
Distopia e modernidade:
o pessimismo tem seu lugar

Dystopy and modernity:
the pessimism has its place

Renata Altenfelder Garcia Gallo

Doutora em Teoria e História Literária pela
Universidade de Campinas (UNICAMP) e
Professora do Colégio Técnico da Unicamp
(COTUCA), Campinas-SP.
florrag@yahoo.com.br

<https://orcid.org/0000-0002-8009-9965>

Recebido em: 20/01/2020

Aceito para publicação em: 26/02/2020

Resumo

A configuração dos gêneros literários pode ser entendida como o encontro da obra de arte com a História. A partir dessa afirmação e fundamentados na teoria de Georg Lukács, investigaremos a noção de obra de arte deste autor e a relação intrínseca entre gênero literário e História, para que, por conseguinte, tenhamos uma reflexão sobre o gênero literário distópico, a fim de pensarmos seu surgimento, sua ampla circulação no contexto atual, bem como seus limites e suas possibilidades na sociedade capitalista.

Palavras chave: Literatura. História. Utopia. Distopia. Georg Lukács.

Abstract

The configuration of the literary genres can be understood as the encounter of the work of art and the History. Based on this statement and on Georg Lukács' theory, this work investigates the concept of art of this author's and the relation between literary genre and History, so that, this text will present and discuss some questions related to the dystopias, as the origin of this literary genre, its emergence on our society, as well as its possibilities in capitalist society.

Keywords: Literature. History. Utopia. Dystopia. Georg Lukács.

Introdução

Começas a distinguir que tipo de mundo estamos criando? É exatamente o contrário das estúpidas utopias hedonísticas que os antigos reformadores imaginavam. Um mundo de medo, traição e tormento, um mundo mais impiedoso, à medida que se refina. O progresso em nosso mundo será o progresso no sentido de maior dor. [...] Se queres uma imagem do futuro, pensa numa bota pisando um rosto humano para sempre (ORWELL, 2003, p. 255).

As reflexões apresentadas neste artigo surgiram a partir dos questionamentos levantados pelo grupo de pesquisa do qual sou membro, o U-TOPOS – Centro de Pesquisa sobre Utopia, criado pelo professor Carlos Eduardo O. Berriel, em 2008, na Unicamp, que consiste em um espaço de discussão acerca da questão utópica e de assuntos correlatos. A partir das ponderações feitas pelo grupo e pela ampla presença do gênero distópico – seja na literatura, em filmes ou em séries televisivas – na sociedade contemporânea, o interesse pelo tema veio ao encontro com o meu cotidiano profissional: o ensino da literatura.

Pensando no imenso interesse dos jovens pelo tema da distopia, venho propondo aos meus alunos uma atividade de produção textual que consiste na redação de uma utopia ou de uma distopia. Para tal, realizamos a leitura de textos distópicos e utópicos e, em um segundo momento, refletimos acerca de questões pertinentes a esses gêneros. Entra ano e sai ano, um fenômeno se mantém presente: o interesse demonstrado pelos alunos acerca da distopia toma conta da maior parte das aulas, de forma que o gênero referido é a escolha majoritária dos alunos para realização da atividade de produção textual. É impressionante o arcabouço de referências de que os estudantes dispõem sobre o tema – livros, quadrinhos, filmes e séries – bem como é instigante a forma com que o discutem e com que se engajam ao redigir suas distopias. Diante das discussões acadêmicas sobre utopia e distopia, do interesse crescente dos jovens pelo gênero e frente à sua atual popularização e circulação, este estudo pretende investigar a relação entre essa forma literária e a vida social.

Para tal, em um primeiro momento, apresentaremos, em linhas gerais, a noção de obra de arte presente na “Estética” (1963) de maturidade de Georg Lukács. A seguir, investigaremos a relação intrínseca entre o surgimento das utopias e das distopias, abordando a relação desses gêneros literários com a História, para que, por conseguinte, façamos algumas reflexões acerca das distopias: sua atual popularização e circulação, seus limites e suas possibilidades como gênero na sociedade capitalista, e a predisposição atual de pensarmos cenários de horror em detrimento de alternativas positivas para o futuro da humanidade.

O que é e como se configura a obra de arte?

Durante o seu percurso estético, Lukács esboçou constante preocupação acerca da noção de obra de arte e do papel que esta ocupa dentre as diversas atividades humanas. A tentativa de compreender e de descrever o que seria a obra de arte é um traço marcante da totalidade de sua trajetória intelectual, de forma que a síntese de suas investigações sobre a estrutura da obra de arte está congregada em sua colossal estética de maturidade. Apesar de inacabado, o texto certamente reúne a visão que o autor construiu, ao longo de toda a sua vida, acerca da noção de obra de arte.

De acordo com o velho Lukács, em linhas gerais, a obra de arte é uma totalidade intensiva na qual são figurados mundos próprios. Isto é, a estrutura da obra de arte comporta a criação de um mundo, ou seja, de um microcosmo, em que conteúdos dispersos na realidade cotidiana são reunidos pelo sujeito criador e plasmados no objeto estético, de forma tal que a sua recepção possa tornar universalmente vivenciável ao sujeito fruidor um conteúdo essencial próprio da humanidade.

Ao ser produzida, a obra de arte deve reunir em si conteúdos que materializam um mundo que comporte e configure um conjunto de determinações essenciais, ou seja, de conteúdos humanos, que ultrapassam o plano habitual da percepção cotidiana dos sujeitos. Para que esse *status* seja alcançado, os conteúdos gerais e essenciais da evolução humana, ao serem selecionados, depurados e reagrupados pela forma artística na criação da obra de arte, devem aparecer, na imediaticidade própria da esfera estética, simultaneamente, ocultos e manifestos. De acordo com Lukács, essas particularidades estruturais da esfera estética conferem ao objeto estético a possibilidade de criação de um mundo novo em que os conteúdos essenciais da vida cotidiana causam certa mudança funcional na estrutura de mundo da vida cotidiana. Esse movimento leva, por fim, à criação de um mundo fechado e adequado que pode ser recebido pelo sujeito estético conforme as suas necessidades vivenciais e à sua capacidade de recepção. Nesse sentido, Lukács assegura que a imediaticidade própria da esfera estética, quando comparada à da vida cotidiana, é uma imediaticidade superada, pois consiste na produção de uma nova imediaticidade não observável em nenhum outro plano.

Enfatizamos, deste modo, a tarefa da forma artística na “Estética”, que consiste, justamente, em “(...) tornar universalmente vivenciável um conteúdo relevante para a humanidade” (LUKÁCS, 1972, vol. 2, p. 518, tradução nossa). É necessário ressaltar aqui a primazia do conteúdo sobre a forma, como garantia Lukács, apontando para a ideia de que somente um conteúdo intrinsecamente relacionado ao destino da humanidade, ou seja, essencial, pode originar uma atribuição de forma realmente profunda pelo artista ao objeto que ele pretende configurar. Resgatamos, portanto, um princípio essencial da estética lukacsiana, o de que a forma é sempre a forma de um conteúdo determinado, de modo que nem o mais grandioso artista pode realizar a identidade de forma e conteúdo

no objeto estético se a relação entre estes é inexistente ou incipiente. O efeito duradouro ou transitório de uma obra de arte ou de sua recepção está, intimamente, ligado a este princípio. Para Lukács, portanto, a vivência estética genuína é uma vivência de conteúdo.

