

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS  
CENTRO DE LETRAS E COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS – MESTRADO**

**Dissertação**



**Divergência, insurgência e convergência: uma análise da trilogia *Divergente*  
sob a luz das distopias modernas e contemporâneas**

**Ânderson Martins Pereira**

**Pelotas, 201+**

**Ânderson Martins Pereira**

**Divergência, insurgência e convergência: uma análise da trilogia *Divergente*  
sob a luz das distopias modernas e contemporâneas**

Dissertação apresentada ao  
Programa de Pós-Graduação de  
Letras – Mestrado da Universidade  
Federal de Pelotas, como requisito  
parcial à obtenção do título de  
Mestre em Letras. Área de  
concentração: Literatura  
Comparada.

Orientador: Eduardo Marks de Marques

Pelotas, 2011

Universidade Federal de Pelotas / Sistema de Bibliotecas  
Catalogação na Publicação

P436d Pereira, Anderson Martins

Divergência, insurgência e convergência : uma análise da trilogia Divergente sob a luz das distopias modernas e contemporâneas / Anderson Martins Pereira ; Eduardo Marks de Marques, orientador. — Pelotas, 2017.  
147f

Dissertação (Mestrado) — Programa de Pós-Graduação em Letras, Centro de Letras e Comunicação, Universidade Federal de Pelotas, 2017.

1. Distopias contemporâneas. 2. Divergente. 3. Transumanismo. I. Marques, Eduardo Marks de, orient. II. Título.

CDD : 809

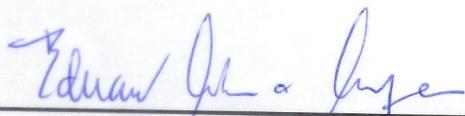
Ânderson Martins Pereira

Divergência, insurgência e convergência: uma análise da trilogia *Divergente* sob a luz das distopias modernas e contemporâneas

Dissertação aprovada, como requisito parcial, para obtenção do grau de Mestre em Letras, do Programa de Pós-Graduação em Letras - Mestrado, Área de Concentração Literatura Comparada, da Universidade Federal de Pelotas.

23 de fevereiro de 2017

Banca examinadora:



---

Prof. Dr. Eduardo Marks de Marques  
Orientador/Presidente da Banca

Doutor em Australian Literature and Cultural History - University of Queensland, Austrália



---

Profª Dra. Fabiane Lazzaris  
Membro da Banca

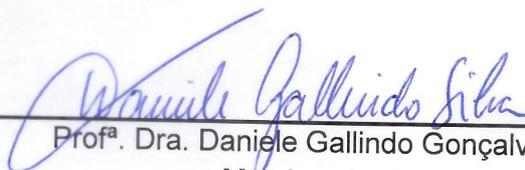
Doutora em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul



---

Profª. Dra. Rubelise da Cunha  
Membro da Banca

Doutora em Linguística e Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul



---

Profª. Dra. Daniele Gallindo Gonçalves Silva  
Membro da Banca

Doutora em Germanística/ Literatura Alemã Antiga  
pelo Otto-Friedrich-Universität Bamberg, Alemanha

## **Agradecimentos**

Ao início acreditei que fazer os agradecimentos para a dissertação seria parecido com a experiência pregressa que tive, ao fazê-los na monografia de conclusão de curso. Contudo, parece que o tempo envolvido, as pessoas e a fase da vida fazem com que a experiência de sentar e escrevem um texto para agradecer seja totalmente distinta. Os dois anos que envolvem a dissertação demandam que as relações que perpassaram e possibilitaram este trabalho tenham amadurecido e mudado com o tempo. É aqui que busco ingenuamente contemplar os felizes encontros que se refletem na minha escrita.

Neste sentido, creio que a primeira pessoa a ser lembrada nesta nota é o Dr. Eduardo Marks de Marques, pois sua orientação, sua presença e seus concelhos se fizeram sentir neste texto, mesmo quando este se encontrava ainda no campo das ideias. Foi através das conversas e das leituras propostas por ele, que a proposta de trabalho foi se solidificando e se tornando palpável. Ter sua orientação foi com certeza um presente, pois tive a sorte de encontrar um orientador a nível de mestrado que trabalhasse exatamente com o que eu me predispunha a analisar. Agradeço-lhe não apenas pelos valiosos concelhos teóricos, mas também pela paciência e pelas orientações embebidas de sua experiência pessoal e relacionadas ao ato da escrita. Posso dizer que tive um guia durante todo o processo, que soube me incitar a motivação de galgar novos espaços e ir mais além.

Gratulo à banca de qualificação, composta Dra. Andrea Czarnobay Perrot e Dra. Rubelise da Cunha, por lerem atentamente meu texto inicial e pelas sugestões dadas que enriqueceram o trabalho e auxiliariam na composição e na apresentação da análise que se seguirá.

Sou grato às peculiaridades da vida, que as vezes fazem com que a distância seja um fator não de separação, mas sim de encontro. Neste sentido, agradeço a distância entre Bagé e Pelotas, a qual fez com que eu me aproximasse muito de uma Bajeense que se tornou minha amiga, confidente e cuja presença tornou a experiência do mestrado singular e inesquecível. Ariane Neto foi minha companheira nesta jornada de aulas, de viagens, de escrita e espero que continue sendo para a vida. Agradeço também a uma soledadense que foi morar em Pelotas e que só na distância descobrimos o quanto presentes estávamos nos tornando na vida um do outro. Greice Ortiz espero que nossas constantes dúvidas sobre formatos e publicações se esvançam com os anos, mas não nossos vários sonhos compartilhados. Agradeço imensamente em especial ao colega Ivens Mattoso, que sempre me auxiliou a estabelecer um norte a ser seguido. Ao amigo Vando Moreira Castro que me ofereceu apoio sobremaneira e que cuidou para que eu pudesse me dedicar as leituras e a escrita necessárias a este fazer.

Por fim, agradeço a pessoas que ainda que não façam parte da vida acadêmica sempre estão direta ou indiretamente ligadas às escolhas e à motivação de nosso trabalho. Agradeço em especial a minha mãe Leonete de Fátima Martins (já falecida) e a minhas duas irmãs Ana Paula Martins Pereira e Camila Martins Caldas. Obrigado por sempre confiarem em minha capacidade de superação e por compartilhar de meus anseios. Sou grato também a Maurício Gonçalves da Silveira, cuja companhia e amizade fez com que a finalização deste processo se tornasse algo mais leve e tranquilo. Finalmente, presto especial homenagem a Everton Miranda que foi o primeiro leitor destes escritos e cuja amizade e carinho para com todo o processo, foram impagáveis.

## **Resumo:**

Na contemporaneidade, o corpo tem sido largamente discutido e industrializado. As distopias contemporâneas têm tornado mais agudas as problemáticas do corpo em suas narrativas, uma vez que o gênero distopia é extremamente arraigado à sociedade que o concebe, transpondo para a história os temores dessa coletividade de forma pungente e em narrativas que em geral se projetam para o futuro da humanidade. Estabelecida a relação direta entre distopia e sociedade, este trabalho baseia-se na concepção de Eduardo Marks de Marques, na qual existem três vertentes na constituição do gênero. A fase atual ou terceira fase distópica tem sido vigente nos últimos trinta anos e tem por característica elementar a discussão de corpos erigidos a partir de um ideal capitalista de perfeição. Sob esta perspectiva, os romances *Divergente* (2012), *Insurgente* (2013) e *Convergente* (2014), escritos por Veronica Roth, se apropriam de elementos distópicos de obras clássicas. Entre estes elementos pode-se listar o apagamento da história, soros para contenção e identificação social e criação de uma nova sociedade dentro de outra já estabelecida. Neste viés, pretende-se estabelecer uma comparação entre os romances da trilogia *Divergente*, que se enfocam na transfiguração do corpo, e alguns romances distópicos clássicos que são centradas em uma crítica às políticas sociais. A partir das conexões com estes dois momentos do gênero e também a partir de algumas utopias, este trabalho pretende verificar como elementos sociais são traduzidos na narrativa de Veronica Roth, tendo em vista a troca da problemática política para a do corpo transfigurado.

**Palavras-chave:** Distopias contemporâneas; Divergente; Transumanismo.

**Abstract:**

In the contemporaneity, the body has been widely discussed and industrialized. The contemporary dystopias have made more acute the issues of body in their narratives, since the genre dystopia is extremely ingrained to the society that conceives it by transposing into a story the fears of this collectivity in a pungent way and in narratives that generally project themselves to the future of humankind. Having established the direct relationship between dystopia and society, this work is based on the conception of Eduardo Marks de Marques, in which there are three strands in the constitution of the genre. The present phase or third dystopian turn has been in force for the last thirty years and has, as an elementary characteristic, the discussion of bodies erected from a capitalist ideal of perfection. In this perspective, the novels *Divergent* (2012), *Insurgent* (2013) and *Convergent* (2014), by Veronica Roth, update dystopian elements from classic works. Among the elements there can be enlisted the history erasing, the sera for containment and social identification and the creation of a new society within another already established. In this bias, we seek to establish a comparison between the novels of the *Divergent* Trilogy, which focuses on the transfiguration of the body, and some classic novels that are centered on a critique of social policies. From the connections with these two moments of the genre and also from another classic utopias, this work aims to verify how social elements are translated in the narrative of Veronica Roth, in view of the exchange of the political problematic for a transfigured body.

**Keywords:** Contemporary dystopia; Divergent; transhumanism.

## Sumário

Introdução .....	11
1 – A problemática teórica.....	21
1.1 -Introduzindo espaços imaginários: Distopias e utopias .....	21
1.2 - O dilema do futuro: Ficção Científica e distopia .....	27
1.3- O corpo contemporâneo: Intensificando ou transgredindo o humanismo? .....	32
1.4- A problemática <i>Young Adult Fiction</i> .....	37
2 – Narrativas <i>outópicas</i> clássicas: a construção do não-lugar no texto.....	43
2.1- Utopia- a obra que cunha o conceito .....	43
2.1.1- A ilha e o espaço .....	45
2.1.2- Sociedade e trabalho .....	49
2.1.3-Tecnologia/ estrutura .....	53
2.1.4- Controle social para a manutenção da sociedade .....	55
2.2- Distopias da segunda virada.....	58
2.2.1- Insularidade das distopias .....	60
2.2.2- Controle do conhecimento .....	62
2.2.3- Controle da memória.....	64
2.2.4- Condicionamento.....	68
2.2.5- Vigia constante.....	70
2.3- Bordas do gênero: A ficção científica e a fantasia .....	71
3 – A desestabilização do humano e os movimentos de terceira virada distópica .....	74
3.1- Capitalismo: onde tudo é comercializável é possível falar em ética? .....	75
3.2- Achávamos que éramos humanos .....	80
3.3- A evolução do corpo como mecanismo de exclusão. ....	82
3.4- Subtexto utópico: Entre o pós e o transumano. ....	86
4 – <i>Divergente</i> : A (re)construção genética da distopia.....	93
4.1 - Sociedade transumana.....	97
4.2 - Política de “normalidade” .....	110
4.3 - Humano versus transumano.....	121
4.4 - Controle e distinção .....	127
Considerações finais.....	134
REFERÊNCIAS .....	141

## Introdução

A atualidade é marcada por grandes mudanças tecnológicas que ressignificaram muito a sociedade. A revolução na comunicação apregoada por McLuhan (1971), em livro homônimo, começa a partir da popularização e disseminação de aparelhos audiovisuais. Esse processo tem sua origem a partir da invenção de Orticon - a primeira televisão que poderia ser produzida em escala industrial - em 1923 e desencadeia um processo que, segundo o autor, viria a intensificar-se. McLuhan, ainda que tenha morrido no ano de 1980, chega a prever tecnologias que nos conectariam globalmente, como aconteceu postumamente com o advento da internet. Esse processo não dá sinais de desaceleração e com a criação de novas mídias e tecnologias, se torna cada vez mais rápido e a adequação da sociedade a ele se faz fundamental. A tecnologia tem atualizado e também tornado obsoletos vários mecanismos de comunicação entre a espécie humana, mas não é apenas isso: a ciência, ao se utilizar destes novos recursos, vem descobrindo melhor o mundo em que vivemos e começa, então, a criar e reformular o que já está disposto nele. A disposição e consumo de produtos no mercado de alimentos transgênicos é comum atualmente e não gera tantas discussões acerca das questões éticas envolvidas como acontecia no passado. A interferência humana na natureza tem se tornado assunto cada vez mais corriqueiro e pontos de interferência, antes inimagináveis perante a moral, começam a ser revistos.

