

## 13

O NEODISTÓPICO: UM BREVE PANORAMA<sup>12</sup>

Felipe Benicio de Lima

*Recebido em 05 fev 2023.**Aprovado em 08 mai 2023.***Felipe Benicio de Lima**

Doutor em Letras e Linguística, Estudos Literários, pela Universidade Federal de Alagoas.

Professor substituto do curso de Letras Inglês da Universidade Federal de Alagoas.

Integrante do grupo de pesquisa Literatura e Utopia.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8981558790126421>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-5839-0994>.

**Resumo:** O que caracteriza uma distopia no século XXI? É esta a questão que se apresenta como força-motriz do presente artigo. A partir de um mergulho no coração das trevas da ficção contemporânea em língua inglesa e com base nas discussões teórico-críticas acerca dos utopismos e distopismos (BACCOLINI, 2020; BACCOLINI; MOYLAN, 2003; CAVALCANTI, 1999; MOYLAN, 2016; SARGENT, 1994, 2010), é possível constatar que a ficção distópica produzida nessas duas primeiras décadas do século XXI tem apresentado características que a difere daquelas distopias do século passado. No presente artigo, esse amplo, diverso e fragmentado conjunto obras contemporâneas é denominado neodistópico. Constitui-se como objetivo deste artigo, portanto,

1 Título em língua estrangeira: “The neodystopic: a brief panorama”.

2 O presente artigo apresenta resultados e desdobramentos da minha tese de doutorado, o qual foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

conceituar o neodistópico e oferecer uma visão panorâmica de suas características, com ênfase na intertextualidade (KRISTEVA, 2005; SAMOYAU, 2008), multiperspectividade (HARTNER, 2014; NÜNNING; NÜNNING, 2000) e metaficção (HUTCHEON, 1980; WAUGH, 1984). Diante disso, romances como *Atlas de nuvens* (*Cloud Atlas*, 2004), de David Mitchell; *O poder* (*The power*, 2016), de Naomi Alderman; *Guerra americana* (*American war*, 2017), de Omar El Akkad; *Nova York 2140* (*New York 2140*, 2017), de Kim Stanley Robinson; *The water cure* (2019), de Sophie Mackintosh; a trilogia *MaddAddam* (2003, 2009, 2013) e *Os testamentos* (*The testaments*, 2019), de Margaret Atwood; entre outros, podem ser considerados como paradigmáticos do neodistópico, oferecendo, assim, uma relevante amostra dos elementos que o caracterizam.

**Palavras-chave:** Neodistópico. Distopia. Estudos críticos da utopia. Intertextualidade. Multiperspectividade. Metaficção. Literatura contemporânea em língua inglesa.

**Abstract:** What characterizes a dystopia in the 21st century? This question represents the driving force of the present paper. After a dive into the heart of darkness of contemporary fiction in English and based on the theoretical discussions on utopianisms and dystopianisms (BACCOLINI, 2020; BACCOLINI; MOYLAN, 2003; CAVALCANTI, 1999; MOYLAN, 2016; SARGENT, 1994, 2010), one realises that the dystopian fiction published during the first two decades of 21st century presents some features that turn them into something different from the dystopias of the past. In the present paper, this broad, diverse and fragmented set of contemporary works is called neodystopic. Therefore, the aims of this paper are to conceptualise the neodystopic and to provide a panoramic view of its features, with special attention to intertextuality (KRISTEVA, 2005; SAMOYAU, 2008), multiperspectivity (HARTNER, 2014; NÜNNING;

NÜNNING, 2000), and metafiction (HUTCHEON, 1980; WAUGH, 1984). Hence, David Mitchell's *Cloud Atlas* (2004); Naomi Alderman's *The power* (2016); Omar El Akkad's *American war* (2017); Kim Stanley Robinson's *New York 2140* (2017); Sophie Mackintosh's *The water cure* (2019); Margaret Atwood's *MaddAddam* trilogy (2003, 2009, 2013) and *The testaments* (2019), among others, are read as paradigmatic of the neodystopic, thus offering a relevant sample of the elements that characterize it.

**Keywords:** Neodystopic. Dystopia. Critical utopian studies. Intertextuality. Multiperspectivity. Metafiction. Contemporary literature in English.

*I believe this to be the fundamental dynamic.  
Transition. The point where one thing becomes  
another. It is what makes you, the city, the world,  
what they are. And that is the theme I'm interested  
in. The zone where the disparate become part of  
the whole. The hybrid zone.  
China Miéville, Perdido Street Station*

## REFLEXÕES INICIAIS

A pandemia de Covid-19, que ceifou a vida de milhões de pessoas ao redor do mundo; a guinada neoconservadora e, em certos países, as crescentes manifestações em louvor às ideologias de extrema direita; o avanço do neoliberalismo e a precarização das leis trabalhistas; o colapso gradativo (e a iminente catástrofe) ambiental que não estamos fazendo o menor esforço para evitar – e mesmo as pessoas que se mobilizam ainda precisam lidar com o discurso negacionista (com suas filiações terraplanistas e criacionistas) de que o aquecimento global é uma ficção; o preconceito, o racismo e o extermínio das populações

socioeconomicamente vulneráveis, mas em especial da população negra e periférica: tudo isso (e tantas outras coisas) compõe um imenso mosaico de horrores do século XXI, que segue a multiplicar-se em sinistros fractais conforme o observamos de maneira mais distanciada ou aproximamos o foco para cada indivíduo (e para os abismos dentro de cada indivíduo). É a literatura, muitas vezes, que se apresenta como um prisma através do qual enxergamos o mundo ao redor e que nos ajuda a entendê-lo.

Como no século passado, a distopia continua a fornecer inúmeros insights de como poderemos fracassar enquanto indivíduos, sociedade ou espécie (vide o mosaico acima). Mas quem quer que tenha se aventurado pelos sombrios bosques das narrativas distópicas contemporâneas – sejam elas literárias, fílmicas, seriadas –, talvez tenha percebido que entre as ficções de outrora e as de agora há, por vezes, distâncias abissais. Isso se deve, em parte, ao fato de o termo “distopia” vir sendo empregado de maneira indiscriminada e nos mais diversos contextos, sem muitos critérios, o que faz com que, na concepção de muitos/as comentadores/as, ou de estudiosos/as sem um conhecimento teórico mais profundo, se algo é ruim, é distópico<sup>3</sup>. Mas essa discrepância entre as distopias

---

3 Até mesmo no âmbito da pesquisa acadêmica é possível encontrar a utilização da palavra “distopia” de uma maneira que carece de um aprofundamento teórico, como ocorre em dois artigos recentemente publicados por Ângela Maria Dias (2016; 2019) e num dos capítulos do livro *Mutações da literatura no século XXI* (2016), de Leyla Perrone-Moisés – ambas, diga-se, duas críticas de renome dos estudos literários no Brasil. Em uma acurada e afiada resenha do livro de Perrone-Moisés, Regina Dalcastagnè tece a seguinte reflexão: “Em outro capítulo, Leyla Perrone-Moisés observa os romances distópicos produzidos neste século. Sem definir distopia, ou reduzindo o conceito à ideia de narrativas pessimistas em relação ao presente, ela discute os livros de Michel Houellebecq, Antoine Volodine, Gonçalo M. Tavares, Ricardo Lísias e Bernardo Carvalho. Nem é preciso dizer que o perfil se mantém o mesmo. Isso acontece no livro inteiro: não há nenhuma mulher que mereça sua atenção, para além da inclusão circunstancial nas listas de nomes que aparecem

do passado e as do presente também ocorre porque, creio, muito provavelmente estamos, por assim dizer, diante de um novo estágio da ficção distópica. Contudo, para perscrutar, sondar as topografias mutantes e os limites flexíveis desses *novíssimos* mapas do inferno<sup>4</sup>, se assim podem ser chamados, faz-se necessário que novas cartografias sejam vislumbradas. Isso porque parte dessa mudança que observo nas narrativas contemporâneas deve-se não apenas a suas características intrínsecas, mas ao fato de que as encaro a partir de uma perspectiva diferenciada.

Afirmar que uma narrativa publicada no século XXI é uma distopia automaticamente a vincula às obras anteriores, que tipificaram e popularizaram o gênero, pois, como afirma Tzevetan Todorov,

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

Ainda assim, apesar da profusão de obras distópicas nos últimos anos e da contínua produção de resenhas, artigos e trabalhos acadêmicos sobre elas – em que críticos/as e pesquisadores/as estabelecem as devidas conexões entre essas narrativas do presente e as do passado –, as reflexões acerca das

---

aqui e ali. E, no terreno das distopias, fica difícil ignorar a ausência de uma escritora consagrada como Margaret Atwood, por exemplo, ou, por que não, de Suzanne Collins, autora de *Jogos vorazes*, que é a própria encarnação da narrativa distópica para milhões de jovens leitores/as. Elas não cabem na discussão porque estão eliminadas desde sempre do horizonte possível da perspectiva crítica de Perrone-Moisés. E isso é extremamente empobrecedor” (DALCASTAGNÈ, 2017).

4 Para recuperar a expressão de Kingsley Amis em seu seminal *New maps of hell* (1960).

características que definem a distopia contemporânea ainda são incipientes. Reclamo aqui a necessidade dessa reflexão tendo como base o fato de que as modificações por que passou o gênero distópico, bem como a distinção de mudanças e de tendências específicas ao longo de seu percurso de transformações, foram observadas e identificadas por críticos/as e teóricos/as da literatura e da cultura<sup>5</sup>. Em nosso atual cenário, é como se essas reflexões estivessem estagnadas em paradigmas anteriores e, por conseguinte, não conseguissem responder significativamente ao fenômeno tal como se apresenta agora.

Se é possível superar o entendimento de que nem tudo que é ruim é distópico, então creio que posso levar essa reflexão um pouco mais adiante e afirmar que nem tudo que é *distópico* é *distopia*. Em outras palavras, há muitas obras que apresentam elementos distópicos, mas que se distanciam em muitos outros aspectos da tradição distópica consolidada no século XX, cuja forma “clássica” ou “canônica”, de acordo com Tom Moylan (2016, p. 42) é encontrada nas obras de Ievguêni Zamiátin, Aldous Huxley e George Orwell. Por exemplo, reconhecer em *Atlas de nuvens* (2004), de David Mitchell, *A estrada* (2006), de Cormac McCarthy, e *Deuses de pedra* (2007), de Jeanette Winterson, os traços de continuidade em relação à ficção distópica de outrora é algo, a meu ver, muito diferente de definir tais livros como *distopias*. A atenção aos aspectos temáticos e formais, bem como um olhar mais atento aos pormenores dessas narrativas contemporâneas, podem revelar que estamos diante

---

5 Haja vista, por exemplo, o volume *Dark horizons: science fiction and the dystopian imagination* (2003), editado por Tom Moylan e Raffaella Baccolini, que consolida o conceito de “distopia crítica” para se referir a obras publicadas majoritariamente entre os anos 1980 e 1990 que representam uma modulação mais utópica, esperançosa e autocrítica em comparação às distopias clássicas da primeira metade do século XX.

de textos significativamente distintos. Claro, é sempre possível argumentar que um sem-número de textos dialogam de alguma forma com o imaginário distópico. Mas, a despeito da insistência de outrem, a distopia não se resume a um conteúdo, mas a uma maneira específica de articular tal conteúdo<sup>6</sup>.

