

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

Tábata da Cruz Silva

FUTUROS POSSÍVEIS E IMAGINADOS:

A Distopia em terras *tupiniquins*

Rio de Janeiro

2025



FUTUROS POSSÍVEIS E IMAGINADOS:

A Distopia em terras *tupiniquins*

Tábata da Cruz Silva

Tese de Doutorado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do Título de Doutora em Letras (Ciência da Literatura).

Orientadora: Profa. Doutora Beatriz Vieira de Resende

Rio de Janeiro

2025

CIP - Catalogação na Publicação

S586f Silva, Tábata da Cruz
Futuros possíveis e imaginados: A Distopia em terras tupiniquins / Tábata da Cruz Silva. -- Rio de Janeiro, 2025.
159 f.

Orientadora: Beatriz Vieira de Resende.
Tese (doutorado) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Letras, Programa de Pós Graduação em Letras (Ciência da Literatura), 2025.

1. distopia brasileira. 2. romance. 3. totalitarismo. 4. manipulação. 5. literatura comparada. I. Resende, Beatriz Vieira de, orient. II. Título.

FUTUROS POSSÍVEIS E IMAGINADOS:

A Distopia em terras *tupiniquins*

Tábata da Cruz Silva

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro como parte dos requisitos necessários para a obtenção do Título de Doutora em Letras (Ciência da Literatura).

Orientadora: Profa. Doutora Beatriz Vieira de Resende

Examinada por:

Presidente, Profa. Doutora Beatriz Vieira de Resende
PPG Ciência da Literatura – UFRJ

Prof., Doutor Luiz Eduardo Bento de Mello Soares
PPG Ciência da Literatura – UFRJ

Prof., Doutor Marcelo da Rocha Lima Diego
PPG Ciência da Literatura – UFRJ

Prof., Doutor André Cabral de Almeida Cardoso
PPG Estudos de Literatura – UFF

Prof., Doutor Lucas Bandeira de Mello Carvalho
PPG Letras – UERJ

Suplentes:

Prof., Doutor Eduardo do Santos Coelho
PPG Ciência da Literatura – UFRJ

Profa., Doutora Ieda Maria Magri
PPG Letras – UERJ

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, agradeço à UFRJ e ao programa de Ciência da Literatura, que nos permite explorar campos tão produtivos da literatura comparada, à Professora Beatriz Resende, que gentilmente me recebeu para ouvir sobre um possível projeto de Mestrado há 10 anos atrás. Beá, você é uma grande inspiração. Obrigada pelas aulas, pelas trocas de ideias e pelo apoio.

Agradeço à minha esposa, Talitha, que acompanhou esse processo de escrita e estudo, nesses anos que envolveram pandemia e outros obstáculos percorridos. Obrigada pela paciência e por todas as vezes em que interrompi algum filme que estivéssemos assistindo para anotar alguma ideia que surgia de um devaneio em um momento de diversão.

Agradeço também à minha mãe, Silvia e minha irmã, Giovanna e ao meu pai Carlos Roberto, *in memoriam*. Para minha filha de coração, Norelayn, obrigada também pela paciência e por entender meus sumiços durante o processo de escrita. Como costumo dizer, estudar é a uma das coisas mais importantes, e foi através do estudo que mudei minha trajetória.

A UFRJ me proporcionou grandes amigos e companheiros de jornada na escrita e na vida. Meu muito obrigada aos amigos fiéis que fiz nesse tempo: Daniele, Vanessa, Maria Cecília, Fabrício e Thaís. Não teria conseguido sem vocês. Foram muitos encontros, “podcasts” e trocas importantes.

Um agradecimento especial ao Professor Luiz Eduardo Soares. Sua contribuição para esse estudo foi grandiosa. Suas aulas foram maravilhosas e eu pude me expressar e ser acolhida em meus pensamentos. Obrigada por ajudar a direcionar esse estudo.

Nos últimos 2 anos, reta final desse estudo, pude contar com o apoio das incríveis colegas de trabalho, que se tornaram amigas, e acompanharam diariamente o processo de escrita, as idas e vindas, a reescrita, e muitas vezes, parecia que estavam escrevendo junto comigo pois passaram pelo processo indiretamente. Obrigada à Miriã Rosa e Priscilla, o incentivo diário foi crucial, assim como a torcida por cada página escrita.

Por último, agradeço aos meus avós (*in memoriam*), principalmente ao meu avô Nilton, de quem herdei o gosto pelo estudo, leitura e escrita. E para finalizar, de forma clichê, como costumam ser os agradecimentos, digo que: *A vida presta*.

FUTUROS POSSÍVEIS E IMAGINADOS:

A Distopia em terras *tupiniquins*

Tábata da Cruz Silva

Orientadora: Profa. Doutora Beatriz Vieira de Resende

Resumo da Tese de Doutorado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Doutora em Letras (Ciência da Literatura).

RESUMO

A presente tese discute a distopia enquanto categoria de gênero narrativo, analisando suas principais características paradigmáticas dentro do cânone literário. O estudo parte da produção relevante dessas narrativas no cenário literário mundial, com destaque para o período entre as duas Guerras Mundiais e pós-Segunda Guerra, quando a distopia se consolidou como uma previsão negativa de futuros possíveis, marcados por governos totalitários. Além de ser uma categoria de gênero, a distopia também se tornou sinônimo de uma idealização que falhou. A pesquisa analisa a relevância atual do romance distópico para a crítica contemporânea, destacando a importância dessas narrativas na construção de um pensamento crítico sobre a sociedade. Para além do contexto internacional, o trabalho se aprofunda na discussão da presença da distopia na literatura brasileira, investigando como as características do gênero se manifestam em narrativas nacionais, como em *Tupinilândia*.

Palavras-chave: distopia brasileira; romance; totalitarismo; manipulação; literatura comparada.

POSSIBLE AND IMAGINED FUTURE:
the Dystopia in *tupiniquins'* lands

Tábata da Cruz Silva

Advisor: Profa. Doutora Beatriz Vieira de Resende

Abstract of the doctoral thesis submitted to the Post Graduate Program in Literacy Science at the Federal University of Rio de Janeiro – UFRJ, as part of the requirements for obtaining the title of Doctor in Literary (Science of Literature).

ABSTRACT

This thesis discusses dystopia as a narrative genre, analyzing its main paradigmatic characteristics within the literary canon. The study starts from the relevant production of these narratives in the world literary scene, with a focus on the period between the two World Wars and the post-Second World War era, when dystopia was consolidated as a negative prediction of possible futures, marked by totalitarian governments. In addition to being a genre, dystopia also became synonymous with a failed ideal. The research analyzes the current relevance of the dystopian novel for contemporary criticism, highlighting the importance of these narratives in building critical thought about society. Beyond the international context, the work delves into the discussion of the presence of dystopia in Brazilian literature, investigating how the genre's characteristics manifest in national narratives, such as in *Tupinilândia*.

Keywords: brazilian dystopia; novel; totalitarianism; manipulation; comparative literature.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	10
2. A DISTOPIA: CONTEXTO E ESTRUTURA.....	13
2.1 Gêneros que se misturam, características que dialogam	15
2.2 O papel manipulador da <i>tecnologia</i>	19
2.3 Robô ou androide?.....	22
2.4. Território, identidade e manipulação – Eixos do romance distópico.....	25
2.4.1 Território restrito.....	26
2.4.2 Manipulação	28
2.4.3 Identidade	29
3. AS NARRATIVAS DISTÓPICAS SE REINVENTAM.....	31
3.1 <i>Fahrenheit 451</i> : As ideias queimam	38
3.1.1 Os livros não dizem nada	42
3.1.2 As adaptações	45
3.2 “June” conta sua história	51
3.2.1 As Aias.....	54
3.2.2 Adaptando a “realidade”.....	57
3.2.3 Serena Joy e o Comandante.....	63
3.2.4 O papel da música na adaptação de <i>O Conto da Aia</i>	66
3.3 O que contar sobre o que já foi contado?	68
3.4 O laboratório humano na narrativa distópica	71
3.5 Construções distópicas na contemporaneidade	76
3.6 O poder dos pássaros que cantam.....	79
4. DISTOPIA NO BRASIL?	87
4.1 Supremacia governamental e eugenia	91
4.2 Para onde caminhou o futuro?	94
4.3 As características da narrativa distópica brasileira	98
4.3.1 Que país sobrar para nós?	100
4.4 O Rio de Janeiro em <i>2066</i>	105
4.4.1 O Agro é tech.....	108
4.5 Um parque de diversões no coração da Amazônia	112
5. <i>TUPINILÂNDIA</i> – UMA INTRODUÇÃO.....	115
5.1 <i>Retrotopia</i> – nostalgia e memória.....	118
5.1.2 O contemporâneo e a nostalgia.....	123
5.2 O imaginário das Forças Armadas.....	126
5.2.1 Um dia no parque	127
5.2.2 O Museu da Vergonha	130
5.3 O teatro de operações em terras <i>tupiniquins</i>	136

5.3.1 Quem são os habitantes de Tupinilândia?	137
5.3.2 Heróis da resistência.....	139
5.3.4 O que <i>Tupinilândia</i> pode nos revelar?	141
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS	144
7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	148

1. INTRODUÇÃO

A Literatura Distópica surge como um espelho de futuros sombrios, intensamente influenciada por eventos históricos como as Guerras Mundiais. Narrativas como *Nós*, de Yevgueni Zamiátin, publicada em 1924, abriram caminho para a consolidação de um gênero que, ao projetar futuros não desejados, tornou-se um potente instrumento de crítica social. Este movimento culminou no que se convencionou chamar de cânone distópico, composto por obras paradigmáticas como *Nós*, *Admirável Mundo Novo*, de Aldous Huxley e *1984*, de George Orwell.

A distopia, dentro do contexto literário, apresenta projeções perturbadoras de um futuro não desejado em que regimes opressores controlam e manipulam a sociedade. Em tempos de pós-guerra, um mundo de incertezas passou a ser mais explorado por essas construções narrativas. Essa perspectiva ganhou força e a possibilidade de destruição em massa e o cerceamento das liberdades se tornaram ameaças palpáveis. Ao imaginar governos totalitários que limitam a história, a identidade e o pensamento, o romance distópico teceu uma crítica incisiva às possibilidades de futuro do mundo. Assim, ao imaginar que tipos de governantes e governos poderíamos estar à mercê, coube ao romance distópico tecer uma crítica às possibilidades de futuro.

Falar de distopia é falar de Orwell, de *teletelas* e outras características presentes em sua mais famosa obra, *1984*. À época, o autor construiu sua narrativa a partir de um governo totalitário e opressor que manipula a verdade e cerceia seus habitantes, disseminando a ideia de um inimigo externo. Apresenta ainda a dualidade entre O Grande Irmão e Goldstein, o inimigo da pátria. E com seus aparatos tecnológicos constrói uma rede de vigilância através das *teletelas*, se assegurando em manter a sociedade alimentada contra seu inimigo, através da veiculação dos Dois Minutos de Ódio.

Quando se fala em produção literária distópica, a maioria das narrativas que compõem esse cenário foi escrita por autores homens. Mas destacaram-se, a partir do final do século XX, nomes como o de Margaret Atwood. A narrativa *O Conto da Aia* apresenta a construção de um regime totalitário teocrático em que o patriarcado e fundamentos religiosos regem a sociedade. Tal regime impõe uma drástica divisão social, com mulheres designadas a funções como Aias, Marthas e Tias, revelando a natureza enclausurante de seus papéis em uma estrutura social patriarcal.

A distopia não é somente uma categoria de gênero narrativo, mas também sinônimo de algo negativo para o senso comum. Este estudo busca analisar a relevância do romance

distópico na contemporaneidade e a partir da crescente presença de distopias na literatura mundial e brasileira, contribuir criticamente para o tema. Essa pluralidade de vozes reforça a adaptabilidade do gênero, mas também levanta questões sobre sua relevância na contemporaneidade, especialmente em contextos fora do eixo eurocêntrico.

A crítica se apresenta a partir de elementos que o autor enxerga em seu contemporâneo, e a distopia necessita de uma ligação com a realidade. A proposta da narrativa distópica é observar com uma lupa os acontecimentos, exacerbando seus desdobramentos e analisando com criticidade as possibilidades de porvir.

Na literatura brasileira, a produção de romances distópicos teve mais relevância a partir do período de regime cívico-militar (de 1964 a 1985). Essa relação é o que a narrativa brasileira reconhece como exemplo de regime opressor e totalitário. É um reflexo do passado vivido que está presente no romance distópico brasileiro, e que será explorado neste estudo.

Além dessa relação com o regime opressor, o romance distópico brasileiro explora cenários familiares aos leitores, apresentando-os a partir de outras óticas e relações de pertencimento. Há ainda a forte conexão com o passado, marcante em nossa Literatura. Diante disso, o presente estudo propõe-se a investigar as características da narrativa distópica, desde suas obras paradigmáticas até a contemporaneidade. Para tanto, analisaremos obras que não só conectam o cânone ao presente, mas também se debruçam sobre a identidade *tupiniquim* para conceber suas próprias projeções de futuro.

A distopia se propõe a imaginar futuros *possíveis*, tempos obscuros, à sombra de regimes totalitários e cruéis. Deixa de ser apenas uma possibilidade ficcional para se tornar algo realizável em tempos de pós-guerra. Na literatura de ficção, inúmeras obras têm apresentado cenários perturbadores de um futuro que muitos temem e rejeitam. É um porvir que revela a concretização de uma realidade vislumbrada e construída por governantes de nações em conflito pela soberania política e econômica mundial.

As distopias escritas após a Primeira Guerra Mundial foram importantes para estabelecer as características narrativas do gênero e, principalmente, imaginar futuros possíveis em que regimes totalitários, opressores e ditatoriais se impõem e controlam sociedades. Tais narrativas se estabeleceram a partir de uma relação com a realidade, algo que se tornou um pré-requisito para o romance distópico, pois a partir desse contraste é que as tramas se desenvolveram.

O estudo tem como objetivos explorar as características do gênero e como elas se manifestam no conhecido cânone literário, além de avaliar a importância dessas narrativas como ferramenta de crítica social na atualidade. Um foco especial será dado à presença da distopia na literatura brasileira, investigando como o gênero se relaciona com o contexto

histórico e cultural do país e como narrativas nacionais podem aprofundar a reflexão crítica sobre a distopia em terras *tupiniquins*.

Para alcançar os objetivos propostos, a metodologia empregada será a da análise literária e comparativa de um *corpus* de obras selecionadas, com o suporte de estudos teóricos de base antropológica e sociológica que dialogam com a crítica aqui proposta. A pesquisa se divide em cinco capítulos. O primeiro, de caráter introdutório, apresenta os objetivos, hipóteses e a metodologia do estudo. O segundo capítulo, teórico, abordará os conceitos fundamentais do gênero e as narrativas que consolidaram suas características definidoras. O terceiro capítulo, de caráter analítico, se dedicará ao estudo de obras como *Fahrenheit 451* e *O Conto da Aia*, examinando suas características originais e como elas foram mantidas ou alteradas em suas adaptações audiovisuais, estabelecendo uma análise da relação entre as narrativas e suas versões cinematográficas e em formato de séries. Por fim, os capítulos quatro e cinco terão uma abordagem comparativa, debruçando-se sobre a literatura brasileira, com foco em obras como *Não verás país nenhum*, de Ignácio de Loyola Brandão, e *Tupinilândia*, de Samir Machado de Machado, a fim de investigar como os elementos distópicos se manifestam e como o passado e a identidade cultural do Brasil são incorporados nessas narrativas.

A tese parte da hipótese de que a distopia, embora enraizada em um cânone eurocêntrico, mantém sua relevância e capacidade crítica ao se adaptar a diferentes contextos nacionais. O estudo defende que a produção distópica brasileira, ao dialogar com o regime militar e com as particularidades culturais do país, oferece uma contribuição original e essencial para a compreensão do gênero, demonstrando que a distopia não é apenas a projeção de futuros sombrios genéricos, mas uma crítica diretamente ligada à realidade social e histórica em que se insere. Nesse estudo, observaremos as características da distopia como subcategoria de gênero literário, de seu surgimento e amadurecimento até o cenário contemporâneo, a partir das narrativas selecionadas. Algumas características são imutáveis, mas há hoje uma quantidade considerável de adaptações que de alguma forma influenciam o gênero, seja na produção de mais do mesmo, ou em novas visões sobre determinadas obras. A distopia, que teve uma produção muito relevante – principalmente no período pós-Segunda Guerra Mundial – passou por momentos em que suas previsões não foram concretizadas, mas retomou sua relevância e valor crítico no final do século XX e início do século XXI.

2. A DISTOPIA: CONTEXTO E ESTRUTURA

Uma coisa que eu descobri cedo na vida é que todos os totalitários se parecem, qualquer que seja o nome que dão pra si. Nazistas, fascistas, stalinistas...ou integralistas.
(João Amadeus, *Tupinilândia*, 2016, p. 231)

Publicada em 1924, a narrativa *Nós*, de Yevguêni Zamiátin, foi fundamental para a consolidação do romance distópico como o conhecemos, e que mais tarde se tornaria um marco com *1984*, de George Orwell.

Talvez de maior consequência nesse aspecto, no entanto, foi a Revolução Russa de 1917, que produziu uma alternativa viva e respirante ao capitalismo. A realidade da União Soviética certamente contribuiu para o surgimento da anti-utopia, começando com *Nós* de Yevgeny Zamyatin (1921), seguido por *Admirável Mundo Novo* de Aldous Huxley (1932) e *1984* de George Orwell (para citar os três exemplos mais conhecidos do gênero). (Fitting, 2010, p. 140 [tradução minha].)¹

Zamiátin estruturou sua narrativa em torno de um regime totalitário, um território controlado e a manipulação da sociedade. Elementos alternativos e/ou consequentes do que se instaurou na Rússia, seu país de origem. Tais características, a partir de então, foram utilizadas como base estrutural narrativa da distopia ou anti-utopia, em que o cenário fictício imagina uma possibilidade de futuro negativo em que os ideais não obtiveram o esperado resultado.

O que antes havia sido imaginado ficcionalmente como a *Utopia*, de Thomas More, publicada em 1516, transcendeu a uma classificação de categoria de gênero literário narrativo. Definir algo como utópico passou a significar um cenário social e político ideal. More se propôs a descrever uma alternativa de estrutura social em que interferências propostas fariam com que a sociedade apresentada em *Utopia* fosse convertida em uma sociedade *perfeita*. “More claramente projeta um mundo que parece ser a cura das mazelas que ele percebe nos seus dias.” (Kopp, 2011, p. 33).

Já o romance distópico ganha força a partir da narrativa de Zamiátin, que se propôs então – com o advento do pós-guerra – a imaginar esse futuro *hipotético* que se tornou mais tangível ao considerarmos que o fim da Segunda Guerra Mundial foi selado pela explosão da

¹ Texto original: Of perhaps more consequence in this regard, however, was the Russian Revolution of 1917, which produced a living and breathing alternative to capitalism. The reality of the Soviet Union certainly contributed to the rise of the anti-utopia, beginning with Yevgeny Zamyatin's *We* (1921), followed by Aldous Huxley's 1932 *Brave New World* and George Orwell's 1949 *Nineteen Eighty-Four* (to cite the three best-known examples of the genre)[...]. FITTING, Peter. *Utopia, dystopia and science fiction*. In: *The Cambridge Companion to utopian literature*. Cambridge University Press – United Kingdom, 2010.

bomba atômica. Os fantasmas da possibilidade de instauração de um sistema de governo opressor deixaram de ser etéreos e passaram a ser possíveis.

Ainda que as principais características da estrutura do romance distópico como o conhecemos tenha sido introduzida por Zamiátin, e alguns anos depois alimentada por Aldous Huxley – em *Admirável Mundo Novo*, de 1932, foi com George Orwell que essa categoria de gênero literário obteve a atenção do público e da crítica, já que o contexto em que o autor insere seu *1984* é muito peculiar.

Não é surpreendente, talvez, que o romance tenha sido entendido dessa forma. Monotonia, escassez material e burocracia governamental eram um modo de vida não apenas no romance, mas na Grã-Bretanha em que foi escrito. Na mesma época, o totalitarismo era um medo que se aproximava furtivamente. A Alemanha Nazista num passado recente e China e Rússia no presente de então emolduravam a consciência política ocidental. Havia a sensação de se estar olhando sinistramente para uma bola de cristal colocada a uma imaginável curta distância. (Pimlott, 2009, p. 381)

O cenário em que Orwell escreveu *1984* era muito propício para que a narrativa pudesse se tornar realidade. Imaginar a distopia nos moldes da estabelecida por ele no romance, parecia algo muito próximo da realidade. Regimes opressores, inimigos declarados, manipulação social e histórica de uma nação e, principalmente, a territorialização que facilita a ascensão de um nacionalismo extremista. Nesse contexto ficcional, a segurança do território interno é estabelecida pela designação do externo como ameaça, percebendo-se qualquer aproximação como um ato hostil.

1984 é uma representação desse cenário. Winston, o personagem principal, trabalha no Departamento de Documentação, setor importante do Ministério da Verdade. A figura representativa do governo é chamada de “Big Brother”, ou “Grande Irmão”, e a imagem do Grande Irmão é vista pelos personagens a todo tempo, nos diversos espaços descritos na narrativa, apesar de seu líder não ser visto em nenhum momento. O líder do Partido se apresenta através da reprodução de sua imagem em cartazes e vídeos veiculados nas *teletelas*, por exemplo. Mas O Grande Irmão é como um eterno fantasma durante a narrativa, como alguém por trás dos panos, sob a Cortina de Ferro².

Orwell conduz sua trama através de Winston. E é sob o ponto de vista do protagonista que o leitor acompanha o dia a dia de Oceânia, território em que a trama se desenvolve. O

² O termo aqui utilizado pretende fazer analogia ao fato de não ser possível visualizar o Grande Irmão. Ele paira no ambiente, sem necessariamente aparecer. O Grande Irmão é imagético, se apresenta no imaginário social como ferramenta de controle.

personagem começa uma série de questionamentos a partir do seu ofício, o de retificar edições do Times³ – jornal de Oceânia – já que ele possui acesso ao que está sendo modificado e que o faz questionar o que é ou não verdade.

[...] Se o Partido era capaz de meter a mão no passado e afirmar que esta ou aquela ocorrência *jamais acontecera* – sem dúvida isso era mais aterrorizante do que a mera tortura ou a morte.

O Partido dizia que Oceânia jamais fora aliada da Eurásia. Ele, Winston Smith, sabia que a Oceânia fora aliada da Eurásia não mais de quatro anos antes. Mas em que local existia esse conhecimento? Apenas em sua própria consciência que, de todo modo, em breve seria aniquilada. E se todos os outros aceitassem a mentira imposta pelo Partido – se todos os registros contassem a mesma história –, a mentira tornava-se história e virava verdade. “Quem controla o passado controla o futuro; quem controla o presente controla o passado”, rezava o lema do Partido. E com tudo isso o passado, mesmo com sua natureza alterável, jamais fora alterado. Tudo o que fosse verdade agora fora verdade desde sempre, a vida toda. Muito simples. O indivíduo só precisava obter uma série interminável de vitórias sobre a própria memória. “Controle da realidade”, era a designação adotada. Em Novafala: “duplipensamento”. (Orwell, 2009, p. 47)

O questionamento do personagem entra em conflito com o que próprio Winston entende como memória coletiva, ou seja, o que ele e a população sabe da própria história. Assim sendo, se um governo é capaz de manipular o que é convencionado como verdade e mentira, consegue estabelecer a quem temer. Orwell apresenta questionamentos críticos dentro da narrativa, como o controle sobre o que é verdadeiro ou falso, e também sobre o que é constantemente manipulado para que determinada realidade seja aceita.

Tal comportamento é recorrente nas distopias clássicas e nas contemporâneas. É possível afirmar que a manipulação é uma das características narrativas recorrentes e imutáveis. A partir da manipulação os indivíduos são dominados, e o regime opressor e controle social são mantidos.

2.1 Gêneros que se misturam, características que dialogam

Ao ouvir sobre romance de ficção científica, é comum a associação às aventuras interplanetárias, viagens no tempo, tecnologia científica avançada e robôs, para citar apenas

³ ORWELL, George. 1984. Tradução de Alexandre Hubner, Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 52 e 53.

alguns exemplos. A categoria de gênero como a conhecemos hoje, nos remete a essas referências. Este trabalho não tem a pretensão de resolver a questão referente à definição da ficção científica enquanto categoria de gênero narrativo, porém, se faz necessário escolher uma vertente a seguir.

Adam Roberts, em seu livro *A verdadeira história da Ficção Científica – Do preconceito à conquista de massas* apresenta um guia sobre o tema com fatos históricos, como o primeiro registro de um romance de ficção científica, mas também trata da recepção crítica e análise literária sobre o tema. A obra contempla também o leitor que pretende apenas adquirir mais conhecimento sobre o assunto.

A versão utilizada foi a traduzida em 2018, mas a primeira publicação é de 2006. Quanto ao termo “ficção científica”, a introdução da obra discute o primeiro uso dessa nomenclatura: “Portanto, foi Wilson quem criou a expressão *science fiction* [...]”⁴.

Roberts apresenta as possibilidades de entendimento do que é a ficção científica, enquanto categoria de gênero narrativo e ainda que não seja possível estabelecer uma única definição, duas delas se encaixam, sendo a segunda a que dialoga com os temas que serão abordados ao longo dessa pesquisa.

Em outras palavras: a forma original do texto de FC é de uma viagem extraordinária, com a presença muito forte de narrativas de viagem interplanetária. Parece-me ainda que histórias de jornadas pelo espaço constituem a alma do gênero, embora muitos críticos possam discordar. [...] (Roberts, 2018, p. 24)

Tenho argumentado nesta introdução que a FC é mais bem definida como ficção tecnológica, desde que não encaremos tecnologia como sinônimo de engenhocas, mas, em sentido heideggeriano, como um modo de enquadrar o mundo, manifestação de uma perspectiva fundamentalmente filosófica. Como gênero, portanto, a FC incorpora, em termos textuais, esse enquadrar, tomando como sua reserva permanente não apenas os discursos da ciência e tecnologia, mas todo o cabedal da própria FC, a tradição intertextual que esse estudo passará a examinar. [...] (Roberts, 2018, p. 60)

Majoritariamente, a ficção científica apresenta narrativas que envolvem viagens, não necessariamente extraordinárias, ou interplanetárias. Em séries como “Black Mirror”, de 2011, as “viagens” podem acontecer dentro da mente dos personagens, com o auxílio da tecnologia.

⁴ O livro de Adam Roberts apresenta uma nota do editor que explica brevemente a origem do termo ficção científica. Adilson Silva Ramachandra afirma que o termo teve sua origem a partir de um estudo feito por William Wilson, após análises do mesmo quanto ao trabalho de Thomas Campbell. Mas, a atribuição da nomenclatura “ficção científica” foi dada por Wilson, bem como sua definição. In: *A verdadeira história da ficção científica: do preconceito à conquista das massas*/ Adam Roberts. São Paulo: Seoman, 2018, p. 5 e 6.

É o caso do terceiro episódio da primeira temporada, intitulado: “Toda a sua história”, em que os personagens têm acesso a um dispositivo que permite conexão às memórias para serem revistas a qualquer momento.

[...] A FC em si requer consciência do enfoque científico, e provavelmente requer também o senso de possibilidades de mudança, seja social ou tecnológico. Uma forma cognitiva e científica de ver o mundo só surgiu no século 17, e não penetrou na sociedade em geral até o século 18 (parcialmente) e 19 (em grande parte); o senso de fragilidade das estruturas sociais e do seu potencial de mudança não se generalizou até as revoluções políticas do final do século 18. [...] (Clute, Nicholls, 1993, p. 567-568. [tradução minha])

[...] Essa noção de ciência pode explicar por que a FC dos séculos XIX e XX tem um fascínio muito maior por itens tecnológicos que por formas menos aplicadas do discurso científico (matemática, biologia, geografia, química, psicologia, geologia e outras). (Roberts, 2018, p. 42)

Ao falar sobre o papel da tecnologia no romance de ficção científica, o universo se expande, visto que há um pouco de tudo nas temáticas recorrentes do gênero. Desde a máquina⁵ como protagonista que auxilia o ser humano no dia a dia, até o papel da máquina como antagonista do ser humano. Essa categoria de gênero navega pelas questões aqui apresentadas, e o interesse desta pesquisa é na ficção científica como exploradora da tecnologia aliada e/ou inimiga, pois é nesse ponto que os gêneros se convergem e se mesclam para criar possibilidades de reflexão crítica da sociedade a partir de contextos fictícios. Para Gwyneth Jones, “a essência da ficção científica é o experimento.”⁶.

O conceito de tecnologia, máquinas e aparatos eletrônicos é amplo e vasto, ultrapassando o senso comum. Tecnologia é aplicação de conhecimento científico, técnico e prático com o objetivo de criar ferramentas, processos, sistemas ou métodos que visem resolver problemas, alcançar objetivos ou expandir a capacidade humana. Para Winner, a tecnologia é moldada por relações de poder. O autor diz ainda que “as máquinas, estruturas e sistemas da

⁵ O conceito de máquina no Dicionário do Porto a define como: “aparelho ou instrumento próprio para comunicar movimento ou para transformar uma forma de energia noutra”; e também como: “equipamento que utiliza força mecânica, formado de peças móveis, em que cada uma desempenha uma função específica; mecanismo”. Para a fluidez do texto, entende-se como máquina qualquer mecanismo tecnológico presente no dia a dia, e apresentado como relevante para a condução das narrativas de ficção científica, criando deste modo a trama explorada em narrativas e em adaptações para o audiovisual da relação dialógica homem x máquina.

⁶ JONES, Gwyneth. *Deconstructing the starships: Science, Fiction and Reality*. Liverpool: Liverpool University Press, 1999, p. 4. Tradução do trecho: “[...] the essence of sf is the experiment.” [tradução minha]. Na língua inglesa é comum utilizar a abreviação de SF para determinar Science Fiction, mas para a tradução do termo se tornar compreensível, foi utilizada a nomenclatura “ficção científica”.

cultura material moderna podem ser julgados não apenas por suas contribuições à eficiência e produtividade, mas também pelas formas como podem incorporar formas específicas de poder e autoridade."⁷.

[...] Mas a crítica social e a crítica do utopianismo não são a mesma coisa, e há uma clara distinção entre a crítica social distópica e a crítica da ideia própria de querer imaginar um mundo melhor, se o último tipo de crítica é dirigido a um sistema político (como em *Nós* de Zamiátin) [...] (Fitting, 2010, p. 141. [tradução minha])

O romance distópico pode então ser compreendido enquanto *aviso de incêndio*, o qual, como todo recurso de emergência, busca chamar a atenção para que o acontecimento perigoso seja controlado, e seus efeitos, embora já em curso, sejam inibidos. Por exemplo, se a narrativa kafkiana, no início do século XX, seguindo a hipótese lançada, é compreendida enquanto aviso com relação à sociedade burocrática e totalitária alemã, pois a analisa através da narrativa da experiência do sujeito permanentemente entrelaçado com um *superpoder*, desprovido de sentido e que controla sua vida, também a distopia, elaborada sobretudo entre as décadas de 30 e 50 do século passado, soa o alarme com relação às mudanças em curso nos anos que se seguiram ao seu surgimento. (Hilário, 2013, p. 202)

A distopia, segundo a análise de Peter Fitting, em seu artigo *Utopia, distopia e ficção científica*⁸, apresenta não só as principais diferenças entre os gêneros intitulados no artigo, como defende que a distopia apresenta uma crítica social. Corroborado por Leomir Cardoso Hilário, a distopia é uma espécie de alerta ao que possivelmente pode vir a acontecer, e que se especula ficcionalmente. A distopia apresentada por Zamiátin, e fortalecida por Orwell e Huxley produzida no período entreguerras e pós-Segunda Guerra Mundial, se caracterizou por alertar sobre os possíveis perigos de determinados governos e suas possibilidades de se tornarem totalitários⁹.

A presente pesquisa considera a narrativa distópica que estabelece conexão com o contexto histórico em que foi produzida, visto que tal observação de autores como Zamiátin e Orwell, dá a tonalidade de alerta característico do gênero. Enquanto a ficção científica parecia

⁷ WINNER, Langdon. "Do Artifacts Have Politics?". In: *The Whale and the Reactor: A Search for Limits in an Age of High Technology*. Chicago: University of Chicago Press, 1986, p. 121. No original: "the machines, structures, and systems of modern material culture can be accurately judged not only for their contributions of efficiency and productivity, note merely for their positive and negative environmental side effects, but also for the ways in which they can embody specific forms of power and authority." [tradução minha]

⁸ No original: *Utopia, dystopia and science fiction*. FITTING, Peter. *Utopia, dystopia and science fiction*. In: *The Cambridge Companion to utopian literature*. Cambridge University Press – United Kingdom, 2010, p.135-153.

⁹ HILÁRIO, Leomir Cardoso. Teoria Crítica e Literatura: a distopia como ferramenta de análise radical da modernidade. Anu. Lit., Florianópolis, v. 18, n. 2, p. 206.

apresentar questionamentos da relação tecnológica com a existência humana, a distopia procurou exacerbar as possibilidades negativas de futuro, de modo que assim fosse possível chamar a atenção do leitor aos desdobramentos que estruturas governamentais poderiam desempenhar.

2.2 O papel manipulador da tecnologia

O ponto de convergência entre os romances de distopia e ficção científica relevantes para esta pesquisa, é a tecnologia¹⁰. As narrativas distópicas que compõem o cânone apresentaram artefatos tecnológicos que auxiliaram na instauração de regimes opressores, e em suas formas de controle social. Huxley, Bradbury, e claro, Orwell, são alguns dos principais autores a introduzirem a tecnologia a favor da narrativa distópica, como forma de torná-la, de certo modo, possível.

Em *Admirável Mundo Novo*, publicado em 1932, Aldous Huxley apresenta o Processo Bokanovsky¹¹ – que consiste na reprodução humana em laboratório e que não se destina apenas à reprodução em si, mas também, em condicionar os indivíduos em suas castas, já que a sociedade (chamada de Estado Mundial) está classificada deste modo. Não há apenas a intervenção no processo reprodutivo, pois os indivíduos passam por condicionamento ainda crianças e até que se tornem adolescentes. Não há pais ou mães e nenhuma estrutura familiar como a conhecemos, nem mesmo em suas variáveis, já que os indivíduos são criados em laboratórios. É possível visualizar esse mundo imaginado através da adaptação da narrativa datada de 2020, em versão exclusiva para o serviço de *streaming* da Peacock¹², e veiculada no Brasil pela Globoplay¹³, em 2021. Já nos primeiros minutos do primeiro episódio da série é

¹⁰ Definir o significado de tecnologia pode ser complexo e vasto de possibilidades. Atribuímos nesta pesquisa o significado oriundo do dicionário, que a define como sendo o “conjunto dos instrumentos, métodos e processos específicos de qualquer arte, ofício ou técnica”; e também “estudo sistemático dos procedimentos e equipamentos técnicos necessários para a transformação das matérias-primas em produto industrial”. Deste modo, compreende-se o termo como o símbolo que representa a evolução dos equipamentos eletrônicos dotados de tecnologias que permitiram seu avanço em funcionamento, bem como sua automatização. Disponível em: <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/tecnologia>. Acesso em junho de 2023. Considerou-se também a análise feita por Langdon Winner, citada no subcapítulo anterior, em que o autor define tecnologia como aquela que incorpora formas específicas de poder e autoridade.

¹¹ SILVA, Tábata da Cruz. Identidade, território e manipulação: a estrutura da narrativa distópica e suas relações de controle social. Dissertação (Mestrado em Ciência da Literatura) – Faculdade de Letras Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2018, p. 34.

¹² Admirável Mundo Novo. IMDB, 2020. Disponível em: https://www.imdb.com/title/tt9814116/?ref=nr_sr_srsq_3_tt_8_nm_0_q_brave%2520new. Acesso em junho de 2023.

¹³ Demi Moore estreia ‘Admirável Mundo Novo’, nova série exclusiva da Glopoplay. VOGUE, 2021. Disponível em: <https://vogue.globo.com/lifestyle/cultura/Series/noticia/2021/05/demi-moore-admiravel-mundo-novo-globoplay.html>. Acesso em junho de 2023.

possível observar o funcionamento do Processo Bokanovsky, algo semelhante a uma inseminação artificial avançada científica e tecnologicamente.

Já em *Fahrenheit 451*, de Ray Bradbury, publicado em 1953, somos introduzidos a pequenos artefatos tecnológicos, como no trecho: “A torrada saltou da torradeira prateada, foi agarrada por uma mão metálica em forma de aranha que a bezuntou com manteiga derretida.”¹⁴. Ou o momento em que Guy Montag, o protagonista da narrativa, conversa com sua esposa e ela fala da participação interativa em uma peça teatral através do aparelho televisor da sala de TV¹⁵.

Em *1984*, publicado em 1948 por George Orwell, temos uma participação ativa e específica de equipamentos tecnológicos dentro da manipulação do sistema opressor que está diretamente ligado à estrutura distópica. As teletelas são apresentadas como ferramentas de controle da sociedade.

No interior do apartamento, uma voz agradável lia alto uma relação de cifras que de alguma forma dizia respeito à produção de ferro-gusa. A voz saía de uma placa oblonga de metal semelhante a um espelho fosco, integrada à superfície da parede da direita. Winston girou um interruptor e a voz diminuiu um pouco, embora as palavras continuassem inteligíveis. O volume do instrumento (chamava-se teletela) podia ser regulado, mas não havia como desligá-lo completamente. (Orwell, 2009, p. 12)

Winston pensou na teletela, com seu ouvido que nunca dorme. Podiam espionar sua vida noite e dia, mas se você não perdesse a cabeça conseguiria ser mais esperto do que eles. Com toda a sua inteligência, eles jamais haviam dominado o segredo de descobrir o que outro ser humano está pensando. (Orwell, 2009, p. 199)

As *teletelas* desempenham papel controlador dentro da narrativa distópica. Os artefatos tecnológicos avançados são parte da narrativa, somando para a reflexão da crítica distópica. Os elementos tecnológicos passaram a ser temidos, pois apresentaram um uso intencional de manipulação e controle social.

Orwell estabeleceu a conexão entre o que vinha surgindo no pós-guerra como perspectiva de cenário opressor, bem como Huxley que apresentou um cenário que se instaurou sem necessariamente precisar de um golpe de Estado ou uma revolução, apenas com o trabalho de reinvenção da verdade, com o advento da tecnologia a favor do controle social. As *teletelas* são responsáveis não só por controlar o que o cidadão de Oceania acessa, mas também por mantê-lo constantemente vigiado.

¹⁴ BRADBURY, Ray. *Fahrenheit 451*. Tradução de Cid Knipel. 2. ed. São Paulo: Globo, 2012, p. 37.

¹⁵ Ibidem, p. 39.

Ao estabelecer relações entre tecnologia e distopia, encontramos elementos da ficção científica, embora seja mais comum encontrar narrativas pós-apocalípticas resultantes de algum processo científico-tecnológico catastrófico. No caso do filme *Metrópolis*, de Fritz Lang (1927), um marco da ficção científica no audiovisual, somos apresentados à figura do androide Maria, que no filme representa a rejeição às máquinas. Afinal, a Maria androide, é quem põe toda a cidade de Metrópolis em risco. Esse diálogo entre ficção científica e distopia também está presente em obras como *Blade Runner*, adaptação cinematográfica da narrativa de Philip K. Dick, *Androides sonham com ovelhas elétricas*, de 1968.

Nos casos aqui citados, a tecnologia destruiu ou quase chegou em vias de destruir (é o caso de *Metrópolis*) a cidade em que estava ambientada. E o mundo que se apresenta, ou se apresentaria, pode ser uma distopia. É comum encontrar narrativas de ficção científica em que o mundo foi assolado por algum vírus criado em laboratório ou proveniente de mutações de experimentos e assim por diante. Ou que coloca o ser humano em condições limite, criando um mundo pós-apocalíptico em que uma nova ordem se instaura, e é essa nova sistematização que muitas vezes se configura em Distopia.

Roberts cita três definições que ele atribui às narrativas de Ficção científica: “histórias de viagem pelo espaço (para outros mundos, planetas, estrelas), histórias de viagem pelo tempo (para o passado ou para o futuro) e histórias de tecnologias imaginárias (maquinários estranhos, robôs, computadores, ciborgues e cibercultura)”¹⁶. Das características que o autor apresenta, a que mais dialoga com a distopia é certamente a que trata de tecnologias imaginárias. São essas previsões voltadas para avanços científicos que permitem à distopia cumprir seu papel de imaginar uma realidade pessimista.

Não obstante, é a percepção de Heidegger sobre o modo como a tecnologia enquadra o mundo para a humanidade que faz dele uma figura crucial (ainda que improvável) a ser trazida à discussão sobre a definição de ficção científica. Em outro ensaio, “What Calls for Thinking?” [O Que Significa Pensar?] (1954), é famosa, mesmo notória, a declaração feita por Heidegger de que “a ciência não pensa” (Heidegger, p. 373). O que ele quis dizer com isto (e admitiu no ensaio que “a declaração era chocante”) foi que a ciência não enquadra do modo como faz a tecnologia. A ficção científica, por outro lado, *realmente* pensa: não apenas no sentido de exercitar numerosos conceitos, possibilidades, dramas intelectuais e coisas semelhantes, mas no sentido mais profundo de enquadrar o mundo em termos textuais, apresentando as alternativas dele. Poderíamos dizer, para adotar a linguagem de Heidegger, que a ciência não pensa, *exceto na ficção científica*; mas isto é realmente apenas um meio de dizer algo mais

¹⁶ ROBERTS, Adam. *A verdadeira história da ficção científica: do preconceito à conquista das massas*. Tradução de Mário Molina. São Paulo: Seoman, 2018, p. 25.

simples: que a FC é de fato ficção tecnológica nesse sentido heideggeriano. (Roberts, 2018, p. 52)

Se analisarmos as produções contemporâneas, principalmente no audiovisual, veremos que a Ficção Científica vem dialogando mais com a profundidade da existência humana, propondo outros questionamentos, exatamente como destacado por Roberts. A série “Black Mirror”, do serviço de *streaming* Netflix, é um dos principais exemplos de encontro entre a distopia e ficção científica. Os episódios, que não apresentam ordem cronológica para serem assistidos, trazem questões pertinentes de ambos os gêneros. Há um pouco de tudo para construir um ambiente de reflexão para o telespectador. São dilemas do cotidiano que refletem os anseios do ser humano com relação ao uso da tecnologia.

Quando o assunto é o avanço desse ramo, surge uma aversão às máquinas. “Para alguns, o perigo era a crescente mecanização da esfera social, com a crença de que os indivíduos humanos passariam a ser tratados como meras engrenagens de uma máquina.”¹⁷. A relação *homem x máquina* é explorada em diversas narrativas de ficção científica. Aqui, podemos exemplificar com um dos autores recordistas de adaptações para o cinema, Philip K. Dick, já que sua temática recorre bastante à relação do ser humano com o robô/androide. *Blade Runner* é seu grande marco na discussão crítica e filosófica sobre o assunto.

A presença da máquina sempre foi um grande dilema, desde o início da Revolução industrial, e no cenário contemporâneo com a expansão do conhecimento e uso da inteligência artificial, que promete dar vida à ficção científica. Clássicos como “O Exterminador do Futuro”, de James Cameron, já não parecem tão ficcionais quanto há alguns anos.

Roberts expande as nuances em torno do estudo do gênero ficção científica¹⁸. E a distopia, enquanto categoria de gênero narrativo literário, muitas vezes é apresentada como um braço da ficção científica. No entanto, a distopia se propõe a discutir criticamente possíveis desdobramentos de regimes opressores, e alertar sobre a possibilidade de que tais regimes podem ser decorrentes de possíveis catástrofes (instaurando, deste modo, uma distopia pós-apocalíptica), ou podem se originar de golpes e articulações políticas. A própria ascensão de regimes, como é o caso do nazismo, nem sempre é a partir de um golpe. Pode em alguns casos, ser até mesmo eleita.

2.3 Robô ou androide?

¹⁷ Ibidem, p. 321.

¹⁸ Ibidem, p. 60.

A ficção científica nos apresentou os conceitos de robô, androide e ciborgue. Deste modo, é importante compreender a diferença entre as três denominações. Robô é um “Aparelho automático, geralmente em forma de boneco, que é capaz de cumprir determinadas tarefas.”; Androide é “Aparelho ou máquina que se assemelha à figura humana, sendo seus movimentos idênticos aos dos humanos.”; e Ciborgue é “Aquele cujas partes do corpo foram substituídas por mecanismos eletrônicos, normalmente exercendo a função de órgãos ou membros, podendo ou não ser ativados eletronicamente.”¹⁹.

O que Rotwang cria em *Metrópolis* é um androide, que ele almejava ser a imagem e semelhança de Hel, esposa falecida de Joh Fredersen e mãe de Freder, que abandonou Rotwang para se casar com o Senhor de Metrópolis. Mas, com a repulsa de Joh Fredersen ao encontrar o protótipo do androide, Rotwang decide por um plano de vingança, colocando as feições de Maria, a jovem por quem Freder se apaixonou, em seu androide recém-projetado.

O androide Maria é um elemento narrativo que situa o filme no campo da Ficção científica. A personagem em versão mecanizada, é tão emblemática que inspirou gerações da cultura pop, estando presente em filmes e videocliques de músicas, por exemplo²⁰. “E o que não dizer de C-3PO? O personagem de *Star Wars* é praticamente o filho cinematográfico da Maria de *Metrópolis*.”²¹.

“A satanização da máquina é uma permanente estratégia estética da FC [...]”²². De fato, em *Metrópolis*, a versão androide de Maria acaba sendo usada como ferramenta de incitação à revolução dos operários, colocando a cidade-máquina em risco de destruição. Confundida com a versão humana de Maria, a versão androide incita violentamente os trabalhadores a arruinarem Metrópolis, e a máquina desempenha o papel de antagonista da história, já que é através da versão androide de Maria que a cidade começa a ruir.

O desfecho de *Metrópolis* vai de encontro a sua proposta de revolução, tanto na versão cinematográfica quanto na narrativa lançada posteriormente, conduzindo a um apaziguamento em sua reta final. Freder é apresentado como o mediador entre os trabalhadores, pois é através dele que se concretiza o acordo entre quem comanda, seu pai, e os operários, aqueles que de fato fazem a cidade-máquina funcionar.

No entanto, o romance articula medos e expectativas que têm uma base muito real – o temor de que a mão de obra seja substituída por máquinas, a exploração e a

¹⁹ As definições de robô, androide e ciborgue foram retiradas do dicionário online de português. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/>. Acesso em julho de 2023.

²⁰ PERSON, Marina. In: *Metrópolis*. Tradução de Petê Rissatti. São Paulo: Aleph, 2019, p. 445.

²¹ Ibidem.

²² ROBERTS, Adam. *A verdadeira história da ficção científica: do preconceito à conquista das massas*. Tradução de Mário Molina. São Paulo: Seoman, 2018, p. 55.

pauperização. A cidade aparece como uma força destruidora de qualquer ambiente natural, uma cidade-máquina que devora as pessoas, um ambiente sombrio que continua a influenciar os filmes modernos de ficção científica, como *Blade Runner* ou o *Batman* de Tim Burton. (Rottensteiner, In: *Metrópolis*, 2019, p. 436)

Não é a história rudimentar e ideologicamente ingênua que faz dele um grande filme. É verdade que *Metropolis* foi editado com severidade para distribuição nos Estados Unidos, e a versão mutilada sem dúvida faz menos sentido narrativo que a versão mais longa, que havia estreado em Berlim. Ainda assim, a versão mais longa – e transformada em novela pela esposa de Lang, Thea Von Harbou – é mal articulada e fatalmente esquemática. Os governantes representam “a cabeça” e os trabalhadores, “a mão”, e com uma banalidade de tirar o fôlego as cenas finais tentam nos convencer de que a moral do filme é que “cabeça e mão têm de trabalhar juntas, e não lutar uma contra a outra”. Se Lang tivesse de fato conseguido dramatizar um clichê tão tolo, sem dúvida o filme teria sido merecidamente esquecido. Mas algo interessante entra em cena. *Metropolis* em si é um espaço urbano futurista, embora Rotwang more em uma antiga mansão gótica e lute com Fredersen no telhado de uma catedral medieval. O filme não apresenta justificativa para esses estilos visuais conflitantes; na verdade, é possível argumentar que a justaposição perturbadora seja parte da proposta do filme. A justaposição fundamental do filme é o humano e a máquina. (Roberts, 2018, p. 380-381)

Metrópolis discute o papel da máquina e do trabalhador, e se a primeira substituiria o segundo. Há a representação do medo natural que surgiu com o início do processo de mecanização, além do convívio do homem com as máquinas que regem o funcionamento da cidade. Em torno do filme há um contexto muito específico que converge para seu final, criticado por Roberts, visto que segundo o autor, Lang poderia ter dado um final mais emblemático a sua obra.

As relações na cidade-máquina são estabelecidas a partir de Joh Fredersen, que é de fato o cérebro de *Metrópolis*, o comandante dessa sinfonia ensurdecidora que devora operários. Já os cidadãos e trabalhadores/operários da cidade-máquina são as mãos que executam as tarefas, que fazem as máquinas funcionarem. Freder ocupa a posição de intermediário dessa complexa ligação que entra em conflito a partir da interferência de Maria, e da incitação à revolução feita por sua versão androide, fruto de um plano de destruição e vingança articulado por Rotwang. Em meio ao conflito, Freder consegue reinstaurar a ordem ao desmascarar o androide Maria, ajudar a destruí-lo, e assim conseguir um caminho de diálogo entre o pai e os operários.

Para este estudo, interessam os pontos de convergência que a ficção científica e a distopia traçam há anos e que se estreitam cada vez mais. Ainda que cada categoria de gênero

mantenha suas particularidades, é perceptível que a tecnologia, muito mais conectada à ficção científica, passou a servir de ferramenta para o romance distópico, seja no intuito de auxiliar a manutenção de um regime totalitário ou na implementação do mesmo. Cada vez mais é possível encontrar características dos dois gêneros trabalhando juntas em prol de uma narrativa mais completa e cada vez mais crítica.

2.4. Território, identidade e manipulação – Eixos do romance distópico

Em estudo anterior²³, algumas características presentes no romance distópico foram analisadas a partir do cânone: *Admirável Mundo Novo*, 1984 e *Fahrenheit 451*. Alfredo Leme Coelho de Carvalho afirmou que “anti-utopias, ou distopias, seriam comunidades imaginárias cujas condições de vida o autor faz propositadamente más, a fim de chamar a atenção para o perigo, ou a inconveniência, de que elas venham a tornar-se reais.”²⁴.

Imaginar um futuro distópico requer dos autores não só a criação de narrativas fictícias carregadas de imaginação, mas também, entender estruturas sociais e políticas, e como essas normas podem ser alteradas, adaptadas ou, principalmente, reconfiguradas. O cenário distópico em uma narrativa ficcional relaciona-se com a realidade em que está inserido.