A forma artística é, ainda, para este autor, um meio de expressão de um conteúdo essencial presente na evolução da humanidade, o que nos permite afirmar que o encontro do objeto estético com a sua forma artística é a mais perfeita tradução do encontro da obra de arte com a História. Nesse sentido, a relação bem sucedida de forma e conteúdo produz, por sua vez, um efeito evocativo concreto e geral, que é, por sua vez, uma necessidade social. Na esteira dessa concepção, podemos dizer que a relação do sujeito estético com a obra de arte abre a possibilidade de um vínculo entre esse mesmo sujeito e a História, isto é, a partir da fruição de uma obra literária, o seu receptor pode entrar em contato e vivenciar conteúdos humanos produzidos em um momento histórico diverso do seu, o que amplia a sua noção de humanidade. Dessa forma, quanto mais conteúdos humanos essenciais o sujeito coloca dentro de si a partir da fruição estética, maior a possibilidade da ampliação, deste sujeito, da autoconsciência de si como gênero humano; o que imputa à esfera estética um caráter altamente humanizador.

Dentre as mais variadas funções que essa esfera pode assumir, Lukács atribui a ela uma missão desfeticizadora, pois o mundo criado pela obra de arte, a partir dos princípios que já descrevemos, reflete situações essenciais do desenvolvimento humano, revelando as contradições inerentes ao processo social evolutivo. Na esfera estética, as personagens representadas pelos artistas são reflexos da realidade que revelam situações criadas pelos homens e não circunstâncias próprias de uma condição humana a-histórica; o que possibilita aos receptores a percepção dessas situações e, por sua vez, a sua superação. Destarte, o objeto artístico e a vivência estética podem reordenar as percepções humanas e reorientar a sociabilidade dos sujeitos com o mundo, o que faz com que a criação e a recepção da obra de arte assumam, por conseguinte, certa função social, a de crítica da vida.

O comportamento receptivo, no campo da estética, comporta, de acordo com Lukács, uma duplicidade específica. Para explicá-la, o autor se atém a dois pontos: o primeiro deles consiste no caráter puro ou predominante de conteúdo que a vivência artística comporta, de modo que a relação entre o fruidor e a obra só se concretiza esteticamente se nasce conscientemente da evocação do conteúdo; implicando a ideia de que o fruidor é apresentado, no momento da experiência receptiva do objeto artístico, a um mundo novo, que, concomitantemente, é, para ele, um tanto familiar. Essa noção de familiaridade com o mundo refigurado na obra é necessária para que o efeito autenticamente estético seja produzido. O segundo ponto da duplicidade específica do comportamento receptivo consiste na noção de que a experiência estética não pode ser alcançada a menos que seja evocada pelas formas da obra de arte. Lukács, portanto, concentra a efetivação da experiência receptiva em dois elementos: a relação do sujeito

com o conteúdo da obra e com a sua respectiva forma. Compreendida dessa maneira, a experiência receptiva nos revela que Lukács entende a obra de arte como um objeto que compreende uma relação intrínseca entre forma e conteúdo, configurada, para o autor, a partir da ideia já mencionada de que toda a forma é a forma de um conteúdo determinado. Nesse sentido, emana do conteúdo a ser refigurado pela obra a sua forma artística adequada, que vem à tona a partir de um processo de elaboração da matéria pelo artista.

Na “Estética”, Lukács implica ao comportamento receptivo a *catarsis*. Para o autor, esta é um reflexo concentrado e conscientemente produzido de comoções, que, no plano da vida cotidiana, ocorre de forma espontânea e simultânea aos acontecimentos que permeiam a vida dos sujeitos. Ao entrar em contato com a obra de arte, o sujeito fruidor percebe uma elevação do mundo fetichizado a um mundo de caráter verdadeiramente humano, revelado, assim, pela experiência catártica, que proporciona a humanização do receptor. Em outras palavras, é correto afirmar que a elevação do mundo fetichizado a um mundo verdadeiramente humano é a experiência originada pela *catarsis*. De acordo com essa perspectiva, a *catarsis* assevera a missão desfetichizadora da arte, que se realiza por meio de dois movimentos: 1) a revelação ao homem da fetichização da vida cotidiana em que está inserido e 2) o movimento de defesa da integridade da humanidade no plano dessa mesma vida cotidiana. Desse modo, a obra de arte se torna um veículo também pedagógico, pois possibilita ao receptor, diante da obra, a percepção “natural” de alguns aspectos da vida, que, no plano da vida cotidiana, ficam obscurecidos pelas próprias particularidades dessa esfera, como a dispersão. Esse movimento colabora para a compreensão lukacsiana da arte como crítica da vida e como forma de transformação da existência.

A obra de arte não é, somente, um mundo fechado para si, ela age sob o receptor de modo a colocá-lo diante de um mundo que a ele faz referência, isto é, um mundo que é, em certo sentido, dele próprio e familiar a ele. Enfatiza Lukács que a vinculação entre os conteúdos do sujeito receptor e aqueles materializados no objeto artístico será mais rica proporcionalmente à profundidade e à universalidade apresentadas nas obras. Como a obra de arte possibilita ao artista refigurar conteúdos essenciais da realidade no mundo fechado da obra de arte, criando, assim, um mundo elevado e superior; a fruição estética torna possível ao sujeito receptor o seu reconhecimento no mundo dos objetos, o que assegura a possibilidade da aproximação e, até mesmo, da identidade sujeito-objeto negada pelo trabalho estranhado. O que estamos pontuando é a noção de um indivíduo que consegue alcançar um grau elevado de autoconsciência de si do gênero humano – seja no momento da criação artística ou de sua fruição –, pois tal esfera possibilita que o sujeito estético entre em contato com conteúdos humanos essenciais que passam a uni-lo aos feitos passados e presentes da humanidade, de forma que conteúdos exteriores a ele se fundem ao seu núcleo humano, formando, assim, uma unidade. Diante dessa perspectiva,

a obra de arte autêntica – isto é, realista – é um mundo fechado que porta a memória da humanidade e seu valor social.

A Distopia e sua constituição como gênero literário

Para que possamos compreender a distopia, é imprescindível resgatarmos, ainda que em linhas gerais, a ideia de utopia, visto que o surgimento daquela pode ser compreendido como um perfil alongado do desenvolvimento do gênero utópico. A utopia reúne um elemento bastante peculiar no que tange à sua criação, visto que nasce, ao mesmo tempo, como uma obra literária e como um conceito. Como gênero literário, nasce com a publicação, em 1516, da obra intitulada *Utopia*, de Thomas Morus, e ganha corpo a partir de uma atmosfera ético-filosófica marcada pela concepção, construída pela práxis social, de que o homem poderia ser o timoneiro de seu próprio destino, isto é, o autor de sua existência. Sobre o contexto em que a *Utopia* é gestada, Berriel afirma: “A existência individual e o viver associado foram vistos pelo Humanismo renascentista como históricos – humanos – e, portanto plásticos, moldáveis por uma teleologia” (BERRIEL, 2017, p. 52). Diante dessa perspectiva, estava posta uma quadratura histórico-filosófica que gerou condições materiais favoráveis para Morus redigir a sua obra.

O gênero inaugurado por este autor tem uma configuração um tanto peculiar, a qual se materializa diante de uma estrutura compositiva que, ao partir de elementos reais, reconstrói as histórias e os cenários possíveis que a História vigente não realizou. Berriel identifica na “Poética”, de Aristóteles, o fundamento dessa ideia, mais essencialmente quando este filósofo afirma que a poesia possui mais amplitude do que a História, pois aquela realiza até o fim o que esta apenas esboçou. Aristóteles afirma, ao longo do capítulo IX da “Poética”:

[...] que não é ofício do poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade. Com efeito, não diferem o historiador e o poeta, por escreverem verso ou prosa (pois que bem poderiam ser postas em verso as obras de Heródoto, e nem por isso deixariam de ser histórias, se fossem em verso o que eram em prosa), – diferem, sim, em que diz um as coisas que sucederam, e outro as que poderiam suceder. Por isso a poesia é algo de mais filosófico e mais sério do que a história, pois refere aquela principalmente o universal, e esta o particular. Por “referir-se ao universal” entendo eu atribuir a um indivíduo de determinada natureza pensamentos e ações que, por liame de necessidade e verossimilhança, convém a tal natureza; e ao universal, assim entendido, visa a poesia, ainda que de nomes aos seus personagens; particular, pelo contrário, é o que fez Alcibíades ou o que lhe aconteceu (ARISTÓTELES, 1966, p. 50).