A partir de uma observação crítica do cenário literário contemporâneo, acredito que seria melhor reservar o termo *distopia* para designar aquele conjunto de obras que se estabeleceu no século XX. Não quero, com isso, ser o Francis Fukuyama da distopia. Romances como *Divided Kingdom* (2005), de Rupert Thomson, *Vox* (2018), de Christina Dalcher, e a ficção distópica *teen* (como os romances das séries *Jogos Vorazes*, de Suzanne Collins, e *Insurgente*, de Veronica Roth) provam que o modelo de distopia previamente sedimentado continua a ser utilizado por ficcionistas contemporâneos/as – seja para suprir uma demanda de mercado, seja para funcionar como porta de entrada a esse universo *chiaroscuro* de esperanças e pessimismos. Se a distopia é uma genuína filha do século XX (SARGENT, 2010, p. 26), e ela é, muitas das suas estratégias críticas talvez estejam datadas devido ao fato de que os problemas tão furiosamente criticados nessas obras já não se apresentam mais como eram antes. Servir-se da distopia

---

6 Conforme acurada observação de Ildney Cavalcanti (1999), a distopia evoca uma dupla acepção de *topos*, uma vez que, além de suas “conotações espaciais”, esse termo grego, no âmbito da teoria literária, é empregado para se referir a um tema ou um motivo, e é “usado para designar uma fórmula retórica ou literária”. Sendo assim, “[n]o caso das distopias literárias, essas conotações convergem na medida em que as distopias constituem um *topos* literário genérico, que é caracterizado pela descrição de um ‘mau lugar’, em um modo predominantemente narrativo” (CAVALCANTI, 1999, p. 74). Com base nessa reflexão de Cavalcanti, posso afirmar seguramente que, embora os *loci horrendi* estejam longe de ser um traço passível de ser encontrado apenas nas distopias, a narrativa distópica, enquanto “um *topos* literário genérico”, constitui uma forma muito específica de articular e construir esses lugares ruins.

enquanto uma fórmula narrativa, ou melhor, repetir essa fórmula nos dias atuais, apenas reforça o senso de que, como apontou Raffaella Baccolini (2020), esse gênero literário foi commodificado, transformado em mera mercadoria, destinado a abarrotar prateleiras com visões pessimistas recauchutadas e esperanças ingênuas. Se a criticidade é um traço importante da distopia, essas narrativas-que-seguem-o-modelo são, no mínimo, inócuas.

Em outra frente, corre uma gama de textos que contém elementos distópicos sem subscrever-se a um molde pré-definido (e já bastante gasto), estabelecendo com essa tradição diálogos criativos e subversivos. Em suas incursões às topografias infernais da distopia, muitas dessas obras dialogam com as ferramentas ficcionais de que dispõe o arsenal pós-modernista – o intertexto, a paródia, o pastiche, o texto labiríntico, autorreferencial, fragmentado, não-linear – e operam a partir do que pode ser entendido como uma intensificação daquilo que Baccolinni e Moylan chamaram de “hibridismo de gênero” (BACCOLINI; MOYLAN, 2003, p. 6), fazendo desses textos um espaço de interlocução narrativa caracterizado por um constante jogo de continuidades e rupturas com a ficção distópica. Por conta disso, prefiro pensar nessa vertente da produção contemporânea como *neodistópica* – que, em já não sendo mais a distopia clássica ou crítica, guarda com essa tradição estreitos laços temáticos (principalmente) e estruturais, ressignificando seus tropos.

Mas entendo esse neodistópico como um modo narrativo (conforme explico adiante), e não como um gênero – pois talvez resida aí o grande impasse enfrentado por teóricos/as, críticos/as e pesquisadores/as contemporâneos/as, sobretudo aqueles/as



que se debruçam sobre obras que fogem totalmente do escopo das ficções especulativas em geral e voltam sua atenção para produções até mais realistas, impasse esse que tem dado origem a leituras canhestras e descontextualizadas, que tendem a simplificar de maneira exagerada a distopia, ou alargá-la demasiadamente, sem atentar para as incongruências teóricas daí resultantes, de modo a fazer caber sob a mesma designação obras tão díspares quanto *Jogos vorazes* (2012), de Suzanne Collins, e *A estrada* (2006), de Cormac McCarthy; *O círculo* (2013), de Dave Eggers, e *O poder* (2016), de Naomi Alderman; além de filmes como *Uma noite de crime* (2013), *Elysium* (2013) e *Mad Max: Estrada da Fúria* (2015).

É necessário deixar de fazer emendas à distopia. Enquanto conceito sócio-histórico (a distopia concreta<sup>7</sup>), ela nos ensina cada vez mais sobre o mundo que hoje habitamos; enquanto (sub-)gênero literário, ela existiu e deixou seu legado. É o seu legado que chamo de neodistópico. Agora, o olho do Grande Irmão é uma imensa bola vidro que se espatifou, fazendo com que seus pedaços, cacos e pó permaneçam dispersos pelo ambiente, perceptível e cortante, mas impossível de retornar ao que fora um dia, à sua forma cristalizada.

Mas, afinal, o que caracteriza uma distopia no século XXI? A partir de um mergulho no coração das trevas da ficção contemporânea em língua inglesa e com base nas discussões teórico-críticas acerca dos utopismos e distopismos da cultura, pude constatar que a ficção distópica produzida nessas duas primeiras décadas do século XXI tem apresentado características que a diferem daquelas do século passado. Esse amplo e fragmentado conjunto de divergências e reconfigurações, chamo de neodistópico. Nas páginas que se

---

7 Cf. Varsam (2003).

seguem, teço reflexões a respeito desse conceito e realizo breves análises de obras que com ele dialogam.

## NEODISTÓPICO, ZONA HÍBRIDA: RUPTURAS E CONTINUIDADES

Importante ressaltar que não estou me referindo a uma *neodistopia*, substantivo, e sim ao *neodistópico*, adjetivo substantivado, pois que não se trata de um gênero novo, mas de uma circunscrição daquilo que caracteriza essas obras. Como afirmei acima, o neodistópico diz menos dos elementos intrínsecos de cada obra do que da maneira de abordá-las, de lê-las, num movimento que é ao mesmo tempo e obrigatoriamente sincrônico, porque observa as especificidades dos textos e contextos contemporâneos, e diacrônico, por levar em consideração a tradição literária à qual esses textos se filiam – neste caso, com especial atenção à distopia. Como afirma Lyman Tower Sargent, “ao mesmo tempo em que devemos reconhecer mudanças nas tradições utópicas, precisamos reconhecer que essas tradições ainda existem” (SARGENT, 1994, p. 8). E essa é uma das razões por que eu não estou falando de um *pós-distópico*, pois, se, conforme observou Mathias Thaler (2019), a diferença entre a distopia clássica e a crítica é de grau, não de tipo, isso continua sendo verdade em relação ao neodistópico: os elementos constituintes da ficção distópica (clássica e crítica) continuam presentes, mas em outra proporção, talvez de maneira mais difusa, dentro de novos arranjos.

Sendo assim, pensando nos termos de uma genealogia, o neodistópico estabeleceria com a distopia crítica, sua antecessora imediata, uma relação de continuidade, e não de ruptura. Por isso, é plausível que algumas pessoas continuem utilizando a alcunha

de distopia crítica para se referir às obras do presente. Ambas as formas textuais lançam um olhar crítico sobre a tradição das utopias e distopias. Mas o neodistópico o faz partir da (e contra a) coisificação da distopia enquanto forma artística e política de expressão, na contramão do esvaziamento crítico oriundo de sua profusão e absorção pela máquina capitalista. Um desses elos de continuidade entre o neodistópico e a distopia crítica é justamente a ideia de hibridismo de gênero, isto é, a propensão a amalgamar características de diferentes gêneros em uma única obra. No entanto, mais do que uma tendência à permeabilidade de suas bordas, o que há é uma consciência crítica de gênero, que se perfaz, sobretudo, por meio de recursos intertextuais e metaficcionais. Seja por meio da citação, da alusão, da autorreflexividade, a ficção neodistópica reivindica a sua posição na genealogia da distopia. Por vezes, tendo em vista o exacerbado hibridismo de gênero presente em uma obra, como em *Atlas de nuvens* ou *Deuses de pedra*, a distopia acaba sendo apenas mais um filão que se desdobra em uma confluência de gêneros literários diversos, como a ponta de um fio num emaranhado, um fio que porventura perseguimos – como faço nestas páginas – apenas porque, a priori, já estávamos mesmo em busca dele, e não porque ele seja (sempre) o mais importante. Como Mr. Motley, personagem do romance *Estação Perdido* (2000), de China Miéville, citado na epígrafe deste artigo, o que me interessa neste momento é essa dinâmica fundamental da transição, a “zona híbrida”, o “ponto em que uma coisa se transforma em outra” (MIÉVILLE, 2011, p. 51). E esse ponto é o neodistópico.

## O PROBLEMA DAS LEITURAS METONÍMICAS

É muito tentador, por parte de quem faz pesquisa sobre distopia, querer agrupar as obras sob uma rubrica e postular que esse grupo, esse recorte, corresponde a uma nova configuração da ficção distópica contemporânea. Assim como Cacey Pollard, protagonista de *Reconhecimento de padrões* (2002), de William Gibson, imersa em um mundo atravessado por um fluxo contínuo e profuso de informações, e, em se tratando de distopias, tendo as suas estantes cada vez mais abarrotadas por obras que se assemelham àquelas narrativas pessimistas e sombrias do século passado, muitas são as pessoas que, não raro, acabam por encontrar pontos nodais ao longo dessa cadeia de dados, fazendo conexões e reconhecendo padrões que podem não significar nada, ou, na melhor das hipóteses, possuem um significado periférico, específico, que tem o poder revelar detalhes de grande importância, mas, justamente por suas especificidades, são incapazes de obter uma imagem macrocômica da situação.

Hui-chuan Chang (2011), por exemplo, em sua “reconsideração” da distopia crítica, salienta a disparidade entre o romance *He, she and it* (1991) e a série *Parábolas* (1993, 1998), de Marge Piercy e Octavia E. Butler, respectivamente. Para a autora, seria preciso lançar mão de um artifício “procusteano” para “acomodar duas obras tão distintas sob o termo guarda-chuva ‘distopia crítica’” (CHANG, 2011, p. 8)<sup>8</sup>, indo na contramão do pensamento de pesquisadores/as que analisaram essas narrativas nos anos 1990.

Embora reconheça que *Parábola do semeador* possui um desfecho

8 Todas as traduções do inglês são de minha autoria, com exceção daquelas indicadas nas referências. Indicarei em notas de rodapé os trechos originais em inglês apenas das obras literárias.

ambíguo, traço constituinte da distopia crítica, Chang afirma que *Parábola dos talentos*, segundo e último livro da série, possui um final fechado, resignado, distanciando-se, assim, da sensibilidade crítico-distópica que caracterizou o volume anterior<sup>9</sup>. Dessa forma, se distopia crítica é uma designação adequada ao primeiro livro, não faria jus, no entanto, à série como um “todo”.

Após suas considerações sobre Butler, Chang passa a discutir o romance *Oryx e Crake* (2003), primeiro livro da trilogia *MaddAddam*, de Margaret Atwood<sup>10</sup>. Chang comenta o fato de esse romance ter sido caracterizado como “orwelliano” e “huxleyano”, além de ter sido comparado ao *Conto da aia*, incursão anterior que Atwood empreendera ao universo da distopia, e critica o fato de que, apesar de a visão distópica da escritora canadense ter se tornado significativamente mais sombria, o rótulo “distopia crítica” ainda continua sendo empregado para descrever esse romance, o que, na visão de Chang, seria um problema, uma vez que *Oryx e Crake* “encerra qualquer possibilidade de esperança por um futuro melhor; virtualmente, não há impulso utópico algum incorporado ao texto” (CHANG, 2011, p. 13). Embora eu acredite que a leitura de Chang tenha deixado de lado o caráter potencialmente ambíguo do desfecho da narrativa, aplicar-se-ia a esse caso uma lógica inversa à da leitura das *Parábolas* de Butler: se, aceitando a interpretação de Chang, *Oryx e Crake* não possui

9 Butler chegou a planejar um terceiro volume, mas não conseguiu finalizá-lo antes de sua prematura morte aos 56 anos, em 2006. O livro não publicado, cujos rascunhos – bem como o espólio da escritora – encontram-se na Huntington Library, na Califórnia, tinha como título *Parable of the trickster*, algo como Parábola do astuto ou do trapaceiro (ou ainda do malandro, para usar uma metáfora de nossa cultura).

10 Embora *O ano do dilúvio* (2009), segundo livro da trilogia, já tivesse sido publicado à época em que Chang trazia a público seu artigo, a autora simplesmente não o inclui em suas reflexões.

qualquer vislumbre de esperança, o mesmo não se pode dizer da trilogia como um todo – algo que, obviamente, Chang jamais poderia antever, dado que o último livro dessa série, *MaddAddam*, só viria a ser publicado em 2013. O fato é que, após fazer seus comentários e críticas, Chang chega à conclusão de que, tendo em vista a “divergência entre Butler e Atwood em relação à ‘distopia crítica’, seria mais viável se considerássemos a possibilidade da adoção de um outro rótulo – ‘distopia pós-apocalíptica’ – para descrever distopias da virada do milênio” (CHANG, 2011, p. 16). Para a autora, essa seria “a mais nova fase no desenvolvimento da literatura utópica” (CHANG, 2011, p. 17). A meu ver, Chang é muito feliz ao salientar a descontinuidade entre essas obras – do final dos anos 1990 e início dos anos 2000 – e o que se entende por distopia crítica; mas é igualmente muito infeliz ao querer generalizar a sua reflexão, que, servindo-se de um corpus tão reduzido, acaba minando a possibilidade de sustentar a sua argumentação acerca de uma nova fase da ficção distópica (pelo menos, nesses termos).

