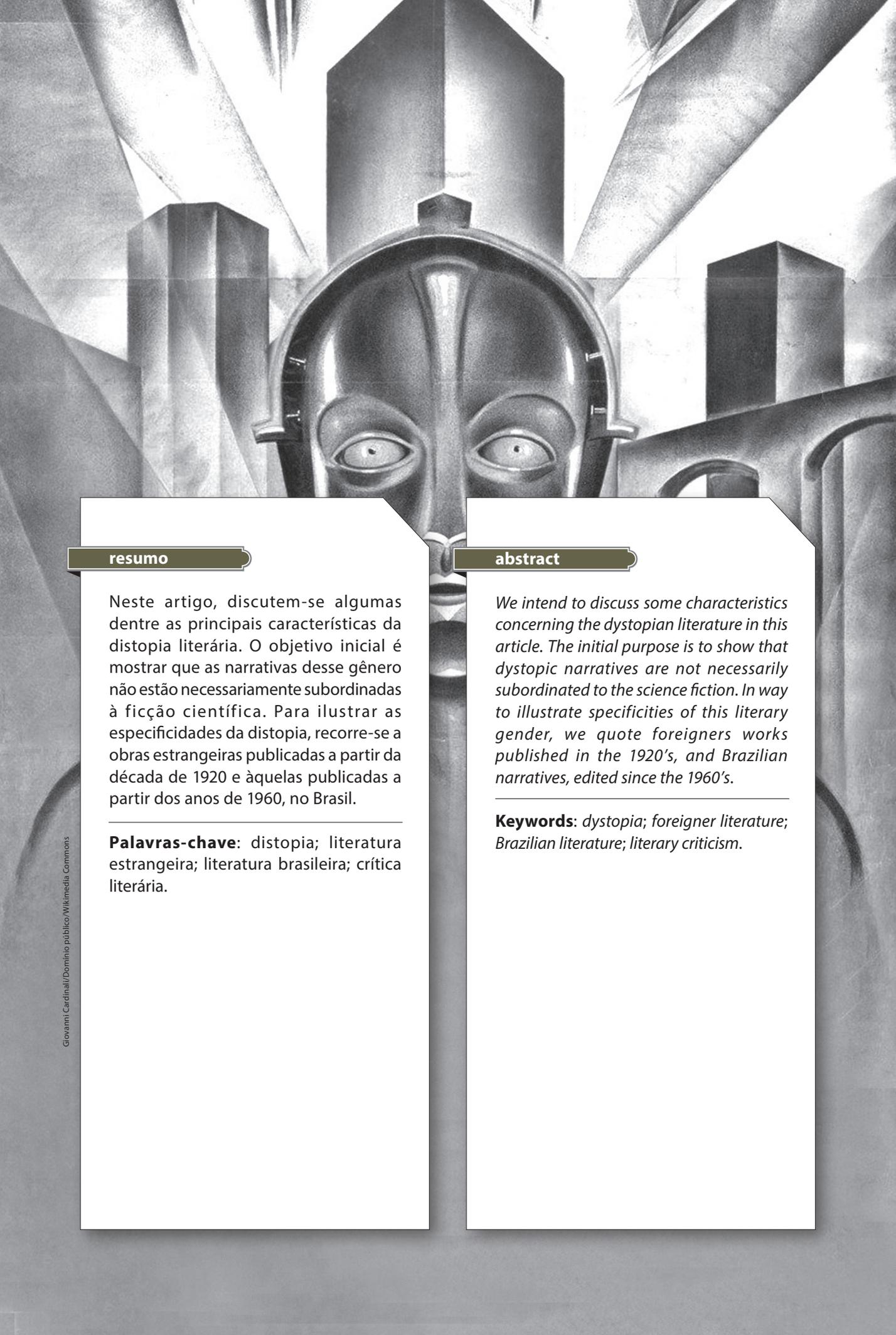


Germano Facetti/Reprodução/Domínio público

Notas sobre a distopia literária moderna

Jean Pierre Chauvin



resumo

Neste artigo, discutem-se algumas dentre as principais características da distopia literária. O objetivo inicial é mostrar que as narrativas desse gênero não estão necessariamente subordinadas à ficção científica. Para ilustrar as especificidades da distopia, recorre-se a obras estrangeiras publicadas a partir da década de 1920 e àquelas publicadas a partir dos anos de 1960, no Brasil.

Palavras-chave: distopia; literatura estrangeira; literatura brasileira; crítica literária.

abstract

We intend to discuss some characteristics concerning the dystopian literature in this article. The initial purpose is to show that dystopic narratives are not necessarily subordinated to the science fiction. In way to illustrate specificities of this literary gender, we quote foreigners works published in the 1920's, and Brazilian narratives, edited since the 1960's.

Keywords: *dystopia; foreigner literature; Brazilian literature; literary criticism.*

“Seria preciso estudar alguma vez,
de maneira muito especial,
a histeria da linguagem.”

(V. Klemperer, *LTI: a linguagem
do Terceiro Reich*)

UM TRATADO PRECURSOR?

N

a segunda carta do tratado *O panóptico*, publicado em 1785, Jeremy Bentham detalhava a concepção e as múltiplas utilidades da instalação. Meticuloso, o jurista descrevia o complexo arquitetônico nestes termos:

“O edifício é circular.

Os apartamentos dos prisioneiros ocupam a circunferência. Você pode chamá-los, se quiser, de *celas*.

Essas celas são separadas entre si e os prisioneiros, dessa forma, impedidos de qualquer comunicação entre eles, por *partições*, na forma de raios que saem da circunferência em direção ao centro, estendendo-se por

tantos pés quantos pés forem necessários para se obter uma cela maior.

