johann Wolfgang von Goethe e Antônio Gonçalves Dias**: o fascínio pela natureza e o exílio. 2022.
- CLAEYS, Gregory. (2017) **Dystopia: A Natural History**. Oxford: Oxford University Press.

COSTA, Rogério da. Sociedade de Controle. **São Paulo em Perspectiva**, v. 18, n. 01, 2004.

DA SILVA, Anderson Pires. As impurezas do branco: Ensaio sobre a cegueira como distopia positiva. **IPOTESI–REVISTA DE ESTUDOS LITERÁRIOS**, v. 15, n. 1, p. 47-55, 2011.

DA SILVA SÁ, Edrielly Kristhyne. **As obras distópicas na construção da criticidade**. Revista Práticas de Linguagem, p. 140-149, 2018.

DE MARQUES, Eduardo Marks; BUCHWEITZ, Wendel Wickboldt. Da utopia à terceira virada distópica: um breve panorama. **Revista Guará-Revista de Linguagem e Literatura**, v. 9, n. 2, p. 5-17, 2020.

DIAS, Maria da Glória Ferreira Pinto et al. **Liberdade de consciência e liberdade religiosa**. Direito e Justiça, v. 11, n. 2, p. 73-81, 1997.

DINIZ, Davidson de Oliveira. **Macedonio Fernández: literatura e estranhamento** (Das Unheimliche). XII Congresso Internacional da ABRALIC. 2011.

ENES, Irene. Island: a ordem utópica de Aldous Huxley. **Via Panorâmica: Revista de Estudos Anglo-Americanos**, n. 1, p. 117-141, 2019.

EVANS, John. **The Use of Othering in the Formation of a Nationalist Society**. Portland State University. 2013. Disponível em:
http://www.academia.edu/1338990/The_Use_of_Othering_in_the_Formation_of_a_Nationalist_Society

FAVERO, Franciele. O romantismo e a estetização da natureza. **DAPesquisa**, Florianópolis, v. 7, n. 9, p. 206-217, 2018. Disponível em:
<https://www.revistas.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/13957>. Acesso em: 1 mar. 2023.

FERBER, Michael. **Romanticism: A very short introduction**. Oxford, UK: Oxford University Press. 2010.

FERNANDES, Clever Luiz. Deleuze: Literatura, vida e saúde. **Afluente: Revista de Letras e Linguística**, p. 12–27, 30 Dez 2017 Disponível em:
<https://periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/afluente/article/view/8147>. Acesso em: 12 jul 2024.

FERREIRA NETTO, Adyr Garcia. (2007). Do estado de natureza ao governo civil em John Locke. **Revista Do Direito Público**, 2(2), 75–90.

FORTES, Hugo. Problematizações acerca da imagem enquanto conhecimento da natureza. In: **Prometeica**, n. 17, p. 7-15, 2018.

FRATUCCI, Amanda da Silveira Assenza. **A monstruosidade humana: a literatura gótica como base para a construção do fantástico**. In: Anais [...] XV Congresso Internacional ABRALIC. 2017. p. 1.838-1.846.

FREIRE FILHO, João. A felicidade na era de sua reprodutibilidade científica: construindo “pessoas cronicamente felizes”. **Ser feliz hoje**: reflexões sobre o imperativo da felicidade. Rio de Janeiro: FGV, p. 49-82, 2010.

GAIMAN, Neil. Introdução. In: BRADBURY, Ray. **Fahrenheit 451**. Trad. Cid Knipel. São Paulo: Globo, 2018.

GRECCA, Gabriela Bruschini. A aliança entre o distópico e o fantástico em *Desta terra nada vai sobrar*, a não ser o vento que sopra sobre ela. In: **Estudos do Romance Brasileiro no Século XXI** / Gabriel dos Santos Lima (Org.). Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2021.

HILÁRIO, Leomir Cardoso. Teoria crítica e literatura: a distopia como ferramenta de análise radical da modernidade. **Anuário de literatura**: Publicação do Curso de Pós-Graduação em Letras, Literatura Brasileira e Teoria Literária, v. 18, n. 2, p. 201-215, 2013.

HUXLEY, Aldous. **Admirável Mundo Novo**. Trad. Vidal de Oliveira. 22ª edição. São Paulo: Globo, 2014.

HUXLEY, Aldous. **Jesting Pilate**: the diary of a journey. Chatto & Windus, 1926.

HUXLEY, Aldous. **Retorno ao Admirável Mundo Novo**. Trad. Fábio Fernandes. Editora Biblioteca Azul, 2021.

LE MOS, Carlos A. A imitação em Aristóteles. **Anais Filosofia Clássica**, v. 3, n. 5, p. 84-90, 2009.