Algo semelhante ocorre com a leitura empreendida por Eduardo Marks de Marques (2014) e sua identificação de uma “terceira virada distópica na literatura”. Partindo de uma divisão histórica proposta por Gregory Claeys (2010), que localiza a primeira virada distópica no século XVIII, impulsionada pela Revolução Francesa, quando foram escritas inúmeras obras, muitas de caráter satírico, que especulavam sobre como seria a vida construída sob os preceitos iluministas, e a segunda virada distópica no século XIX, influenciada principalmente pelas ideias eugenistas e socialistas, tendência que seguiria até o século XX e

viria a caracterizar o cânone distópico, Marques identifica uma nova mudança de paradigmas no âmbito das distopias literárias escritas desde os anos 1990, na qual os aspectos políticos, cruciais para as narrativas distópicas de outrora, cederiam lugar ao corpo transumano. Nas palavras do autor:

Considerando o exposto, gostaria de propor que a tendência encontrada nos romances distópicos, principalmente, publicados a partir da década de 1990 rejeitam a mera leitura política proposta pelas distopias clássicas e propõem a discussão dos ideais filosóficos e sociais do transumanismo e pós-humanismo a partir da centralidade do corpo transumano como resultante do modelo distópico. Os romances que compõem o que chamo de terceira virada distópica [...] são aqueles em que o centro do ideal utópico não está em uma forma centralizada de controle social, político e/ou cultural sobre os indivíduos, mas, sim, na relação entre o corpo orgânico (falho, defeituoso e imperfeito) e as promessas tecnológicas advindas do modelo capitalista pós-moderno em melhorá-lo e aperfeiçoá-lo e que, ao fazê-lo, negam a essência orgânica do ser humano. (MARQUES, 2014, p. 19)

Marques elege como exemplares dessa terceira guinada distópica romances como *Filhos da esperança* (1992), de P. D. James, *Não me abandone jamais* (2005), de Ishiguro, a trilogia *MaddAddam*, de Atwood, além das distopias *teen* de Collins, Roth e Scott Westerfeld. Concordo com sua observação de que a centralidade do poder já não constitui um traço determinante, de grande peso, nos romances de James, Ishiguro e Atwood. Novamente, acredito que Marques, assim como Chang, lança luz sobre um corpus literário significativamente distinto que, de fato, apresenta uma

série de rupturas estruturais e temáticas em comparação aos momentos anteriores da escrita distópica, colocando em xeque a viabilidade dos protocolos de leitura do passado diante do contexto contemporâneo. Mas, também como Chang, Marques opta pelo movimento de zoom, ao invés de uma panorâmica, e, ignorando tudo aquilo que ficou de fora, no extracampo, toma o seu quadro focalizado por uma imagem mais ampla.

Como afirmei anteriormente, tentar agrupar obras contemporâneas sob uma única rubrica é um exercício tentador. Se volto meus olhos para os livros *Carbono alterado* (2002), de Richard K. Morgan, *O último policial* (2012), de Ben H. Winters e *A cidade e a cidade*, de China Miéville, juntamente com produções audiovisuais como a série *Utopia* (2013), de Dennis Kelly, e os filmes *Anon* (2018), de Andrew Niccol, e *Blade Runner 2049* (2017), de Dennis Villeneuve, posso argumentar que estamos diante de uma distopia detetivesca ou neo-*noir*; se, por outro lado, concentro o meu foco em obras como *Zone one* (2011), de Colson Whitehead, *A estrada*, de McCarthy, a trilogia *MaddAddam*, de Atwood, ou filmes como *O livro de Eli* (2010), de Gary Whitta, e *Mad Max: Estrada da Fúria* (2015), de George Miller, estarei diante de distopias pós-apocalípticas; se me proponho a investigar as relações entre *Lock-in* (2014), de John Scalzi, *Find me* (2015), de Laura van der Berg, *NK3* (2017), de Michael Tolkin, episódios como “The entire history of you” (2011) e “White bear” (2013), de *Black mirror*, vou descobrir que a memória tem um papel importantíssimo nessas construções distópicas. Dependendo do recorte, também seria possível dizer que esta nova fase da distopia está focada nas questões climáticas, em problemas de gênero ou na relação da humanidade com as novas



tecnologias. Inclusive, uma possibilidade de recorte temático – que me ocorreu durante este período de confinamento devido ao novo coronavírus – também poderia ser as figurações do vírus nessas ficções, uma vez que há muitas obras que tratam de epidemias e pandemias – tais como *Estação Onze* (2014), de Emily St. John Mandel, *Guerra americana* (2017), de Omar El Akkad, e, novamente, a trilogia *MaddAddam*, *Find me*, *NK3*, *Zone One* –, o que demonstra que isso é um temor que já nos acompanha há algum tempo e se intensificou principalmente depois da epidemia de H1N1, em 2009.

As possibilidades de recorte são vastas. E todas têm sua validade e pertinência. Mas é justamente por serem tantas que elas se mostram ineficazes para a definição de um fenômeno tão amplo, como a caracterização de um novo momento na história de um gênero literário. O que me preocupa em algumas leituras é seu caráter, digamos, metonímico e o seu entusiasmo em querer tomar a parte pelo todo, ou seja, se tais e tais obras “distópicas” apresentam determinados pontos de convergência, então isso significa que agora a distopia é assim. Se todos esses recortes são possíveis, e se todas essas obras dialogam, cada qual a seu modo, com a tradição das distopias literárias, então, por que não lançar sobre elas um olhar mais abrangente, que as englobe, identificando as suas particularidades ao mesmo tempo em que reconhece as suas filiações genéricas? É este o meu objetivo ao designar como neodistópicas tais narrativas.

## O NEODISTÓPICO COMO MODO NARRATIVO

Gostaria de retomar a discussão de um aspecto que mencionei acima, o de que o neodistópico implica em pensar a distopia não

como um gênero, mas como um modo. Entendo, conforme explica Chris Baldick, que o modo designa “um amplo mas identificável conjunto de maneira, disposição ou método literários, que não está exclusivamente ligado a uma forma ou gênero em particular” (BALDICK, 2001, p. 159), o que faz com que seja possível encontrar elementos distópicos em entrecruzamento com outros modos ou inseridos em obras de outros gêneros. É nesse entrecruzamento que operam os textos aqui designados como neodistópicos. Para alguns/umas críticos/as, no entanto, essa perspectiva não significaria sequer uma maneira diferente de abordar a distopia, quiçá nova, pois, há quem sustente que a utopia e a distopia nunca constituíram gêneros literários propriamente ditos. Esse pensamento está concisamente ilustrado na seguinte afirmação de China Miéville (que, além de ficcionista, é acadêmico):

Distopia e utopia são temas, ópticas, vírus, que podem infectar qualquer campo ou gênero. Por isso você encontra aspectos utópicos, distópicos e heterotópicos em histórias de maneira geral: faroestes, *romances*, crimes – sem mencionar, mais obviamente, na ficção científica, ficção especulativa e fantasia. (MIÉVILLE, 2017, p. 181)

De maneira semelhante, Renata Pires de Souza (2014), partindo do pressuposto de que “é problemático admitir a distopia enquanto gênero, uma vez que é difícil reconhecer nela um rigor formal” (SOUZA, 2014, p. 49), afirma que a utopia e a distopia estariam mais para *efeitos* do que para formas literárias. Esse raciocínio faz com que a autora, que analisa *Oryx e Crake*, localize a distopia entre “uma forma e um impulso”, que ela chama de temperamento (*mood*) – ecoando, implicitamente,

parte da teorização de Krishan Kumar em *Utopia and anti-utopia in modern times* (1987)<sup>11</sup>. Algo que tanto Miéville quanto Souza parecem perder de vista (ou ignorar) é a contradição que mora no coração de seus argumentos: como poderiam existir caracteres distópicos e utópicos sem que houvesse primeiramente utopias e distopias? Transpondo esse ponto de vista para outras literaturas, seria possível afirmar que não existem memórias, sátiras, histórias de detetive, apenas características memorialísticas, satíricas e detetivescas? Considero esse argumento demasiado frágil.

Em “Life and death of the literary forms” [Vida e morte das formas literárias] (1971), Alastair Fowler, em uma reflexão tributária do pensamento de Ferdinand Brunetière, afirma que os textos literários passam por um processo evolutivo e “morrem”. Novamente, não quero fazer as vezes de Fukuyama da distopia. Inclusive, preciso afirmar que discordo do argumento central de Fowler, de que um gênero pode ser considerado “morto” quando “as obras diretamente relacionadas a ele não são mais amplamente lidas”, o que faz com que sua compreensão passe a ser “ininteligível sem o esforço acadêmico” (FOWLER, 1971, p. 209), pois, no caso da ficção distópica, o que aconteceu foi exatamente o oposto: a torrente de distopias, ou de obras que dialogam com a tradição literária das distopias, em um contexto histórico fortemente marcado por crises (políticas, ambientais, tecnológicas), e, portanto, também caracterizado como distópico, fez com que, não só o termo em si, como também a sua atribuição às obras, ficasse cada vez mais esvaziado de sentido, sem especificidade,

---

11 É importante ressaltar, no entanto, que Kumar faz uma distinção entre temperamento e forma literária.

usado indiscriminadamente para designar qualquer narrativa que guardasse a mínima semelhança com as distopias do século XX. Ou seja, o neodistópico não significaria a morte da distopia, mas a sua exaustão enquanto forma literária. Daí a necessidade de voltar a atenção para aquelas narrativas que implodiram as convenções genéricas – as quais, diga-se, nunca foram tão rígidas assim.

Do pensamento de Fowler, é-me importante aquilo que ele observa como o *post-mortem* dos gêneros literários, por assim dizer. Em suas palavras,

[o] gênero, limitado por sua rígida carapaça, eventualmente exausta suas possibilidades evolutivas. Mas o [seu] modo equivalente, flexível, versátil e suscetível a novas misturas, pode gerar uma compensatória multiplicidade de novas formas genéricas. Porque o modo foi abstraído de um gênero de existência histórica concreta. Este último, intimamente ligado a formas sociais específicas, está apto a perecer com elas. Mas o modo corresponde a uma atitude ou postura poética de certa forma mais perene, independente de materializações contingentes específicas. (FOWLER, 1971, p. 214)

Nos termos aqui discutidos, então, é só depois da consolidação e exaustão do gênero que se pode falar em um modo, entendimento que é diametralmente oposto à prerrogativa de que as características distópicas existiriam, desde sempre, desvinculadas de um gênero. Assim, e assim somente, é que se pode encontrar pertinência em um *efeito distópico* ou na ideia da *distopia enquanto vírus literário*. É também como uma forma de demarcar essa distinção na concepção de modo aqui adotada que

opto pelo termo neodistópico, já que a expressão *modo distópico*, a meu ver, designaria melhor aquela perspectiva adotada por Miéville e Souza<sup>12</sup>.

Por fim, como Tom Moylan afirmou sobre as utopias críticas nos anos 1980, em seu influente *Demand the impossible: Science fiction and the utopian imagination* (1986), no contexto atual, neste século XXI, também é possível argumentar que a distopia encontrou em sua própria destruição uma nova maneira de existir. Ainda que distopias à maneira do século XX continuem a ser escritas (publicadas e lidas), são as narrativas neodistópicas que parecem dialogar com (e suscitar questões de maneira mais efetiva em relação às) problemáticas do mundo contemporâneo, no qual o mal, o medo, o poder, bem como as relações de grupo – dimensões tão importantes para o distopismo – já não correspondem àquilo que foram outrora.