O apartamento do inspetor ocupa o centro; você pode chamá-lo, se quiser, de *alojamento do inspetor*” (Bentham, 2000, p. 18).

Em suas cartas, Bentham destacava aspectos relativos ao éthos dos criminosos e à natureza dos seus atos, julgados com maior ou menor rigor segundo variados graus de torpeza. Decerto, o seu relato a frio, de caráter tecnicista e despido de compaixão (endereçado a um correspondente infenso a uma maior sensibilidade), produz efeitos bem outros sobre o leitor de nosso tempo, maiormente se levar em conta as diferentes réguas que orientam determinadas penas aplicadas pela justiça.

JEAN PIERRE CHAUVIN é professor livre-docente da Escola de Comunicações e Artes (ECA) da USP e autor de, entre outros, *Mil, uma distopia* (Editora Luva).

O teor das missivas também deixava ver que o panóptico estaria sujeito à arbitrariedade, subjacente ao discurso e à ação dos homens do direito, segundo a moral vigente no final do século XVIII. Isso não passou despercebido pelos estudiosos que se debruçaram sobre o tratado do filósofo inglês. No ensaio que escreve sobre o projeto, Jacques-Alain Miller (2000, p. 77) sugere que o panóptico “não é uma prisão. É um princípio geral de construção, o dispositivo polivalente da vigilância, a máquina ótica universal das concentrações humanas”.

Antes dele, Michel Foucault (2007, p. 31) havia observado, em *Vigiar e punir*, que “o suplício repousa na arte quantitativa do sofrimento. Mas não é só: essa produção é regulada. O suplício faz correlacionar o tipo de ferimento físico, a qualidade, a intensidade, o tempo dos sofrimentos com a gravidade do crime, a pessoa do criminoso, o nível social de suas vítimas”.

A concepção maniqueísta, inerente às cartas enviadas por Bentham, talvez explique a classificação das pessoas em seres supostamente bons ou maus, cabendo aos poderes (portanto, aos poderosos) legislar, julgar e executar as penas cabíveis. Em certa medida, o tratado sobre o panóptico continha elementos que passariam a ser refigurados nas distopias totalitárias do século XX¹.

1 De acordo com Gregory Clayes (2010, p. 107, tradução nossa): “O termo distopia só passou a ser corrente no século XX, embora tenha aparecido de modo intermitente antes (dis-topia ou ‘cacotopia’, mau lugar, tinha sido usado por John Stuart Mill em um debate parlamentar de 1868)”. Vinícius Liebel (2021, p. 191) recorda: “O ponto histórico de surgimento do gênero é bastante debatido [...], mas considera-se o livro de Mary Shelley, *O último homem*, como o precursor do gênero”.

LUGARES-COMUNS

Não seria difícil encontrar paralelos entre o tratado relativo ao planejamento, construção e utilidade do panóptico, com diversas narrativas escritas um século e meio depois. É o que se constata ao examinar a rotina do matemático D-503, narrador de *Nós* (1924): “[...] ainda não encontramos uma solução absolutamente exata para a felicidade – duas vezes por dia, das 16 às 17 horas e das 21 às 22 horas, nosso poderoso e único organismo se divide em células isoladas: essas são as Horas Pessoais estabelecidas pela Tábua das Horas” (Zamiátin, 2017, p. 30); ou quando adentramos o Centro de Incubação e Condicionamento descrito em *Admirável mundo novo* (1932): “Isto – agitou a mão – são as incubadoras. – E, abrindo uma porta de proteção térmica, mostrou-lhes porta-tubos empilhados uns sobre os outros cheios de tubos de ensaios numerados. – A provisão de óvulos da semana” (Huxley, 2017, p. 23); ou ainda quando acompanhamos a paisagem desoladora de Londres, a capital da Oceânia, com seus Ministérios imponentes, em contraste com a penúria e reduzidas proporções das moradias destinadas aos proletários, desenhada em *1984* (1949): “O Ministério da Verdade – ou Miniver, em Novílingua – era completamente diferente de qualquer outro objeto visível. Era uma enorme pirâmide de alvíssimo cimento branco, erguendo-se, terraço sobre terraço, trezentos metros sobre o solo” (Orwell, 2004, p. 7).

Esses cenários, forrados de prédios imponentes e indivíduos reduzidos a códigos e números – a quem falta autonomia e sobra

indignidade – tornaram-se lugares-comuns nas narrativas classificadas como distopias. Por exemplo, a protagonista de *O conto da aia* (1985) está confinada em espaço restrito – um quarto-e-banheiro, localizado no segundo pavimento da casa – sob as ordens do Comandante e de sua Esposa:

“O jardim é o domínio da Esposa do Comandante. Olhando para fora por minha janela com vidro inquebrável, com frequência a vejo nele, os joelhos sobre uma almofada, um véu azul atirado sobre as abas largas do chapéu de jardineiro, uma cesta ao lado com podadeiras e pedaços de barbante para amarrar as flores no lugar. Um Guardião destacado para servir o Comandante faz o trabalho pesado de cavar, a Esposa do Comandante dá instruções, apontando com sua bengala” (Atwood, 2017, p. 21).

Assim como Winston Smith (protagonista do avesso no *1984*), Offred não tem acesso a materiais impressos; ela também não pode exercer o mero ato de escrever. Para piorar a situação, a aia só está autorizada a percorrer as ruas supervisionadas do “bairro” quando faz compras, devidamente acompanhada de outra aia, ciente de que uma vigia as palavras (clichês de cortesia) e os gestos (contidos) da outra. A estreita supervisão que uns exercem sobre os outros sugere que há variadas formas de manter Aias, Marthas, Motoristas e demais subalternos sob a mira de Olhos, Soldados, Tias, Esposas e Comandantes. O panóptico teria sido aprimorado?