Um dos pontos considerados até então tabu é a interferência tecnológica para modificar a espécie humana. Correntes filosóficas atuais, refletindo este entorno social cambiante, começam a questionar o humano em sua essência e colocam a tecnologia como elemento importante para tais reflexões, de forma direta ou indireta. Ainda assim, esses ideais se embatem com prerrogativas criacionistas largamente disseminadas em nossa sociedade. Imaginar o ser humano enquanto protagonista de seu futuro e senhor de sua própria forma e natureza é difícil para uma grande parte da sociedade, a qual se não acredita no criacionismo, ao menos foi criada a partir de tais preceitos. Além do princípio da fé, existe a noção de que o ser humano é falho como seria sua própria tecnologia e que este não possuiria

meios confiáveis para editar sua essência perante o que se entende por humanidade.

Obviamente estas questões incorrem em problemáticas mais profundas que vêm sendo alvo da reflexão da espécie desde tempos imemoriais, pois tangenciam a essência e a razão de ser da espécie. Neste âmbito, a literatura, já entendida desde os tempos de Aristóteles (335 a.C.) como representação, não se exime de tratar destes questionamentos. Ainda assim, é nos gêneros de utopia e distopia que essas representações atingiram projeções de sonho ou pesadelo. A utopia, ao retratar uma sociedade de sonho, insere nela uma noção de essência humana e um manual de conduta para que o ser possa atingir a plenitude do coletivo. No outro extremo, as distopias preveem o pesadelo e encontram, na mesma essência humana, falhas e possibilidades de caos. A tecnologia, neste sentido, tem sido uma ferramenta importante para ambos os gêneros, pois se na utopia ela representa a possibilidade de o homem vencer as adversidades naturais e progressivamente ascender a um ideal de plenitude e prazer, é na distopia que a mesma tecnologia será indispensável à criação do caos. É, então, no gênero distopia que narrativas problematizaram os possíveis malefícios da confiança desenfreada na tecnologia e da negligência de valores éticos e morais em prol da ciência.

As discussões propostas pela distopia ressoam intensamente a questão da perda. Se as grandes obras clássicas do gênero discutiam a possibilidade da perda da liberdade, sendo a tecnologia o gatilho para esta mudança, na contemporaneidade sofre-se do medo da perda do ser. Neste âmbito, existem duas formas de pensar esta privação de essência: de um lado, se teme que a tecnologia recrie consciências outras e coloque a consciência humana em contato com elas, inteligências essas que nos descentralizarão enquanto núcleo de racionalidade; do outro lado, tememos o avanço da evolução e de que a tecnologia nos transforme em outrem e que este caminho, além de afrontar as crenças de alguns, seja irreversível.

Este entorno vem construindo e causando inquietações na sociedade atual. Respondendo a este desconforto vários títulos de narrativa distópicas vêm sido escritos e largamente consumidos. Todavia, a discussão da distopia contemporânea neste trabalho apresenta dois processos paralelos: em um deles, se analisa a intertextualidade comum aos gêneros distopia e utopia e como as distopias atuais remetem-se, relembram ou apropriam-se de características de utopias e distopias clássicas; em outro, se analisa de que maneira e em que sentidos a distopia atual

rompe com características comuns a obras clássicas e se constitui enquanto atualização do próprio gênero, já que representa anseios e temores contemporâneos que sofreram modificações ou inovações desde o surgimento do conceito.

O nome distopia foi usado pela primeira vez pelo filósofo John Stuart Mill em uma de suas falas no parlamento inglês no ano de 1868; o conceito, porém, só ganhou certo destaque no século XX. A distopia é um gênero essencialmente arraigado à sociedade e dentre suas características mais marcantes estão a discussão de valores éticos ou morais e a denúncia de suas possíveis deturpações. Para este efeito, as distopias criam uma sociedade atroz, na qual os indivíduos que ali coexistem carecem de direitos básicos e, neste universo, estas prerrogativas são consideradas essenciais para o que se entende por condição humana.

A distopia nem sempre se ocupou em discutir a essência humana em si; principiou discutindo a problemática do humano inserido ao social. Vários textos têm buscado estabelecer padrões e lidar com as manifestações propostas pelo gênero desde seu surgimento. Tal marco, segundo Gregory Claeys (2010, p.110), estaria localizado em meados de 1756 com a publicação da obra *Vindication of Natural Society* de Edmund Burke. Desde então, reflexões acerca de valores morais e éticos têm sido debatidas e atualizadas nestes textos e, por conseguinte, pelas teorias que buscam dar conta de tais narrativas. Existe uma tendência notável da distopia a possuir padrões temporais, a qual se encontra no fato de tais textos refletirem a sociedades das quais são produto. Neste sentido, em um mundo dito globalizado, pode-se inferir que é esperado que a distopia seja reformatada mais pelo tempo do que pelo espaço. Pode-se observar que, na contemporaneidade, as fronteiras espaciais têm sido obscurecidas, porém as mudanças tecnológicas constantes têm feito do tempo um fator de mudança social mais premente do que o espaço.

Como dito, a sociedade contemporânea passa por um momento singular de revolução e evolução tecnológica e a distopia tornou-se extremamente sensível ao debate ético envolvido nas presunções futurísticas que começaram a aparecer no início do século XIX, com o advento da Ficção científica. Justamente por representarem de forma aguda os temores e anseios desta sociedade, uma nova ascensão do gênero vem sendo sentida e as narrativas distópicas vêm se tornando

rapidamente sucesso em vendas<sup>1</sup>. A grande maioria destes autores diferentemente de H. G. Wells ou Aldous Huxley - que possuíam uma grande tradição bibliográfica em gêneros de utopia ou distopia, os quais inscreveram muitas narrativas em lugares possíveis e que demandassem certo pensamento crítico -, principiaram sua produção literária em outros gêneros, porém alcançaram certa visibilidade a partir de suas narrativas distópicas. Ainda que advindos de determinada pluralidade autoral, os textos distópicos contemporâneos compartilham de vários elementos entre si e se inscrevem em uma linhagem de textos que discutem os sonhos e pesadelos das sociedades em que se inscrevem através da criação de um “não-lugar”<sup>2</sup> na narrativa.

A distopia contemporânea alcançou uma grande popularidade nos últimos anos devido a suas especificidades. Ela deixa de trazer como cerne de suas denúncias a questão social e passa a discutir o ser humano a partir de sociedades transumanas e pós-humanas, porém é natural que tais textos se remetam a seus antecessores já consagrados pela crítica. Estes textos clássicos propunham um “não-lugar” a partir de uma sociedade específica e distinta da atual, entretanto da mesma maneira que o social contemporâneo é devedor de seu próprio passado, um gênero que objetiva uma relação estritamente arraigada ao seu contexto de produção acaba por reagir de maneira similar.

A partir de perceptíveis mudanças no gênero distopia, objetiva-se traçar um paralelo entre as características do gênero em textos fundadores que consolidaram a noção da distopia e os romances distópicos dispostos hoje. Tal interesse surgiu sob a perspectiva de Fredric Jameson (2005, p.2) ao descrever o “não-lugar” utópico e distópico. O autor acredita que as narrativas de “não-lugar” possuem uma intertextualidade explícita, não sendo, pois, possível uma leitura global de um texto sem a existência do outro. Tal acepção se faz sentir desde o título da obra, *Archeologies of Future*. No título já é possível inferir o papel ativo do passado na construção do futuro. Assim, o autor não se refere a apenas um ideal positivista ou não da história, mas da repercussão de tais sistemas em narrativas que se passam em um “não-lugar” e que são perpassadas pelo contexto histórico. Podem-se ler,

---

<sup>1</sup> Esta questão será melhor abordada na seção 4 do primeiro capítulo.

<sup>2</sup> Esse conceito será aprofundado no primeiro capítulo, mas visto a necessidade de seu uso nesta apresentação, pode-se entender o não lugar, como um lugar que abriga uma realidade possível, represente esta um sonho ou um pesadelo para a sociedade que a concebe.

dessa forma, as intertextualidades nestas obras como paralelas aos ecos do passado na sociedade e como estes nos ajudam a produzirem ideais de futuro.

Neste prisma, preferiu-se eleger uma obra contemporânea de distopia e, através de um cotejo temático, estabelecer relações com obras clássicas do “não-lugar”, privilegiando os textos clássicos de utopias e distopias. Buscar-se-á, desta forma, pontuar a dualidade distinção/intertextualidade que se estabelece entre as distopias atuais e as narrativas clássicas de “não-lugar”. O recorte se faz necessário, visto que cotejar elementos clássicos em um grande *corpus* contemporâneo seria inviável a este trabalho por questões de espaço para discussão e de prazos pré-estabelecidos pelo programa de pós-graduação. Dessa maneira, objetivou-se discutir os ecos das narrativas clássicas em apenas uma distopia contemporânea. A obra selecionada para análise neste trabalho é a trilogia *Divergente* (2011-2013) escrita por Veronica Roth. A escolha desta narrativa deu-se pela percepção de que há nela uma explicitação das discussões acerca da essência humana e do lugar da tecnologia no futuro da humanidade, bem como os valores que norteiam esta questão. Assim, a trilogia proposta pela escritora não apenas se inscreve em uma reflexão de essência humana, mas a torna explícita e mais palpável do que outros romances deste mesmo momento histórico, nos quais ainda que a temática seja facilmente reconhecível é necessária uma leitura em um nível mais profundo, fator que poderá ser observado no terceiro capítulo.

A obra apresenta sólidas incursões sobre a convergência entre tecnologia e biologia e as possibilidades que estes conhecimentos podem trazer à sociedade. Veronica Roth (2016), em entrevista ao *The Guardian*, declara que o último romance da série necessitou de muita pesquisa sobre genética, biologia e avanços tecnológicos para melhor conseguir explicar o universo da obra que vinha criando. Neste sentido, *Divergente* apresenta uma discussão central que representa sobremaneira as características das distopias atuais, logo acredita-se que a obra permita conexões claras com o momento atual e com as tendências distópicas observáveis em outras distopias contemporâneas.