## O NEODISTÓPICO E SUA ESPECIFICIDADE HISTÓRICA

No contexto do que Zygmunt Bauman (2001) chama de modernidade líquida, a sociedade pode ser caracterizada como “pós-panóptica”, pois, agora, o “poder pode se mover com a velocidade do sinal eletrônico – e assim o tempo requerido para o movimento de seus ingredientes essenciais se reduziu à instantaneidade”, o que fez com que o poder se tornasse “extraterritorial, não mais

12 Acredito que essa perspectiva tenha sua origem na concepção de modo conforme definido por Fredric Jameson, que é a mesma, diga-se, de que se serve Rosemary Jackson para a sua definição de fantasia: “Porque quando falamos em modo, o que queremos dizer senão que este tipo particular de discurso literário não está preso às convenções de uma dada época, nem indissolavelmente ligado a um dado tipo de artefato verbal, mas que, ao invés disso, persiste como uma tentação e um modo de expressão que atravessa vários períodos históricos, parecendo oferecer a si mesmo, ainda que intermitentemente, como uma possibilidade formal que pode ser revivida e renovada” (JAMESON apud JACKSON, 1981, p. 7).

limitado, nem mesmo desacelerado, pela resistência do espaço” (BAUMAN, 2001, p. 18, grifo do autor). Para o sociólogo, “[a]s principais técnicas do poder são agora a fuga, a astúcia, o desvio e a evitação, a efetiva rejeição de qualquer confinamento territorial” e as responsabilidades e custos advindos da manutenção desse espaço (2001, p. 18). Ou seja, a maneira como se configura o poder hoje difere daquele modelo totalitário que servira de paradigma para as distopias do século XX, sobretudo para as clássicas. Um efeito colateral e, ao mesmo tempo, uma condição para a existência dessa “nova técnica de poder” seria a “desintegração social” e a “derrocada das agências efetivas de ação coletiva” (2001, p. 21-22), o que, somado ao fato de que, na modernidade líquida, a incerteza é a única certeza que nos resta, faz com que Bauman seja categórico ao afirmar que “o tempo das revoluções sistêmicas passou” (p. 12).

Nesse contexto de modernidade líquida, em que, como afirma David Lyon, a “vigilância se espalha de formas até então inimagináveis, reagindo à liquidez e reproduzindo-a” (BAUMAN; LYON, 2014, p. 59)<sup>13</sup>, cada smartphone e smart TV converte-se potencialmente em uma teletela, com o diferencial de que, agora, parte dessa ubiquidade da vigilância deve-se a uma postura de autoexposição voluntária, marca registrada das redes sociais que foi tão sombria e satiricamente explorada por Dave Eggers em *O círculo*; a outra parte, claro, advém de mecanismos de monitoramento das atividades dos/as usuários/as da rede que, submetidos/as à lógica predatória dos algoritmos, veem suas necessidades, desejos,

---

13 Quando da citação de *e-books*, como é o caso deste, ao invés da menção à *página*, irei informar a posição do fragmento citado no dispositivo de leitura, no caso, o Kindle, o que virá indicado pelas letras “pp”, de modo a não se confundir com a menção à *página*, indicada pela abreviação “p”.

preferências, em suma, suas informações pessoais, transformadas em mercadorias para empresas de marketing ou à mercê do ataque de hackers.

Até mesmo o medo, que é outro nome dado à incerteza, apresenta-se de maneira diversa daquela anteriormente representada nas páginas das distopias do século XX, agora ainda mais assustador porque “difuso, disperso, indistinto, desvinculado, desancorado, flutuante, sem endereço nem motivo claros” (BAUMAN, 2008, p. 8). Além disso, o próprio modo de lidar com os medos sofre significativas mudanças, pois ainda que eles sejam

surpreendentemente semelhantes em cada caso singular, [...] presume[-se] que sejam enfrentados individualmente, por cada um[/a] de nós, usando nossos próprios – e, na maioria dos casos, dolorosamente inadequados – recursos. [...] Para piorar ainda mais as coisas: mesmo quando (e se) os benefícios de uma luta conjunta são apresentados de maneira convincente, permanece a questão de como reunir e manter juntos[/as] os[/as] lutadores[/as] solitários[/as]. (BAUMAN, 2008, p. 32)

É por isso que, diante de tantas e tão significativas mudanças na sociedade contemporânea, a retórica distópica do século passado talvez tenha perdido parte de sua força crítica, cedendo esse lugar agora ao neodistópico e às obras que, de maneira criativamente destrutiva, flexível e fluida desmontaram, desmembraram e reinventaram a tradição distópica para melhor questionar os paradigmas sócio-históricos de agora.

Para Bauman (2003), não há *topos* na utopia da sociedade líquido-moderna. De maneira semelhante, e recuperando a

reflexão de Ildney Cavalcanti (1999), de que a distopia evoca uma dupla acepção de *topos*, posso afirmar que, no neodistópico, o *locus horrendus* continua a ser explorado pelas narrativas, mas o modo de articulá-lo tornou-se tão líquido quanto a modernidade baumaniana, dando origem a um bosque de areias movediças, plantas e bichos híbridos, em metamorfose constante, como se tivéssemos adentrado a Área X do romance *Aniquilação* (2014), de Jeff VanderMeer. Em suma, o que estou chamando de neodistópico é algo que uma pesquisadora ou um pesquisador com uma veia mais baumaniana poderia chamar de *distopia líquida*. Neste caso, no entanto, já não se poderia falar em uma “distopia sem *topos*”, como propusera Bauman a respeito da utopia, uma vez que a espacialidade distópica, o “terrível mundo novo”, continua sendo uma constante e de crucial importância para ficção neodistópica. Porém, diferente da quase totalidade das definições de distopia (e de utopia) que, por meio de uma ênfase no conteúdo das obras, elegem a espacialidade diegética como elemento central para a compreensão desses gêneros – vide a taxonomia de Sargent (2005) –, o termo *neodistópico* não se refere a um lugar. O que está em jogo aqui são os mecanismos narrativos – mais especificamente, intertextuais, multiperspectívos e metaficcionais – e suas implicações simbólicas e políticas, que estão a serviço da construção dos mundos ficcionais e dos sentidos que estes evocam no público leitor (ou, pelo menos, sendo mais humilde e sincero, neste leitor que ora lhes escreve). E, no entanto, só é possível analisar esses elementos narrativos tendo como pano de fundo (e como horizonte de possibilidades), as definições prévias de utopia e distopia como *locus amoenus* e *locus horrendus*, respectivamente, mas também



em suas dimensões polissêmicas, que circunscrevem experiências concretas, históricas e as facetas do pensamento político.

Nas páginas seguintes, tecerei algumas reflexões sobre narrativas contemporâneas em língua inglesa que considero como exemplares do neodistópico<sup>14</sup>. De modo a evitar sofrer com os mesmos problemas enfrentados por aqueles/as que se debruçaram sobre a ficção especulativa contemporânea, não dividi as obras com base em recortes temáticos – o que resultaria em um trabalho ainda maior, pois que os temas são muitos (como demonstrei acima), mas nem por isso mais eficiente –, já que as mudanças que observo na ficção neodistópica não se resumem ao conteúdo dos textos. Opto, então, pela divisão das obras em blocos estruturais, enfocando a intertextualidade, a multiperspectividade e a metaficção, respectivamente. A partir da análise desses aspectos, demonstro como o neodistópico recupera e reelabora as convenções das distopias literárias, colocando em evidência pontos de ruptura e de continuidade.

Conforme procuro demonstrar, intertextualidade, multiperspectividade e metaficção são fenômenos demasiadamente amplos e multifacetados, que se manifestam de diversas formas na literatura. Consequentemente, cada um desses aspectos oferece uma miríade de possibilidades de análise, o que

---

14 E aqui faço um esclarecimento quanto à minha escolha de analisar apenas obras das literaturas em língua inglesa. Apesar de as limitações pessoais serem determinantes, neste caso específico, a opção por esse recorte também possui uma motivação histórica: os utopismos literários, sobretudo as distopias, têm uma expressão mais proeminente no mundo anglófono, e não apenas em termos de produção literária, mas também de estudos críticos sobre tais obras. O recorte, neste caso, não significa exclusividade. Os caracteres do que estou chamando de neodistópico tem encontrado lugar também na literatura contemporânea de países, como França (Michel Houellebecq), Japão (Haruki Murakami), Colômbia (Héctor Abad), Egito (Basma Abdel Aziz), Alemanha (Marc Uwe Kling), Portugal (Joana Bértholo, Afonso Cruz) e Brasil (de Eric Novello, Samir Machado de Machado, Joca Reiners Terron, Veronica Stigger).

vai na contramão da relativa brevidade requerida pelo gênero artigo científico. Diante disso, é importante dizer que, nas páginas a seguir, enfocarei esses aspectos e as obras a eles relacionadas, não como um fim em si, mas como uma forma de oferecer uma visão panorâmica do neodistópico, que é o principal objetivo deste artigo.

## INTERTEXTUALIDADE

O primeiro ponto sobre o qual irei refletir é a intertextualidade. Ora, se é verdade que, como afirma Julia Kristeva, “todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (KRISTEVA, 2005, p. 68), a intertextualidade, portanto, constitui uma característica da literatura em geral, e não uma particularidade do neodistópico. Porém, se é também verdadeira a afirmação de Tiphaine Samoyault, para quem “toda a literatura é intertextual, de fato, mas certos textos são mais intertextuais que outros” (SAMOYAULT, 2008, p. 125), então, posso afirmar seguramente que as narrativas neodistópicas pertencem a este último grupo. E adianto que, dentro do amplo campo das literaturas utópica e distópica, não sou o único partidário de tal entendimento, uma vez que, já na abertura de seu *Archeologies of the future* (2005), Fredric Jameson afirma que o que caracteriza o gênero da utopia é “a sua explícita intertextualidade: poucas outras formas literárias têm tão descaradamente afirmado a si mesmas como argumento e contra-argumento. Poucas outras têm tão abertamente exigido referências cruzadas e debate dentro de cada nova variante”, de modo que “o texto individual carrega toda a tradição, reconstruída e modificada a cada nova adição,

e com o risco de se tornar uma mera cifra dentro de um imenso hiperorganismo” (JAMESON, 2005, p. 2). Ou seja, essa vocação intertextual está já nas raízes do neodistópico.

A citação e a alusão são certamente as maneiras mais explícitas por meio das quais a intertextualidade é acionada em um texto. Tais fenômenos são claramente identificados em obras como *Atlas de nuvens*, de Mitchell, que faz referência à obra *Utopia*, de Thomas More, bem como *Deuses de pedra*, de Winterson, e *The water cure* (2019), de Sophie Mackintosh, que aludem à espacialidade utópica (ou à sua possibilidade de construção). Mitchell, cujo romance apresenta seis narrativas diferentes, que se interconectam, vai além e, na história intitulada “Uma rogativa para Sonmi~451”, que se passa no futuro, sua protagonista afirma:

Minha mente viajou por toda a extensão e profundidade da nossa cultura durante aqueles cinquenta dias [...]. Os índices de uma versão não censurada dos *Comentários* me levaram a pensadores anteriores às Escaramuças. A biblioteca recusou muitos pedidos, é claro, mas consegui dois Otimistas traduzidos do inglês tardio, Orwell e Huxley<sup>15</sup>. (MITCHELL, 2016, p. 3659, grifo do autor)

Sonmi~451 é uma clone que vivia em condições análogas à escravidão, mas que fora liberta por um grupo de resistência considerado como terrorista pelo governo plutocrático da NeaSoCopros. Após ser liberta, Sonmi~451 fica escondida no campus de uma universidade, e lá aprende a ler e tem acesso ao acervo da biblioteca. É essa personagem quem fará as vezes de

15 No original: “My mind traveled the length, breadth, and depth of our culture [...]. Indices in an uncensored *Commentaries* led me to pre-Skirmish thinkers. The library refused many requests, of course, but I succeeded with two Optimists translated from the Late English, Orwell and Huxley” (MITCHELL, 2004, p. 220).

protagonista desajustada – figura fundamental da ficção distópica, de acordo com Moylan (2016) –, aquela que irá de encontro às regras da sociedade totalitária. Em toda narrativa distópica, a figura da personagem rebelde é aquela que estabelece o conflito que move as ações da trama. E é muito simbólico que, dentre os livros que Sonmi lê durante seu confinamento, estejam as obras de dois autores de distopias clássicas – Aldous Huxley, autor de *Admirável mundo novo* (1932), e George Orwell, de *1984* (1949).