As três características estudadas anteriormente: território, manipulação e identidade estão presentes nas principais narrativas dessa categoria de gênero. O território aqui descrito refere-se à parte geográfica da narrativa distópica, elemento importante para o controle social dentro da trama. É o que favorece o estabelecimento de limites de circulação dos indivíduos dentro das narrativas. Mas o território não possui apenas função geográfica, a imposição de um território restrito favorece o controle do regime totalitário e estabelece relações entre a sociedade e esse espaço de circulação.

O processo de construção da identidade de um indivíduo pode ser controlado e manipulado, como é o caso do já mencionado processo Bokanovski apresentado em *Admirável Mundo novo*, onde o indivíduo inserido dentro do território específico é manipulado geneticamente de forma que sua identidade seja adaptada à estrutura presente.

Dentro do romance distópico há a reconfiguração identitária, como a que acontece com Winston em *1984*, em que ele sequer consegue se recordar de um cenário diferente do que considera realidade. O Partido domina as informações e as manipula diariamente, conforme tomamos conhecimento a partir da observação do personagem.

²³ SILVA, Tábata da Cruz. Identidade, território e manipulação: a estrutura da narrativa distópica e suas relações de controle social. Dissertação (Mestrado em Ciência da Literatura) – Faculdade de Letras Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2018.

²⁴ CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. A Ficção Distópica de Huxley e Orwell. In: Estudos Anglo-Hispânicos. Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de São José do Rio Preto. N° 2 e 3. 1969 /1970, p. 63.

Este estudo considera essas três características como pilares importantes da construção narrativa distópica e seus principais fundamentos, visto que estão presentes no cânone e se estenderam às narrativas contemporâneas.

2.4.1 Território restrito

Ao analisar narrativas, algumas perguntas iniciais costumam ser feitas. “Assim, a maioria das pessoas é capaz de perceber que toda narrativa tem elementos fundamentais, sem os quais não pode existir; tais elementos de certa forma responderiam às seguintes questões: O que aconteceu? Quem viveu os fatos? Como? Onde? Por quê?” (Gancho, 1999, p. 5).

Apesar de tais perguntas serem básicas, elas norteiam o início de uma análise. São os primeiros questionamentos feitos em um estudo de determinada narrativa, e não seria diferente no caso da distopia. Para as narrativas dessa categoria de gênero, o território, ou seja, onde a trama se desenvolve, exerce papel importante na condução da história que está sendo contada.

Podemos ainda ressaltar a categorização de espaço e ambiente conforme estudos anteriores²⁵, em que o espaço é “o lugar onde se passa a ação numa narrativa”, e o ambiente é “o espaço carregado de características socioeconômicas, morais, psicológicas, em que vivem os personagens.” (Gancho, 1999, p. 23).

Já a definição de ambiente pode ser compreendida de forma mais ampla: “é um conceito que aproxima tempo e espaço, pois é a confluência destes dois referenciais, acrescido de um clima.” (Gancho, 1999, p.23). O conceito analisado por Cândida Vilares Gancho representaria esse *clima*, de um ambiente carregado de questões socioeconômicas, psicológicas, religiosas e morais.

Na narrativa distópica, o território não é apenas um espaço geográfico restrito, pois também apresenta questões de outras esferas que ajudam a reforçar os regimes totalitários que se estruturam nos romances distópicos.

Assim, entre nossas paredes transparentes, como se fossem tecidas de ar brilhante, vivemos sempre em plena vista, eternamente banhados pela luz. Não temos nada a esconder uns dos outros. Além do mais, isso alivia a pesada e elevada tarefa dos Guardiões. De outro modo, quem sabe o que aconteceria? É possível que tenham sido exatamente as moradas estranhas e não transparentes dos antigos que engendraram essa sua lamentável psicologia celular. (Zamiátin, 2017, p. 39)

²⁵ Ibidem, Ref. 22, p. 53.

O trecho citado apresenta a descrição do espaço em que D-503 vive, na narrativa *Nós*. Nesse caso, a moradia evidencia um controle de espaço restrito em circulação, mas que carrega outras impressões, como a vigilância constante, elemento crucial dos regimes totalitários governantes. Na narrativa de Zamiátin, o personagem relata as paredes transparentes que permitem que as ações dos moradores estejam sempre às vistas. Já com Orwell, e a *teletela*, o personagem se vê sem a possibilidade de controlar o equipamento, pois o objeto não pode ser desligado. Em ambos os casos, a ambientação em torno do espaço geográfico apresentado coloca o leitor diante de pequenas nuances controladoras dos regimes opressores presentes no romance distópico.

Vivemos com uma noção de território herdada da Modernidade incompleta e do seu legado de conceitos puros, tantas vezes atravessando os séculos praticamente intocados. É o uso do território em si mesmo, que faz dele objeto da análise social. Trata-se de uma forma impura, um híbrido, uma noção que, por isso mesmo, carece de constante revisão histórica. O que ele tem de permanente é ser nosso quadro de vida. Seu entendimento é, pois, fundamental para afastar o risco de alienação, o risco da perda do sentido da existência individual e coletiva, o risco de renúncia ao futuro. (Santos, 2005, p. 255)

Estudos anteriores ressaltaram a importância de se observar o território dentro da narrativa distópica como esse elemento que ambienta a narrativa para além de uma descrição geográfica²⁶. De acordo com Milton Santos, a forma como o território é usado o coloca como esse “objeto de análise social”²⁷. E, dentro da distopia, essa ambientação diz muito sobre o espaço de circulação dos personagens dentro da trama e os espaços de atuação dos regimes totalitários.

Portanto, o território dentro da distopia representa o papel de pertencimento do indivíduo. Através dessa identificação geográfica, aqueles que vivem sob o domínio opressor se sentem pertencentes a esses espaços físicos em que as interações manipuladas acontecem, e em nenhum momento apresentam dúvidas sobre a origem e manutenção dessa estrutura territorial. (Silva, 2018, p. 60)

O questionamento dos personagens dentro da narrativa distópica acontece após se dar conta de alguma falha, ou da intervenção, geralmente de uma personagem feminina – como em *1984*, *Admirável Mundo Novo* e *Fahrenheit 451* – que causa um despertar no protagonista e ele

²⁶ Ibidem, Ref. 22, p. 58

²⁷ SANTOS, Milton. O retorno do território. Em: OSAL: Observatório Social de América Latina. Año 6 no. 16 (jun. 2005-). Buenos Aires: CLACSO, 2005, p. 255.

passa a questionar a estrutura em que está inserido, furando a bolha de controle social do regime totalitário.

2.4.2 Manipulação

Os regimes totalitários se valem da manipulação como forma de exercer seu poder e controle sobre a sociedade descrita nas narrativas distópicas. O espaço de circulação daqueles que vivem sob o regime é um espaço manipulado, um território restrito que sofre influência de uma concepção nova de realidade produzida pela estrutura governante presente na trama.

Desse modo, o espaço, além de instância social que tende a reproduzir-se, tem uma estrutura que corresponde à organização feita pelo homem. É também uma instância subordinada à lei da totalidade, que dispõe de certa autonomia, manifestando-se por meio de leis próprias. Assim, o espaço organizado é também uma forma resultante da interação de diferentes variáveis. O espaço social corresponde ao espaço humano, lugar de vida e trabalho: morada do homem, sem definições fixas. O espaço geográfico é organizado pelo homem vivendo em sociedade e, cada sociedade, historicamente, produz seu espaço como lugar de sua própria reprodução. [...]

Assim, o território pode ser considerado como delimitado, construído e desconstruído por relações de poder que envolvem uma gama muito grande de atores que territorializam suas ações com o passar do tempo. No entanto, a delimitação pode não ocorrer de maneira precisa, pode ser irregular e mudar historicamente, bem como acontecer uma diversificação das relações sociais num jogo de poder cada vez mais complexo. (Saquet; Silva, 2008, p. 31 e 32)

Os espaços em que os personagens circulam nas tramas distópicas representam não apenas parte da descrição geográfica, como também fazem parte da atuação política e social do sistema opressor, e em determinados casos, reestruturam a narrativa histórica prévia a que os personagens têm acesso. A limitação é parte do controle e manipulação exercidos pelo regime em vigor.

Em *1984*, o leitor acompanha Winston em seu apartamento (território vigiado, com as *teletelas* constantemente ligadas) e em seu local de trabalho, por exemplo. Em ambos os locais, há a presença do Partido e o controle é exercido. Enquanto acompanha a rotina de Winston dentro do Departamento de Documentos, o leitor é apresentado às diversas contradições do Partido, que determina contra quem estar em guerra. “Quem controla o passado controla o futuro; quem controla o presente controla o passado”²⁸.

²⁸ ORWELL, George. *1984*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 47.

Dentro dessas limitações territoriais, a narrativa distópica apresenta uma ambientação que consolida os regimes opressores e ajuda a manter o controle social. Para David Harvey, “o direito à cidade é um significante vazio. Tudo depende de quem lhe vai conferir significado.”²⁹. No caso dos romances distópicos, quem atribui o significado é o regime opressor, e a partir disso os personagens constroem as relações de pertencimento dentro desse ambiente manipulado.

2.4.3 Identidade

A identidade do personagem e a forma como ele se integra à trama partem da influência do regime totalitário em vigor. Para Stuart Hall, o conceito de sujeito sociológico é o que mais dialoga com a construção dos personagens dentro da complexidade da narrativa distópica.

A identidade, nessa concepção sociológica, preenche o espaço entre o “interior” e o “exterior” - entre o mundo pessoal e o mundo público. O fato de que projetamos a “nós mesmos” nessas identidades culturais, ao mesmo tempo que internalizamos seus significados e valores, tornando-os “parte de nós”, contribui para alinhar nossos sentimentos subjetivos com os lugares objetivos que ocupamos no mundo social e cultural. A identidade, então, costura (ou, para usar uma metáfora médica, “sutura”) o sujeito à estrutura. Estabiliza tanto os sujeitos quanto os mundos culturais que eles habitam, tornando ambos reciprocamente mais unificados e predizíveis. (Hall, 2015, p. 11)

Afirmar que a identidade é *suturada* à estrutura em narrativas distópicas sintetiza a profunda interdependência entre indivíduo e ambiente. Ao habitar o mundo distópico, o sujeito não apenas existe nesse espaço, como também é moldado por ele. A identidade, nesse contexto, é uma construção conjunta onde o “eu” e o “mundo” se entrelaçam de forma indissociável.

Essa relação é fortemente influenciada pelo contexto histórico reescrito dentro da narrativa distópica. Ao distorcer o passado e reconfigurar o presente, a história serve como ferramenta de controle social, moldando a percepção do indivíduo sobre si mesmo e sobre o mundo ao seu redor. A manipulação da memória e a criação de novas referências culturais e sociais contribuem para essa reconfiguração identitária, forçando o sujeito a se identificar com o regime totalitário e a negar sua individualidade.

A identidade, como conceito geral, não é uma escolha individual, mas sim produto das forças sociais e políticas que moldam o ambiente. O sujeito é passivamente moldado pela

²⁹ HARVEY, David. *Cidades rebeldes: do direito à cidade à revolução urbana*. Tradução de Jeferson Camargo. São Paulo: Martins Fontes-selo Martins, 2014, p. 20.

estrutura, perdendo sua autonomia e se tornando um mero componente de uma engrenagem maior, e na narrativa distópica, esse processo se amplia como uma espécie de alerta.

As três características ressaltadas nesse estudo foram utilizadas em análises anteriores, e serão utilizadas nesse estudo como fio condutor da análise narrativa distópica. A distopia como categoria de gênero possível na previsão de futuros surge, como vimos até aqui, no período entreguerras. Enquanto o século XVI apresentou os ideais utópicos com a *Utopia* de Thomas More, as possibilidades de cenários políticos totalitários e opressores foi apresentada com a escrita de Zamiátin. O Século XX passou então a desenhar *outras* possibilidades narrativas.

A narrativa distópica é pessimista a partir de certo ponto de vista e interpretação, afinal, exacerbou-se a partir de cenários políticos como a ascensão do fascismo e do nazismo. Apesar da grande relevância do já citado *1984*, de Orwell, há muito de sua inspiração em Zamiátin, que soube condensar as probabilidades em uma narrativa fictícia que diz muito sobre análise sócio-política. A narrativa distópica pode ser utilizada como instrumento de análise crítica, refletindo anseios de determinado momento social e político em que o autor enxerga outras possibilidades.

Escrito entre 1920 e 1921, o romance pode ser considerado um marco na história profícua da literatura distópica. Permeado pela crítica à liberdade, pela exaltação da disciplina fanática e por críticas contundentes ao totalitarismo, *Nós* é o romance distópico por excelência. Prova disso são as obras que inspirou, *1984* e *Admirável Mundo Novo*, ambas, um imenso sucesso de crítica e público e verdadeiros tratados literários visionários do que se pode esperar da torpeza e perversidade política humana. Muito anterior as distopias modernas que preenchem as telas como, *Star Wars*, *Jogos Vorazes*, *Maze Runner*, *Divergente* e muitas outras, em sua maioria, adaptações de livros para o público Young adult, *Nós*, primeira do gênero faz uma estreia genial e absolutamente assustadora.

A obra é uma mistura das experiências que o autor teve nas revoluções de 1905 e 1918, com suas reflexões políticas sobre o regime instaurado por elas.

A obra como aquelas que inspirou vai muito além de seu tempo lançando as bases para reflexões profundas sobre o pensamento revolucionário, as utopias e as ideias totalitárias. Recheada de hipérboles e extrapolações, *Nós*, inspirou mecanismos e dispositivos muito conhecidos da literatura distópica. [...] (Carriconde, 2019, p.464)

O romance distópico ganhou o cenário literário a partir de Zamiátin, e posteriormente se consolidou com as narrativas de Orwell, Huxley e Bradbury. Mas, a essência da distopia encontra-se em *Nós*. A partir da realidade imaginada por Zamiátin, foi possível estabelecer uma crítica literária, observando a sociedade, sua relação com o futuro e as possibilidades de governo que se apresentaram no início do Século XX.

3. AS NARRATIVAS DISTÓPICAS SE REINVENTAM

A palavra adaptação tem um sentido muito amplo, segundo os estudos de Linda Hutcheon. Em seu livro, *Uma teoria da adaptação*, a autora destrincha as mais diversas peculiaridades do que é uma adaptação. “As adaptações estão em todos os lugares hoje em dia: nas telas da televisão e do cinema, nos palcos do musical e do teatro dramático, na internet, nos romances e quadrinhos, nos fliperamas e também nos parques temáticos mais próximos de você.”³⁰.

Pensar em adaptar é muito mais do que apenas transpor uma narrativa literária, seja em formato de quadrinho, audiovisual como filme ou série de TV, ou séries produzidas exclusivamente para os aplicativos de *streaming*, tão populares hoje em dia. Por isso, Hutcheon pretende entender adaptação como algo que vai muito além da relação *narrativa vs audiovisual*. Neste estudo, especificamente, o que é pertinente é o que se refere à adaptação que decorre de uma narrativa, seja para o formato de filme ou de série, e até mesmo quadrinhos.

[...] Logicamente, a visão negativa da adaptação pode ser um simples produto das expectativas contrariadas por parte do fã que deseja fidelidade ao texto adaptado que lhe é querido, ou então por parte de alguém que ensina literatura e necessita da proximidade com o texto – e talvez de algum valor de entretenimento – para poder fazê-lo.

Se as adaptações são, por definição, criações tão inferiores e secundárias, por que estão assim presentes em nossa cultura e, de fato, em número cada vez maior? Por que, de acordo com as estatísticas de 1992, 85% de todos os vencedores da categoria de melhor filme no Oscar são adaptações? Por que as adaptações totalizam 95% de todas as minisséries e 70% dos filmes feitos para a TV que ganham Emmy Awards? Parte da resposta certamente tem a ver com a aparição constante de novas mídias e canais de difusão em massa (GROENSTEEN, 1998b, p. 9). Isso, sem dúvida, alimentou uma demanda enorme por diferentes tipos de histórias. Apesar disso, deve haver algo particularmente atraente nas adaptações *como adaptações*. (Hutcheon, 2013, p. 24-25)

Hutcheon ressalta uma questão importante na adaptação: a expectativa quanto ao que se tem conhecimento prévio. Afinal, ao ler uma obra, o leitor imagina os cenários, a entonação de voz do personagem, as características físicas do protagonista e dos demais personagens da trama, e visualiza cenários e situações. E por mais que a narrativa apresente uma descrição que traduz

³⁰ HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Tradução de André Cechinel. 2. ed. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2013, p. 22.

o pensamento do autor, há certa variação possível para quem está lendo a obra. Deste modo, é inevitável que o leitor crie certa expectativa e se decepcione ao se deparar com algo diferente do que foi imaginado por ele.

Ainda assim, conforme Hutcheon apresenta em um levantamento feito por Groensteen, há no mercado consumidor audiovisual, concentrado aqui nas estatísticas de filmes e séries premiados pelo Oscar e pelo Emmy Awards, respectivamente, uma considerável oferta de conteúdo adaptado.

Tal tendência em recorrer às adaptações é muito presente no contemporâneo. Nos últimos 12 anos, dos filmes vencedores do Oscar de Melhor Filme, 50% foram adaptações. São eles: *Argo*, de 2013, baseado no livro *The Master of Disguise*, de Tony Mendez, e no artigo “The Great Escape”, de Joshuah Bearman; *12 anos de escravidão*, de 2014, adaptado do livro *Twelve Years a Slave*, de Solomon Northup; *Moonlight*, de 2017, baseado na peça inédita *Moonlight Black Boys Look Blue*, de Tarell McCraney; *Nomadland*, de 2021, baseado no livro *Nomadland*, de Jessica Bruder; *No ritmo do coração*, de 2022, é uma refilmagem do filme francês *La Famille Bélier*, de 2014; e *Oppenheimer*, de 2024, escrito e dirigido por Christopher Nolan e baseado no livro *American Prometheus*, biografia de J. Robert Oppenheimer escrita por Kai Bird e Martin J. Sherwin.

As adaptações hoje são grande parte do mercado de Hollywood, sendo onde os grandes estúdios buscam suas inspirações. Talvez o grande interesse nas adaptações seja no fato de que a obra original já possui um contato com o público consumidor, ou seja, são maiores as chances de que aquele filme ou série, ou qualquer que seja o formato adaptado, seja consumido.

Para Timothy Corrighan, “os entendimentos mais proeminentes e comuns de adaptações atuais geralmente se referem a filmes, mídia e práticas artísticas relacionadas.”³¹. O autor ressalta ainda que as adaptações têm se comprometido em moldarem seus textos de forma a dialogar com diversas mídias, como os computadores e videogames³², por exemplo.

Se considerarmos os estudos de Hutcheon e os que foram reunidos na coleção de artigos intitulada *The Oxford Handbook of Adaptation Studies*, editado por Thomas Leitch em 2017, os assuntos relacionados à adaptação seguiram por diversas vertentes. No entanto, ainda é mais comum encontrar adaptações de narrativas para o formato de série ou filme.

Na ficção científica americana, um dos escritores mais adaptados é Philip K. Dick, autor de *Androides sonham com ovelhas elétricas?*, de 1968, e adaptado para o cinema como *Blade Runner – O Caçador de Androides*. Foi certamente um autor à frente de seu tempo. Trabalhou

³¹ CORRIGHAN, Timothy. In: *The Oxford Handbook of Adaptation Studies*. New York: Oxford University Press, 2017, p. 40. Tradução do trecho: “[...] the most prominent and common understandings of adaptations today usually refer to film, media, and related artistic practices.” - [tradução minha]

³² Ibidem, p. 44

com a ficção científica com peculiar maestria. *Realidades adaptadas*, publicado no Brasil em 2020, reúne sete contos do autor que se tornaram verdadeiros sucessos cinematográficos lançados entre os anos 90 e início do século XXI.

O início dos anos 2000 nos apresentou duas grandes adaptações de relevância, principalmente se considerarmos a cultura de massa: a saga *Harry Potter* e a trilogia *O Senhor dos Anéis*. Harry Potter é o bruxo mais lido da literatura mundial e a saga figura como a mais vendida no mundo³³. *Harry Potter e a Pedra Filosofal*, de J. K. Rowling, foi publicado no Reino Unido em 1997. A Editora Rocco, detentora dos direitos de publicação da saga e de outras narrativas da autora (inclusive as escritas sob o pseudônimo de Robert Galbraith), comprou os direitos de tradução em 1999 e publicou o primeiro livro da saga no Brasil em 2000³⁴.

A adaptação cinematográfica de *Harry Potter e a Pedra Filosofal* chegou aos cinemas em 2001, tornando-se um verdadeiro sucesso de público, e recentemente tendo exibição especial comemorativa de seu 20º aniversário³⁵. As aventuras de Harry, e seus amigos Rony e Hermione levariam os leitores ainda por mais seis livros e oito adaptações cinematográficas. Entre 2001 e 2002, além da adaptação do primeiro livro da saga *Harry Potter*, foi lançado *O Senhor dos Anéis – A sociedade do Anel*, baseado na obra *The Fellowship of the rings*, de J.R.R. Tolkien, traduzida como *O Senhor dos Anéis* e publicada no Reino Unido em 1954.

A invasão cinematográfica de adaptações de narrativas da ficção científica e fantasia inundaram as salas de cinema. Peter Jackson, diretor da saga *O senhor dos Anéis*, filmou os 3 filmes de uma só vez³⁶. A produção levou mais de um ano para as filmagens e mais alguns anos na pós-produção. Adaptações como essas fizeram surgir novas tendências e expansões de universos. As sagas *Harry Potter* e *O Senhor dos Anéis* passaram a figurar no mercado *geek*, que se popularizava mais ainda, considerando a recente retomada do mais importante clássico da ficção científica: *Star Wars*, com *Star Wars Episódio I: A Ameaça Fantasma*.

George Lucas é, sem dúvida, o grande nome da ficção científica da segunda metade do século XX. A data de lançamento de *Star Wars, Episódio IV: Uma nova Esperança*, em 25 de maio de 1977, passou a ser considerada, a partir de 2007, o Dia do Orgulho Nerd. A saga *Star*

³³ ‘Harry Potter’, de J.K. Rowling, se torna a série de livros mais vendida do mundo. Folha de São Paulo, 2023. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2023/02/harry-potter-de-jk-rowling-vira-serie-de-livros-mais-vendida-do-mundo.shtml>. Acesso em junho de 2023.

³⁴ “Harry Potter” comemora 20 anos no Brasil e ganha edição comemorativa. Revista Galileu, 2020. Disponível em: <https://revistagalileu.globo.com/Cultura/Livros/noticia/2020/04/harry-potter-completa-20-anos-no-brasil-e-ganha-edicao-comemorativa.html>. Acesso em junho de 2023.

³⁵ CANHISARES, Mariana. Harry Potter e a Pedra Filosofal volta aos cinemas para aniversário da franquia. Omelete, 2021. Disponível em: <https://www.omelete.com.br/harry-potter/harry-potter-pedra-filosofal-20-anos>. Acesso em junho de 2023.

³⁶ SAPERSTEIN, Pat. 16 Things You Didn’t Know About The Making of ‘Lord of the Rings’. Variety, 2016. Disponível em: <https://variety.com/2016/film/news/lord-of-the-rings-making-of-backstory-business-1201936646/>. Acesso em junho de 2023.

Wars é um marco da ficção científica contemporânea. Os primeiros filmes, intitulados: *Star Wars, Episódio IV: Uma nova Esperança* (1977), *Star Wars, Episódio V: O Império Contra-Ataca* (1980) e *Star Wars, Episódio VI: O retorno de Jedi* (1983), são referência do gênero ficção científica no cinema.

Alguns anos depois, George Lucas retomou a saga com o que seriam os primeiros filmes, em ordem cronológica. Era o retorno da produção de ficção científica aos holofotes cinematográficos, dando espaço para um cenário que iria ser recheado de adaptações, como as já mencionadas aqui, e criando uma cultura muito maior sobre o que conhecemos hoje como sagas.

O conceito de saga aqui utilizado remete a ideia de histórias contínuas, com diversos acontecimentos relacionados³⁷ entre si. O termo passou a designar a continuidade de narrativas, como é o caso de *Harry Potter*, que conta com sete livros da mesma temática, sendo assim chamado de: saga *Harry Potter*.

Sucessos de bilheteria como *Star Wars*, que atingem um público que lota salas de cinema e possui toda uma cultura em seu entorno, fortaleceram a indústria na produção de adaptações que teriam esse mesmo potencial. Por isso, a importância das sagas aqui apresentadas (*Harry Potter* e *O Senhor dos Anéis*), que impulsionaram o mercado das adaptações, fazendo com que cada vez mais narrativas fossem adaptadas para esse formato. Nesse primeiro momento, tais adaptações parecem ter sido focadas no mercado cinematográfico. O início do século XXI, principalmente entre os anos 2000 e 2010, foi recheado de produções oriundas de narrativas, mas também, dos quadrinhos. É o caso do universo cinematográfico da Marvel que conseguiu obter relevante sucesso e atenção do público com o lançamento de *Homem-Aranha*, versão de Sam Raimi, em 2002.

A narrativa do herói estrelada por Tobey Maguire e Kirsten Dunst foi o estopim dos filmes de super-heróis, e possivelmente o responsável pelo projeto ousado da Marvel para os anos subsequentes. O sucesso dessa adaptação especificamente, conseguiu o inédito feito de agradar aos fãs (parte importante na hora de se considerar adaptar algum conteúdo) e angariar novos fãs para esse universo místico de fantasia, ficção científica e um pouco distópico, vide a jornada do vilão Thanos em *Os Vingadores*.

Em 2013, a Editora Abril lançou uma edição especial da sua revista Mundo Estranho, intitulado *Almanaque curioso das sagas*, que apresenta as principais adaptações do início do século XXI, entre elas as já mencionadas aqui. Um mercado valioso se apresentava para a

³⁷ SOUSA, Priscila. *Saga - O que é, conceito, características e em sentido figurativo*. Conceito.de. Dezembro, 2022. Disponível em: <https://conceito.de/saga>. Acesso em junho de 2023.

indústria cinematográfica. Adaptar séries de narrativas que já possuíam milhares de fãs era uma cartada certa no mercado consumidor, principalmente para o fã da cultura pop e *geek*.

Destacam-se dessas adaptações, a saga *Jogos Vorazes* e *Divergente*, distopias contemporâneas que trouxeram de volta ao círculo de discussão a Literatura Distópica. A narrativa *Jogos Vorazes*, de Suzanne Collins, lançada no Brasil em 2010, dialoga com Orwell.

[...] A programação de Dois Minutos de Ódio variava todos os dias, mas o principal personagem era sempre Goldstein. Ele era o traidor original, o primeiro conspirador da pureza do Partido. Todos os crimes subsequentes contra o Partido, todas as perfídias, sabotagens, heresias, todos os desvios eram resultado direto de sua pregação. Desta ou daquela maneira ele continuava vivo e maquinando seus conluios: talvez em algum lugar do outro lado do mar, talvez até sob a proteção de seus benfeitores estrangeiros – era o que se dizia ocasionalmente – em algum esconderijo na própria Oceânia. (Orwell, 2009, p. 22)

Assim que o relógio da cidade dá as badaladas indicando que são duas da tarde, o prefeito sobe ao pódio e começa a leitura. É a mesma coisa todos os anos. Ele conta a história de Panem, o país que se ergueu das cinzas de um lugar que no passado foi chamado de América do Norte. Ele lista os desastres, as secas, as tempestades, os incêndios, a elevação no nível dos mares que engoliu uma grande quantidade de terra, a guerra brutal pelo pouco que havia restado. O resultado foi Panem, uma resplandecente Capital de treze distritos unidos que trouxe paz e prosperidade a seus cidadãos. Então, vieram os Dias Escuros, o levante dos distritos contra a Capital. Doze foram derrotados, o décimo terceiro foi obliterado. O Tratado da Traição nos deu novas leis para garantir a paz e, como uma lembrança anual de que os Dias Escuros jamais deveriam se repetir, também nos deu os Jogos Vorazes. (Collins, 2010, p. 24)

Orwell nos apresenta os Dois Minutos de Ódio, nos quais Goldstein é descrito como o grande traidor do Partido, o inimigo de Oceânia. De forma similar, a narrativa de Collins nos apresenta os Dias Escuros, um período de revolta dos Distritos contra o Governo da Capital, liderado pelo Distrito 13. Esse Distrito é pintado como o algoz da paz que trouxe apenas destruição a um país em reconstrução.

Mesmo depois de dizimar o Distrito 13, reduzindo-o a cinzas, sua imagem é manipulada de forma similar à de Goldstein. O Distrito 13 funciona, portanto, como o inimigo que deve ser lembrado e temido, um exemplo do que não deve ser seguido, caso a população deseje manter a paz.

Os Dois Minutos de Ódio e os Dias Escuros têm a função de lembrar quem são os inimigos da Pátria e deixar claro o que acontece com aqueles que tentam subverter a ordem imposta. Em *1984*, qualquer associação com Goldstein é punida como traição, e em *Jogos*

Vorazes, o Distrito 13 é o traidor, responsável pelo levante, e durante boa parte da narrativa acreditamos que ele de fato foi destruído.

A intertextualidade e a temática da narrativa distópica reforçaram a importância do cânone, trazendo novamente ao cenário os grandes nomes fundadores do gênero. Esse movimento gerou um renovado interesse nas obras, resultando no relançamento de novas edições, versões especiais e adaptações em quadrinhos, fazendo com que a distopia voltasse a ocupar um lugar de destaque na literatura.

No entanto, com o surgimento de narrativas contemporâneas, como *Jogos Vorazes* e *Divergente*, um novo tipo de protagonista ganhou relevância na condução da trama: a personagem feminina. Elas se destacam por sua luta direta contra o regime opressor, assumindo um papel central na busca por mudanças. Deste modo,

[...] se as distopias se relacionam com o momento em que foram escritas, vale dizer que se relacionam com os medos e ansiedades da época, como afirma o filósofo. E, se os medos da modernidade sólida já não correspondem aos da modernidade líquida, Bauman é coerente em afirmar que o modelo das distopias clássicas, como *1984*, já não seria tão apreciado na contemporaneidade.

No entanto, o quadro que observamos atualmente é outro. Nos últimos anos, assistimos a uma produção de distopias sem precedentes – principalmente distopias voltadas para o público infanto-juvenil. [...] Muitas dessas distopias carregavam consigo elementos das distopias clássicas, frequentemente representando modelos sociopolíticos sólidos – modelos de um Estado forte, com claros pontos e valores de referência, em contraste com o enfraquecimento do Estado, a perda de garantias e de referências encontradas na modernidade líquida. (Cerqueira, 2017, p. 4922)

Um dos grandes dilemas quanto ao estudo das narrativas distópicas contemporâneas aqui mencionadas seja a sua classificação. A própria ficha catalográfica de *Jogos Vorazes* o enquadra como literatura infantojuvenil, apesar de acrescentar ficção científica americana em sua classificação. Inegavelmente, porém, a narrativa possui todas as características que compõem a Literatura Distópica. Talvez a classificação seja apenas parte de uma abertura de possibilidades, afinal, enquanto literatura infanto-juvenil, a narrativa se torna mais abrangente para seu público.

No trecho citado, Juliana Radosavac Figueiredo Cerqueira fala sobre a relação da distopia com o seu contexto, citando como exemplo os estudos de Bauman sobre a modernidade. Desfechos como os apresentados em *1984* e *Admirável Mundo Novo*, por exemplo, mostram que a estrutura totalitária é mais forte que o desejo e vontade do protagonista de derrubá-la. A necessidade de lutar contra o regime opressor se faz mais presente no contemporâneo, mesmo que isso não garanta um desfecho diferente. O desejo de poder vencer o regime opressor passa

a ser uma característica importante na distopia. Símbolos da narrativa *Jogos Vorazes* e de sua adaptação foram usados como símbolos de resistência para além das linhas fictícias, como no caso da corrida eleitoral de 2018 no Brasil. Inclusive, pelo fato de a narrativa de Collins representar a resistência através do Distrito 13, número do Partido dos Trabalhadores (PT), opositor do então Partido Social Liberal (PSL). Uma coincidência utilizada por algumas páginas da internet que se dispuseram a ser resistência.

O fato é que o sucesso dessas narrativas adaptadas cinematograficamente trouxe de volta o interesse pela Literatura Distópica e pela crítica que ela sempre carregou. O cânone distópico foi um dos que mais teve novas edições e adaptações de formatos. Aldous Huxley e seu *Admirável Mundo Novo* tem uma edição de 2014, e recentemente recebeu uma edição especial de 90 anos de seu lançamento, em capa dura. Ambas as edições foram publicadas pela Editora Globo através de seu selo editorial, Biblioteca Azul. *Fahrenheit 451* também possui a mesma editora e mesmo selo. Suas edições mais recentes são a de 2012 e a de 2020, essa última com capa dura e novo projeto gráfico. A narrativa de Bradbury possui também uma adaptação para os quadrinhos feita por Tim Hamilton, ilustrador americano que já teve trabalhos publicados no New York Times e outros importantes veículos de comunicação³⁸. Lançado em 2009 (no Brasil, em 2019), é uma versão de capa dura com ilustrações feitas em cores quentes, e a capa traz a imagens de livros sendo queimados. Há um trabalho visual e gráfico que causa uma experiência única de leitura.

Orwell é, talvez, um dos autores distópicos mais citados e mais publicados, e sua obra *1984* possui diversas edições especiais. Uma delas, publicada em 2009 pela Companhia das Letras, apresenta não só a narrativa de Orwell, mas um posfácio recheado de excelentes análises críticas feitas cronologicamente. O primeiro texto é de Erich Fromm, escrito em 1961, e apresenta uma crítica com contexto do momento em que Orwell escreveu sua obra-prima. O segundo texto é de Ben Pimlott, escrito em 1989, faz uma excelente crítica considerando o fato do ano que dá título à narrativa ter sido alcançado, e como lidar com o que foi previsto, mas não aconteceu. Já o terceiro texto, escrito em 2003 por Thomas Pynchon, analisa não só as previsões de Orwell, como provoca a reflexão das previsões do autor com o contemporâneo, considerando os artefatos tecnológicos de 2003.

A adaptação, portanto, é uma das ferramentas mais utilizadas atualmente. Muito do que consumimos vem de narrativas sendo reeditadas, reinventadas ou apenas adaptadas. É claro que certas conduções narrativas talvez não façam mais sentido, considerando o que Zygmunt Bauman nos fala sobre modernidade líquida. São tempos de consumo imediato, de versões

³⁸ Tim Hamilton é um ilustrador norte-americano com diversos trabalhos relevantes. Guia dos Quadrinhos, 2008. Disponível em: <http://www.guiadosquadrinhos.com/artista/tim-hamilton/4605>. Acesso em junho de 2023.

novas de algo que já foi dito, mas que continua pertinente. Há ainda muito no que se basear para construir uma nova visão, uma nova adaptação, considerando o enfoque contemporâneo.

Para este estudo foram consideradas narrativas distópicas em contraste com suas versões adaptadas para o audiovisual. São elas: *Fahrenheit 451*, *Admirável Mundo Novo* e *O Conto da Aia*. As hipóteses discutidas aqui não pretendem dar conta de solucionar as questões tão amplas referentes à transposição do modelo narrativo para o audiovisual. São diversas as problemáticas envolvidas num processo de adaptação de determinada obra, enfoques que remetem às escolhas de direção, produção e demais artifícios do audiovisual que não se pretende expandir a discussão aqui. Para tal, considerar-se-á conceitos utilizados por Robert Stam e Linda Hutcheon, no que diz respeito à transposição de uma narrativa para o formato audiovisual, ou em quadrinhos.

[...] Uma adaptação é *automaticamente* diferente e original devido à mudança do meio de comunicação. A passagem de um meio unicamente verbal como o romance para um meio multifacetado como o filme, que pode jogar não somente com palavras (escritas e faladas), mas ainda com música, efeitos sonoros e imagens fotográficas animadas, explica a pouca probabilidade de uma fidelidade literal, que eu sugeriria qualificar até mesmo de indesejável. (Stam, 2008, p. 20)

Robert Stam discute as questões envolvidas na adaptação, citando inclusive os questionamentos mais comuns ao se deparar com uma narrativa adaptada para um formato diferente como o audiovisual. O autor afirma “que qualquer texto literário pode gerar uma infinidade de leituras, assim também qualquer romance pode gerar uma série de adaptações.”³⁹. Adaptar um texto é muito mais do que transpor o que está escrito para uma apresentação em outro formato, é também analisar criticamente e propor uma visão diferente, não necessariamente mais fiel ou não ao conteúdo original, mas sim, outro ponto de vista de uma mesma história.

3.1 *Fahrenheit 451*: As ideias queimam

A folha de papel queima à temperatura de 451° Fahrenheit (o equivalente a 233° Celsius), e foi a partir dessa informação que Ray Bradbury deu nome à sua mais importante narrativa: *Fahrenheit 451*.

³⁹ STAM, Robert. *A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação*. Tradução de Marie-Anne Kremer e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008, p. 21.

O próprio autor expôs quais foram suas inspirações para a trama desenvolvida. Durante uma caminhada noturna após jantar na casa de um amigo, ele escreveu uma pequena história sobre um pedestre que se encontra com Clarisse nesse percurso. A história foi batizada de *O pedestre*. E Bradbury também escreveu um conto sobre autores exilados em Marte⁴⁰.

O ano de 1950 representa um momento pós-guerra de muitas reflexões, em que o próprio autor afirma que a obra é um pouco de tudo o que pairava em seu subconsciente. Então, em *Fahrenheit 451* somos apresentados a Guy Montag, bombeiro que tem a função de atear fogo em livros, algo muito diferente da realidade que se conhece. É através da jornada de Montag que acompanhamos os acontecimentos no lugar que conhecemos como Estados Unidos, em que a função invertida dos Bombeiros é o carro-chefe da narrativa.

O enredo é ambientado numa cidade dos EUA, mas não há nada de futurista em sua paisagem; não há grandes aparatos tecnológicos ou aquela assepsia que costuma cercar as narrativas localizadas num porvir em que a ciência transformou o *habitat* humano num grande laboratório. A cidade de *Fahrenheit 451*, em resumo, é apenas um pouco mais sombria e opressiva do que a maioria das metrópoles contemporâneas, com seu misto de progresso industrial e deterioração do tecido urbano, onde moderníssimos meios de transporte atravessam bairros decadentes. (Pinto, in: *Fahrenheit 451*, 2012, p.12)

[...] O romance conta a história de Guy Montag, um bombeiro que, após várias incinerações de livros, começa a se perguntar sobre o fascínio que essas páginas impressas exercem sobre algumas pessoas obstinadas, que desafiam a ordem estabelecida pelo simples prazer de ler. (Pinto, in: *Fahrenheit 451*, 2012, p. 14)

As casas imaginadas por Bradbury não pegam fogo⁴¹ e os Bombeiros têm a função de queimar os livros, itens considerados perigosos para a sociedade. Ao longo da narrativa tomamos conhecimento de que as pessoas sabem ler, mas não leem livros. As informações dos livros, o conhecimento, esse sim foi banido. Porém, não houve uma lei imposta ou qualquer determinação governamental. Em *Fahrenheit 451* são os Bombeiros que exterminam as ideias escritas, eles são os controladores e manipuladores da verdade.

– Você pergunta: quando tudo começou, esse nosso trabalho, como surgiu, onde, quando? Bem, eu diria que ele realmente começou por volta de uma coisa chamada Guerra Civil, embora nosso livro de regras afirme que foi mais cedo. O fato é que não

⁴⁰ BRADBURY, Ray. *Fahrenheit 451*. Adaptação de Tim Hamilton. Tradução de Felipe CF Vieira. São Paulo: Excelsior – Book One, 2019, p. 7.

⁴¹ BRADBURY, Ray. *Fahrenheit 451*. Tradução de Cid Knipel. 2. ed. São Paulo: Globo, 2012, p. 26.

tivemos muito papel a desempenhar até a fotografia chegar à maioria. Depois, veio o cinema, no início do século vinte. O rádio. A televisão. As coisas começaram a possuir *massa*. (Bradbury, 2012, p. 77)

[...] A coisa não veio do governo. Não houve nenhum decreto, nenhuma declaração, nenhuma censura como ponto de partida. Não! A tecnologia, a exploração das massas e a pressão das minorias realizaram a façanha, graças a Deus. Hoje, graças a elas, você pode ficar o tempo todo feliz, você pode ler os quadrinhos, as boas e velhas confissões ou os periódicos profissionais. (Bradbury, 2012, p. 81)

Diferente das outras narrativas que compõem o cânone distópico (*1984* e *Admirável Mundo Novo*), Bradbury nos apresenta uma reflexão diferente. Tudo o que acontece em sua narrativa decorre de consequências do avanço de artefatos tecnológicos e do próprio desinteresse das pessoas em continuar lendo. A “culpa”, se é que podemos tratar desta forma, é dos próprios escritores que discordavam entre si, cada um defendendo sua teoria e querendo que apenas sua verdade fosse aceita. A todo tempo os livros são os “vilões”, aqueles que “não dizem *nada!*”, que disseminam informações diversas que mais confundem do que esclarecem. É uma narrativa crítica sobre conhecimento, e principalmente, sobre a cultura de massa.

Um importante ponto de virada na narrativa se dá quando Montag e seus companheiros de trabalho seguem para atender a um chamado na casa de uma senhora. O protagonista, nesse ponto da trama, já vinha de questionamentos feitos por Clarisse, a jovem que ele conhece e que o faz começar a se perguntar sobre seu papel como alguém que queima livros. Montag passa a ter dúvidas sobre sua função, sobre o que faz e, principalmente, o que esses livros dizem de tão perigoso que precisam ser queimados.

Ao receberem o chamado, o objetivo era queimar apenas os livros. Contudo, a senhora decidiu não abandonar sua biblioteca pessoal e acabou sendo ela mesma quem os incendiou, queimando a si junto, apesar das tentativas de Montag, Beatty (seu chefe, Capitão dos Bombeiros) e dos demais colegas de trabalho de retirá-la da casa antes que os livros pegassem fogo. Alguns momentos antes do ocorrido, Montag pega um dos livros da casa dessa senhora. É seu primeiro momento de ação/transgressão na narrativa, já que tentado a entender o que os livros dizem, ele se apropria de um deles.

– Não foi apenas porque a mulher morreu – disse Montag. – Ontem à noite eu pensei em todo o querosene que usei nos últimos dez anos. E pensei nos livros. E pela primeira vez percebi que havia um homem por trás de cada um dos livros. Um homem teve de concebê-los. Um homem teve de gastar muito tempo para colocá-los no papel. E isso nunca havia me passado pela cabeça. (Bradbury, 2012, p. 74)

A descrição da cena em que a senhora ateia fogo em si mesma junto de sua biblioteca é uma das mais emblemáticas da narrativa e está presente em suas adaptações audiovisuais, tanto na versão de 1966, quanto na versão de 2018. Manter essa natureza questionadora parece ser uma forma de honrar a essência da trama.

Os questionamentos de Montag iniciam-se ao conhecer sua jovem vizinha, Clarisse, de 17 anos, que, de um jeito muito peculiar, começa a intrigá-lo. É a partir de Clarisse que os questionamentos de Montag se intensificam. É dela a pergunta: “- Você nunca lê nenhum dos livros que queima?”⁴². As perguntas capciosas da jovem deixam Montag sem respostas muito convincentes e acabam despertando nele a curiosidade sobre os livros.

Clarisse chega a interrogar Montag sobre sua vida, sobre a realidade e o faz passar a pensar em coisas que ele não costumava pensar. As intervenções de Clarisse, a apatia de sua esposa grudada nos “telões”⁴³ em sua casa e o contato com pessoas como a senhora que se dispõe a ser queimada junto com os livros, fazem com que Montag questione tudo ao seu redor.

Em uma das primeiras interações com Montag, a jovem Clarisse se despede dele com um questionamento: “- Boa noite! - e foi para casa, mas pareceu lembrar-se de algo e voltou-se, olhando para ele com admiração e curiosidade. - Você é feliz? - perguntou.”⁴⁴. Montag se vê pensando nessa pergunta e passa a questionar mais ainda a sua existência, seu casamento, seu trabalho e os livros.

Montag entra em conflito quanto à finalidade dos Bombeiros. Em conversa com seu chefe, o Capitão Beatty, ele pergunta se: “os bombeiros não combatiam os incêndios em lugar de iniciá-los e alimentá-los?”⁴⁵. A pergunta é rapidamente “desmentida” pelos colegas de Montag que o relembram da história dos Bombeiros da América:

Fundada em 1790 para queimar livros de influência inglesa nas colônias.

Primeiro Bombeiro: Benjamin Franklin.

1ª REGRA. Atenda prontamente ao alarme.

2ª REGRA. Comece o fogo rapidamente.

3ª REGRA. Queime tudo.

4ª REGRA. Reporte-se imediatamente ao posto dos bombeiros.

5ª REGRA. Fique sempre alerta a outros alarmes. (Bradbury, 2012, p. 55)

⁴² BRADBURY, Ray. *Fahrenheit 451*. Tradução de Cid Knipel. 2. ed. São Paulo: Globo, 2012, p. 26

⁴³ Similares as teletelas de Orwell, os telões em *Fahrenheit 451* são telas interativas embutidas na parede, em que é possível se comunicar com outras casas. Mildred, a esposa de Montag, passa boa parte de seu tempo em casa entretida com os chamados “telões”.

⁴⁴ BRADBURY, Ray. *Fahrenheit 451*. Tradução de Cid Knipel. 2. ed. São Paulo: Globo, 2012, p. 28

⁴⁵ Ibidem, p. 55

Neste ponto, a trama utiliza deturpação dos fatos. Aqui, há a manipulação do passado histórico, da verdade. Benjamin Franklin, importante figura da história de formação dos Estados Unidos da América, de fato foi um dos idealizadores da criação do Corpo de Bombeiros⁴⁶, mas a função era a que conhecemos no mundo fora das páginas imaginadas da ficção: a de apagar incêndios, prioritariamente.

Deturpar a história de uma nação é um dos pontos mais importantes da narrativa distópica. Acontece em 1984 e em *Admirável Mundo Novo*, em que Guerras foram alteradas para justificar as ações de governos opressores que se colocam no papel de protetores da sociedade, mas que guardam outros objetivos, como o controle social. Apesar de Bradbury construir uma narrativa sem uma figura emblemática de governo opressor, cabe aos Bombeiros, agora incendiários, manterem a ordem com a queima de livros.

3.1.1 Os livros não dizem nada

Uma das reflexões mais importantes de Bradbury, em *Fahrenheit 451*, é quanto à importância dos livros. Na narrativa, a rejeição aos livros é uma construção social vinda da *massa* que não os consumia mais e se perturbava com o que eles tinham a dizer.

– Uma última coisa – disse Beatty. – Pelo menos uma vez na carreira, todo bombeiro sente uma coceira. O que será que os livros *dizem*, ele se pergunta. Aquela vontade de *coçar* aquele ponto, não é mesmo? Bem, Montag, pode acreditar, no meu tempo eu tive de ler alguns, para saber do que se tratava, e lhe digo: os livros não dizem *nada*! Nada que se possa ensinar ou em que se possa acreditar. Quando é ficção, é sobre pessoas inexistentes, invenções da imaginação. Caso contrário, é pior: um professor chamando outro de idiota, um filósofo gritando mais alto que seu adversário. Todos eles correndo, apagando as estrelas e extinguindo o sol. Você fica perdido. (Bradbury, 2012, p. 85-86)

– Mas isso apenas mexeria nas bordas. A cultura inteira está aos pedaços. O esqueleto precisa ser derretido e remodelado. Meu Deus, não é simples como apanhar um livro que há meio século se deixou de lado. Lembre-se, os bombeiros raramente são necessários. O próprio público deixou de ler por decisão própria. Vocês, bombeiros, de vez em quando garantem um circo em volta do qual multidões se juntam para ver a bela chama de prédios incendiados, mas, na verdade, é um espetáculo secundário, e dificilmente necessário para manter a ordem. São muito poucos os que ainda querem ser rebeldes. [...] (Bradbury, 2012, p. 112-113)

⁴⁶ ISAACSON, Walter. *Benjamin Franklin: uma vida americana*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 10.

– Os que não constroem precisam queimar. Isso é tão antigo quanto a história e os delinquentes juvenis. (Bradbury, 2012, p. 115)

Há um incômodo quanto ao que os livros dizem, aos questionamentos propostos não só por narrativas ficcionais como por reflexões críticas e existenciais. O livro que transmite ideias é que foi “extinto” da sociedade, afinal, as pessoas continuam lendo. Mildred, esposa de Montag, cita sua participação nas histórias apresentadas nos telões⁴⁷ em sua casa, afirmando ter recebido o roteiro com sua fala, o que deixa implícito que as pessoas ainda leem, apenas deixaram de ler livros.

Os diálogos apresentados neste subcapítulo são entre Montag e Faber, um professor universitário que ele encontra no parque da cidade. Faber é um professor aposentado, de quando foi fechada a última faculdade da área de ciências humanas. O encontro dos dois acontece um ano antes do despertar questionador de Montag, e é justamente devido às novas ideias que ele decide ir atrás do professor.

Faber é quem passa a dar atenção a Montag nesse momento de esclarecimento repentino. Montag procura-o assim que seus questionamentos começam, e o professor o lembra de que mudar o panorama não é uma tarefa fácil. As pessoas vivem dentro dessa realidade deturpada já há algum tempo, sem questionamentos, entretidas pelos seus telões que se multiplicam. O pensamento crítico há muito não é incentivado e nada tem profundidade.

Para que uma sociedade acredite em algo que a conecta com a ideia de nação é preciso que tudo faça sentido. “As culturas nacionais, ao produzir sentidos sobre ‘a nação’, sentidos com os quais podemos nos *identificar*, constroem identidades.”⁴⁸. Stuart Hall ressalta a conexão entre nação e identidade, e na narrativa de Bradbury a sociedade se identifica com a configuração apresentada. “Esses sentidos estão contidos nas histórias que são contadas sobre a nação, memórias que conectam seu presente com seu passado e imagens que dela são construídas.” (Hall, 2015, p. 31).

A sociedade apresentada no romance abomina o conhecimento, e entende que os livros são perda de tempo e motivo de confusão e caos, e cabe aos bombeiros a função de queimá-los. Essas construções estão imbrincadas na sociedade, e deste modo, não são tão fáceis de serem revertidas. Faber ajuda Montag nessa jornada de esclarecimento até seu momento de rebeldia, em que ele de fato abandona a profissão de bombeiro e segue rumo aos Homens-Livros, os que pretendem manter vivo o que os livros dizem.

⁴⁷ BRADBURY, Ray. *Fahrenheit 451*. Tradução de Cid Knipel. 2. ed. São Paulo: Globo, 2012, p. 39.

⁴⁸ HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015, p. 31.

O professor tem uma importância considerável para as elucubrações de Montag no romance distópico. Chegando ao ponto de as interações entre Montag e Faber serem maiores das que a de Montag e Clarisse. Apesar de Clarisse ser o estopim do questionamento do protagonista, a relação deles é peculiar. Clarisse desperta a curiosidade de Montag, e seus diálogos são repletos de questionamentos intrigantes que trazem mais perguntas do que respostas à mente do protagonista.