Outra questão observada na escolha do objeto de análise é a pluralidade de conexões que a obra possibilita com textos que lhe são anteriores. Assim, acredita-se que a trilogia *Divergente* seja interessante por tornar explícitos tanto o diferente foco dado nas distopias contemporâneas, quanto por tornar tateis as relações

intertextuais empregadas na narrativa, visto que este trabalho busca precisamente um cotejo entre o atual e o clássico.

Sobre este aspecto, cabe salientar as obras que a autora reconhece como influência para seu trabalho. No campo gênero, a autora tem por inspiração a distopia *1984* de Geroge Orwell, a qual retrata uma sociedade vítima do autoritarismo e que será melhor explorada no segundo capítulo deste trabalho. Porém, de modo geral, quando questionada sobre suas influências, declara ser uma leitora ávida de ficção científica, tendo relido várias vezes a premiada obra *Ender's Game* que se trata de uma ficção militar e discute a guerra entre mundos e também *Animorphs* que gira em torno da resistência a uma invasão alienígena. Esta última é interessante por discutir a essência humana e trazer como um de seus narradores um personagem chamado Tobias, visto que este nome é dado também ao segundo narrador do último romance da trilogia *Divergente*<sup>3</sup>.

*Divergente* é a obra de destaque dentre os textos da escritora, que até o momento de sua escritura trabalhara apenas com o gênero conto. Os direitos de publicação da obra foram vendidos em 2010 e um mês antes do lançamento dos livros, em abril do ano seguinte, os direitos para adaptação fílmica já haviam sido comprados. Roth recebeu o prêmio “Goodreads Choice” em 2011, o prêmio de melhor autor no ano de 2012 e o de melhor livro na categoria ficção-científica e fantasia para jovens adultos, no mesmo ano<sup>4</sup>. A narrativa se dá inicialmente em uma Chicago futurista que é na verdade um experimento para fazer com que os seres humanos gerem descendentes de uma forma mais controlada e recuperem-se de alterações genéticas cometidas em um tempo anterior a narrativa. Esse controle se dá por meio das facções que asseguram certa estabilidade social e permitem que os indivíduos troquem carga genética com outros grupos de genes de maneira gradual.

A produção bibliográfica da autora inicia com *Divergente* e é, em grande parte, atrelada a ela. O romance publicado após a conclusão da trilogia é um *spin-off* desta narrativa. *Four* (2014) conta a história pregressa do personagem Tobias e reconta algumas partes da narrativa da trilogia sob a perspectiva do personagem. Outro *spin-off* da série é um conto chamado “We can be mended” que será

---

<sup>3</sup> ROTH, Veronica. “Spring 2011 Flying Starts: Veronica Roth”. 20 Jun 2011. Disponível em: <<http://www.publishersweekly.com/pw/by-topic/authors/interviews/article/47654-spring-2011-flying-starts-veronica-roth.html>>. Acesso em: 03 Jan 2017.

<sup>4</sup> WIKIPÉDIA. Desenvolvido pela Wikipedia Foundation. Veronica Roth. s/d. Disponível em: <[https://en.wikipedia.org/wiki/Veronica\\_Roth](https://en.wikipedia.org/wiki/Veronica_Roth)>. Acesso em: 18 Agosto 2016.

vinculado a pré-venda do novo livro da autora *Carve The Mark*, que se tratará de uma narrativa que mescla elementos de ficção científica e de fantasia e tem sua publicação prevista para janeiro de 2017.

Com relação a sua biografia, Roth começa sua trajetória literária no curso de escrita criativa na universidade de Northwestern em Chicago, escrevendo seu primeiro romance enquanto cursava a graduação. No texto “Veronica Roth: 'I wanted to let go of our world completely'” de 2016, a autora deixa claro que é uma escritora de ficção científica e quando questionada sobre seu sucesso estar relacionado a uma distopia e sobre a possibilidade de seguir sobre este caminho, ela pontua que, segundo sua visão este gênero está dentre os sub-gêneros da ficção científica e que tem intenção de ousar mais dentro deste grande gênero. Prova disso é que sua recente produção *Carve The Mark* não se caracterizaria como distopia, mas sim como ficção científica e fantasia. A autora deixa claro sua intenção de dar vazão a novos universos bem distintos da sociedade atual. Contudo, pontua que *Divergente*, ainda que futurístico toma por empréstimo muitos elementos atuais e discute várias questões atreladas a contemporaneidade.

Visto a obra e as especificidades da distopia atual, como dito, esse trabalho objetiva estabelecer pontos de contato entre a trilogia de Roth e as obra clássicas. Essa discussão se faz necessária não somente por trazer ferramentas imprescindíveis à análise de tais textos, mas também por discutir o gênero historicamente e sua evolução. Assim, este trabalho busca versar sobre várias obras que compõe esta linhagem de textos e busca a partir das obras e das teorias encontrar traços comuns e distintivos dentro romances entre si, para que através destes textos, possa-se estabelecer de forma mais clara as segmentações do gênero, mas também os pontos em comum que fazem destas narrativas, narrativas de não-lugar.

Além disto, uma questão não menos importante, é a discussão deste material em português, pois muitas narrativas distópicas são consumidas no Brasil. Ainda que a grande maioria das obras aqui analisadas sejam escritas originalmente em língua inglesa e que o gênero seja estritamente arraigado ao seu momento social, estas obras encontram sentido e são (re)significadas através de várias fronteiras, pode-se dizer que a distopia, em especial a distopia contemporânea (com os ganhos de uma globalização ascendente), trata-se de uma literatura que obedece mais a fronteira do tempo do que a do local. Dessa forma, a discussão

deste fenômeno mundial, pode auxiliar no entendimento da produção e consumo de tais obras por vários países, dentre eles o Brasil.

Para a análise desta obra, objetiva-se no primeiro capítulo, intitulado “A problemática teórica” discorrer, primeiramente, sobre o espaço do “não-lugar” bem como a relação e a conceituação dos termos utopia e distopia. Utilizar-se-á para tal, principalmente, os autores Cris Ferns (1999) e Phillip E. Wegner (2002), visto que Ferns teoriza sobre ambos os gêneros e suas relações conceituais e Wegner possui foco na descrição do “não-lugar” que se faz necessária para se estabelecer uma relação entre “não-lugares” distintos que emergem de dois gêneros dispares e em momentos sociais diferentes. Este capítulo é o inicial também por apresentar termos e conceitos que serão necessários para que se possa fazer uma discussão mais instrumentalizada dentre as divisões que se seguem.

Em segundo lugar, buscar-se-á estabelecer uma relação entre distopia e ficção científica, problemática importante, pois a obra escolhida para análise, bem como a maioria das obras do gênero, é um texto de ficção científica, porém nem todos os textos de ficção científica são distopias. Ainda neste capítulo, far-se-á uma análise do cenário social contemporâneo e do corrente olhar para o corpo, bem como os reflexos destas características nos textos distópicos atuais.

Para tal, as contribuições de Eduardo Marks de Marques (2014) serão fundamentais, visto que se compartilha com o autor a noção de que a contemporaneidade é marcada por uma atualização do gênero distopia e é segundo suas premissas que este trabalho organiza e divide tal cisão. Por fim, refletir-se-á sobre as questões de público, já que as distopias contemporâneas têm sido largamente consumidas pelos mais jovens e são disseminadas sob a classificação de literatura “juvenil”.

Observado que este trabalho parte da premissa de relações intertextuais da trilogia *Divergente* com obras clássicas, o segundo capítulo busca trazer um apanhado de textos clássicos do gênero. É importante enfatizar, entretanto, que o objetivo do capítulo é duplo. Primeiramente, intenciona-se familiarizar o leitor com as obras clássicas e as discussões presentes nelas, tais conteúdos serão necessários à análise que será posteriormente feita. Em segundo lugar, deseja-se reforçar as definições do gênero e do momento histórico com base nos próprios textos, discutindo a partir destes o referencial utilizado.

Deste modo, versar-se-á sobre a utopia e como este gênero formatou o “não-lugar”. O objetivo desta reflexão é demonstrar que ainda que a utopia seja um gênero contraposto à distopia (como se verá no capítulo 1), os ecos do não-lugar utópico se fazem perceber neste último. Tais reverberações podem ser muitas vezes sentidas como apenas mudanças de perspectiva, as quais tratam-se de trocas quase maniqueístas entre algumas características destes sistemas.

Além da discussão dos textos utópicos fundamentais, serão discutidos, de forma similar, as distopias que possuem como cerne da sua narrativa a questão política e social, tal temática é elegida de forma que sejam discutidos os ecos do gênero a partir de seus textos mais ressonantes à sociedade atual. Da mesma maneira que nas utopias, objetivar-se-á discutir os fundamentos do gênero distopia em seus textos de maior relevância e introduzir discussões acerca de elementos do gênero que serão posteriormente levados em cotejo à distopia de Roth.

Ainda que se discuta os textos que estão sobre a égide de utopias e distopias, tais definições não englobam completamente textos que ressoam no “não-lugar” distópico atual. Assim, a terceira e última seção do segundo capítulo é a seção nominada “bordas do gênero: a ficção científica e a fantasia” e busca versar sobre obras clássicas que não são amplamente reconhecidas como utópicas ou distópicas, mas que direta ou indiretamente compõem este “não-lugar”. Discutir-se-á os mecanismos e os limites criados para que se possa ler algumas obras clássicas sob a luz do conceito de utopia ou distopia. Esta reflexão também é importante por sinalizar que a intertextualidade não se faz apenas para com obras dentro de um gênero estanque, mas que algumas obras ainda que não amplamente definidas como pertencentes a determinado gênero podem exercer influência na concepção de narrativas de “não-lugar”.

O terceiro capítulo busca versar sobre a especificidade das narrativas distópicas contemporâneas e como elas se organizam, tendo em vista sua singularidade. Para cumprir este propósito, esta divisão busca teorizar sobre o momento utilizando-se das principais obras que o compõe. Este capítulo é organizado em temáticas que levam em conta momentos filosóficos vividos pela sociedade atual e a posterior reação do gênero distopia. É nesta seção que questões como capitalismo, desejo e corpo serão teorizadas, já que são inerentes a este momento do gênero.

Por fim, o quarto capítulo traz à análise da obra *Divergente* propriamente dita e nele serão discutidas as especificidades da trilogia e os temas que serviram de base para a discussão. O propósito do capítulo é estabelecer paralelos entre a narrativa de Roth e as obras previamente visadas no segundo capítulo. Buscar-se-á para tal discutir a repetição de elementos e/ou sua adaptação para uma narrativa que reflete os problemas e temores de uma sociedade contemporânea. O que se pretende com este capítulo é demonstrar que o “não-lugar” distópico contemporâneo se (re)constrói a partir de vários elementos do passado e a palavra apropriação aqui é sintomática, já que se toma posse de elementos e temores clássicos e se cria a partir deles algo que tenha sentido na atualidade.