Assim como ocorre em algumas histórias de detetive que fazem alusão à clássica figura de Sherlock Holmes, essas narrativas neodistópicas aludem a utopias e distopias como uma forma de reivindicar sua pertença a tais tradições literárias. Mas a citação e a alusão não são as únicas formas de intertextualidade que podem ser identificadas no neodistópico.

Alguém mais inclinado ao discurso dos/as autores/as sobre suas obras facilmente encontrará uma cadeia de leitura que vem se desdobrando ao longo da história literária das utopias e distopias, na qual seria possível localizar Naomi Alderman leitora de Atwood, leitora de Orwell, leitor de Huxley, leitor de Zamiátin, leitor de Wells, e assim regressivamente até chegar às utopias clássicas e à *República*, de Platão. Não por acaso, em determinadas reflexões, em lugar de gênero, fala-se em tradição utópica/distópica, referindo-se ao conjunto de textos que exploram o alhures – às vezes os caminhos, às vezes as descrições, e noutras ainda os efeitos colaterais da transformação social radical. De minha parte, gosto de observar como certos *topoi* acabam constituindo uma espécie de tradição dentro da tradição, um recurso que, mesmo não podendo ser visto como pertencente à

utopia ou à distopia, tem figurado nas páginas de obras utópicas e distópicas. É o caso, por exemplo, das molduras narrativas, isto é, um arranjo estrutural que apresenta uma história dentro de outra. Tal artifício obrigatoriamente coloca o público leitor diante do conceito de níveis ficcionais (ou níveis diegéticos). Nas utopias e distopias, a história principal geralmente corresponde ao segundo nível ficcional, que é englobado por um primeiro nível ulterior, o que significa que há uma distância temporal entre esses dois níveis. Por vezes, tem-se acesso a esse segundo nível por meio de uma espécie de paratexto ficcional – isto é, algo que está relacionado à história principal, mas que se apresenta como um documento à parte –, como a carta de Thomas More a Pieter Gillis em *Utopia*, o “Apêndice da Nova fala” em 1984, as “Notas históricas” ao final de *O conto da aia* e, mais recentemente, em sua continuação, *Os testamentos* (2019).

Nesse sentido, o romance *O poder*, de Naomi Alderman, pode mesmo ser lido como “o texto individual [que] carrega toda a tradição”, para recuperar as palavras de Jameson, ou como uma tradição dentro da tradição, como afirmei acima. Em *O poder*, o romance inicia e termina com uma troca de mensagens entre o escritor Neil Adam Armon, autor do manuscrito intitulado “O poder: um romance histórico”, que corresponde ao texto que efetivamente lemos, ou seja, à história principal, e a própria Naomi Alderman – como se numa recuperação e atualização do Thomas More “ficcionalizado” que aparece no livro da *Utopia* e que ouve o relato do viajante Rafael Hitlodeu.

Nessa troca de mensagens entre Armon e Alderman, o primeiro pede que a autora leia o seu manuscrito e lhe dê uma opinião. Armon,

que é membro da “Associação de Homens Escritores”, afirma ter escrito uma “obra híbrida”, que mistura fato e ficção, “uma espécie de ‘novelização’ do que arqueólogos/as concordam ser a narrativa mais plausível” (ALDERMAN, 2017, p. ix)<sup>16</sup>; na resposta, Alderman se diz curiosa a respeito desse “mundo governado por homens” (2017, p. x), e é já aqui, nesse preâmbulo à narrativa, onde o efeito de estranhamento começa a se delinear. Acontece que no mundo descrito em *O poder*, graças ao desenvolvimento de um órgão fictício chamado trama (*skein*), que se estende da clavícula à palma da mão e é responsável por emitir descargas elétricas, as mulheres conseguem inverter a assimetria de poder relativa ao gênero. O romance acompanha a trajetória de algumas personagens desde o momento em que as primeiras mulheres começam a descobrir e a manifestar os poderes da trama até o Cataclismo, quando o mundo inteiro, agora controlado quase que inteiramente por mulheres, entra em guerra e colapsa. Esse Armagedon se dá, sobretudo, graças às ações da personagem Allie, que ressignifica o discurso religioso, referindo-se a Deus como *ela*, transformando esse discurso em uma forma libertária, e não mais opressora, para as mulheres. Allie, que passa a ser conhecida como Mãe Eva, depois que a sua filosofia religiosa se torna mundialmente conhecida, desenvolve um raciocínio semelhante ao de Tyler Durden, em *Clube da luta* (1996), de Chuck Palahniuk, e ao de Crake, da trilogia *MaddAddam*, de que a única forma de salvar o mundo é destruindo-o para reconstruí-lo novamente, agora, livre dos problemas que o caracterizavam. Para Allie, é só assim, por meio da destruição, do retorno a uma “Idade da Pedra”, que as “mulheres irão vencer” (ALDERMAN, 2017, p. 313).

16 No original: “a sort of ‘novelization’ of what archaeologists agree is the most plausible narrative”.

No mundo reconstruído após o Cataclismo, na sociedade matriarcal do futuro, onde Mãe Eva ocupa um lugar semelhante ao de Jesus Cristo no Ocidente hoje, é onde se dá o diálogo entre Armon e Alderman. Nesse futuro alternativo, segundo o discurso historiográfico, as mulheres sempre tiveram o poder da trama e sempre foram mais propensas à violência do que os homens. As mensagens trocadas entre os/as escritores/as revelam-se, então, uma grande rede de inversões irônicas – muitíssimo semelhantes às aquelas que se vê em *More* a respeito da utilização do ouro pelo povo utopiense<sup>17</sup>, ou mesmo nos lemas do Partido, em Orwell<sup>18</sup> –, em que Armon, para sustentar o seu argumento de que houve uma época em que as mulheres, e não os homens, sofriam com os problemas da opressão de gênero, afirma que todos os livros anteriores ao Cataclismo foram “recopiados centenas de vezes”, e, tendo em vista que as pessoas responsáveis por essas cópias poderiam ter suas próprias agendas políticas, e sendo que “as únicas pessoas copiando eram freiras em conventos”, “por que elas copiariam obras que diziam que homens costumavam ser mais fortes e mulheres mais fracas?” (ALDERMAN, 2017, p. 336)<sup>19</sup>. Nessa série de inversões, em que Alderman não só questiona a plausibilidade do argumento de Armon, como deixa escapar, aqui e ali, afirmações de cunho feministas<sup>20</sup>, a culminância se dá com a seguinte sugestão da autora: “Todo livro que você escreve é

17 Na ilha de Utopia, o ouro é utilizado para construir utensílios como urinóis ou correntes para algemar os prisioneiros, o que faz com ele não seja visto como um metal precioso por parte dos/as utopienses.

18 Em 1984, os lemas do Partido são: “Guerra é paz. Ignorância é força. Liberdade é escravidão” (ORWELL, 2009, p. 14).

19 No original: “re-copied hundreds of times [...] the only people re-copying were nuns in convents [...] why would they re-copy works that said that men used to be stronger and women weaker?”.

20 Uso o termo para me referir ao pensamento oposto ao machismo, que postula que os homens são inferiores às mulheres.

analisado como parte da ‘literatura masculina’. Então o que eu estou sugerindo é apenas uma resposta a isso, mesmo, nada mais. [...] você já pensou em publicar esse livro usando o nome de uma mulher?”<sup>21</sup> (ALDERMAN, 2017, p. 338–339).

*O poder*, então, à maneira de *O conto da aia*, é uma narrativa que opera em dois níveis diegéticos: primeiro, o do diálogo entre Armon e Alderman, e o segundo, do “romance histórico” de Armon, sendo que este romance pretende ser uma forma alternativa de explicar as origens da sociedade do primeiro nível diegético. A relação entre os dois, portanto, é de sucessão. Importante notar que, ainda que *O poder* seja a junção dessas duas instâncias narrativas, até mesmo a diagramação é empregada de modo a fazer pensar, pelo menos num primeiro momento, quando abrimos o livro, que esses dois níveis não correspondem imediatamente à mesma coisa: nas folhas em que está impresso o diálogo inicial, a paginação está em algarismos romanos, indicando que aquele fragmento não faz parte da história, e trata-se apenas de um elemento paratextual.

Em *O poder*, há jogos de oposição e duplicação que atravessam a obra e resvalam, ou apontam, para o presente histórico fora da diegese. Dessa forma, o diálogo entre Armon e Alderman cria uma dupla significação a respeito da ideia de implausibilidade, uma dentro e outra fora da ficção: ao questionar o conteúdo do livro de Armon, questiona-se também, indiretamente, o conteúdo do romance de Alderman. Assim, por um lado, no primeiro nível da diegese, a Alderman ficcionalizada considera “engraçada” a premissa do romance histórico – embora ela se retrate na

21 No original: “Every book you write is assessed as part of ‘men’s literature’. So what I’m suggesting is just a response to that, really, nothing more. [...] have you considered publishing this book under a woman’s name?”



mensagem seguinte, ao perceber que Armon não havia gostado do comentário: “claro que eu não quis dizer ‘engraçado’ no sentido de ‘trivial’, estúpido. Espero que você saiba que eu não pensaria isso sobre o seu trabalho” (ALDERMAN, 2017, p. 335)<sup>22</sup> –, e até sugere que pode haver algo de sexualmente fetichista nas descrições de homens vestidos em roupas do exército, agindo violentamente. Por outro lado, o riso de Alderman, sua recepção dentro da diegese, parece parodiar por antecipação a recepção do romance numa sociedade machista como a nossa, na qual a premissa é igualmente risível, só que pelas razões exatamente inversas: não porque os homens um dia foram superiores, mas porque as mulheres poderiam vir a ser, tivessem elas uma trama ou algo semelhante. Porém, a implausibilidade advinda de uma premissa pseudocientífica esconde aí um não dito: no passo em que vamos, há meios *plausíveis* de eliminar a assimetria de gênero? Lançar mão de um artifício fantasioso (ou mesmo absurdo) não teria o “poder” de refletir (e de fazer refletir) acerca da absurdidade das relações de gênero em nosso presente histórico?

Ao eleger o poder como tema central de seu romance, Alderman convoca para a leitura de sua obra um traço marcante das distopias. E nenhuma distopia foi tão impactante ao tratar dessa temática quanto *1984*. Basta lembrar-se do diálogo entre Winston e O’Brien, em que este último afirma categoricamente que o “objetivo do poder é o poder”, da mesma forma que o “objetivo da tortura é a tortura” (ORWELL, 2009, p. 308). Para Samoyault, a intertextualidade pode ser entendida como “memória da literatura”, dado que tem a “capacidade de se constituir em suma ou em biblioteca”, no sentido borgiano, “e

<sup>22</sup> No original: “of course I didn’t mean ‘fun’ in the sense of ‘trivial’ or stupid. I hope you know I’d never think that about your work”.

de sugerir o imaginário que ela própria tem de si” (SAMOYAULT, 2008, p. 47). Nesse sentido, Alderman recorre à biblioteca da distopia, por assim dizer, tanto para reivindicar sua pertença a essa tradição quanto para colocar sob escrutínio um tema caríssimo às distopias do século XX, o qual é visto agora por uma perspectiva em consonância com questões de gênero contemporâneas.

## MULTIPERSPECTIVIDADE

O narrador onisciente, herdado do romance realista do século XIX, é predominante nas distopias clássicas do século XX – à exceção de *Nós*, de Zamiátin, escrito na forma de um diário. Já nas emblemáticas distopias críticas dos anos 1980 e 1990, como *O conto da aia* e *A parábola do semeador*, os relatos são feitos em primeira pessoa, por meio de personagens que vivenciam na pele as opressões do mundo ao seu redor. Assim, se o narrador onisciente é a forma dominante na distopia clássica e a narração em primeira pessoa constitui uma indelével característica de notáveis distopias críticas, posso afirmar que, no neodistópico, há uma predominância das múltiplas perspectivas narrativas, ou multiperspectividade. Em muitas dessas obras não existe uma perspectiva privilegiada, ainda que haja hierarquias. Até mesmo as protagonistas só têm acesso a fragmentos, detalhes, peças de um maquinário cujo funcionamento nunca se sabe por completo.