A relação de Montag e Faber se desenvolve a partir desse primeiro encontro no parque, em que Faber acredita que Montag o denunciará, e se transforma em um refúgio no momento em que ele procura o professor com a finalidade de ter respostas para seus questionamentos. O personagem secundário também aparece na adaptação em quadrinhos, escrita por Tim Hamilton (2009). O fato curioso é que as adaptações cinematográficas omitiram a existência de Faber. A relação com Clarisse representa a parte questionadora do romance em ambas as versões, de 1966 e de 2018. É a partir dela que Montag chega aos Homens-Livros. Inclusive, sua morte é poupada nas duas adaptações.

[...] A breve novela *Fahrenheit 451* (1953) parece ser uma sátira do desejo totalitário de suprimir o livre pensamento: no futuro de Bradbury, os cidadãos vivem em cidades à prova de fogo e o trabalho do bombeiro protagonista é queimar livros; uma tarefa que, à medida que ganha conhecimento, ele passa a lamentar. Mas descrever a novela nesses termos não consegue captar o insólito, a estranheza à flor da pele da poesia de Bradbury. Em vez de ser uma obra no estilo de raiva e indignação de *1984*, é uma fábula branda, comovente, sobre os meios e sobre até que ponto é possível transcendermos nossas limitações cotidianas e nos tornarmos mais do que éramos. A literatura, no sentido mais pleno, representa para Bradbury esse potencial de crescimento. (Roberts, 2018, p. 431)

Roberts faz sua análise de *Fahrenheit 451*, em que para ele a narrativa distópica de Bradbury pretende ser mais profunda. Não carrega a revolução imediatista e questionadora de Orwell ou Huxley. Montag é um personagem que percebe o cenário em que se encontra e passa a questionar, buscar respostas, tentar entender seus próprios sentimentos e os sentimentos que surgem com o que ele vive.

Bradbury constrói um cenário passo a passo em que o protagonista parte para essa jornada interna, na tentativa de entender o mundo ao seu redor. O que o deixa inquieto é saber que há pessoas dispostas a morrerem por algo escrito em um livro, item que ele aprendeu a desprezar o conhecimento contido, e a queimar, sem se importar com o conteúdo. A partir do momento em que Montag se depara com pessoas dispostas a morrerem junto daquele conhecimento, ele se questiona. O nome do personagem principal foi acidentalmente inspirado

no nome de uma fábrica de papel, e o nome do professor universitário, inspirado em uma fábrica de lápis, segundo o próprio autor⁴⁹. Em *Fahrenheit 451*, contra todas as improbabilidades, Faber e Montag se encontram para tentar escrever uma nova história, em que os livros possam voltar a transmitir conhecimentos e permitir que voltem a acontecer discussões e questionamentos.

A narrativa de Bradbury tem tamanho impacto que há diversas menções à obra e seu significado, como a revista literária Quatro cinco um, que se apresenta como a “revista dos livros” e hoje divulga e promove a Feira do Livro, evento que passou a integrar a programação cultural de São Paulo, sempre no mês de junho. O evento se propõe a ocupar um espaço peculiar, a praça Charles Muller, no bairro do Pacaembu, em frente ao Estádio de futebol de mesmo nome. A Associação Quatro Cinco Um⁵⁰, juntamente com a Maré Produções e incentivos da Lei Rouanet, mantém A Feira do Livro há quatro anos. O acesso é gratuito e proporciona a presença de grandes e pequenas editoras do mercado editorial brasileiro, além de uma programação composta por rodas de conversa e diálogos atuais sobre literatura, política, sociedade, arte, e demais assuntos de interesse amplo e atrativo.

3.1.2 As adaptações

Adaptar uma narrativa para o formato audiovisual é visualizar uma descrição construída em diversos parágrafos sendo explorada muitas vezes em poucos segundos de tela. A depender do formato adaptado, o conteúdo sofrerá, inevitavelmente, alterações que interferem no que será contado. Qualquer formato adaptado faz uma escolha do que quer contar, do que é pertinente ou não para aquele formato.

Contudo, se deixamos de considerar apenas a mídia dessa maneira e passamos a investigar mudanças mais gerais na forma de apresentação de uma história, outras diferenças começam a aparecer no que é adaptado. Isso acontece porque cada forma envolve um modo de engajamento distinto por parte do público e do adaptador. Como veremos mais detalhadamente a seguir, uma história mostrada não é o mesmo que uma história contada, e nenhuma delas é o mesmo que uma história da qual você participa ou com a qual você interage, ou seja, uma história vivenciada direta ou cinestesticamente. Cada modo adapta diferentes coisas – e de diferentes maneiras. (Hutcheon, 2013, p. 35)

⁴⁹ BRADBURY, Ray. *Fahrenheit 451*. Tradução de Cid Knipel. 2. ed. São Paulo: Globo, 2012, p. 207.

⁵⁰ Disponível em: <https://quatrocinco.um.com.br/noticias/a-feira-do-livro/a-feira-do-livro-2025/tudo-sobre-a-feira-do-livro-2025/>. Acesso em abril de 2025.

Para Hutcheon, o ato de contar a história é profundo. É possível explicar o que se quer, descrever todo um ambiente em seus minuciosos detalhes e inclusive expandir os acontecimentos para além dos fatos, como por exemplo, o leitor poder ter ciência dos sentimentos mais profundos dos personagens. A transposição de tais características representadas em uma adaptação de narrativa precisará de novas formas de se contar a história. Principalmente nos casos do narrador em primeira pessoa, em que toda a trama gira ao redor das percepções de um único personagem. Tudo o que acontece parte dos sentimentos, impressões e interpretações desse personagem.

Em seu artigo *Tradução intersemiótica: do texto para a tela*, Thaís Flores Nogueira Diniz ressalta que a adaptação de uma narrativa para o cinema constitui uma teia de decisões. “No nível conotativo, outros sentidos podem estar implícitos, latentes mensagens morais, filosóficas, políticas - que o escritor, o diretor ou o próprio diretor de arte queiram transmitir.” (1998, p. 315).

[...] No cinema seriam, por exemplo, a montagem, recursos de iluminação, a filmagem. São, portanto, fatores intrínsecos, forças internas que atuam sobre as traduções/filmes.

Sabe-se que os cineastas encontraram, na literatura, modelos de construção do enredo, métodos de delinear personagens, modos de apresentar processos de pensamento e meios de lidar com o tempo e o espaço. Foi o próprio Eisenstein que, há 40 anos, afirmou que os romances contêm equivalentes de *fades*, dissolvências, *close-ups*, métodos de composição e edição.

Embora deva muito à literatura, o cinema desenvolveu seus próprios métodos de narrar. Ao propor a transformação de uma forma de arte em outra, o cineasta se envolve em problemas que exigem soluções que interferem em sua decisão de usar este ou aquele recurso. Historicamente, sabe-se que muitos filmes usaram o teatro como fonte, por causa da semelhança evidente entre ambos, em termos de espetáculo. Porém, esses primeiros filmes eram apenas reproduções mecânicas dos dramas, simples teatro filmado. Hoje, os cineastas, conscientes da precariedade desse procedimento - que desprezava os recursos do meio utilizado - se valem das possibilidades temporais e espaciais ilimitadas do cinema para expandir o drama, isto é, usam equivalentes cinematográficos para determinados signos teatrais. (Diniz, 1998, p. 316-317)

Fahrenheit 451 teve sua primeira adaptação para o formato audiovisual em 1966, um curto espaço de tempo entre a publicação da obra, em 1953, e o interesse de François Truffaut em adaptar a narrativa para o formato cinematográfico.

Apesar de não ser um entusiasta da ficção científica, o renomado cineasta francês do meio *cult*, se interessou pela narrativa devido a sua relação direta com os livros⁵¹. É também seu primeiro e único filme em língua inglesa, e justamente dessa relação *livros x fogo*, que Truffaut construiu sua adaptação da narrativa de Bradbury.

A adaptação de Truffaut não conta com a presença do já mencionado professor universitário, Faber, personagem de grande relevância para a jornada de Montag. Não há menção ao nome do personagem, e ele sequer aparece nem de relance em cena. A versão cinematográfica de 1966 tem seu foco nos livros e nos questionamentos de Montag.

O fio condutor é Clarisse, que desperta em Montag a curiosidade sobre o conteúdo dos livros. É através das perguntas feitas por ela que o personagem passa a buscar respostas nos livros. Em dado momento, ela o questiona: “Você nunca lê os livros que queima?”⁵². São indagações como essa, também presentes na narrativa, que fazem Montag se interessar ainda mais pelos itens que queima diariamente.

O mundo idealizado por Truffaut é um mundo sem letras e sem escritos. Somente os livros, e os mesmos são queimados. Em determinada cena⁵³, vemos Montag lendo um jornal, no entanto, o jornal só apresenta imagens. Não há nada escrito. O foco dessa adaptação, especificamente, está nos livros e nos questionamentos do personagem principal que surgem a partir dessa figura feminina, seguindo a estrutura clássica distópica, como em *Nós, 1984* e *Admirável Mundo Novo*. O curioso é que apesar de *Fahrenheit 451* pertencer ao cânone distópico, é o único em que Clarisse é apenas um despertar de consciência do personagem na narrativa, visto que ela não o acompanha até o desfecho, ainda que, na adaptação, siga a estrutura clássica do personagem principal que passa a pensar além depois de estar em contato com a figura feminina.

Clarisse, inclusive, sobrevive na adaptação de Truffaut. Na narrativa, a personagem morre, e é em Faber que Montag encontra suporte para continuar alimentando seus ideais e pensamentos. É a partir das conversas com o professor universitário que o personagem amadurece suas ideias e passa a querer se ver livre da estrutura em que está inserido.

Ainda assim, a cena mais emblemática da narrativa foi mantida na adaptação: a da senhora que possui muitos livros, incluindo uma biblioteca clandestina. Na cena, Truffaut reproduz os acontecimentos com bastante fidelidade narrativa. O espectador consegue visualizar a dimensão da casa e a quantidade absurda de livros presentes. Há um pouco de tudo:

⁵¹ SILVA, Jason lima e. *Fahrenheit 451 de François Truffaut: o prazer do fogo e a criminalização dos livros*. FUNDAMENTO – Revista de Pesquisa em Filosofia, n. 20, jan-jun – 2020, p. 48-49.

⁵² FAHRENHEIT 451. Direção: François Truffaut. Produção: Lewis M. Allen. DVD. 1966. 112 min. (12m).

⁵³ Ibidem, Ref. 50, (20m12s).

romances, biografias, peças de teatro, e etc. O Capitão Beatty diz a Montag: “Por isso, temos que queimar os livros, Montag. Todos os livros.”⁵⁴. Nesse momento da adaptação, o chefe de Montag segura um exemplar de *Mein Kampf*. Uma possível interpretação seria a de um desejo de justificar seu ato. Como se quisesse convencer Montag e o espectador.

Da mesma forma que ocorre na narrativa, essa passagem termina com os bombeiros tentando retirar a senhora de dentro da casa, visto que, nesse caso, não há como queimar apenas os livros, devido à quantidade. O procedimento em situações como essas é o de queimar toda a casa. E do mesmo modo que na narrativa, a senhora não coopera em se retirar do ambiente. Ela deseja ser queimada com os livros, e diante da recusa dos bombeiros em atear fogo na casa mesmo assim, e do fracasso em retirá-la de dentro do recinto, ela mesma atea fogo aos livros, e a si mesma.

Assim como na narrativa, a adaptação de Truffaut coloca em evidência essa cena como o estopim para que Montag se entregue aos seus questionamentos e passe a ir atrás do que os livros têm a dizer. A busca do personagem é explorada na adaptação. Inclusive as cenas em que Montag lê livros e mais livros, e os esconde pela casa, até que sua esposa o denuncia.

É quando ele se vê atendendo a um chamado para queimar os próprios livros que se faz necessária a decisão a ser tomada. Não há mais como fugir do instinto de querer se desvencilhar de tudo aquilo. Montag atea fogo não só aos livros, mas à própria casa e acaba ateando fogo nos próprios companheiros de trabalho.

As cenas finais do filme se concentram na fuga de Montag em busca das pessoas-livro, também presentes no romance distópico. Depois de uma jornada que não é precisa em tempo, Montag alcança os refugiados e encontra Clarisse. Ele assiste, inclusive, à sua própria captura. Essa cena funciona como uma forma de controle, já que a presença de um rebelde à solta prejudicaria a imagem de ordem que o sistema busca manter.

Sua falsa captura põe fim à caçada de Montag ao mesmo tempo em que dá à sociedade a falsa sensação de retomada do controle, mais uma característica importante da distopia. O filme caminha para um desfecho em que Montag se encontra em processo de memorização de uma obra, sua contribuição para a pequena sociedade formada pelas pessoas-livro, e se encerra com a fala do líder daquelas pessoas: “E quando a próxima Idade das Trevas chegar, aqueles que vierem depois de nós farão de novo como nós fizemos.”⁵⁵.

A ideia de que se vive uma Idade das Trevas, e que haverá outra, corrobora o fato de que tudo é cíclico. A História mundial guarda diversos episódios em que livros, ou pessoas que defendem suas ideias, foram queimados. Uma dessas histórias importantes é a dos Mártires de

⁵⁴ Ibidem, Ref. 50, (01h02m10s).

⁵⁵ Ibidem, Ref. 50, (01h47m58s).

Oxford: Latimer e Ridley, citados na narrativa e na adaptação de Truffaut. Nicholas Ridley e Hugh Latimer foram queimados por se recusarem a renunciar a fé protestante, sob o regime da Rainha Maria⁵⁶.

Na narrativa de Bradbury, há a reprodução muito próxima da fidelidade do que se supõe ter sido dito por Latimer para Ridley, pouco antes de morrerem queimados na fogueira. Não há certeza quanto ao registro de que Latimer teria dito a seguinte fala: “Be of good comfort, Master Ridley, and play the man; we shall this day light such a candle by God’s grace in England as shall never be put out”⁵⁷, mas é certo que a frase, atribuída a ele, é um elemento importante na narrativa de Bradbury, sendo mantida nas adaptações.

Na versão em inglês, a senhora que se propõe a morrer junto de seus livros, diz: “Play the man, Master Ridley; we shall this day light such a candle, by God’s grace, in England, as I trust shall never be put out.” (Bradbury, 2008, p. 49). É a primeira frase dita por ela aos bombeiros, no momento em que eles entram em sua casa. Na versão em português, ela diz: “Aja como homem, mestre Ridley; havemos hoje de acender uma vela tão grande na Inglaterra, com a graça de Deus, que tenho fé que jamais se apagará”⁵⁸, muito similar ao que é dito na versão em quadrinhos: “Aja como homem, mestre Ridley. Pela graça de Deus acenderemos uma vela neste dia...uma luz na Inglaterra que, creio, jamais será apagada.”⁵⁹. Em todas as citações apresentadas, nota-se que Bradbury faz questão de manter as aspas, de modo a dizer ao seu leitor que a emblemática frase foi dita por outrem.

Conforme já mencionado, a passagem é mantida em ambas as versões adaptadas para filme, tanto a de 1966 quanto a de 2018. E o próprio diretor da versão mais recente priorizou representar e adaptar a cena da senhora que ateia fogo a si mesma junto de seus livros, por considerar um momento importante para o desenvolvimento da trama no livro, e consequentemente, na adaptação.

“Eu sempre lutei na adaptação com a ideia de que ele tinha uma esposa que tentou se matar, e então ele conheceu uma mulher idosa — que é a cena-chave em todo o livro — que se sacrifica por uma causa”, disse Bahrani. “Eu sei que não é o mesmo que o suicídio de Millie, mas a ideia de dois suicídios em um filme começou a parecer muita coisa.”

⁵⁶ “Tenha bom ânimo, Mestre Ridley, e seja um homem; hoje acenderemos uma vela pela graça de Deus na Inglaterra que nunca se apagará.” [tradução minha]. CAVENDISH, Richard. Disponível em: <https://www.historytoday.com/archive/months-past/latimer-and-ridley-burned-stake>. Acesso em junho de 2023.

⁵⁷ Idem, Ref. 54.

⁵⁸ BRADBURY, Ray. *Fahrenheit 451*. Tradução de Cid Knipel. 2. ed. São Paulo: Globo, 2012, p. 57

⁵⁹ HAMILTON, Tim. *Fahrenheit 451*. Adaptação de Tim Hamilton. São Paulo: Excelsior – Book One, 2019, p. 43

No filme, a mudança de ideologia de Montag ganha força quando ele assiste a uma mulher se queimar viva. É uma cena que, como Bahrani menciona, está incluída no livro, mas é muito mais crítica para a transformação do protagonista no filme. (Bahrani, 2018, [tradução minha])

O posicionamento de Ramin Bahrani mostra que a crítica de Bradbury continua viva. Apesar de admitir a necessidade de modificar partes da narrativa original, Bahrani manteve o livro físico presente na adaptação, por exemplo. Nos tempos de hoje, em que dispomos de internet e os livros não são mais somente físicos, pois são publicados também em formato de *e-book*, encontrar uma forma de representar a essência da narrativa e ao mesmo tempo se atualizar quanto as novas tecnologias fez com que o diretor aplicasse mudanças na adaptação. Conforme ele mesmo afirma: “Se eu invadissem sua casa e queimasse todos os seus livros, você poderia simplesmente sair correndo pela porta dos fundos, baixá-los novamente no seu telefone e lê-los novamente de qualquer maneira...”⁶⁰.

Ao mesmo tempo, Bahrani sentiu a necessidade de manter outra essência fundamental da narrativa: o fato de serem bombeiros que ateiam fogo. “Acho que eles tinham que destruir coisas”⁶¹, e é deste modo que o dilema central da narrativa continua presente na adaptação de 2018. Uma discussão permanece atual: o questionamento proposto por Bradbury sobre o valor do conhecimento.

Ainda que a adaptação de 2018 tenha deixado de fora a presença do personagem Faber, personagem crucial na narrativa e na versão em quadrinhos, a trajetória questionadora de Montag permaneceu. Na versão adaptada por Bahrani, Clarisse tem mais destaque, e a ausência da esposa de Montag é parte fundamental na construção do personagem. O próprio diretor afirma que com a ausência de Mildred, esposa de Montag na narrativa, Clarisse pôde ter mais destaque na adaptação⁶².

Bahrani propôs uma jornada de autoconhecimento guiada por Clarisse e pelo despertar de Montag em descobrir o que os livros têm a dizer e, principalmente, se o que há para ser dito vale a própria vida, como foi o caso da senhora. Montag percorre a trama da mesma forma transgressora presente na narrativa de Bradbury e da adaptação de Truffaut. Porém, o final do protagonista é mais complexo na adaptação de 2018, e exige um sacrifício maior em prol de uma possibilidade de quebra do regime opressor.

⁶⁰ No original: “If I stormed into your home and burned all your books, you could just run out the back door and re-download them onto your phone and read them all again anyway...”. Disponível em: <https://www.indiewire.com/features/general/fahrenheit-451-movie-book-michael-b-jordan-differences-1201966192/>. Acesso em junho de 2023.

⁶¹ Ibidem

⁶² Ibidem

Se Montag quer salvar conhecimento, literatura, cultura — ele deveria pagar o preço por isso”, disse Bahrani. “Não deveria ser tão fácil. Ele não está salvando apenas uma árvore. Ele está salvando a floresta inteira. E então, no final, ele paga o preço do jeito que a velha faz [...] ele está preparado para ir. (Bahrani, 2018, [tradução minha])

3.2 “June” conta sua história

A narrativa *O conto da Aia*, de Margareth Atwood, é um marco significativo para a distopia enquanto gênero. Conforme citado anteriormente, a distopia contemporânea classificada como infantojuvenil explora a figura feminina, com personagens como Katniss em *Jogos Vorazes*, de Suzanne Collins. Com Atwood somos apresentados a uma narrativa em que a trama é escrita por uma mulher, e sobre mulheres em um gênero até então predominantemente escrito e protagonizado por homens. Através do ponto de vista de Offred, a personagem principal, somos conduzidos a uma nova organização governamental em Gilead, um território fictício situado no que conhecemos hoje como Estados Unidos, em sua fronteira com o Canadá.

Gilead é apresentada como um regime teocrático, em que as mulheres férteis são condicionadas apenas à reprodução humana. Em todo o texto temos a presença da objetificação da mulher, sendo destinada à função biológica e com papel social determinado. Observamos Offred lembrando da vida comum com o marido e a filha, convivendo com a mãe e amigas, quando quase que subitamente se inicia um processo de instauração de um novo regime. Gilead é construída em cima dessa estrutura, e como característica peculiar e diferenciada, Atwood nos coloca no cerne de uma teocracia. A religião está presente a todo o tempo e foi a justificativa utilizada para, de um modo abrupto e grotesco, colocar o papel biológico da mulher, de concepção e continuidade da espécie humana, em evidência.

Ao longo da narrativa, Offred revive as memórias que ainda lhe restam e que são fio condutor para o entendimento de como tudo aconteceu. A ideia de instauração repentina de um regime também se desconstrói com as recordações de Offred, já que a estrutura teocrática de Gilead foi colocada em prática de forma gradual, com isolados casos de violência.

Vivíamos, como de costume, por ignorar. Ignorar não é a mesma coisa que ignorância, você tem de se esforçar para fazê-lo.

Nada muda instantaneamente: numa banheira que se aquece gradualmente você seria fervida até a morte antes de se dar conta. Havia matérias nos jornais, é claro. Corpos encontrados em valas ou na floresta, mortos a pauladas ou mutilados, que haviam sido submetidos a degradações, como costumavam dizer, mas essas matérias eram a

respeito de outras mulheres, e os homens que faziam aquele tipo de coisas eram outros homens. Nenhum deles eram os homens que conhecíamos. As matérias de jornais eram como sonhos para nós, sonhos ruins sonhados por outros. Que horror, dizíamos, e eram, mas eram horrores sem ser críveis. Eram demasiado melodramáticas, tinham uma dimensão que não era a dimensão de nossas vidas.

Éramos as pessoas que não estavam nos jornais. Vivíamos nos espaços brancos não preenchidos nas margens da matéria impressa. Isso nos dava mais liberdade.

Vivíamos nas lacunas entre as matérias. (Atwood, 2017, p. 71.)

Offred se sentia distante dos acontecimentos por eles não estarem próximos de sua realidade, por não estarem diretamente ligados a ela. A estrutura ao seu redor vai se desmontando, sempre com o outro em evidência. Apesar do pavor, do terror e da consciência, em um primeiro momento ela manteve sua vida e rotina diária. Ainda que Offred *ignorasse* os acontecimentos, eles a rondavam, e esse momento de reflexão a faz se dar conta de que em algum momento o que acontecia ao seu redor, a atingiria, inevitavelmente.

A personagem destaca a diferença entre ignorar e ignorância. Nesse sentido, é perceptível que não só Offred, como outras pessoas, *ignoravam* a atual situação de Gilead. Havia de alguma forma um esforço em não reconhecer os sinais explícitos, talvez na tentativa de negar que algo estava de fato acontecendo. Não havia ignorância dos fatos, afinal, os relatos da personagem apresentam os indícios de fundamentação da teocracia em Gilead. Havia matérias nos jornais e relatos sobre as mudanças que vinham ocorrendo, mesmo que Offred não tenha percebido esses sinais, por não estarem tão próximos de sua realidade.

Um ponto a ser destacado na distopia de Atwood é o papel da mulher, assim como seu processo de desconfiguração identitária dentro da sociedade. A construção de Gilead acontece com a total submissão da mulher ao seu papel de reprodutora da raça humana. O uso de subterfúgio, no que diz respeito à crise de reprodução que se instalou, é o que o novo governo utiliza como “arma” contra as mulheres, e que auxilia na construção dessa idealização do papel feminino na sociedade.

A reconfiguração se manifesta através da construção de novos significados. A reconstrução histórica do papel da mulher no capitalismo feita por Silvia Federici, em *Calibã e a bruxa*, auxilia na compreensão das possibilidades que podem ser apresentadas dentro de qualquer organização político-social, assim como Atwood exemplificou ficcionalmente.

Federici remonta a reconfiguração identitária da mulher na sociedade partindo do pressuposto difundido historicamente de que o capitalismo teria se estabelecido sem resistências e sem explorações. Enquanto sistema econômico, o capitalismo precisou de uma nova estrutura social, além da estruturação econômica para se estabelecer enquanto sistema.

Federici possibilita uma reconstrução histórica do papel da mulher dentro dessa organização econômica e política, enquanto Atwood trabalha ficcionalmente a redução da participação feminina ao processo de “continuidade” da espécie.

Com efeito, a lição política que podemos extrair de *Calibã e a bruxa* é que o capitalismo, enquanto sistema econômico-social, está necessariamente ligado ao racismo e ao sexismo. O capitalismo precisa justificar e mistificar as contradições incrustadas em suas relações sociais — a promessa de liberdade frente à realidade da coação generalizada, e a promessa de prosperidade frente à realidade de penúria generalizada — difamando a “natureza” daqueles a quem explora: mulheres, sujeitos coloniais, descendentes de escravos africanos, imigrantes deslocados pela globalização. (Federici, 2017, p. 37.)

A justificativa de um sistema econômico e de governo é sempre a necessidade iminente de salvação da humanidade. Foi assim com a história do capitalismo e é assim nas narrativas distópicas. O que os autores e autoras da distopia propõem é imaginar um futuro em que as possibilidades apresentadas no presente não deram os frutos prometidos, ou seja, um futuro negativo, distópico: “As utopias negativas expressam o sentimento de impotência e desesperança do homem moderno assim como as utopias antigas expressavam o sentimento de autoconfiança e esperança do homem pós-medieval.” (Fromm, 2009, p. 369.).

A distopia ocupou o cenário literário após a Primeira Guerra Mundial, quando sentimentos de desesperança se instauraram na sociedade. Para Kumar (1991, p. vii apud Jacoby, 2001, p. 224), as obras distópicas foram produzidas exatamente nesse momento, durante os anos de 1920, 1930 e 1940, devido à atmosfera do entreguerras. Atwood surge nos anos 80, precisamente em 1985 (após o marco temporal de Orwell ser alcançado com seu *1984*), com *O Conto da Aia*, colocando a mulher em destaque, e principalmente, discutindo a implementação de um regime teocrático em meio a uma democracia vigente.

O diálogo da reconstrução histórica feita por Federici e da trama desenvolvida por Atwood fala sobre reconfiguração identitária a partir do convencimento, da implementação de medidas manipuladoras e controladoras da sociedade, com a finalidade de podar o espaço da mulher enquanto ser social, destinando a elas o papel de reprodutoras de mão de obra, como afirma Federici, e de mantenedoras da continuidade da espécie, como vemos em Atwood.

[...] Foi dada uma nova importância à família enquanto instituição-chave que assegurava a transmissão da propriedade e a reprodução da força de trabalho. (Federici, 2017, p. 173.)

No entanto, a principal iniciativa do Estado com o fim de restaurar a proporção populacional desejada foi lançar uma verdadeira guerra contra as mulheres, claramente orientada a quebrar o controle que elas haviam exercido sobre seus corpos e sua reprodução. Como veremos mais adiante, essa guerra foi travada principalmente por meio da caça às bruxas, que literalmente demonizou qualquer forma de controle de natalidade e de sexualidade não procriativa, ao mesmo tempo que acusava as mulheres de sacrificar crianças para o demônio. (Federici, 2017, p. 174.)

Federici ressalta a reconfiguração da família como instituição que garante a continuidade do núcleo familiar, geradora de aumento populacional e força de trabalho. A guerra travada contra as mulheres nesse período da história tinha como finalidade ter controle sobre a autonomia exercida por elas sob seus corpos. Essa reconfiguração em muito se assemelha aos fatos fictícios decorridos em *O conto da Aia*, em que a mulher exerce apenas o papel de reprodutora e garantia da continuidade populacional. Apenas seu útero é valorizado. “Dissimuladamente observamos umas às outras, avaliando as barrigas umas das outras: será que alguém teve sorte?” (Atwood, 2017, p. 73).

3.2.1 As Aias

Através de Offred, em *O conto da Aia*, observamos que a estrutura teocrática de Gilead foi construída para que a aceitação da função de gestação e continuidade da humanidade fosse um processo natural. É a instauração de um regime teocrático baseado em uma estrutura regida pelo patriarcado, designando funções sociais específicas às mulheres. Offred é uma Aia, uma espécie de serva de Gilead. As aias são destinadas à reprodução, são preparadas nos chamados Centros vermelhos para servirem a um Comandante com o objetivo de conceber um filho à sua família. As Esposas cumprem o papel de serem apenas esposas dos Comandantes, e cabe à aia dar à luz ao herdeiro da família. Uma aia permanece no máximo dois anos em uma família, e ao findar desse prazo, se não engravidar, é transferida à casa de outro Comandante. Dentro da estrutura governamental de Gilead, há também as Marthas, responsáveis pela organização das casas dos Comandantes; e as Tias, que treinam e instruem as aias nos Centros vermelhos. Os pilares⁶³ da narrativa distópica como o território cercado, a manipulação das informações e do ambiente e, principalmente, a reconfiguração identitária estão presentes e trabalham a favor de Gilead.

⁶³ As características distópicas estudadas anteriormente estiveram focadas no território delimitado, manipulação partindo do regime em vigência e reconfiguração identitária. (SILVA, 2018, p. 52.)

“O sino que mede o tempo está tocando. O tempo aqui é medido por sinos, como outrora nos conventos de freiras. Também como nos conventos, existem poucos espelhos.” (Atwood, 2017, p. 16). As referências à vida das freiras, que são devotas a uma causa e fiéis a mesma, é imposta de forma tão rígida que mesmo entre as Aias se reconhece a rendição à submissão. “À nossa frente, à direita, fica a loja onde mandamos fazer vestidos. Algumas pessoas chamam de *hábitos*, uma boa palavra para eles. Hábitos são difíceis de abandonar ou despir.” (Atwood, 2017, p. 36.).

Não são vestimentas, são *hábitos*, e como a própria narração de Offred, são difíceis de despir. Afinal, as freiras se vestem com seus *hábitos*, o que faz parte de quem elas são, servas de uma causa maior. A relação da religião com o sistema de governo é usada pelos que governam Gilead para justificar as atitudes como nobres, como atitudes que servem a um propósito maior. “Pense nisso como servir ao exército, dizia Tia Lydia.” (Atwood, 2017, p. 15).

Uma das funções das Aias é a de fazer as compras da casa do Comandante. As saídas das Aias são feitas aos pares, e Offred tem como companhia Ofglen. São poucos os momentos em que elas entram em contato com o mundo exterior e tentam interpretar as informações que conseguem absorver ao saírem às ruas. É também um desafio descobrir se Ofglen nutre os mesmos pensamentos que Offred.

Em uma das idas às compras, Offred e Ofglen passam pelo chamado Muro, lugar onde são expostos aqueles que não seguem as regras de Gilead. O chamado “Salvamento de Homens” expõe os transgressores já sem vida. “[...] Cada um tem um cartaz pendurado ao pescoço para mostrar por que foi executado: um desenho de um feto humano. Eles eram médicos, na época, no tempo de antes, quando coisas desse tipo eram legais.” (Atwood, 2017, p. 45). A exposição tem por objetivo manter o controle sobre possíveis rebeliões ou tentativas de rompimento com a estrutura teocrática, como o aborto.

[...] A rua é quase como um museu, ou uma rua numa cidade modelo construída para mostrar a maneira como as pessoas costumavam viver. Como naquelas fotografias, naqueles museus, naquelas cidades modelos, não há crianças.

Este é o coração de Gilead, onde a Guerra não pode penetrar nem se intrometer, exceto pela televisão. Onde ficam os limites não sabemos ao certo, eles variam, de acordo com os ataques e contra-ataques; mas este é o centro, onde nada se move. A República de Gilead, dizia Tia Lydia, não conhece fronteiras. Gilead está dentro de você. (Atwood, 2017, p. 34)

As observações de Offred mostram partes de uma cidade que não existe mais. Como se fosse um material a ser exposto, restos do que um dia foi o lugar que ela conheceu como sua cidade. Ela observa o vazio, a ausência. Essas partes de Gilead que permaneceram intactas

reacendem as memórias da personagem. Nos momentos em que vai às compras, ela revisita a própria história.

Outra importante característica distópica a ser destacada é o território delimitado. As informações sobre os acontecimentos só chegam às Aias através da televisão, objeto ao qual elas têm acesso apenas uma vez ao mês, durante a cerimônia de concepção, quando podem assistir ao telejornal. A sensação de viver dentro de limites territoriais restritos, aliada a sensação de estática, fazem parte da manutenção do sistema. A impossibilidade de seguir um caminho, ter um rumo, anula as expectativas, destrói a esperança e, principalmente, desmonta a possibilidade de resistir.

Para La Boétie⁶⁴, em *Discurso da servidão voluntária*, quando se está inserido em um contexto de submissão, a servidão passa a ser um ato voluntário. E toda a construção distópica acontece deste modo, cercando o indivíduo, ressignificando sua identidade e relação com o território.

É incrível ver como o povo, quando é submetido, cai de repente num esquecimento tão profundo de sua liberdade, que não consegue despertar para reconquistá-la. Serve tão bem de tão bom grado que se diria, ao vê-lo, que não só perdeu liberdade, mas ganhou a servidão.

É verdade que no início serve-se obrigado e vencido pela força. Mas os que vêm depois servem sem relutância e fazem voluntariamente o que seus antepassados fizeram por imposição. Os homens nascidos sob o jugo, depois alimentados e educados na servidão, sem olhar mais à frente, contentam-se em viver como nasceram e não pensam que têm outros bens e outros direitos a não ser os que encontraram. Chegam finalmente a persuadir-se de que a condição de seu nascimento é a natural. (Lá Boétie, 2009, p. 44-45)

Atwood constrói um cenário em que podemos visualizar esse processo descrito por Lá Boétie, em que o sujeito inserido dentro do sistema e do contexto, passa a internalizar seu condicionamento de forma natural, e servir para a ser *voluntário*. As nuances são colocadas em detalhes significativos durante a narrativa. As imposições aconteceram aos poucos e trouxeram questionamentos à Offred, já que ela perde a noção de tempo, ao ponto de não saber o momento em que determinado costume deixou de pertencer à sua realidade.

[...] Foi preciso tão pouco tempo para mudar nossas ideias a respeito de coisas como essa.

⁶⁴ LA BOÉTIE, Etienne de. *Discurso da servidão voluntária*. Tradução de Casemiro Linarth. São Paulo: Martin Claret, 2009, p. 45.

Então penso: eu costumava me vestir assim. Isso era liberdade.
Ocidentalizada, é como eles costumavam chamar isso. (Atwood, 2017, p. 40)

[...] *Bem-aventurados os pobres de espírito, porque deles é o reino dos céus. Bem-aventurados os misericordiosos. Bem-aventurados os mansos. Bem-aventurados os que se calam.* Eu sabia que este último eles tinham inventado, sabia que estava errado, e que tinham excluído partes também, mas não havia nenhuma maneira de verificar. *Bem-aventurados os que choram, porque eles serão consolados.*
Ninguém disse quando. (Atwood, 2017, p. 109)

[...] De vez em quando variamos a rota; não há nada contra isso, desde que nos mantenhamos dentro dos limites das barreiras. Um rato num labirinto está livre para ir a qualquer lugar, desde que permaneça dentro do labirinto.” (Atwood, 2017, p. 198)

Será que têm idade para se lembrar de alguma coisa do tempo de antes, de jogar beisebol, de jeans e tênis. Andar de bicicleta? Ler livros, completamente sozinhas? Apesar do fato de que algumas não tenham mais que catorze anos – *É preciso começar cedo com elas*, é o sistema em vigor, *não há um momento a ser perdido* –, mesmo assim elas vão se lembrar. E as que vierem depois delas, por três ou quatro anos; mas depois disso não. Terão sempre estado vestidas de branco, em grupos de garotas; terão sempre sido silenciosas. (Atwood, 2017, p. 260)

Offred pertence ao primeiro ciclo opressor, quando a teocracia em Gilead foi instaurada. Ela perde o marido, a filha e amigas. Aos poucos, acompanhamos ela remontando as memórias e se lembrando de hábitos passados, se perguntando quando tudo começou. Assim como dito por La Boétie, Offred serve obrigada, à força, vencida pelo sistema que se apresenta diante dela. Mas o que ela presencia é a imposição dessa servidão, que se inicia pelo sistema em volta das Aias, com as Marthas e as Tias, estruturas que alimentam o regime totalitário teocrático, e que, aos poucos, chegam às novas gerações.

As meninas citadas já estão sendo preparadas desde cedo para servirem, servirão voluntariamente, e a tendência é que quanto mais gerações vivenciem essa realidade, mais facilmente se tornem servas voluntárias dispostas a alimentar o sistema. Serão Aias, futuras esposas de Comandantes, Marthas ou Tias, suas funções já estão sendo desenhadas, preparadas. Não há para onde ir e não há poder de decisão sobre o futuro.

3.2.2 Adaptando a “realidade”

A adaptação mais recente da narrativa para o audiovisual é de 2017⁶⁵, e foi lançada em versão exclusiva pelo Hulu, serviço de *streaming* estadunidense. A versão em série de *O Conto da Aia* pode ser assistida atualmente pelo serviço de *streaming* da Disney+ e outros, mas a série já passou pela Globoplay e Paramount Plus. A série foi a primeira exibida exclusivamente para o *streaming* a ganhar um *Emmy* de melhor série dramática⁶⁶.

É impossível não associar a aceitação do público a uma narrativa que poderia ser considerada ultrapassada, ao momento político-econômico que se apresentava nos anos de 2016 e 2017. Em entrevista à versão on-line do jornal *El País*, em 2021, Margaret Atwood aponta para o momento político que recolocou sua narrativa no mapa.

Quando você empurra, sente a resistência do outro. A eleição de Obama foi um impulso; a de Trump, uma reação contrária. Sempre que há uma mudança de paradigma, há quem deseje que as coisas voltem a ser como antes. (Atwood, In: FERNÁNDEZ, Laura. Margaret Atwood: “As utopias voltarão porque precisamos imaginar como salvar o mundo”, 2021)

A afirmação de Atwood vai ao encontro do momento político em ascensão nos anos já citados. Há a eleição de Donald Trump, e traçando um paralelo com o Brasil, a ascensão política do governo Jair Bolsonaro, que levaria a um cenário improvável no final de 2018 e início de 2019. Fatores como estes foram importantes para que um olhar mais cuidadoso fosse lançado à adaptação recém-lançada. Em diversos lugares a representatividade escrita por Atwood tomou forma e ganhou as ruas em manifestações, por exemplo.

Em matéria para a BBC de Londres, a jornalista Jennifer Keishin Armstrong⁶⁷ fez um breve levantamento de manifestações em que a vestimenta das Aias de Atwood foram utilizadas como forma de protesto. Fica evidente que há uma identificação com a narrativa nesse formato audiovisual atualizado.

Apenas no final do ano passado, a série *The Handmaid's Tale* estreou no Hulu, como uma adaptação para série televisiva, e se tornou uma referência cultural popular. Os produtores da série mudaram detalhes para trazer a série para o presente, incluindo detalhes como Uber, Tinder, cappuccinos e o site Craigslist nas lembranças de Offred

⁶⁵ O Conto da Aia. IMDB, 2017. Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt5834204/>. Acesso em junho de 2023.

⁶⁶ ROMANO, Nick. *The Handmaid's Tale* is the first streaming show to win a best drama Emmy. Entertainment Weekly, 2017. Disponível em: <https://ew.com/emmys/2017/09/17/the-handmaids-tale-best-drama-emma-win/>. Acesso em junho de 2023.

⁶⁷ ARMSTRONG, Jennifer Keishin. Margaret Atwood's 1985 novel drew on real-life politics but has never been more prescient. BBC, 2018. Disponível em: <https://www.bbc.com/culture/article/20180425-why-the-handmaids-tale-is-so-relevant-today>. Acesso em junho de 2023.

de sua vida antes de se tornar uma aia. Mas a série passou uma sensação mais assustadora por causa da enorme mudança no rumo da política americana com a eleição de Donald Trump, que entrou no cargo apenas três meses antes da estreia da série. De repente, os pontos críticos do livro e da série pareceram mais possíveis do que nunca: um governo declarando uma lei marcial após um ataque de extremistas islâmicos, um regime que sistematicamente elimina pessoas homossexuais, uma sociedade que prioriza a procriação (e subjugação das mulheres) sobre qualquer outra coisa. (Armstrong, 2021⁶⁸)

As coincidências listadas pela jornalista convergem com o que Atwood já havia especulado em 1985. Muitos acontecimentos são cíclicos, ou assim parecem. Retomadas de pensamentos que estiveram adormecidos, apagados. “As nações nunca constroem formas radicais de governo em bases que não estão já lá.”⁶⁹. A frase de Atwood talvez seja uma tentativa de explicação possível e plausível para um país como os Estados Unidos, que consegue eleger Barack Obama, o primeiro Presidente negro, e em sucessão ao governo Obama, elege Donald Trump, que não dialoga com seu antecessor. São diferentes contextos históricos, no que diz respeito à publicação da narrativa e sua adaptação em formato de série analisada nesta tese, mas que apresentam elementos e características que as pessoas conseguem se identificar, dando essa sensação de movimentos circulares que retornam de tempos em tempos.

Além do contexto político, a série trabalha com elementos do contemporâneo, o que torna cada vez mais crível o contexto apresentado. Conforme a matéria de Armstrong, a citação de elementos do cotidiano atual como: *Tinder*, *Uber*, dentre outras atualizações, colocam a série em proximidade com o espectador.

O contraste entre narrativa original e adaptação é muito peculiar, e o foco desta análise consiste na percepção de como determinadas sequências de acontecimentos foram adaptadas para a versão em série da narrativa. Para tal, levou-se em conta apenas a primeira temporada da série, que é ainda, majoritariamente, baseada na narrativa.

Porém, é o denominado narrador-protagonista que mais nos interessa no presente trabalho, pois a narradora de *O conto da aia* relata todas as suas experiências em primeira pessoa. Trata-se de um tipo de narração semelhante à do “eu” como testemunha, porque a narrativa é conduzida por uma personagem inserida na história,

⁶⁸ A versão consultada foi a encontrada no site BBC News Brasil, tradução da matéria escrita por Armstrong em 2018. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/vert-cul-44294676>. Acesso em junho de 2023.

⁶⁹ ARMSTRONG, Jennifer Keishin. Margaret Atwood's 1985 novel drew on real-life politics but has never been more prescient. BBC, 2018. Atwood em 2012 ao The guardian, extraído da matéria de Jennifer Armstrong. Tradução do trecho: “Nations never build apparently radical forms of government on foundations that aren't there already” [tradução minha]. Disponível em: <https://www.bbc.com/culture/article/20180425-why-the-handmaids-tale-is-so-relevant-today>. Acesso em junho de 2023.

que narra em primeira pessoa. Assim como o “eu” como testemunha, esse narrador não tem acesso à perspectiva de outras personagens, de forma que só pode descrever seus próprios sentimentos, pensamentos e percepções. Esse narrador também é a personagem central da ação, por isso os acontecimentos narrados são relacionados a ele e a suas vivências e interações no decorrer da história. (Almeida, 2021, p. 18)

A narrativa se constrói a partir da perspectiva da narradora-protagonista Offred. Por conseguinte, os acontecimentos apresentados podem estar defasados, pois não há, de imediato, a possibilidade de confirmação. Ao final do livro, contudo, a descrição da Tese apresentada no Simpósio de Estudos Gileadeanos⁷⁰ permite ao leitor interpretar que toda a narrativa de Offred é, na verdade, uma transcrição de eventos. Ainda assim, essa transcrição é permeada por possíveis deturpações, dadas tanto pelo condicionamento a que Offred é submetida desde o início de sua "função" de Aia, quanto por sua tentativa de se manter sã e dona de seu passado.

[...] A câmera não é neutra. No cinema não há um registro sem controle, mas, pelo contrário, existe alguém por trás que seleciona e combina, pela montagem, as imagens a mostrar. E, também, através da câmera cinematográfica, podemos ter um PONTO DE VISTA onisciente, dominando tudo, ou o PONTO DE VISTA centrado numa ou várias personagens. (Chiapinni, 2002, p. 62)

Portanto, para Chiapinni, não há uma exclusão total do narrador, pois quem organiza as imagens a serem mostradas seria responsável por conduzir a história, assim como um narrador. Apesar de Friedman apresentar a câmera pela perspectiva da literatura, essa é uma forma de narrar muito característica do cinema e da televisão, pois a câmera cinematográfica é responsável por capturar os aspectos imagéticos que são apresentados na tela. Dessa forma, a câmera seria uma das principais formas de narração no meio audiovisual, mas a mesma pode ser usada como diferentes tipos de narradores, pois ela pode apresentar as cenas tanto de forma onisciente, quanto mostrar o que é visto pelo protagonista ou outra personagem em diferentes momentos. (Almeida, 2021, p. 19)

Segundo Hutcheon, uma adaptação é “[...]uma recodificação num novo conjunto de convenções e signos” (2013, p. 40). Tal afirmação fica nítida na adaptação de *O conto da Aia*.

⁷⁰ ATWOOD, Margaret. *O conto da Aia*. Rio de Janeiro: Rocco, 2017, p. 351. Ao final do livro o leitor encontra as Notas históricas sobre O Conto da Aia, um estudo apresentado em um Simpósio sobre Estudos Gileadeanos, em que é possível ter acesso às pesquisas do período em que Gilead esteve sob domínio governamental de uma “monoteocracia”, conforme o próprio texto denomina. A data do Simpósio situa o leitor no ano de 2195, e revisita registros das Aias.

Offred é apresentada como uma personagem muito diferente da que nos é introduzida na narrativa, passando inclusive a ter nome: June.

As diferenças entre a personagem na narrativa e na série podem ser constatadas logo nos primeiros episódios. Na narrativa, Offred tem uma postura muito mais condescendente. Logo ao chegar na casa do Comandante ela é apresentada a Serena Joy, a esposa dele.

Sim, senhora, respondi.

Não me chame de senhora, disse ela com irritação. Você não é uma Martha.

Não perguntei de que eu deveria chamá-la, porque podia ver que ela esperava que eu nunca tivesse a oportunidade de chamá-la de coisa nenhuma. Fiquei desapontada. [...]

(Atwood, 2017, p. 25)

Ele fez contato com os outros, deve haver uma resistência, um governo no exílio. Alguém deve estar lá, cuidando das coisas. Acredito na resistência do mesmo modo que acredito que não pode haver luz sem sombra; ou melhor, não pode haver sombra a menos que também haja luz. Tem que haver uma resistência, senão de onde vêm todos os criminosos, na televisão?

A qualquer momento agora poderá haver uma mensagem dele. Ela virá da mais inesperada das maneiras, da pessoa menos provável, alguém que eu nunca teria suspeitado. Debaixo de meu prato, na bandeja do jantar? Enfiada em minha mão quando estendo os vales sobre o balcão no Toda a Carne?

A mensagem dirá que tenho de ter paciência: mais cedo ou mais tarde ele conseguirá me tirar daqui, nós a encontraremos, não importa onde a tenham posto. Ela se lembrará de nós e estaremos juntos todos os três. [...] (Atwood, 2017, p. 128)

A postura de Offred em diversos momentos da narrativa é passiva. Ela não parece esboçar reação ou ação na intenção de se retirar da situação em que se encontra. Há certa solidão e carência na personagem, que faz com que ela se apegue a pequenos gestos, como é o caso de sua ligação com Nick, o motorista do Comandante. No trecho destacado, observamos que seu pensamento foi projetado para que alguém a resgatasse de onde ela se encontra. Ela anseia por notícias do marido e da filha, mas espera que a atitude seja tomada por outros, como no seguinte trecho: “ele conseguirá me tirar daqui” (Atwood, 2017, p. 128). Não há iniciativa, ou quando há, não se compara à construção da personagem na primeira temporada da série.

No livro, Offred é uma personagem passiva. Quando o governo proíbe empregos para mulheres pela primeira vez, ela não vai às ruas para protestar. Quando Ofglen mais tarde pede a Offred para espionar seu comandante, Offred escolhe não fazê-lo. Sua prioridade é sobreviver, não se rebelar.

A Offred da série é mais agressiva. Em parte, Miller explicou, ele pensou que seria mais interessante criar uma grande lacuna entre os monólogos internos e externos de Offred: internamente, ela está indignada. Externamente, ela é obediente. E, francamente, a mudança a torna uma personagem mais agradável, uma infratora de regras semelhante a outra personagem de Elisabeth Moss, Peggy em *Mad Men*. (Dockterman, 2017, [tradução minha])

O produtor executivo Bruce Miller, em entrevista para o site Time⁷¹, expôs as principais mudanças escolhidas para a adaptação da narrativa em formato de série. A principal delas diz respeito a atitude de June (que agora tem um nome, diferente da narrativa). Já nos primeiros episódios vemos uma versão diferente da conhecida Offred. Na adaptação, June ganha não só um nome, mas uma imagem de alguém que não está disposta a ceder ao sistema, alguém que pretende lutar para retomar a vida perdida para o regime teocrático de Gilead.

A ligação de Offred e Nick começa a se estreitar cada vez mais durante a narrativa. E o que deveria ser apenas mais uma chance de ela engravidar, acaba se tornando um refúgio. Offred encontra nele um porto seguro dentro da realidade em que vive, o que a torna mais apática em relação a tomada de qualquer atitude que a ajude a sair da posição em que foi colocada.

Estar aqui com ele é segurança; é uma caverna, onde nos aconchegamos juntos enquanto a tempestade continua lá fora. É uma ilusão, é claro. O quarto dele é um dos lugares mais perigosos em que eu poderia estar. Se fosse apanhada não haveria quartel. Mas está além de minhas forças me importar. E como passei a confiar nele assim, o que é temerário por si só? Como posso presumir que o conheço, ou a mínima coisa a seu respeito e o que ele realmente faz? (Atwood, 2017, p. 318)

Ponho a mão dele sobre a minha barriga. Aconteceu, digo. Sinto que sim. Mais duas semanas e saberei com certeza.

Isso eu sei que é o desejo de que minha esperança se torne realidade.

Ele amará você até a morte, diz ele. E ela também.

Mas é seu, digo. Será seu, na verdade. Quero que seja.

Contudo, não damos continuidade a isso.

Não posso, digo a Ofglen. Tenho medo demais. De qualquer maneira não saberia fazer isso direito. Seria apanhada.

Eu mal me dou ao trabalho de parecer lamentar, tornei-me tão preguiçosa.

Poderíamos tirar você daqui. Podemos levar pessoas para fora do país, diz ela, se realmente for necessário, se estiverem em perigo. Perigo imediato.

⁷¹ Disponível em: <https://time.com/4759957/handmaids-tale-book-vs-show-differences/>. Acesso em julho de 2023.

O fato é que não quero mais partir, escapar, cruzar a fronteira para a liberdade. Quero estar aqui, com Nick, onde posso tocá-lo, tê-lo. (Atwood, 2017, p. 319)

Offred encontra em Nick uma sensação de segurança, que faz com que ela queira estar com ele e até mesmo recuse ajudar o movimento de resistência em que Ofglen, a Aia que a acompanha nas atividades diárias como idas ao mercado, pertence. Offred está mergulhada em um cenário de desesperança e o que a conforta e acalma é estar com Nick.