Se é Aristóteles quem fundamenta o princípio da poesia como possibilidade de reconstrução das histórias e dos possíveis cenários que a História vigente não concretizou, para Berriel, Friedrich Hegel trará um contribuição importante para a noção de realidade, que contribuirá para a legalização da utopia. De acordo com Berriel, o filósofo alemão:

[...] conceituará uma realidade notavelmente rica, em que o existente contará com várias dimensões – todas reais. Aquilo que aparece como uma tendência concreta, mesmo que não venha a se efetivar, também ganha estatuto de realidade. A utopia legaliza-se filosoficamente aí: é uma tendência da realidade, operante e efetiva, mas que não se efetiva enquanto Estado. Habita a dimensão ética. A sua condição de gênero está nos quesitos tendência de realidade e não-efetividade (BERRIEL, 2005, p. 1-2.)

A utopia clássica, de acordo com Berriel, se desenvolve ao erigir um hiato intransponível entre a História real e o espaço reservado para as projeções utópicas. A descoberta de uma ilha ou de um país longínquos, até então incógnitos ou ignorados, presentes nas obras de Morus, Campanella e outros, revela um símbolo de uma fratura não apenas geográfica, mas histórica. Nessa perspectiva, pensemos acerca da etimologia do termo utopia, palavra originada do termo grego *U-topos*. Pode-se assumir a tradução de *tópos* como lugar, já o prefixo "u" atribuirá ao termo *tópos* uma carga semântica negativa, de forma que a palavra utopia compreende, já em sua etimologia, a ideia de um não-lugar, confirmando a noção de utopia como fratura histórico-geográfica.

Se a utopia comporta em sua gênese uma fratura geográfica e histórica, é correto afirmar que elas não nascem de uma experiência histórica acumulada nem da história de seu povo, pois o seu fundador já tem um projeto pronto para a cidade. Nas utopias, nada fica à mercê do acaso, pois tudo já fora anteriormente pensado e previsto, e o seu fundador, de antemão, já tomara todas as decisões para o perfeito e harmônico andamento da cidade. Sobre a construção dos espaços utópicos configurados na literatura, Trousson afirma:

[...] a cidade é o espelho e a medida do homem [...] o espaço fechado é a imagem da perfeição realizada [...] A figura geométrica fixa as formas e delimita sem equívocos um mundo à parte, pois a cidade utópica dobra-se sobre si mesma, sem contato com o exterior para evitar a corrupção [...]. Nada é caótico ou deixado ao acaso, mas tudo é regrado e previsto, pois o urbanismo e a arquitetura estão encarregados de refletir o estado moral da cidade (TROUSSON, 2004, p. 42).

É possível perceber que não há indivíduos concretos nas utopias, mas a configuração de cidadãos perfeitos que possuem dentro de si uma ordem já introjetada pela pedagogia utópica. Essa configuração materializa espaços que gozam de uma perfeição estática, pois, se a utopia é uma sociedade perfeita já realizada, ela não pode se aperfeiçoar ou se degradar, pois qualquer movimento em direção ao aprimoramento ou à degradação já pressupõe em si uma imperfeição. Eis aqui uma face complexa da utopia, a supressão da

História. A partir dessas questões, Berriel chama a atenção para que pensemos na face oculta da utopia, isto é, no não-dito utópico. De acordo com este:

[...] a perfectibilidade (da utopia) reside na completa previsão das ações e desejos humanos, que são realizados antes mesmo de serem pensados. O Estado pensou antes e já o realizou. Ou o vetou. Em termos mais amplos, a História não se efetivaria pela concreta experiência humana, mas como produto de um Estado onisciente; a História apareceria como subproduto das pulsões humanas, coadas pelo filtro estatal (BERRIEL, 2005, p. 5).

Pensemos, por exemplo, na ideia de liberdade vigente nas utopias. Para isso, temos que ter em mente a diversidade de indivíduos que o mundo comporta. As utopias constroem e realizam um Estado ideal, projeto que é compartilhado por um grande conjunto de indivíduos. Esses sujeitos devem desejar livremente e do mesmo modo esse projeto, fator que configura a ideia de liberdade presente nas utopias. Se essa estrutura é um dado presente nessas obras, pode-se afirmar, conseqüentemente, que não há necessidade alguma de coerção social nesses espaços utópicos, pois a convergência de seus cidadãos diante do projeto utópico proposto é total. Diante dessa perspectiva, afirma Berriel:

[...] muitos são os projetos, como muitos são os indivíduos humanos: a possibilidade de um único projeto dever ser compartilhado por todos revela o dogmatismo implícito do utopista, caracterizado pela convicção de ser portador da verdade, que quando não resulta unanimemente compartilhada surge o perigo de degradingolar na opressão (BERRIEL, 2017, p. 54-55).

A partir dessas observações, Berriel formula a seguinte questão: onde se acumularia o resíduo que fora obstruído pelo Estado nas obras utópicas? A resposta para tal questionamento é a distopia; gênero que se configura a partir desse resíduo obstruído por um Estado completamente racional, o qual, por ter realizado sua forma perfeita, suspende e suprime a História. A imagem da distopia é, portanto, “a do exílio da humanidade, tornada resíduo” (BERRIEL, 2005, p. 5). Ao assumir esse viés, toda utopia assume uma face distópica – seja ela explícita ou dissimulada – e toda distopia não deixa de ser, em sua origem, uma utopia.

É interessante ressaltar que, nas sociedades utópicas ou distópicas, as regras de convivência entre os cidadãos são introjetadas na mente da população, de forma que regras externas ou leis escritas tornam-se elementos supérfluos e praticamente dispensáveis, pois frente à uma sociedade que atingiu o *status* da perfeição não se espera qualquer caos social, qualquer dissonância, rebelião ou levantes populares. É claro que algumas discordâncias ocorrem nessas sociedades e as narrativas distópicas, essencialmente, darão margem a essas representações; entretanto aquilo que pode ser chamado de ato de rebeldia, por exemplo, não é tratado como um problema político nessas formas literárias, mas, enquadrado, geralmente, como loucura, ou mesmo, como

perversão, de modo que as dissonâncias recairão no terreno da patologia e serão tratadas pelo Estado como tais. Essa questão, segundo Berriel, revela uma face absolutamente perversa da utopia, que a colocará em similitude com o gênero distópico:

Na origem de ambas está uma realidade social inaceitável que demanda um processo de superação, inclusive na forma de uma revolução. A distopia, que é o medo da opressão totalizante, é na verdade o oposto especular da própria utopia” (BERRIEL, 2017, p. 53).

Ao assumir a ideia de que a utopia semeia o gérmen das distopias, Berriel aponta para duas conjunturas – a Igreja Católica tridentina e o Estado criado a partir da revolução soviética – que são adjetivadas pelo autor como frágeis, instáveis e defensivas bem como criadoras da ilusão de serem conjunções perfeitas, isto é, utopias realizadas, que, conseqüentemente, não poderiam suportar qualquer desacordo ou desarmonia que viessem a ameaçar sua dissolução:

Quando Campanella construiu sua cidade perfeita como uma hipostasia da vida monacal, estava implicitamente considerando a Igreja como a perfeição da vida coletiva; quando a esquerda do século XX considerou a utopia um não-assunto, estava considerando o coletivismo soviético como o ápice insuperável do viver associado. (BERRIEL, 2005, p. 5).