De acordo com Ansgar Nünning e Vera Nünning (2000), a multiperspectividade é “uma forma da mediação narrativa, na qual a mesma situação é apresentada, de maneira diversa, por dois ou mais pontos de vista ou posições individuais” (NÜNNING; NÜNNING, 2000, p. 12). Esse tipo de construção, segundo Marcus Hartner

(2014), é mais perceptível “no romance narrado por múltiplas personagens” (HARTNER, 2014, p. 356). É o caso de obras como *Deuses de pedra*, de Jeanette Winterson, *The water cure*, de Sophie Mackintosh, *Os testamentos*, de Margaret Atwood, e *História de amor real e supertriste* (2010), de Gary Shteyngart.

Ainda de acordo com Nünning e Nünning, a multiperspectividade é também um “um conceito [...] para designar *diversos processos narrativos*, pelos quais um acontecimento, uma época, uma personagem ou um tema são descritos de diferentes ângulos” (NÜNNING; NÜNNING, 2000, p. 12, grifo meu). Sendo assim, é possível encontrar a multiperspectividade não só naqueles textos narrados por diferentes personagens – apesar de essa ser a sua forma mais proeminente –, mas também naqueles em que a perspectiva se encontra fragmentada, recortada, em mais de uma instância narrativa. Ou seja, a multiperspectividade está presente em narrativas em que há uma mudança de perspectiva (quem ou o que vê), e não apenas naquelas em que há uma mudança de voz (quem narra). Sendo assim, são também ficções neodistópicas multiperspectivas os romances *Atlas de nuvens*, *O poder*, a trilogia *MaddAddam* (entendida como um todo), *Estação Onze*, *Uma guerra americana* e *Nova York 2140*.

Por fim, a multiperspectividade também pode ser observada em “[n]arrativas com uma estrutura narrativa de colagem ou montagem na qual perspectivas do mesmo evento visto por diversas instâncias narradoras e/ou focalizadoras são complementados ou substituídos por outros tipos de texto” (NÜNNING; NÜNNING, 2000, p. 18). Como afirma Hartner, essas narrativas “interrompem e suplementam os seus enredos com citações, artigos de jornal, pôsteres, canções ou

discursos” (HARTNER, 2014, p. 357). Dessa forma, ao “enriquecer suas narrativas com tais informações, elas conseguem, dentre outros efeitos, criar um relato mais multifacetado das figuras, objetos ou eventos retratados” (HARTNER, 2014, p. 357). Romances como *O poder*, *Estação Onze* e *Guerra americana* são ótimos exemplos desse tipo multiperspectividade via montagem.

Apesar de a multiperspectividade se manifestar de diversas formas e de a ficção neodistópica oferecer exemplares de cada uma delas, irei restringir minha breve reflexão à multiperspectividade via montagem e ao romance *Guerra americana*, de Omar El Akkad.

A narrativa de Akkad acompanha a trajetória de Sarat Chestnut, desde a sua infância à vida adulta, a qual está íntima e tragicamente ligada aos acontecimentos relacionados à II Guerra Civil norte-americana, que tem início por conta de políticas relacionadas ao uso de combustíveis fósseis. O grupo contrário às novas diretrizes, formado pelos estados de Mississippi, Carolina do Sul, Georgia, Alabama e Texas (nesse futuro descrito na narrativa, com o aumento no nível dos oceanos, o estado da Flórida deixa de existir), declaram independência, passando a se denominar como Estado Livre do Sul.

A história de Sarat, cidadã do Estado Livre do Sul, é contada por seu sobrinho, Benjamin Chestnut, que é um historiador e a única pessoa a ter acesso aos diários de sua tia. A sua narrativa demonstra como a Guerra moldou a vida de Sarat, ceifando a vida dos membros de sua família; obrigando-a viver em campos de pessoas refugiadas; e, quando ela entra para guerrilha (movida principalmente pelo desejo de vingança), submetendo-a à tortura por anos quando presa pela polícia dos Estados Unidos; chegando, enfim, ao seu ato final, no qual ela retribui todo o mal que os

estados do Norte lhe causaram. Sarat, assim como Tia Lydia em *Os testamentos*, é o agente responsável pela derrocada de toda uma sociedade. Se, no romance de Atwood, Tia Lydia seria considerada uma traidora, porque implode o sistema de dentro dele, em *Guerra americana*, Sarat seria o indivíduo a quem se denomina terrorista. Essa transformação da protagonista ao longo da narrativa é algo que o público leitor, segundo Ron Charles (2017), acompanha com certo horror, uma vez que “nós [leitores e leitoras] simpatizamos com ela tão profundamente”, ao mesmo tempo em que “sentimos de maneira tão visceral os ultrajes que ela sofre” (CHARLES, 2017). É assim que Akkad, na visão de Ron Charles, “nos conduz ao obscuro terreno moral da justiça dela [de Sarat], um lugar arado pelo assassinato e semeado pela tortura” (CHARLES, 2017).

No romance, os capítulos referentes à narrativa da vida de Sarat são intercalados por documentos dos mais diversos – fragmentos de livros de história, discursos, transcrições de reuniões –, os quais ajudam a contar a história da II Guerra Civil, convertendo o romance em uma espécie híbrida de biografia e dossiê histórico. Esse tipo de montagem, que coloca lado a lado a biografia de uma personagem e os documentos relativos a um período histórico, produz um efeito de entrelaçamento da história pessoal e da social<sup>23</sup>. Se uma das obsessões das distopias clássicas era o apagamento da história, como uma forma de manter o controle sobre os indivíduos, nessas narrativas neodistópicas, posto que são ficções pós-*WikiLeaks*, importa o modo como a história é construída, oficializada e ficcionalizada.

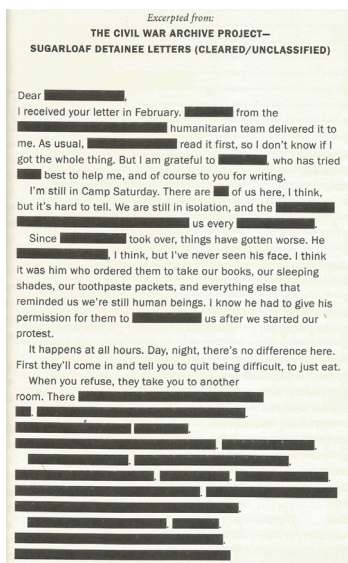
---

23 Para um contraponto a essa leitura, cf. VanderMeer (2017). Segundo o autor, a inserção desses documentos atrapalharia o ritmo da narrativa, além do que, muitos deles, em sua visão, seriam dispensáveis.

No romance de Akkad, os/as leitores/as são constantemente submetidos/as às contradições entre os documentos oficiais e a narrativa construída por Benjamin Chestnut a partir dos diários de sua tia. Ao fazer isso, o romance emula as ações de seleção e edição típicas da construção do discurso historiográfico, e revelar como esse processo tende a silenciar vozes e omitir informações, de modo a privilegiar o poder hegemônico, como geralmente ocorre nas distopias em geral.

Na reprodução de um dos documentos de *Guerra americana* (ver Figura 1), o processo político de construção da história fica muito evidente quando se constata que os nomes dos indivíduos, bem como as suas ações, são deliberadamente apagados. É dessa forma que os/as funcionários/as da penitenciária de Sugarloaf, onde Sarat passa boa parte de sua vida sendo torturada, são absolvidos/as do tribunal da história, meros “Eichmanns” cumprindo o seu ofício.

**Figura 1 – Carta de um detento de Sugarloaf**



Fonte: Akkad (2017)

Outro aspecto importante desse documento é a menção à greve de fome por parte dos/as detentos/as de Sugarloaf, que funciona como uma forma de protesto e autoimolação, uma recusa à alimentação que significa uma recusa à vida, àquela forma de vida sob constante tortura. Nas palavras da pessoa que escreve a carta: “Quando você se recusa [a se alimentar], eles/as levam você para uma outra sala. Lá [fragmento ocultado]” (AKKAD, 2017, p. 243). Dessa forma, Akkad, fugindo da tradicional dicotomia da narração, aquela entre *mostrar* e *dizer*, opta por *sugerir*, potencializando na imaginação do/a leitor/a os possíveis recursos empregados para fazer com que os/as detentos/as se alimentem. Há aqui ecos da sala 101, do romance *1984*. Mas, sobretudo, há a alusão (que funciona via sugestão, por inferência, com base em nosso conhecimento da História) às práticas de alimentação forçada a que foram submetidas as pessoas escravizadas em contextos colonizatórios. Portanto, esse documento ilustra muito bem o modo como a distopia concreta segue fornecendo imagens que, assim como ocorreu nas ficções distópicas do século XX, também são exploradas criticamente pelas ficções neodistópicas do presente.

Por fim, com base no que foi exposto até aqui, posso afirmar que a multiperspectividade é uma forma de acentuar o potencial crítico (e autocrítico) nas ficções neodistópicas. Ao invés da unidimensionalidade do/a narrador/a em primeira pessoa, ou da onisciência limitada, essas narrativas neodistópicas fornecem vários pontos de vista, várias possíveis interpretações para os fatos, deixando para nós, leitores/as, a tarefa de articular esses pontos de vista para criar a nossa interpretação. De maneira indireta,

esses textos pedem a nossa participação para a construção de sentidos. A limitação da perspectiva de uma personagem não mais significa a nossa limitação enquanto leitores/as de seu relato, uma vez que temos acesso a outras perspectivas, igualmente limitadas dentro do universo ficcional, mas que, juntas, tendem a formar um grande mosaico, um caleidoscópio. Em suma, creio que a múltipla perspectiva narrativa da ficção neodistópica funciona como uma interpelação radical à nossa participação enquanto leitores e leitoras na interpretação das obras.

## METAFICÇÃO

De acordo com Carlos Reis, o termo “metaficção” é usado para se referir a narrativas

em que, de forma pontual ou alargada e no decurso do relato, se reflete acerca da produção e/ou da condição ficcional dos elementos que integram a história; trata-se, então, de uma problematização autorreflexiva levada a cabo por entidades já de si ficcionais, como o narrador ou as personagens. (REIS, 2018, p. 255)

Muitas são as maneiras por meio das quais uma narrativa pode refletir sobre ou problematizar a sua própria natureza ficcional. Para Linda Hutcheon (1980), a metaficção, ou ficção narcisista, pode se dar de forma aberta (*overt*) ou dissimulada (*covert*), e, em ambos os casos, ela pode se referir à natureza diegética ou linguística do texto.

No âmbito da metafictionalidade diegética dissimulada, entram em jogo o que Hutcheon chama de *modelos*, ou *paradigmas*, que dizem respeito a certas convenções narrativas. Em sua teorização, os modelos observados pela autora são a



história de detetive, a fantasia, o erotismo e a estrutura de jogo, os quais, embora não representem paradigmas exclusivos da metaficção, aparecem de forma recorrente enquanto estrutura internalizada pelos textos analisados por Hutcheon. Em sua forma aberta, o texto metaficcional explicitamente convoca o/a leitor/a para o seu processo de construção, fornecendo indicações ou pistas que apontam para si mesmo enquanto construto ficcional. Já em sua forma diegética dissimulada, o processo está ancorado em outros princípios:

E se o/a autor/a decide *presumir* que o/a leitor/a já conhece as regras da construção da história? Ele/a ainda iria inserir certas instruções no texto, mas estas não se dariam pela forma óbvia de interlocuções diretas. Portanto, isso seria uma versão mais “dissimulada” da autorreflexividade diegética. O ato de leitura converte-se em uma forma de ativação das estruturas textuais e o único meio de abordar essas formas narcisistas (assim como suas implicações) seria por meio dessas mesmas estruturas. (HUTCHEON, 1980, p. 71, grifo da autora)

É possível afirmar que, uma vez conhecedor dos modelos, das “regras de construção da história”, o público procede a leitura a partir de um horizonte de expectativa e com bases em convenções (ou estruturas) concernentes a esses modelos, sejam eles de uma história de detetive ou de uma fantasia. Assim sendo, ao incorporar os modelos, os textos metaficcionais jogam deliberadamente com essas estruturas, com essas convenções, as quais passam a funcionar como mecanismo de interlocução entre a obra e o público leitor.