Há também uma forte conexão que se desenvolve entre os personagens na adaptação. Inclusive, a cena em que Nick toca a barriga de June, é reproduzida na série⁷². A relação entre os personagens na primeira temporada se assemelha bastante ao que foi desenvolvido na narrativa.

3.2.3 Serena Joy e o Comandante

De acordo com Hutcheon, toda a adaptação acaba sofrendo, mesmo que pouco, com o *fantasma* de seu “original”. Comparações tornam-se inevitáveis e geralmente o leitor tende a esperar ver na tela algo muito próximo do imaginado em sua mente a partir das descrições narradas.

Trabalhar com adaptações *como adaptações* significa pensá-las como obras inerentemente “palimpsestuosas” – para utilizar o importante termo do poeta e crítico escocês Michael Alexander (ERMARTH, 2001, p. 47) –, assombradas a todo instante pelos textos adaptados. Se conhecemos esse texto anterior, sentimos constantemente sua presença pairando sobre aquele que estamos experienciando diretamente. Quando dizemos que a obra é uma adaptação, anunciamos abertamente sua relação declarada com outra(s) obra(s). É isso que Gerard Genette (1982, p. 5) entende por um texto em “segundo grau”, criado e então recebido em conexão com um texto anterior. Eis o motivo pelo qual os estudos de adaptação são frequentemente estudos comparados (cf. CARDWELL, 2002, p. 9). Isso é bem diferente de dizer que as adaptações não são trabalhos autônomos e que não podem ser interpretadas como tais; conforme vários teóricos têm insistido, elas obviamente o são (ver, por exemplo, BLUESTONE, 1957/1971; ROPARS, 1970). Essa é uma das razões pelas quais uma adaptação tem sua própria aura, sua própria “presença no tempo e no espaço, uma existência única no local onde ocorre” (BENJAMIN, 1968, p. 214). Eu tomo tal posição como axiomática, mas não como meu foco teórico. Interpretar uma adaptação *como adaptação* significa, de certo modo, tratá-la de acordo com o que Roland Barthes

⁷² NOITE. In: O Conto da Aia. Criação de Bruce Miller. Direção de Kari Skogland. Estados Unidos: Hulu, 2017. 1 hora, son., color. Temporada 1, episódio 10. Série exibida pelo Star+. Acesso em: 20 de junho de 2023. (18m30s).

chamou, em sua formulação, não de “obra”, mas de “texto”, uma “estereofonia plural de ecos, citações e referências” (BARTHES, 1977b, p. 160). Embora as adaptações também sejam objetos estéticos em seu próprio direito, é somente como obras inerentemente duplas ou multilaminadas que elas podem ser teorizadas *como adaptações*. (Hutcheon, 2013, p. 27-28)

Na série *O conto da Aia*, as feições físicas descritas de Serena Joy e do Comandante divergem da narrativa em que os personagens são baseados. A narrativa de Atwood já foi adaptada para o audiovisual anteriormente, e conta também com uma versão em quadrinhos, além da adaptação para série de 2017, que é o foco deste estudo. “Essa ‘transcodificação’ pode envolver uma mudança de mídia (de um poema para um filme) ou gênero (de um épico para um romance), ou uma mudança de foco e, portanto, de contexto: recontar a mesma história de um ponto de vista diferente, por exemplo, pode criar uma interpretação visivelmente distinta.” (Hutcheon, 2013, p. 29).

No caso específico dos já mencionados personagens, a reconstrução se difere em muito da descrição apresentada por Atwood. Serena Joy e o Comandante aparecem já no primeiro episódio da primeira temporada (aos 05m50s e 06m40s, respectivamente)⁷³. No entanto, Serena é apresentada como uma mulher mais jovem e, principalmente, sem nenhum impedimento físico, diferente do retratado na narrativa.

[...] Um Guardião destacado para servir o Comandante faz o trabalho pesado de cavar, a Esposa do Comandante dá instruções, apontando com sua bengala. [...]

[...] Talvez esteja costurando, na sala de estar, com o pé esquerdo sobre um banquinho por causa da artrite. [...] (Atwood, 2017, p. 21)

Ela esperou até que o carro desse a partida e se afastasse. Eu não estava olhando para o rosto dela, mas para a parte dela que podia ver com a cabeça baixa: o corpo de cintura larga do vestido azul, a mão esquerda no punho de marfim da bengala, os grandes diamantes no dedo anular, que outrora devia ter sido fino e delicado mas que ainda era bem cuidado, a unha na ponta do dedo nodoso bem lixada em forma de uma curva suave. Era como um sorriso irônico, naquele dedo, como algo que zombasse dela.

Talvez seja melhor você entrar, disse. Ela me deu as costas e saiu manquejando pelo corredor de entrada. Feche a porta quando passar. (Atwood, 2017, p. 23)

⁷³ OFFRED. *In: O Conto da Aia*. Criação de Bruce Miller. Direção de Reed Morano. Estados Unidos: Hulu, 2017. 57min, son., color. Temporada 1, episódio 1. Série exibida pelo Star+. Acesso em: 20 de junho de 2023.

Pelo trecho citado, a personagem de Serena Joy é muito diferente de sua representação na adaptação, a começar pelas limitações físicas. Logo na primeira observação de Offred, ela cita que Serena usa uma bengala. Também há a citação da artrite e outras características que não convergem com a apresentação adaptada para a série. Miller justifica a mudança na fisionomia de Serena Joy como um argumento de tensão maior entre ela e Offred, já que dessa forma, há maiores possibilidades de complexidade a serem trabalhadas na relação entre as personagens.

Os leitores nunca descobrem a idade de Serena Joy no livro, mas Atwood sugere que ela já passou da idade de ter filhos. Miller disse que, como Serena Joy é uma parte maior do show, os escritores acharam que seria interessante diminuir sua idade. “Serena sente que algo que ela deveria estar fazendo agora está sendo feito por outra pessoa”, disse ele. Isso cria uma dinâmica mais complexa entre Serena e June. (Miller, 2017, [tradução minha])

O Comandante é apresentado na adaptação como um homem na faixa dos 40 a 50 anos, sem cabelos brancos, com a barba bem-feita, bem vestido e alinhado. Porém, na descrição apresentada na narrativa, o Comandante também tem uma aparência diferente da que encontramos na série. A narrativa trabalha com o imaginário do leitor de uma figura de faixa etária acima dos 50 anos, de cabelos grisalhos e bigode e, como Offred destaca, sem o uniforme: “ele parece menor, mais velho, como algo ficando seco.”⁷⁴.

[...] Não está usando o chapéu, de modo que não é para uma atividade formal que está indo. O cabelo dele é grisalho. Ou prateado, você poderia dizer se quisesse ser gentil. Não tenho nenhuma vontade de ser gentil. [...] Eu deveria sentir ódio por esse homem. Sei que deveria senti-lo, mas não é o que realmente sinto. O que sinto é mais complicado do que isso. Não sei que nome dar a isso. Não é amor. (Atwood, 2017, p. 72)

O Comandante está vestindo seu uniforme preto, no qual ele parece um guarda de museu. Um homem semiaposentado, cordial, mas cauteloso, matando tempo. Mas só a um primeiro olhar. Depois disso ele parece um presidente de banco do Meio-Oeste, com seu cabelo liso grisalho bem escovado, a postura sóbria, os ombros ligeiramente curvados. E depois disso há o bigode, também grisalho, e depois disso seu queixo, que realmente não se pode deixar de notar. Quando você chega até o queixo, ele parece um anúncio de vodka, numa revista luxuosa, de tempos passados.

⁷⁴ ATWOOD, Margaret. *O conto da Aia*. Tradução de Ana Deiró. Rio de Janeiro: Rocco, 2017, p. 302

A conduta dele é moderada, as mãos grandes, com dedos grossos e polegares aquisitivos, os olhos azuis pouco comunicativos, falsamente inócuos. Ele nos examina como se fizesse um inventário. Uma mulher ajoelhada de vermelho, uma mulher sentada de azul, duas de verde, de pé, um homem solitário, de rosto magro, ao fundo. (Atwood, 2017, p. 106)

Ele se senta, começa a desabotoar a roupa. Será que vai ser pior tê-lo despido de todo o seu poder fardado? Chegou à camisa, então, debaixo dela, tristemente, uma barriguinha. Fiapos de cabelo. [...] Sem seu uniforme ele parece menor, mais velho, como algo ficando seco. (Atwood, 2017, p. 302)

Há dois momentos peculiares em que Offred fala sobre a aparência do Comandante na narrativa: “Agora ele parece um sapateiro em um livro antigo de conto de fadas” (Atwood, 2017, p. 107), afirmação em que ela parece nutrir certa aversão pelo Comandante, e: “Se ele tivesse melhor aparência será que eu gostaria mais?” (Atwood, 2017, p. 116), um momento de questionamento da personagem que pode ser interpretado como se fosse possível para Offred gostar mais do Comandante se o mesmo tivesse melhor aparência.

[...] Isso acontece porque cada forma envolve um modo de engajamento distinto por parte do público e do adaptador. Como veremos mais detalhadamente a seguir, uma história mostrada não é o mesmo que uma história contada, e nenhuma delas é o mesmo que uma história da qual você participa ou com a qual você interage, ou seja, uma história vivenciada direta ou cinestesicamente. Cada modo adapta diferentes coisas – e de diferentes maneiras. Conforme meu exempli até aqui sugere, contar uma história, como em romances, contos e até mesmo relatos históricos, é descrever, explicar, resumir, expandir; o narrador tem um ponto de vista e grande poder para viajar pelo tempo e espaço, e às vezes até mesmo para se aventurar dentro das mentes dos personagens. Mostrar uma história, como em filmes, balés, peças de rádio e teatro, musicais e óperas, envolve uma *performance* direta, auditiva e geralmente visual, experienciada em tempo real. (Hutcheon, 2013, p. 35)

Para Luisa Almeida, “a obra passaria do contar (livro) para o mostrar (produto audiovisual).” (2021, p. 23). É observar a adaptação como algo mutável e, principalmente, adaptável a diversos formatos, conforme exemplificado por Hutcheon.

3.2.4 O papel da música na adaptação de *O Conto da Aia*

Um detalhe que pode passar imperceptível ao primeiro olhar da adaptação de *O conto da Aia*, é o que se refere a trilha sonora. Em determinados episódios da primeira temporada,

parece haver um encaixe perfeito de determinada música e a mensagem que está para além da cena apresentada.

Para tal análise, falaremos especificamente sobre o final do primeiro episódio da primeira temporada, em que June já demonstra uma determinação não encontrada na personagem da narrativa, conforme já discutido. Ela se coloca predisposta a lutar pela filha, e é quando a personagem até então intitulada de Offred, diz seu nome verdadeiro ao espectador. “O nome dela é Hannah. Meu marido era Luke. Meu nome é June” (00:55:30). O corte da cena para os créditos apresenta a música *You don't owe me*, de Leslie Gore, gravada em 1963.

You don't own me (Você não me possui)
I'm not just one of your many toys (Eu não sou mais um dos seus brinquedos)
You don't own me (Você não me possui)
Don't say I can't go with other boys (Não me diga que não posso estar com outros rapazes)
Don't tell me what to do (Não me diga o que fazer)
And don't tell me what to say (E não me diga o que falar)
Please, when I go out with you (Por favor, quando eu sair com você)
Don't put me on display (Não me coloque em exibição)
You don't own me (Você não me possui)
Don't try to change me in any way (Não tente me mudar de modo algum)
You don't own me (Você não me possui)
Don't tie me down cause I'd never stay (Não tente me prender porque eu nunca fico)
(Lesley Gore, *You don't owe me*, 1963)

A letra da música dialoga com a postura ativa e reacionária de Offred na adaptação. O final do episódio a apresenta como uma personagem que sabe quem é e não pretende ser dominada pelo sistema. A canção fala sobre não ser o dono de alguém. June está em uma posição onde não há escolha, mas em que mesmo assim, o Comandante não é seu dono. Reforçar o nome de sua filha, de seu marido e o seu próprio nome, algo proibido, é ir contra a estrutura que tenta colocá-la como Offred, como pertencente a alguém, ao Comandante.

No final do primeiro episódio da série, Offred revela que seu nome real é, de fato, June. Provavelmente, os escritores escolheram revelar seu nome para fins práticos. Seria difícil filmar flashbacks em que nenhum personagem usasse o nome de June. June também é mais rebelde na série do que no livro (mais sobre isso abaixo), então revelar seu nome real para o público parece um ato apropriado de desafio para esta interação da personagem. (Docketerman, 2017, [tradução minha])

Mas no final do episódio piloto, Offred, de mãos dadas com a música, recupera um pouco dessa liberdade. Nos créditos finais, imediatamente após Offred dizer seu nome verdadeiro para si mesma — June — e jurar revidar, uma canção feminista familiar toca: a versão original de 1963 de "You Don't Own Me", de Lesley Gore.

"Você viu o começo da situação difícil [de June] e sua nova vida que foi criada sem nenhuma escolha... e então, no final, você descobre quem ela é, sabe?", diz Perlmutter, sobre o que o levou a escolher essa música. "Eu acho que o empoderamento de 'You Don't Own Me' e *you will never own me*, mesmo que seja tudo o que todos estejam sentindo — que eles foram completamente dominados por esse novo movimento — achamos que essa era a mentalidade dela no momento. (Gordon, 2017, [tradução minha])

Michael Perlmutter, supervisor musical da série, descreveu o que o levou a escolher especificamente a canção com o forte significado. A proposta era realmente dar a June sua identidade e um pouco do que lhe foi tomado, e mostrar ao espectador que ela ainda tem algum controle sobre a própria vida. O cânone distópico, cunhado por homens, nomes como Orwell, Bradbury e Huxley, e em que Atwood consegue construir uma narrativa poderosa e pertinente, mostra-se atual com essa adaptação, dialogando com questões do contemporâneo.

3.3 O que contar sobre o que já foi contado?

O contemporâneo introduziu novas nomenclaturas, a maioria delas utilizadas no vocabulário cinematográfico, mas que já foram absorvidas também pela literatura, principalmente quando se trata de produção de resenhas, artigos e análises críticas sobre determinada obra, seja ela literária ou audiovisual. *Reboots*, *prequels*, *sequels*, *requels* e *legacyquel* são algumas das novas nomenclaturas utilizadas para se referir à relação entre uma nova obra e sua referência, ou seja, sua relação com o original.

As indústrias de cinema e televisão pós-milenar parecem ter abordado esse paradoxo confuso, entre temporalidades "para sempre" e "históricas", com algo chamado "reboot" — e não apenas para histórias de super-heróis. Assemelhando-se tanto ao remake quanto à sequência, o reboot do filme é um caso complexo de "intertextualidade industrial", onde um filme individual é vinculado a um filme ou série de filmes existente por design comercial (Herbert 2017; Hunting e Gray 2018; cf. Kinder 1991), e ainda assim também se desvia desses textos anteriores até certo ponto, em uma tentativa de gerar um novo ciclo de produções cinematográficas. *Batman Begins* (Nolan, 2005), *Casino Royale* (Campbell, 2006), *Battlestar Galactica* (2004–9) e muitos outros filmes e programas de televisão que apareceram nos anos

2000 foram considerados "reboots" pela imprensa, aparentemente porque retornaram ao início de uma história que havia sido contada em textos existentes e começaram essas narrativas novamente. Quantas vezes vimos os pais de Bruce Wayne serem mortos? Quantas vezes Peter Parker foi mordido por uma aranha radioativa ou Kal-El foi adotado por Jonathan e Martha Kent? (Herbert; Verevis, 2020, p. 2. [tradução minha])

Para este estudo, considerou-se a análise crítica que relaciona essa demanda recorrente do início do século XXI, nas produções literárias e audiovisuais, com o fato de que ao apresentar elementos de algo já conhecido o risco de uma possível rejeição é menor. Parecemos viver em uma espécie de era da nostalgia, em que a indústria cultural, no que diz respeito ao mercado literário e audiovisual, tende a evocar e explorar o que é familiar, o que já se conhece.

Para Kathleen Loock, é uma forma de “reconstruir e continuar narrativas familiares, introduzir novos personagens que aparecem ao lado de outros já conhecidos com quem os espectadores já se importam”⁷⁵, e com isso, tais produções estão empenhadas em utilizar o significado cultural e histórico já construído nas narrativas literárias, de modo a garantir o futuro dessas franquias.

Em resposta a essa demanda novas nomenclaturas foram então surgindo, e ainda que conectadas ao audiovisual, principalmente ao cinema, também se aplicam à literatura. É importante ressaltar que a produção de *prequels* e *sequels*, por exemplo, permite explorar outros elementos das tramas. Com isso, o leitor passa a ter contato com as origens da história, ou a continuidade da mesma.

De acordo com a definição no dicionário⁷⁶, *prequel* é um filme, livro ou peça que desenvolve uma história anterior mostrando eventos que antecederam determinada obra; e *sequel* é um filme, livro ou peça que pretende continuar a história já apresentada. A definição⁷⁷ de *reboot* parte do conceito de reiniciar, e com narrativas e produções audiovisuais, um *reboot* pode se referir a uma franquia inteira ao invés de uma única produção. Nesse caso, especificamente, a intenção é desenvolver uma história que possui conexões com a existente, mas que também pode apresentar mudanças significativas e/ou ignorar eventos passados, como é o caso da recente versão cinematográfica de *Planeta dos Macacos*, iniciada em 2011.

Hollywood fez os remakes, reboots, prequels e threequels. A última obsessão: o “requel”, é um filme que é tanto uma reinicialização quanto uma sequência

⁷⁵ LOOCK, Kathleen. In: *Film Reboots*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2020, p.173[tradução minha].

⁷⁶ Definição obtida através de consulta ao Cambridge Dictionary, [tradução minha].

⁷⁷ Disponível em: <https://screenrant.com/reboot-revival-remake-sequel-definitions-differences-examples-explained/>. Acesso em julho de 2023, [tradução minha].

misturando o antigo com o novo em um esforço para prolongar a vida de uma franquia e, na melhor das hipóteses, reinventá-las para um “universo” de filmes a surgir. (Mcclintock, 2016, [tradução minha])

Em resposta a esse desenvolvimento, neologismos como ‘requel’ (uma combinação entre reboot e sequel) e ‘legacyquel’ (misturando legacy e sequel) surgiram na crítica de filmes populares e revistas acadêmicas como uma forma de reformular o que reboot significa atualmente no cenário da mídia e filme contemporâneo. (Loock, 2020, p. 174, [tradução minha].)

Logo, tais terminologias passaram a figurar no cenário crítico contemporâneo e apesar de relacionadas ao audiovisual, há no cenário literário alguns exemplos de narrativas que se enquadram nessas nomenclaturas. É o caso do *spin-off* de Harry Potter. *Animais Fantásticos e onde habitam* é uma obra derivada da saga de J.K. Rowling.

Spin-off se caracteriza como um produto desenvolvido a partir de um outro mais importante⁷⁸. No caso específico da saga Harry Potter, a narrativa *Fantastic Beasts & Where to Find Them* se trata de um dos livros utilizados pelo protagonista da trama durante seus anos de estudos em Hogwarts. A narrativa em questão é intitulada como escrita por Newt Scamander, personagem fictício da saga *Harry Potter*⁷⁹.

Lançada originalmente como enciclopédia dos animais pertencentes ao mundo mágico imaginado pela autora, o livro ganhou destaque e acabou se tornando inspiração para uma versão cinematográfica com título homônimo, rendendo não apenas um filme, mas sim uma trilogia. Na adaptação audiovisual⁸⁰, não só os animais fantásticos se destacaram, como o personagem Newt Scamander (que figurava no imaginário dos leitores, sem ter sido descrito em detalhes na saga) teve destaque e um passado revelado a partir de uma trama inédita, desenvolvida particularmente para a adaptação.

A trama⁸¹ explorada no *spin-off* apresenta não só um aprofundamento da história de Scamander, como também traz de volta um personagem querido pelos fãs: Alvo Dumbledore, o diretor de Hogwarts e protetor de Harry Potter na narrativa original da saga. O que interessa a essa pesquisa é observar essa relação nostálgica explorada cada vez mais nas produções literárias e audiovisuais, uma tendência que cresceu no mercado da indústria cultural do final dos anos de 1980, e início do século XXI. Loock afirma que novas ideias trazem mais riscos do

⁷⁸ Definição a partir do Cambridge Dictionary, [tradução minha].

⁷⁹ Disponível em: <https://www.jkrowling.com/book/fantastic-beasts-find/>. Acesso em julho de 2023.

⁸⁰ Disponível em: <https://super.abril.com.br/coluna/turma-do-fundao/9-coisas-sobre-animais-fantasticos-e-onde-habitam-que-voce-precisa-saber>. Acesso em julho de 2023.

⁸¹ Idem, Ref. 79.

que as que já existem, visto que são uma “aposta” incerta, já que não podem prever a venda de ingressos⁸².

A saga Harry Potter não é a única a explorar tramas paralelas, como a que foi mencionada aqui. Margaret Atwood, autora de *O Conto da Aia*, publicou um *sequel* de sua narrativa: *Os Testamentos*. A narrativa se passa alguns anos após os fatos descritos em *O Conto da Aia* e pretende responder aos diversos questionamentos feitos por leitores ao longo dos anos. A narrativa que retornou ao cenário literário após a adaptação em formato de série, dessa vez apresenta depoimentos de outros personagens e não está mais focada em Offred.

Mas encontrar seu caminho de volta ao mundo do romance original foi complicado; ela não queria recriar a voz de Offred, que narra "O Conto da Aia". E, como a série do Hulu "O Conto da Aia", da qual Atwood é produtora consultora, já havia ido além dos eventos do romance original, ela precisava ter cuidado para não contradizer uma história que já estava sendo contada.

A solução foi ambientar o novo romance 16 anos no futuro — a série ainda não havia chegado tão longe — e encontrar novas vozes para contá-lo. (Atwood, 2020, [tradução minha])

O que se observa é que o cenário literário e audiovisual se alimenta continuamente de ideias já existentes, reinvenções e *reboots* do que já possui uma prévia, seguindo uma possível tendência segura de mercado. Algumas das obras aqui mencionadas utilizaram histórias já escritas, tramas já exploradas e personagens já conhecidos para desenvolver uma nova narrativa.

No caso da literatura distópica, além da adaptação audiovisual da narrativa *O conto da Aia*, há também a adaptação de *Admirável Mundo Novo* para o formato de série. A literatura contemporânea também trouxe ao cenário a narrativa *A Cantiga dos Pássaros e das Serpentes*, *prequel* da saga *Jogos Vorazes*, escrita por Suzanne Collins. As obras aqui mencionadas utilizaram da argumentação de se conectar ao seu original, seja através de uma adaptação (que em alguns casos, apresenta mudanças de seu texto original), seja através da apresentação de uma história posterior, ou pregressa. Ainda assim, o que talvez se conecte às obras aqui mencionadas é a relação nostálgica com o que se passou.

3.4 O laboratório humano na narrativa distópica

Em *Admirável Mundo Novo*, publicado em 1932, Aldous Huxley nos apresenta um romance distópico baseado em um sistema de castas sociais produzido em laboratório. A

⁸² Ibidem, Ref. 74, p. 281.

narrativa introduz o Estado Mundial e o leitor acompanha os personagens Bernard Marx e Lenina Crowne. A partir desses personagens que entendemos o funcionamento da estrutura distópica de Huxley. Os seres humanos são criados em laboratório e, consequentemente, não há famílias.

Bernard e Lenina fazem parte de etapas diferentes do funcionamento do Estado Mundial em que cada grupo de pessoas pertence a uma casta, identificadas como: Alfa, Beta, Gama, Delta e Ípsilon⁸³. E, de acordo com sua classe, desempenham determinada função dentro da estrutura distópica.

- Meu bom rapaz! - O Diretor virou-se vivamente para ele. - Não vê, pois? Não vê? - ergueu a mão; sua atitude era solene. - O Processo Bokanovsky é um dos principais instrumentos da estabilidade social!

Um dos principais instrumentos da estabilidade social.

Homes e mulheres padronizados, em grupos uniformes. Todo o pessoal de uma pequena usina constituído pelos produtos de um único ovo bokanovskizado.

- Noventa e seis gêmeos idênticos fazendo funcionar noventa e seis máquinas idênticas! - sua voz estava quase trêmula de entusiasmo. - Sabe-se seguramente para onde se vai. Pela primeira vez na história. - Citou o lema planetário: - “Comunidade, identidade, estabilidade”. - Grandes palavras. - Se pudéssemos bokanoviskizar indefinidamente, todo o problema estaria resolvido. (Huxley, 2014, p. 25-26)

O Processo Bokanovski é descrito como um procedimento de criação e enquadramento dos seres humanos que habitarão o Estado Mundial. Como afirma Carvalho⁸⁴, a distopia de Huxley é uma estrutura baseada no condicionamento. Os métodos científicos descritos são avançados o suficiente para que o controle social seja exercido a partir da divisão de castas, e a submissão da população ao regime desde a primeira infância.

O primeiro capítulo da narrativa descreve com detalhes o processo de incubação e separação das castas, o já mencionado Processo Bokanovski que resulta nas particularidades de cada indivíduo pertencente a cada casta. Os *Ípsilons*, por exemplo, recebem menos oxigenação, o que afeta o cérebro, o primeiro órgão a ser comprometido parcialmente, já que são os indivíduos pertencentes a essa casta que, segundo os controladores do Estado Mundial, não necessitam de “inteligência humana”⁸⁵.

⁸³ Sabe-se que no alfabeto grego as cinco primeiras letras são: alpha, beta, gama, delta e épsilon. No entanto, a edição de *Admirável Mundo Novo* utilizada neste estudo foi a de 2014, pela Editora Globo, selo Biblioteca Azul. Esta edição intitula os épsilons como Ípsilons, e, portanto, a tese respeitou o que foi apresentado na mencionada edição. HUXLEY, Aldous. *Admirável Mundo Novo*. 22ª ed. – São Paulo: Globo, 2014, p. 48.

⁸⁴ CARVALHO, Alfredo leme Coelho de. A ficção distópica de Huxley e Orwell. In: Estudos Anglo-Hispânicos. Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de São José do Rio Preto. N° 2 e 3. 1969 /1970, p. 70.

⁸⁵ HUXLEY, Aldous. *Admirável Mundo Novo*. Tradução de Lino Vallandro e Vidal Serrano. 22. ed. São Paulo: Globo, 2014, p. 34.

Huxley descreve também o que ocorre nas Salas de Condicionamento Neopavloviano, em que bebês são expostos a um tratamento específico que os condiciona a determinadas reações. No caso exemplificado na narrativa, as crianças são submetidas a choques elétricos como se fossem experimentos científicos, condicionando-as a ter repulsa pelos livros, por exemplo.

– Observem – disse o Diretor, triunfante. – Observem.

Os livros e o barulho intenso, as flores e os choques elétricos – na mente infantil esses pares já estavam ligados de forma comprometedora; e, ao cabo de duzentas repetições da mesma lição, ou de outra parecida, estariam casados indissolivelmente. O que o homem uniu, a natureza é incapaz de separar.

– Elas crescerão com o que os psicólogos chamavam de 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 crianças Alfas vestem roupas cinzentas. Elas trabalham muito mais do que nós porque são formidavelmente inteligentes. Francamente, estou contentíssimo de ser um Beta, porque não trabalho tanto. E, além disso, somos muito superiores aos Gamas e aos Deltas. Os Gamas são estúpidos. Eles se vestem de verde e as crianças Deltas se vestem de cáqui. Oh, não, não quero brincar com crianças Deltas. E, os Ípsilons são ainda piores. São demasiado estúpidos para saberem...” (Huxley, 2014, p. 48)

Além do tratamento de choque, os indivíduos também são submetidos a uma repetição de dizeres que contribui para o condicionamento, conforme a citação acima. Na narrativa, o Diretor de Incubação e Condicionamento afirma que os dizeres são repetidos cento e vinte vezes, por três vezes na semana e durante o período de trinta meses, de modo que seja absorvido pelo indivíduo, fazendo com que o mesmo jamais questione qualquer parte da estrutura a seu redor, e desenvolva suas atividades de acordo com o que o sistema deseja que seja: “Que o Estado sugere.” (Huxley, 2014, p. 90).

Não é somente um processo de *produção* de sujeitos, é um condicionamento que não se restringe apenas ao que os indivíduos são submetidos desde a produção embrionária, mas também ao que são submetidos durante o desenvolvimento infantil. Há o condicionamento social e a ingestão regular do *soma*, “uma droga que inibe sentimentos e pensamentos ruins”⁸⁶. Parte da rotina regular dos habitantes do Estado Mundial se mantém através da ingestão contínua de *soma*, já que “se, alguma vez, por um acaso infeliz, um abismo de tempo se abrir

⁸⁶ HILÁRIO, Leomir Cardoso. Teoria Crítica e Literatura: A Distopia como ferramenta de análise radical da modernidade. Anu. Lit., Florianópolis, v. 18, n.2, 2013, p. 208.

na substância sólida de suas distrações, sempre haverá o soma, o delicioso soma...” (Huxley, 2014, p. 78). Tal substância é mencionada ao longo da narrativa como um regulador, algo a ser ingerido ao primeiro sinal de questionamento do que se vê ao redor.

A ideia de se ter o indivíduo como um objeto de experimentos ultrapassa as paredes dos laboratórios do Estado Mundial. Fora dos limites de circulação possíveis dentro do domínio totalitário, há a possibilidade de se visitar a Reserva de Selvagens, lugar que hospeda um *pueblo* chamado Malpaís, no Novo México, em que há pessoas vivendo de forma *primitiva*, de acordo com as definições do regime totalitário vigente.

A chamada Reserva de Selvagens abriga resquícios de uma população tida pelo Estado Mundial como *primitiva/selvagem*. Vivem isolados nessa região, sendo possível o acesso apenas através de um foguete que leva os visitantes até as proximidades da Reserva. Através de Bernard Marx e Lenina Crowne o leitor acompanha como vivem os indivíduos naquele espaço, e o Conservador é quem apresenta o lugar para Bernard e Lenina, fazendo questão de dizer que aqueles que habitam a Reserva mantêm costumes primitivos.

– ...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)

Não restava a Lenina senão afrontar, sem socorro exterior, os horrores de Malpaís. Estes se abateram sobre ela, abundantes e rápidos. O espetáculo de duas moças dando o seio a seus bebês fê-la corar e virar o rosto. Nunca tinha visto, em toda sua vida, coisa tão indecente. E o que tornava aquilo ainda pior era que, em vez de fechar os olhos discretamente, Bernard se pôs a fazer comentários francos sobre o revoltante espetáculo vivíparo. Envergonhado, agora que os efeitos do soma tinham desaparecido, da fraqueza de que dera mostras pela manhã no hotel, ele se esforçava para mostrar-se forte e libertado de opiniões ortodoxas. (Huxley, 2014, p. 139)

Na visita de Bernard e Lenina à Reserva dos Selvagens, o leitor é apresentado ao personagem John, chamado também de *selvagem*. Dentro dessa Reserva é possível se observar a *vida primitiva*, assim classificada por aqueles que vivem fora daquele ambiente. É como se a Reserva fosse uma espécie de exposição da vida selvagem, em que aqueles que vivem do *Outro Lado*, o Estado Mundial, podem observar a *vida primitiva*. Esse contraste se apresenta quase

como uma experiência imersiva a que Bernard e Lenina, e muitos outros, se submetem. O efeito causado pelo condicionamento feito pelo Estado Mundial faz com que Lenina se espante com um ato singelo e simples como a amamentação, como uma espécie de reforço do que deve ser evitado.

A ideia de experimento e laboratório se expande para aqueles que vivem na Reserva dos Selvagens, pois são tratados quase como animais exóticos a serem observados, visto que recebem visitas periódicas de *Alphas* e *Betas*, as castas que costumam ter mais acesso aos custos de visita de Malpais.

– Porque o nosso mundo não é o mesmo 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)

Na construção narrativa de Huxley, são diversos os momentos em que se utilizam palavras como: *selvagens*, *índios*, *primitivos* e etc. O capítulo sete⁸⁷, particularmente, apresenta as primeiras impressões de Lenina ao observar os selvagens e seus costumes, mostrando o contraste entre o que se entende por civilização e o que é primitivo.

Na mais recente adaptação em série, desenvolvida exclusivamente para o serviço de *streaming* Peacock, a Reserva de Selvagens (*Savage Lands*, no original) é apresentada como uma espécie de parque imersivo, em que *Alphas* e *Betas*, como Bernard e Lenina, visitam para vivenciar costumes primitivos. No primeiro episódio da série⁸⁸ há uma propaganda de *Savage Lands*, com o intuito de incentivar os habitantes, principalmente os das altas castas, a visitarem o local.

A saber: A zona de degradação semelhante a um parque temático apresenta exposições vivas de todos os vícios que a Nova Londres havia deixado para trás, com encenações

⁸⁷ HUXLEY, Aldous. *Admirável Mundo Novo*. Tradução de Lino Vallandro e Vidal Serrano. 22. ed. São Paulo: Globo, 2014, p. 135.

⁸⁸ PILOT. In: *Admirável Mundo Novo*. Criação de Grant Morrison, Briand Taylor e David Wiener. Direção de Owen Harris. Inglaterra: Peacock, 2020. Temporada 1, episódio 1. Série exibida pelo Globoplay. Acesso em 20 de julho de 2023. (09m)

de tumultos em superlojas representando a ganância e a privação do antigo modo de vida. (D'Addario, 2020, [tradução minha])

O espectador é apresentado a uma encenação de um casamento, e tais encenações⁸⁹ como essas são comuns em *Savage Lands*. São uma forma de apresentar aos visitantes os diversos costumes primitivos de tempos não civilizados, como afirma o Estado Mundial. Assim como na narrativa, a experiência gera desconforto em Bernard e Lenina, e também resulta no encontro com John, o selvagem.

Outras duas adaptações⁹⁰ também trazem um pouco da essência da Reserva de Selvagens descrita na narrativa. Tanto na adaptação de 1980 quanto na de 1998, Bernard e Lenina visitam a Reserva de Selvagens e encontram John. Assim como também há espaço para a representação do Centro de Incubação e Condicionamento. Particularmente, na adaptação de 1980, a Reserva de Selvagens apresenta os habitantes como se fossem uma população de origem indígena, com costumes *primitivos*. As pessoas usam pedaços de pano como roupas e os visitantes podem observá-los *in loco*. A noção de civilizado e selvagem é construída a partir dessa dinâmica. E tanto na adaptação de 1980 quanto na de 1998, os habitantes da Reserva não encenam seus costumes, eles apenas vivem o dia a dia, e os visitantes podem observá-los de perto.

A observação do ser humano inserido no ambiente distópico não é uma exclusividade de Huxley. Outros autores do cânone, como Orwell, Zamiátin e Bradbury também apresentaram suas doses de experimentação e condicionamento, algo importante para a fundamentação da narrativa distópica. Mas em *Admirável Mundo Novo*, o processo de condicionamento é mais completo, já que Huxley explica as etapas do processo de incubação, por exemplo, descrevendo os processos de condicionamento a que os indivíduos são submetidos. Observar o outro é algo que permeia a narrativa distópica, inclusive quando o assunto é a distopia contemporânea.

3.5 Construções distópicas na contemporaneidade

O romance distópico presente no cenário contemporâneo mantém vivo o questionamento de Pimlott: “Por quanto tempo pode uma história sobre um futuro que passou continuar a alarmar seus leitores?”⁹¹. As peculiaridades dessa pergunta já foram aqui discutidas, mas esse estudo observa que a distopia ainda tem muito a contribuir como análise crítica, a partir da construção de mundos fictícios e possibilidades de futuros.

⁸⁹ Idem, Ref. 86.

⁹⁰ As adaptações citadas são as de 1980, com direção de Burt Brinckerhoff; e a adaptação de 1998, com direção de Leslie Libman e Larry Williams. As informações foram obtidas a partir do banco de dados disponível no IMDB.

⁹¹ PIMLOTT, Ben. In: *1984*. Tradução de Alexandre Hubner, Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 382.

De acordo com o levantamento de Juliana Cerqueira⁹², o início do século XXI, principalmente o fim da primeira década e início da segunda, apresentou narrativas distópicas classificadas como infantojuvenis, na maioria das vezes. E muitas dessas narrativas apresentam as características já solidificadas pelo cânone distópico, renovando as discussões acerca da distopia. Tomaremos como exemplo a narrativa distópica *Jogos Vorazes*, de Suzanne Collins, traduzida para lançamento no Brasil pela Editora Rocco em 2010. Na saga narrativa, composta por três livros, encontramos similaridades com a estrutura de *1984*, como observou Cerqueira em seu artigo.

No estudo em questão, a autora trabalha com o diálogo entre *1984* e *Jogos Vorazes*, como a semelhança estrutural dos sistemas de vigilância. Em Orwell encontramos as “teletelas”, enquanto em Collins, a arena em que acontecem os jogos é monitorada o tempo todo.

[...] A vigilância constante parece ser um traço bem comum entre as distopias, tanto as clássicas quanto as contemporâneas e aparecem sob as mais diversas formas. A manutenção deste traço nas obras contemporâneas, no entanto, pode ultrapassar uma convenção do gênero, tendo em vista o cenário contemporâneo. A evolução dos meios de comunicação, o aumento da exposição dos indivíduos no meio virtual e o cadastro de dados pessoais na internet combinados à constante ameaça de apropriação e uso indevido dessas informações por hackers ou até mesmo por instituições governamentais e privadas facilitam o medo da vigilância. [...] (Cerqueira, 2018, p. 4924-25)

Como a maioria dos líderes totalitários que a História nos dá como exemplos, o Grande Irmão – representação máxima da ideologia do Partido – trabalha com dois motores de mobilização das massas: *a disseminação do ódio* e *a instauração do medo*. A associação desses dois elementos acaba por configurar as condições ideais para o exercício da manipulação dos afetos da população, sempre uma ferramenta política de alcance insuspeito. [...] (De Paula, 2021, p. 28)

A vigilância tem um papel fundamental não só na obra de Orwell, mas também na de Collins. É parte da ferramenta de manipulação dos regimes totalitários nas duas narrativas. Zé Henrique De Paula, apresenta dois elementos importantes para a permanência do gênero distópico, “*a disseminação do ódio e a instauração do medo*”⁹³. Esses elementos são explorados

⁹² CERQUEIRA, Juliana Radosavac Figueiredo. Adolescência sombria: das distopias às distopias infanto-juvenis. Caderno de Programação – XV Congresso Internacional da ABRALIC – Textualidades Contemporâneas. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2018, p. 4922.

⁹³ Em 2020, a Editora Companhia das Letras lançou um box comemorativo de George Orwell, com edições de *1984* e *A Revolução dos Bichos*, e um suplemento de leitura com textos críticos de diversos escritores contemporâneos. O referido trecho é de autoria de Zé Henrique de Paula. Suplemento de Leitura, 2020, p. 28.

em Orwell, ainda relevante mesmo depois de tantos anos, e se apresentam na saga de Collins, atualizadas a serviço da manipulação totalitária do governo.

A saga *Jogos Vorazes* é composta de três narrativas: *Jogos Vorazes*, *Em Chamas* e *A Esperança*. A trilogia nos apresenta o país fictício de Panem, que conta com a sede do governo, intitulada Capital e mais doze distritos, incluindo o Distrito 12, em que a protagonista mora. Katniss Everdeen é quem conduz a trama narrada em primeira pessoa, o que dá ao leitor a visão da protagonista e sua percepção dos fatos que ocorrem.

O Tratado da Traição⁹⁴ impôs uma nova legislação como punição pelo levante liderado pelo extinto Distrito 13, há setenta e quatro anos atrás. O primeiro livro da trilogia, *Jogos Vorazes*, apresenta a 74ª edição dos Jogos Vorazes, que consiste em enviar dois adolescentes de cada distrito (com idade entre 12 e 18 anos) a uma arena para que lutem até que apenas um deles se sagre vencedor. Os vinte e quatro jovens são colocados em um espaço diferente a cada ano com cada vez mais intervenções da Capital, conforme vamos acompanhando, principalmente no segundo livro da trilogia, *Em Chamas*.

Katniss Everdeen é a condutora da narrativa, e o regime opressor e totalitário presente na Capital tem a figura representativa do Presidente Coriolanus Snow, o grande antagonista da trilogia. Na saga estão presentes elementos distópicos utilizados neste estudo: o território, a manipulação (envolvendo questões identitárias) e o regime totalitário.

A narrativa foi sucesso de vendas no Brasil e no mundo, onde contabiliza mais de meio milhão de cópias vendidas. Inclusive, a adaptação cinematográfica do segundo livro, *Em Chamas*, teve pré-estreia⁹⁵ exclusiva uma semana antes nos cinemas brasileiros.

Em *A cantiga dos pássaros e das serpentes*, *prequel* da saga *Jogos Vorazes* publicado em 2020, Collins desenvolve a narrativa a partir do vilão e algoz de Katniss: Coriolanus Snow. A partir do protagonista dessa trama, a autora apresenta parte da trajetória pessoal de Snow e o início do regime totalitário que controla Panem. A própria autora revelou o desejo de contar mais sobre essa estrutura e como se construiu o regime opressor da trilogia original.

"Pensei muito sobre o período após a Guerra Civil aqui nos Estados Unidos e também sobre a era pós-Segunda Guerra Mundial na Europa. Pessoas tentando reconstruir, viver suas vidas diárias em meio aos escombros. Os desafios da escassez de alimentos, infraestrutura danificada, confusão sobre como proceder em tempos de paz. O alívio de que a guerra acabou, juntamente com a amargura em relação ao inimigo de guerra. A necessidade de culpar alguém", disse Collins.

⁹⁴ COLLINS, Suzanne. *Jogos Vorazes*. Tradução de Alexandre D'Elia. 1. ed. Rio de Janeiro: Rocco Jovens Leitores, 2010, p. 24-25.

⁹⁵ Disponível em: <https://veja.abril.com.br/coluna/meus-livros/filme-recoloca-trilogia-8216-jogos-vorazes-8217-entre-mais-vendidos>. Acesso em julho de 2023.

[...] Collins também faz referência à teoria da tabula rasa de Locke, que teoriza que todos são produtos de suas experiências. "As convicções autoritárias de Snow surgiram das experiências de sua infância, assim como seus relacionamentos complicados com tordos, comida, os Jogos Vorazes, o Distrito 12, o Distrito 13 e as mulheres. Então, você rebobina e planta as sementes." (Collins, 2020, [tradução minha])

De acordo com o relato da própria autora na entrevista citada, a intenção era poder expandir no *prequel* o que levou Coriolanus Snow a se tornar o vilão emblemático da trilogia *Jogos Vorazes*, além de explorar a 10ª edição dos Jogos Vorazes ainda sem toda a estrutura desenvolvida como na saga de origem.

3.6 O poder dos pássaros que cantam

Em *O que é poder*, Byung-Chul Han discute algumas estruturas de poder: “Com frequência, *o que está ausente* tem mais poder do que o que está presente.”⁹⁶. Na estrutura clássica distópica, como em *1984*, o poder é exercido a partir da ausência. O Grande Irmão é uma presença que se impõe a partir da representação, ainda que esteja ausente. O poder é exercido sem que o personagem tenha uma única linha de diálogo direto com Winston, o protagonista, mas segue “observando” tudo.

Por esse motivo, o poder totalitário procura ocupar os espaços midiáticos. E a formação de uma opinião pública não pode ser pensada separada do desenvolvimento midiático. (Han, 2019, p. 142)

[...] Ele precisa, para ser poder, de um *espaço* que o suporte, o afirme e o legitime. O poder é, *mesmo* quando concentrado em um ponto, um acontecimento do *espaço*, de um conjunto ou de uma totalidade. (Han, 2019, p. 143)

Em *A cantiga dos pássaros e das serpentes*, os Jogos Vorazes estão em sua 10ª edição, e ainda se encontram em processo de construção. A narrativa é conduzida a partir de Coriolanus Snow, então com 18 anos, pertencente à Capital e mentor da jovem Lucy Gray enviada aos Jogos como representante do Distrito 12. A Capital ainda está se firmando na tentativa de manter o controle e poder através da exibição dos Jogos. É possível observar um cenário experimental, em que as ideias surgem aos poucos.

⁹⁶ HAN, Byung-Chul. *O que é poder?*. Tradução de Gabriel Salvi Philipson. Petrópolis, RJ: Vozes, 2019, p. 38.

Haveria vinte e quatro tributos, um garoto e uma garota de cada um dos doze distritos derrotados, sorteados para serem jogados em uma arena e lutarem até a morte nos Jogos Vorazes. Estava descrito no Tratado da Traição que encerrou os Dias Escuros da rebelião dos distritos, uma das muitas punições dadas aos rebeldes. Como no passado, os tributos seriam colocados na Arena da Capital, um anfiteatro agora em ruínas que tinha sido usado para eventos de esporte e entretenimento antes da guerra, junto com algumas armas para que matassem uns aos outros. A Capital encorajava que as pessoas assistissem, mas muita gente evitava. O desafio era tornar o evento mais atraente.

Por causa disso, pela primeira vez os tributos teriam mentores. Vinte e quatro dos formandos mais inteligentes e de melhor desempenho da Academia tinham sido selecionados para a tarefa. Os detalhes envolvidos ainda estavam sendo discutidos. Falava-se de treinar cada tributo para uma entrevista pessoal, talvez alguma preparação para as câmeras. Todos concordavam que se os Jogos Vorazes fossem continuar, precisariam envolver uma experiência mais significativa, e a união dos jovens da Capital com os tributos dos distritos deixou as pessoas intrigadas. (Collins, 2020, p. 22-23)

A intenção da Capital é fazer com que os Jogos se tornem mais atraentes, para que deste modo haja apoio popular, principalmente dos cidadãos da própria Capital. A intenção da Capital é obter apoio à ideia de punir os Distritos pelo levante liderado pelo Distrito 13. A narrativa deixa evidente o desejo do governo totalitário em transformar o ato de punição dos Distritos em algo aceitável aos olhos de todos, até mesmo dos próprios Distritos.

Nesse ponto da narrativa, os Jogos não são populares nem na Capital. O intuito de que os tributos tenham mentores é para tornar os Jogos Vorazes mais atraentes não só para a Capital, mas para os demais Distritos. Fazer com que os Jogos gerem interesse e sejam acompanhados por iniciativa própria e não por obrigação. Transformar, de certa forma, os Jogos em uma competição significativa em que alguém queira efetivamente ganhar.

O momento da colheita no Distrito 12⁹⁷, a primeira vez que Snow vê Lucy Gray, é muito particular, pois ela consegue se destacar ao fazer uma performance musical cantando logo após ser sorteada. Snow vê nisso algo para poder trabalhar em Lucy e fazer com que ela chame a atenção, com que as pessoas possam torcer pela sua vitória, o que é consequentemente positivo para a carreira que ele pretende construir.

[...] Antigamente, os tributos iam diretamente para a arena, na manhã seguinte ao dia em que chegavam à Capital, mas o tempo tinha sido estendido agora que os alunos da

⁹⁷ COLLINS, Suzanne. *A cantiga dos pássaros e das serpentes*. Tradução de Regiane Winarski. Rio de Janeiro: Rocco Jovens Leitores, 2020, p. 37-40.

Academia estavam envolvidos. Fora decidido que cada mentor entrevistaria seu tributo e teria cinco minutos para apresentá-los a Panem em um programa de televisão ao vivo. Se as pessoas tivessem alguém por quem torcer, talvez acabassem se interessando por assistir aos Jogos Vorazes. Se tudo corresse bem, seria uma programação de horário nobre; os mentores talvez fossem até convidados para comentar sobre seus tributos durante os Jogos. Coriolanus prometeu a si mesmo que seus cinco minutos seriam o destaque da noite. (Collins, 2020, p. 50)

A intervenção da Capital com o apoio midiático é parte da teoria que Han exemplifica. O regime totalitário de Panem apropria-se dos meios de comunicação para exercer e consolidar suas relações de poder, garantindo a manutenção do controle social. É evidente que a Capital pretende construir um simbolismo ao redor dos Jogos Vorazes, para que o evento deixe de ser apenas uma execução e se transforme em um espetáculo de entretenimento baseado no sofrimento alheio.

O que faz com que o poder se mantenha e que seja aceito é simplesmente que ele não pesa só como uma força que diz não, mas que de fato ele permeia, produz coisas, induz ao prazer, forma saber, produz discurso. Deve-se considerá-lo como uma rede produtiva que atravessa todo o corpo social muito mais do que uma instância negativa que tem por função reprimir. (Foucault, 2023, p. 45)

De acordo com Foucault, em *Microfísica do Poder*, a manutenção do poder e das relações de poder não é apenas parte de algo imposto, e sim algo que produz discurso, ou significado, como também afirmou Han. Há todo um jogo dinâmico que pretende envolver os cidadãos de Panem, os cidadãos residentes na Capital e os que residem nos Distritos, com o intuito de promover uma conexão com os acontecimentos ocorridos durante o período dos Jogos Vorazes. Deste modo, a aceitação de tal punição passará a fazer parte da estrutura totalitária.

Han dialoga com alguns conceitos de Foucault no livro já citado⁹⁸, em que se fala da relação de poder apresentar, apesar de tudo, uma escolha entre obediência e morte. Ainda que no contexto de escravidão, essa relação à que Han se refere, reflete o que ocorre dentro da arena dos Jogos na narrativa de Collins. O que se observa é que há tributos dispostos a dizer “não” à Capital, e há aqueles que “obedecem” às regras e cumprem o que foi determinado.

Na saga original e no *prequel*, o leitor se depara com alguns tributos dispostos a dizer “não”, e que tentam de alguma forma não se tornarem produtos da Capital. É o caso de Marcus, em *A Cantiga dos pássaros e das serpentes*, e da reação de Katniss com a morte de Rue em *Jogos Vorazes*. Ambos tomaram atitudes que contrariaram o sistema.

⁹⁸ Idem, Ref. 94, p. 179-180.

Então, lembro-me das palavras de Peeta no telhado: “*Só fico desejando que haja alguma maneira de... de mostrar à Capital que eles não mandam em mim. Que sou mais do que somente uma peça nos Jogos deles.*” E, pela primeira vez, compreendo o que ele estava querendo dizer.

Quero fazer alguma coisa, aqui mesmo, nesse exato momento, para envergonhá-los, para responsabilizá-los, para mostrar à Capital que o que quer que façam ou nos forcem a fazer aqui, haverá sempre uma parte de cada tributo que não está sob suas ordens. Que Rue era mais do que uma peça no seu Jogo. E também eu. (Collins, 2010, p. 253)

Todos os olhos se moveram com a câmera, atentos enquanto a imagem foi se aproximando de um par de postes de aço não muito longe da entrada principal da arena. Tinham seis metros de altura e estavam unidos por uma viga de tamanho similar. Marcus estava pendurado pelos pulsos por grilhões no centro da estrutura, tão surrado e ensanguentado que, em um primeiro momento, Coriolanus achou que exibiam seu cadáver. Mas os lábios inchados de Marcus começaram a se mover, revelando os dentes quebrados e não deixando dúvidas de que ele ainda estava vivo. (Collins, 2020, p. 231)

No primeiro trecho, temos a personagem Katniss, de *Jogos Vorazes*, quando se depara com a morte de sua aliada na arena, Rue. A partir de então, a personagem entende o que seu companheiro de Distrito queria dizer, sobre não se permitir ser controlado mesmo que não haja alternativa. Katniss demonstra coragem diante das câmeras que transmitem os Jogos para toda Panem, e seu ato de homenagear a morte de sua aliada ainda dentro da arena é a forma que ela encontra de dizer que não concorda com os Jogos e que não será mais uma peça manipulada no tabuleiro da Capital.