## 1 – A problemática teórica.

Para uma melhor visão acerca da trilogia *Divergente* e de outros textos que serão trabalhados no decorrer da análise, são necessárias algumas incursões teóricas sobre o gênero distopia e sua conexão com a sociedade. Todavia, é improfícuo pensar o termo distopia dissociado da ideia de utopia, pois ambos os gêneros estão de certa forma imbricados e, como veremos, trazem intrínsecos a si uma conexão com a realidade. Assim, é necessário pontuar, primeiramente, os fatores sociais que ajudam na concepção de utopia e distopia e como estes gêneros problematizam a sociedade na qual estão inseridos. Outro aspecto a ser observado é a caracterização de uma tendência literária denominada de terceira virada distópica e, neste viés, é necessário discorrer sobre quais são os elementos que propiciaram a Marks de Marques (2014) cunhar tal nomenclatura e quais são suas implicações.

### 1.1 -Introduzindo espaços imaginários: Distopias e utopias

Primeiramente, é necessário definir o que será entendido como utopia. A palavra utopia se deriva do grego *ou-topos* ou *u-topos*—“não-lugar”, porém Thomas More em sua obra *Utopia* (1516)<sup>5</sup>, que é um dos textos fundadores do gênero, brinca com os prefixos criando também uma *eutopia* ou eu-topos—“bom lugar”. A obra narra a viagem de Raphael a ilha de Utopia, uma insula que se constitui em um “não-lugar” e ao mesmo tempo tem incutida a si um ideal de sociedade para a época. Esta mesma dicotomia se encontra no título da obra, visto que o jogo de palavras, inscrito nas duas definições presentes na nomenclatura da ilha de More, está na pronúncia de utopia e *eutopia* que são iguais em Inglês.

Cris Ferns (1999), no livro *Narrating Utopia*, trabalha concomitantemente com os dois conceitos, visto que o gênero utópico se trata de um amálgama de ambos. Assim, a utopia é ao mesmo tempo uma *eutopia*, um lugar ideal, e uma *outopia*, ou

---

<sup>5</sup> Este texto será melhor elaborado na seção 2.1.

seja, um “não-lugar” que encontra entrada somente em terreno onírico e se manifesta a partir dos desejos e anseios da organização social que o concebe. Cabe salientar, neste âmbito, a similaridade com distopia, pois, esta última trata de uma realidade atroz, porém é também *outopia*, é construída em um “não-lugar”. A partir do exposto, o termo *eutopia* será destinado para os textos conhecidos comumente como utópicos, distopia para sociedades atrozés e *outopia* quando estivermos falando de ambos.

Phillip E. Wegner (2002) não apenas enfatiza o pertencimento do gênero *eutopia* ao contexto e ao tempo em que está circunscrito, mas também discorre sobre a idealização do estado nação principalmente sobre um viés educativo. No mesmo sentido, o autor pontua que

(...) na narrativa utópica, a apresentação de um "mundo ideal" funciona como uma espécie de isca, uma brincadeira com desejos profundos, ambos imediatamente históricos e de outra maneira, para delinear seus leitores e, assim, permitir que a máquina educacional da forma funcione. - uma máquina que permite a seus leitores perceber o mundo que ocupam de uma nova maneira, proporcionando-lhes algumas das habilidades e disposições necessárias para habitar um ambiente social, político e cultural emergente (WEGNER, 2002, p.2; nossa tradução)<sup>6</sup>

Como visto, a narrativa de espaços *eutópicos* possui também, um viés político que almeja “enganar” os leitores, pois, estes acreditando estarem discutindo e ou sonhando com realidades a eles estrangeiras, estão na verdade estabelecendo críticas a sua própria sociedade. Neste campo, a palavra máquina é sintomática para definição educacional do gênero utopia, pois ela aponta certa similaridade na função de todas estas obras e esta relação correlativa se dá na relação do leitor com o texto, o qual entrará em um texto ficcional, mas encontrará uma forte conexão e crítica a sua sociedade vigente ou a outras sociedades contemporâneas a obra.

As contribuições de Wegner se dão também nas especificidades acerca da comunidade e nas peculiaridades que esta possui. Para tal, o autor conecta o conceito de utopia ao de estado-nação.

---

<sup>6</sup>Do original: (...)in the narrative utopia, the presentation of an “ideal world” operates as a kind of lure, a play on deep desires, both immediately historical and otherwise, to draw its readers in and thereby enable the form's educational machinery to go to work—a machinery that enables its readers to perceive the world they occupy in a new way, providing them with some of the skills and dispositions necessary to inhabit an emerging social, political, and cultural environment (WEGNER, 2002, p.2)

A tradição posterior da narrativa utópica toma o estado-nação como o objeto de sua crítica estranhadora, continuando a reforçar o sentimento de comunidade nacional como um sujeito de direito, como agente autônomo que desempenha um papel vital na formação da narrativa de desdobramento da modernidade. Assim, mesmo em uma obra como a de Bacon *Nova Atlantida*, o problema da definição da comunidade nacional ainda é central. (WEGNER, 2002, p.59; nossa tradução)<sup>7</sup>

Como visto, as peculiaridades da comunidade, seu sistema de leis e sua visão de sociedade serão tomadas como base na criação de universos imaginários. Todavia, o autor aponta dois processos concomitantes nesta criação: um processo de particularização e um de universalização. Este último é importante para Wegner, pois para o autor a *eutopia* exige do leitor um conhecimento extraliterário e esta informação fora do texto mistura algo do local e do humano. Tal acepção de exterioridade vai ao encontro com a constituição utópica apontada por Ferns:

A dissociação da utopia para com um mundo real totalmente imperfeito não consegue jamais obscurecer inteiramente as conexões entre ambos. No ato de teorizar um mundo mais perfeito, o escritor continua governado pela realidade de sua própria sociedade, extrapolando seus mais positivos aspectos, reagindo contra seus mais negativos, reorganizando-os sob a luz de teorias sociais e políticas geradas pela realidade imperfeita da qual a utopia se depreende. (FERNES, 1999, p.2; nossa tradução)<sup>8</sup>

O teórico argumenta que a *eutopia* não é constituída de uma realidade inatingível, já que ela precisa encontrar espaço para um visitante estrangeiro. Este, em geral, representado pela figura de um viajante, testemunhará esta sociedade esplêndida e compartilhará com ela elementos de sua sociedade. Sem essas semelhanças, o viajante não elegeria este espaço como ideal. A partir do exposto, pode-se inferir que este estrangeiro estabelece mais fortemente relações com o

---

<sup>7</sup> Do original: The subsequent tradition of the utopian narrative takes the nation state as the object of its estranging critique, while continuing to bolster the sense of the national community as a subject in its own right, as an autonomous agent that performs a vital role in shaping the unfolding narrative of modernity. Thus, even in a work like Bacon's *New Atlantis*, the problem of defining the national community is still at center stage (WEGNER, 2002, p.59)

<sup>8</sup> this separation of utopia from the all-too-imperfect real world can never wholly obscure the links between the two. In theorizing a more perfect world, the writer remains governed by the realities of his or her own society, extrapolating from its more positive aspects, reacting against its more negative ones, recasting it in the light of social and political theories generated by the imperfect reality from which utopia separates itself. (FERNES, 1999, p.2)

leitor, o qual encontrará na obra um espaço que não é o seu, porém compartilha de características comuns.

O “não-lugar” *eutópico* se localiza, em geral, em uma ilha desconhecida, no futuro ou até mesmo em outros planetas e é a partir deste distanciamento que ele se inscreve em um imaginário de nação perfeita, onde os problemas vividos pelo viajante serão resolvidos. É relevante pontuar a grande variedade de *eutopias* que estabelecem a narrativa no tempo presente. Esta característica está na motivação da denúncia de elementos sociais deturpados ou mal-empregados na sociedade de origem da narrativa, ainda assim essas histórias objetivam estabelecer um norte para que mudanças sociais possam ser tomadas tanto pelo leitor como pela sociedade da qual o viajante advém.

Segundo More e Vitta-More (2013), a *eutopia* circunscreve a sociedade almejada à estagnação, colocando-a como o ápice do desenvolvimento social e, portanto, não mais carecendo de evolução. Neste sentido, Francis Fukuyama sugeria, “(...) não era o fim das ocorrências dos eventos, nem dos fatos grandes e importantes, mas da História, ou seja, da história como processo único, coerente e evolutivo, considerando a experiência de todos os povos em todos os tempos” (1992 , p.12) . No trecho citado, o autor narra a morte da utopia e acredita que o indivíduo contemporâneo tem dificuldade de pensar em uma realidade que seja melhor do que a que está inserido, ou seja, um mundo democrático e capitalista. Neste sentido, M. Keith Booker (1994) redimensiona a ideia de utopia, na contemporaneidade, não ao presente ou ao futuro, mas a um passado nostálgico. Ferns (1999) assinala ainda a existência de utopias feministas e Mohr (2007) acredita na sobrevivência do gênero em realidades distópicas. Dessa forma, o gênero eutópico não se extinguiria com o surgimento das distopias, mas se mesclaria a elas.

O “não-lugar” é ainda uma importante característica da distopia. Esta, ao construir uma realidade execrável, utiliza-se de medos ou de características negativas da sociedade na qual ela se inscreve e as ressalta em uma projeção de futuro, colocando essa nova sociedade em um terreno onde direitos que constituem o humano são inexistentes. Logo, tanto as distopias como as *eutopias*, possibilitam ao leitor uma reflexão sobre a sociedade na qual ele está inscrito.

Ferns (1999) retrata as reflexões geradas pelas histórias distópicas tendo como objetivo também um viés educativo. O autor argumenta que as primeiras

*eutopias* tiveram em seu contexto de criação um mundo onde os avanços eram crescentes, no qual a energia atômica trazia promessas e os progressos tecnológicos colaboravam para uma visão positivista da história. Este contexto possibilitou a abertura da sociedade para as *eutopias*, as quais problematizavam a sociedade do leitor por meio de realidades idealizadas. A exemplo disto, a obra *Nova Atlântida* de Francis Bacon, publicada originalmente em 1627, utiliza-se largamente da tecnologia para criação e manutenção da sua sociedade *eutópica*. Os usos da tecnologia implementam as colheitas, melhoram a saúde e o bem-estar, mas ferem alguns conceitos que nos dias de hoje são considerados éticos.

Todavia, após a humanidade passar pelo Holocausto e pela Segunda Guerra Mundial, a tecnologia, outrora base de muitos sonhos, torna-se arma de controle e massacre, perdendo o otimismo com relação ao futuro, criando um cenário possível à distopia. Booker (1994b) pontua não apenas os eventos sociais como facilitadores da proliferação do gênero, mas também as descobertas científicas como a publicação do livro *A origem das espécies*, de Charles Darwin (1859), que ressignificou a existência humana, questionando a fé cristã e a gerência do destino da humanidade a partir de um ser superior. Na obra de Darwin, a evolução não é vista mais como desenvolvimento constante, mas como processo aleatório, elemento que demonstrara a fragilidade da espécie humana frente ao universo. Outro fator elencado por Booker (1994) como mudança de paradigma acerca da concepção positivista de história e de sociedade é a publicação em 1850 da Segunda Lei da Termodinâmica pelo físico Rudolf Clausius, que desenvolve a ideia de entropia e demonstra que, quanto mais o sistema evolui, mais energia é consumida até que, por fim, entra em colapso. Dessa forma, a história humana estaria fadada ao caos e ao eventual aniquilamento.