As bases estabelecidas por Hutcheon para designar o narcisismo diegético dissimulado podem ser adaptadas para a presente reflexão da seguinte forma: a distopia seria entendida como um modelo, ou paradigma, incorporado pelo neodistópico. Nesse caso, principalmente por meio da intertextualidade, isto é, dos diversos recursos presentes no texto que visam recuperar uma memória da literatura, as convenções da ficção distópica seriam convocadas para a leitura de narrativas que buscam justamente subverter tais convenções. É dessa forma que o neodistópico, ao mesmo tempo, reclama um vínculo à tradição distópica e lança mão de artifícios que visam perturbar, questionar esse mesmo vínculo. Esse modelo, via intertextualidade, pode ser recuperado das mais diversas maneiras, desde comentários presentes nas capas e contracapas dos livros a menções indiretas ou mesmo citações diretas de textos ligados à tradição das utopias e distopias.

Concordo com Patricia Waugh quando ela afirma que alguns romances metaficcionais “tentam criar estruturas linguísticas ou ficções alternativas que apenas sugerem as formas antigas, encorajando o/a leitor/a a recorrer ao seu conhecimento das convenções literárias tradicionais em seu esforço para construir um sentido para o novo texto” (WAUGH, 1984, p. 5), pois é justamente isso que ocorre quando da leitura de ficções neodistópicas: nós, leitoras e leitores, somos solicitados/as a acionar o conhecimento prévio acerca das convenções da distopia, do imaginário distópico, de modo a construir uma leitura efetiva desses novos textos. E, em alguns casos, atendemos a essa solicitação apenas para ver, diante de nossos olhos, o esfacelamento dessas convenções.

Aqui, a ideia de desconstrução metaficcional, também proposta por Waugh, explica um dos mecanismos do neodistópico. Segundo a autora, “[u]m método de demonstrar a função das convenções literárias, de revelar a sua natureza provisória, é mostrar o que acontece quando elas [essas convenções] não funcionam” (WAUGH, 1984, p. 31), ou funcionam de maneira defeituosa, que é justamente o que acontece com as personagens narradoras de *História de amor real e supertriste* e *The water cure*, as quais, seja por hedonismo ou solipsismo, não correspondem à (e, em certa medida, falham em ser a) personagem desajustada que se rebela contra o sistema, figura central na tradição das distopias clássicas.

Ainda no âmbito da metaficção, mas por outros motivos, *Nova York 2140*, de Kim Stanley Robinson, também pode figurar entre as obras ora discutidas. Nessa narrativa multiperspectiva, Robinson apresenta um enredo que mistura elementos de aventura, de histórias detetivescas e traços daquilo que tem se convencido chamar de *cli-fi*, que são as ficções especulativas que trazem como tema as mudanças climáticas. É preciso ressaltar, no entanto, que a economia também se apresenta como um importante tema nesse romance de Robinson, de tal modo que Gerry Canavan (2017) afirma que o “eco” em *Nova York 2140* está relacionado tanto à economia quanto à ecologia. Dentre as perspectivas apresentadas nessa narrativa – as quais, como geralmente ocorre nesse tipo de ficção, são indicadas pelos títulos dos capítulos, que são nomeados de acordo com cada personagem –, há várias seções dedicadas a uma “personagem”, ou melhor seria dizer a uma “voz” – no sentido de uma “voz sem corpo”, como sugere a narratologista Monika Fludernik (2009, p. 31) –, que não faz parte da diegese, embora

tenha plena consciência do que acontece na história e que é designada apenas como “cidadã” ou “cidadão” (*citizen*). Na esteira dos romances maximalistas<sup>24</sup>, em seus capítulos, essa persona geralmente faz longas digressões, contextualizações históricas, políticas, sociais, econômicas, reflexões acerca de conceitos filosóficos, fenômenos ecológicos, numa linguagem sempre cheia de referências artísticas e culturais – e isso tudo funciona de forma complementar ou como contraponto àquilo que acontece no desenrolar da história principal. Em um discurso fortemente marcado pela ironia, “a/o cidadã/o” em muitos momentos chega a se dirigir diretamente ao público leitor: “Continuem lendo, leitores[/as], se ousarem! Porque a história é a novela que dói, o kabuki com facas de verdade” (ROBINSON, 2019, p. 6528)<sup>25</sup>. Mas um aspecto importante dessa curiosíssima voz presente no romance de Robinson é que, em dado momento, ela também fornece informações que podem servir de suporte ao processo de interpretação da própria obra, como neste fragmento:

Porque a partir de agora neste relato, como sempre acontece na realidade, a história de Nova York só começa a fazer sentido se o global é levado em consideração para equilibrar o local. Se Nova York é a capital do capital – que não é, mas pode-se fingir que sim para compreender a totalidade –, entende-se a relação; o que acontece a uma capital é influenciado, modulado, talvez

---

24 Segundo Stefano Ercolino (2012), o romance maximalista (à maneira de Thomas Pynchon, David Foster Wallace e Roberto Bolaño) tem como características a extensão (posto que são invariavelmente narrativas longas), o modo enciclopédico, a coralidade dissonante (algo que muito se assemelha ao artifício da multiperspectividade), a imaginação paranoica e a intersemiotividade, para citar apenas algumas.

25 No original: “Read on, reader, if you dare! Because history is the soap opera that hurts, the kabuki with real knives” (p. 378).

determinado, talvez sobre determinado pelo que acontece no restante do império<sup>26</sup>. (ROBINSON, 2019, p. 8398)

Ou seja, a cidade de Nova York é eleita como signo metonímico a partir do qual são tecidas reflexões principalmente acerca dos impactos do aquecimento global, mas não apenas, uma vez que as personagens do romance também precisam lidar com questões relacionadas à preservação de espécies em extinção, à especulação imobiliária, ao poder quase plutocrático de megacorporações, aos imbróglios burocráticos do sistema político, bem como à resolução de um crime de sequestro.

Dessa forma, em seu discurso, é como se essa/e cidadã/o partisse dos conflitos vivenciados pelas personagens no plano da diegese para transpô-los, ampliando-os, extrapolando-os para fora da ficção, para o mundo em que leitores e leitoras vivenciam (ou podem vir a vivenciar) problemas muito semelhantes. Ou seja, essa voz faz as vezes de mediadora entre a História e a ficção, entre o mundo do texto e o mundo fora do texto, entre aquilo que a narrativa mostra e os significados que subjazem em suas entrelinhas, e o faz lançando mão de um conhecimento enciclopédico e especulativo, que consegue a um só tempo rastrear as mais remotas origens dos problemas e projetar cenários futuros nos quais esses problemas não foram resolvidos – um artifício que sempre acompanhou a ficção distópica desde a sua gênese. Gerry Canavan (2017)

---

26 No original: “Because from now on in this tale, as really all along, the story of New York only begins to make sense if the global is taken into account to balance the local. If New York is the capital of capital, which it isn’t, but if you pretend it is to help you think the totality, you see the relation; what happens to a capital city is influenced, inflected, maybe determined, maybe overdetermined, by what happens elsewhere in its empire” (p. 495).

caracteriza essa voz narrativa como “um/a historiador/a”, ou pelo menos alguém muito conhecedor da História, o que explicaria a gama de conhecimentos e fatos históricos que essa persona é capaz de articular<sup>27</sup>. Ainda segundo Canavan, tal personagem “parece existir em uma relação metaficcional com o resto do texto, vivendo na Nova York de 2140 juntamente com as outras [personagens], mas simultaneamente entendendo a si mesma como parte de uma narrativa construída” (CANAVAN, 2017).

Mas é preciso enfatizar que Kim Stanley Robinson não se limita a fornecer os dados científicos que embasam a sua especulação acerca dos efeitos do aquecimento global nessa Nova-York-como-metonímia-do-mundo; por meio dessa/e cidadã/o autorreflexiva/o, ele também explora modos plausíveis como as pessoas, no caso, as personagens do romance, podem se organizar para enfrentar tais problemas. Em *Nova York 2140* também identifico um senso de coletividade que nasce de coalizões entre indivíduos distintos (distinção que é acentuada pelo carácter multiperspectívico de tais narrativas), que se unem (de maneira temporária, como em *Os testamentos*, ou perene, como a comunidade híbrida ao final da trilogia *MaddAddam*) em prol de uma luta mais ampla, que inclui a todos/as justamente por se tratar do enfrentamento de um mal (ou males) que afeta(m) a todos/as. Embora não seja uma comunidade multiespécie como a encontrada no final da trilogia de Atwood, o grupo que se une no romance de Robinson consegue ser heterogêneo o suficiente para incluir tipos como hackers antissistema, uma *influencer*

27 Nesse sentido, *Nova York 2140* também poderia figurar ao lado de outras narrativas neodistópicas que incorporam à sua construção elementos das metaficções historiográficas, tais como *O poder*, *Guerra americana* e *Os testamentos*.

digital, um agente de investimentos e uma policial, por exemplo – e, num plano distinto da diegese, há ainda essa voz onisciente, autorreflexiva e (auto)irônica da/o cidadã/o.

Porque fulcro de resistência, tais coalizões (em seu carácter efêmero, provisório, processual) podem ser entendidas como utópicas, em um sentido semelhante ao atribuído por Ildney Cavalcanti (1999) às distopias críticas feministas: a ficção neodistópica guarda a utopia “em suas dobras”, sem jamais revelá-la como algo pronto e acabado.

A incorporação ostensiva de recursos metaficcionais por parte do neodistópico chama atenção também para uma tradicional característica das utopias e distopias que é reelaborada por essas obras contemporâneas. Refiro-me ao relato didático, que é explicado por Tom Moylan da seguinte forma:

[A]pesar da falta de uma trama eutópica de deslocamento, educação e retorno do/a visitante, a distopia gera seu próprio relato didático no encontro crítico que ocorre quando o/a cidadã/o confronta, ou é confrontado/a, pelas contradições da sociedade que é apresentada desde a primeira página. (MOYLAN, 2016, p. 81)

Ou seja, embora não exista nas distopias a figura do cicerone que explica à personagem estrangeira as regras e o modo de funcionamento da sociedade – algo que se cristalizou como característica das utopias desde Thomas More –, é muito comum encontrar nas distopias esse momento em que uma personagem explica porque a sociedade é (ou precisa ser) daquela maneira, isto é, fornece um relato didático às personagens que tentam se rebelar contra o sistema. Isso pode ser visto nas conversas entre John, o

Selvagem, e Mustapha Mond em *Admirável mundo novo*, Winston e O'Brien em *1984*, Capitão Beatty e Guy Montag em *Fahrenheit 451*.

Diante disso, *Nova York 2140* – bem como outras narrativas que apresentam características similares, tais como *Deuses de pedra*, *Atlas de nuvens*, *Os testamentos* e *História de amor real e supertriste* – representa um grupo de obras que amplia o sentido de relato didático, de modo a incluir em si mesmas reflexões metaficcionais. O discurso metaficcional dessas narrativas opera ora como uma antecipação de sua própria recepção pelas comunidades de leitura, como se antevisse interpretações e usos do texto – algo que encontra na Atwood de *O conto da aia* o seu antepassado imediato –, ora como indicação (ou desnudamento) de estratégias empregadas na construção do texto, apontando, assim, de maneira análoga, para as possíveis estratégias de leitura requeridas para a sua interpretação – o que faz com que os atos de ler e de escrever se espelhem mutuamente, ainda que orientados em direções distintas, ressaltando os papéis do/a escritor/a e do/a leitor/a enquanto cúmplices que, por meio da linguagem, trabalham ativamente na construção dos mundos ficcionais (os quais, na ficção neodistópica, como nas suas irmãs predecessoras, geralmente possuem inquietantes similaridades com o mundo fora da ficção).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nas páginas anteriores, busquei oferecer um breve panorama do que denomino neodistópico – um modo narrativo, algo fúngico, mutante, que pulveriza seus esporocarpos nos mais diversos terrenos ficcionais, adulterando-os com sua herança genética e genérica, e com sua vocação crítica e criativa. Do ponto de vista



diacrônico, conforme explicitai nas discussões anteriores, essas ficções contemporâneas já não são mais as distopias clássica ou crítica, embora ainda tragam os seus caracteres de maneira difusa. Do ponto de vista sincrônico, são fluidas, experimentais, subversivas, como também intertextuais, multiperspectivas e metaficcionais.