Em *Jogos vorazes* (2008), Katniss sabe que competirá com representantes dos outros distritos; mas ainda ignora que as regras do perverso jogo de entretenimento,

televisado para todo o país, mudam de acordo com os caprichos do presidente Snow, replicados pelo seu eficiente batalhão de engenheiros e tecnocratas, especializados em monitorar os competidores, rastreá-los como alvos de caça e criar obstáculos em meio aos ambientes mais inóspitos. A competição entre os representantes dos distritos é precedida por uma ritualística que combina alistamento militar e condenação à morte: “As pessoas foram à fila para a inscrição em silêncio. A colheita também é uma boa oportunidade para a Capital manter a população sob vigilância” (Collins, 2021, p. 23).

O LÉXICO PECULIAR

Restrição é uma das palavras-chave encontradas nas distopias. Em narrativas do gênero, é frequente a representação de limites físicos (ou abstratos) que desafiam a curiosidade das personagens, tais como muros que não se pode ultrapassar ou escalar; ruas interditadas por soldados, com armadilhas mortais; corredores labirínticos capazes de desnortear os passantes; salas monitoradas dia e noite por microfones, câmeras e telas justificadas pela manutenção da ordem; moradias onde sobra vigilância e falta privacidade; veículos automáticos com velocidade constante e destinos predefinidos; barreiras naturais ou construções faraônicas que delimitam a área de circulação nos territórios etc.

Um dos expedientes consiste em estabelecer severos contrastes entre os poderosos (quase sempre representados por seres idealizados e intangíveis) e os despossuídos, que aprendem a fabricar muros sim-

bólicos², para não serem detectados pelos sistemas de controle³. Publicado em 1909, o conto “A máquina parou”, de Edward Morgan Forster, inicia-se nestes termos: “Imagine, se puder, um pequeno quarto, hexagonal como a célula de uma colmeia. A iluminação não vem de alguma janela, nem de uma lâmpada e, no entanto, um brilho suave espalha-se por todo o lugar. Não existem aberturas para ventilação e, no entanto, o ar é fresco” (Forster, 2018, p. 17).

Há variadas formas de restringir e confinar as gentes, já que nem toda prisão é revestida por barras de ferro ou grades de aço, sob a mira das torres de vigilância. Essas estruturas podem ser replicadas em moradias transparentes, que desnudam a já reduzida privacidade do sujeito, devassando o que resta de sua intimidade, como acontece nos edifícios envidraçados, descritos nos diários do protagonista em *Nós*.

Curiosamente, as grades de metal também cedem lugar à transparência no conto “A casa de vidro” (1979), de Ivan Ângelo. Convertem-se interrogatórios e sessões de tortura em espetáculo: a límpida visão do sofrimento infligido aos presos distrai os homens “de bem”, estimula a profilaxia dos cidadãos e funciona como um corretivo para

os transeuntes em geral: “Exibiu-se o primeiro preso, um homem preto, perplexo, de roupas simples, olhos inquietos. Provavelmente estava lá para dentro antes; mancava um pouco, era dócil, obediente e assustado. Olhos discretos observaram o dia do preso” (Ângelo, 1980, p. 174).

Em outros casos, a reificação consiste em padronizar os seres humanos desde sua clonagem em laboratório, como sugerem os capítulos iniciais de *Admirável mundo novo*: “Agitou de novo a mão, e a Enfermeira-Chefe baixou uma segunda alavanca. Os gritos das crianças mudaram subitamente de tom. Havia algo de desesperado, de quase demente, nos urros agudos e espasmódicos que elas então soltaram” (Huxley, 2017, p. 41).

Cenas claustrofóbicas como essas também são percebidas nas obras de gêneros literários vizinhos, em que prevalecem as características da ficção científica e das obras de fantasia. Cercado pela tecnologia suprema, o indivíduo pode ser um astronauta limitado às salas e câmaras de uma nave ou estação espacial, como descreve o narrador de *Solaris* (1961): “O corredor estava vazio. Fiquei por um momento em frente às portas fechadas tentando escutar alguma coisa. As paredes deviam ser finas, pois de fora chegava o gemido do vento” (Lem, 2017, p. 29).

Recorrendo a Erving Goffman (2010, p. 16), poderíamos interpretar essas condições como características das “instituições totais”, em que o “caráter total é simbolizado pela barreira à relação social com o mundo externo e por proibições à saída que muitas vezes estão incluídas no esquema físico – por exemplo, portas fechadas, paredes altas, arame farpado, fossos, água, florestas ou pântanos”. Para além desses cenários, nas últimas décadas tem sido frequente o apare-

2 “Durante um segundo, dois, haviam trocado um olhar equívoco, e era o fim da história. Mas até aquilo era um acontecimento memorável, na solidão amuralhada em que se era obrigado a viver” (Orwell, 2004, p. 20).

3 Como notou Evanir Pavlovski (2014, p. 79): “Em 1984, não resta ao indivíduo espaço possível de exercício da liberdade além do seio do Partido ou das profundezas de sua própria consciência. Assim, para Winston Smith, o processo de dissimulação é tão importante quanto o enclausuramento de sua própria individualidade. O protagonista se vê obrigado a levantar muros em torno de si mesmo como forma de resguardar a sua integridade física e mental”.

cimento de distopias vinculadas aos fatores ecológicos⁴, como se percebe em *Não verás país nenhum*, de Ignácio de Loyola Brandão.