*Outopias* não tem apenas uma grande relação com a verdade, mas questionam a essência do humano e sua inclinação para o bem ou para o mal. O autor Charles Frontier acreditava que o sonho da *eutopia* era plausível, já que o homem seria intrinsecamente bom, assim, partindo deste pressuposto, o socialismo (movimento muito parecido com as utopias clássicas) se alastraria pelo mundo. Contudo, ao contrário de suas expectativas e das de Karl Marx acerca da disseminação do socialismo, o futuro, já presente, não privilegiou o movimento, mas vem se rendendo cada vez mais ao capitalismo (Fukuyama, 2012, p.35).

A Guerra é condicionada por sistemas simbólicos humanos e na nossa vida moderna o sistema simbólico é o nacionalismo. Podemos dizer que nacionalismo é uma espécie de teologia – um sistema de conceitos, ideais e diretivas éticas – baseada numa ligação natural e intuitiva ao nosso lugar de origem e às pessoas familiares, mas entendido, por meio da nossa capacidade de abstração e generalização, para bem além da natural afeição pela terra natal e pela família. O nacionalismo usa todos os recursos da educação para criar uma lealdade artificial para com áreas com as quais o indivíduo não tem muita relação e para com pessoas que jamais viu. (HUXLEY, 1982, p.84)

Aldous Huxley, escritor de narrativas *eutópicas* e *distópicas*, aborda a tendência social para a guerra, entendendo o humano como ser social. Desta maneira, pode-se dizer que o ser humano recebe essa programação e dela não seria fácil dispor-se, ainda que o nacionalismo fosse uma invenção social e não inerente ao homem. A predisposição à guerra é também verificada por Fukuyama (2012), estando ligada à noção do prestígio. Segundo o filósofo, o ser humano luta pelo prestígio e possui como característica intrínseca subjugar o outro, porém este atributo acaba sendo tolhido por um sistema social corporificado pela idealização da democracia liberal.

Em um contexto mais atual, os fatores sociais agindo sobre a condição humana são vistos como elementos facilitadores para o surgimento e manutenção da distopia por Ferris (2007). O autor considera o evento do ataque ao World Trade Center como um elemento que impulsiona a criação de histórias distópicas não apenas nos Estados Unidos, mas no mundo todo. Alia-se a este fato, o cinema como mantenedor da distopia ativa no cenário mundial, fato visto por Booker, no livro *Dystopian Literature: A Theory and Research Guide* publicado em 1994, como principal mantenedor da popularização do gênero. Contudo, uma paisagem crítica e pessimista, anterior ao onze de setembro ou ao fomento do cinema para a temática, é captada por Ferns, que aborda a predisposição social para tais textos:

Implico em tal pessimismo evolucionário, ainda que não seja uma conclusão meramente melancólica, o fato de que resolvendo nossos atuais problemas criaríamos meramente outros, provavelmente muito piores, mas também o que está certamente na raiz do distópico descrédito da utopia: o medo de que nós somos simplesmente criaturas da nossa sociedade- que o que nós tomamos por ser nossa essência identitária é na verdade construída socialmente, e por tanto suscetível a mudanças radicais sob

diferentes circunstâncias sociais. (FERNS, 1999, p.107; nossa tradução)<sup>9</sup>

No discurso acima, o autor ressalta a relação do presente para com a criação do futuro distópico, sendo o momento atual causador ou motivador de várias características da realidade atroz. Contudo, o autor coloca a distopia como oposição e crítica à *eutopia* e, essa concepção não é compartilhada por Murphy (2009), que considera textos que se achem a tal proposta como anti-utopias e não distopias. Contudo, é possível inferir que a distopia não parte do pressuposto de que a *eutopia* é impossível, mas sim de que se pode estar construindo uma sociedade que eventualmente se entregará ao caos.

## 1.2 - O dilema do futuro: Ficção Científica e distopia

Até o momento, trabalhou-se o conceito de distopia paralelamente à utopia, porém é necessário refletir sobre os limites entre distopia e ficção científica, visto a categorização de muitas obras sob os dois conceitos, sendo esse, um dos problemas na dissociação de ideias entre os dois grupos. Neste sentido, muitos autores consideram ambos gêneros imbricados de tal forma que veem a distopia como integrante à ficção científica.

Após a Segunda Guerra Mundial, as distinções entre os textos utópicos e ficção científica colidiram já que a sensibilidade distópica encontrava um largo e mais difuso escopo nas formas populares de ficção científica, e conforme a ficção científica trabalhou dentro de uma crescente aproximação do momento vivenciado e se baseou na sensibilidade distópica, mesmo quando suas histórias e romances não estavam inteiramente elencados na forma clássica do gênero. (MURPHY, 2009, p. 475)<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup> Do original: Implicit in such evolutionary pessimism, however, is not simply the mournful conclusion that resolving our current problems would merely create others, probably much worse, but also what is surely at the root of the dystopian distrust of utopia: the fear that we are simply creatures of our society—that what we take to be our essential identity is in fact socially constructed, and hence susceptible to radical change under different social circumstances. (FERNS, 1999, p.107)

<sup>10</sup> Do original: After the Second World War, the distinctions between utopian and sf texts collapsed as the dystopian sensibility found a larger and more diffuse scope in the popular form of sf and as sf worked within an increased enclosure of the lived moment and drew upon the dystopian sensibility even when its stories and novels were not fully cast in the classical dystopian form. (Murphy, 2009, p. 475)

A passagem acima é destacada de um texto de Murphy que integra o compêndio de ficção científica intitulado *The Routledge Companion to Science Fiction*. O texto sobre a modalidade distopia dentro da ficção científica deixa claro que após a Segunda Guerra Mundial o gênero se atrelou ao momento histórico vivenciado e, assim, não seria mais possível distingui-lo da distopia. Considera-se, então, uma discussão que enfoque as teorias ligadas aos textos clássicos dos gêneros para elucidar se não um ponto de separação, ao menos as motivações de opacidade na definição de tal ponto.

Em um primeiro momento de retorno, Chris Ferns (1999) elenca o romance *We*, escrito por Yevgeny Zamyatin, como um texto fundador, já que para o teórico, textos anteriores não se constituiriam como parte da distopia por não se adequarem totalmente ao gênero e/ou por serem, de certa forma, híbridos e similares a outros gêneros. A obra de Zamyatin não propõe uma divisão entre a ficção científica e a distopia; ao contrário, está situada em ambos os espaços. Não obstante, a legitimação da obra *We* como fundadora não é unânime. Claeys (2010) propõe dois momentos de virada distópica, sendo o primeiro localizado no século XVIII, tangenciando a Revolução Francesa. Estes textos preocuparam-se com denunciar a corrupção e os males sofridos pelos indivíduos ao mesmo tempo em que se constituem como resposta a algumas *eutopias*. Todavia, ainda que estes textos sejam de cunho mais político e que de certa forma se distanciem da ficção científica, até então inexistente, é na segunda virada que a dicotomia ficção científica/ distopia se interpõe.

Claeys insere o marco inicial da segunda virada distópica aos textos de H. G. Wells. Dentre os textos de Wells muitos podem ser descritos como ficção científica, mas poucos são aceitos como pertencentes a uma narrativa distópica. Contudo, a eleição de Wells para aclarar a dicotomia ficção científica e distopia não parece profícua, já que, como sinaliza Burns (2010, p.21), muitos textos de Wells não são passíveis de separação estanque entre distopia e ficção científica, pois muitos textos são pertencentes a ambas as categorias. Desta forma, a segunda virada distópica nasce atrelada à ficção científica já que a sociedade tanto vive uma profusão da ciência, quanto se ressentida de seus maus usos feitos para a guerra e teme sua repetição no futuro. Dentre as obras de Wells se destaca *A ilha de doutor Moreau* (1896), na qual elementos da ficção científica e da distopia se sobrepõem para a criação da narrativa. Os componentes da primeira são visíveis na criação de

novas criaturas pelo Doutor, porém para que estes seres não saiam do controle é criada a lei de Moreau que replica a ideia de uma religião que estabelece punições para tais delitos, estabelecendo assim o elemento distópico.

É importante perceber que a nomenclatura ficção científica vai aparecer somente no século XX, até então *Frankenstein* é lido apenas como obra pertencente ao movimento gótico, porém essa tentativa de constituir com o passado as bases da ficção científica auxilia na percepção do corpus e das fronteiras do gênero. Pode-se dizer que não apenas a fronteira entre distopia e ficção científica é tênue, mas que essa relação perpassa as *outopias* de modo geral. Adam Roberts introduz uma discussão acerca do texto fundador da ficção científica e, para tal, elenca a possibilidade de *A Utopia* de Thomas More ser uma ficção científica mais antiga (2012, p.7). Nesta leitura, ficção científica e os gêneros da *outopia* teriam um ancestral em comum. Ainda que ler *A utopia* enquanto ficção científica não seja possível, dentro do corpus utilizado neste trabalho, o qual será melhor exposto abaixo, esse parentesco é significativo para análise, demonstrando que não apenas a relação com textos distópicos é difusa, mas também o é a relação de textos anteriores a Wells, englobando dessa forma também as *eutopias*<sup>11</sup>.

A relação entre distopia e ficção científica não é evitada ao optar-se por considerar *Frankenstein* como texto primordial. Mary Shelley faz inúmeras referências à *A Utopia* e nesta obra, o tio de Robert Walton, personagem que escreve as cartas de abertura do romance e será o ouvinte da narrativa de Victor Frankenstein, possui um tio chamado Thomas que além de viajante, possui uma vasta biblioteca sobre todos os descobrimentos do pacífico. Dessa forma, ainda que a narrativa de Shelley não pertença aos textos utópicos, ela submete o mito de prometeu, o titã que tenta roubar o fogo dos deuses, a uma revisão distópica<sup>12</sup> do mito, fornecendo ao leitor uma repetição do homem, criatura que desafia Deus tornando-se criador e acaba sendo desafiado pela criatura.

Para entender melhor a relação entre os dois gêneros é necessário adentrar às delimitações de mecanismos constituintes do gênero ficção científica que o

---

<sup>11</sup> A exemplo disso, pode-se citar *New Atlantis* escrito por Francis Bacon em 1624, romance utópico, mas que traz em si uma relação muito próxima à ciência, tendo seus governantes como homens “esclarecidos” e cientistas.