Importante salientar que os aspectos do neodistópico que escolhi analisar são aqueles que, direta ou indiretamente, exigem uma postura mais ativa do público leitor diante do texto literário. Conforme procurei demonstrar, a intertextualidade, a multiperspectividade e a metaficção têm o poder convocar o público leitor a ler esses textos de maneira diferente, identificando as suas filiações genéricas e políticas à tradição das utopias e distopias; engajando-se de forma efetiva na construção de uma interpretação a partir de textos que se apresentam como mosaicos de perspectivas, sem nunca oferecer a possibilidade de uma leitura única, fechada, final; e mostrando-se aberto a cooperar com os (e atento aos) sinais autorreflexivos que explicitam as relações das narrativas para consigo mesmas e para com o mundo fora do texto. Ao identificar as metamorfoses da distopia em seu modo neodistópico, espero ajudar leitores e leitoras a reconhecer os artifícios criativos e os dispositivos críticos dessa forma literária, conforme se apresentam nos textos deste início de século XXI.

Acredito que, apesar de o recorte que compõe o corpus do presente artigo estar restrito às narrativas em língua inglesa, os paradigmas aqui discutidos podem ser expandidos, permitindo a reflexão sobre narrativas em outras mídias, como o cinema, os quadrinhos e os jogos virtuais. Ao abordar o neodistópico como modo, e não como um gênero (cuja história está indissociavelmente

ligada à narrativa), a teorização aqui empreendida pode servir à análise da poesia ou do teatro contemporâneos, por exemplo. A ficção realista (*mainstream*, mundana, mimética — ou seja lá como você prefira chamá-la) produzida atualmente representa um caso especial, uma vez que ela tem cada vez mais se debruçado sobre os problemas e as pautas importantes do nosso presente histórico, demonstrando ao mesmo tempo como o mundo contemporâneo tem se tornado cada vez mais distópico. O neodistópico enquanto modo pode ser uma útil ferramenta para refletir sobre obras contemporâneas realistas que trazem traços distópicos. Do mesmo jeito que empreendi uma reflexão sobre a ficção especulativa neodistópica, outros/as pesquisadores/as podem, a partir do que foi aqui apresentado, dedicar sua atenção à ficção *realista* neodistópica. Tanto no caso da poesia quanto da ficção contemporâneas, o neodistópico oferece uma alternativa à tendência das pessoas de querer esticar, alargar, desmesuradamente a noção de distopia, com base em seus modelos clássicos, usando-a como um guarda-sol (o desvio léxico aqui é proposital) e, dessa forma, acabam amputando componentes cruciais para a sua definição, fazendo com que o termo perca as suas especificidades (literária, histórica, política).

Para finalizar, aproveito esse espaço das considerações finais para uma pequena reflexão metateórica. Na reflexão aqui empreendida, estabeleço as bases para os novíssimos mapas do inferno (para recuperar a metáfora de Kingsley Amis)? Ou o que fiz foi realizar uma topografia de nuvens (e aqui a imagem do romance de David Mitchell se mostra como emblemática) de um céu em estado de constante mudança? No futuro, só o tempo dirá se o que estou chamando de neodistópico corresponde a uma

instabilidade, fruto de uma transição entre momentos no decurso da ficção distópica, ou, de fato, a um novo capítulo na história das utopias e distopias literárias. O fato de chegarmos ao final dessa segunda década do século XXI assolados/as por uma pandemia faz com que este momento presente, que se estende desde a virada do último século até os dias atuais, e que corresponde ao período de publicação das obras aqui analisadas, possa vir a ser entendido como um interlúdio, um momento de transição de paradigmas sociais. Mas, independentemente dessas mudanças se efetivarem ou não, é certo que a pandemia afetará sobremaneira a escrita de utopias e distopias daqui em diante. Que resultados isso trará? A teorização empreendida aqui continuará pertinente nesse momento vindouro ou o neodistópico ficará circunscrito apenas a essas duas primeiras décadas do século XXI? Por ora, fica no ar a dúvida se é possível anunciar o neodistópico como uma nova guinada distópica propriamente dita ou apenas como o seu prenúncio, um interlúdio. E este é o paradoxo que lego aos/às futuros/as desbravadores/as dos sombrios e inconstantes bosques da ficção neodistópica.

## REFERÊNCIAS

- AKKAD, Omar El. *American war*. New York: Alfred A. Knopf, 2017.
- ALDERMAN, Naomi. *The power*. London: Penguin Books, 2017.
- BACCOLINI, Raffaella; MOYLAN, Tom. Introduction. In: BACCOLINI, Raffaella; MOYLAN, Tom (Ed.). *Dark horizons: science fiction and the dystopian imagination*. New York: Routledge, p. 1-12, 2003.
- BACCOLINI, Raffaella. Hope isn't stupid: the appropriation of dystopia. *mediAzioni*, n. 27, p. 39-49, 2020.
- BALDICK, Chris. *Concise Oxford dictionary of literary terms*. Oxford, New York: Oxford University Press, 2001.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BAUMAN, Zygmunt. Utopia with no topos. *History of the Human Sciences*, n. 1, v. 16, p. 11-25, Feb., 2003. Available at: <http://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/0952695103016001003>. Accessed on: 1 June 2020.

BAUMAN, Zygmunt. *Medo líquido*. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

BAUMAN, Zygmunt; LYON, David. *Vigilância líquida*. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2014. [E-book].

CANAVAN, Gerry. Utopia in the time of Trump. *Los Angeles Review of Books*. Mar. 11, 2017. Available at: <https://lareviewofbooks.org/article/utopia-in-the-time-of-trump/#>. Accessed on: 23 Sept. 2021.

CAVALCANTI, Ildney. *Articulating the elsewhere*: utopia in contemporary feminist dystopias. 237p. Thesis – Department of English Studies, University of Strathclyde, Scotland, 1999.

CHANG, Hui-chuan. Critical dystopia reconsidered: Octavia Butler's Parable series and Margaret Atwood's Oryx and Crake as post-apocalyptic dystopias. *Tamkan Review*, n. 2, v. 41, p. 3-20, Jun., 2011. Available at: <http://www.forex.ntu.edu.tw/en/files/writing/31150f648ce8.pdf>. Accessed on: June 10, 2018.

CHARLES, Ron. 'American War' follows today's vitriol to a dystopian future. *The Washington Post*, April 3, 2017. Available at: [https://www.washingtonpost.com/entertainment/books/american-war-follows-todays-vitriol-to-a-dystopian-future/2017/04/03/79ac6952-186d-11e7-bcc2-7d1a0973e7b2\\_story.html](https://www.washingtonpost.com/entertainment/books/american-war-follows-todays-vitriol-to-a-dystopian-future/2017/04/03/79ac6952-186d-11e7-bcc2-7d1a0973e7b2_story.html). Accessed on: Sept. 23, 2021.

CLAEYS, Gregory. The origins of dystopia: Wells, Huxley and Orwell. In: CLAEYS, Gregory (Ed.). *The Cambridge companion to utopian literature*. Cambridge: Cambridge University Press, p. 107-131, 2010.

DALCASTAGNÈ, Regina. Uma crítica que ignora o real. *Suplemento cultural do diário oficial de Pernambuco*, 2017. Disponível em: <http://www.suplementopernambuco.com.br/edi%C3%A7%C3%B5es-anteriores/72-resenha/1825-literatura-mutante,-cr%C3%ADtica-im%C3%B3vel.html>. Acesso em: 15 fev. 2020.

ERCOLINO, Stefano. The maximalist novel. *Comparativeliterature*, n. 64, v. 3, p. 241-256, 2012. Available at: <https://read.dukeupress.edu/comparative-literature/article-abstract/64/3/241/7718/The-Maximalist-Novel>. Accessed on: Oct. 15, 2021.

FLUDERNIK, Monika. *An introduction to narratology*. Tradução de Patricia Häusler-Greenfield e Monika Fludernik. London: Routledge, 2009.

FOWLER, Alastair. The life and death of literary forms. *New Literary History*, n. 2, v. 2, p. 199-216, 1971. Available at: <https://www.jstor.org/stable/468599>. Accessed on: 10 June 2020.

HARTNER, Marcus. Multiperspectivity. In: HÜHN, Peter *et al.* (Ed.). *Handbook of narratology*. 2. ed. v. 1, p. 353-363. Berlin: De Gruyter, 2014.

HUTCHEON, Linda. *Narcisist narrative: the metafictional paradox*. Ontario: Wilfrid Laurier University Press, 1980.

JACKSON, Rosemary. *Fantasy: the literature of subversion*. Routledge: London, 1981.

JAMESON, Fredric. *Archeologies of the future: the desire called utopia and other science fictions*. London: Verso, 2005.

KRISTEVA, Julia. A palavra, o diálogo e o romance. In: KRISTEVA, Julia. *Introdução à semântica*. Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, p. 65-95, 2005.

MACKINTOSH, Sophie. *The water cure*. London: Penguin Books, 2019.

MARQUES, Eduardo Marks de. Da centralidade política à centralidade do corpo transumano: movimentos da terceira virada distópica na literatura. *Anuário de Literatura*, n. 1, v. 19, p. 10-29, 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/2175-7917.2014v19n1p10>. Acesso em: 29 mar. 2020.

MIÉVILLE, China. *Perido Street Station*. London: Pan Books, 2011.

MIÉVILLE, China. A strategy for ruination. Entrevista concedida a Boston Review. In: DÍAZ, Junot (Ed.). *Global dystopias*. Cambridge-MA: Boston Review, p. 181-190, 2017.

MITCHELL, David. *Cloud atlas*. London: Sceptre, 2004.

MITCHELL, David. *Atlas de nuvens*. Tradução de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. [E-book].

MOYLAN, Tom. *Distopia: fragmentos de um céu límpido*. Edição de Ildney Cavalcanti e Felipe Benicio. Tradução de Felipe Benicio, Pedro Fortunato e Thayrone Ibsen. Maceió: Edufal, 2016. [Série Modus Utopicos, v. 1].

NÜNNING, Ansgar; NÜNNING, Vera. Von der Erzählperspektive zur Perspektivenstruktur narrative Texte. In: NÜNNING, Ansgar; NÜNNING, Vera (Ed.). *Multiperspektivisches Erzählen: zur Theorie und Geschichte der Perspektivenstruktur im englischen Roman des 18. bis 20. Jahrhunderts*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, p. 3-38, 2000.

ORWELL, George. *1984*. Tradução de Alexandre Hubner e Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras: 2009.

REIS, Carlos. *Dicionário de estudos narrativos*. Coimbra: Almedina, 2018.

ROBINSON, Kim Stanley. *New York 2140*. New York: Orbit, 2017.

ROBINSON, Kim Stanley. *Nova York 2140*. Tradução de Márcia Blasques. São Paulo: Planeta, 2019. [E-book].

SAMOYAUULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. Tradução de Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SARGENT, Lyman Tower. The three faces of utopianism revisited. *Utopian Studies*, n. 1, v. 5, p. 1-37, 1994.

SARGENT, Lyman Tower. What is a Utopia. *Morus – Utopia e Renascimento*, v. 2, p. 153-160, 2005.

SARGENT, Lyman Tower. *Utopianism: a very short introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2010.

SHTYNGART, Gary. *Super sad true love story*. New York: Random House, 2010.

SOUZA, Renata Pires de. *Armageddon has only begun: the utopian imagination in Margaret Atwood's Oryx and Crake*. 117f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2014.

THALER, Mathias. Bleak dreams, not nightmares: critical dystopias and the necessity of melancholic hope. *Constellations*, n. 4, v. 26, p. 607–622, 2019.

Available at: <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/1467-8675.12401>.

Accessed on: 31 May 2020.

TODOROV, Tzevetan. As categorias da narrativa literária. In: BARTHES, Roland *et al.* *Análise estrutural da narrativa*. Tradução de Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis, RJ: Vozes, p. 218-264, 2011.

VANDERMEER, Jeff. Jeff VanderMeer on the biggest dystopia of spring, 'American War' by Omar El Akkad. *Los Angeles Times*, 30 Mar., 2017. Available at: <https://www.latimes.com/books/jacketcopy/la-ca-jc-american-war-20170331-story.html>. Accessed on: 23Sept. 2021.

VARSAM, Maria. Concrete dystopias: slavery and its others. In: BACCOLINI, Raffaella; MOYLAN, Tom (ed.). *Dark horizons: science fiction and the dystopian imagination*. New York, London: Routledge, p.203-224, 2003.

WAUGH, Patricia. *Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction*. London: Routledge, 1984.