Segunda palavra-chave das distopias: *entorpecimento*. Os “passes” que asseguram a prática de relações íntimas entre os cidadãos de *Nós*; as pílulas do “Soma”, que abastecem a população pavloviana de *Admirável mundo novo*; o “Gim Vitória”, consumido habitualmente pelos proletários de *1984*; as “pílulas para dormir”, censuradas pelo narrador de *Fahrenheit 451*; as doses cavalares de “anfetamina” por Case⁵, em *Neuromancer*; a gentil acolhida e fausto banquete oferecido aos representantes dos 12 distritos (pré-condenados a lutar até a morte), em *Jogos vorazes* etc.

Essas substâncias visam, senão anestesiar, amortecer o peso da existência uniforme, retilínea e invariável. A presença delas no cotidiano das personagens evidencia que o bem-estar é momentâneo, pois estão sujeitas ao imponderável e podem reagir à instabilidade de modo imprevisível. Para que a ordem seja mantida sem sobressaltos, tão importante quanto se exercer a constante vigilância (sob a ameaça

constante da punição) é assegurar a oferta de algumas formas de escape (racionalizadas pelo sistema), de maneira que os mínimos prazeres sejam supervalorizados em comparação com o pensamento padronizado, a palavra rarefeita e a ação interdita.

De alguma forma, a relação afetiva entre as personagens se vincula a esse “anestesiamento”: um respiro contra o sistema arbitrário vendido aos habitantes como se fosse o melhor dos mundos possíveis. É o que sugere o grande interesse do deslumbrado narrador D-503 pela mulher identificada como I-330, em *Nós*; ou a relação interdita entre os proletários Winston e Júlia, em *1984*. Por sinal, o envolvimento entre Theo e Julian, descrito em *Filhos da esperança* (1992), de P. D. James, possibilitaria estabelecer vários pontos de contato com a narrativa de George Orwell. Nesses e em outros casos, as mulheres palmilham com vigor o caminho da revolução ou, pelo menos, questionam enfaticamente as estruturas a que todos estão submetidos.

Esses e outros fatores permitem supor que, mesmo em sua feição contemporânea, a distopia é uma modalidade que recorre a tópicos, ou seja, a lugares-comuns⁶ – a exemplo do que acontece em outros gêneros literários. Negar a existência de certos ingredientes soaria impreciso. Somente a combinação de ingenuidade e prepotência autorizaria um indivíduo a escrever uma ficção distópica supostamente original.

4 “Os termos ‘ecologia’ e ‘distopia’ foram improvisados pela primeira vez a partir de suas raízes gregas, em meados do século XIX. Em 1858, Henry David Thoreau usou a forma antiga sete anos depois de a palavra ser formalmente definida como um ramo da biologia por Ernst Haeckel” (Stableford, 2010, p. 259, tradução nossa).

5 Como assinalou Mark Fisher (2020, p. 48): “Se a figura da sociedade da disciplina era do trabalhador/presidiário, a figura da sociedade do controle é a do endividado/viciado. O capital do ciberespaço opera viciando seus usuários. William Gibson já reconhecia isto em *Neuromancer*. No livro, Case e os outros cowboys ciberespaciais sentiam abstinência física (insetos rastejando sob a pele) quando desplugados da *matrix* (o uso de anfetamina por Case é claramente um substituto do vício em uma velocidade muito mais abstrata)”.

6 Como ensina João Adolfo Hansen (2012, p. 160), “[...] a memória se inclui na imaginação, ou seja, a memória é constituída por imagens e como imagens de lugares. Por que lugar? Aristóteles diz que é preciso partir de alguma coisa localizada e visível quando se lembra. Essa coisa mentalmente especializada é um *topos*, ‘lugar’, que, por ser repetido quando os vários gêneros do discurso são usados, é ‘comum’”.

Chegamos, assim, à terceira palavra-chave das distopias: *linguagem*. É importante levar essa dimensão em conta, quando se está diante de uma narrativa do gênero. De um lado, os poderosos recorrem a determinados jargões com o propósito de naturalizar as formas de violência material e simbólica; de outro lado, os cidadãos, proletários e aias encontram brechas linguísticas que constituem metáforas de sua luta pela liberdade possível.

Em *Cântico*, de Ayn Rand (2015, p. 37), o narrador declara que a sua escrita é “um pecado”, pois ele bem sabe que “não existe transgressão mais grave do que fazer ou pensar algo por si”, afinal “as leis dizem que os homens não podem escrever, exceto se o Conselho de Vocações solicitar que o façam”. Doze anos depois, uma situação similar seria explicada por outro narrador, ao descrever o comportamento irregular de Winston Smith fora do alcance da teletela, que tudo vê e ouve: “O que agora se dispunha a fazer era abrir um diário. Não era um ato ilegal (nada mais era ilegal, pois não havia mais leis), porém, se descoberto, havia razoável certeza de que seria punido, por pena de morte, ou no mínimo vinte e cinco anos num campo de trabalhos forçados” (Orwell, 2004, p. 10).

A linguagem contagia o enredo de *Laranja mecânica*, de Anthony Burgess (2014, p. 77): um universo ficcional arquitetado sobre a violência generalizada das gangues e a tortura nas prisões. De tempos em tempos, o protagonista nos pergunta “então, o que vai ser, hein?”, até que a questão emenda em seu máximo sofrimento, quando preso: “Agora eu recomeço, e aí é que entra a parte triste e tipo assim trágica da história, meus irmãos e únicos amigos, na Prestata (ou seja, Prisão Estatal) Número 84F”.