<sup>12</sup> Aqui utilizamos leitura distópica no sentido de Basu (2013) que considera que mesmo histórias não distópicas podem possuir elementos distópicos, estes elementos no romance de Shelley estariam na utilização do conhecimento provindo da ciência para criar algo atroz e anti-humano.

diferencia dos demais. Para tal, Darko Suvin (1972) introduz o conceito de *Novum*, salientando que sua presença na narrativa de ficção científica é imprescindível. Para melhor explicitar o conceito, recorre-se aqui ao teórico Kenneth Burke (1945), o qual em seu livro *Grammar of motives* dissecou os mecanismos que compõem a narrativa. São eles: “O que foi feito (ato), quando ou onde isso foi feito (cenário), quem fez isso (agente), como ele o fez (agência) e porque (propósito)” (BURKE, 1945, p. 15; nossa tradução)<sup>13</sup>. A ideia de Suvin gira em torno da noção de agência, porém, essa ferramenta para ação deve ter embasamento científico. Tal explicação deve possuir verossimilhança não frente à ciência da sociedade atual, mas a do universo narrado. O cotejo de Suvin com Burke se dá por entender que a agência é comum a todos os textos narrativos, porém na ficção científica ela estará ao encargo da ciência. Esta definição esclarece questões de sociedades que possuem uma configuração outra que não a nossa, e que tem por *novum* não um aparelho científico, mas uma ferramenta que possibilitaria a ação e que se embasa cientificamente.

um gênero literário cujas condições necessárias e suficientes são a presença e interação de estranhamento e cognição, e cujo dispositivo formal principal é um quadro imaginativo alternativo ao ambiente empírico do autor. (SUVIN, 1972, p.365; nossa tradução)<sup>14</sup>

Como visto na passagem acima, Suvin indica a criação de outros universos a partir da ciência, sendo este o traço distintivo do gênero. Porém, estes universos são perpassados pela cognição e em sua ideia cognitiva inscreve as várias possibilidades de mundos e criaturas à compreensão humana, ou melhor, ao público que consome estes textos. Neste sentido, Roberts (2002) também estabelece relações culturais entre os mundos fictícios e o nosso. O autor desenvolve a ideia de ciência na ficção científica, pontuando que o universo da narrativa deve ser um universo que seja verossímil e que reinscreva características do nosso mundo no mundo inventado. Dessa forma, o mundo inventado deveria dosar novas características com noções e elementos já conhecidos.

Não discordando de Roberts, mas oferecendo um contraponto em sua ideia, que supõe uma relação com o leitor, Tom Moylan (2000) afirma que o leitor deve

---

<sup>13</sup> What was done (act), when or where it was done (scene), who did it (agent), how he did it (agency) and why (purpose). (BURKE, 1945, XV).

<sup>14</sup> a literary genre whose necessary and sufficient conditions are the presence and interaction of estrangement and cognition, and whose main formal device is an imaginative framework alternative to the author's empirical environment. (SUVIN, 1972, p.365)

depreender-se da realidade e ingressar na configuração da sociedade que está lendo. Para ele, os leitores tendem a fazer uma leitura superficial de textos de ficção científica, pois costumam encarar tempo, espaço e relações sociais a partir de suas próprias vivências e não transcendem sua própria recepção do mundo para entrar em um segundo nível de problemática oferecido por tais obras. Ainda sob o mesmo viés, Tony Burns (2010) não argumenta diretamente a favor ou contra a importância de conexões com nossa sociedade ou com o distanciamento de valores, mas pontua que a construção de tais diferenças deve-se dar no processo da leitura, já que um grande prelúdio do universo seria maçante ao leitor e talvez pouco estético. Dessa forma, o leitor deveria ressignificar suas concepções sobre a configuração do espaço no processo de leitura. Neste mesmo viés, um texto importante para a incorporação da ficção científica na academia e revisão de estigmas ligados a tal gênero é o de Robert Scholes nominado *Structural Fabulation*, o qual propõe desde o título um novo olhar para os textos de ficção científica ou como gostaria o autor, “fabulação estrutural”. Na redefinição de Scholes (1975 apud Roberts, 2002, p. 8) o gênero abarcaria qualquer ficção que oferecesse um mundo claramente e radicalmente descontínuo do nosso, ainda que essa diferença se rendesse à cognição.

Como visto acima, circunscrever o universo destas narrativas para além, apesar ou a partir do nosso, é uma tarefa que não possui consenso. Todavia, no campo da distopia, Booker (1994b) almeja ainda uma separação clara entre estes textos e as distopias e, para tal, limita o terreno da distopia em um novo conceito. O autor expande a noção de distopia ao viés político social, ou seja, para ele até mesmo obras que não são distopias podem trazer os discursos distópicos. No entanto, ele limita a distopia a esta discussão, trazendo como positiva uma diferenciação mais clara entre o gênero distopia e a ficção científica.

(...)no geral a ficção distópica difere da ficção científica pela especificidade da sua atenção à crítica social e política. Neste sentido, a ficção distópica presta-se mais aos projetos de críticas sociais e culturais: Nietzsche, Freud, Bakhtin, Adorno, Foucault, Althusser e muitos outros. Com efeito, a ênfase em direção as modalidades distópicas na literatura moderna se assemelha com a virada bastante sombria, tomada por uma grande parte do nosso criticismo cultural. (BOOKER, 1994b, p.4; nossa tradução)<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> (...) in general dystopian fiction differs from science fiction in the specificity of its attention to social and political critique. In this sense, dystopian fiction is more like the projects of social and cultural critics:

Ainda que esta definição seja interessante para os textos que consideramos de segunda virada distópica (CLAEYS, 2010), ela deixa de fora romances da terceira virada distópica (MARKS DE MARQUES, 2014) que têm por temática principal a *transumanização*<sup>16</sup> do corpo. Desta maneira, o conceito não dá conta da evolução natural que vem ocorrendo entre os gêneros. É necessário finalizar esta seção assumindo que uma grande parte das distopias são também ficções científicas e tais textos trazem mesclados a si ambos os aportes aqui mencionados.

### **1.3- O corpo contemporâneo: Intensificando ou transgredindo o humanismo?**

O corpo, como mencionado brevemente na subdivisão anterior, é referência e base para o desenvolvimento dos questionamentos das distopias da terceira virada, este objeto se emancipa e interage com o meio por e pela cultura e é por ela transformado. O corpo, símbolo do profano e humano, cujo vislumbre se assemelharia a Deus no humanismo, se torna efetivamente o centro do universo, para então decair ineficiente na contemporaneidade. A revolução exacerbada das tecnologias exige uma rapidez similar da “evolução” do corpo, a natureza ou Deus não mais dão conta das necessidades humanas.

A visão humanista ainda que ligada à igreja traz consigo a razão e destitui Deus e a religião como verdade inquestionável para colocar em seu lugar a figura do homem e sua razão que, por sua vez, julga e subjuga a natureza na qual está inscrito.

Mas o verdadeiro humanista (não o humanista 'gramático ou pedante) penetra a alma e o espírito do clássico para recobrar os valores humanos, para exaltar-se em contato com as antigas virtudes e com os heróis reavivados pelo sopro da arte imortal. O humanista extrai da humanidade clássica valores válidos para a humanidade assim como os antigos Padres da Igreja. Estes valores não contrastam com a concepção cristã de homem; sendo o

---

Nietzsche, Freud, Bakhtin, Adorno, Foucault, Althusser, and many others. Indeed, the turn toward dystopian modes in modern literature parallels the rather dark turn taken by a great deal of modern cultural criticism. (BOOKER, 1994b, p.4)

<sup>16</sup> A transumanização será mais explorada no terceiro capítulo.

Cristianismo o primeiro a percebe-los e aprofundá-los incomensuravelmente. (SCIACCA, 1960, p 12; nossa tradução)<sup>17</sup>

Como visto na passagem acima, o humanismo acredita que a razão e o enfoque no homem podem não apenas melhorá-lo, mas também à igreja e o que ela entende por fé. Tudo está a serviço da razão, sendo o humanismo o primeiro passo para o iluminismo que se seguiria, através do qual, o homem, como sugerido por Hegel (1912 apud SCIACCA, 1960, p 21), dá início a ressignificação do cristianismo como evento histórico e não como verdade superior à história.

O pós-humanismo é um movimento que tem em seus pressupostos a contrariedade da centralização da figura humana. Segundo o autor Cary Wolfe (2009), a noção de pós-humanismo emancipa, ao mesmo patamar, novos seres como animais, robôs ou alienígenas. A consciência não é mais humana, mas pós-humana. Portanto, a corrente pós-humanista é uma corrente de descorporificação e segundo Wolfe, não necessita recuperar para isso traços humanistas ou se constituir como anti-humana.

No outro extremo, o transumanismo pretende evoluir o corpo humano para algo que ainda não existe. O movimento transumanista se caracteriza como uma intensificação do humanismo, baseando-se no iluminismo e no desenvolvimento da ciência para evoluir o corpo humano. O transumanismo entende que o restante da evolução humana não se dará por processos naturais, mas sim tecnológicos. Neste sentido, este movimento denomina-se extropia<sup>18</sup>, buscando o melhoramento constante. Esses benefícios estão enfatizados em três grandes áreas bem-estar: longevidade e inteligência.

A ideia é que alguns de nossos conceitos psicológicos, tais como crença, desejo, ou intenção são tão pouco definidos que eles serão entendidos como carentes de qualquer base neuronal coerente – exatamente como o conceito de “calórico” fora rechaçado completamente em favor de uma concepção termodinâmica de calor. O materialismo revisionista (ou poderia ser chamado, igualmente

---

<sup>17</sup> Pero el verdadero humanista (no el humanista ‘gramático’ o pedante) trata de penetrar el alma y el espíritu de la clasicidad para recobrar los valores humanos, para exaltarse en contacto con las antiguas virtudes y con los héroes vivificados por el soplo del arte inmortal. El humanista toma de la humanidad clásica valores válidos para a humanidad encuentra, como los antiguos Padres de la Iglesia, que estos valores no hacen contraste con la concepción cristiana del hombre; de manera que el Cristianismo es el primero en adquirir conciencia de esto y en profundizarlo inconmensurablemente. (SCIACCA, 1960, p 12)

<sup>18</sup> O termo utopia é diferenciado por eles de Extropia, propondo para ele uma ideia de reavaliação e melhoramento constante.

bem, de funcionalismo revisionista) toma a posição intermediária de que os estados mentais poderiam ser reduzíveis a fenômenos físicos, mas somente depois de algumas mudanças significativas e refinamentos serem feitos no conceito psicológico popular. Visto o interesse transumanista em usar o conhecimento científico para reconceituar e revisar a arquitetura cognitiva humana, os transhumanistas talvez sejam unicamente abertos a esta posição na filosofia da mente. (MORE; VITTA-MORE, 2013, p 7)<sup>19</sup>

Como visto, a ideia transumanista não se detém totalmente a conceitos que seriam revistos facilmente com a evolução da capacidade humana de pensar, até mesmo filosoficamente. Contudo, a transumanidade não é algo que esteja relegado ao futuro, mas sim ao processo vivido no presente. O ser humano está cada vez mais conectado a tecnologias que expandem sua capacidade de comunicação, de acesso à informação, de velocidade, o que nos torna transumanos de certa forma.