Já no trecho seguinte, a Capital dá início à 10ª edição dos Jogos e a primeira cena vista por todos é a do tributo Marcus, que havia fugido antes da abertura dos Jogos, pendurado na entrada principal da arena. O que parece um cadáver logo é percebido por Snow como um agonizante momento de tortura extrema da Capital. E o próprio personagem questiona o uso de tamanha violência, assim como os propósitos da Capital. Para Snow, “Não havia precedente para a tortura de Marcus.” (Collins, 2020, p. 232).

Fica evidente para Snow que expor Marcus torturado e violentamente agredido é uma forma de estabelecer relações de poder, de dizer aos demais tributos o que acontece a quem ousa fugir dos Jogos Vorazes. Ainda que haja alternativa, ela é a morte, o que corrobora a teoria de Han: a escolha existe, mas é entre obedecer a um sistema ou morrer tentando escapar. É um

recado não só para os tributos da arena, mas uma mensagem televisionada a toda Panem, deixando claro o destino dos que enfrentam a Capital.

Para Foucault, “Não se pune, portanto, para apagar um crime, mas para transformar um culpado (atual ou virtual); o castigo deve levar em si uma certa técnica corretiva.” (Foucault, 2014, p. 126). A punição de Marcus é uma forma de transformar o culpado em um exemplo corretivo de atitude não só para os tributos na arena, como para todos os demais cidadãos de Panem.

Ainda em *Vigiar e Punir*, Foucault remonta as formas de punição do século XIX⁹⁹, quando era comum expor os “criminosos” para que os demais cidadãos tomassem conhecimento do que acontece aos que infringem as leis. Apenas ao final do século XIX é que a punição deixou de ser encenada, demonstrada publicamente e transformada em espetáculo, como acontece em toda a trilogia de *Jogos Vorazes*, e em seu *prequel*.

[...] Uma pena, para ser um suplício, deve obedecer a três critérios principais: em primeiro lugar, produzir uma certa quantidade de sofrimento que se possa, se não medir exatamente, ao menos apreciar, comparar e hierarquizar; a morte é um suplício na medida em que ela não é simplesmente privação do direito de viver, mas a ocasião e o termo final de uma graduação calculada de sofrimentos: desde a decapitação – que reduz todos os sofrimentos a um só gesto e num só instante: o grau zero do suplício – até o esquartejamento que os leva quase ao infinito, por meio do enforcamento, da fogueira e da roda, na qual se agoniza muito tempo: a morte-suplício é a arte de reter a vida no sofrimento, subdividindo-a em “mil mortes” e obtendo, antes de cessar a existência, *the most exquisite agonises*. (Foucault, 2014, p. 36-37)

Em todas as edições dos Jogos Vorazes narradas na saga, é possível perceber que a Capital não só impõe o Tratado de Traição e os Jogos como punição, mas também se abstém de fazer o “trabalho sujo” da execução. Essa função, espetacularizada, fica a cargo dos próprios tributos que, levados ao extremo, são compelidos a se matarem até que apenas um seja o vencedor. Por trás dessa estrutura, há a intenção de manipular a percepção pública — gerando simpatia e antipatia pelos participantes — e, sobretudo, vender os tributos como produtos a serem consumidos.

Snow tem uma antagonista a sua altura, a Dra. Gaul, Chefe dos Idealizadores dos Jogos. Cabe a ela pensar as formas de tornar os Jogos mais interessantes, com a ajuda dos agora mentores, como Snow e seus colegas de turma. Para ela, “não existem Jogos Vorazes sem os espectadores” (Collins, 2020, p.71). Essa dinâmica relação de poder se fortalece com a

⁹⁹ FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Tradução de Raquel Ramalhete. 42. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014, p. 14.

introdução dos mentores, como Snow, e com o incentivo da Dra. Gaul para que eles desenvolvam ideias capazes de cativar a empatia dos cidadãos de Panem pelos tributos.

– Como foi? Na arena? – perguntou a dra. Gaul.

– Apavorante – disse Coriolanus secamente.

– É pra ser mesmo. – Ela verificou as pupilas dele, apontando uma lanterna para um olho de cada vez. – E os tributos?

A luz fez sua cabeça doer.

– O que tem eles?

A dra. Gaul foi olhar os pontos.

– O que você achou deles agora que as correntes foram retiradas? Agora que tentaram te matar? Sua morte não traria benefício para eles. Você não é concorrência. (COLLINS, 2020, p. 270)

– Sem a ameaça de morte, não teria sido uma lição válida – disse a dra. Gaul. – O que aconteceu na arena? Aquilo é a humanidade despida. Os tributos. E você também. Como a civilização desaparece rapidamente. Todas as suas boas maneiras, a educação, a formação da família, tudo de que você se orgulha, arrancado num piscar de olhos, revelando o que você realmente é. Um menino com um porrete que bate em outro até matá-lo. Isso é a humanidade em seu estado natural.

A ideia, exposta assim, o chocou, mas ele deu uma risada hesitante.

– Somos mesmo tão ruins assim?

– Eu diria que sim, claro. Mas é uma questão de opinião pessoal. – A dra. Gaul puxou um rolo de gaze do bolso do jaleco. – O que você acha?

– Eu acho que não teria batido em ninguém até matar se a senhora não tivesse me jogado naquela arena! – retorquiu ele.

– Você pode botar a culpa nas circunstâncias, no ambiente, mas foi você quem fez as escolhas que fez, mais ninguém. É muita coisa pra assimilar de uma vez só, mas é essencial que você faça um esforço pra responder essa pergunta. Quem são os seres humanos? Pois quem somos determina o tipo de governo de que precisamos. Mais tarde, espero que você possa refletir e ser honesto consigo mesmo sobre o que aprendeu hoje. – A dra. Gaul começou a enrolar o ferimento dele com gaze. – E alguns pontos no braço são um preço baixo a pagar por isso.

As palavras dela provocaram náusea em Coriolanus, mas estava ainda mais enfurecido de ela o ter obrigado a matar só por causa da tal lição. Uma coisa importante assim deveria ter sido decisão dele, não dela. Só dele.

– Então, se eu sou um animal cruel, quem a senhora é? É a professora que enviou um aluno para espancar outro garoto até a morte!

– Ah, sim. Esse papel sobrou pra mim. – Ela terminou de fazer o curativo. – Sabe, o reitor Highbottom e eu lemos sua redação toda. Sobre o que você gostava na guerra. Muita enrolação. Besteira, até. Até chegar ao final. A parte sobre controle. Como sua próxima tarefa, eu gostaria que você elaborasse mais sobre aquilo. O valor do controle.

O que acontece sem ele. Leve o tempo que precisar. Mas pode ser um bom acréscimo à sua candidatura ao prêmio. (Collins, 2020, p. 271-272)

Após a exposição do corpo de Marcus e de sua morte, Sejanus, mentor dele e melhor amigo de Snow, entra na arena dos Jogos durante a noite, sem ser visto. Pela proximidade entre os dois, Snow é enviado à arena para convencer Sejanus a abandonar o corpo de Marcus, e o que se sucede é um ataque dos tributos restantes à Snow e Sejanus. Ao se defender, Snow mata um dos tributos a pauladas.

O diálogo entre a Dra. Gaul e Snow parte do princípio de que a partir do momento em que os tributos adentram a arena, eles perdem o pouco de civilização que resta. Dentro das condições a que são submetidos, em que nada mais pode ser conquistado, só resta a defesa de si e o ataque a quem quer que se atreva a ameaçá-los, inclusive outros tributos.

A Dra. Gaul argumenta que até mesmo Snow — filho da Capital, rapaz de família, educado e civilizado — foi capaz de matar com as próprias mãos ao se ver vulnerável dentro da arena. Ela ressalta que, sob condições extremas e independentemente da formação de cada indivíduo, qualquer um pode perder a civilidade e parte de sua humanidade, sendo colocado em seu mais puro estado de natureza em prol da preservação da própria existência.

Tal conceito nos remete à teoria do Estado de Natureza de Thomas Hobbes, em que, como aponta o filósofo: “se dois homens desejam a mesma coisa, ao mesmo tempo que é impossível ela ser gozada por ambos, eles tornam-se inimigos.” (Hobbes, 1974, p. 78). Neste caso, o que os tributos mais desejam dentro da arena é sobreviver; portanto, qualquer ameaça à própria vida atribui a outrem o status de inimigo.

Hobbes afirma ainda que “na natureza encontramos três causas principais de discórdia. Primeiro a competição; segundo: a desconfiança; e terceiro, a glória.” (Hobbes, 1974, p. 79). As três causas estão intrinsecamente presentes na essência dos Jogos Vorazes: a competição, uma vez que cada tributo é forçado a lutar pela vitória; a desconfiança, que impede a formação de alianças sólidas e torna as já existentes extremamente frágeis; e a glória, que só pode ser alcançada por meio da eliminação dos adversários e da garantia da própria sobrevivência.

Na arena, os tributos vivem submetidos a matar outros tributos ou são condenados à morte pela Capital, seja pelas armadilhas presentes na arena, seja pela iminente morte por inanição ou desidratação. Ao tributo enviado à arena, a escolha fica entre morte e obediência, e nesse caso, a obediência significa matar outros tributos. “Com isto se torna manifesto que, durante o tempo em que os homens vivem sem um poder comum capaz de os manter a todos em respeito, eles se encontram naquela condição a que se chama de guerra; e uma guerra que é de todos os homens contra todos os homens.” (Hobbes, 1974, p. 79).

Há nos Jogos uma demonstração de relação de poder ao mesmo tempo em que a Capital lava as mãos da execução arbitrária de vinte e três jovens, passando a responsabilidade para seu próprio povo. A relação de poder exercida pelo regime totalitário é cíclica, funciona em cadeia, como afirma Foucault.

[...] O poder deve ser analisado como algo que circula, ou melhor, como algo que só funciona em cadeia. Nunca está localizado aqui ou ali, nunca está nas mãos de alguns, nunca é apropriado como uma riqueza ou um bem. O poder funciona e se exerce em rede. Nas suas malhas, os indivíduos não só circulam, mas estão sempre em posição de exercer esse poder e de sofrer sua ação; nunca são o alvo inerte ou consentido do poder, são sempre centros de transmissão. Em outros termos, o poder não se aplica aos indivíduos, passa por eles. (Foucault, 2023, p. 284)

Sendo assim, a saga *Jogos Vorazes*, que inclui a trilogia original e seu *prequel*, expande a vigilância e manipulação presentes no romance distópico. Em Orwell, as teletelas vigiam os indivíduos e o Grande Irmão manipula a todos, já nas narrativas de Collins, a Capital manipula os indivíduos através da espetacularização dos Jogos, transformando toda a população em espectadores fiéis a torcer para que um deles mate aos demais e seja vencedor em cada ano de edição dos Jogos Vorazes.

Como afirma Foucault, o poder “passa por eles” (2023, p. 284), ou seja, passa pelos tributos na arena, pois na verdade está sendo exercido sobre todos os demais espectadores. A todo momento os fatos ocorridos na arena dos Jogos transmitem recados, seja sobre a natureza humana individual, seja sobre a capacidade que o humano tem de executar um semelhante quando sua sobrevivência está à prova.

A verdadeira relação de poder construída na narrativa é a que ultrapassa as transmissões dos Jogos, a que mostra um tributo sendo torturado como mensagem aos demais para que não tentem fugir, por exemplo. As relações de poder construídas estão além das barreiras da arena dos Jogos. O que se vê no *prequel* é o início de um processo manipulador televisionado, que culminará em anos e anos de poder opressor totalitarista, sob o comando de Coriolanus Snow.

4. DISTOPIA NO BRASIL?

*“... E de certo modo, é o conflito que move os tempos atuais, não acha?
Quem irá contar a história dos tempos que vivemos? O embate final
Da Era da Informação será sempre pelo controle da narrativa.”
(Tiago, Tupinilândia, 2016, p. 443)*

O presente estudo propôs a discussão em torno do romance distópico enquanto categoria de gênero literário narrativo, abordando sua origem e formação com foco nas características que esta pesquisa investiga: território, manipulação e identidade. Tais características dialogam e influenciam-se mutuamente na estrutura totalitária, tornando-se dependentes e fundamentais para a construção da trama distópica.

Para além das já mencionadas particularidades que se apresentam nesse gênero narrativo, há também o que é construído dentro dessas relações, como a ideia de que a distopia apresenta um laboratório humano experimental que induz comportamentos controladores dentro da sociedade descrita, como em *Admirável Mundo Novo*, onde os habitantes são parte da ferramenta totalitária de manipulação.

Também é relevante a análise da influência da ficção científica, considerando narrativas e algumas produções audiovisuais, assim como a relação entre narrativa e adaptação. A ficção científica é muitas vezes confundida com a distopia enquanto categoria de gênero literário. Dentro da proposta deste estudo, concluímos que o principal elemento que dialoga entre os gêneros é o uso da tecnologia e sua relação com a sociedade e o regime opressor, tal qual a vigilância constante, a exemplo do Grande Irmão de Orwell.

As constantes adaptações e a onda nostálgica, refletida nas novas nomenclaturas aqui tratadas, adicionam elementos à literatura distópica contemporânea. Isso coloca em foco, no início do século XXI, não só o cânone, mas também sobre a previsibilidade à qual a narrativa distópica sempre se propôs, mantendo-a viva. Neste sentido, e considerando a literatura contemporânea, trabalharemos algo pouco explorado na crítica literária: a existência de literatura distópica brasileira.

Na Literatura Brasileira, a distopia mostra-se um gênero pouco explorado, com raras obras representativas. Uma das primeiras narrativas direcionada ao público adulto que explora elementos paradigmáticos da distopia foi categorizada como romance em sua ficha técnica, e considerada por alguns estudos como ficção científica. Ainda assim, o vislumbre de um futuro ainda está projetado para fora do território nacional. Esta obra foi escrita por um nome importante do cenário literário brasileiro: José Bento Monteiro Lobato

Monteiro Lobato, o criador do Sítio do Picapau Amarelo, escreveu a narrativa originalmente intitulada¹⁰⁰ *O choque*, em 1926, e posteriormente a mesma foi renomeada como *O presidente negro*.

Estudos sobre a vida e obra do referido autor são temas de ampla discussão, com artigos, dissertações e teses que tratam não só da obra, mas também das temáticas sensíveis ligadas ao pensamento pessoal do autor. Esse estudo limitou-se a observar apenas a narrativa *O presidente negro* dentro da ótica de diálogo com a ficção científica (como muitas vezes é classificada) e a distopia. Nossa análise identificou-a como a primeira narrativa com características distópicas na literatura brasileira, dada a presença de elementos próprios dessa categoria.

Na citada narrativa o leitor acompanha Ayrton Lobo, funcionário da firma Sá, Pato & Cia., que é enviado pelo patrão a resolver negócios pendentes com um cliente morador das proximidades de Nova Friburgo, região serrana do Rio de Janeiro. Porém, Ayrton bate o carro a caminho da casa desse cliente e é socorrido por um dos funcionários do Professor Benson, um inventor que vive em uma área isolada com seus funcionários e sua filha.

Benson decide, a partir do encontro casual com Ayrton, torná-lo seu confidente de sua mais importante invenção: o *porviroscópio*¹⁰¹, aparelho em formato de um globo cristalino que permite ver o futuro. A partir desse aparelho, Ayrton é apresentado aos Estados Unidos no ano de 2228, na corrida presidencial em que os candidatos são uma mulher, um homem branco e um homem negro.

A amizade de Ayrton e Benson se estreita cada vez mais. Contudo, a saúde de Benson já anda bastante debilitada, e antes de morrer o professor destrói sua invenção com receio de um mau uso da mesma. Assim, o *porviroscópio* tem fim quase tão instantaneamente quanto a vida de Benson, deixando as revelações vistas no aparelho apenas na memória de sua filha Jane.

A amizade entre Ayrton e Jane se consolida cada vez mais, e ela conta a ele tudo que pôde ver através do *porviroscópio* quanto à situação política americana no ano de 2228. Com o máximo de detalhes, Jane descreve tudo o que viu e Ayrton pretende então transformar essa história em uma narrativa para, assim, obter reconhecimento como escritor.

A narrativa em questão apresenta elementos da ficção científica, com a presença do professor Benson e suas invenções, principalmente o *porviroscópio*, elementos que fazem parte da literatura distópica ao retratar um futuro que existe, de acordo com o contexto narrativo, em que a dita supremacia de uma raça em relação a outra é apresentada como pano de fundo da corrida presidencial americana em 2228.

¹⁰⁰ LOBATO, Monteiro. *O presidente negro*. São Paulo: Globo, 2009, p. 13.

¹⁰¹ Ibidem, p. 57.

Nessa campanha o eleitorado branco estava dividido entre as mulheres, que apoiam a candidata Evelyn Astor, e os homens, que desejavam a reeleição do atual presidente Kerlog. Com essa divergência o eleitorado negro conseguiu fazer com que James Roy Wilde (popularmente conhecido como Jim Roy) fosse eleito o 88º presidente americano.

Diante dessa ameaça negra, os brancos se uniram em torno de uma solução extremada e final. No dia seguinte, Jim Roy amanheceu morto em seu gabinete de trabalho. Com isso, Kerlog, após novo pleito, foi reeleito com cem milhões de votos. O romance termina com a união amorosa de Ayrton e Miss Jane com um beijo cinematográfico. (Ribeiro, 2015, p. 77-78)

O caráter distópico da narrativa está na descrição da manipulação biológica e na clara execução de um plano opressor étnico-racial. “Diferentemente do que Aldous Huxley fez na distopia *Admirável Mundo Novo*, em *O presidente negro* a manipulação científica das relações sociais é tomada como um ideal utópico a ser projetado, ou seja, é apresentada como aspecto positivo”¹⁰².

Para os conceitos eugenistas, a narrativa é utópica. Mas uma análise mais crítica nota que a narrativa se propôs a imaginar o extermínio de uma “raça” em prol da supremacia de outra. A condenação do sujeito no futuro visualizado pela trama é distópica. Lobato acreditou estar escrevendo uma narrativa de interesse do público americano. No entanto, não encontrou editor que desejasse publicar sua obra, pois os americanos acharam que o livro era “ofensivo à dignidade americana”¹⁰³.

É interessante observar que a narrativa, em certo ponto, representava o pensamento higienista e eugenista de parte da sociedade. Em 1927, a Suprema Corte dos Estados Unidos julgou o caso *Buck vs Bell*, em que Carrie Buck, interna da Colônia Estatal de Virgínia foi condenada à esterilização compulsória¹⁰⁴. As ideias eugenistas estavam presentes, e apesar de parte da sociedade concordar e cooperar para que tais pensamentos fossem difundidos, não houve interesse em publicar a narrativa de Lobato. Ou seja, dar nome ao que parte da sociedade pensava não era interesse americano.

¹⁰² FARIA, Luis Gustavo de Paiva. O Presidente Negro: raça, natureza e cultura. Simbiótica, Vitória, Brasil. v. 9, n. 2, mai-ago./2022, p. 167.

¹⁰³ GIROLDO, Ramiro. Higienismo na ficção científica brasileira: da utopia à distopia. *Literatura e Autoritarismo*, [S. l.], n. 12, 2008, p. 5.

¹⁰⁴ O caso Buck vs Bell é apresentado em estudos que compõem o artigo “Acima da América está o sangue”: a eugenia nos escritos de Monteiro Lobato, escrito por Junior, Westphal e Meira para Dossiê da Revista Maracanan, em 2020, p. 14. Mais detalhes sobre o referido caso podem ser encontrados em: <https://embryo.asu.edu/pages/buck-v-bell-1927>. No julgamento do caso Carrie Buck, a Corte argumentou “que imbecilidade, epilepsia e deficiência mental são hereditárias, e que os internos deveriam ser impedidos de passar esses defeitos para a próxima geração.” [tradução minha].

Tal pensamento continua atual e presente em construções de regimes totalitários. A ascensão do governo Bolsonaro é um exemplo disso na prática. Afinal, ao confrontar eleitores, os mesmos jamais admitem serem enquadrados como fascistas, por exemplo. Mesmo que todas as indicações estejam aos olhos de todos, admitir é algo que jamais será feito por parte de nenhum regime opressor. Os ideais totalitários e opressores se escondem a vista de todos, como proposto nas narrativas distópicas.

A segunda temporada da série americana *The Boys*, exibida em 2020 pelo serviço de *streaming* da *Amazon Prime Video*, apresentou a antagonista Tempesta (*Stormfront*, no original), uma super-heroína que integra o time de heróis no segundo ano da série. A personagem é introduzida na série para mostrar a origem dos poderes dos super-heróis integrantes do grupo Os Sete, e logo se revela uma nazista e supremacista branca de cerca de meio século de idade.

A ascensão da personagem ao antagonismo potencializa e ressalta os ideais totalitários. Pouco a pouco, ela se revela e declara seu posicionamento. Em um dos episódios, Tempesta afirma que o pensamento e atitudes totalitárias existem e são exercidos por governos opressores, mas “eles não gostam da palavra fascismo”¹⁰⁵. Nomear algo perpetua o que aquilo é, logo, há uma tentativa de não dar nome, de se manter distante de seu *propósito*. Exemplos disso estão em governos de direita eleitos, como foi com o governo de Bolsonaro e a recente eleição de Donald Trump.

Definir a narrativa e enquadrá-la em distópica não é o objetivo desse estudo, mas sim, analisar quais características distópicas a obra possui, o que é importante para a observação de que a distopia possui sua própria construção e caracterização correspondente ao cenário em que está inserida, elemento fundamental para se estabelecer o contexto totalitário do gênero distópico.

Como seria possível estabelecer o limite entre utopia e distopia nesse caso?

A noção de perspectiva parece ser o único parâmetro viável para tal separação na obra, o que ocorre em mais de um momento do enredo. Obviamente, a utopia branca alcançada no final da narrativa corresponde a uma distopia para a raça negra nos Estados Unidos do século XXIII. Da mesma forma, a desmedida reação que resulta nesse desfecho foi planejada a partir da convicção da personagem Kerlog de que um governo de um presidente negro significaria uma distopia para os brancos na América. O mesmo choque de idealizações singulariza a divisão entre gêneros que caracteriza a eleição presidencial, ou seja, o partido das mulheres desejava fundar

¹⁰⁵ O QUE EU SEI. In: *The Boys*. Criação de Eric Kripke. Direção de Philip Sgriccia, Sarah Boyd, Stefan Schwartz, entre outros. Estados Unidos: Amazon Prime Video, 2020. 1 hora (aprox. por episódio), son., color. Temporada 2, episódio 8. Série exibida pelo Amazon Prime Video. Acesso em: 10 de janeiro de 2025. (41m55s).

a sua própria utopia feminista, um ideal visto como distópico pelo partido masculino. (Pavloski, 2020, p. 21.)

O trecho citado faz parte da edição de *O presidente negro*, publicada em 2020 pela Editora da Universidade Federal da Fronteira Sul. Trata-se da apresentação do organizador Evanir Pavloski, que abre a discussão quanto às possibilidades de classificação da narrativa a partir de suas características. Sem a intenção de estabelecer uma única resposta, Pavloski ressalta os aspectos distópicos da obra, e é sobre eles que este estudo direciona sua análise.

4.1 Supremacia governamental e eugenia

Dentro da narrativa, a supremacia governamental a partir de uma única etnia representa as ideias eugenistas. A discussão étnica da narrativa não se atém apenas aos Estados Unidos projetado no ano de 2228, já que também apresenta o cenário brasileiro daquele mesmo período, em que há questões raciais envolvidas.

Jane, a filha do professor Benson, é quem descreve para Ayrton o cenário visto por ela no porviroscópio, em que o território brasileiro se encontra dividido entre A grande República do Paraná e o vale do Amazonas¹⁰⁶. A conhecida rixa popular entre Norte/Nordeste e Sul/Sudeste ganhou divisões geográficas. Nesse ponto da narrativa, nos deparamos com falas problemáticas. Esse discurso, porém, reproduz uma parcela da sociedade que pensava desse modo, e que, apesar do fim da escravidão, ainda mantém e perpetua o racismo estrutural presente até hoje¹⁰⁷.

Resumidamente, a teoria eugênica prevê a seleção e o aprimoramento dos seres humanos, tendo como base certas concepções e teorias da área da genética que defendiam que a humanidade assumisse o controle da sua própria evolução. Ainda que predominantemente associado a questões étnicas e raciais, o termo eugenia, concebido pelo antropólogo Francis Galton, englobava um amplo escopo de traços biológicos e comportamentais dos indivíduos que poderiam ser efetivamente manipulados e condicionados. Em termos práticos, a aceitação e a instrumentalização dos princípios eugênicos incitou a noção de que haveria uma hierarquia genética entre as raças e, consequentemente, fomentou ações violentamente discriminatórias contra os grupos raciais considerados inferiores. (Pavloski, 2020, p. 13-14)

A eugenia era de fato um conceito presente na sociedade brasileira da época, final do século XIX e início do século XX. E Monteiro Lobato era um defensor dessa teoria, ainda que

¹⁰⁶ LOBATO, Monteiro. *O presidente negro*. São Paulo: Globo, 2009, p. 92; p. 100.

¹⁰⁷ RESENDE, Beatriz. In: *Contos Completos/Monteiro Lobato*. 1. Ed. São Paulo: Biblioteca Azul, 2014, p. 14.

também tenha sido responsável por um dos mais emblemáticos e importantes personagens da Literatura, o Jeca Tatu, apresentado no conto Urupês. Há registros de escritos discriminatórios, assim como a narrativa aqui estudada é carregada de falas polêmicas dos personagens apresentados. O próprio texto questiona essa teoria propondo reflexões. Ou seja, é uma narrativa que pode ser analisada como inquietante e aberta às possibilidades de interpretações.

A presente análise se atém ao fator eugênico como relevante para a ascensão de uma supremacia racial dentro desse cenário político americano, que propõe o extermínio claro de uma minoria em prol da supremacia branca, tida como perfeita.

O desenvolvimento biológico apresentado na narrativa se assemelha ao que Aldous Huxley propôs em *Admirável Mundo Novo*, o processo Bokanovski, explicado anteriormente. Na narrativa de Lobato, os Estados Unidos desenvolvem intervenções biológicas e medidas que impedem a reprodução como forma de extermínio da raça negra a longo prazo.

[...] Walter Owen foi o verdadeiro remodelador da raça branca na América. Apareceu cento e poucos anos antes do choque das raças com o seu famoso livro *O direito de procriar*, onde lançava os fundamentos do Código de Raça, conjunto de leis tão sábias e fecundas em resultados que, podemos dizer, a Era Nova da raça humana datou sua promulgação. A Lei Owen, como era chamado esse Código da Raça, promoveu a esterelização dos tarados, dos malformados mentais, de todos os indivíduos em suma capazes de prejudicar com má progênie o futuro da espécie. [...] (Lobato, 2009, p. 98)

Bastou um século de inteligente e sistemática aplicação dessas leis áureas para que o povo americano se alçasse a um grau de elevação física, mental e moral que nem o próprio Owen chegara a sonhar. Fecharam-se as prisões e com elas os hospitais, os hospícios e asilos de toda espécie. [...]

O direito de reprodução passou a ser regido pelo Código da Raça, o mais alto monumento da sabedoria humana. Só quem apresentasse a série completa de requisitos que a eugenia impunha – requisitos que assegurassem a perfeita qualidade dos produtos – é que recebia do Ministério da Seleção Artificial o *brevet* de “pai autorizado”. (Lobato, 2009, p. 158-9)

A narrativa apresenta a interferência e manipulação através de leis que impedem a reprodução sem o controle do governo. O mencionado Código de Raça, baseado nas ideias de Walter Owen (personagem fictício) permeia toda a organização social em prol de estabelecer uma soberania e homogeneidade branca. Esse código fundamenta a idealização de que a etnia branca possui os melhores genes e, portanto, as melhores características a serem mantidas no desenvolvimento populacional. Mas não é só a partir do controle de natalidade que o governo avança em um planejamento a longo prazo de extermínio da raça negra.

- Uma história muito simples, senhor Ayrton. John Dudley dedicava-se, havia longo tempo, ao estudo do cabelo negro, esperançado em descobrir o meio de alisá-lo e torná-lo sedoso e absolutamente igual ao da raça branca – e muito se falou na América, alguns anos antes, nos admiráveis resultados das suas experiências. Até 2228, porém, o sábio não havia tornado pública essa invenção, que seria a 73ª. E ninguém mais pensava no caso quando, dois dias depois da sua conferência particular com o presidente Kerlog, esvoaçava pelos Estados Unidos uma notícia de sensação: John Dudley havia enfim resolvido o difícil problema capilar.

Os raios Ômega, de sua descoberta, tinham a propriedade miraculosa de modificar o cabelo africano. Com três aplicações apenas, o mais rebelde pixaim tornava-se não só liso, como ainda fino e sedoso como o cabelo do mais apurado tipo branco. [...] (Lobato, 2009, p.172-3)

- “Tua raça morreu, Jim”, repetiu Kerlog, “Com a frieza implacável do Sangue que nada vê acima de si, o branco pôs um ponto final no negro na América.”

Jim ficou-se um instante imóvel, como que adivinhando.

- “Os raios Ômega!”, exclamou afinal num clarão, agarrando os braços de Kerlog com os dedos crispados.

- “Sim”, confirmou Kerlog. “Os raios de John Dudley possuem virtude dupla... Ao mesmo tempo que alisam os cabelos...”

Os olhos de Jim saltaram das órbitas. Seu transtorno de feições era tamanho que o líder branco vacilou de piedade. A raça cruel, porém, reagiu nele. E surda, quase imperceptível, aflorou em seus lábios a palavra fatal:

- “esterilizam o homem”.

Nem Shakespeare descreveria o aspecto do líder negro no momento em que a palavra assassina lhe despedaçou o coração. [...] (Lobato, 2009, p. 190)

O esforço contínuo de mais de cem anos atinge seu objetivo: o de exterminar por completo a origem da raça negra na América, conforme a narrativa propõe. Uma medida opressora e totalitária, com o intuito de obter uma raça dominante, suprema. O cenário eleitoral americano projetado ficcionalmente em 2228 se torna um cenário distópico para os negros, com a concretização de um plano de dominação idealizado durante anos.

Apesar do foco narrativo estar nessa previsão desse cenário americano em um tempo futuro ainda distante, há pequenos trechos que indicam movimento de separação racial dentro do próprio território brasileiro, como a mencionada separação territorial.

O que se conclui com essa narrativa é que a distopia, construída a partir de relações com o cenário em que seu autor está inserido, representa um viés de pensamento ideológico presente em uma parcela da sociedade. Monteiro Lobato apresentou uma narrativa que respondia a um momento pós-abolição da escravidão, em que parte da elite que compunha a sociedade ainda

buscava formas de lidar com a realidade que se apresentava, portanto, ainda carregada, como é até hoje, de pensamentos e atitudes preconceituosos e racistas.

Não cabe a este estudo condenar ou absolver o autor, até mesmo porque há diversos materiais que já se dedicam a essa análise da opinião de Lobato. O propósito desta análise é, justamente, identificar as características que conectam esta obra menos explorada ao gênero distópico. Pretende-se explorar as possibilidades de interpretação desse romance, cuja visibilidade foi prejudicada devido ao polêmico posicionamento de seu autor.

A construção distópica se dá a partir da manipulação do grupo liderado por Kerlog sobre o grupo liderado por Jim Roy. A população negra é enganada ao ser submetida aos raios Ômega, pois desconhece a dupla função desse componente químico. A concretização de uma supremacia branca, que impõe a Convenção da Raça Branca como lei absoluta de intervenção social, se consolida com o controle total governamental do partido masculino (fusão dos velhos partidos democrata e republicano), representado por Kerlog. Lobato utiliza inclusive a referência de nomenclatura dos atuais partidos políticos vigentes nos Estados Unidos, delegando o ar de distopia ao cenário apresentado. É deste modo, que se consagra a Convenção da Raça Branca, aprovada em assembleia em 7 de maio de 2228, com a manipulação da verdade, característica crucial da formação de um governo totalitário.

“O governo americano vem dar conta ao povo do golpe de força a que foi arrastado em cumprimento da suprema deliberação dos chefes da raça branca, reunidos em palácio no dia 7 de maio de 2228. Foi aprovada nessa assembleia a moção Lelend, resumida nestas palavras:

‘A convenção da raça branca decide alterar a Lei Owen no sentido de incluir entre as taras que implicam a esterilização o pigmento negro camuflado... A raça branca autoriza o governo americano a lançar mão dos recursos que julgar convenientes para a execução desta sentença suprema e inapelável.’

Assim autorizado, o governo procurou agir de modo a evitar perturbações na vida nacional: estava em estudos da matéria quando John Dudley apareceu com a revelação da virtude dupla dos raios Ômega. Adotado esse maravilhoso processo, operou-se a esterilização dos homens pigmentados pelo único meio talvez em condições de não acarretar para o país um desastre. O problema do negro da América está pois resolvido da melhor forma para a raça superior, detentora do cetro supremo da realeza humana”.
(Lobato, 2009, p. 195)

4.2 Para onde caminhou o futuro?

A distopia estabelece essa relação de observação crítica do contexto inserido para imaginar um futuro possível e negativo. As tendências autoritárias são exacerbadas, assim como

as outras características mencionadas anteriormente. O gênero transpôs a categorização literária e é utilizado como sinônimo de algo ruim, cenário de catástrofe.

Analisando o século 20, é possível assinalar dois eixos temáticos inerentes à historicidade da distopia. Temos, nos primeiros cinquenta anos, narrativas cujo cerne são sistemas totalitários de governo; no segundo momento, encontramos romances cujos enredos representam o medo das guerras (desta vez, nucleares) e dos possíveis colapsos ambientais. [...]

É pertinente assinalarmos que, ao principiar a leitura de uma distopia, somos imediatamente apresentados ao caos (recurso *in media res*), somos jogados à rotina das personagens e desvendamos, cena após cena, a partir da perspectiva da personagem, as regras desse mundo distinto e ao mesmo tempo semelhante ao nosso. As narrativas distópicas não se preocupam em explicar os motivos pelos quais a ordem implementada é aquela; [...] ¹⁰⁸

Uma mudança no desenvolvimento das tramas distópicas contemporâneas está justamente no fato de que, atualmente, há narrativas que retomam a origem do regime imposto para entender seus pontos fracos e as formas de derrubá-los. É o caso da saga *Jogos Vorazes*, citada anteriormente, em que seu *prequel* apresenta algumas lacunas a serem preenchidas na narrativa, justamente no que diz respeito à forma como os Jogos se tornaram o que a autora apresentou na saga original.

O Conto da Aia apresenta a construção do regime teocrático, ao intercalar os relatos de Offred, na casa do Comandante, com as memórias da personagem. É uma mudança na condução da trama, em que o leitor pode observar a construção do regime totalitário, bem como a imposição do sistema.

Marc Augé questiona não só a relação com o tempo, como também, a relação com o futuro. Em *Para onde foi o futuro?*, ele afirma que: “O primeiro paradoxo do tempo é inerente ao fato de o indivíduo ter consciência de existir em um tempo que precedeu seu nascimento e que continuará depois de sua morte.” (2012, p. 7). Na narrativa distópica contemporânea, como em *O Conto da Aia* e *Jogos Vorazes*, por exemplo, há uma consciência do tempo em que se está, e de que aquela estrutura se repetiu e se repetirá. Augé complementa ainda afirmando que “Essa tomada de consciência individual do finito e do infinito vale, simultaneamente, para o indivíduo e para a sociedade.” (2012, p. 7). O movimento da narrativa distópica do fim do século XX caminhou para uma tentativa de ruptura. Observamos Offred, em *O Conto da Aia*, citando as movimentações de retaliação ao sistema e até mesmo seu contato com Moira ao ser levada pelo

¹⁰⁸ BECKER, Caroline Valada. In: *1984 e A Revolução dos Bichos*, Suplemento de Leitura. São Paulo: Companhia das Letras, 2020, p. 42-3.

Comandante a uma espécie de bordel de luxo, onde se encontram as mulheres que conseguiram fugir de se tornarem aias¹⁰⁹.

Na obra *Em Chamas*, Collins destrincha um pouco dos bastidores de quem constrói os Jogos Vorazes, e Katniss passa então a perceber que tudo aquilo não é sobre ela, e sim que agora ela é parte de algo muito maior¹¹⁰. Essa percepção temporal que estabelece uma conexão entre o personagem e o espaço em que ele se insere é que apresenta possibilidades de rupturas mais concretas dos regimes totalitários.

[...] A Arte e, mais precisamente, a criação artística ou literária questionam, com efeito, a contemporaneidade. São, em vários aspectos, testemunhos de nossa relação com o tempo e, mais precisamente, da relação simultânea com o passado e com o futuro que, quando compartilhada, define uma forma de contemporaneidade. (Augé, 2012, p. 45)

[...] Precisamos do passado e do futuro para sermos contemporâneos. Isso significa também que a arte é medida por sua capacidade de estabelecer relações, ou seja, por aquilo que se poderia chamar de sua capacidade simbólica. Sem audiência, sem público, a arte é uma experiência de solidão absoluta. Ela se obriga a ser social. Essa capacidade simbólica afirma-se ainda mais quando a obra continua presente no tempo, enquanto a demanda de que ela é objeto pode evoluir ou mudar. [...] (Augé, 2012, p. 47)

Augé ressalta a importância da relação com o tempo, ao enfatizar a interconexão entre passado, presente e futuro, uma característica inerente à narrativa distópica. Afinal, a distopia acompanha a necessidade de observar o que já passou, e baseado nos acontecimentos de determinado momento, se propõe a construir uma possibilidade crítica para o futuro. Seja no sentido de estabelecer um alerta, ou na tentativa de analisar o que pode ser feito para que um futuro distópico não se concretize.

“O que se convencionou chamar literatura ‘engajada’ é habitualmente considerado um fator de mudança ou, em todo o caso, uma tomada de posição forte nos debates que animam a sociedade.” (2012, p. 55). É importante se ater ao que Augé quer dizer com literatura engajada, ou seja, uma literatura que se dispõe a tomar uma posição, a defender uma ideia ou discutir algo, que se permite passar uma mensagem do que se observou de uma sociedade em determinada época.

¹⁰⁹ ATWOOD, Margaret Eleanor. *O conto da aia*. Tradução de Ana Deiró. Rio de Janeiro: Rocco, 2017, p. 282.

¹¹⁰ COLLINS, Suzanne. *Em chamas*. Tradução de Alexandre D’Elia. Rio de Janeiro: Rocco Jovens Leitores, 2011, p. 53.

Augé afirma ainda que: “só são verdadeiramente precursores aqueles que pertencem totalmente a seu tempo, mas tal pertencimento se mede melhor com alguma distância.” (2012, p. 56). Para tal proposição, dentro do romance distópico, um exemplo de apropriação de seu tempo é Orwell. Foi com ele que a distopia se tornou o que é, e a partir dele se estabeleceram as referências. Falar de Orwell é falar de distopia, e vice-versa. *1984* não só se apropriou de seu tempo, como também se estabeleceu a partir dessa distância temporal. Ao propor uma narrativa projetada no ano de 1984, Orwell estabeleceu uma relação não só com seus contemporâneos, como ampliou os horizontes para além, sendo até hoje pertinente para os estudos distópicos.

“A história, até um passado relativamente recente, foi escrita do ponto de vista do futuro, em função do que seria ou deveria ser o futuro: restauração, progresso ou revolução.” (Augé, 2012, p. 81). No caso da distopia, a história pode significar retrocesso e perda de direitos conquistados com o estabelecimento de regimes totalitários.

[...] Estamos todos imprensados contra a mesma parede. Depois das tristes experiências do século XX, o desafio é o seguinte: como reintroduzir em nossa história finalidades que nos livrem da tirania do presente, mas que não sejam fonte de um novo despotismo intelectual e político? Como não imaginar o futuro (a mudança é, sem dúvida, tão inimaginável quanto inelutável), mas nos preparar para que ele seja, na medida do possível, o porvir de todos? (Augé, 2012, p. 90)

Volta à cena o contexto pós-guerra do século XX, já que foi através desse vislumbre que se fortaleceu o pensamento distópico. A ascensão dos regimes nazista e fascista, e medidas como o extermínio de uma etnia em prol da soberania de outra, causaram estragos profundos na sociedade em todo o mundo. Tudo o que pairava no imaginário se tornou possível, real. Como imaginar algum futuro que não seja distópico a partir disso? Coube à distopia explorar essa possibilidade, e com isso, propor um pensamento crítico construtivo com o intuito de questionar. Os anos subsequentes ao pós-guerra foram responsáveis pela desesperança muito bem representada na narrativa distópica, sempre com finais em que os regimes totalitários não são vencidos, como nos citados cânones do gênero. A distopia se propõe a vislumbrar futuros possíveis como forma de alerta ao que pode estar por vir.

Com o passar dos anos e o alcance temporal atingido, como em *1984*, fica o questionamento do que é possível? Do que pode ser construído? A literatura distópica contemporânea apresenta narrativas conduzidas por mulheres, como em *O conto da Aia*. E, personagens jovens, com quem jovens leitores se identificam, dispostas a romper o ciclo opressor, como em *Jogos Vorazes* e *Divergente*.

No que diz respeito à literatura distópica brasileira, há algumas particularidades que os principais nomes do gênero se apropriaram, das quais iremos nos ater a partir de agora. Afinal, também produzimos nossa própria visão do que há porvir.

4.3 As características da narrativa distópica brasileira

Estudos sobre distopia com ênfase na crítica literária e na literatura comparada são escassos no Brasil¹¹¹. Gregory Claeys, francês de nascimento, é um dos principais críticos desse gênero, responsável não só por escrever teoria distópica, mas por também organizar textos críticos a respeito. Suas obras mais relevantes, e ainda sem tradução, que constam em quase todo artigo, dissertação ou tese em que o tema seja o romance distópicos, são: *The Cambridge Companion to Utopian Literature*, que reúne textos do próprio Claeys, e demais críticos da utopia/distopia e da ficção científica; e *Dystopia: a natural history*, que fala sobre a origem do romance distópico, passando pelo cânone e chegando às nuances do final do século XX e início do século XXI.

A relação de referência do contexto distópico se apresenta com a observação do que é sintomático dentro de uma sociedade, e cabe às narrativas dessa categoria de gênero literário exacerbarem possibilidades de futuros em que um regime totalitário assume o governo. Assim sendo, esse movimento acompanha o processo de desenvolvimento e crescimento da distopia na literatura brasileira.

O já citado *O presidente negro*, de Monteiro Lobato, reflete o pensamento de parte da sociedade e o dilema pertinente da época pós-abolição da escravidão, além de uma série de possíveis problemáticas a se desdobrarem a partir desse cenário, com a chegada do pensamento eugênico no Brasil. De certa forma, revela também o pensamento entranhado nessa parcela da sociedade, que ainda classificava etnias como raças superiores e inferiores.

O cenário literário brasileiro se ocupou de narrativas que construíram a sua identidade, conforme bem retrata Antonio Candido em *Formação da Literatura Brasileira momentos decisivos*, em que o principal foco era se desprender da Literatura Portuguesa, desenvolver suas características particulares e contar a própria história.

Logo, conforme apresentado neste estudo e em análises anteriores, a distopia mantém esse vínculo com o que pode ser observado no presente e projetado no *porvir*. E assim como a tendência literária dos períodos entreguerras e pós bomba atômica de 1945, em que o fim do mundo através de um regime totalitário liderado por um tirano pareceu possível, o Brasil

¹¹¹ CHAUVIN, Jean Pierre. *Um tratado precursor?* Revista USP, São Paulo, n. 140, janeiro/fevereiro/março, 2024, p. 32.

também desenvolveu uma característica importante para a construção de narrativas distópicas: a sua relação com o golpe militar de 1964¹¹².

Em seu artigo intitulado *Uma espectrografia do autoritarismo: o tempo da ditadura na literatura do século XXI*, Lua Gill da Cruz faz um levantamento da produção literária presente no contemporâneo e sua relação com o período ditatorial. Em sua análise, Cruz organiza as narrativas, fictícias ou não, que dialogam com a temática da ditadura e que estabeleceram algum tipo de relação com o tema para contar sua história.

Narrar um período histórico é, portanto, sempre contingente a questões políticas, sociais, históricas, culturais e temporais. No caso de um período histórico recente como as ditaduras do Cone Sul do século XX e, em especial, a ditadura brasileira de 1964 a 1985, “o que foi” (ou o que é) ainda está em disputa. A histórica do passado é reconstruída no presente quando recuperamos, reacendemos, reincorporamos e mesmo modificamos o modo de ver, de contar e de dizer. Se é verdade que, no caso do Brasil, a disputa dos sentidos sobre o período de 1964 a 1985 sempre ocorreu – a exemplo da sua nomeação inaugural: revolução, movimento ou golpe –, o debate foi se modificando e sendo modificado ao longo do tempo. (Cruz, 2022, p. 264)

Narrativas sobre regimes totalitários passaram a fazer parte do cenário literário brasileiro após o ano do golpe militar, conforme afirma Chauvin. Alguns vários nomes surgem nesse cenário, e Ignácio de Loyola Brandão é um deles. A distopia brasileira escrita por ele começa a ter uma identidade própria, recorrendo às características do gênero e adaptando-as ao seu próprio cenário. A ficção distópica construída em cima da relação entre presente e passado, utiliza a ditadura militar como pano de fundo da trama, é o nosso exemplo de totalitarismo, que parte da memória desse período como projeção de uma possibilidade de futuro.

Enquanto a opressão e manipulação do indivíduo e de sua identidade estão ligadas aos regimes nazistas e fascistas na literatura distópica produzida mundialmente, na literatura distópica brasileira dos períodos mencionados, esse sinônimo se encontra nos horrores da ditadura militar (1964-1985) e em seus resquícios ideológicos entranhados na sociedade até os dias atuais.

Uma das características largamente utilizadas nas narrativas distópicas, em geral, é a utilização do futuro para hospedar uma sociedade de pesadelo, e tal medida reside na necessidade de denúncia do presente, e eventual pessimismo quanto ao futuro. Majoritariamente os textos deste gênero não finalizam com uma promessa

¹¹² Idem, Ref. 106, p. 34.

esperançosa, mas sim com a aceitação resignada de que o futuro é o caos. (Pereira, 2018, p. 235)

Este estudo propõe corroborar que a distopia, por meio das características aqui descritas, antecipa um futuro ficcional no qual a aparente ordem esconde a opressão. O gênero critica a promessa de salvação—encarnada em uma figura ou regime—que, ao eliminar o caos, impõe um controle totalitário. Desse modo, as características do gênero convergem para a exposição de um regime totalitário cujo objetivo é dominar a sociedade e cercear a liberdade individual. Já a narrativa distópica, dentro do contexto nacional, apropria-se dessas características, mas sem deixar de marcar presença com as discussões pertinentes à sua realidade histórica. Isso é evidente, por exemplo, na sua relação com o período da ditadura cívico-militar brasileira. Afinal, um cenário distópico já foi vivido no Brasil.

A relação com o tempo presente se perpetua na distopia brasileira e parte dessas questões para construir a trama ficcional em que a linha de chegada culminará em um cenário onde “é possível fazer ligações com o mundo real, pois a matéria-prima de uma obra distópica são as mazelas de uma atualidade pertencente à realidade.” (Bitencourt, 2024, p. 27).

4.3.1 Que país sobrará para nós?

A narrativa de Loyola Brandão, *Não verás país nenhum*, se passa em uma São Paulo divergente do cenário dos anos 80 e início do século XXI. Muito diferente da imagem que se vê hoje, não há mais água no Tietê, e as condições climáticas atingiram níveis inóspitos, gerando condições precárias e altas temperaturas em meio à escassez de água potável.

O livro é narrado em primeira pessoa pelo protagonista Souza, um professor universitário de História aposentado compulsoriamente pelo Esquema. Ele trabalha conferindo números resultantes de operações realizadas por computadores que jamais, em doze anos, deram um erro sequer. O emprego foi obtido através de seu sobrinho, Dominginhos, um jovem ligado ao Esquema – motivo que leva Souza a não gostar dele.

O ex-professor tem uma rotina entediante há muitos anos: parte pela manhã para pegar o ônibus que o conduz ao escritório onde, na maior parte do tempo, finge trabalhar, e depois retorna para casa. Ele vive em São Paulo, num apartamento, com a esposa, Adelaide, uma cristã devota por quem Souza não tem amor. O casal guarda numa sala, há trinta e dois anos, os calendários parados no dia 5 de janeiro. [...] (Burd, 2021, p. 59)

O citado Esquema é o regime de governo vigente, muito semelhante ao Grande Irmão de Orwell quando se confronta a sua imagem real, pois o mesmo parece pairar no ar, sem nunca *dar as caras*. “- Às vezes, duvido que exista gente por trás do Esquema. Esquema, Esquema, ouvimos falar. Há muito que o velho Caldeira está inválido, e continua como presidente.” (Brandão, 1982, p. 94).

[...] Ele é a sucessão de “regimes amorfos que não sabíamos avaliar” que se instalaram no Brasil a partir dos anos 1970, “democracias em clima de ditadura” “sem contornos definidos” (Idem, 2019, p. 68). A insondabilidade do governo é, acima de tudo, uma estratégia de dominação: “se ao menos tivéssemos uma ideia da organização do governo, das divisões hierárquicas, dos grupos que agem, dominam”, pensa consigo mesmo Souza (Idem, 2019, p. 230). Um governo sem face, imerso em sombras e incompreensível. (Burd, 2021, p. 62-3)

O personagem principal, Souza, assim como o personagem principal de Orwell, o já conhecido Winston, é o fio condutor da trama, narrando tudo a partir de seu ponto de vista, e de certo modo, dialogando com o leitor com o intuito de mostrar sua indignação com os fatos ocorridos. Apesar de o símbolo do Esquema ser algo que não se vê, exerce poder sobre tudo ao seu redor, do mesmo modo que o Grande Irmão.

Diálogos comparativos que conectam as narrativas de Orwell e Loyola Brandão já foram explorados inúmeras vezes, em teses, dissertações e artigos, e matérias para revistas e jornais, fossem de cunho literário ou não. Fato é que essa relação intertextual¹¹³ é algo mais que comprovado através desses diversos estudos. Então, a que esta pesquisa se destina, afinal?

O foco principal, quando o assunto é a literatura brasileira distópica, é enxergar sua relação com o contexto em que foi produzida, e à sombra de quem ela reflete o futuro que não se deseja com o intuito de alertar. E assim como a distopia enquanto categoria de gênero que surge após a Primeira Guerra Mundial, ela se enraíza no período entre guerras e se fortalece, estabelecendo as características como as conhecemos após o final da Segunda Guerra Mundial. No Brasil, a relação distópica que prevê o totalitarismo (ou o retorno dele) é a que se estabelece a partir da memória do Golpe de 1964. E dentro deste contexto, a narrativa brasileira explora a relação totalitária vivida entre os anos de 1964 e 1985, que apresentam reflexos até os dias atuais. A distopia brasileira não faz apenas uma projeção, ele revive seu passado de opressão.