Partindo de outra perspectiva, poderíamos acrescentar o modo como os cegos são tratados pelas autoridades, no *Ensaio sobre a cegueira* (1995), de José Saramago. A todo instante, o narrador reforça a violência das palavras e das ações impostas pelos políticos e soldados, recorrendo a vozes de comando disparadas sem cessar pelos autofalantes instalados entre a guarita e o manicômio, onde os primeiros “contaminados” são despejados. A condição piora ainda mais quando uma segunda leva de cegos passa a exigir serviços particulares, em troca de refeições a que todos teriam direito. A “cegueira branca” traz um componente fantástico à narrativa, o que não impede reconhecermos que se trata de uma distopia.

ENTRE A DISTOPIA E A FICÇÃO CIENTÍFICA

A exemplo do que acontece com os romances policiais, raros são os estudos de maior fôlego sobre distopia realizados no Brasil. Por esse motivo, costuma-se celebrar o acesso aos manuais que se concentram sobre esse e outros gêneros literários. Para citar dois estudiosos mais conhecidos, consideremos *A verdadeira história da ficção científica*, de Adam Roberts (2016), e *Dystopia: a natural history*, de Gregory Claeys (2017).

Embora o trabalho de Roberts revele extraordinário fôlego de pesquisa e rigor acadêmico, ele parte de uma premissa até certo ponto discutível, pois não só vincula distopia a ficção científica⁷, como subordina

7 Peter Fitting (2010, p. 135 e segs.) segue caminho similar, embora reconheça aspectos que distinguem esses gêneros literários.

a primeira à segunda⁸. Isso fica mais evidente a partir do nono capítulo, quando nomeia o início do século XX como “Alto Modernismo” e abriga obras que ele classifica como “anti-maquínistas”: caso de *Admirável mundo novo*, com sua “hostilidade com relação à tecnologia”, e do romance *Nós*, que “descreve um Estado totalitário baseado na crença de que a privacidade, a personalidade e em especial o livre-arbítrio são as causas da infelicidade” (Roberts, 2018, pp. 321 e 333).

É bem verdade que os aparatos tecnológicos costumam comparecer aos enredos distópicos, não apenas naquele período. Porém, enquanto a ênfase das obras de ficção científica recai sobre o uso irrestrito das tecnologias, as distopias colocam o ser humano em questão⁹. Ou seja, ainda que o enredo conceda espaço relevante para a arquitetura monumental, incluindo máquinas, parafernália ultramodernas e robôs, a força-motriz que embala a narrativa distópica consiste em descrever condições arbitrárias e indignas que limitam e apequenam as personagens.

Se nas obras de ficção científica a fábula se ampara no automatismo, nas distopias, as personagens convivem com variados níveis de ameaça; submetem-se aos métodos mais perversos de coerção; padecem devido ao sadismo daqueles que se regozijam em punir quem ousou ultrapassar os limites (embora

muito estreitos) e confrontar a ordem (ainda que arbitrária).

Dystopia, de Gregory Claeys, apresenta um panorama tão ou mais impressionante que o livro de Adam Roberts. Após justapor numerosas definições do gênero, estabelecendo subcategorias em acordo com o tema predominante (darwinismo social, eugenia, revolução, civilização mecânica etc.), Claeys explica por que *Admirável mundo novo* poderia ser considerado como exemplar da anti-utopia. Os argumentos são consistentes. Por sinal, revisitar *A ilha*, publicado 30 anos após o romance mais famoso de Huxley, reforça a hipótese de que, num e noutro caso, o escritor pretendia apresentar contrapontos às utopias que circularam na Europa a partir do século XVI.

Quando Gregory Claeys se detém na figura do “anti-herói” Winston Smith, percebe que o fato de “desafiar o Grande Irmão se torna a rebelião de toda mulher e homem que já foram esmagados pela vida, pelo amor, pelo trabalho, fragilidade física, gênero e opressão” (Claeys, 2018, p. 391). Entretanto, ele reitera o clichê de incerta crítica que descreveu *1984* como uma alegoria do regime stalinista, capaz de “vaporizar o mito soviético”. Apesar de George Orwell ter afirmado, em mais de uma oportunidade, que seu romance não era um ataque à União Soviética¹⁰, tampouco ao partido trabalhista inglês, esse tipo de abor-

8 Para Gregory Claeys (2010), *A máquina do tempo* (1895), *O homem invisível* (1897) e *O primeiro homem na Lua* (1901) seriam obras de ficção científica, enquanto *A ilha do doutor Moreau* (1896), uma distopia.

9 “[...] a tecnologia é importante na criação do gênero distopia, e é um item que está intrinsecamente ligado ao enredo de várias histórias do gênero. A distopia e a ficção científica estão muito imbricadas, e poucos são os romances distópicos que não se utilizam dos princípios deste último gênero na composição de suas sociedades” (Pereira, 2018, p. 226).

10 “[...] em uma carta a Francis A. Hanson, líder sindical norte-americano que desejava recomendar *1984* aos trabalhadores de seu sindicato, mas não se sentia à vontade pelo fato de o livro ter recebido uma enxurrada de rasgados elogios da imprensa conservadora, Orwell começa afirmando que o livro “NÃO é [...] um ataque ao socialismo ou ao Partido Trabalhista britânico (de quem sou um defensor)”, como alegaram diversos resenhistas e jornalistas norte-americanos (Bradford, 2014, pp. 283-4).

dagem é recorrente em países onde o (neo) liberalismo costuma ser justificado como o melhor dos mundos possíveis.

Ao ignorar as arbitrariedades subjacentes ao Estado de direito (para quem?) e a celebração da livre-concorrência (em função da desigualdade social), demoniza-se qualquer sistema de governo que se contraponha ao modo de produção capitalista¹¹.