Berriel entende que as atitudes presentes nessas duas conjunturas promoveram elementos fundantes do que chamamos, atualmente, de distopia. Ao tornar o debate sobre a utopia algo um tanto menor ou ao desconsiderá-lo, parte da intelectualidade de esquerda, durante o período stalinista, enquadrou a noção de utopia como “um recurso imaturo, pré-político, irrealista, pequeno-burguês – inimigo da emancipação humana” (BERRIEL, 2017, p. 51–52). De acordo com essa perspectiva, por qual motivo a discussão sobre a utopia deveria ser estimulada se o Estado Soviético já acreditava ter realizado na Terra uma forma de sociabilidade perfeita fundada em uma racionalidade prática ilimitada? Essa racionalidade assume, portanto, o que Lukács denominou hiperracionalismo. De acordo com Nicolas Tertulian:

Em suas conversações com Istvan Eörsi e Erzsébet Vezér, Lukács caracterizava o stalinismo como um “hiperracionalismo”. Stalin e seus partidários, que queriam encerrar o processo histórico em um esquema, eliminavam de um só golpe de força a multiplicidade das mediações; eles ignoravam com uma suficiência cega a desigualdade no desenvolvimento dos diferentes complexos sociais e o caráter não-retilíneo da história, sua marcha por definição *aberta*, titubeante e imprevisível, que se acomoda mal ao fechamento e ao monolitismo. (TERTULIAN, 2007, p. 34).

Ao perseguir sujeitos que apresentavam dissonâncias em relação ao projeto político stalinista, removendo-os do universo problemático, e ao ocultar certas dimensões essenciais da história, o viés hiperracionalista do período stalinista eliminou do campo revolucionário o debate sobre a utopia, o que fez com que, dentre outros motivos, ela

assumisse “sua outra face, aquela que formaliza as sociedades perfeitas em sua crueldade e degeneração: a distopia” (BERRIEL, 2017, p. 52). Aqui reside a face oculta da utopia, o não-dito utópico, isto é, o Estado onisciente e absolutamente racional tornou-se, por sua vez, o ente realizador e efetivador da História, subtraindo essa função da experiência concreta dos sujeitos históricos. A distopia, portanto, assume a configuração da “essência humana tornada resíduo, o indivíduo humano aniquilado pelo Estado completamente racional” (BERRIEL, 2017, p. 56).

De acordo com Gregory Claeys, o termo distopia é derivado de duas palavras gregas, são elas *dus* e *topos*, que comportam o sentido de um lugar doente, ruim, defeituoso ou desfavorável. Ao pensarmos nesses mundos distópicos, ainda segundo este autor, é necessário que se imagine um espaço – que pode ser materializado como continente, mundo, país, estado, região, ilha, dentre outros – desfavorável e hostil para determinado grupo, de forma que ele esteja continuamente ameaçado e que o cenário de opressão a ele dirigido culmine na possibilidade de sua aniquilação. O medo e a desconfiança que pairam pelos mundos distópicos são, para Claeys, comumente desencadeados por um regime político. O teórico ainda sugere pensarmos a distopia como um estado psicológico, o que nos conduziria a concebê-la como o ponto de partida da humanidade: a transição dos medos de caráter natural, como monstros e deuses, para aqueles de perfil social, como o avanço tecnológico, o totalitarismo, o terrorismo, a xenofobia, as catástrofes climáticas, etc.

É interessante perceber a relação intrínseca entre a utopia e a distopia, de forma que o surgimento desses dois gêneros literários se origina a partir de conjunturas marcadas por uma realidade social inadmissível que deve, sobretudo, ser superada. A utopia nasce a partir da concepção de que é possível uma forma de sociabilidade humana perfeita e imanente, o que revela, por sua vez, o seu caráter de crítica da vida, pois ela desvenda a imperfectibilidade e a incompletude da vida coletiva da quadratura histórica da qual ela surge. Nesse sentido, a utopia se caracteriza por configurar literariamente a superação dos males sociais, formalizando um cenário em que as dissonâncias e as desarmonias que poderiam atingir a vida coletiva são superadas pela associação entre prática política e ética. A distopia, no que lhe diz respeito, também é gestada em conjunturas caracterizadas por uma realidade social inadmissível, que deve ser sobrepujada, em que o Estado onisciente e racional assume-se realizador e efetivador da História, retirando esse papel da experiência concreta dos sujeitos históricos. As distopias assumem, igualmente, uma função de crítica social, mas, ao invés de representarem uma vida coletiva perfeita e imanente, materializam um mundo em que as tendências negativas da vida humana são ampliadas, de modo a ser revelada a perversidade oculta que perpassa as relações sociais existentes nesse mundo grotesco.

As distopias, diferentemente das utopias, criam mundos que formalizam tendências negativas do tempo histórico presente, ampliando-as, o que confere a essa forma literária

uma particularidade conformativa que a distingue da utopia. Enquanto o gênero utópico se configura a partir de uma fratura histórico-geográfica, a distopia materializa-se a partir da continuidade com o processo histórico, o que corrobora a noção de que “(...) está na dimensão histórica a determinação da diferença entre a utopia e a distopia” (BERRIEL, 2017, p. 54). As utopias, como já mencionamos, são construídas a partir do pressuposto de sua não realização no mundo real, isto é, a representação utópica pensada por um autor é ela própria a utopia. A partir dessa perspectiva:

Aquilo que deseja o utopista é «mostrar» aos homens a imagem de um mundo feliz e racional, e através desta demonstração admoestá-los para que se sintam compungidos a imprimir energeticamente à História concreta uma mudança efetiva, quem sabe até mesmo com a dimensão de uma revolução. Ela, a Utopia, não é o produto de um delírio, mas nasceu das necessidades concretas de combater o destino, de fundar uma “segunda natureza” para o homem – a História. Esta é a face generosa da utopia. O lugar feliz imaginado é de fato um não-lugar, no sentido em que não se localiza espacialmente na História, nem mesmo na História de seu autor (BERRIEL, 2017, p. 54).

A distopia, no entanto, se funda em sua continuidade com o processo histórico, colocando uma lente de aumento nos aspectos negativos que regem o processo social vigente. Como crítica da vida, essas obras, se bem executadas, revelam o horror presente nas relações que estruturam a vida dos homens na modernidade. Desta feita, a fratura histórico-geográfica que fundamenta a existência da utopia não se aplica ao gênero distópico, de modo que, ao ler algumas distopias, como “1984”, de George Orwell, essencialmente no que tange ao aspecto da vigilância tecnológica, nos questionamos se o mundo ficcional criado por seu autor já não alcançou sua mais perfeita tradução no mundo real.

Como mencionado, o surgimento das distopias não ocorre por meio do acaso, essas obras são produtos de uma evolução das utopias e atingem sua plenitude nas formas do Estado totalitário contemporâneo. Darko Suvin, em seu texto “Um breve tratado sobre a Distopia 2001”, entende que a distopia se divide em anti-utopia e em distopia “simples”. Não é nosso intento empreender uma análise dessas categorias, mas apontar quais são as conjunturas que fomentam a criação dessas formas literárias. De acordo com o autor:

Glosa 7a: O intertexto da anti-utopia é historicamente a eutopia “presentemente proposta” mais pronunciada. Por volta de 1915–75 o intertexto era, portanto, o anti-socialismo, mas outros intertextos, tanto anteriores (de Souvestre à *Colônia Penal* de Kafka) quanto posteriores, de violência militarista ou mercantil, podem prevalecer. O intertexto da distopia “simples” foi e continua a ser, grosso modo, o anti-capitalismo radical. Zamyatin, individualista, porém crítico vanguardista da sociedade de massa, cavalga em ambos os lados (SUVIN, 2015, p. 470).