¹¹³ Uma das fontes de estudo foi a Dissertação de Mestrado de Tânia Cardoso Cardoso, “*Banquete-ê-mo-nos*”: uma relação entre George Orwell e Ignácio de Loyola Brandão. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2000.

Em sua dissertação, Felipe Burd define como um dos pontos a ser analisado em *Não verás país nenhum*, a crítica à Ditadura Militar, ressaltando aspectos relevantes e conexões importantes entre a narrativa e os anos em que o Brasil esteve sob o regime cívico-militar.

Contudo, entendo que *Não verás país nenhum* permite leituras que vão além da mera localização histórica e da referência ao contexto político institucional de quando foi escrito. Se o livro é uma denúncia da Ditadura Militar e uma reflexão sobre os anos de “abertura”, ele também permite pensar questões de outra ordem, concernentes ao mundo em colapso que retrata, ao ambiente destruído e ao fim de um certo mundo. [...]

Nos últimos anos, houve no Brasil um aumento de discursos elogiosos sobre a Ditadura, que envolvem a exaltação de torturadores, a glorificação do assassinato de opositores políticos e a comemoração do Golpe de 1964. (Burd, 2021, p. 40)

Na narrativa de Loyola Brandão, há o já citado Esquema “Um governo sem face, imerso em sombras e incompreensível.” (Burd, 2021, p. 62). É esse mesmo Esquema que propõe a reformulação militar através do Novo Exército, em que o sobrinho de Souza ingressa, permitindo a coexistência dos *civiltares*, um grupo paramilitar misto de civis e militares. E há ainda os militecnos, uma mistura de militares e tecnocratas. Toda a narrativa perpassa o imaginário das Forças Armadas, importantes para o destino que se concretizou ficcionalmente em *Não verás país nenhum*. Burd afirma que,

Não verás país nenhum, portanto, é fortemente marcado pelo período em que foi escrito. Se a distopia antecipa cenários que devem ser evitados a partir de medos do presente, Loyola Brandão acentua a repressão estatal e a destruição ambiental para montar um cenário desolador – embora a cena final lance alguma esperança de mudança. O livro, então, pode ser entendido como uma obra política – o que não desqualifica, de maneira alguma, a sua dimensão artística –, em diálogo com a sua época, mas que permite leituras mais amplas, como as sugeridas no capítulo seguinte. Situar a obra num cenário político e literário permite compreender que, tratando-se de distopias, esses dois campos não se separam tão facilmente. Reconhecer essa mistura de política e literatura é fundamental para estudar um livro que conta uma história de outras misturas: de passado e presente, de memória e esquecimento, de natureza e cultura. (Burd, 2021, p. 58)

A distopia de Loyola Brandão tem como cenário não só as questões políticas, mas também como a ação desse governo opressor afetou os recursos naturais, levando à degradação ambiental, ao desmatamento e ao cenário “mefítico” descrito na narrativa. Corpos se empilham

à espera de uma cremação que não ocorre, conforme descrito na primeira página. É o controle exercido sobre o direito de ir e vir, e sobre a sobrevivência de uma sociedade em colapso.

A ficha aponta onde posso andar, os caminhos a percorrer, bairros autorizados, por que lado da calçada circular, condução a tomar. Assim, somos sempre os mesmos dentro do S-7.58. Nos conhecemos todos, mas não nos falamos, raramente nos cumprimentamos. Viajamos em silêncio. (Brandão, 1982, p. 17)

[...] Os jornais não dizem palavra. Calaram-se, aos poucos. Mesmo que falassem, não têm força. Nenhuma. A televisão está vigiada. [...]

O povo ainda fala destes tempos insondáveis. Eles sobrevivem na tradição oral. Os livros de história omitem. Quem se der a um grande trabalho, encontrará nos arquivos de jornais alguns elementos. Distorcidos, é claro. Foi um período de intolerância, amordaçamento, silêncio. (Brandão, 1982, p. 20)

Cientistas. Categoria mínima, marginalizada. Numa fase quase pré-histórica, o povo era alheio aos seus avisos. Mais tarde, o Esquema percebeu a situação, manipulou jornais e televisão e fomentou a ironia. Foi quando surgiu a expressão galhofeira “paranóia científica.”

Qualquer ato era “paranóia científica”. Um cientista esclarecido, consciente, naquela época, equivalia a ser judeu nos dias de nazismo. Coisa perseguida, maldita, que se camuflava. [...] (Brandão, 1982, p. 27)

O Esquema é responsável pela manipulação da memória coletiva, pela determinação funcional de cada um dentro da sociedade, pelo controle da circulação dos indivíduos e pela disseminação de um efeito paranoico na população. Algo semelhante ao ocorrido com o comunismo, e utilizado como subterfúgio para o Golpe de 1964. Portanto, as características distópicas principais estão presentes na construção ficcional de Loyola Brandão. Temos um regime estabelecido a partir da manipulação da verdade e dos fatos históricos, assim como o território controlado.

O cenário distópico se estabelece a partir dessa relação direta com o que a sociedade brasileira reconhece como opressor: o regime militar iniciado com o Golpe de 1964, e que segue até a abertura política de meados dos anos 80. Além dessa relação, a narrativa toma posse dos cenários reais. Citações como o Rio Tietê, cidades da região metropolitana da grande São Paulo, e o quartel situado em Barueri, cidade próxima da grande metrópole, trazem familiaridade à narrativa, permitindo que o leitor estabeleça uma conexão, e principalmente, uma identificação. Não é preciso imaginar algo que não existe, mas sim, enxergar a ideia de alerta e discussão a

que a narrativa se permite. São lugares que conhecemos em um tempo desconhecido, mas com o controle nas mãos de um regime que se sabe do que é capaz.

No já citado artigo de Cruz, com o levantamento das produções relacionadas ao autoritarismo na Literatura Brasileira do século XXI, a autora resgata toda a produção relacionada ao tema. “São obras em que as ditaduras figuram como aspecto central ou importante na temática ou na forma, isto é, a repressão, o trauma e o autoritarismo ditatorial marcam e modificam as experiências de autores, narradores e personagens, bem como o próprio fazer literário.” (2022, p.266).

Não se trata apenas de refletir o que a sociedade da época viveu, ou parte do que é repassado na oralidade, mas também, se trata, em sua maioria, de uma “herança ditatorial”, em que figuram os filhos daqueles que viveram intensamente esse período, são os “*herdeiros* do trauma, que agora atingiram a idade adulta e passam a produzir e escrever literatura sobre a experiência da herança, a partir de outro tempo de enunciação.” (Cruz, 2022, p. 273). Conforme a análise e levantamento feito por Cruz, alguns dos nomes presentes no cenário literário contemporâneo brasileiro são justamente a geração de filhos do regime, que pretendem tomar posse de seu passado, pois foram “crianças, adolescentes ou jovens durante o período das ditaduras.” (2022, p.274). O melhor exemplo de autonomia da própria história atual, é a adaptação cinematográfica (e com grande sucesso de público e crítica) de *Ainda estou aqui*, baseado na narrativa não ficcional de Marcelo Rubens Paiva, em que se faz necessário lembrar daqueles que foram calados durante o período ditatorial, e impossibilitados de terem voz e poder sobre sua própria narrativa.

Entre os outros textos aqui recuperados, a obra de Bernardo Kucinski nos mostra como não existe, portanto, uma versão completa ou final da ditadura. A história é contada sempre a partir do presente e de sua relação com o presente. Ainda se faz e se fará. Com a passagem do tempo e a partir dos deslocamentos de perspectivas decorrentes, se constroem histórias da ditadura independentes e/ou relacionadas com o momento histórico em que aparecem. Não há uma versão final, nem na literatura, nem na justiça, nem na história. Os processos de memória coletiva passam, então, por condições materiais, políticas e sociais que condicionam a forma como são recuperados, passam ainda por seleções, do que se conta, de como se conta, a quem se conta, na medida em que se colocam disponíveis para tal. [...] (Cruz, 2022, p. 280)

Como forma de entender os reflexos da ditadura cívico militar e sua relação distópica com a literatura brasileira contemporânea, duas narrativas serão utilizadas. São elas: *2066*, de Luiz Eduardo Soares e *Tupinilândia*, de Samir Machado de Machado.

4.4 O Rio de Janeiro em 2066

Em 2066, o Rio de Janeiro descrito por Luiz Eduardo Soares e ilustrado por Rafael Coutinho já não é o mesmo que conhecemos. Apesar da proximidade temporal – faltam menos de 50 anos para essa data –, essa realidade se apresenta como uma projeção assustadoramente plausível (ou verossímil).

Os protagonistas, os irmãos Samara e Sérgio, “ou melhor, padre Sérgio” (Soares, 2022, p. 11), são os personagens que iniciam a jornada. A descrição do ambiente é a de um calor intenso (cenário já existente¹¹⁴), em que a expectativa de vida possui uma variação que pode ser de 40 a 120 anos, a depender da localidade que a pessoa esteja, já que há poucas fontes restantes de água. Já na segunda página, a narrativa afirma que “já não há país nenhum”¹¹⁵ (que pode ser interpretado como uma referência à Loyola Brandão, já que a temática parte do mesmo princípio: condições climáticas em que não se consegue mais viver e a escassez de água).

A descrição também é a de um ambiente inóspito e quente. Samara e Sérgio usam as máscaras de nióbio, chamadas de IMask, que são refrigeradas, assim como a vestimenta utilizada por eles, que inclui um termostato na cintura. A população está reduzida a dez vezes menos gente, e água é um bem precioso e raro. Mas o Rio de Janeiro de 2066, é uma cidade com regras.

As decisões são coletivas, ordenadas por aplicativos que, hora a hora, submetem ao escrutínio popular as opções disponíveis. Trinta minutos após a postagem da consulta, procede-se à contagem automática e a decisão é imediatamente implementada. Todos podem votar, a partir dos doze anos. Os tradicionais três poderes se tornaram um único mecanismo que legisla, julga e aplica as decisões. Ninguém é eleito. O complexo governamental, a famigerada ONSA (Organização Normatizadora Sanitária e Ambiental), é operado pela empresa que vencer a concorrência. Portanto, executivo, judiciário e legislativo são, ao mesmo tempo, terceirizados e democraticamente conduzidos, entendido o advérbio de um modo peculiar. A vigência do contrato varia conforme avaliações semestrais, o que por vezes provoca alguma instabilidade no sistema. Por sistema, entende-se a rede de comunicação. (Soares, 2022, p. 19)

O dinheiro, seja ele eletrônico ou físico, já não é utilizado como meio de troca, pois a moeda não existe mais, portanto, não há consumo e a economia como a conhecemos não se aplica nessa realidade. As IMasks possibilitam “acessar livremente filmes, romances, contos, poemas, séries, pinturas, esculturas, performances, instalações, danças, músicas.” (Soares, 2022,

¹¹⁴ Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/articles/cq8kjdzex2o>. Acesso em fevereiro de 2025.

¹¹⁵ Soares, Luiz Eduardo. 2066. [Ilustrações Rafael Coutinho]. São Paulo, SP: Ed. Do Autor, 2022, p. 12.

p. 21). Todo esse conteúdo é gerado a partir de um acervo digital comum, diretamente conectado às máscaras pessoais. Contudo, como todo aparato tecnológico, o sistema nem sempre é confiável, mesmo tratando-se de equipamento de ponta.

A narrativa acompanha os irmãos em caminhos distintos que se cruzam em diversos momentos onde também circulam outros membros que resistem, ou que tentam resistir ao sistema. É uma versão imaginada distópica de um Rio de Janeiro inserido em um cenário afetado pelo aquecimento global e por péssimas decisões governamentais que culminaram em um golpe policial-militar em 2041, que “leva ao poder ex-milicianos, coronéis, delegados e generais contrarrevolucionários.” (Soares, 2022, p. 276), e que agora está mergulhado em uma semidemocracia.

Assim, não se trata apenas de apresentar a literatura *sobre* o período, mas de entender quando, por quem e como as ditaduras são contadas na literatura contemporânea, como marcam as vivências, os corpos e as escritas contemporâneas e de que forma se inscrevem, muitas vezes espectralmente, neste século. (Cruz, 2022, p. 266)

A literatura contemporânea distópica escrita no Brasil tem como ponto de partida a vivência do período da ditadura cívico-militar. Portanto, é inevitável que esse elemento histórico esteja presente na narrativa, estabelecendo uma relação direta entre o que foi vivido e a constante ameaça de seu ressurgimento.

Em 2066 são diversas as menções e construções estruturais narrativas que dialogam com o período ditatorial. A relação entre Maria das Graças e Samara, irmã do Padre Sérgio, acontece após a jornalista entrevistar Samara. Elas acabam se envolvendo e o relacionamento as leva ao sítio da família de Samara e Sérgio, onde Maria das Graças revisita os horrores vividos por ela durante o período ditatorial, em que foi uma militante ativa contra o regime.

Fica claro que o exercício do poder é feito diariamente, em diálogo com a ideia de servidão voluntária, já discutida neste estudo. O controle do sistema é exercido pela Polícia Médica, uma junção peculiar de agentes de segurança e profissionais de saúde. Eles realizam o monitoramento por meio de aparatos de alta tecnologia, mantendo total controle sobre os indivíduos.

[...] Esvazie as cidades, e o que sobrar da casta de poderosos? Nada. Eles se comerão entre si, morderão o próprio rabo. Produzirão inteligência artificial que produzirá inteligência artificial, mas quem comprará seus produtos e obedecerá aos seus comandos? Enquanto o trabalho humano ainda for necessário e a consciência não provier da sofisticação do cálculo, enquanto houver espaço para a dúvida, a incerteza, o mistério, a imaginação e a arte, enquanto houver sentido na hesitação moral e na

reflexão sobre justiça, enquanto permanecerem ativos os afetos que conhecemos e a hipótese divina, com o perdão de meus amigos e amigas ateias, enquanto for esse o caso, a casta no poder não bastará, não bastará a si mesma, precisará do povo, e o poder que ela vai exercer não será vencer a morte, mas mandar e ser obedecida. E só há dois modos de fazer isso, pela força, isto é, pelo medo, ou pela vontade dos subalternos de servir, e essa vontade pode vir da crença de que as coisas devam ser assim, porque assim perde-se menos do que de qualquer outro jeito, ou pelo mero desejo de servidão, o estranho, e comum, desejo de servidão. (Soares, 2022, p. 91-2)

O poder que se estabelece na realidade distópica de *2066* é um poder exercido através de relações, em que demanda a construção de uma servidão voluntária, como afirmam La Boétie e Foucault. A necessidade de exercer poder é o que alimenta o sistema controlado pela Polícia Médica, ainda que no cenário carioca caótico, nada funcione “plenamente e à perfeição” (Soares, 2022, p. 78).

Um aspecto relevante da análise reside na descrição e narração dos cenários. A verossimilhança desses ambientes aproxima o leitor, transportando-o para dentro da trama. Esse efeito é crucial, pois permite o reconhecimento e a identificação com os deslocamentos descritos na cidade do Rio de Janeiro, evidenciados pela citação de bairros localizados no Centro e na Zona Sul.

O Rio de 2066 é visualmente materializado pelas ilustrações de Rafael Coutinho, responsável por transpor em imagens o que já possui perfeita descrição textual. O livro apresenta um Anexo I¹¹⁶, no qual as ilustrações estão dispostas, incluindo imagens e esboços das IMasks. O destaque é dado aos cenários reais que foram reimaginados dentro da proposta distópica da narrativa.

Em uma das ilustrações temos a Catedral Metropolitana do Rio de Janeiro, o prédio sede da Petrobrás e os icônicos Arcos da Lapa, todos pontos importantes da Capital, parcialmente inundados e desconfigurados, distantes do cenário atual. É possível identificar parte de um tanque de guerra também. Já em outras duas ilustrações, estão presentes mais dois pontos históricos e turísticos cariocas: o Teatro Municipal do Rio de Janeiro e o Copacabana Palace.

Igualmente inundados, os dois locais transparecem a ideia de algo que continua ali, de que o Rio se encontra por baixo dessa inundação. Há carros com balões infláveis e veículos que parecem jet-skis, utilizados na locomoção dos habitantes. Apesar de tudo ao redor não ser o mesmo, as fachadas, tanto do teatro quanto do hotel, permaneceram intactas, preservando a memória do que a cidade um dia foi. Há espaço ainda para o Parque Lage, paramentado com equipamento tecnológico, e também resiste o Cristo Redentor.

¹¹⁶ Soares, Luiz Eduardo. *2066*. [Ilustra  es Rafael Coutinho]. São Paulo, SP: Ed. Do Autor, 2022, p. 257.

Enquanto *2066* se passa no Rio de Janeiro, outra narrativa com características distópicas destaca os cenários nacionais, descrevendo-os em meio a uma ambientação tão caótica quanto o da narrativa de Soares, mas com o estopim relacionado a um vírus desenvolvido após os descontroles ambientais: *Corpos Secos*.

4.4.1 O Agro é tech

O cenário distópico difundido em escala mundial nem sempre estabeleceu relação nominal direta com os lugares que descrevia, embora em alguns casos fosse possível reconhecer o território. É o caso não só do cânone distópicos (Zamiátin e Huxley), que nomeia ficticiamente os locais em que a narrativa se passa, mas também de obras que estabelecem conexões permitindo o reconhecimento desses locais. *O Conto da Aia*, por exemplo, se passa no território em que hoje se situam Canadá e Estados Unidos, e Panem, o país fictício de *Jogos Vorazes* (com seus 13 distritos), está situado na mesma região, possivelmente com parte do México.

A narrativa distópica produzida no âmbito internacional nem sempre descreve com detalhes o território, no sentido de permitir uma associação imediata com a realidade. Já a narrativa distópica brasileira faz dessa característica algo importante para o desenvolvimento da narrativa. Para esse estudo, essa relação com o território estabelece um elo de pertencimento.

Em *2066*, o território da narrativa é um Rio de Janeiro em estado de caos com as altas temperaturas, já em *Corpos Secos*, narrativa escrita a quatro mãos, o cenário cita São Paulo, Porto Alegre e Florianópolis, por exemplo.

A narrativa *Corpos Secos* foi escrita pelos autores: Luisa Gleiser, Marcelo Ferroni, Natalia Borges Polesso e Samir Machado de Machado. A trama central acompanha quatro personagens buscando um lugar seguro em um Brasil assolado por um novo vírus que dá início a uma epidemia. Esse vírus deriva do uso descontrolado de agrotóxicos que resultou em uma mutação que transforma as pessoas em espectros humanos que não possuem mais atividade cerebral, os chamados *corpos secos*.

Mateus, o protagonista da trama, é a esperança de cura, já que foi contaminado e não desenvolveu a mutação. É protegido por todos por ter sido depositado nele a chance de uma possível reversão da contaminação. Acompanhamos também a trajetória de Regina, uma mulher que perde o marido em uma invasão a sua fazenda e passa a fugir de homens e de corpos secos. Os gêmeos Constância e Conrado, que também lutam pela sobrevivência, e o pequeno Murilo, irmão de Mateus.

Conforme já discutido, a utopia e a distopia, enquanto opostos, partem da possibilidade de discussão a partir de um cenário contemporâneo observado. Fátima Vieira¹¹⁷ afirma que os utopistas partem da observação de um problema atual que necessitaria de mudanças, e imaginam esse novo cenário utópico. Já a distopia, utiliza o mesmo mecanismo, mas, exacerbando o pior, colocando o cenário em que foi escrita com projeções negativas do que está por vir. “[...] Em termos mitológicos, a distopia se refere à imagem do mundo na mesma medida que àquela da queda da humanidade.” (Liebel, 2021, p. 191-2). A distopia apresenta

[...] outra possibilidade narrativa que a insere diretamente em nosso imaginário, conectando espaços e conjunturas reais e ganhando um tom premonitório. Isso, para além da construção, de personagens relacionáveis com o leitor, produz um reconhecimento automático e determina uma ancoragem da narrativa distópica com a realidade. (Liebel, 2021, p. 193)

[...] Sua ambientação é permanente nas sombras, as possibilidades de redenção são ínfimas. É a angústia dessa realidade que marca o tom das histórias, e o objetivo não é a redenção ou a salvação, mas sim a sobrevivência.

Esse elemento da sobrevivência coloca as distopias em um plano diferente daquele do Apocalipse. A matriz emotivo-narrativa da distopia não é a fê, que domina a narrativa apocalíptica, mas sim a esperança. (Liebel, 2021, p. 194)

As afirmações de Vinícius Liebel, em *Distopias – um gênero na história*¹¹⁸, dialogam com *Corpos Secos*. Observa-se o reconhecimento nas descrições dos locais e durante os deslocamentos dos personagens. A narrativa ganha ares apocalípticos ao descrever como o cenário chegou ao que é apresentado na trama. A esperança de encontrar um lugar seguro, longe dos corpos secos é o que permeia a movimentação dos personagens, a busca por uma saída, a esperança de se alcançar algum lugar que permita a sobrevivência.

O cenário de fim de mundo se apresenta em *Corpos Secos*, com as peculiaridades referentes a identidade da literatura contemporânea brasileira. É possível se reconhecer nos personagens e se identificar com os mesmos, já que o fim do mundo está ambientado em território nacional.

A literatura e as adaptações audiovisuais, em sua maioria, apresentam o fim do mundo a partir de outras localidades, principalmente os Estados Unidos. É o caso de filmes como *Guerra Mundial Z* e *A Estrada*, baseados respectivamente, nos livros de Max Brooks e Cormac

¹¹⁷ VIEIRA, Fátima. *The concept of utopia*. In: *The Cambridge companion to utopian literature* / [edited by] Gregory Claeys. United Kingdom: Cambridge University Press, 2010, p. 8.

¹¹⁸ LIEBEL, Vinícius. *Distopias – um gênero na história*. In: *Das utopias modernas às distopias contemporâneas: conceito, prática e representação* / organização Sílvia Liebel. Belo Horizonte [MG]: Fino Traço, 2021.

McCarthy, ambos de 2006. Tais narrativas foram adaptadas e o cenário apresentado parte do território local, o que não é necessariamente uma crítica, mas apenas um ponto de vista.

Já com narrativas como as aqui citadas: *Não verás país nenhum*, 2066 e *Corpos Secos*, é possível visualizar o caos distópico a partir do que pode ser identificado no contexto brasileiro. Os cenários são particularmente bem descritos, considerando as peculiaridades e principalmente, imprimindo a identidade da narrativa literária nacional em uma categoria de gênero pouco explorado: a distopia.

Continuamos parados, a olhar para baixo. Gostaria de descer, não há como. À direita, estende-se o valo seco do antigo Tietê. O rio era mais raso do que eu pensava. Como fedia, grosso, coalhado de detritos. Até que foi bom secar, não passava de um estéril caudal de imundície, intestino podre da cidade. (Brandão, 1982, p. 106)

- Começou há uns trinta anos, ou mais. Não sou nada bom para datas. Havia uma reserva em Sorocaba. Naquele tempo a cidade era desligada de São Paulo. [...] Quando as indústrias ocuparam totalmente Sorocaba, Votorantim, Brigadeiro Tobias, São Roque, Cotia, as prefeituras desapropriaram, mandaram tratores, exterminaram a reserva. [...] Acertou-se, os animais vieram para a reserva daqui, que fica na altura do antigo quartel de Barueri. (Brandão, 1982, p. 114-115)

Brandão situa o Brasil distópico em São Paulo, como foco principal territorial da narrativa. É possível reconhecer cenários atuais e reconfigurações a partir do que conhecemos. É o caos chegando ao centro urbano. Em *Não verás país nenhum*, nem mesmo a grande selva de pedra escapou das consequências climáticas e decisões governamentais equivocadas.

Ingri completou a viagem na pequena barca que transportou da Ilha do Governador ao Jardim Botânico, isto é, à parte elevada do antigo bairro, agora submerso. O oceano que avançara sobre a costa fluminense fizera da Lagoa Rodrigo de Freitas sua extensão natural. [...] (Soares, 2022, p. 49)

[...] Cosme Velho voltou a ser área de chácaras agora secas, bairro quase desabitado e isolado. A segunda metade do túnel Rebouças, ligando o Cosme Velho ao Rio Comprido, cedeu. Nem favelas nem residências de luxo puderam manter-se nos morros acima e ao redor. [...]

O segundo ponto de encontro dos anarquistas era a ruína da capela de São Francisco Xavier, construída no século XVII no alto da colina que separa os antigos bairros de São Francisco e Charitas, em Niterói, agora integrada à cidade do Rio como terceiro distrito. [...] (Soares, 2022, p. 83)

O Brasil retratado em *2066* tem como foco narrativo o Rio de Janeiro, e além das altas temperaturas, alguns dos principais pontos turísticos e conhecidos bairros, que inclusive abrigam a elite carioca, estão submersos. No trecho citado, há menção inclusive às favelas e mansões de luxo, pois, no momento em que tudo submergiu, não houve diferença de classes sociais. Os desdobramentos atingiram a todos igualmente. Ainda que se reconheça a possibilidade de fuga dos mais ricos para outros locais do estado, a destruição do que se tinha atingiu a todos.

[...] *Se você não está contaminado pelo corpo seco, venha para Florianópolis. [...]*
... os seguintes pontos de embarque e triagem foram estabelecidos ao longo da
costa: Ilhabela, São Paulo; Escola Naval, Rio de Janeiro; Ilha do Frade, Vitória...
[...] (Geisler; *et. al.*, 2020, p. 25)

Fechado no quarto, Mateus deita na cama e começa a chorar. A notícia chegou ao hospital pelo rádio ainda há pouco, confirmando que o silêncio da base aérea de Santa Maria significava o pior. Ela havia caído. O silêncio vindo de Brasília leva conclusão semelhante, e agora são como certo que as regiões Sul e Centro-Oeste estão perdidas. Romero entra no quarto logo em seguida e tenta tranquilizá-lo. (Geisler; *et. al.*, 2020, p. 40)

[...] Alguns minutos depois, cruzam a ponte sobre o rio Pinheiros, passando pelo Itaim Bibi, e entram na Nove de Julho. Eles veem pelas janelas as ruas pontuadas aqui e ali por corpos secos que vagam em matilhas e são atraídos pelo movimento dos veículos.
[...]

[...] Há alguns carros parados no caminho, os quais o blindado vai empurrando para abrir espaço. Até que enfim os dois veículos chegam na avenida Paulista, em frente ao Masp, e param ali.

A Paulista está deserta. Não há nenhum veículo no caminho, mas ela está repleta de lixo empilhado e espalhado pelos cantos.

[...] Ela sugere pegas a rodovia Anchieta, de lá passar à BR-101 e seguir pelo litoral. Aquelas áreas eram menos povoadas e têm mais vegetação. Os corpos secos não duram muito tempo onde há aves e animais carniceiros. (Geisler; *et. al.*, 2020, p. 48-9)

Em *Corpos Secos*, é descrita boa parte do território brasileiro, expandindo a narrativa para descrições além do eixo Rio-São Paulo. Regiões como o Sul e o Centro-Oeste ganham destaque no mapa distópico. Enquanto lugares como São Paulo estão abandonados, os locais "seguros" são as principais ilhas, com Florianópolis se destacando como a grande esperança de recomeço.

O território é “uma categoria essencial para a elaboração sobre o futuro. O uso do território se dá pela dinâmica dos lugares.” (Souza, 2005, p. 253). A afirmação de Maria Adélia Aparecida de Souza é parte da apresentação que antecede o artigo de Milton Santos, importante nome quando se fala em estudos sobre território.

O território hoje, pode ser formado de lugares contíguos e de lugares em rede: São, todavia, os mesmos lugares que formam redes e que formam o espaço banal. São os mesmos lugares, os mesmos pontos, mas contendo simultaneamente funcionalidades diferentes, quiçá divergentes ou opostas. (Santos, 2005, p. 256).

Nas narrativas estudadas, o território se torna espaço de resistência, como em *Não verás país nenhum* ou *2066*, e espaço de sobrevivência ressignificado, em *Corpos Secos*. Aliás, nesta última, a emergência em tentar conter o avanço dos corpos secos faz com que os espaços e territórios se apresentem como refúgio.

4.5 Um parque de diversões no coração da Amazônia

O objetivo deste estudo é analisar a distopia como categoria de gênero literário e suas características principais. Observou-se que a narrativa distópica mantém uma relação solidificada com o contexto sociopolítico contemporâneo de seus autores. A literatura distópica se estabelece a partir dessa conexão, exacerbando os desdobramentos de seu cenário de produção em projeções futuras negativas.

No Brasil, a produção desse gênero ainda é reduzida, e comumente confundida com a ficção científica, ou não classificada como categoria de gênero, pois muitas vezes é registrada apenas como “literatura brasileira”. Ainda se baseia na classificação principal que estabelece a separação dos gêneros textuais em: lírico, narrativo e dramático, sem considerar a classificação dentro dos tipos de narrativas existentes.

A ida a uma livraria nos coloca em contato com a literatura de uma forma diferente, pois podemos encontrar os livros separados por assuntos e/ou temas. De autoajuda à literatura estrangeira, ocorre a classificação das obras de forma que o leitor se identifique com o tipo de leitura que mais lhe agrada. E é justamente aí que um olhar mais atento vai perceber que em sua maioria, as narrativas brasileiras são agrupadas como conteúdo nacional, a chamada “literatura nacional”. De fato, ela é, mas pode e é mais que apenas literatura nacional, é ficção científica, fantasia, romance, aventura, infantojuvenil e uma série de outras categorias de gênero, ou subgênero. O relevante é observar que a literatura pode propor-se a contar o que quiser,

ficcionalmente, e, ainda assim, ser crítica e, principalmente, ir além de ser apenas literatura nacional, no sentido de retratar exclusivamente a produção escrita de nossos autores.

O filme *Ficção Americana*¹¹⁹, concorrente ao Oscar de Melhor Filme em 2024, é baseado na narrativa *Erasure*, de Percival Everett. O livro e sua adaptação discutem temas muito importantes para o contemporâneo americano. Não se trata de distopia, mas sim de retratar um escritor afro-americano, Monk, que se vê no dilema de seguir o que esperam que ele escreva como um homem negro vivendo nos Estados Unidos: uma literatura estereotipada sobre a vida do negro americano e suas relações sociais contemporâneas.

Não é nossa intenção fazer nenhuma análise dessa narrativa, nem de sua adaptação, mas sim chamar a atenção para uma cena do filme que representa um pouco do pensamento que está sendo discutido aqui. Aos 16 minutos do filme, observamos Monk, o escritor protagonista da adaptação, em uma livraria. Ele procura pelo seu próprio livro e o encontra na seção de “Estudos afro-americanos”. Seu questionamento passa pela indignação de não encontrar seu livro onde ele deveria estar, junto a seção de ficção, pois é um livro de ficção e não um estudo específico crítico sobre a sociedade afro-americana.

Algo parecido acontece nas livrarias brasileiras, e é como se desse modo a literatura brasileira perdesse um pouco da sua identidade. A ela, em alguns casos, não é permitido ser mais que literatura brasileira, já que é classificada e rotulada dessa forma. Mas a literatura brasileira pode ser uma narrativa de aventura, romance, ficção científica, e claro, uma narrativa distópica. Por isso, a todo o momento, esse estudo nomeia as obras brasileiras aqui analisadas como as reconhece: romance distópico.

Atualmente, a categoria “Literatura de Entretenimento” ainda está em discussão, seja no mercado editorial, seja no âmbito acadêmico e da crítica literária. Essa separação categórica deu-se com a normatização, no Prêmio Jabuti, da divisão entre “Romance Literário” e “Romance de Entretenimento”. Chauvin¹²⁰ afirma que narrativas que são categorizadas como distopia, ficção científica, romances policiais e outros, acabam sendo reduzidos a produtos de consumo, ou seja, o fato de venderem mais acaba impactando sua classificação enquanto categoria de gênero literário. De acordo com os critérios do prêmio Jabuti, o “Romance de Entretenimento” tem basicamente uma diferença de análise avaliativa a ser considerada para sua premiação: a capacidade de engajamento de seu leitor, impulsionada por novas ferramentas e aplicativos, como o Tik Tok.

¹¹⁹ *Ficção Americana*. Direção de Cord Jefferson. Estados Unidos: Amazon Prime Video, 2023, 1h57m. Acesso em: 29 de setembro de 2024.

¹²⁰ CHAUVIN, Jean Pierre. Apresentação. In: *Literatura de Entretenimento*. Revista USP, São Paulo, n.140. janeiro/fevereiro/março, 2024, p. 9.

Dessa forma, não é possível julgar uma literatura como melhor ou pior que outra; elas apenas circulam em esferas literárias diferentes, contando com maior ou menor receptividade de acordo com o público que as recebe. A tensão existente entre o que é e o que não é literário não colabora com a proposta de valorização de livros, autores e editoras no amplo universo do mercado editorial brasileiro. (Mai, 2021, p. 176)

Assim como o cânone distópico e outras grandes narrativas distópicas contemporâneas ainda têm muito a dizer e alertar quanto ao que está por vir, a distopia brasileira também se propôs a alertar, alarmar e consolidar-se a partir de características importantes do gênero. Foi feito aqui um trajeto de análise que culmina em uma narrativa distópica brasileira que apresenta os principais elementos narrativos dessa categoria de gênero, como o território cercado, a manipulação a partir de um governo imposto e questões identitárias. Mas, com uma boa dose de reconhecimento de uma produção nossa, carregada de identidade e pertencimento, em que é possível se reconhecer, se identificar e se aventurar em terras *tupiniquins*, no coração da Amazônia brasileira. Afinal, nada mais brasileiro que a maior floresta tropical do mundo. Sejam bem-vindos à *Tupinilândia*.

5. TUPINILÂNDIA – UMA INTRODUÇÃO

17 de outubro, 1983: Hoje me apresentaram ideias. Bandeirante. Descartei. O que ele vai fazer de heroico? Caçar escravos e estuprar índias? Os paulistas da equipe se ofenderam, mas expliquei que é o mesmo motivo pelo qual não quero personagem gaúcho ou cangaceiro, que degoladores e assaltantes não são heróis bons para crianças. Pronto, agora ofendi os gaúchos e os pernambucanos da equipe. Mas existe uma razão para Getúlio ter abolido as bandeiras estaduais: se estimularmos o individualismo regional, não estamos pregando a união. O problema é que um país como o Brasil tem ao menos umas dez identidades diferentes. Não, nada de heróis, nada muito específico. Precisamos de um personagem infantil carismático, que possa gerar identificação de norte a sul. Eu digo à equipe: pensem em Disney. Mickey é um rato, Donald é um pato, o resto são cães, vacas e cavalos, animais domésticos, animais de fazenda, coisa com que toda criança se identifica, não um bicho exótico do meio do mato, até porque os melhores o Ziraldo já pegou. (Machado, 2018, p. 62-63)

Tupinilândia, de Samir Machado de Machado, publicado em 2018, conta a história ficcional da criação de um parque de diversões em plena Selva Amazônica. Idealizado por João Amadeus Flynguer, o terreno onde Tupinilândia é construído se localiza nas proximidades de Altamira, em Belém do Pará, estado do Norte do Brasil, no município fictício de Amadeus Severo¹²¹. A narrativa, dividida em duas partes, acompanha dois momentos históricos da história do Brasil.

Na primeira parte, a trama se desenvolve ao redor de João Amadeus, importante empreiteiro que deixa clara a sua insatisfação com o período da ditadura cívico-militar no Brasil. A narrativa se situa durante o período da abertura política e redemocratização, final do ano de 1984 e início do ano de 1985.

Acompanhamos Tiago, *affair* de Beto, filho de João Amadeus. Tiago e Beto tiveram um breve romance anos antes, quando Tiago escreveu um artigo para a *Reader's Digest*. O texto narra o encontro de João Amadeus e Walt Disney em 1941, a única vez em que Walt Disney esteve, de fato, no Brasil.

João Amadeus pede então que Tiago trabalhe em uma biografia de sua vida, em que serão inseridos os bastidores e a história por trás da idealização de Tupinilândia, localizada em território de segurança nacional. Assim que inicia a pesquisa do acervo enviado por João Amadeus, Tiago nota as várias semelhanças com o universo criado por Walt Disney. Há uma revista em quadrinhos infantil homônima, destinada a apresentar os personagens do parque,

¹²¹ O nome da cidade homenageia o pai de João Amadeus, e se localiza em uma área em que os Flynguer possuem grande concessão de terras. O local é considerado “área de segurança nacional” (Machado, 2018, p. 44).

recheada de animais antropomórficos, exatamente como os conhecidos personagens da Disney. A publicação da revista em quadrinhos, tendo Artur Arara e seus amigos como pano de fundo, faz parte da ambientação temática do parque de diversões.

Tiago é convidado a conhecer o parque em um fim de semana teste, quando será aberto pela primeira vez a alguns convidados. O evento espera, inclusive, a visita do recém-eleito presidente por voto indireto na redemocratização: Tancredo de Almeida Neves. Durante esse fim de semana Tupinilândia é atacada por membros do integralismo, coordenados pelo General Newton Kruel, militar da ativa e chefe da Agência Central do SNI (Serviço Nacional de Informações), órgão importante no monitoramento de informações durante o período da ditadura cívico-militar no Brasil.

Apesar de manter uma negociação com o governo ditatorial, João Amadeus não concordava com a ditadura cívico-militar¹²². A construção de Tupinilândia é apresentada como um empreendimento nacionalista, que busca enaltecer a produção nacional. Um parque de diversões com brinquedos inspirados nos personagens da revista em quadrinhos de mesmo nome, mas não só um parque, e sim uma cidade inteira planejada, nos moldes da ideia malsucedida de Fordlândia. O projeto de João Amadeus inclui uma cidade com infraestrutura para abrigar os funcionários que trabalharemos no parque, e como o local não possui facilidade de acesso, necessita de toda a estrutura de transporte e hospitais, por exemplo, incluindo um pequeno aeroporto.

Apesar do governo militar simpatizar com a ideia de um parque que enaltecesse os ideais nacionais, já que “[...] A ideia de fazer do parque um cartão-postal nacionalista agradou aos militares.” (Machado, 2018, p. 102). Os movimentos de João Amadeus vinham sendo monitorados, e a invasão ao parque acontece devido à área intitulada “Museu Brasileiro da Vergonha”. Essa área do parque reproduzia animatrônicos de torturadores da ditadura, métodos de tortura e demais atrocidades do período. Algo que nem os simpatizantes da ideia do parque, nem os que se sentiam donos da narrativa heroica de salvação do Brasil com o golpe militar, jamais permitiriam. Então, o General Kruel vê uma oportunidade de coordenar um ataque ao parque.

A partir dessa invasão, o leitor acompanha os desdobramentos que culminam na retirada de todos os visitantes, e na permanência de João Amadeus que se recusa a deixar seu empreendimento, sua cidade. Os acontecimentos em Tupinilândia ficam adormecidos e guardados, esquecidos durante anos, até que na segunda parte do livro, a história é retomada a

¹²² MACHADO, Samir Machado de. *Tupinilândia*. São Paulo: Todavia, 2018, p. 83-4.

partir dos estudos do arqueólogo Artur Alan Flinger, em 2016, quase vinte anos após a invasão em Tupinilândia, e após os eventos que sucederam o *impeachment* da Presidente Dilma Roussef.

Artur mora em Porto Alegre e trabalha no IPHAN-RS (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), e tem a nostalgia como objeto de pesquisa. Parente distante e menos afortunado dos Flynguer, com y, ele desconhece esse parentesco. De Tupinilândia, guarda algumas poucas edições da revista em quadrinhos de mesmo nome e mantém pela história e pelo espectro do parque de diversões, uma certa obsessão. A coleção particular de Artur conta com dez edições da revista em quadrinhos, publicada entre junho de 1984 e março de 1985, e “cuja última edição mencionava vagamente um parque de diversões inspirado em seus personagens.” (Machado, 2018, p. 275).

A coleção particular conta não só com as edições da revista, mas também com itens que Artur encontrou em antiquários e na internet, como: cadernos, adesivos, revistas de colorir, canetas e etc. Três anos antes do momento em que a história se passa, um minidocumentário em VHS, resgatado por ele em um sebo, intitulado “*Tupinilândia: como chegamos até aqui.*” (Machado, 2018, p. 275-6). Artur assistiu ao próprio João Amadeus apresentando o parque ao lado de um dos personagens da revista em quadrinhos.

Foi como um chamado, uma explosão mental. Artur passou a pesquisar ostensivamente sobre o assunto – uma obsessão que, como um vírus, se espalhou para quem estava mais próximo, como colegas de departamento e amigos pessoais para o qual mostrou o vídeo. A ideia de que havia um parque de diversões completo, abandonado e esquecido a poucos quilômetros de Altamira, no interior do Pará, era emocionante. E agora, o timing não poderia ser mais perfeito: havia a possibilidade real de que a região do parque fosse cedo ou tarde afogada pela hidrelétrica de Belo Monte, o que acrescentou urgência à proposta de um mapeamento virtual das ruínas. (Machado, 2018, p. 276)

Artur e seu colega de trabalho, Donald, conseguem autorização para pesquisar o território de Tupinilândia e fazer o mapeamento da região, sem saberem da invasão ocorrida anos atrás. Assim sendo, além de seu amigo Donald, embarcam com ele sua filha Lara, e mais dois integrantes da equipe de pesquisa com destino a Belém do Pará e às ruínas de Tupinilândia.

A narrativa, assim como as mencionadas anteriormente, *Não verás país nenhum*, 2066 e *Corpos Secos*, também explora e muito as localidades brasileiras, com detalhamentos tão impressionantes que nos fazem pensar se os lugares realmente existem. Muito do passado histórico real do Brasil, aliás, mistura-se à narrativa ficcional. A inserção de acontecimentos reais, como a descrição impressionante do atentado à bomba na sede da OAB no Rio de

Janeiro¹²³, potencializa a verossimilhança da obra. Isso faz com que o leitor mergulhe na narrativa, sendo levado a questionar os fatos apresentados e a contrastá-los com a realidade. Em *Tupinilândia*, as regiões Norte e Sul são mais exploradas, deixando um pouco de lado o eixo Rio-São Paulo.

Belém do Pará tinha cheiro de chuva – um permanente cheiro de umidade mesmo quando não estava chovendo, que se somava a um aroma onipresente de coentro. Artur chegou na expectativa de que se sentiria como num país estrangeiro. Mas, do pouco que viu da cidade, pelas janelas dos táxis que tomaram no aeroporto Val de Cans até o hotel, sentia-se numa grande cidade pequena de interior, vendo casas de madeira coladas umas nas outras, ruelas de chão batido, comércio popular e placas de madeira pintadas à mão vendendo açaí. Mas então o táxi entrou numa grande avenida e por um instante pensou estar de volta a Porto Alegre – as mesmas ruas arborizadas, o mesmo ar decadente no centro histórico banhado pelo rio. (Machado, 2018, p. 302)

5.1 *Retrotopia* – nostalgia e memória

A temática da nostalgia passeia como coadjuvante durante toda a narrativa escrita por Machado. *Tupinilândia* é uma obra que ressalta a nostalgia. Os questionamentos de Artur são atuais e representam muito do que está refletido na sociedade e cultura contemporânea: “o que houve nos anos 80 que fez com que ele grudasse na cultura popular de um modo que continua nos afetando até hoje, e despertando saudosismo em quem não o viveu? Como é possível ter nostalgia por uma época que não foi a sua?” (Machado, 2018, p. 263).

[...] Para esse fenômeno, a medicina da época tomou emprestado do grego homérico os conceitos de *nostós* – “reencontro, retorno ao lar” – e *álgos* – “dor, sofrimento” –, e cunharam a palavra “nostalgia”.

Mas a nostalgia não é o desejo por um lugar, e sim por um tempo e uma época diferentes dos nossos, que geralmente associamos ao passado, embora também haja a nostalgia prospectiva, a saudade pelas visões de futuro que já se tornaram obsoletas. Num sentido mais amplo, o sentimento nostálgico é uma forma de nos rebelarmos contra a velocidade do nosso tempo, desse progresso que se foca nas melhorias para o futuro sem refletir sobre o passado. E a romantização dos sentimentos foi também uma resposta do século XIX ao racionalismo dos iluministas do século XVIII. Não é coincidência, por exemplo, que o mesmo século XIX dos românticos viu surgir o fenômeno do nacionalismo. As duas coisas se conectam. Mas, para funcionar, o objeto da nostalgia romântica precisa estar sempre *distante*, além do tempo e do espaço

¹²³ Ibidem, p. 35-6.

presentes, perdidos lá longe em brumas de um passado distante, ou então em terras perdidas, de utopias onde o tempo nunca passa. (Machado, 2018, p. 264)

Em seu último livro, *Retrotopia*, publicado em 2017, Zygmunt Bauman introduz o conceito de *retrotopia*. O termo designa um retorno idealizado ao passado, um sentimento que dialoga com a nostalgia e que busca, em soluções não cumpridas, respostas para os desafios do presente e do futuro. O medo do futuro, de acordo com o autor, atua como o principal fio condutor para esse conceito.

Bauman dialoga com Svetlana Boym, que também é citada em *Tupinilândia*, nos estudos de Artur, devido a sua consolidada pesquisa sobre nostalgia, e como a mesma circula no imaginário e nas memórias dos indivíduos. Para Boym, a nostalgia “é um sentimento de perda e de deslocamentos, mas também é um romance da pessoa com sua própria fantasia.” (2001, p. 13. [tradução minha]).

Para Bauman, o passado acaba sendo valorizado e lembrado devido às incertezas e inseguranças do porvir. O futuro, antes visto como local de expectativas e esperanças, passa a ser habitado por pesadelos como o medo de perder o emprego, a insegurança quanto à posse de bens, a desvalorização no mercado de trabalho e outras preocupações que permeiam o imaginário. Essa angústia leva o indivíduo a recorrer a uma memória idealizada que lhe oferece a sensação de um ambiente seguro e estável.

A pesquisadora russa Svetlana Boym costuma separar a nostalgia em dois tipos: a *reflexiva* e a *restauradora*. A nostalgia reflexiva é focada na própria experiência nostálgica, que pode ser tanto prazerosa quanto irônica. Ela se apoia no anseio em si, não se apegando a detalhes e sim a simbolismos, habita espaços diferentes ao mesmo tempo e retarda eternamente o retorno nostálgico, para melhor aproveitar o sentimento. Já a nostalgia restauradora é focada na obsessão do “retorno ao lar” e nem sequer percebe a si mesma como nostalgia. Ela se vê como uma “verdade” ou “tradição” a ser protegida, onde só existem duas narrativas possíveis: a do “retorno às origens” e a da “conspiração”. Essas duas tipologias, quando aplicadas à história, são o que nos permite distinguir, por exemplo, entre a ideia de uma “memória nacional”, onde há uma única narrativa linear, e uma “memória social”, formada por diversas narrativas coletivas que marcam nossa memória individual, mas não a define.

Mas aonde quero chegar com isso?

Bem, o século XX acabou. Nós vivemos no “mundo do futuro” de nossos pais e avós, temos computadores de bolso, redes de informação e sistemas automatizados. Ninguém inventou ainda o skate voador, mas há esperanças. Quantas datas da ficção científica de nossas infâncias já deixamos para trás? Quantos apocalipses, odisséias no espaço, ou anos em que faríamos contato? Chegamos, e agora que cá estamos, para

onde apontamos nossas visões? Na última virada de século, olhava-se para os futuros possíveis. Nesta, nos apegamos à nostalgia. O que aconteceu?

Aconteceu a industrialização e a cultura de massa, que gerou um dos grandes fenômenos do século XX: a privatização e a internalização da nostalgia. O desejo do “retorno ao lar” foi substituído pelo desejo de retorno à própria infância, fazendo com que cada vez mais a nostalgia se tornasse desajustada não com o progresso em si, mas com a noção que tínhamos de maturidade. E eu tenho a coleção de bonequinhos para provar. Ou alguém acha que foi coincidência que todas as gerações nascidas depois da Segunda Guerra, dos que hoje são sessentões aos *millennials* de vinte e poucos anos, tenham sido sempre consideradas mimadas, narcisistas e imaturas pela geração imediatamente anterior? (Machado, 2018, p. 264-265)

Boym diz ainda que “O século vinte começou com a utopia futurista e terminou com a nostalgia.” (2001, p. 14. [tradução minha]). Ou seja, muito do que foi projetado para o futuro não se concretizou. Talvez tenha havido um excesso de expectativa, mas o que se apresentou no plano da realidade não foi nada parecido com o imaginado, com o que a utopia desenhava. Tanto que as distopias se tornaram uma forma de expressar que o que se espera do futuro não é positivo. Com o início do século XXI, as distopias tomaram conta do cenário literário e audiovisual, apresentando possibilidades como as que são vistas em séries como *Black Mirror*, em que esse cenário parece mais possível do que os skates voadores de *De volta para o futuro*. A nostalgia passou então a um lugar seguro, e o futuro, incerto. “Hoje nós tendemos a temer o futuro, tendo perdido confiança na nossa capacidade coletiva de mitigar excessos, torná-lo menos assustador e repelente. Bem como um pouco mais amigável para o usuário.” (Bauman, 2017, p. 59). Para Bauman¹²⁴, esse medo do futuro desagua em becos sem saída, com poucas possibilidades de superação, exacerbando o retorno ao “seguro”.

Mas então por que, especificamente, os anos 80? Nos Estados Unidos, foi um período de intenso consumismo e conformismo onde, não por coincidência, imperava um saudosismo dos anos 50. Para nós no Brasil, foi a “década perdida” da hiperinflação, governos impopulares e não eleitos, filmes hiperviolentos e uma cultura televisiva sexualizada, tomada, de modo geral, pela falta de noção e senso de responsabilidade. Claro, a nostalgia do passado é a nostalgia da própria infância, mas o que ocorreu ali que fez com que esse saudosismo esteja se prolongando por muito mais tempo do que seria esperado?

Primeiro: foi a última década sem internet, celulares ou a conectividade que nos faz ficar interligados e disponíveis o tempo todo. A última década em que, para falar com alguém, você precisava esperar a pessoa chegar em casa. A internet foi lançada

¹²⁴ BAUMAN, Zygmunt. *Retrotopia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2017, p. 141.

comercialmente em 1995, e seu impacto sociocultural e econômico é ainda hoje, exatos vinte anos depois, muito recente para ser medido. A primeira geração nascida depois da internet está chegando ao mercado de trabalho agora, e a última transformação tão radical assim no modo de pensar a sociedade foi a linha de montagem de Henry Ford. O impacto da internet equivale ao do Iluminismo, que levou à Revolução Francesa. Então, meus caros, nós que nascemos antes dela somos todos *Ancien Régime*. (Machado, 2018, p. 264-5)

A tese de Artur, inserida em *Tupinilândia*, através da apresentação de um seminário de pesquisa, trabalha com questões estudadas fora do ficcional, utilizando pesquisadores como Boym, para pautar os conceitos desenvolvidos sobre nostalgia. Essa relação nostálgica é o ponto de partida do retorno à Tupinilândia. Afinal, a partir da descoberta do VHS é que Artur passa a procurar informações sobre a existência do parque de diversões.