DISTOPIAS NACIONAIS: UM BREVÍSSIMO PANORAMA

Há relativo acordo, na historiografia literária brasileira, de que os romances de José J. Veiga, publicados entre 1966 e 1982, sejam obras de teor fantasioso e distópico, dentre as mais relevantes, publicadas por aqui. Não é um dado desprezível que as narrativas totalitárias daquele período passaram a circular dois anos após o golpe de Estado planejado e executado pelos militares (com o suporte ideológico, logístico e financeiro dos Estados Unidos, em sua eterna cruzada “anticomunista”) e tenham conhecido seu maior índice de popularidade em 1981, quando *Não verás país nenhum*, de Ignácio de Loyola Brandão, apareceu (ou seja, quatro anos antes da assim chamada redemocratização). Quer dizer, no intervalo de 15 anos, escritores como José J. Veiga, Chico Buarque, Ivan Ângelo e Ignácio de Loyola Brandão conceberam narrativas que transpunham os temas e lugares-comuns,

presentes nas distopias de Aldous Huxley, George Orwell e Ray Bradbury, para a multifacetada paisagem brasileira, situada entre o campo e a cidade.

A hora dos ruminantes (1966) se passa na pequena e pacata cidade de Manarairrema. Sem aviso prévio, seus habitantes são tomados de assalto por um grupo de forasteiros, acompanhados de cães ferozes que coagem os moradores, enquanto se apossam do território¹²: “O derrame de cachorros foi o primeiro sinal forte de que os homens não eram aqueles anjos que Amâncio estava querendo impingir” (Veiga, 1987, p. 33). Agostinho Potenciano de Souza (1990, pp. 59-60) observou que, nesse romance,

“[...] as relações sociais se encontram em conflito com as novas normas impostas pelos que vêm de fora. Na cidade pequena de Manarairrema (pela etimologia tupi: ‘um ninho sob espreita’), toda a população se conhece, se dá o direito de ir-e-vir sem restrições de lugar. Sabe de tudo o que está acontecendo. A venda, as oficinas e as ruas são centros onde correm todas as notícias, todos os papos. A invasão do estranho, do estrangeiro, perturba e altera o *modus vivendi*. Os cidadãos deixam de ser donos do seu espaço”.

Argumento similar embala *Sombras de reis barbudos*, publicado seis anos depois. Uma pequena cidade recebe um grupo de investidores endinheirados que comunicam a intenção de investir na companhia

11 Deste artigo não participam recentes manuais que equipararam fascismo, nazismo e comunismo, sem maior vagar e exame. Particularmente não será dado crédito a quem define Olavo de Carvalho como “filósofo”.

12 Diversos elementos descritos no romance poderiam ser colocados em diálogo com o roteiro e a cenografia de *Bacurau*, exibido nos cinemas brasileiros em 2019. Roteirizada e dirigida por Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, a história contrapõe habitantes desconfiados e forasteiros perversos.

sonhada por Baltazar. Desconfiado daquele punhado de homens frios e superpoderosos, o narrador diverge da boa-fé com que seu tio vislumbrava os negócios que estavam por vir: “Então começou aquela romaria de gente de fora, uns homens muito prosas no vestir e no falar” (Veiga, 2015, p. 29). Em pouco tempo, Baltazar deixa de frequentar a companhia e a configuração da cidade muda radicalmente: “De repente os muros, esses muros. Da noite para o dia eles brotaram assim retos, curvos, quebrados, descendo, subindo, dividindo as ruas ao meio conforme o traçado, separando amigos, tapando vistas, escurecendo, abafando” (Veiga, 2015, p. 42).

Também é sobre muros, desvãos e outros modos de cerceamento social que trata *Aquele mundo de Vasabarro* (1982) – território vigiado por soldados fortemente armados que monitoram o menor movimento dos habitantes, a partir das torres espalhadas em todo o mapa. No romance, os poderosos se perpetuam no poder, apoiados por leis e regimentos que naturalizam a sucessão de pai para filho. As regalias dessa corte extravagante são mantidas enquanto os funcionários humildes sobrevivem em condições miseráveis nas zonas inóspitas e inseguras de Vasabarro.

Situação diversa é retratada na novela *Fazenda modelo*, publicada em 1974 por Chico Buarque. A fábula é protagonizada por bezerros, bois e vacas, em provável alusão à *Fazenda dos animais*, de George Orwell. O Capítulo II, intitulado “Ato”, parece evocar o infame Ato Institucional n. 5, imposto ao país em 13 de dezembro de 1968. Transportado para a ficção, o teor do “Ato” questiona a arbitrariedade do “Bom Boi” Juvenal e ridiculariza a lin-

guagem truncada dos documentos oficiais maquinados de modo autoritário:

“Por meio de um documento que não cabe reproduzir aqui, porque muito extenso, e inosso, e repleto de vírgulas, como a maioria dos ofícios, que falam assim aos tropeções, por meio de um documento desses, quase incompreensível porque redundante, truculento, ficou nomeado Juvenal, o Bom Boi, conselheiro-mor da Fazenda Modelo. A ele todas as reses devem obediência e respeito, reconhecendo-o como seu legítimo chefe e magarefe” (Buarque, 1976, p. 19).

Já em *Não verás país nenhum* (1981), de Ignácio de Loyola Brandão, as ações transcorrem numa metrópole em que a pobreza, a violência e o racionamento de água participam do cotidiano de seus habitantes. Loyola Brandão coloca um casal entediado no plano central. A narrativa se abre com um cenário impactante: “Mefítico. O fedor vem dos cadáveres, do lixo e dos excrementos que se amontoam além dos Círculos Oficiais Permitidos, para lá dos Acampamentos Paupérrimos” (Brandão, 2020, p. 13). A exemplo do que acontecia em *1984*, o narrador receia usar determinada linguagem: “Que não me ouçam designar tais regiões pelos apelidos populares. Mal sei o que me pode acontecer. Isolamento, acho” (Brandão, 2020, p. 13). Também há algo de orwelliano no modo como a passagem de tempo é colocada em segundo plano: “Os calendários desta casa permanecem sempre no primeiro do ano. O 1 vermelho, fraternidade universal. O vermelho desbota, torna-se rosado ao fim do ano. [...] O 1 eterno. Não é preciso marcar o tempo, basta abandoná-lo, ela me disse uma vez” (Brandão, 2020, p. 15).