É interessante observar que, tal qual as utopias, as distopias também se alimentam do contexto de produção em que foram gestadas, de forma que refletem as sociedades

das quais são produto. Como se fundam em sua continuidade com o processo histórico, é natural que essas obras evoluam à medida que a conjuntura histórica em que foram produzidas se modifique:

14. Se a história é um fator criativamente constitutivo dos escritos e horizontes utópicos, então temos também que reconhecer a mudança epistêmica que começou nos anos 1930 e se cristalizou nos 70: *o capitalismo coopta tudo o que pode da utopia* (menos o nome, que abomina) e inventa seu próprio, novo, dinâmico *locus*. Finge que é, enfim, uma eutopia realizada (fim da história qualitativa), mas visto que é, na verdade, uma distopia vivenciada patentemente para cerca de 90% da humanidade e subterraneamente para 8-9%, exige ser chamado de anti-utopia. Vivemos numa corrente cada vez mais rápida de um turbilhão de modismos que não melhoram as relações humanas, mas permitem intensificada opressão e exploração, especialmente de mulheres, crianças e pobres, numa “sociedade notavelmente dinâmica que vai para lugar nenhum” (Noble). Os economistas e sociólogos em quem confio chamam isso de *Pós-Fordismo* e mercado global de *commodities* – nada regulado para maior lucro do capital, bastante regulado para a alta exploração de trabalhadores (SUVIN, 2015, p. 474).

O gênero distópico tem sua origem no final do século 19, na década de 1870, segundo Claves, mas só obteve amplo sucesso no início dos anos 1930. Dentre os motivos de sua proliferação, está a questão de que, talvez, a utopia não apresentava mais eficácia para capturar a imaginação da sociedade. A noção de progresso – muito presente em tal conjuntura histórica – foi um elemento que marcou profundamente o contexto de produção das distopias, essencialmente porque a aceleração tecnológica promovida pela Revolução Industrial gerou efeitos negativos para a vida em sociedade, conduzindo certo olhar de desconfiança para a proclamada benesse dos progressos tecnológicos.

O processo cada vez mais acelerado de desumanização dos trabalhadores – que já viviam em condições insalubres e miseráveis –, o advento das duas guerras mundiais em um intervalo de menos de 30 anos, as descobertas científicas e o desenvolvimento tecnológico colaboraram, sobremaneira, para a consolidação e posterior proliferação do gênero distópico. O sucesso de recepção por parte do público de “Admirável Mundo Novo”, de Huxley, e “1984”, de Orwell, por exemplo, apontam para a legitimação do gênero pela sensibilidade dos leitores. No século 20, novas abordagens distópicas passaram a povoar as distopias, como os colapsos ambientais, os estados totalitários, o fundamentalismo religioso, a opressão misógina, o terrorismo e o controle social exercido pelas grandes corporações. Diante dessas considerações e frente a esses mundos ficcionais que materializam a falência do humanismo, bem como os horrores e os medos que permeiam a sociedade contemporânea, interessa-nos compreender, dentre outras questões, por qual motivo as distopias despertam um grande interesse do público contemporâneo.

Distopia e Modernidade: relações possíveis

Se há dúvidas a respeito da ampla circulação das distopias na sociedade contemporânea, uma rápida busca na internet pode fornecer informações preciosas acerca da questão. Nos últimos dez anos, as buscas na rede pelo termo distopia aumentaram em mais de dez vezes só no Brasil. Segundo o *Google Trends*, o período de maior acesso da década – dentre 1999 e 2019 – concentrou-se em outubro de 2018. Interessante pensar que, há cem anos, “Nós”, talvez a primeira obra distópica, estava sendo gestada na União Soviética, por levguêni Zamiátin. Em seu centenário, o espectro da distopia ronda o mundo com amplo vigor, tanto no que tange à vasta popularidade e circulação das obras canônicas do gênero quanto em relação à grande quantidade de novos livros, filmes e séries que apresentam ao leitor visões de um futuro sombrio.

Dentre a produção dessas novas obras, o público jovem tornou-se seu grande alvo. Se pensarmos rapidamente nas produções destinadas aos adolescentes, podemos citar as franquias “Jogos Vorazes”, redigida por Suzanne Collins, “Maze Runner”, escrita por James Dashner, e “Divergente”, escrita por Veronica Roth. Grandes sucessos de venda no mercado editorial para o público jovem, os livros logo se tornaram filmes de grande bilheteria. Só no ano de 2014, “Divergente” e “Maze Runner – Correr ou Morrer” estreavam mundialmente no cinema arrecadando, respectivamente, US\$288,8 milhões e US\$348,3 milhões. Já a trilogia de Suzanne Collins, “Jogos Vorazes”, tornou-se um fenômeno de vendas mundial. O primeiro livro recebeu uma tiragem inicial de 60 mil cópias, que, em um segundo momento foi ampliada para 200 mil. Em 2010, foi traduzido em 26 línguas e teve seus direitos vendidos para 38 países. Em 2008, entrou na lista de mais vendidos do jornal americano “[The New York Times](#)”, permanecendo ali por mais de cem semanas consecutivas. No final de 2011, o livro tinha vendido, junto com os outros dois volumes que compõem a trilogia, treze milhões de cópias só nos Estados Unidos. No Brasil, ele alcançou o primeiro lugar na lista de mais vendidos da revista “[Veja](#)”, alcançando uma vendagem de 200 mil cópias em março de 2012. Em agosto do mesmo ano, a trilogia ultrapassou a marca de 80 milhões de exemplares vendidos mundialmente, tornando-se um sucesso colossal de público.

Diante do sucesso da trilogia, ela foi logo adaptada para o cinema. O primeiro filme da série arrecadou mundialmente mais de US\$ 694,3 milhões, levando-o à posição de 89^a maior bilheteria do cinema de todos os tempos. Os outros três filmes derivados da trilogia também tiveram bilheterias consideráveis. “Em Chamas” angariou mais de US\$ 865 milhões, e assumiu a 50^a posição de maior bilheteria do cinema, a “Esperança – Parte 1” alcançou cerca de US\$ 755,3 milhões, assumindo o 71^o lugar, e “A Esperança – O Final” reuniu US\$653,4 milhões, atingindo a 99^a colocação no ano em que foram produzidas.

Não foram apenas os mercados editoriais e do cinema voltado para o público jovem que perceberem a grande aceitação do público em relação às distopias. Poucos dias após

a posse de Donald Trump, a distopia orwelliana “1984” saltou para o topo da lista de mais vendidos da *Amazon*. A editora *Penguin*, responsável pela edição em língua inglesa do romance, anunciou a impressão de 75 mil cópias do livro. Entretanto, não é a primeira vez que a obra vive um *boom*, pois, no ano de 2013, diante das revelações de Edward Snowden sobre a espionagem em massa dos Estados Unidos, a distopia também saltou para a lista dos mais vendidos. No prólogo da edição espanhola, Umberto Eco afirmou o caráter de denúncia da obra, que fascinou e ainda fascina uma ampla quantidade de leitores em todo o mundo.

Outro fenômeno interessante relacionado também à eleição de Donald Trump foi o *boom* de vendas da distopia “O conto da aia”, da canadense Margaret Atwood, publicado em 1985. Um dia após a posse presidencial, houve uma enorme marcha de mulheres nas ruas de Washington para defender seus direitos civis e reprodutivos dos ataques do novo presidente. Pela internet, circularam fotos com cartazes das manifestantes que estampavam: “Tornem Margaret Atwood Ficção Novamente!”. A retórica machista de Trump e os seus possíveis efeitos sociais, certamente, criaram uma conjuntura favorável para a circulação de “O conto da aia”, de modo que, em 2017, a obra foi adaptada para o formato de série, angariando dezenas de prêmios em festivais e ampla audiência. Para endossar o largo interesse do público pelo mundo grotesco criado por Atwood, em 2019, a autora, aos 80 anos, lançou “Os Testamentos”, uma continuação de “O conto da aia” que vendeu 300 mil exemplares em apenas duas semanas. No dia do lançamento da obra, a autora foi entrevistada no Teatro Nacional de Londres, com transmissão para 1000 cinemas em todo o mundo.