Essa relação com o passado permeia toda a narrativa, e é importante para a forma como enxerga-se os acontecimentos. O período da ditadura cívico-militar foi vivido de formas diferentes nas regiões do Brasil, e claro, pelas pessoas que se propuseram a ser resistência ao regime.

A chegada de Artur e sua equipe à Tupinilândia encontra um cenário diferente do que imaginara. E o que de fato aconteceu após a invasão dos integralistas é finalmente explicado na narrativa, e é trama central da segunda parte do livro.

Tupinilândia congelou no tempo e no espaço, transformando-se em uma cidade distópica e isolada do restante do Brasil. O parque de diversões passou a funcionar como cidade sob o comando do General Kruel. Na narrativa, a ditadura nunca chegou ao fim, e seus habitantes permanecem sob a jurisdição de um governo cuja atuação se limita aos muros da cidade-parque, apresentada como parte da "República Integralista do Brasil".

Artur e Lara, assim como os outros membros da equipe, são capturados ao adentrarem os limites do parque. Em seguida, são levados para a exibição de uma aula de História sobre a origem de Tupinilândia.

“A formação da República Integralista do Brasil.” [...]

“Em 1985, com a morte de Tancredo Neves e a recusa do presidente Figueiredo em passar a faixa ao vice José Sarney, instaurou-se o caos no Brasil. Guerrilheiros comunistas infiltrados, disfarçados como médicos comunitários, padres e jornalistas, aproveitaram para fazer o que não conseguiram em 1964: tomar de assalto as principais capitais do país, mergulhando a nação na guerra civil. O movimento foi financiado pelo empresário comunista João Amadeus Flynguer, e liderado nas trincheiras por Miguel Arraes no Nordeste e Leonel Brizola no Sul, com apoio militar de comunistas russos e cubanos. O país foi dividido ao meio. Mas eles não contavam

com um detalhe: na cidade paraense de Amadeus Severo, o general Newton Krueel reunia os mais fiéis soldados brasileiros para se opor à invasão.”

Surgiu a narradora, de corte chanel e usando uma blusa azul, uma moça jovem, loira e viçosa, ao menos na época em que o vídeo fora produzido. A legenda a identificava apenas como professora Magali. Estava diante de uma tela como se apresentasse a previsão do tempo, interagindo com animações toscas que mostravam os principais avanços e recuos de uma guerra fictícia. Ao descrever a invasão comunista sobre o Nordeste, fazia expressões de dor e preocupação exageradas, detalhando as perfídias comunistas e os crimes horríveis que cometiam – “torturas desumanas, eletrochoques em crianças, animais vivos inseridos dentro de mulheres!”. Mas seu rosto se iluminava quando o valente exército do Movimento Integralismo Livre, sob a firme e sábia liderança do general Krueel, empurrava-os de volta ao litoral, refazendo o mapa do país. [...] (Machado, 2018, p. 340-1)

Na realidade paralela e distópica de Tupinilândia, Krueel é o grande salvador da pátria. A ele foi atribuída a valentia de combater o comunismo. Para tal, o marco histórico do controle da cidade-parque por Krueel se deu a partir da invasão integralista, contada aos cidadãos de Tupinilândia como invasão comunista, orquestrada por João Amadeus, conspirador e traidor da pátria.

É nesse cenário que se concretiza a manipulação e a deturpação da história, um tema fundamental na literatura distópica. Nesse contexto de reconfiguração, os simpatizantes do movimento integralista e do regime ditatorial se uniram ao General Krueel e estabeleceram uma distopia em plena Selva Amazônica. A cidade permaneceu isolada e intocada durante todo o tempo que se sucedeu ao embate entre a equipe do parque, os visitantes do fim de semana experimental e os integralistas, comandados por Krueel.

Como forma de manter a farsa e o domínio, Krueel utiliza todo o aparato idealizado por João Amadeus. A estrutura montada para o funcionamento da cidade e do parque se torna o território de atuação de Krueel e seus aliados. “Três mil pessoas isoladas dentro de um gigantesco shopping center por trinta anos?” (Machado, 2018, p. 347) O sonho de continuar vivendo no período ditatorial se concretizou na cidade-parque.

Após a invasão, Helena, filha de João Amadeus, conseguiu contato com Krueel e exigiu o corpo do pai, “permitindo” que ele e seus aliados continuassem em Tupinilândia. Com a morte de Tancredo Neves, ela não remexeu em um possível escândalo, deixando Krueel em paz, em troca do corpo de seu pai. Um grande erro que ela só vai constatar com a ida de Artur à Tupinilândia, e com seu retorno ao local onde tudo aconteceu em 1985.

Eram cerca de setenta homens dentro do Centro Cívico, mais outros vinte ou trinta, entre civis e militares, que se envolveram diretamente naquela conspiração. Suas

famílias – esposas, filhos de diferentes idades, pais idosos, alguns irmãos e cunhados – foram levadas para Tupinilândia, constituindo a população inicial de cerca de quatrocentas pessoas. Para eles, os integralistas contaram com o auxílio de uma rede externa de simpatizantes, organizados pela filha mais velha do general Kruel, Magali, que ao longo dos anos enviou-lhe regularmente suprimentos, desde comida e remédios a eletrônicos. Mas também Helena cuidou do seu lado: a empresa de segurança privada não só zelava pela integridade de sua família e seus funcionários, como manteve escritórios nas cidades mais próximas – Altamira, Paracajá, Medicilândia e Senador José Porfírio –, encarregados tanto de coibir o acesso quanto de caçar e matar qualquer um que tentasse sair. (Machado, 2018, p. 372-3)

Em certo ponto da narrativa, sabe-se que Helena tem conhecimento da existência de algo nas terras do parque, mas opta por deixar as coisas como estão, se negando a intervir de alguma forma, por receio de ter que enfrentar novamente os integralistas que invadiram o parque anos antes. Ela acaba se acomodando em deixá-los presos na nostalgia de um tempo que só existe em Tupinilândia.

Mas as coisas mudaram no início dos anos 90, quando um grupo de adolescentes escapou de Tupinilândia e só foram encontrados já em Belém do Pará. Foi quando ela soube pela primeira vez da realidade que os integralistas construíram no interior do Centro Cívico. Ficou claro que os adultos estavam a par da realidade, mas que as crianças, os idosos e muitas das esposas, não. E dentro daquele imenso shopping center, criaram um Brasil paralelo onde podiam ser os heróis de uma guerra que nunca aconteceu, sob uma ameaça que nunca existiu, fingindo que o regime militar ainda governava. Um lugar onde os anos 80 nunca terminassem. (Machado, 2018, p. 373)

5.1.2 O contemporâneo e a nostalgia

A nostalgia reflexiva e a restauradora, de Boym, dialoga com as ideias de Bauman, em *Retrotopia*, já que se trata de analisar o porquê dessa obsessão com o que já passou e que em muitos casos, sequer foi vivido. Que futuro idealizado e não concretizado foi esse que gerou toda uma onda nostálgica que está presente em diversas manifestações da sociedade, seja na Literatura, na música, no cinema e em outras manifestações artísticas? O que há por vir, já que a maior parte de tudo que se consome é nostálgico?

Machado relembra a construção de narrativas em cima dos brinquedos, e uma das fabricantes pioneiras é a Matel. *He-man e os defensores do universo* surgiu como linha de

brinquedos no início dos anos 80¹²⁵, e somente depois como desenho animado. A partir de então, muitos brinquedos se conectaram a filmes, séries e desenhos, como a saga *Star Wars*.

Abriu-se um mercado rentável que se consolida com a criação de narrativas que o contextualizem. “A indústria de entretenimento percebeu o que Walt Disney já sabia havia décadas: que toda e qualquer experiência humana, por mais incoerente que seja, adquire maior sentido quando se insere numa *narrativa*.” (Machado, 2018, p. 266).

Tanto no caso dos brinquedos citados, quanto no caso da *Disneyland*, a narrativa presente faz com que a experiência seja mais completa. A série documental *Brinquedos que marcam época*, presente no acervo da Netflix, conta com 3 temporadas de 4 episódios cada, e apresenta o desenvolvimento narrativo de algumas linhas de brinquedos famosos nos anos 80, em que um ideal foi imaginado e tudo o que era possível ser comercializado sobre a temática foi produzido.

No parque mais famoso do mundo, a *Disneyland*, os funcionários são chamados de *cast members*, em tradução literal: membros do elenco. Os *cast members* que trabalham como personagens do mundo Disney não podem sair do personagem¹²⁶. São parte de um *paracosmos* em que um mundo ideal se transfigura em experiência mais que imersiva, faz com que o indivíduo se sinta parte daquele mundo. Os parques de diversões transmitem a possibilidade de que as pessoas se esqueçam do mundo real, e consigam desfrutar da experiência de forma completa, sem conexão com a realidade.

As questões que permeiam a temática da nostalgia vão além do sentimento de reviver momentos da infância. São resgates, nem sempre coerentes, de algo que se acreditava já superado. Há, também, uma "necessidade" de revisitar o passado com correções, ou seja, de trazer de volta o que existia no imaginário, mas agora submetido a ajustes. Em muitos casos, essas correções podem ser exageradas devido à obsessão em tornar a representação realista ou politicamente correta.

[...] Sem contexto, a nostalgia se torna uma ferramenta de alienação e autoritarismo. Façam o teste e percebam: o ataque à memória e à cultura é o primeiro passo de um governo autoritário, em todas as épocas, qualquer que seja a posição ideológica. Porque nossa memória cultural é um material tão sensível e volátil quanto combustível. Esse combustível alimenta o sistema, mas também pode se tornar o coquetel molotov que o incendiará. [...] (Machado, 2018, p. 268)

¹²⁵ Disponível em: <https://www.tecmundo.com.br/minha-serie/238830-13-curiosidades-he-man-desenho.htm>. Acesso em fevereiro de 2025.

¹²⁶ Disponível em: <https://www.terra.com.br/diversao/entre-telas/fas-da-disney-descobriram-uma-regra-inusitada-do-parque-e-nao-estao-aguentando-a-mocao,421f2565168b7ba43f4939900b8e38e4a7uqysu7.html>. Acesso em fevereiro de 2025.

Viver excessivamente da nostalgia pode trazer riscos de apagamento de conquistas. Essa necessidade de retomada, somente para se sentir mais confortável com algo que lembra a infância, coloca em risco a memória. Pode-se esquecer as atrocidades vividas em prol de reviver uma sensação muito específica e particular. O ataque à memória é o primeiro sinal efetivo de instauração de um regime totalitário. É a partir da destruição da memória como ela realmente aconteceu que regimes conseguem se estabelecer.

Em particular, no cenário brasileiro, os ideais nostálgicos ressurgiram como elementos centrais do debate eleitoral e tiveram impacto no resultado das eleições de 2018, ao rememorar tempos sombrios da história política nacional. A exaltação desse "período perdido" — com o intuito de idealizar um passado que não retorna mais — constituiu o ponto de apoio central do discurso da extrema-direita. A promessa de resgatar supostos valores morais, a recuperação econômica e diversas outras promessas fez com que se acreditasse no que não havia sido bom para todos. Pelo contrário, no que, evidentemente, foi opressor, totalitário e ditatorial

A filha de Krueel aparece em dois momentos da narrativa. Em um desses momentos, a partir dessa personagem, chamada Magali Fiel, podemos observar um pouco da paranoia que ainda ronda o cenário brasileiro, a ideia de que o comunismo é uma ameaça e que o Golpe de 64 não foi golpe, mas sim Revolução.

Todos os anos, sempre no primeiro trimestre, Magali reúne os simpatizantes da causa, que comemoram o que consideram um evento histórico, o 31 de março de 1964, concretizado no dia seguinte, em 1º de abril. A palavra “golpe” é proibida, e a referência é à “Revolução de 64”, ou “Revolução Redentora”. Os que se reúnem anualmente no jantar promovido por Magali, “faziam generosas doações para a manutenção de uma utopia secreta e oculta: a de que os ideais de sua revolução durariam para sempre.” (Machado, 2018, p. 316). Até a saudação integralista é citada, o “Anauê”.

Tupinilândia é a concretização de um ideal imaginado por aqueles que apoiaram a ditadura cívico-militar. Afinal, “não existe golpe de Estado sem apoio popular. Ou muito menos da imprensa.” (Machado, 2018, p. 284). De certo modo, Helena Flynguer “apoiou” a existência da distopia na cidade-parque. Ao deixar Krueel e seus comparsas no território isolado de Amadeus Severo, ela permitiu que o General tomasse conta do local, impondo suas próprias regras e transformando Tupinilândia em um paraíso nostálgico contemporâneo totalitarista, em que a ditadura ainda existe e os grandes salvadores de uma pátria fictícia dividida, são aqueles que garantem a ordem e defendem a população dos perigos externos.

5.2 O imaginário das Forças Armadas

A ação dos membros do movimento integralista à sombra do General Kruel na invasão a Tupinilândia é uma construção fictícia intrigante que estabelece um diálogo direto com a realidade histórica. O cenário nos leva a questionar se elementos como o nome de Newton Kruel ou um grupo de pessoas simpatizantes da ditadura militar, aos gritos de “*Anauê*”, pertencem apenas ao domínio da ficção.

Mas houve um General Kruel¹²⁷ durante a ditadura. Embora Amaury Kruel tenha participado do Golpe de 64, não é possível estabelecer uma conexão direta entre seu nome e o do personagem fictício, General Kruel, responsável por comandar a tomada de Tupinilândia. O nome pode ser apenas coincidência, mas o *Kruel* fictício encarna tudo o que o período ditatorial viveu. É a representação do regime totalitário.

A história é viva, “uma metamorfose ambulante”, nas palavras de Octavio Guedes em Prefácio do livro *O Fascismo em camisas verdes: do integralismo ao neointegralismo*, dos historiadores Leandro Pereira Gonçalves e Odilon Caldeira Neto, publicado em 2020. Guedes ressalta ainda que “Quanto mais os autores falam do passado [...], mais o leitor tem a sensação de estar interpretando o presente” (2020, p. 7). O trabalho de pesquisa dos autores remonta ao início do movimento integralista, seu auge e derrocada, e atravessa o tempo até o presente, com o neointegralismo retornando ao cenário político. Nas palavras de Guedes, “não é apenas um livro de história, e sim um belo trabalho de investigação, um manual para se entender o Brasil de hoje.” (2020, p. 8).

Plínio Salgado foi fortemente influenciado pelos ideais fascistas que se consolidavam na Europa. Essa influência foi intensificada após um encontro de Salgado com Benito Mussolini, em 1930. Para Salgado, o chefe dos fascistas italianos era “o gênio criador da política do futuro, o profeta do mundo contemporâneo.” (Gonçalves; Neto, 2020, p. 9). Plínio se autodenominava um gênio, e era uma espécie de versão brasileira de Mussolini. Em 1932, a AIB – Ação Integralista Brasileira é formalizada, mas só se tornou conhecida a partir do *Manifesto de outubro*, documento que passou a definir as ideologias do movimento. Tal documento tratava de estabelecer os objetivos dos integralistas, com a proposta de defesa da família conservadora frente às conspirações contra o Brasil.

¹²⁷ Disponível em: <https://www.estadao.com.br/politica/eu-nao-aderi-eu-fiz-a-revolucao/?srsltid=AfmBOoqw6MHUOIDc37nwt2nhkGTs9wtkV0h8jU2OrzcCprZ1B05hovlh>. Acesso em fevereiro de 2025.

[...] Ademais, denunciavam uma conspiração contra o Brasil e propunham um programa social para defender a família conservadora, bem como um Estado de tipo fascista, o Estado Integral.

A ligação religiosa passava a ser um dos principais sustentáculos do movimento integralista. O lema “Deus, pátria e família” se encaixava perfeitamente nos princípios da doutrina, conforme expresso no Manifesto: Deus (que dirige o destino dos povos), pátria (nosso lar) e família (início e fim de tudo). (Gonçalves, Neto, 2020, p. 15)

O nacionalismo é um dos princípios mais importantes para os integralistas. Desde a vestimenta ao consumo, tudo o que os camisas-verdes usavam era produção nacional. O gesto de saudação “com o braço direito estendido, erguido bruscamente pela frente até a posição vertical, era considerado uma expressão do ideal nacionalista.” (Gonçalves; Neto, 2020, p. 17), além da saudação de *Anauê*, que significa “Você é meu parente” em tupi.

O anticomunismo foi o principal motivo que levou muitas pessoas a aderirem ao movimento integralista. A paranoia já dominava boa parte da população e o medo dos comunistas rondava a atmosfera do país, como uma espécie de fantasma.

A pesquisa de Gonçalves e Neto buscou diversos itens atribuídos à coleção de objetos pertencentes ao movimento integralista, tais como: fivela de cinto integralista, louça integralista, e até mesmo alimentos, como a bala integralista. O movimento possuía sua própria revista, intitulada *Anauê*. Até mesmo as mulheres tinham espaço, com a revista *Brasil Feminino*. O cigarro “Sigma”, símbolo do integralismo, também era consumido pelos integralistas¹²⁸.

Tupinilândia é o protótipo do imaginário integralista. O General Kruehl, fictício, tem na cidade-parque a oportunidade perfeita de concretizar seus planos. A experiência proposta no parque, que era a de imersão ao nacionalismo e valorização da produção nacional, se torna ferramenta de manipulação e imposição do regime opressor.

5.2.1 Um dia no parque

A edição de *Tupinilândia* publicada em 2018, acompanha ao final do livro, um mapa de Tupinilândia. O leitor consegue se localizar geograficamente e identificar as áreas do parque que estão devidamente legendadas e bem representadas pela projeção apresentada.

O Centro Cívico, região localizada no centro da cidade-parque, é onde fica a torre de controle, que se assemelha à estrutura do panóptico. De dentro da torre de controle, toda a

¹²⁸ O acervo mostrado por Gonçalves e Neto pode ser consultado nas páginas do livro *O Fascismo em camisas verdes: do integralismo ao neointegralismo*, em que os autores remontam toda a coleção de itens da época de surgimento do movimento, mantendo registros da existência e atuação do mesmo, enquanto remonta a trajetória de seus fundadores e simpatizantes. GONÇALVES, Leandro Pereira; NETO, Odilon Caldeira. *O fascismo em camisas verdes: do integralismo ao neointegralismo*. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2020.

estrutura do parque é controlada. Na primeira parte do livro, João Amadeus explica a Tiago, durante o fim de semana teste, que os funcionários são os primeiros moradores da cidade privada, os primeiros residentes fixos.

[...] O Centro Cívico tinha quatro andares acima do térreo e mais seis subsolos, cada piso com um pé-direito de mais de dez metros de altura. Mas não era seu tamanho impressionante que provocava o maior espanto, e sim seu conteúdo: a arquitetura interna era uma mistura de modernismo carioca com a linguagem colonial, somadas à influência indígena. (Machado, 2018, p. 110)

Pessoas irão viver aqui. Os funcionários do parque são os primeiros residentes fixos, mas em breve alugaremos espaço pra escritórios. Haverá uma escola, e talvez uma universidade. Temos praças de alimentação e áreas de convivência, temos serviços públicos completos. Os moradores trabalharão no parque, que sustentará a economia do Centro Cívico. Um lugar onde crime, favelas, poluição e pobreza serão abolidos, onde qualquer problema será resolvido pela inventividade da tecnologia. [...]

Sabe por que as pessoas gostam tanto dos shoppings? A climatização do interior nos faz esquecer da vida, do barulho do trânsito, a agressividade das ruas. Quando se está aqui dentro, não há mundo lá fora. Você passa o dia entre átrios arborizados e fontes, em praças de alimentação decoradas como uma vila de imperador romano. A fábrica foi o templo da modernidade, mas o shopping center é o templo dessa nossa era pós moderna. Eu estou dando o passo seguinte: a cidade vai pra dentro do shopping agora. (Machado, 2018, p. 111)

A estrutura de controle, que fora projetada apenas para monitoramento, conforme idealizou João Amadeus, se solidificou e se transformou em ferramenta totalitária pelo General Kruel. O parque sempre teve o potencial de se tornar um ambiente controlado e totalitário, ainda que essa não fosse a intenção de seu criador.

O *panóptico* de Bentham é discutido por Foucault. A ideia de uma construção em formato de anel com uma torre de vigilância central, exatamente como observa o personagem Tiago, em *Tupinilândia*, assim que entra no Centro Cívico¹²⁹. Foucault¹³⁰ explica, em *Microfísica do Poder*, a origem do *panóptico*. A ideia teria ocorrido a Bentham a partir de uma visita feita por seu irmão à Escola Militar de Paris, no ano de 1751. Foi Bentham quem formulou o *panóptico*, cujo objetivo principal é a vigilância.

¹²⁹ MACHADO, Samir Machado de. *Tupinilândia*. São Paulo: Todavia, 2018, p. 113.

¹³⁰ FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Tradução de Raquel Ramalhete. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014, p. 320.

Daí o efeito mais importante do Panóptico: induzir no detento um estado consciente e permanente de visibilidade que assegura o funcionamento automático do poder. Fazer com que a vigilância seja permanente em seus efeitos, mesmo se é descontínua em sua ação; que a perfeição do poder tenda a tornar inútil a atualidade de seu exercício; que esse aparelho arquitetural seja uma máquina de criar e sustentar uma relação de poder independente daquele que o exerce: enfim, que os detentos se encontrem presos numa situação de poder de que eles mesmos são os portadores. (Foucault, 2014, p. 195)

O que João Amadeus idealizou utopicamente transformou-se em uma realidade distópica para os habitantes de Tupinilândia que encontram Artur e sua equipe na expedição ao que deveria ser apenas ruínas de um parque de diversões esquecido. O Centro Cívico não estava nos planos de mapeamento da pesquisa de Artur, e seria mapeado em uma próxima visita. Mas é justamente para onde ele e sua filha são levados quando capturados pelos integralistas.

Dentro da estrutura de shopping center a que o Centro Cívico se assemelha, os habitantes de Tupinilândia, intitulados “consumidores”, utilizam uniformes, macacões azuis e verdes. Tudo dentro do Centro Cívico parece congelado nos anos 80, incluindo as vestimentas das pessoas, cortes de cabelo, e os personagens da revista em quadrinhos estão por toda a parte. O nacionalismo idealizado por João Amadeus se tornou instrumento de manipulação de um regime totalitário sob comando dos integralistas.

Zeca, um dos consumidores que moram na cidade-parque e ajuda Artur e sua equipe contra os integralistas, apresenta um pouco de como é viver em Tupinilândia. Ele namora a jovem Rosa, a quem pretende ajudar a comprar um apartamento nos chamados “níveis superiores” do Centro Cívico, que é onde as pessoas moram e trabalham. Zeca ainda escuta músicas censuradas pelo governo em um walkman.

No caminho, andando pelas ruas da cidade até a Torre de Controle, passou pelas inúmeras lojas, com suas roupas, artigos de decoração e utensílios domésticos que eram quase sempre os mesmos exceto por mudanças de cores regulares, anunciadas com estardalhaço pelo governo. Havia as semanas de bazares também, onde cada família deveria se desfazer de algo antigo para abrir espaço para o novo. E de tempos em tempos, para marcar datas comemorativas, o governo abria um dos inúmeros lotes de memorabilia guardados nos depósitos subterrâneos da cidade, e os anunciava com estardalhaço. Afinal, era preciso dar algo para os tupinilandeses desejarem, que os fizesse economizar e gastar as tupiniletas acumuladas e que mantivesse a roda em movimento. Era preciso evitar a todo custo que chegassem à conclusão lógica de que seu trabalho e suas economias eram parte de uma existência cíclica que nunca chegava a lugar nenhum. Porque, se isso acontecesse – e nos últimos anos, vinha ocorrendo com frequência cada vez maior –, era mais um que pulava nos vãos, mais um aviso

nos alto-falantes alertando que “tudo estava normal”, mais um enterro apressado e um nome que deveria ser rapidamente esquecido. Assim, tentava-se evitar a depressão sistemática de seus habitantes mantendo-os num estado de constante euforia, e a cada novo anúncio a população entrava em frenesi: novos brinquedos para suas crianças, estatuetas decorativas, pratos e copos e talheres e camisetas sempre com o rosto furiosamente feliz de Artur Arara e seus amigos. (Machado, 2018, p. 397-398)

Zeca, sua namorada Rosa, Nestor e Afonsinho formam um grupo subversivo, que compreende que algo não se encaixa naquele cenário. Os citados lotes promocionais abertos de tempos em tempos, na verdade se tratavam de relíquias dos personagens da revista em quadrinhos: Artur Arara e seus amigos. Os mais variados itens eram disponibilizados para serem adquiridos pelos consumidores, mera tentativa de distração para que os habitantes se mantivessem entretidos.

O parque projetado por João Amadeus, possuía mais quatro áreas temáticas, além do Centro Cívico. O Mundo Imperial Brasileiro era uma dessas áreas temáticas, onde era possível se hospedar no Hotel Imperador D. Pedro II, ou ser arremessado pelo Elevador Lacerda do Terror, e também onde ficava a roda-gigante Phebo, somente para citar algumas das atrações projetadas por João Amadeus.

Havia também o Parque País do Futuro, onde invenções tecnológicas eram o foco principal das atrações. Também era possível “voar” ao lado de Santos Dumont, no Pavilhão da Aviação da Varig. Diversas outras marcas nacionais davam nome às atrações, como: Lacta, Prosdócimo, Copersucar e a CBF, com um pebolim gigante.

Outras duas áreas temáticas tratavam dos mistérios da Amazônia e o Reino Encantado de Vera Cruz. Todas essas outras áreas temáticas também possuíam atrações com nomes de marcas brasileiras, como o Guaraná Brahma, passando pelos brinquedos Estrela até a Piraquê, e tantas outras marcas nacionais. A inclusão dessas referências era estratégica, pois reforçava o forte nacionalismo que permeava toda a construção de Tupinilândia¹³¹.

5.2.2 O Museu da Vergonha

Apesar de a criação do parque de diversões coincidir com os planos de redemocratização e abertura política, o governo ainda não estava disposto a assumir sua responsabilidade e culpa nas atrocidades cometidas durante o período da ditadura cívico-militar. O General Kruehl, integralista e contra a abertura política que se formava em 1985, foi enviado como interventor da cidade de Amadeus Severo, como forma de tirá-lo do cenário que se erguia. Mas o que

¹³¹ Além do mapa ao final do livro, é possível ler mais atentamente as atrações presentes em Tupinilândia descritas durante o fim de semana teste com Tiago, Beto, Helena e os demais visitantes. Idem, Ref. 124, p. 114-115.

deveria ter sido apenas um favor de João Amadeus a um amigo, se tornou seu maior pesadelo e a destruição de seus planos.

Como já dito anteriormente, o General Kruehl e seus aliados, alguns infiltrados como funcionários do parque, invadem Tupinilândia e estabelecem o regime totalitário. O sonho utópico de segurança, avanços tecnológicos e outras facilidades que permitiriam uma vida próxima da perfeição, idealizados por João Amadeus, caem por terra.

— De que se trata esse ataque? – perguntou Flynguer. — O que você fez com o meu pessoal?

— Tenho certeza de que deixei as minhas intenções claras, meu querido – disse Kruehl, gesticulando de modo teatral. — Você achou que iríamos aceitar quietos ver o país ser entregue ao comunismo, que aceitaríamos sermos tratados como criminosos comuns, seu vermelho desgraçado, agentezinho de Moscou? Eu te privei do controle deste parque, e logo pretendo te privar do controle desta tua cidade. Isso não ficou claro e simples?

— E o que você espera conseguir com isso, Kruehl?

— O mesmo que você – disse o general. — Ou você acha que passou despercebida por mim a sua movimentação em Brasília, com o governo, com empresários? Posso imaginar o custo de tudo isso aqui. Gente como você não anda ponto sem nó, e de que forma isso se tornará viável? Você acha que não percebemos o que você estava armando, seu socialistazinho do caralho?

— Do que você está falando? – perguntou João Amadeus.

— Ah, essa é a pergunta que vale ouro, não é mesmo? – riu Kruehl. — Eu também pretendo fazer desta cidade um exemplo pro país. Só não vai ser o exemplo que você pensou. (Machado, 2018, p. 203)

A figura do General Kruehl materializa a paranoia do terror anticomunista que perdura na mente de muitas pessoas, especialmente entre os simpatizantes do integralismo. Na narrativa, não houve apenas uma invasão ao parque, mas uma reestruturação que efetivamente reconstruiu a verdade, aprisionando aqueles que foram levados para lá em uma realidade alternativa distópica.

Em contraste com essa narrativa opressora, a atração mais polêmica do parque, o Museu da Vergonha, é apresentada ao leitor por meio da visita do presidente da Câmara dos Deputados. O intuito do criador, João Amadeus, era que a exposição dos torturadores e a representação da tortura gerasse alguma conscientização crítica e reflexão por parte de quem visitasse o local.

O Museu da Vergonha exibia bonecos animatrônicos e dioramas que reproduziam cenas de tortura com o máximo de verossimilhança. Os cenários de horror eram complementados por efeitos sonoros, vestígios de sangue e hematomas. Entre as figuras expostas, destacavam-se

animatrônicos do Coronel Brilhante Ustra e do General Sylvio Frota, reforçando a fidelidade da reprodução.

— Com certeza é vulgar. E indecente – retrucou João Amadeus, com um inédito tom seco e brutal na voz. — Mas é este o ponto: vinte anos atrás, nos deixamos tomar por uma corja de fascistas, que agora nos entregam um país quebrado e travado no tempo. E o preço do nosso resgate foi anistiar os nossos próprios captores dos crimes que cometeram. Isso – apontou os dioramas – é o legado de vinte anos sendo governados por uma gangue de psicopatas e perversos. Mas não estou sendo seletivo. Temos uma galeria pro carnicheiro do Filinto Müller mais adiante, e outra pros crimes de guerra do conde d’Eu na Guerra do Paraguai. (Machado, p. 164)

O presidente da Câmara ressalta a irresponsabilidade de um espaço como aquele, reafirmando todo o movimento dos últimos anos feito de dentro do regime militar para que a abertura política fosse possível, e o quanto um espaço como aquele poderia ser visto como uma provocação até mesmo pelos militares que apoiavam a abertura política e o empreendimento de João Amadeus. Seria irresponsável permitir que um espaço desses existisse e fosse visitado, principalmente dentro de um parque de diversões.

João Amadeus acaba não tendo tempo de repensar a existência do Museu da Vergonha, pois é interrompido pela invasão dos integralistas. Mas, antes ainda do momento da invasão, ele e Tiago têm uma conversa sobre a existência do Museu, e os mandos e desmandos do regime. Ao citar o processo de *desnazificação* alemão, João Amadeus lembra a Tiago que por lá os alemães encararam cartazes espalhados pelas cidades, em que continham dizeres como: “VOCÊ é o culpado disso!”¹³². O trabalho realizado na Alemanha foi o de responsabilizar a população, recordando que o nazismo e as atrocidades de Hitler só foram possíveis com o “apoio” de diversas camadas da sociedade.

A ditadura no Brasil é intitulada por muitos historiadores como ditadura cívico-militar, e este estudo compreende e concorda que este é o melhor termo para se referir ao período de 1964 a 1985. Para Eduardo dos Santos Chaves¹³³, a expressão “ditadura militar” inocenta e silencia o apoio e a colaboração da sociedade no Golpe e durante todo o período em que o país esteve sob o governo de Generais do Exército. Apesar da militarização de diversos setores e da ampla e larga presença dos militares das Forças Armadas: Marinha, Exército e Aeronáutica, houve relevante participação da sociedade civil.

¹³² MACHADO, Samir Machado de. *Tupinilândia*. São Paulo: Todavia, 2018, p. 166.

¹³³ CHAVES, Eduardo dos Santos. “Somos guardiões da memória...”: uma coleção homenageia os “vitoriosos” de 31 de março de 1964. *Revista Tempo e Argumento*. Florianópolis, v. 5, n. 10, jul. /dez. 2013. p. 133-158.

A quantidade de civis envolvidos com o movimento integralista, conforme listado por Gonçalves e Neto, é prova disso. O livro aponta a participação de figuras como Osvaldo de Sousa Aranha (fundador do Banco Central de Crédito) e Ribeiro Couto (autor do romance Cabocla), que era próximo de Plínio Salgado. Até mesmo a FNB, Frente Negra Brasileira, se juntou aos ideais integralistas¹³⁴.

Setores da sociedade que se identificavam com os ideais ditatoriais encontraram representação no movimento integralista. Essa adesão permitia a indivíduos — que não faziam parte do corpo militar envolvido diretamente na ditadura cívico-militar — manter e expressar seus ideais. Dessa forma, o movimento integralista realizava o desejo de pertencimento e participação à causa.

Tiago e João Amadeus pontuam as particularidades para a existência, defendida pelo empreiteiro, e a ausência, defendida por Tiago, do Museu em questão. Afinal, para Tiago, a exposição poderia trazer um viés diferente. O circo de horrores proposto poderia passar a ser naturalizado depois de uma ou duas visitas. A superexposição poderia normalizar a indignação e fazer com que os visitantes normalizassem também o que estaria exposto.

— Tu não entendes, João. Esse não é o lugar nem a forma... não é algo que se cobre ingresso pra entrar, como se o delegado Fleury fosse a macaca Monga. Isso é a nossa realidade atual. Essas pessoas existem e vieram de algum lugar bem próximo. O problema dos nazistas do Indiana Jones não é o maniqueísmo porque, porra, são nazistas, hoje em dia são mais um símbolo do que uma coisa real. Mas a questão é que, se tirar o elemento humano e transformá-los em caricaturas, tu perdes o que torna possível identificar essa gente e essa mentalidade no nosso dia a dia. Porque o regime militar vai acabar, mas a mentalidade autoritária e paranoica que gerou tudo isso é atemporal. (Machado, 2018, p. 166)

De fato, a mentalidade que cerca o pensamento de pessoas que se identificam com essas ideologias não é algo que se acaba com o fim de um regime ou a queda de um muro. Aqui, Machado faz uma boa analogia do pensamento entranhado na sociedade brasileira, que levou aos recentes pedidos de intervenção militar, como os que ocorreram com a posse do atual Presidente Luiz Inácio Lula da Silva, nas eleições de 2022. Ou quando o Congresso nacional foi invadido por militantes a favor do retorno do regime militar.

¹³⁴ O acervo montado por Gonçalves e Neto relaciona os principais nomes envolvidos no apoio à fundação do integralismo no Brasil, o braço nazifascista no Brasil. GONÇALVES, Leandro Pereira; NETO, Odilon Caldeira. *O fascismo em camisas verdes: do integralismo ao neointegralismo*. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2020, p. 10-1 e 23.

A paranoia que cercou o Golpe de 1964 resiste ao tempo. Luiz Eduardo Soares, em *O Brasil e seu duplo*, fala um pouco sobre esse cenário pós manifestações de 2013, ressaltando a força crescente da extrema direita e o radicalismo por eles apreciado¹³⁵. A dualidade “eles” versus “nós” é uma das mais importantes características exploradas pelos partidos políticos representantes da direita. Algo que a narrativa literária distópica sempre explorou: a ideia de um inimigo que ameaça a ordem.

Em 1984, temos o Grande Irmão, em *Tupinilândia* temos a imagem de João Amadeus Flynger e Helena, sua filha, como os traidores da pátria que devem ser temidos; e claro, o comunismo, o fantasma que assombra o Brasil. No mundo fora da ficção, no campo das eleições de 2018, se referir a “eles”, era se referir aos “petistas”, os “vermelhos defensores do comunismo”. Como analisa Soares, “eles” é uma categoria associada a uma fonte a ser responsabilizada por ações e/ou decisões tomadas que afetam o “nós”.

Há também, associado ao vago e genérico “eles”, uma alusão indireta ao poder ou à superioridade dos agentes evocados pelo pronome na terceira pessoa do plural. “Eles” são poderosos, decidem, omitem-se, fazem e desfazem, afetando a vida coletiva, inclusive e especialmente (pois é este o foco) a experiência imediata dos interlocutores, para o bem e para o mal. Com mais frequência para o mal, é o que parecem sussurrar as vozes do cotidiano. “Eles” costumam ser vistos como os que roubam, desrespeitam o patrimônio público e o “povo”. (Soares, 2006, p. 14)

A distorção dos fatos em favor de narrativas pessoais é uma prática que persiste na sociedade brasileira. No caso do período da ditadura cívico-militar, para as forças armadas há claramente uma diferença em quem está no papel de “nós”, e quem são “eles”. O controle da narrativa é algo prezado por aqueles que se sentem donos da história.

A publicação pela BIBLIEX, a Biblioteca do Exército, da coletânea sobre a História Oral do Exército, intitulada *1964 – 31 de março: o movimento revolucionário e sua história*, conta com 15 volumes, publicados em 2003, que remontam o dia do golpe, estabelecendo a construção de um acervo de “histórias não contadas” sobre o que as Forças Armadas denominam “Revolução de 64”, termo empregado também na narrativa *Tupinilândia* pelos consumidores que habitam o Centro Cívico.

¹³⁵ Soares reforça a ascensão da extrema direita nas eleições de 2018, reforçadas com a prisão do ex-presidente Luiz Inácio Lula da Silva, que enfraqueceu o movimento da esquerda, e facilitou a alavancada da direita com a figura representativa de Jair Messias Bolsonaro. SOARES, Luiz Eduardo. Introdução. In: *O Brasil e seu duplo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

Chaves se refere aos títulos como narrativas, pois se trata de um material colhido a partir de depoimentos e tratado para a publicação. Sempre houve esse desejo de poder narrar a sua trajetória, a partir do que “eles” acreditam.

É perceptível a intenção, tanto da Marinha quanto da Aeronáutica de figurarem como “guardiãs da memória” e únicas capazes de escrever sua própria história. Ambas e pelos mesmos meios se colocam como portadoras da “verdade” a respeito do passado das instituições e buscam que os depoimentos sirvam de exemplo para as “futuras gerações”.

No Exército não é diferente. Vem de longa data a produção de textos sobre a própria história daquela arma. (Chaves, 2013, p. 136)

Obviamente, o comunismo é representado como esse mal a ser combatido. É dessa forma que essa dualidade é vista: “Eles” são a ameaça ao que “nós” construímos. O comunismo, “eles”, foi tratado como uma enfermidade a ser combatida e exterminada da sociedade. Para consolidar esse idealismo, há a exacerbada presença de excessivos volumes dessa coletânea, uma possível preocupação com o presente, em como a “história” está sendo passada adiante, como afirma Chaves.

A coletânea tem por objetivo mostrar a *verdade*, a real narrativa sobre os acontecimentos, focado no dia 31 de março de 1964 e no período subsequente, com o intuito de narrar os “verdadeiros fatos”¹³⁶, expor a verdade. “Nesse sentido, o Exército argumenta que a coleção, ao desmentir os ‘revanchistas’, contribui para que a sociedade possa conhecer o que realmente aconteceu.” (Chaves, 2013, p. 150). Há o intuito de se colocarem no papel de “grandes heróis” a serviço da pátria.

[...] se a história da ditadura civil-militar esteve consolidada com base em uma memória social, em que a sociedade foi vitimizada e os militares demonizados, será que, nesse sentido, a coleção não se apresenta de forma desafiadora?

Acredito que não, pois ao invés de desafiar, estabelece outro discurso cristalizado, no qual militares e civis estiveram empenhados na eliminação dos comunistas que assolavam o governo João Goulart. Ao representar a golpe como uma “revolução” e ao caracterizar as esquerdas como “terroristas”, a coleção elaborou um discurso maniqueísta, atribuindo às esquerdas a pecha de “demônios”, homens que representavam o mal. Os militares surgem, conforme as narrativas, para salvar o país de uma possível desgraça, o comunismo. (Chaves, 2013, p. 152)

¹³⁶ CHAVES, Eduardo dos Santos. “Somos guardiões da memória...”: uma coleção homenageia os “vitoriosos” de 31 de março de 1964. Revista Tempo e Argumento. Florianópolis, v. 5, n. 10, jul. /dez. 2013, p. 142.

Apesar de a análise ser de natureza histórica e antropológica, o que se destaca é a capacidade literária da distopia em vislumbrar o porvir baseado na nossa real estrutura político-social. Essa é a relação que o gênero estabelece com o contexto real. *Tupinilândia* se apresenta como uma narrativa contemporânea que explora uma realidade alternativa, tal qual *O Homem do Castelo Alto*, de Philip K. Dick, que imagina um universo no qual a Alemanha e o Japão venceram a Segunda Guerra Mundial.

Tupinilândia vem mostrar que apesar do caos que um cenário político pode apresentar, há realidades ainda mais intragáveis. Esse “passado-presente pode nos lembrar que as coisas já estiveram pior no Brasil, e que, diferente do que certos discursos em vigor defendem, recorrer ao passado do governo militar pode nos levar a uma realidade bem mais distópica do que a que enfrentamos atualmente.” (Fortunato; Cavalcanti, 2019, p. 88).

5.3 O teatro de operações em terras *tupiniquins*

O termo “teatro de operações” é algo que passeia pelo imaginário. Afinal, não se trata de uma encenação, pelo contrário, o termo representa um cenário encontrado em tempos de guerra. O significado seria “Terreno ou área onde se trava um combate, uma batalha ou outras intervenções ou operações militares”¹³⁷, ou seja, é de fato uma localização geográfica para determinar as ações em um campo de batalha de uma guerra. Trata-se de um espaço destinado à organização da operação de guerra. Ainda segundo o próprio glossário das Forças Armadas,

TEATRO DE GUERRA - É o espaço geográfico, terrestre, marítimo, aeroespacial e cibernético que seja ou possa ser diretamente envolvido nas operações militares de uma guerra Um Teatro de Guerra pode comportar um ou mais Teatro de Operações.

TEATRO DE OPERAÇÕES - Parte do teatro de guerra necessária à condução de operações militares de grande vulto, para o cumprimento de determinada missão e para o consequente apoio logístico. (Glossário das forças, 2015, p. 265)

Ao utilizar esse termo, a pesquisa ressalta todo o cenário construído em *Tupinilândia* — a cidade-parque que possibilitou o estabelecimento da distopia. Tudo em *Tupinilândia* foi utilizado na manipulação da sociedade, visando à manutenção do regime e à instauração do totalitarismo. O Museu da Vergonha e seus animatrônicos foram usados como personagens de uma grande encenação, que fica evidente quando Artur e Lara assistem à transmissão de um pronunciamento do General Kruel, acompanhado do “ministro da Justiça”, o Coronel Brilhante

¹³⁷ Definição extraída do dicionário Priberam, em que constam as variações de significados e emprego da palavra teatro, incluindo a que está sendo explorada nessa pesquisa. Disponível em: [https://dicionario.priberam.org/teatro%20de%20operações](https://dicionario.priberam.org/teatro%20de%20opera%C3%A7%C3%B5es). Acesso em: 10 de março de 2025.

Ustra, e o “ministro da defesa”, o General Sylvio Frota, figuras do cenário real da história do Brasil, e atuantes durante o período da ditadura cívico-militar.

Ou seja, quando pensou no Museu da Vergonha e em sua representação, João Amadeus jamais poderia imaginar que suas criações seriam utilizadas para perpetuar a paranoia e controlar uma pequena parcela da sociedade, obrigada a viver na cidade-parque. O teatro de operações erguido no Centro Cívico e em toda a estrutura de Tupinilândia foi crucial para estabelecer a distopia, com todos os elementos de manipulação e controle social e político.

A narrativa de Machado se trata de uma obra contemporânea que busca dialogar com os pilares de formação do pensamento contaminado do início do século XXI, principalmente o que se estabeleceu a partir de 2010, em que ficou exacerbada a rixa política entre “nós” e “eles”. Mas é importante ressaltar que o que há de distópico em *Tupinilândia* é a pequena sociedade que habita a cidade-parque, em que os principais elementos distópicos são encontrados: a manipulação, a identidade e o território.

5.3.1 Quem são os habitantes de Tupinilândia?

O leitor é levado a um questionamento imediato: como é possível a existência de uma distopia em um mundo tão globalizado e tecnológico? Em *Tupinilândia*, porém, logo se percebe que há uma certa blindagem territorial, facilitada pela localização geográfica da cidade fictícia de Amadeus Severo e pelo controle exercido por Kruel e seus comparsas, que conhecem o mundo real e vivem na travessia entre fantasia e realidade, deste modo: “[...] como pode o discurso da verdade, ou simplesmente a filosofia entendida com o discurso da verdade por excelência, fixar os limites de direito do poder? [...] de que regras de direito as relações de poder lançam mão para produzir discursos de verdade?” (Foucault, 2023, p. 278).

Foucault questiona a relação de poder e o papel da verdade para que este seja exercido. E em Tupinilândia, tudo gira em torno dessa dinâmica. O elemento manipulador principal é a deturpação da verdade e o estabelecimento de um domínio narrativo dos acontecimentos, que permitiram que o controle fosse tomado pelo General Kruel e os demais integralistas.

[...] Em uma sociedade como a nossa, que tipo de poder é capaz de produzir discursos de verdade dotados de efeitos tão poderosos? [...] Somos submetidos pelo poder à produção da verdade e só podemos exercê-lo através da produção da verdade. Isso vale para qualquer sociedade, mas creio que na nossa as relações entre poder, direito e verdade se organizam de uma maneira especial.

[...] O poder não para de nos interrogar, de indagar, registrar e institucionalizar a busca da verdade, profissionaliza-a e recompensa-a. [...] Por outro lado, estamos submetidos à verdade também no sentido em que ela é lei e produz o discurso

verdadeiro que decide, transmite e reproduz, ao menos em parte, efeitos de poder. (Foucault, 2023, p.278-9)

Há entre os habitantes aqueles que estiveram ao lado de Kruel quando Tupinilândia foi invadida, como Demóstenes, que na época da invasão do parque trabalhava no Centro de Tecnologia de Software da IBM, em São Paulo. Através dele um vírus de computador foi inserido nos sistemas de controle do parque, iniciando o processo de invasão. O Tenente William Perdigueiro, que no momento da invasão era funcionário do SNI, e monitorava João Amadeus e suas ligações telefônicas e movimentação, era quem mantinha Kruel informado.

E há os que nasceram lá, como Ernesto Danilo, um dos poucos que mesmo sendo “tupinilândes de pai e mãe”¹³⁸, sabe que existe um mundo fora do território do centro cívico. Ele vai e volta de Tupinilândia, e mesmo conhecendo a realidade além das fronteiras do Centro Cívico e da cidade, retorna e continua colaborando para a permanência do sistema. Para ele, aquela é a única verdade em que ele se reconhece. Em seu discurso final, como um bom clássico, Ernesto Danilo reafirma suas convicções, baseadas no fato de só enxergar sentido em sua existência, e principalmente, sua importância, dentro de Tupinilândia. Fora daquele território, ele é só mais um qualquer. Lá dentro ele tinha valor, era respeitado, era alguém.

Assim como o real golpe de 1964, que estabeleceu a ditadura cívico-militar, um regime se estabelece e se fortalece com apoio, com parte de quem está no comando sabendo a verdade e a manipulando a todo tempo. Em *Tupinilândia*, a verdade e a identidade dos nascidos naquele território eram manipuladas desde a primeira infância.

Como afirma Foucault, a relação de dominação se estabelece entre aqueles que dominam e os que são dominados¹³⁹. Esse processo se retroalimenta, e aplica, em alguns casos, a violência como ferramenta de controle. A punição é apresentada como exemplo do que não deve ser feito. Algo semelhante aos Dois Minutos de Ódio, de Orwell, acontece em Tupinilândia com a captura de Artur e Lara. Os consumidores da cidade-parque, ao serem convocados para o julgamento dos comunistas invasores de território, são expostos ao que os relembra e reforça quem são os inimigos, quem são “eles”.

Em *Vigiar e Punir*, Foucault fala sobre a dominação do indivíduo, em como é possível exercer controle a partir de uma imposição de regras e através da disciplina¹⁴⁰. O autor fala de esquemas que limitam e são aplicados aos indivíduos, como: “horários, distribuição do tempo, movimentos obrigatórios, atividades regulares, meditação solitária, trabalho em comum,

¹³⁸ MACHADO, Samir Machado de. *Tupinilândia*. São Paulo: Todavia, 2018, p. 346.

¹³⁹ FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2023, p. 68-9.

¹⁴⁰ FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Tradução de Raquel Ramallete. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014, p. 128.

silêncio, aplicação, respeito, bons hábitos.” (2014, p. 128). Com isso, faz com que o sujeito seja obediente às normas impostas. Essa estrutura de controle é encontrada na narrativa distópica: a disciplina dos corpos e de suas ações, o indivíduo sem possibilidade de exercer sua identidade e manipulado a todo tempo, dentro da estrutura totalitária.

A punição é importante dentro de uma estrutura totalitária, pois é através dela que se mantém a ideia de que o território em que se está inserido é seguro. E também, é como se mantém a dinâmica divisória entre “nós” e “eles”. Eles são os traidores, aqueles que querem tirar a ordem e estabelecer o caos, e nós somos os que precisam defender o território.

O papel daquele que pune deve ser unânime para que possa surtir o efeito de medo necessário para a manutenção do regime. É preciso também dar aos habitantes a possibilidades de serem atores coadjuvantes da punição, afinal, deste modo, o cidadão se sente parte do julgamento do bem e do mal. Foucault ressalta ainda que a política da penalidade se propõe a dois objetivos: “fazer todos os cidadãos participarem do castigo do inimigo social; tornar o exercício do poder de punir inteiramente adequado e transparente às leis que o delimitam publicamente.” (Foucault, 2014, p. 128).

5.3.2 Heróis da resistência

Os chamados “refugos” são o grupo formado por jovens tupinilandeses, em sua maioria órfãos, que se reúnem em busca de pistas sobre a realidade. São alguns poucos consumidores que desconfiam do cenário em que estão inseridos. O líder deles, Zeca, é quem começa a organizar não só uma forma de ajudar Artur e sua equipe, como também planeja finalmente sair do território de Tupinilândia para o que quer que vá encontrar fora das fronteiras do Centro Cívico.

Os jovens revolucionários se pautam em um Almanaque Abril de 1993, encontrado por Zeca no Departamento de História. É o que reforça o questionamento deles para a possibilidade de estarem vivendo uma realidade inventada. O momento em que Zeca confronta Donald, professor e amigo de Artur, e Benjamin, genro de Artur e ambos membros da equipe de mapeamento do parque, sobre os acontecimentos do almanaque é de grande euforia. Em uma enxurrada de informações, Benjamin e Donald confirmam para Zeca e os demais que a ditadura já acabou, que a Alemanha foi unificada, o Brasil foi tetracampeão em 1994 e pentacampeão em 2002, e que perdeu em casa para a Alemanha no fatídico 7 a 1 de 2014. Eles confirmam também que somente o General Kruehl é de verdade nas transmissões, e os demais são animatrônicos.

Apesar do nacionalismo, havia poucos artistas brasileiros acessíveis em Tupinilândia, já que a maior parte do conteúdo era classificada como censurada. Entre os nomes vetados, estavam Elis Regina, Chico Buarque, Rita Lee, Caetano Veloso e Ney Matogrosso, para citar alguns exemplos. O cenário ditatorial se impôs até na arte, tanto que para os tupinilandeses, em 1988 os comunistas bombardearam Hollywood e era por isso que não havia mais nada após essa data, somente filmes e seriados americanos, e telenovelas brasileiras com data até 1988.