DITADURA NUNCA MAIS¹³

Mais recentemente, Bernardo Kucinski se antecipou ficcionalmente ao que seria a controversa presidência militar da República, entre 2019 e 2022. Na primeira página de *A nova ordem*, há uma curiosa ilustração: três listras retangulares, de alturas, comprimentos e cores diferentes. Duas delas, mais longas, cercam o retângulo central, de tom mais claro. Nas páginas finais é que se pode encontrar uma possível explicação para ela: “O general Fagundes senta-se. O baterista rufa seu tambor. Os dois soldados se adiantam com passos cadenciados, postam-se na frente do coronel Humberto, batem os calcanhares e passam a arrancar suas dragonas, seus galões, suas fitas de condecorações” (Kucinski, 2019, pp. 158-9).

Ao lado da ficha catalográfica, há duas epígrafes com que o livro dialoga. Numa delas, o narrador de *Admirável mundo novo* defende a pré-seleção dos elementos, em uma sociedade planificada em que a tensão entre as classes sociais teria sido equacionada graças aos métodos de condicionamento *in utero*. Para os episódios de mal-estar haveria a ingestão do Soma, substância que devolve ao indivíduo a fluidez que acompanha a vida lisa, sem sobressaltos nem angústias. A segunda epígrafe, extraída de *1984*, alude ao regime totalitário do Grande Irmão, que conta com propaganda maciça, dispositivos de vigilância e polícia do pensamento.

O que *A nova ordem* tem em comum com as distopias imaginadas por Huxley e Orwell? O fato de que, mesmo numa socie-

dade de regime autoritário – que tivesse sido bem-sucedido em limar diferenças, dar sumiço aos “indesejáveis” e disfarçar a miséria econômica das ruas, viadutos e marquises de banco –, continua a haver imprevisibilidades. É justamente a diferença, a pluralidade de concepções, estilos, ideologias, ações e modos de sentir que podem assegurar à humanidade o que a diferencia dos autômatos e a coloca em posição de relativa superioridade sobre os animais, ditos irracionais.

Dos 22 capítulos, o primeiro é um dos mais longos e impactantes. Trata-se da reunião de um grupo de intelectuais de vários ramos do saber, reunidos numa instalação denominada “fábrica”, por seus captores. A cena é impactante e sumariza os efeitos produzidos pela “Operação Cátedra”, cujo alvo, como logo se adivinha, são as universidades e institutos de pesquisa. Por sinal, se há uma coisa em que transparece o talento dos agentes, está em criar siglas de impacto, dispostas em éditos federais, além de dar nomes divertidos a projetos trágicos, a exemplo da “Operação Capela”¹⁴ ou “Ação Solidária”¹⁵.

O que seriam os tais “éditos”? A maior parte deles equivaleria, em termos utilizados hoje, a decretos sem o amparo da Constituição. Um dos mais nefastos é o édito “3/2019 [...] que obriga todo brasileiro ao completar 18 anos a abrir uma conta bancária denominada Conta-Pessoa, contraindo para tal fim

13 Nesta seção, retoma-se uma resenha publicada no portal *Outras Palavras*, em 12 de agosto de 2019.

14 “É só com os padres que ele [sargento Messias] tem que lidar; os pastores evangélicos estão fora da Operação Capela. São de confiança. Tanto assim que a Igreja Universal virou oficial” (Kucinski, 2019, p. 98).

15 “– Que tal Operação Resgate?, diz o general. Ariovaldo, que vinha trabalhando a operação como altamente secreta, está espantado, não sabe o que dizer. Finalmente, balbucia: – Com todo o respeito, general... creio que operação não soa bem, é uma expressão militar” (Kucinski, 2019, p. 124).

um empréstimo no mesmo banco e agência, denominado Empréstimo-Pessoa” (Kucinski, 2019, p. 12). Às linhas finais do primeiro capítulo, há um dos vários diálogos premonitórios do romancista:

“– O que vai acontecer conosco?, pergunta um catedrático ainda jovem, aproximando-se do coronel.

– Quem é o senhor?, pergunta o coronel.

– Sou reitor da Universidade Federal de Santa Catarina.

– As universidades federais não existem mais, retruca o coronel” (Kucinski, 2019, p. 18).

Em *A nova ordem*, as coincidências com o mundo empírico não são obra do acaso, mas parte de um projeto romanesco muito bem-sucedido, que denuncia modos autocráticos de desgovernar o país. Ressalvada a distância no tempo e as especificidades de cada cul-

tura, o que aproxima Bernardo Kucinski de Aldous Huxley e George Orwell é a tentativa de retratar concepções de mundo propagadas por sujeitos ressentidos e violentos, cujo discurso moralizante oscila conforme o que lhes convém. Eis a importância de esmiuçar o emprego dos dispositivos linguísticos como recurso para satirizar a fala inepta e hipócrita de certos líderes.

A fala histriônica é um artifício ambivalente, cujo propósito é levar apoiadores a confundir sinceridade com grosseria; a defender a liberdade (de alguns), naturalizando a opressão (de quase todos); a banalizar o uso de credences pessoais, vincadas pela falácia da prosperidade, como signo da retidão moral e dádiva celestial; a tecer juras de amor ao país que eles enfeitam, fatiam e entregam, sem qualquer constrangimento ético ou político, às potências do Oeste e do Leste.