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. (MARKS DE MARQUES, 2014, p.19)

Segundo Marks de Marques (2014), os romances distópicos feitos nos últimos 30 anos, em geral, compartilham dessa preocupação central com o corpo. Ao aliar esse corpo ao consumo capitalista, se utiliza a noção de corpo de Turner (2008), a qual abre o corpo em uma dicotomia formada de um organismo vivo e de um produto cultural. O autor diferencia os termos “necessidade” e “desejo”, sendo a necessidade um conceito que busca algo externo a si mesmo, enquanto o desejo se constitui enquanto seu próprio objetivo. Neste sentido, o ser humano vem sendo cada vez mais bombardeado pelo desejo capitalista que se organiza perpassando as instituições sociais. Turner introduz e fomenta a discussão criada por Arnold

---

<sup>19</sup> The idea is that some of our common psychological concepts such as belief, desire, or intention are so poorly defined that they will be found to lack any coherent neurological basis – just as the concept of “caloric” was thrown out completely in favor of a thermodynamic conception of heat. Revisionary materialism (or what could equally well be called revisionary functionalism) takes the intermediate position that mental states may be reducible to physical phenomena, but only after some significant changes and refinements are made to the folk psychological concept. Given transhumanists’ interest in using scientific knowledge to reconceptualize and revise human cognitive architecture, transhumanists may be uniquely open to this position in the philosophy of mind.( MORE; VITTA-MORE, 2013, p 7)

Gehlen, segundo o qual, o ser humano comparado com outros animais é um ser defeituoso, pois precisa de instituições sociais para se relacionar com o ambiente físico. É neste sentido que as instituições corroboram para a visão do próprio corpo. Corpo este que não atende mais aos anseios da sociedade moderna.

Se esse mesmo fluxo de vida, de onde brotam as gerações humanas e se originou o homem, foi outrora peixe; e se os peixes nossos antepassados puderam transformar-se no que hoje somos, através de 300 milhões de anos, sem auxílio de qualquer intervenção consciente – quem poderá predizer o futuro da nossa espécie ou as transformações por que ela ainda poderá passar num próximo período de igual duração da história da vida sobre a terra? (WELLS, 1941, p.185)

H.G. Wells no ano de 1941, em livro intitulado *A evolução dos seres humanos* trata de assuntos referentes à biologia dos seres humanos, nele afirmando que a evolução humana ainda está incompleta – ideia até então aceita pela sociedade cristã da época. O autor pontua que a natureza empenhou um papel formidável na evolução humana, mas deixa em aberto quem será o agente da sequência da evolução que deve e ainda está à frente. Desta necessidade de adequação do corpo ao modelo de desejos dos indivíduos, nasce o transumano. O transumanismo surge em meio ao florescimento do pós-humanismo, portanto são frequentes os equívocos de conceitos e fronteiras que uma área estabelece para outra. Assim, para melhor ilustrar o que se entende por transumano e pós-humano, se definirá primeiramente o humanismo.

Paralela à *transumanização* do corpo, está circunscrito às distopias da nova fase como este corpo atua na sociedade e como este é assimilado, excluído e excludente.

O corpo como elemento isolável da pessoa a quem dá fisionomia só é possível em estruturas societárias de tipo individualista, nas quais os autores estão separados uns dos outros relativamente autônomos com relação a valores e iniciativas próprias. O corpo funciona como se fosse uma fronteira viva para delimitar, em relação aos outros a soberania da pessoa. Ao contrário, nas sociedades tradicionais e comunitárias, onde a existência de cada um flui na presteza do grupo, ao cosmo, à natureza, o corpo não existe como elemento de individuação, como categoria mental que permite pensar culturalmente a diferença de um ator para outro, porque ninguém se distingue do grupo, cada um representando somente a singularidade na unidade diferencial do grupo (LE BRETON, 2010, p. 30-31)

Como exposto por Le Breton, o corpo pode ser agente de separação ou identificação e, no caso das distopias da terceira virada, ele é visto como fonte do desejo fomentado pelo capitalismo tardio. Contudo, este desejo não torna a sociedade diversificada, pois o grande desejo é desfazer-se de inadequações em busca de um ideal oferecido pelo mercado. Assim, na procura incessante por tal pertencimento, as pessoas aboliriam características físicas, genéticas ou culturais, tornar-se-iam mais diversificadas, sendo tal pluralidade parte de sua nova essência.

A denúncia da terceira virada traz consigo a problemática da perfeição, principalmente ligada à cultura e à identificação dos corpos a tais sistemas, que em geral criam um grande nicho social em um falso impulso subjetivo que busca a todo momento um ideal não seu, mas introjetado pelo mercado para adequação ao grupo. Esta problemática é explorada, por exemplo, por *Jogos Vorazes* (2008), uma distopia de terceira virada em cujo enredo há vários distritos, cada um possuidor de suas próprias habilidades e produtor de materiais singulares para um grande mercado. Contudo, a capital que, devido a ter uma realidade mais próxima da conjectura social atual, teoricamente poderia produzir corpos mais individualizados, acaba obedecendo a um padrão de grandes modificações. Dessa forma, os habitantes deste local são facilmente reconhecíveis por destoarem de forma aguda dos habitantes dos outros distritos.

De imediato, o destino do homem se inscreve na conformação morfológica; a “inferioridade” das populações destinadas à colonização ou já colonizadas por “raças” mais “evoluídas”; justifica-se o destino das populações trabalhadoras por alguma forma de debilidade. Finalmente, a ordem do mundo obedece a uma ordem biológica cujas provas são encontradas nas aparências corporais. (LE BRETON, 2010, p. 17)

Outro aspecto significativo sobre o corpo é a predisposição corpórea para galgar certos grupos ou níveis sociais, dessa forma a identificação não é de escolha do indivíduo, mas pré-estabelecida por seu corpo e por instituições sociais. Essa ideia colabora com Marx nos estudos dos corpos operários, e continua corrente em nossa sociedade com ideias de beleza e formatos para pertencimento em certos grupos, ou camadas sociais. Na distopia da terceira virada essas separações se dão por grupos bem definidos aos quais os indivíduos pertencerão ou serão acomodados conforme características presentes em seus corpos. A sociedade

criada em *Divergente*, escrita por Veronica Roth, apresenta bem este viés por possuir um sistema de facções, cujos integrantes são definidos com base nos seus genes danificados.

Com efeito, a ascensão da ciência como discurso de autoridade no iluminismo inspirou diretamente uma explosão do pensamento utópico e uma correspondente onda de reações distópicas. É, portanto, ao longo do século dezanove, no qual o utopianismo tecnológico atinge o topo, que a literatura distópica torna-se uma força cultural importante e identificável. (BOOKER, 1994b, p.5; nossa tradução)<sup>20</sup>

M. Keith Booker destaca o iluminismo, entendido aqui como movimento de foco na razão, como principal inspirador de utopias e consequentes respostas distópicas. Nos dias de hoje, o mundo está diante de um movimento igualmente utópico, sob a perspectiva das possibilidades acerca do corpo transumano, e está igualmente recebendo alertas de narrativas distópicas que vem sendo construídas nesta terceira virada. Esses romances questionam até que ponto o indivíduo pode se reconhecer enquanto humano e se de fato quer sê-lo e em que medida não se perderá no caminho para este ideal.

#### **1.4- A problemática *Young Adult Fiction***

Uma questão que deve ser observada é a classificação de distopias contemporâneas como *Young Adult Fiction*, esse é o caso da trilogia *Divergente*, por exemplo. A nomeação se direciona a idade dos leitores e, ainda que os autores não entrem em consenso acerca das idades limites do gênero, ela flutua entre treze e vinte anos. Não há em português uma categorização que traduza as especificidades de *Young Adult*, ainda assim, para melhor conduzir o texto, utilizaremos a nomenclatura “juvenil” que fora previamente empregada por Rodrigues (2015) como possível tradução.

---

<sup>20</sup>Do original: Indeed, the rise of science as a discourse of authority in the Enlightenment directly inspired both an explosion in utopian thought and a corresponding wave of dystopian reactions. It is thus in the course of the nineteenth century in which technological utopianism reached its peak that dystopian literature becomes an important and identifiable cultural force. (BOOKER, 1994b, p.5)

Está tendência pode ser observada como global, excedendo as fronteiras da literatura americana, visto que estas obras têm sido largamente traduzidas por várias culturas e que a criação de obras nacionais de mesma temática tem sido incentivada por mercados que desejam consumir cada vez mais este tipo de literatura. Pode-se exemplificar tal fenômeno com o lançamento no cenário brasileiro de *DORRI* (2009), escrita por Rafael Silva, *Requiém: sonhos proibidos* (2012), escrita por Petê Rissatti e *O encantador de Flechas*(2015), de Renan Carvalho.

Balaka Basu (2013) considera o romance *The outsiders*, escrito por Susan E. Hinton em 1967, como texto inaugural para as distopias juvenis. Hinton iniciou a narrativa quando tinha apenas quinze anos de idade e sua história narra a disputa entre dois grupos de adolescentes: os Greasers e os Socs (diminutivo para Sociais). A separação dos grupos em duas esferas antagônicas se dá pelo dinheiro, pois os Socs possuíam uma situação monetária muito mais elevada e tal diferença econômica os distanciava dos Greasers. Os rivais se enfrentam frequentemente durante a obra, o que gera a morte de alguns indivíduos. Frente a tais mortes o protagonista Ponyboy começa a questionar a real motivação de divergências e similitudes entre ambos os lados envolvidos. Assim, a grande discussão da obra é a da exclusão da ideia de indivíduo como singular, simplificando-o como representante do grupo inimigo e passível de ódio somente por isso. Basu (2013) destaca a história pela faixa etária dos personagens e do público e a considera um marco para o volume crescente de histórias destinadas ao público juvenil subsequentes a tal narrativa.

A veiculação da distopia ao público juvenil é vista como natural por Hintz e Ostry (2003). As autoras pontuam que histórias infantis tendem a ser, de alguma forma, *eutópicas*, apresentando modelos de socialização e conduta nestes espaços idealizados. Todavia, para que haja um manutenção no interesse sobre *eutopia* é preciso existir um certo descontentamento com o vivenciado socialmente, já que, de maneira oposta, da alegria dos leitores surgiria o temor à mudança e o eventual interesse na distopia. Nesta dúbia imagem do social se encontraria a necessidade de consumo de *eutopias* e distopias, não só por crianças e adolescentes, mas também por adultos.

Durante a adolescência, o sujeito de fato enfrenta decisões que espelham as feitas pela sociedade como um todo: Quais são os

limites adequados da liberdade? Até que ponto alguém pode rebelar-se? Até que ponto a conformidade pode roubar de alguém a sua identidade? A floração está fora da rosa já que a sociedade vê o adolescente em termos muito mais negativos do que a criança. Na literatura contemporânea, não há "adolescente romântico" após a criança romântica. Não é de admirar que os livros que caracterizam adolescentes que se rebelam com sucesso contra uma sociedade adulto opressiva sejam tão comuns. Na maioria das distopias jovens, o adolescente é quem sabe. (HINTZ & OSTRY, 2003, p. 10; nossa tradução)<sup>21</sup>

Como visto, o público adolescente se identificaria com características da distopia juvenil, como o questionamento do mundo e da sociedade e com a necessidade de se rebelar e forçar seus limites contra e através do social e de suas instituições. Neste sentido, tanto Hintz e Ostry (2003) quanto Basu (2013) enfatizam a função educativa das distopias juvenis. Porém, determinar as especificidades e as prerrogativas de distopias feitas sobre tal classificação é uma tarefa difícil, pois peculiaridades da categoria e do gênero devem ser consideradas. Na passagem acima, é inferida uma das características das distopias juvenis, a qual versaria sobre personagens e situações adolescentes, tal característica iria de encontro as necessidades do adolescente em fase de transição que seria o público alvo destas narrativas. Contudo, tal fator isolado não é limitante ou limitador do gênero, já que o romance *O Senhor das Moscas* (1954) escrito por William Golding retrata também jovens que (re)constroem seu sistema social, mas não objetiva um público da mesma faixa etária, ou é considerado juvenil.