Helena Flynguer reaparece, para o pesadelo de Krue e do interventor Perdigueiro, e junto com a ajuda do grupo de Zeca, consegue avançar na tentativa de fugirem de Tupinilândia, e salvar Artur e sua equipe, ou o que sobrou dela. A figura de Helena é a representação, ao lado de João Amadeus, do inimigo que se encontra fora daquele território.

Zeca ergueu os ombros. Havia crescido ali e, quando se é criança, não se tem parâmetros do que é bom ou ruim. Não se sente falta do que nunca se soube que não se tem; a gente aceita o mundo do modo como nos apresentam. Para ele, aquilo sempre foi o Brasil. [...]

Levaram-no rumo à Arena, adentrando corredores que conduziram ao vestiário. Quando foi empurrado e largado ali dentro, Zeca se viu cara a cara com aquela que foram ensinados a temer e detestar desde criança. Agora, sentada num banco, cabisbaixa e irritada, ao lado do sargento Ibuki e seus paramilitares, Helena adquiria uma materialidade humana e banal. (Machado, 2018, p. 402)

A derrocada e desmonte da farsa em Tupinilândia acontece após uma montagem de cenas extraídas da internet, com ajuda de Donald, em que Zeca utiliza recortes de momentos históricos, como a queda do Muro de Berlim, na Alemanha, e a conquista do tetracampeonato de futebol da seleção brasileira masculina. O golpe final se dá quando o Cabo Ulisses, membro da equipe de mapeamento, consegue chegar ao Museu da Vergonha e incendiar os animatrônicos durante a transmissão.

Com o choque de informações recebidas, a população da cidade-parque inicia uma confusão generalizada nas arquibancadas da Arena, onde ocorriam as execuções públicas, e Afonsinho e Rosa, do grupo de Zeca, conseguem abrir os porões da cidade inteira, para que as pessoas finalmente sejam libertadas.

Artur, Lara, Helena, Zeca e alguns dos jovens do grupo dos refugos conseguem alcançar o avião de resgate que os aguarda, e finalmente decolam para longe de Tupinilândia, não sem antes serem confrontados pelo discurso final de Ernesto Danilo. O embate de Ernesto Danilo e Artur acaba com a morte do integralista e os demais seguem para a realidade, principalmente Zeca e seus amigos, que agora irão finalmente viver em um novo mundo.

5.3.4 O que *Tupinilândia* pode nos revelar?

Em seu artigo intitulado *A distopia do passado em Tupinilândia*, os autores Pedro Fortunato e Ildney Cavalcanti apresentam uma análise do romance distópico de Machado, ressaltando a parte distópica da narrativa, a cidade-parque de Tupinilândia. Ao destrinchar o romance, elucidando as características distópicas do mesmo, os autores falam também da relação nostálgica da sociedade ficcional e o período da ditadura cívico-militar.

Tupinilândia é categorizado como literatura brasileira, uma nomenclatura muito vaga no que diz respeito ao que pode ser discutido a partir do que é apresentado na narrativa. O romance narra uma construção distópica em Tupinilândia, a cidade-parque. Dividido em duas partes, pretende situar pensamentos presentes na sociedade brasileira, a de 1985 e a de 2016. A que apoiou o golpe militar de 1964 e foi contra a abertura política e redemocratização, e a mentalidade entranhada na sociedade que saiu do armário em 2018.

Os romances distópicos brasileiros, como o de Loyola Brandão, e diversos outros autores, dialogam com essa mentalidade presente em nossa sociedade, que idealiza um regime totalitário como alternativa, e muitas vezes como única alternativa. Imagina-se um cenário em que as forças armadas são a salvação, capazes de garantir a lei e a ordem, esquecendo-se que somo regidos por uma Constituição Federal que é absoluta, e a que as Forças armadas precisam respeitar. Do contrário, seríamos bárbaros lutando para definir sua verdade como única.

Tupinilândia é o protótipo da distopia brasileira. A cidade-parque que vira instrumento de opressão na mão dos integralistas, movimento muito longe do ficcional e que tenta se manter e perpetuar até os dias de hoje, o pano de fundo de todo o romance. Tupinilândia é o território que move a narrativa. Desde a idealização de João Amadeus, à derrocada com a invasão dos integralistas, até o retorno ao mundo perdido com Artur e sua equipe.

O reencontro com a cidade-parque revela uma pequena estrutura em que um regime totalitário se instalou, com direito aos principais elementos distópicos: uma cidade isolada do resto do mundo, sem comunicação, em que todos têm uma rotina limitada e não podem circular para além dos limites territoriais impostos; a manipulação com o temor do comunismo sendo alimentado por imagens e reconfigurações históricas, em que o Brasil é aterrorizado pelos vermelhos, aqueles que querem tirar tudo de um povo; o nacionalismo nostálgico preso ao tempo e cercado de uma fantasia idealizada em torno de personagens fictícios, como Artur Arara e sua turma, os personagens da revista em quadrinhos.

Mas o romance é também sobre relações de poder, e sobre a criação de suas próprias relações de poder. Afinal, o fictício General Kruel, ao ser descartado por não concordar com a abertura política, passa a vigiar João Amadeus. Ele enxerga em Tupinilândia a oportunidade de

manter seu poder, continuando a exercer dominação sobre outros indivíduos, independentemente do alinhamento ideológico.

O General Kruehl é a representação do que se passou com aqueles que se viram destituídos de poder, e sem ter onde o exercê-lo, constroem uma realidade que permita que eles continuem tendo algum valor. *Tupinilândia* pode ser lida como uma grande analogia: na ausência da possibilidade de se manterem no poder, o pensamento dos integralistas mimetiza o de Kruehl, que se traduz na busca por alguma forma de exercer domínio.

Ao se analisar o movimento integralista, desde sua criação com a liderança de Plínio Salgado, até o recente neointegralismo, que se apresentou no final do século XX e início do século XXI, o que se evidencia é que o movimento sempre esteve presente. Em alguns momentos históricos, tornou-se coadjuvante e, por vezes, figurante do cenário político brasileiro. Mas nunca adormeceu, buscando sempre o protagonismo, o poder de exercer influência. E não escapa o fato de que os integralistas são simpatizantes desse imaginário, a quem eles confiam a ideia de lei e ordem. Há militares no movimento integralista e neointegralista, mas uma parcela é composta de simpatizantes. Civis que veem no movimento uma forma de se sentirem donos de algum poder, de exercer alguma autoridade, como o personagem Ernesto Danilo, de *Tupinilândia*, um bom exemplo do que permeia o pensamento integralista no Brasil, a possibilidade de ser alguém dentro daquele ambiente.

A literatura brasileira carrega em parte de seu conteúdo a representação de uma figura muito comum do cenário brasileiro, o Coronel. Essa patente militar é cooptada pela representação de poder no ambiente rural, explorada pela literatura brasileira e pela dramaturgia. “A figura do coronel é uma das maiores expressões do universo rural brasileiro.”¹⁴¹. Aqui, o que interessa a esse estudo é que o imaginário pode se ocupar de uma figura de poder para se impor e ser autoritário. Esse contexto parte de uma estruturação social presente no desenvolvimento da própria sociedade brasileira, que ao se desenvolver deu àqueles que detinham maiores recursos, e consequentemente, poder, um status referente a uma patente militar como forma de validar o poder exercido por tais indivíduos.

Tupinilândia acrescenta uma característica interessante ao escopo do romance distópico brasileiro: a nostalgia. Essa relação intrínseca com o passado permeia o imaginário, e faz com que a sociedade almeje por um retorno de um tempo cruel, pois sua conexão com esse tempo na verdade é outra. O último diálogo do romance se dá entre Tiago, o jornalista, e Artur, o antropólogo. Tiago questiona não entender “Essa nostalgia dos anos 80” (Machado, 2018, p.443).

¹⁴¹ FREITAS, Márcia Silva Pituba. PADOVANI, Micheline Tacia de Brito. *O coronel na literatura brasileira: marcas histórico-discursivas*. Verbum, v. 10, n.3, 2021, p. 176.

— A gente sente saudade é da juventude, e a confunde com a época – concordou Artur.
— Sentimos saudades de não ter que trabalhar pra pagar as contas, de ainda ter os nossos pais vivos. Não adianta tentar reviver o que já está extinto, não é? Isso sempre acaba nos devorando. (Machado, 2018, p. 443)

A nostalgia é um sentimento que permeia o imaginário, faz com que aqueles que viveram ou não determinado período sintam saudade, pois na verdade, sentem falta mesmo é de serem jovens, de terem um futuro pela frente. Os anos 80 representaram a abertura política no Brasil, a esperança de que tudo seria muito melhor. A não concretização do que foi idealizado faz com que se queira voltar a um tempo obscuro, mas que se conhece, já que o que está porvir é incerto e inseguro.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O propósito deste estudo foi analisar a distopia enquanto categoria de gênero literário, que se propõe a lançar um olhar ao que está por vir, baseando-se em um contexto atual. A relação do romance distópico com o cenário de sua produção é, assim, parte do diálogo central que essa categoria narrativa busca traçar.

Para tal, revisitou-se o cânone distópico e suas características paradigmáticas — que se mostram pertinentes e atemporais, com questões que permanecem em discussão e são relevantes para o estudo do gênero. O romance distópico estabelecido por autores de grande importância, não só pela produção literária, mas pela capacidade de estabelecer crítica social a partir de textos que imaginam futuros improváveis, como Orwell, continua proeminente no cenário literário mundial.

A atenção contínua aos romances escritos por Orwell, Huxley, Bradbury e Atwood pode ser atribuída ao fato de terem apresentado visões exacerbadas de um futuro distópico que, embora não tenha se concretizado totalmente como previsto, permanece possível. Esses futuros assombram, já que vivenciamos guerras localizadas com impactos globais, ameaças nucleares e a ascensão de regimes de extrema-direita. Todos esses elementos, historicamente centrais na distopia, ganham espaço no cenário contemporâneo, fazendo com que os olhares se voltem novamente para o cânone.

Narrativas distópicas infantojuvenis, que se tornaram *best-sellers*, trouxeram o interesse do público mais jovem para esse cenário de futuro perturbador. Contudo, o interesse contemporâneo pelo gênero se consolidou principalmente com Margaret Atwood e *O Conto da Aia*. A narrativa ganhou renovada relevância, em grande parte, devido à eleição de governantes que demonstram o desejo explícito de remoção de direitos civis de mulheres e da comunidade LGBTQIAPN+.

O interesse pelas distopias foi amplamente impulsionado pelas adaptações para o audiovisual e por outros formatos de publicação, como versões em quadrinhos, o que demonstra a vasta e contínua discussão crítica sobre a temática. Neste cenário, é imprescindível citar a série *Black Mirror*. Seu desenvolvimento no audiovisual trouxe à tona discussões pertinentes sobre a sociedade atual e previsões para um futuro próximo, além de discutir ficção científica e distopia com profundidade e proposta de reflexão crítica.

Analisando a literatura brasileira, são poucas as obras classificadas como distopia, ou romance distópico, em termos de categoria a ser organizada em uma ficha catalográfica. Logo, a análise do romance distópico brasileiro ainda é uma corrente em crescimento na crítica literária e na literatura comparada. Até porque, a maioria dos textos teóricos sobre o assunto são

baseados no cânone já citado, e muitos não têm tradução, talvez por não ter um histórico tão presente em nossa literatura. Os nossos estudos sobre distopia se tornaram mais presentes no final do século XX e, principalmente, início do século XXI, devido às produções da literatura contemporânea.

Para que um romance distópico estabeleça uma crítica, ele projeta para o futuro um cenário governado por um regime totalitário, cercado territorialmente de modo que o inimigo esteja do outro lado das trincheiras, e manipula não só a verdade como a identidade do indivíduo sob domínio desse regime. Na literatura mundial, e no cânone distópico, autores como Orwell e Zamiátin, se basearam em uma idealização negativa do socialismo inglês e do governo soviético em uma Rússia pós-revolucionária, respectivamente. O pós-guerra, em se tratando precisamente da Primeira e Segunda Guerra Mundial, foi um período em que idealizar um futuro distópico deixou de ser cenário fictício. Guerras de proporções mundiais, extermínios de etnias pautados em sua diferença étnica e o expansionismo de países que se sentiam no direito de dominar territórios alheios. Tais eventos transformaram a concretização desse porvir sombrio em uma possibilidade iminente.

Já no Brasil, o país que vivenciou o regime da ditadura cívico-militar entre os anos de 1964 e 1985, o modelo de totalitarismo e abuso de poder recaí sobre a figura dos militares. Esse período ditatorial estabeleceu-se, na literatura nacional, como a principal referência para a construção da narrativa distópica. As primeiras características de um romance distópico se deram com *O presidente negro*, de Monteiro Lobato, mas que ainda era quase um ensaio, um início, já que se fundamentava em características que nos seriam pertinentes para escrever a nossa própria visão de futuro. Com Loyola Brandão e seu *Não verás país nenhum*, a distopia se estrutura com mais características que a conectam a uma narrativa longa, um romance, que pode ser categorizado como distópico.

Em Brandão encontramos as características consideradas por este estudo como pilares do romance distópico: um território cercado, manipulação da verdade e da identidade do indivíduo, e a presença de um regime totalitário. Especificamente nessa narrativa, temos a presença de um regime totalitário, em que o sobrinho do protagonista é um jovem Capitão do Exército, e a população vive à mercê dos *civiltares*.

A produção do romance distópico brasileiro cresceu, resultando em um número crescente de narrativas que demonstram elevada qualidade crítica e ficcional. Podemos citar diversos nomes que figuram nesse gênero e o representam muito bem, como Bernardo Kucinski ou a narrativa em quadrinhos, *Cangaço Overdrive*, de Zé Wellington, uma mistura de cordel e quadrinhos, que valoriza a literatura brasileira e apresenta uma espécie de cyberpunk nordestino.

É o cenário brasileiro despontando na nossa literatura, em um gênero que ainda era pouco explorado.

Para este estudo foram escolhidas as narrativas: *2066* e *Tupinilândia*. As questões climáticas, como é o caso de *2066*, dialogam com Brandão. Já *Tupinilândia* é sobre uma possibilidade alternativa de realidade imposta a uma pequena sociedade isolada na selva amazônica.

Este último consegue captar a atmosfera com que se estruturou o golpe de 1964, e, principalmente, avança no tempo para mostrar possibilidades possíveis caso os pedidos de intervenção fossem ouvidos. A atmosfera em volta da cidade-parque é cercada de nostalgia, um tema muito presente na memória daqueles que viveram a ditadura e acreditam ter vivido uma época muito melhor. Essa nostalgia de um tempo que já passou é que permanece no imaginário da sociedade brasileira do início do século XXI.

Tupinilândia é a concretização do protótipo de permanência do regime cívico-militar, no meio da Selva Amazônica. É sobre nostalgia e a construção de um pensamento deturpado que incita a oposição ao comunismo, o mesmo fantasma de 1964, e o mesmo fantasma sempre ressuscitado pela extrema-direita. A análise deste romance apresenta não só um estudo crítico de uma narrativa ficcional, mas também, revela características entranhadas da nossa própria sociedade. E a distopia é sobre essa relação com a sociedade em que se encontra, é sobre projetar um futuro baseando-se no que o presente nos mostra de possibilidades. E no caso da narrativa brasileira, lembrando o passado opressor vivido.

O objetivo deste estudo foi lançar novas luzes sobre a distopia, um gênero que frequentemente é confundido com a ficção científica. De modo geral, o tema carece de estudos aprofundados, não só sobre as obras produzidas, mas também sobre o impacto de sua temática na sociedade. Propomos, assim, uma leitura atenta e crítica para explorar o que a distopia pode nos ensinar a partir de sua capacidade de denúncia. O reconhecimento de que a literatura nacional também tem a capacidade de estabelecer esta crítica, através especificamente do romance distópico, também é parte do que este estudo se propôs. E principalmente, ressaltar que a literatura nacional consegue estabelecer a crítica a partir da construção ficcional que parte não só da sociedade brasileira, mas também das particularidades que cercam nosso território e nossa cultura.

A capacidade de o leitor reconhecer-se nos personagens e identificar cenários que lhe são familiares é uma característica fundamental que destacamos neste estudo, pois fomenta a construção de um pensamento crítico. Quanto às lacunas a serem preenchidas, há um campo vasto a ser explorado, seja por meio de outras narrativas da mesma categoria, seja por textos teóricos que se baseiem em nosso perfil de sociedade e realidade.

A literatura brasileira contemporânea demonstra capacidade para produzir conteúdo ficcional de elevada qualidade, suscitando estudos teóricos e críticos que abordam não só a produção literária, mas também o impacto do audiovisual. Este estudo se dedicou à análise do romance distópico brasileiro, reconhecendo a vastidão de outras narrativas com potencial de análise em seu escopo e a certeza de que muitas outras ainda surgirão. Segundo Bauman (2017), a preocupação com o futuro é inerente ao ser humano e à sociedade, refletindo-se diretamente em nossa literatura. Portanto, ainda há um campo vasto e crítico a ser explorado sobre essa temática.

7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. *Indústria Cultural e Sociedade*. Tradução de Aloysio de Carvalho Pinto. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

Admirável Mundo Novo. Criação de Grant Morrison, Brian Taylor e David Wiener. Direção de Owen Harris. Inglaterra: Peacock, 2020.

Admirável Mundo Novo. IMDB, 2020. Disponível em: https://www.imdb.com/title/tt9814116/?ref_=nv_sr_srsrg_3_tt_8_nm_0_q_brave%2520new. Acesso em junho de 2023.

ALMEIDA, Luísa Dias de. Foco narrativo na adaptação audiovisual do romance *O conto da aia*. Monografia (Bacharelado em Tradução) – Instituto de Letras e Linguística, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2021. Disponível em: <https://repositorio.ufu.br/bitstream/123456789/32092/1/FocoNarrativoAdaptação.pdf>. Acesso em novembro de 2024.

ANDRADE, Felipe Agner Trindade. Literatura e multimeios: o fenômeno Harry Potter. *Travessias*, Cascavel, v. 11, n. 3, p. 190-210, set. /dez. 2017.

ANDRADE, Icaro Yure Freire de. Siegfried Kracauer: cinema e método. *INTER LEGERE*. Vol. 2, n.25/2019.

APPADURAI, Arjun. Soberania sem territorialidade – notas para uma geografia pós-nacional; tradução de Heloísa Buarque de Almeida. *Novos Estudos CEBRAP*. No 49 – Novembro de 1997, pp. 33-46.

ARMSTRONG, Jennifer Keishin. Margaret Atwood's 1985 novel drew on real-life politics but has never been more prescient. BBC, 2018. Disponível em: <https://www.bbc.com/culture/article/20180425-why-the-handmaids-tale-is-so-relevant-today>. Acesso em junho de 2023.

ANTONIOS, Nathalie; RAUP, Christina. Buck v. Bell (1927). Disponível em: <https://embryo.asu.edu/pages/buck-v-bell-1927>. Acesso em março de 2025.

ATWOOD, Margaret. *O conto da Aia*. Tradução de Ana Deiró. Rio de Janeiro: Rocco, 2017. _____. *O conto da Aia: graphic novel*. Arte e adaptação de Renée Nault. Tradução de Ana Deiró. 1. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2019.

AUGÉ, Marc. *Para onde foi o futuro?*. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas, SP: Papirus, 2012.

BARROS, José D'Assunção. A cidade-cinema pós-moderna: uma análise das distopias futuristas da segunda metade do século XX. *Crítica Cultural*, Palhoça, SC, v. 6, n. 1, p. 303–

332, jan. /jun. 2011. Disponível em: <https://www.enecult.ufba.br/modulos/submissao/Upload/39835.pdf>. Acesso em setembro de 2024.

BAUMAN, Zygmunt. *Retrotopia*. Tradução de Renato Aguiar. 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2017.

BECKER, Caroline Valada. Distopia nossa de cada dia. In: *1984 e A Revolução dos Bichos*, Suplemento de Leitura. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

BIERNATH, André. BBC NEWS BRASIL. Onda de calor no Brasil: o fenômeno por trás do calor extremo com sensação térmica de 70°C. São Paulo, 2024. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/articles/cq8kjdzex2o>. Acesso em março de 2025.

BITENCOURT, Fabrício Rezende. NARRATIVAS DISTÓPICAS BRASILEIRAS: UM ESTUDO COMPARADO DE *NÃO VERÁS PAÍS NENHUM*, DE IGNÁCIO DE LOYOLA BRANDÃO, E *CORPOS SECOS: UM ROMANCE*, DE LUISA GEISLER, MARCELO FERRONI, NATÁLIA BORGES POLESSO E SAMIR MACHADO DE MACHADO. Dissertação (Mestrado em Letras Vernáculas / Literatura Brasileira). Faculdade de Letras Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2024.

BONNARP, Lovisa. Popular Culture as Resistance: The Dual Critique of Suzanne Collins's *The Hunger Games*. 2014. 20 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Inglês) – Södertörns högskola, Institutionen för kultur och lärande, Huddinge, 2014.

BOYM, Svetlana. *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books, 2001.

BRADBURY, Ray. *Fahrenheit 451*. Tradução de Cid Knipel. 2. ed. São Paulo: Globo, 2012. _____. *Fahrenheit 451*. Adaptação de Tim Hamilton. Tradução de Felipe CF Vieira. São Paulo: Excelsior – Book One, 2019.

BRANDÃO, Ignácio de Loyola. *Não verás país nenhum*. São Paulo: Círculo do livro, 1982.

BRASIL. Ministério da Defesa. Glossário das Forças Armadas. [S.l.]: MD, 2001. Disponível em: <http://www.defesa.gov.br/glossario/documento.pdf>. Acesso em agosto de 2024.

BURD, Felipe Schifino. CONTANDO SOBRE O ANTROPOCENO DESDE O BRASIL: UMA LEITURA A PARTIR DE *NÃO VERÁS PAÍS NENHUM*, DE IGNÁCIO DE LOYOLA BRANDÃO. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2021.

CAMPELLO, Eliane. A visão distópica de Atwood na literatura e no cinema. *Interfaces Brasil/Canadá*, Belo Horizonte, v. 1, n. 3, 2003.

CAMARGOS, Marcia; SACCHETTA, Vladimir. In: *O presidente negro*. 2. ed. São Paulo: Globo, 2009.

- CANDIDO, Antonio. *et. al. A Personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- _____. *Formação da literatura brasileira: Momentos decisivos*. 1. ed. São Paulo: Todavia, 2023.
- CANHISARES, Mariana. Harry Potter e a Pedra Filosofal volta aos cinemas para aniversário da franquia. Omelete, 2021. Disponível em: <https://www.omelete.com.br/harry-potter/harry-potter-pedra-filosofal-20-anos>. Acesso em junho de 2023.
- CARDOSO, Tania Cardoso de. “*Banquete-ê-mo-nos*”: uma relação entre George Orwell e Ignácio de Loyola Brandão. 2000. 150 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2000.
- CARNEIRO, Raquel. Filme recoloca trilogia ‘Jogos Vorazes’ entre mais vendidos. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/coluna/meus-livros/filme-recoloca-trilogia-8216-jogos-vorazes-8217-entre-mais-vendidos/>. Acesso em julho de 2023.
- CARRICONDE, Lucas Batista. Carl Schmitt e as distopias: Da exceção ao totalitarismo. Revista Brasileira Direito e Literatura. Anais do VII CIDIL, 2019. Disponível em: <https://periodicos.rdl.org.br/anacidil/article/view/559>. Acesso em novembro de 2022.
- CARVALHO, Alfredo leme Coelho de. A ficção distópica de Huxley e Orwell. In: Estudos Anglo-Hispânicos. Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de São José do Rio Preto. N° 2 e 3. 1969 /1970.
- CAVENDISH, Richard. Disponível em: <https://www.historytoday.com/archive/months-past/latimer-and-ridley-burned-stake>. Acesso em junho de 2023.
- CERQUEIRA, Juliana Radosavac F. ADOLESCÊNCIA SOMBRIA: DAS DISTOPIAS CLÁSSICAS ÀS DISTOPIAS INFANTO-JUVENIS. In: XV Congresso Internacional da ABRALIC, v. 3. p. 4921-4928. Rio de Janeiro, 2017.
- CHAVES, Eduardo dos Santos. “Somos guardiões da memória...”: uma coleção homenageia os “vitoriosos” de 31 de março de 1964. Revista Tempo e Argumento. Florianópolis, v. 5, n. 10, jul. /dez. 2013.
- CHAUVIN, Jean Pierre. Apresentação. Revista USP, São Paulo, n. 140, janeiro/fevereiro/março, 2024.
- _____. Um tratado precursor? Revista USP, São Paulo, n. 140, janeiro/fevereiro/março, 2024.
- CHIAPPINI, Ligia Moraes Leite. *O foco narrativo (ou a polêmica em torno da ilusão)*. 10. ed. 5. impr. São Paulo: Editora Ática, 2002.
- CHOMSKY, Noam. *Mídia: propaganda política e manipulação*. Tradução de Fernando Santos. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

CHOMSKY, Noam; FOUCAULT, Michel. *Natureza humana: justiça vs. Poder: o debate entre Chomsky e Foucault*. Edição de Fons Elder. Tradução de Fernando Santos. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2014.

CLAEYS, Gregory (ed.). *The Cambridge Companion to utopian literature*. Cambridge University Press, 2010.

CLUTE, John; NICHOLLS, Peter (orgs.). *The Encyclopedia of Science Fiction*. London: Orbit, 1993.

CODATO, Henrique. Cinema e representações sociais: alguns diálogos possíveis. Verso e Reverso, vol. XXIV, n. 55, janeiro-abril 2010.

COLLINS, Suzanne. *A cantiga dos pássaros e das serpentes*. Tradução de Regiane Winarski. 1. ed. Rio de Janeiro: Rocco Jovens Leitores, 2020.

_____. *A esperança*. Tradução de Alexandre D'Elia. Rio de Janeiro: Rocco Jovens Leitores, 2011.

_____. *Em chamas*. Tradução de Alexandre D'Elia. 1. ed. Rio de Janeiro: Rocco Jovens Leitores, 2011.

_____. *Jogos vorazes*. Tradução de Alexandre D'Elia. 1. ed. Rio de Janeiro: Rocco Jovens Leitores, 2010.

CORDIVIOLA, Alfredo; CAVALCANTI, Ildney. *Os retornos da utopia: histórias, imagens, experiências*. Maceió: EDUFAL, 2015.

CORRIGHAN, Timothy. In: *The Oxford Handbook of Adaptation Studies*. New York: Oxford University Press, 2017.

CRUZ, Lua Gill da. Uma espectrografia do autoritarismo: o tempo da Ditadura na literatura do século XXI (2000-2020). *Escritas do Tempo*, [S. l.], v. 4, n. 12, p. 262–282, 2023. DOI: 10.47694/issn.2674-7758.v4.i12.2022.262282.

Das utopias modernas às distopias contemporâneas: conceito, prática e representação / organização Silvia Liebel. Belo Horizonte [MG]: Fino Traço, 2021.

D'ADDARIO, Daniel. 'Brave New World': TV Review. Disponível em: <https://variety.com/2020/tv/reviews/brave-new-world-alden-ehrenreich-1234693064/>. Acesso em dezembro de 2024.

Demi Moore estreia 'Admirável Mundo Novo', nova série exclusiva da Gloplay. VOGUE, 2021. Disponível em: <https://vogue.globo.com/lifestyle/cultura/Series/noticia/2021/05/demi-moore-admiravel-mundo-novo-gloplay.html>. Acesso em junho de 2023.

DE PAULA, Zé Henrique. Quem tem medo de Gorge Orwell? In: *1984 e A Revolução dos Bichos*, Suplemento de Leitura. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

DICK, Philip K. *Androides sonham com ovelhas elétricas?* Tradução de Ronaldo Bressane. 3. ed. São Paulo: Aleph, 2019.

_____. *O homem do castelo alto*. Tradução de Fábio Fernandes. 4. ed. São Paulo: Aleph, 2019.

_____. *Realidades adaptadas*. Tradução de Ludmila Hashimoto. 2. Ed. São Paulo: Editora Aleph, 2020.

DIMANNA, Daniel. What Is A Reboot, Revival, Remake & Sequel? Differences Explained. Disponível em: <https://screenrant.com/reboot-revival-remake-sequel-definitions-differences-examples-explained/>. Acesso em julho de 2023.

DINIZ, Thaís Flores Nogueira. Tradução Intersemiótica: do texto para a tela. *Cadernos de Tradução*, [S. l.], v. 1, n. 3, p. 313–338, 1998.

DOCKETERMAN, Eliana. The Differences Between The Handmaid's Tale Show and Book, Explained. Disponível em: <https://time.com/4759957/handmaids-tale-book-vs-show-differences/>. Acesso em julho de 2023.

DUARTE, Rodrigo. *Indústria cultural: uma introdução*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2010.

EAGLETON, Terry. *Marxismo e crítica literária*. Tradução de Matheus Corrêa. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

EMPOLI, Giuliano Da. *Os engenheiros do caos*. Tradução de Arnaldo Bloch. 1. ed. 3. reimp. São Paulo: Vestígio, 2020.

FAHRENHEIT 451. Direção: François Truffaut. Produção: Lewis M. Allen. DVD. 1966. 112 min.

FARIA, Luis Gustavo de Paiva. O Presidente Negro: raça, natureza e cultura. (2022). *Simbiótica. Revista Eletrônica*, 9(2), 164-172. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/simbiotica/article/view/39250>. Acesso em novembro de 2024.

FEDERICI, Silvia. *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*. Tradução do coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2017.

FERNÁNDEZ, Laura. Margaret Atwood: “As utopias voltarão porque precisamos imaginar como salvar o mundo”. Barcelona: El País, 2021. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/cultura/2021-05-29/margaret-atwood-as-utopias-voltarao-porque-precisamos-imaginar-como-salvar-o-mundo.html>. Acesso em junho de 2021.

FERREIRA, Ana Paula. *et. al.* A mulher e o sistema capitalista: um diálogo das obras Calibã e a Bruxa e O Conto da Aia. Caderno Espaço Feminino, [S. l.], v. 34, n. 2, p. 164–185, 2022. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/neguem/article/view/65098>. Acesso em março de 2024.

Ficção Americana. Direção de Cord Jefferson. Estados Unidos: Amazon Prime Video, 2023, 1h57m. Acesso em: 29 de setembro de 2024.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de; SILVA, Eduardo Miranda. Distopia e gêneros narrativos: a hipertrofia do presente. Rumores Revista Online de Comunicação, Linguagem e Mídias, v. 16, n. 31. São Paulo: ECA/USP, 2022.

FISHER, Mark. *Realismo capitalista: é mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo?* Tradução de Rodrigo Gonsalves, Jorge Adeodato e Maikel da Silveira. 1. ed. São Paulo: Autonomia Literária, 2020.

FITTING, Peter. *Utopia, dystopia and science fiction*. In: *The Cambridge Companion to utopian literature*. Cambridge University Press – United Kingdom, 2010.

FORTUNATO, Pedro. CAVALCANTI, Ildney. A DISTOPIA DO PASSADO EM TUPINILÂNDIA, DE SAMIR MACHADO DE MACHADO. Revista de Ciências Humanas, vol. 19, n. 1 – Jan. – Jun./2019. Disponível em: <https://periodicos.ufv.br/RCH/article/view/9200>. Acesso em novembro de 2024.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. 15. ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2023.

_____. *O corpo utópico: As heterotopias*. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: N-1 Edições, 2013.

_____. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Tradução de Raquel Ramalhete. 42. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

FREENBERG, Andrew. The Critique of Technology: From Dystopia to Interaction. In: *Marcuse – From the New Left to the Next Left*. University Press of Kansas, 1994.

FREITAS, Márcia Silva Pituba. PADOVANI, Micheline Tacia de Brito. O coronel na literatura brasileira: marcas histórico-discursivas. Verbum, v. 10, n.3, 2021.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção. Tradução de Fábio Fonseca de Melo. Revista USP. São Paulo, n. 53, p. 166-182, março/maio, 2002.

FROMM, Erich. In: *1984*. Tradução de Alexandre Hubner, Heloisa Jahn. Posfácios de Erich Fromm, Bem Pimlott, Thomas Pynchon. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

GANCHO, Cândida Vilares. *Como analisar narrativas*. São Paulo: Editora Ática, 1999.

GEISLER, Luisa. *et. al. Corpos secos: um romance*. 1. ed. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2020.

GIROLDO, Ramiro. (2008). Higienismo na ficção científica brasileira: da utopia à distopia. *Literatura E Autoritarismo*, (12). DOI: <https://doi.org/10.5902/1679849X73926>.

GODOY, Marcelo. 'Eu não aderi, eu fiz a revolução'.

Disponível em: <https://www.estadao.com.br/politica/eu-nao-aderi-eu-fiz-a-revolucao/?srsltid=AfmBOoqw6MHUOIDc37nwt2nhkGTs9wtkV0h8jU2OrzcCprZ1B05hovIh>. Acesso em fevereiro de 2025.

GONÇALVES, Leandro Pereira; NETO, Odilon Caldeira. *O fascismo em camisas verdes: do integralismo ao neointegralismo*. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2020.

GORE, Lesley. You Don't Own Me [Gravação sonora]. Composição: John Madara; David White. In: Lesley Gore Sings of Mixed-Up Hearts. Nova York: Mercury Records, 1963. Faixa 7.

GORDON, Holly. The Handmaid's Tale: how to soundtrack a TV show set in a world of silence. Disponível em: <https://www.cbc.ca/music/read/the-handmaid-s-tale-how-to-soundtrack-a-tv-show-set-in-a-world-of-silence-1.5073470>. Acesso em dezembro de 2024.

Guia dos Quadrinhos, 2008. Disponível em: <http://www.guiadosquadrinhos.com/artista/tim-hamilton/4605>. Acesso em junho de 2023.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015.

HAN, Byung-Chul. *O que é poder?*. Tradução de Gabriel Salvi Philipson. Petrópolis, RJ: Vozes, 2019.

HARBOU, Thea von. *Metrópolis*. São Paulo: Aleph, 2019.

HARVEY, David. *Cidades rebeldes: do direito à cidade à revolução urbana*. Tradução de Jeferson Camargo. São Paulo: Martins Fontes-selo Martins, 2014.

'Harry Potter', de J.K. Rowling, se torna a série de livros mais vendida do mundo. Folha de São Paulo, 2023. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2023/02/harry-potter-de-jk-rowling-vira-serie-de-livros-mais-vendida-do-mundo.shtml>. Acesso em junho de 2023.

"Harry Potter" comemora 20 anos no Brasil e ganha edição comemorativa. Revista Galileu, 2020. Disponível em: <https://revistagalileu.globo.com/Cultura/Livros/noticia/2020/04/harry-potter-completa-20-anos-no-brasil-e-ganha-edicao-comemorativa.html>. Acesso em junho de 2023.

HERBERT, Daniel; VEREVIS, Constantine (ed.). *Film Reboots*. Edinburg: Edinburgh University Press, 2020.

HILÁRIO, Leomir Cardoso. Teoria Crítica e Literatura: a distopia como ferramenta de análise radical da modernidade. Anu. Lit., Florianópolis, v. 18, n. 2, p. 201-215, 2013.

HOBBS, Thomas. *Leviatã, ou, Matéria, forma e poder de um estado eclesiástico e civil*. Tradução de João Paulo Monteiro e Maria Beatriz Nizza da Silva. São Paulo: Abril Cultural, 1974. (Os pensadores).

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Tradução de André Cechinel. 2. ed. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2013.

HUXLEY, Aldous. *Admirável mundo novo*. Tradução de Lino Vallandro e Vidal Serrano. 22. ed. São Paulo: Globo, 2014.

ISAACSON, Walter. *Benjamin Franklin: uma vida americana*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

JAMESON, Fredric. *Arqueologias do futuro: O desejo chamado Utopia e outras ficções científicas*. Tradução de Carlos Pissardo. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.

JACOBY, Russell. *O fim da utopia*. Tradução de Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Record, 2001.

JONES, Gwyneth. *Deconstructing the starships: Science, Fiction and Reality*. Liverpool: Liverpool University Press, 1999.

LA BOÉTIE, Etienne de. *Discurso da servidão voluntária*. Tradução de Casemiro Linarth. São Paulo: Martin Claret, 2009.

LANCMAN, Thais Kuperman; PEREIRA, Helena Bonito Couto. Cultura de massa e cultura compartilhada em Tupinilândia. Estud. Lit. Bras. Contemp. 2023. DOI: <https://doi.org/10.1590/2316-40186804>.

LEITCH, Thomas (ed.). *The Oxford Handbook of Adaptation Studies*. New York: Oxford University Press, 2017.

LEWIS, Georgina. A pathway to Dystopia: An exploration into the Relationship between Populist Ideology and Necropolitical Regimes. Kairos: A Journal of Critical Symposium. Vol. 5, n. 1. University of Exeter, 2020.

LIEBEL, Silvia (org.). *Das utopias modernas às distopias contemporâneas: conceito, prática e representação*. 1. ed. Belo Horizonte: Fino Traço, 2021.

LIEBEL, Vinícius. *Distopias – um gênero na história*. In: *Das utopias modernas às distopias contemporâneas: conceito, prática e representação* / organização Silvia Liebel. Belo Horizonte [MG]: Fino Traço, 2021.

LOBATO, Monteiro. *O presidente negro*. 2. ed. São Paulo: Globo, 2009.

LOOCK, Kathleen (ed.). Introduction: Serial Narratives. In: *Literatur in Wissenschaft und Unterricht*. XLVII, 1/2. Königshausen & Neumann, 2014.

_____. In: *Film Reboots*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2020.

MAALOUF, Amin. *O naufrágio das civilizações*. Tradução de Arnaldo Bloch. 1. ed. São Paulo: Vestígio, 2020.

MAAMARI, Adriana Mattar. *O Estado*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2014.

MCCLINTOCK, Pamela. 'Batman v. Superman,' 'Star Wars' and Hollywood's New Obsession With the "Requel". Disponível em: <https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-news/batman-v-superman-star-wars-879197/>. Acesso em janeiro de 2025.

MACHADO, Samir Machado de. *Tupinilândia*. 1. ed. São Paulo: Todavia, 2018.

MACHADO, Samir Machado de. et. al. Além do horizonte de George Orwell. In: *1984*. Tradução de Luisa Geisler. Barueri: Novo Século Editora, 2021. Suplemento.

MAI, Tagiane. Romance de entretenimento no Prêmio Jabuti 2020: inclusão ou exclusão? Gutenberg – Revista de Produção Editorial. Santa Maria, RS, Brasil, v. 1, n. 1, p. 168-177, jan./jun., 2021.

MANCELOS, João de. A sinfonia das labaredas: *Fahrenheit 451*, de Ray Bradbury, no filme de Ramin Bahrani. Polissemia. Revista de Letras do ISCAP. Vol. 19, 2019.

MARTINENKO, Nair; SOUZA, Rosana Vieira de. Imaginário Social, Tecnologia e Distopias no Cinema de Ficção: Uma Abordagem do Filme *Mad Max: Fury Road*. Intercom, XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. São Paulo, ago. 2016.

MARQUES, Eduardo Marks de; KRÜGER, Luana de Carvalho. A literatura distópica infanto-juvenil como um espaço para discussões fora do espaço acadêmico: um ensaio sobre a crise das humanidades e o papel do gênero literário distópico no Brasil. *Communitas*, Rio Branco, v. 4, n. 8, p. 171–186, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufac.br/index.php/COMMUNITAS/article/view/4392>. Acesso em novembro de 2024.

MARQUES, João Paulo; GALLAGHER, Victoria. 9 coisas sobre Animais Fantásticos que você precisa saber. Disponível em: <https://super.abril.com.br/coluna/turma-do-fundao/9-coisas-sobre-animais-fantasticos-e-onde-habitam-que-voce-precisa-saber/>. Acesso em julho de 2023.

MARTINS, José Antônio. *Filosofia política*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2015.

MELLO, Sérgio Carvalho Benício de; MARÇAL, Maria Christianni Coutinho; FONSÊCA, Francisco Ricardo Bezerra. “Os Sentidos do Trabalho Precarizado na Metrópolis: fato e ficção!”. In: O&S – Salvador, v. 16 – n. 49, p. 307-323. Abril/Junho – 2009.

MILLER, Bruce. In: The Differences Between The Handmaid’s Tale Show and Book, Explained. Disponível em: <https://time.com/4759957/handmaids-tale-book-vs-show-differences/>. Acesso em julho de 2023.

MOORE, Alan. *V de Vingança*. Roteiro de Alan Moore. Arte de David Lloyd. Tradução de Levi Trindade e Hécio de Carvalho. Barueri: Panini Brasil, 2016.

MOURA, Pedro. Uma outra Ameaça Fantasma: a relação entre autor, conteúdos e públicos em *The Prequels Strike Back*. Observatório (OBS*), [S. l.], v. 13, n. 1, 2019. DOI: 10.15847/obsOBS13120191308.

NOITE. In: O Conto da Aia. Criação de Bruce Miller. Direção de Kari Skogland. Estados Unidos: Hulu, 2017. 1 hora, son., color. Temporada 1, episódio 10. Série exibida pelo Star +. Acesso em: 20 de junho de 2023.

O Conto da Aia. IMDB, 2017. Disponível em: <<https://www.imdb.com/title/tt5834204/>>. Acesso em: 11 de junho de 2023.

O Conto da Aia. Criação de Bruce Miller. Direção de Kari Skogland. Estados Unidos: Hulu, 2017. 1 hora, son., color. Temporada 1.

OFFRED. In: O Conto da Aia. Criação de Bruce Miller. Direção de Reed Morano. Estados Unidos: Hulu, 2017. 57min, son., color. Temporada 1, episódio 1. Série exibida pelo Star +. Acesso em: 20 de junho de 2023.

ORWELL, George. *1984*. Tradução de Alexandre Hubner, Heloisa Jahn. Posfácios de Erich Fromm, Bem Pimlott, Thomas Pynchon. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. *A revolução dos bichos*. Tradução de Daniel Lühmann; Ilustração de Cibelle Arcanjo. São Paulo: Aleph, 2021.

_____. *O que é fascismo?: e outros ensaios*. Tradução de Paulo Geiger. Organização e prefácio de Sérgio Augusto. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

O QUE EU SEI. In: The Boys. Criação de Eric Kripke. Direção de Philip Sgriccia, Sarah Boyd, Stefan Schwartz, entre outros. Estados Unidos: Amazon Prime Video, 2020. 1 hora (aprox. por episódio), son., color. Temporada 2, episódio 8. Série exibida pelo Amazon Prime Video. Acesso em: 10 de janeiro de 2025.

PAIVA, Francisco Jeimes de Oliveira. A influência do Estado em relação às repressões sociais em *Fahrenheit 451*: da adaptação fílmica à análise do discurso histórico-literário. *Humanidades & Inovação*, Palmas, TO, v. 5, n. 4, jul./dez. 2018.

PAVLOSKI, Evanir. Da revolução ao totalitarismo: a herança de *Nós*, de Eugene Zamiátin, para as distopias do século XX. *Morus – Utopia e Renascimento*, 12, 2017.

_____. In: *O presidente negro* / Monteiro Lobato; organizador: Evanir Pavloski. – Chapecó : Ed. UFFS, 2020.

PEREIRA, Anderson M. Tendências distópicas no Brasil: a fantasia como possibilidade de lidar com o pesadelo na literatura nacional. *Alea: Estudos Neolatinos*, Rio de Janeiro, v. 20, n. 3, set. –dez. 2018. DOI: <https://doi.org/10.1590/1517-106X/203223238>.

PERSON, Marina. In: *Metrópolis*. Tradução de Petê Rissatti. São Paulo: Aleph, 2019.

PILOT. In: Admirável Mundo Novo. Criação de Grant Morrison, Briand Taylor e David Wiener. Direção de Owen Harris. Inglaterra: Peacock, 2020. Temporada 1, episódio 1. Série exibida pelo Globoplay. Acesso em 20 de julho de 2023.

PIMLOTT, Bem. In: *1984*. Tradução de Alexandre Hubner, Heloisa Jahn. Posfácios de Erich Fromm, Bem Pimlott, Thomas Pynchon. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

PINHEIRO, Douglas Antônio Rocha. Premissas e perigos de um constitucionalismo distópico: reflexões à luz de Philip K. Dick. *ANAMORPHOSIS - Revista Internacional de Direito e Literatura*, Porto Alegre, v. 6, n. 1, p. 101–124, 2020. Disponível em: <https://periodicos.rdl.org.br/anamps/article/view/638>. Acesso em novembro de 2024.

PINTO, Débora Morato. *Consciência e memória*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

PINTO, Manuel da Costa. In: *Fahrenheit 451*. Tradução de Cid Knipel. 2. ed. São Paulo: Globo, 2012.

PRIBERAM INFORMÁTICA. Dicionário Priberam da Língua Portuguesa (DPLP). [Lisboa]: Priberam Informática, [2008?]. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/consultada>. Acesso em janeiro de 2025.

QUATRO CINCO UM. A feira do livro. Disponível em: <https://quatrocincoum.com.br/noticias/a-feira-do-livro/a-feira-do-livro-2025/tudo-sobre-a-feira-do-livro-2025/>. Acesso em abril de 2025.

RESENDE, Beatriz. In: *Contos Completos/Monteiro Lobato*. 1. Ed. São Paulo: Biblioteca Azul, 2014.

RIBEIRO, Francisco Carlos. “O presidente negro”: uma distopia de Monteiro Lobato. *CADUS-Revista de Estudos de Política, História e Cultura*. ISSN 2446-9076, v. 1, n. 1, 2015. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/polithicult/article/view/23770>. Acesso em outubro de 2024.

ROBERTS, Adam. *A verdadeira história da ficção científica: do preconceito à conquista das massas*. Tradução de Mário Molina. São Paulo: Seoman, 2018.

ROMANO, Nick. *The Handmaid's Tale* is the first streaming show to win a best drama Emmy. Entertainment Weekly, 2017. Disponível em: <https://ew.com/emmys/2017/09/17/the-handmaids-tale-best-drama-emmy-win/>. Acesso em junho de 2023.

ROTTENSTEINER, Franz. In: *Metrópolis*. Tradução de Petê Rissatti. São Paulo: Aleph, 2019.

SANTOS, Jaqueline Oliveira dos. “Cinema e o Ensino de História”. In: LABEDUC/LABCH, São Paulo, Maio de 2016; p. 1-7.

SANTOS, Lucas Dourado dos. *et. al.* Gênero literário distópico: escrita de resistência, aviso de incêndio e guardião da história. *Building the Way*, v. 13, n. 2, p. 131–142, 2021. Disponível em: <https://revistas.ueg.br/index.php/building/article/view/14222>. Acesso em outubro de 2024.

SANTOS, Milton. O Retorno do território. En: OSAL: Observatório Social de América Latina. Año 6 no. 16 (jun.2005-). Buenos Aires: CLACSO, 2005.

SAPERSTEIN, Pat. 16 Things You Didn't Know About The Making of 'Lord of the Rings'. Variety, 2016. Disponível em: <https://variety.com/2016/film/news/lord-of-the-rings-making-of-backstory-business-1201936646/>. Acesso em junho de 2023.

SAQUET, Marcos Aurélio; SILVA, Sueli Santos da. In: O Retorno do território. En: OSAL: Observatório Social de América Latina. Año 6 no. 16 (jun.2005-). Buenos Aires: CLACSO, 2005.

SILVA, Jason lima e. *Fahrenheit 451 de François Truffaut: o prazer do fogo e a criminalização dos livros*. FUNDAMENTO – Revista de Pesquisa em Filosofia, n. 20, jan-jun – 2020.

SILVA, Tábata da Cruz. *Metrópolis*, a sinfonia da cidade-máquina. GARRAFA. Vol. v. 20, n. 57 (2022): Janeiro – Junho, p. 169 – 183.

_____. Identidade, território e manipulação: a estrutura da narrativa distópica e suas relações de controle social. Dissertação (Mestrado em Ciência da Literatura) – Faculdade de Letras Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2018.

SILVA, Erico Monteiro da. A utopia é a nossa distopia: A realidade moldada em o homem do castelo alto. Revista Científica Semana Acadêmica. Fortaleza, ano MMXIX, Nº. 000156, 31/01/2019.

SOARES, Luiz Eduardo. *O Brasil e seu duplo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
_____. 2066. Ilustração de Rafael Coutinho. São Paulo, SP: Ed. do Autor, 2022.

SOUSA, Priscila. *Saga - O que é, conceito, características e em sentido figurativo*. Conceito.de. Dezembro, 2022. Disponível em: <https://conceito.de/saga>. Acesso em junho de 2023.

SOUZA, Luis Filipe Brandão. *Zero e Não verás país nenhum* e a expressão do regime militar brasileiro na literatura de Ignácio de Loyola Brandão. CONTRAPONTO: Revista do departamento de história de Pós-Graduação em história do Brasil da UFPI. Teresina, v. 05, n. 1, jan./jun. 2016.

SOUZA, Lucas Moreira Soares de. Cinema de distopia: gênese, resistência e engajamento. In: ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA – ENECULT, 8., 2012, Salvador. Anais [...]. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2012. Disponível em: <https://www.enecult.ufba.br/modulos/submissao/Upload/39835.pdf>. Acesso em dezembro de 2023.

STAM, Robert. *A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação*. Tradução de Marie-Anne Kremer e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

The Boys. Criação de Eric Kripke. Direção de Philip Sgriccia, Sarah Boyd, Stefan Schwartz, entre outros. Estados Unidos: Amazon Prime Video, 2020. 1 hora (aprox. por episódio), son., color. Temporada 2.

TRAVERS, Ben. ‘Fahrenheit 451’: Michael B. Jordan and Ramin Bahrani Break Down the Big Differences From Book to Screen. Disponível em: <https://www.indiewire.com/features/general/fahrenheit-451-movie-book-michael-b-jordan-differences-1201966192/>. Acesso em junho de 2023.

VELHO, Eduardo Moura. Os requadros que (não) me definem: uma análise intermediária da *graphic novel* de *O conto da aia*. *Revista Versalete*, Curitiba, v. 8, n. 15, p. 168–190, jul./dez. 2020. Disponível em: <https://www.revistaversalete.ufpr.br/edicoes/vol8-15/9-VELHO.-Eduardo-Moura.-Os-requadros-que-nao-me-definem.pdf>. Acesso em outubro de 2023.

VIEIRA, Fátima. *The concept of utopia*. In: *The Cambridge companion to utopian literature* / [edited by] Gregory Claeys. United Kingdom: Cambridge University Press, 2010.

VIEIRA, Vítor Ferreira. O bom lugar, o futuro catastrófico, a ficção científica e algumas distopias brasileiras. Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada) – Faculdade de Letras, Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Linguística Aplicada, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

VON HARBOU, Thea. *Metrópolis*. Tradução de Petê Rissatti. São Paulo: Aleph, 2019.

WINNER, Langdon. *"Do Artifacts Have Politics?"*. In: *The Whale and the Reactor: A Search for Limits in an Age of High Technology*. Chicago: University of Chicago Press, 1986.

ZAMIÁTIN, Ievguêni Ivánovitch. *Nós*. Tradução de Gabriela Soares. São Paulo: Aleph, 2017.