Poderíamos citar uma infinidade de outros exemplos que apontam para uma volta da ampla circulação e da produção de distopias na contemporaneidade, mas acreditamos que essa amostra, de certa forma, endossa a nossa percepção de que o gênero distópico voltou com tudo. Diante dessas considerações, nos propomos a refletir sobre diversas questões. A primeira delas é a seguinte: por que as distopias são fenômenos atuais de venda e circulam consideravelmente na sociedade, inclusive entre os jovens?

Dois autores contemporâneos de cenários distópicos, a autora N. K. Jemisin e o autor Kim Stanley Robinson comentaram, recentemente, em entrevista ao caderno *Aliás*, do Estado de S. Paulo, publicado em dezembro de 2019, o motivo da ampla aceitação das distopias na contemporaneidade e como essas obras podem influenciar o mundo real. É interessante ressaltar que o *Aliás* dedicou uma edição inteira ao gênero distópico, que compreendia artigos voltados tanto à investigação do gênero distópico em si quanto a sua relação com fenômenos políticos contemporâneos – como a eleição de Donald Trump –, bem como incluía sugestões de obras distópicas canônicas ou contemporâneas, dentre outras temáticas.

N. K. Jemisin é a autora da premiada trilogia *A Terra Partida*, cuja história se passa em um cenário de horror pós-apocalíptico; um continente onde fenômenos naturais, como

terremotos, erupções vulcânicas e catástrofes tectônicas, são triviais. Dentre os temas abordados pela autora, estão o racismo estrutural e o desenvolvimento do Ocidente a partir da escravidão de outros povos. Lançado em 2015, nos EUA, dois volumes de sua trilogia permaneceram na lista de melhores do ano do jornal “The New York Times”. Jemisin, em entrevista ao caderno *Aliás*, tece considerações sobre o motivo das distopias estarem em alta e comenta o poder que essa forma literária possui de influenciar o mundo real:

Eu me surpreendi quando Trump foi eleito e as vendas de meus livros dispararam. Muitas pessoas disseram que estavam deprimidas e se sentiram melhores por ler minha história. Se as pessoas vêem personagens sobrevivendo a condições muito piores que as delas, elas criam esperança com isso. Essa literatura ajuda as pessoas a perceberem que há uma forma de superar tempos difíceis e preservar algo seu e da sociedade intactos (JEMISIN, 2019).

Kim Stanley Robinson, autor de *Nova York 2140*, cria, em sua obra, uma Manhattan alagada, cenário que se dá após o nível do mar ascender 15 metros, consequência direta do aquecimento global. Nessa cidade submersa, onde o leitor se depara com um contexto pós-apocalíptico, o protagonista Franklin Garr, um operador da Bolsa de valores que criou um índice imobiliário para áreas alagáveis, lucra com a situação das pessoas que moram nos prédios condenados. Robinson retrata o mercado financeiro lucrando com a situação miserável dos habitantes de Manhattan, mostrando que o capitalismo, com certeza, tornará lucrativo até o fim do mundo. Questionado sobre a função das distopias, ele afirma ao *Aliás*:

Enquanto o aquecimento global vem se tornando um dos problemas centrais de nossos tempos, talvez o central, uma cruz na história humana e planetária, as pessoas precisam da ficção para ajudá-las a pensar sobre isso. É simplesmente uma necessidade cultural, um tipo de fome: nós sempre queremos e precisamos de arte para interpretar a realidade e criar significado (ROBINSON, 2019).

Enquanto as considerações de Robinson e Jemisin sobre a popularização das distopias tendem para um lado positivo, visto que contribuem tanto para ativar a percepção dos leitores para a superação de tempos difíceis quanto para a interpretação da realidade; a historiadora Jill Lepore, por sua vez, aponta certo desconforto em relação a esse fenômeno. Em artigo intitulado “A Golden Age for Dystopian Fiction”, publicado em 2017, no “The New Yorker”, ela levanta uma questão interessante ao falar sobre as distopias: “But what about when everyone’s awake, and there are plenty of warnings, but no one does anything about them?” (LEPORE, 2017).

Para responder à questão, ela afirma que, dentre outros fatores, existe, atualmente, uma circulação massiva daquilo que seria um subgênero da ficção distópica, definido por ela como “bleak futures for bobby-soxers”, isto é, obras que apresentam mundos sombrios para jovens que agem de maneira imatura ou ingênua. Mesmo as ficções distópicas mais atuais voltadas para os adultos, segundo Lepore, carregam uma

sensibilidade adolescente. A historiadora aponta certa afinidade natural entre esse subgênero e os adolescentes americanos, o que a leva a afirmar que é por esse motivo que:

[...] the life of the genre got squeezed out, like a beetle burned up on an asphalt driveway by a boy wielding a magnifying glass on a sunny day. It sizzles, and then it smokes, and then it just lies there, dead as a bug (LEPORE, 2017).

Consequentemente, a historiadora acredita que a distopia deixou de ser uma ficção de resistência e se tornou uma ficção de submissão, afirmando que o seu sucesso responde à incapacidade – em parte resultado da preguiça e da covardia – da sociedade de imaginar um futuro melhor, o que revela, dentre outros motivos, o desencanto também em relação à política:

Dystopia used to be a fiction of resistance; it's become a fiction of submission, the fiction of an untrusting, lonely, and sullen twenty-first century, the fiction of fake news and infowars, the fiction of helplessness and hopelessness. It cannot imagine a better future, and it doesn't ask anyone to bother to make one. It nurses grievances and indulges resentments; it doesn't call for courage; it finds that cowardice suffices. Its only admonition is: Despair more. It appeals to both the left and the right, because, in the end, it requires so little by way of literary, political, or moral imagination, asking only that you enjoy the company of people whose fear of the future aligns comfortably with your own. Left or right, the radical pessimism of an unremitting dystopianism has itself contributed to the unravelling of the liberal state and the weakening of a commitment to political pluralism. "This isn't a story about war," El Akkad writes in "American War." "It's about ruin." A story about ruin can be beautiful. Wreckage is romantic. But a politics of ruin is doomed (LEPORE, 2017).

A percepção de Lepore certamente corrobora a ideia da massificação da produção atual de distopias, que vão desde publicações que se tornaram fenômenos de vendas para adolescentes, como os já citados "Jogos Vorazes", "Maze Runner" e "Divergente", até aquelas veiculadas em canais de streaming, como Netflix. São um exemplo dessa tendência as aclamadas séries televisivas: "Black Mirror", "3%", "The Man in High Castle", "The 100", etc. Nesse sentido, para qualquer um de nossos pesadelos, há um show customizado pronto para nossa audiência. Nesse sentido, será que a estrutura massificada de produção e de circulação das distopias produzirá um fenômeno de trivialização ou banalização do horror? Será que veremos os protagonistas dos episódios da série "Black Mirror" estrelando comerciais da *Google*?

Lepore ainda afirma que o amplo consumo e a larga circulação atual do gênero não passam de um duelo de distopias: "(...) it is nothing so much as yet another place poisoned by polarized politics, a proxy war of imaginary worlds" (LEPORE, 2017). A historiadora baseia o seu argumento na relação entre a venda de obras distópicas e sua conexão com fatores históricos, como a alta procura dos leitores por "1984", quando da eleição de

Trump, e a venda de meio milhão de cópias de “Atlas Shrugged”, publicado em 1957, pela filósofa Ayn Rand, no primeiro ano de mandato presidencial de Barack Obama:

But what was really happening then was that the genre and its readers were sorting themselves out by political preference, following the same path -- to the same ideological bunkers -- as families, friends, neighborhoods, and the news (LEPORE, 2017).