LEOPOLDI, José Sávio. Rousseau-estado de natureza, o “bom selvagem” e as sociedades indígenas. **Revista Alceu**. PUC-RJ, v. 2, n. 4, p. 158-172, 2002.

LESSA, Sergio. Alienação e estranhamento. **Revista GESTO-Debate**, v. 2, n. 01-17, 2018.

LUCATE, Felipe Henry. O contrato social em Hobbes e a permuta da liberdade natural pela segurança do estado civil. **Revista Filogênese**, Marília, v. 8, p. 43-50, 2015.

MAIA, Ari Fernando. Arte, técnica e indústria cultural. **Interface-Comunicação, Saúde, Educação**, v. 4, p. 21-38, 2000.

MANGUEL, Alberto. **No bosque do espelho**. Uma viagem fantástica ao mundo dos livros. Leya, 2009.

MARINS, Nivaldo Duarte de. A liberdade encurralada ou as faces do totalitarismo. In: **Sapere aude** – Belo Horizonte, v. 13 – n. 26, p. 492-508, Jul./Dez. 2022

MAURINI, Alessandro et al. **Towards a Study of Aldous Huxley as a Political Thinker: An Intellectual Biography**. Biblioteca Della Libertà, p. 89-100, 2013.

MATTEDI, Milton Carlos Rocha. Liberdade e totalitarismo: os movimentos totalitários modernos e o estado de exceção como seu instrumento. **Revista da Faculdade de Direito de Campos**, Ano VIII, n. 10 - Junho de 2007.

NEGRI, Antonio. **A anomalia selvagem: poder e potência em Spinoza**. Trad. Raquel Ramallete. Rio de Janeiro, 1993.

ORWELL, George. **1984**. Trad. Aline Storto Pereira. São Paulo: Companhia das Letras, 414 p., 2009.

PAVLOSKI, Evanir. Da revolução ao totalitarismo: a herança de Nós, de Eugene Zamiatin, para as distopias do século XX. **Morus-Utopia e Renascimento**, v. 12, p. 115-136, 2017.

ROSITO, Margaréte May Berkenbrock; DE OLIVEIRA, Kiara Maia. Experiência estética: Autonomia e submissão tramada de medo e ousadia na tecedura da “Colcha de Retalhos”. **Revista Ibero-Americana de Estudos em Educação**, v. 17, n. 4, p. 2919-2937, 2022.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Discurso sobre as ciências e as artes**. São Paulo: Nova Cultural, Col. Pensadores, vol II, 1997.

MATANGRANO, Bruno Anselmi; TAVARES, Enéias Tavares. Fantástico brasileiro—o insólito literário do romantismo ao fantasismo, Arte & Letra, Curitiba. **Revista de investigação sobre lo Fantástico**, v. 7, n. 1, p. 271-275, 2019.

SCHARGEL, Sergio. Uma discussão sobre distopias literárias: a influência do século XX na criação do subgênero. **Revista Interfaces**, v. 13, n. 04, p. 136-148, 2022.

SILVA, Teodoro Gonçalves. Corpo e totalitarismo em A Arquitetura da Destruição. **Anais da Semana de Ciência e Tecnologia da PUC Goiás 2014**. PUC Goiás. 2015.

SILVA, Willy Nascimento. **Poder e discurso na ficção científica distópica: o regime de verdade de Fahrenheit 451**. 2022.

SION, Ronald T. **Aldous Huxley and the search for meaning: a study of the eleven novels**. McFarland, 2014.

SOARES DOS SANTOS, Ronan.; GONÇALVES DOS SANTOS, José Antônio. (2017). Capitalismo e cidadania: direitos sociais e os primórdios da industrialização no Brasil. **Cadernos De Ciências Sociais Aplicadas**, 13(22). Recuperado de <https://periodicos2.uesb.br/index.php/ccsa/article/view/2114>

SOUZA, Débora Loane do Amaral e. **Tempo e espaço utópicos na obra La Guerra Del Fin Del Mundo**. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem) - Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2019.

VOLOBUEF, Karin. **Frestas e Arestas**. A Prosa de Ficção do Romantismo na Alemanha e no Brasil. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1999.

WORDSWORTH, William. **Preface to Lyrical Ballads** (1802). Major Works. Ed. Stephen Gill. Oxford: Oxford University Press, 2008. 595–615.

ZAMYATIN, Yevgeny. **Nós**. Trad. Gabriela Soares. Editora Aleph: 2017.

ZAPPONE, Mirian Hisae. A Estética da Recepção. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (Ed.). **Teoria Literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. Editora da Universidade Estadual, 2009.

ZIZEK, Slavoj. **Primeiro como tragédia, depois como farsa**. Trad. Maria Beatriz Medina, São Paulo: Boitempo, 2011.