REFERÊNCIAS

- ÂNGELO, I. “A casa de vidro”, in *A casa de vidro: cinco histórias do Brasil*. 2ª ed. São Paulo, Livraria Cultura Editora, 1980, pp. 167-210.
- ATWOOD, M. *O conto da aia*. Trad. Ana Deiró. Rio de Janeiro, Rocco, 2017.
- BENTHAM, J. *O panóptico*. Trad. M. D. Magno. Belo Horizonte, Autêntica, 2000.
- BRADBURY, R. *Fahrenheit 451*. 2ª ed. Trad. Cid Knipel. São Paulo, Globo, 2012.
- BRADFORD, R. *Orwell, um homem do nosso tempo*. Trad. Renato Marques de Oliveira. São Paulo, Tordesilhas, 2014.
- BRANDÃO, I. de L. *Não verás país nenhum*. 28ª ed. São Paulo, Global, 2020.
- BUARQUE, C. *Fazenda modelo (novela pecuária)*. São Paulo, Círculo do Livro, 1976.
- BURGESS, A. *Laranja mecânica*. 2ª ed. Trad. Fábio Fernandes. São Paulo, Aleph, 2014.
- CLAYES, G. *Dystopia: a natural history*. Oxford, Oxford University Press, 2018.

- CLAYES, G. "The origins of dystopia", in G. Claves (ed.). *The Cambridge companion to utopian literature*. Cambridge, Cambridge University Press, 2010, pp. 107-31.
- COLLINS, S. *Jogos vorazes*. Trad. Alexandre D'Elia. Rio de Janeiro, Rocco, 2021.
- FISHER, M. *Realismo capitalista*. Trad. Rodrigo Gonsalves, Jorge Adeodato, Maikel da Silveira. São Paulo, Autonomia Literária, 2020.
- FITTING, P. "Utopia, dystopia and science fiction", in G. Claves (ed.). *The Cambridge companion to utopian literature*. Cambridge, Cambridge University Press, 2010, pp. 135-53.
- FORSTER, E. M. *A máquina parou* [seguido de *Paisagem com risco existencial*, de Teixeira Coelho]. São Paulo, Iluminuras/Observatório Itaú Cultural, 2018.
- FOUCAULT, M. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. 34ª ed. Trad. Raquel Ramallete. Petrópolis, Vozes, 2007.
- GIBSON, W. *Neuromancer*. Trad. Fábio Fernandes. São Paulo, Aleph, 2015.
- GOFFMAN, E. *Manicômios, prisões e conventos*. 8ª ed. Trad. Dante Moreira Leite. São Paulo, Perspectiva, 2010.
- HANSEN, J. A. "Lugar-comum", in A. Muhana et al. (orgs.). *Retórica*. São Paulo, IEB-USP/Annablume, 2012, pp. 159-77.
- HUXLEY, A. *Admirável mundo novo*. 22ª ed. Trad. Lino Vallandro e Vidal Serrano. São Paulo, Globo, 2017.
- JAMES, P. D. *Filhos da esperança*. Trad. Aline Storto Pereira. São Paulo, Aleph, 2023.
- KLEMPERER, V. *LTI: a linguagem do Terceiro Reich*. Trad. Miriam Bettina Paulina Oelsner. Rio de Janeiro, Contraponto, 2009.
- KUCINSKI, B. *A nova ordem*. São Paulo, Alameda, 2019.
- LEM, S. *Solaris*. Trad. Eneida Favre. São Paulo, Aleph, 2017.
- LIEBEL, V. "Distopias – um gênero na história", in S. Liebel (org.). *Das utopias modernas às distopias contemporâneas: conceito, prática, representação*. Belo Horizonte, Fino Traço, 2021, pp. 189-217.
- MILLER, J.-A. "A máquina panóptica de Jeremy Bentham", in J. Bentham. *O panóptico*. Trad. M. D. Magno. Belo Horizonte, Autêntica, 2000, pp. 75-107.
- ORWELL, G. *1984*. 29ª ed. Trad. Wilson Velloso. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 2004.
- PAVLOVSKI, E. *1984: A distopia do indivíduo sob controle*. Ponta Grossa, UEPG, 2014.
- PEREIRA, Â. M. "Tendências distópicas no Brasil: a fantasia como possibilidade de lidar com o pesadelo na literatura nacional". *Alea*, vol. 20/3. Rio de Janeiro, 2018, pp. 223-38.
- RAND, A. *Cântico*. Trad. André Assi Barreto. Campinas, Vide Editorial, 2015.
- ROBERTS, A. *A verdadeira história da ficção científica: do preconceito à conquista das massas*. Trad. Mário Molina. São Paulo, Seoman, 2018.
- SARAMAGO, J. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo, Companhia das Letras, 1995.
- SOUZA, A. P. de. *Um olhar crítico sobre o nosso tempo: uma leitura da obra de José J. Veiga*. Campinas, Editora da Unicamp, 1990.
- STABLEFORD, B. "Ecology and dystopia", in G. Claves (ed.). *The Cambridge companion to utopian literature*. Cambridge, Cambridge University Press, 2010, pp. 259-81.
- VEIGA, J. J. *A hora dos ruminantes*. 20ª ed. São Paulo, Difel, 1987.
- VEIGA, J. J. *Aquele mundo de vasabarro*. São Paulo, Companhia das Letras, 2022.
- VEIGA, J. J. *Sombras de reis barbudos*. São Paulo, Companhia das Letras, 2015.
- ZAMIÁTIN, I. *Nós*. Trad. Gabriela Soares. São Paulo, Aleph, 2017.