Enquanto Lepore entende que o gênero distópico vem sendo esmagado, Gregory Clayes acredita que a distopia define, cada vez mais, o espírito do nosso tempo e tende a olhar a circulação dessas obras a partir de um viés mais positivo. No mundo contemporâneo, em que a ciência e a tecnologia assumiram um papel central para o “desenvolvimento” social, as projeções materializadas nas distopias têm muito a oferecer. Elas podem funcionar como alertas sociais, no sentido de assinalarem que os caminhos que a sociedade vem tomando podem dar muito errado, pois o progresso que se anuncia nem sempre é melhor e pode ser, sobretudo, perigoso. Como a produção do gênero distópico, segundo Clayes, está ancorada em momentos da civilização em que estava posta a possibilidade de progresso ou de degeneração da humanidade, a tarefa que a literatura distópica assume, essencialmente, é a de imaginar esses futuros e sugerir alternativas. Por esse viés, a capacidade de fazer projeções – mesmo de cenários grotescos – é importante para que a sociedade possa reorientar seus caminhos.

Indo em direção à incerteza, mas claramente um futuro perigoso, precisamos de visões de alternativas – mesmo de utopias – para delinear quais caminhos sugerem os maiores e quais os menores males. Precisamos da visão de longo prazo, não do curto-prazismo que a política e o desejo por gratificações cada-vez-mais-imediatas nos impõem. A tarefa da distopia literária, então, é alertar-nos e educar-nos sobre as distopias da vida real. Não precisa fornecer um final feliz para fazê-lo: o pessimismo tem seu lugar. Mas pode conceber soluções racionais e coletivas, lá onde florescem a irracionalidade e o pânico. O entretenimento desempenha um papel neste processo. Mas a tarefa em questão é séria. Ganha importância diariamente. Aqui, então, está um gênero e um conceito cuja hora chegou. Que ele floresça (CLAYES, 2017 p. 501 *apud* TALONE, 2018, p. 379–380).

A perspectiva de Clayes ressalta a importância das projeções distópicas e da imaginação dos cenários de horror futuros para os quais o avanço do capitalismo pode nos levar. As distopias, portanto, são pedagógicas e compreender sua produção e circulação atual pode funcionar como um exercício de compreensão das contradições da sociedade moderna. À guisa de exemplo e guardadas as devidas proporções, o fenômeno de circulação e de produção dos livros de autoajuda dizem muito sobre os anseios do homem moderno e de sua relação com o mundo. Meritocracia, individualismo, empreendedorismo e resiliência tornaram-se chavões do neoliberalismo e são propagados aos sete ventos por esses livros.

Os cenários grotescos pintados pelas distopias e o crescente interesse em relação a elas certamente atingem em cheio a subjetividade do leitor contemporâneo, mas por qual motivo estamos presos à crença de um futuro negativo, de um futuro em que tudo dará, impreterivelmente, muito errado? Para investigar essa questão, reformulamos o questionamento precedente, materializando-o da seguinte forma: por que não produzimos mais utopias?

Para responder à questão, acreditamos que a vinculação entre gênero literário e história pode nos dar pistas para discorrermos sobre o assunto. Se o gênero utópico tem como configuração a construção de um Estado ideal, e nasce, justamente, em um período de ascensão da burguesia e a partir de uma conjuntura que permitiu que o homem acreditasse ser o autor do seu próprio destino; a conjuntura atual, o capitalismo e o neoliberalismo, não mais apontam para essa mesma configuração. É inegável que as políticas vigentes são aquelas de aniquilação do Estado. É nesse sentido que as distopias se apresentam como reflexo de uma sociedade que não se sente capacitada, ou mesmo, autorizada a construir projetos alternativos e originais de Estados. O que trazemos para a reflexão, por conseguinte, é o fato de que vivemos em uma conjuntura que não aponta para um sujeito histórico revolucionário, pois o proletariado, talvez, não mais se apresente como uma potencialidade revolucionária efetiva em nosso tempo. O descrédito da política, largamente incentivado pelo neoliberalismo, também é outro ponto que pode contribuir para a escassez de utopias literárias no nosso tempo. Como conceber um Estado justo em que as formas de vida coletiva sejam harmônicas se vivemos a época do descrédito das instituições políticas?

A vinculação entre História e forma literária, ao apontarem para uma grande produção de distopias na segunda metade do século XX, e na sua vasta circulação no século XXI, mostram-nos o reflexo de um mundo configurado pela arte em que estão presentes, essencialmente, modelos de Estados totalitários. Pensemos nos clássicos “Admirável mundo novo” (1932), de Huxley; “A Revolução dos bichos” (1945) e “1984” (1949), de Orwell; “Fahrenheit 541” (1953), de Bradbury, ou mesmo, “O conto da aia” (1985), da autora canadense Margaret Atwood. Essas obras certamente refletem uma sociedade que crê em um futuro absolutamente dominado pela técnica já descolada de qualquer resquício de ética. Esses mundos conformados pelas distopias refletem, ainda, uma sociedade com extrema dificuldade de organização para uma reversão efetiva do estado de coisas grotesco que se apresenta aos sujeitos.

Se a vinculação entre História e forma literária pensada por Lukács é realmente efetiva para lermos o mundo, é sintomático percebermos que as utopias nascem a partir da ascensão da burguesia como classe e, a partir de sua decadência ideológica, essa forma literária, gradualmente, míngua. Quando a classe burguesa, de certa forma, incorporou como classe as possibilidades teóricas de formular respostas para uma visão de mundo ascendente, o gênero utópico ganha fôlego. Por volta de 1848, quando é interrompido o

ciclo progressista da burguesia, isto é, quando seu projeto inicial choca-se com os limites do projeto de sociedade, a produção de utopias como gênero literário minguava e é gerada uma conjuntura favorável para o surgimento do gênero distópico. Daí em diante, a projeção de estados totalitários e a ascensão das grandes corporações tomariam o lugar de qualquer possibilidade de construção de um modelo forte de Estado que garantiria o bem estar social. Se as distopias parecem estar mais vivas do que nunca, é necessário percebermos quais são as possibilidades do gênero.

A utopia, certamente, representa o pensamento dos que desejam a transformação social, daqueles que estão insatisfeitos com a realidade que se apresenta e podem, portanto, propor uma alternativa ao existente; de forma que utopia e revolução certamente teriam o seu destino inexoravelmente entrelaçado. A distopia, por sua vez, representa a falência total de qualquer modelo de Estado que seja capaz de promover a realização das mais plenas potencialidades de seus cidadãos:

Every dystopia is a history of the future. What are the consequences of a literature, even a pulp literature, of political desperation? "It's a sad commentary on our age that we find dystopias a lot easier to believe in than utopias," Atwood wrote in the nineteen-eighties. "Utopias we can only imagine; dystopias we've already had" (LEPORE, 2017).

Como há uma produção e uma circulação ampla dessas obras atualmente, de modo que se compreende que a sensibilidade de muitos leitores está aberta a esse gênero literário, acreditamos que a relação do sujeito estético com as obras de grande valor do gênero referido possibilita um vínculo entre esse mesmo sujeito e a História, ou seja, a partir da experiência estética, o receptor pode entrar em contato e vivenciar conteúdos humanos essenciais produzidos em um momento histórico diverso do seu, o que amplia a sua noção de humanidade. Depreende-se desse fenômeno a noção de que quanto mais conteúdos humanos o indivíduo apreende a partir da sua relação com a obra de arte, maior é a possibilidade de o fruidor alargar a sua autoconsciência de si como gênero humano. Nesse sentido, quanto mais familiaridade o indivíduo tem com o mundo, quanto mais ele se reconhece como parte dele, maior é a possibilidade de reorientação de suas práticas sociais no sentido de defesa da integridade da humanidade no plano da vida cotidiana. Desta feita, as distopias, ao escancararem os potenciais futuros sombrios a que estamos possivelmente destinados, podem assumir a incumbência de alertar a sociedade para as distopias da vida real e para as distopias do futuro próximo, assumindo uma missão desfetichizadora e de crítica da vida.

Outra possibilidade que o gênero e a circulação dessas obras abre é a análise do seu efeito duradouro ou transitório. Há uma gama ampla de distopias que resistem no tempo e que são lidas e relidas com muito interesse pelos leitores. Certamente, o conteúdo figurado por elas é de caráter essencial, isto é, está intrinsecamente relacionado ao destino da humanidade. Devido a esse princípio, o artista consegue realizar uma atribuição de

forma realmente profunda ao objeto que ele pretende configurar. Ao reconhecer as distopias que assumem um caráter duradouro no decurso histórico e ao analisar os conteúdos que elas figuram, os sujeitos podem perceber quais fenômenos ainda estão latentes e vivos na sociedade e quais perderam sua relevância, de modo que a análise dessas tendências pode revelar muito sobre o desenvolvimento humano.

Ademais, o debate acerca das distopias abre a possibilidade da discussão sobre a capacidade criativa. Em tempos hostis, um dos grandes riscos é a perda da capacidade de imaginação, de projeção de cenários, e da instauração de um estado de anomia ou de paralisação no que tange à transformação da realidade. A impossibilidade de projetar e desenhar artisticamente panoramas positivos para a sociedade é um sintoma contemporâneo, mas a capacidade para criar e emoldurar os horrores a que o capitalismo nos conduzirá como sociedade está certamente em alta. O que poderia ser encarado como algo absolutamente negativo, pode revelar um lado positivo, pois a capacidade criativa se mantém em alta neste contexto de ampliação do autoritarismo, mesmo como ferramenta de projeção de cenários de horror. Nesse sentido, Matos afirma:

Talvez mais grave do que perdermos a capacidade de sonhar é perdermos também toda a capacidade criativa, mesmo nos pesadelos. Somos obrigados a encarar as nossas próprias sociedades corruptas e desumanizadas em um espelho – deformador, é verdade – que, ao fim e ao cabo, apenas nos mostra a que ponto chegaremos. A diferença entre o mundo em que vivemos e os pesadelos tecnototalitários dos romances de George Orwell (1984), Aldous Huxley (Admirável mundo novo) e Anthony Burgess (Laranja mecânica) é apenas de grau, não de natureza (MATOS, 2017, p. 47).

Diante da projeção de tantos cenários distópicos, vivemos um momento de resignação diante do avanço desmedido e cruel do sistema neoliberal? Ou a materialização literária de cenários catastróficos possíveis é um momento necessário para a construção de uma maturidade política que possa delinear cenários que façam frente ao modelo econômico vigente? A possibilidade de projeção de um *U-TOPOS* que promove a humanização dos sujeitos e uma vida harmônica em coletividade ainda é possível?

Certamente, levantamos, ao longo deste texto, muito mais perguntas do que respostas. Tentamos, aqui, mapear algumas questões contemporâneas em relação ao gênero distópico, ao fenômeno de circulação e produção dessas obras em nossa cultura, no sentido de pensar quão sintomática é a identificação dos leitores contemporâneos com projeções de futuro que revelam a instauração do horror e da desumanização dos indivíduos. Em tempos bicudos como o que se apresenta, a obra de arte resiste bravamente e pode promover uma relação entre sujeito e obra que contribua para um questionamento sobre o existente, ampliando o potencial humano de ser e estar no mundo. Em períodos de autoritarismo, é um ato político promover a circulação da arte bem como pensar de maneira atenta a vinculação entre obra de arte e História. Entender essa relação é uma

ferramenta poderosa que abre a possibilidade da compreensão de muitas questões presentes na sociedade.

Referências

ARISTÓTELES. Poética. Trad., Pref., Introd., Com., Apend. de Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Globo, 1966.

BERRIEL C. E., Editorial da Morus. *Revista Morus - Utopia e Renascimento - Utopia e Renascimento* 2, p. 4-10, 2005.

_____. Marx: a utopia como ética da revolução. *Revista Morus - Utopia e Renascimento*, nº 12, p. 47-56, 2017.

CLAEYS, Gregory. The Origins of Dystopia: Wells, Huxley and Orwell. In: CLAEYS, Gregory. (ed.). *The Cambridge Companion to Utopian Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

_____. *Dystopia: A Natural History. A study of modern despotism, its antecedents, and its literary diffractions*. Oxford: Oxford University Press, 2017.

LUKÁCS, G. *Estetica*, vol.2. Barcelona: Grijalbo, 1972.

MORE, T. *Utopia*. Organização, introdução e notas George M. Logan e Robert M. Adams. Trad. Jefferson Luiz Camargo e Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

JEMISIN, N. K. 100 anos de distopia: como o pessimismo virou uma febre literária, *O Estado de S. Paulo*: 21 dez. 2019. Entrevista concedida a André Cáceres. Disponível em: <<https://alias.estadao.com.br/noticias/geral,100-anos-de-distopia-como-opessimismo-ovirou-uma-febre-literaria,70003131748>> Acesso em: 27 dez. 2019.

LEPORE, J. *A Golden Age for Dystopian Fiction*. The New Yorker. 5 jun. 2017. Disponível em: <[https://www.newyorker.com/magazine/2017/06/05/a-golden-age-for-dystopian-fiction?mbid=nl_TNY%20Template%20-%20With%20Photo%20\(174\)&CN](https://www.newyorker.com/magazine/2017/06/05/a-golden-age-for-dystopian-fiction?mbid=nl_TNY%20Template%20-%20With%20Photo%20(174)&CN)>

DID=22300418&spMailingID=11165405&spUserID=MTMzMTc5ODI1NTg0S0&spJobID=1180096584&spReportId=MTE4MDA5NjU4NAS2.> Acesso em: 01 dez. 2019.

MACHADO, R. S. História e Poesia na Poética de Aristóteles. *Mneme, Revista de Humanidades*. Vol I, n.1. – ago/set. de 2000. Departamento de História da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN).

MATOS, A. Utopias, distopias e o jogo da criação de mundos. *Revista UFMG*, Belo Horizonte, v. 24, n. 1 e 2, p. 40–59, 2017.

SUVIN, D. Um breve tratado sobre a Distopia 2001. *Revista Morus – Utopia e Renascimento*. Campinas, SP, n. 10, p. 465–487, 2015.

ORWELL, G. *1984*. 29. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2005.

ROBINSON, K. S. 100 anos de distopia: como o pessimismo virou uma febre literária, *O Estado de S. Paulo*: 21 dez. 2019. Entrevista concedida a André Cáceres. Disponível em: <<https://alias.estadao.com.br/noticias/geral,100-anos-de-distopia-como-o-pessimismo-o-virou-uma-febre-literaria,70003131748>> Acesso em: 27 dez. 2019.

TALONE, V. da G. *Distopias presentes, passadas e futuras: os monstros da sociedade*. Sociologias, Porto Alegre, v. 20, n. 49, p. 368–380, 2018. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S151745222018000300368&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 28 dez. 2019.

TERTULIAN, N. Lukács e o Stalinismo. *Revista Verinotio*, nº 7, p. 1–40, 2007.

TROUSSON, R. “La cité, l’architecture et les arts en Utopie”. *Revista Morus – Utopia e Renascimento*. Campinas, SP, n. 1, p. 35–53, 2004.