Outro embate, entre grupos de textos juvenis e as premissas da distopia, está no fato de que narrativas orientadas ao público adolescente tendem a exibir um final que traga esperança ao leitor, fato que não condiz com as distopias, de modo geral, e que subverte a categoria em prol do gênero. Balaka Basu (2013) argumenta que narrativas juvenis trazem problemáticas adolescentes e uma visão otimista, enquanto as distopias juvenis não apenas subvertem a organização da categoria, mas exploram uma visão mais cínica para com a sociedade imaginada.

---

<sup>21</sup> Do original: During adolescence, one is indeed faced with decisions that mirror those made by society as a whole: what are the proper limits of freedom? To what extent can one rebel? At what point does conformity rob one of his or her identity? The bloom is off the rose as society views the teenager in far more negative terms than it does the child. In contemporary literature, there is no "Romantic teenager" following the Romantic child. Little wonder that books featuring adolescents who successfully rebel against an oppressive adult society are so common. In the average young adult dystopia, the adolescent knows best. (HINTZ & OSTRY, 2003, p. 10)

O gênero distópico juvenil pertence a uma grande tradição de literatura utópica e distópica, ficção científica e literatura infantil. Inspira-se também em um número de enredos familiares, duradouros e populares e formas narrativas, incluindo o Bildungsroman, a história de aventura e o romance. (BASU, 2013, p.6; nossa tradução)<sup>22</sup>

Como visto na citação acima, a distopia contemporânea dialoga com outros textos e gêneros que lhe são antecessores e esta característica de denúncia é tão arraigada ao texto que subverte a categoria juvenil. Ainda assim, é importante ressaltar que para Basu mesmo que a distopia juvenil tenha uma relação estreita com os textos antecessores do gênero, ela possui características próprias e marcantes, as quais serão melhor exploradas no decorrer desta subdivisão. Outro ponto importante é que o autor relaciona as características da distopia juvenil que se enquadram nos seus textos predecessores não como reflexões e marcas do gênero há muito tempo formadas, mas como relativas a escolhas individuais dos autores contemporâneos. Tal fato demonstra o posicionamento do autor quanto à criação de um gênero novo e autossuficiente, pouco devedor dos clássicos distópicos e da categoria juvenil, sinalizando uma categoria que, embrincando o gênero a si, cria uma nova forma narrativa, com suas regras próprias.

A evolução da categoria juvenil e a sua adequação ao gênero distópico não são as únicas fontes de complexidade, mas também o público. Norena Hertz (2015) pesquisa os adolescentes americanos e cunha o conceito “Geração K” - o termo provém da protagonista Katniss Everdeen de *Jogos Vorazes* (2008), escrito por Suzanne Collins. O batismo da geração pelo nome da protagonista de uma obra consumida mundialmente sinaliza elementos que destoam das gerações anteriores, pois para a autora os adolescentes que nasceram entre os anos de 1995 a 2002 são mais suscetíveis a questões políticas e sociais, visto que cresceram não apenas com tecnologias, mas com a ameaça constante de atentados terroristas. Pode-se apreender que o público juvenil é singular e tem preferência por narrativas que estejam de acordo com sua visão mais pessimista de mundo.

Os textos podem muitas vezes lutar sob os algumas vezes contraditórios pesos de popularidade e mérito artístico, mas obras

---

<sup>22</sup> Do original: The YA dystopian genre belongs to the wider traditions of utopian/dystopian literature, science fiction, and children’s literature. It also draws on a number of familiar, enduring, and popular plots and narrative forms, including the Bildungsroman, the adventure story, and the romance. (BASU, 2013, p.6)

juvenis têm sido cada vez mais adotadas por leitores adultos, frequentadores de filmes adultos, educadores e críticos literários. Parte da razão destes ganhos para a literatura juvenil é provável que esteja na forma como essas obras falam à condição humana e não apenas à experiência adolescente específica. (GARCIA, 2013, XVI; nossa tradução)<sup>23</sup>

Antero Garcia em *Critical Foundations in Young Adult literature*, obra publicada em 2013, avalia também o contexto social, porém ainda que depreenda uma mudança social contemporânea, não restringe as mudanças ao público adolescente. Para o autor, a necessidade de discutir os futuros da sociedade se dá em todas as faixas etárias. Garcia entende a aderência do gênero distopia à categoria juvenil pela popularidade da categoria, que representaria mais rapidamente a demanda social por tais narrativas. Desta forma, o teórico reconhece em seu livro a mudança incessante da categoria juvenil, a qual ultrapassa a prerrogativa da idade e se pluraliza. O autor destaca que neste processo, gêneros como distopias juvenis, por discutirem a questão do humano e do social, transcendem naturalmente o público adolescente.

No mesmo sentido, Joseph Campbell (2010) não relaciona distopias juvenis apenas ao público adolescente. O autor acredita que não existem grandes distinções entre as distopias contemporâneas e as clássicas em relação ao público. Ainda assim, é inegável que existe um mercado que investe e direciona tais narrativas a este público primariamente.

Reconhecer o fato de que existe um mercado para este tipo específico de literatura é reconhecer também um outro fato aparentemente óbvio, mas muito problemático: leitores de textos juvenis também estão sendo comercializados. Isto pode soar como uma atualização simples, mas a reversão está iluminando como o mercado de livros juvenis opera. Isto não quer dizer que um autor encontra a esmo uma audiência porque ele ou ela tenha escrito um livro que passa a estar alinhado com os interesses de uma pessoa jovem, mas que, em vez disso, o que encontramos é o dato de que os livros são cuidadosamente comercializados para dados demográficos específicos: romances paranormais e em ritmo acelerado, caracterizando relações românticas no caso de *Eu sou o número quatro*; suspenses distópicas com temas de adultos suprimindo a voz da juventude, no caso de *Divergente*, *Legend* e *Maze Runner*; drama de ensino médio e popularidade em *A garota*

---

<sup>23</sup> Do original: Texts can often struggle under the some times contradictory weights of popularity and artistic merit, but YA works have increasingly been embraced by adult readers, adult movie goers, educators, and literary critics. Part of the reason for these gains for YA literature is likely how these works speak to the greater human condition, and not just to the specific teen experience. (GARCIA, 2013, XVI)

*do blog*; livros sobre os atletas para os meninos. (GARCIA, 2013, p. 26; nossa tradução)<sup>24</sup>

No excerto acima pode-se inferir que a literatura também faz parte da indústria e a ressurgência da distopia obedece uma demanda social, sendo também mantida pelo mercado. Após alguns sucessos, o comércio de romances distópicos vem se expandindo, bem como adaptações para esta temática em outras mídias. Contudo, ainda que Garcia pontue o interesse do mercado em temáticas feitas para um público adolescente específico, a distopia juvenil, como pontuado pelo mesmo autor, é um gênero que transcende o alargamento de público já alcançado pela categoria de textos sob a alcunha “juvenil”. Neste sentido, o poder do mercado sobre o adolescente se dilui, na intenção de chegar a uma fatia etária mais ampla. A relação entre público e mercado é feita de intercâmbios, logo o público plural amplifica também os textos que consome, mesmo que estes textos venham sob uma nomenclatura mais especializada.

Não há um consenso entre as teorias aqui apresentadas no que se refere a aspectos específicos de textos feitos sob a alcunha “distopia juvenil”. Ainda assim, como visto na seção três, o movimento chamado de terceira-*virada distópica* por Marks de Marques (2014) estabelece um limite cronológico que vai ao encontro das distopias dos últimos 30 anos e neste sentido, pode-se dizer que os termos distopia juvenil e distopia de terceira virada compreendem basicamente os mesmos textos. Dessa forma, à discussão sobre a distopia juvenil se imbrica a problemática do corpo e da transumanidade, concluindo-se que estes textos têm peculiaridades que refletem em muito o momento contemporâneo e a questão do humano, para além de uma faixa etária específica.

---

<sup>24</sup> Do original: To recognize the fact that there is a market for this specific kind of literature is to also recognize another seemingly obvious but very problematic fact: YA readers are being marketed to. This may sound like a simple restatement, but the reversion is telling: it illuminates how the YA book market operates. It is not that an author haphazardly finds an audience because he or she has written a book that happens to be aligned with a young person’s interests. Instead, what we find, is that books are carefully marketed to specific demographics: fast-paced and paranormal novels featuring romance in the case of *I Am Number Four*; dystopian thrillers with themes of adults suppressing youth agency in the case of *Divergent*, *Legend*, and *The Maze Runner*; high school drama over guys and popularity in *Gossip Girl*; books about athletes for boys.. (GARCIA, 2013, p. 26)

## 2 – Narrativas *outópicas* clássicas: a construção do não-lugar no texto

Como dito no capítulo anterior, tanto as *eutopias* como as distopias são gêneros que se adaptaram à sociedade que os concebeu. A diversidade destes “não-lugares” e da noção de ambiente bom ou mal fora formatada também pela história. Contudo, elementos se coadunam nestes textos permitindo a inferência de uma identidade entre eles e de características que ecoam em produções mais hodiernas. Tendo em vista esta relação, propõe-se uma visita a alguns textos que ajudam a formatar o conceito de *eutopia* e distopia, buscando remontar atributos que constituem o pilar para a sustentação de distopias de terceira virada como é o caso de *Divergente*. Para tal, esta divisão versa sobre algumas *eutopias* clássicas importantes, narrativas de ficções científicas e as principais distopias de segunda virada. Cabe salientar que a inclusão de algumas obras de ficção científica dá-se pela necessidade de discutir os limites e as confluências entre este gênero e as *outopias*.

### 2.1- Utopia- a obra que cunha o conceito

O pensamento utópico é certamente anterior à *A Utopia* de Thomas More. Neste viés, pode-se citar, por exemplo, *A república* de Platão (3-- a.C.). Neste texto, o filósofo já se ocupava da denúncia de incongruências na organização da sociedade e mudanças necessárias para uma melhor vivência social. Para entender o que seria essa vida plena, Sócrates, Céfalo e Polemarco discutiram fatores como justiça, ciência e governo, porém Platão acaba por transcender estas fronteiras. O autor não se restringiu apenas aos limites gregos e sua realidade, mas avançou para o domínio do humano em uma conceituação mais ampla, fugindo das fronteiras físicas e culturais de seu país, do escopo de suas vivências, relatando a existência de uma sociedade basicamente utópica, porém narrada por ele como real. O conto presente em *Crítias* (3-- a.C.) deixa dúvida a existência ancestral real do povo de Atlântida, tanto que várias foram as expedições em busca da cidade perdida.

A ilha produzia tudo em abundância, e, no que respeita aos animais, alimentava convenientemente os domesticados e os selvagens,

incluindo a raça dos elefantes que nela existia em grande número. No entanto, havia também pastagens para os outros seres-vivos, tanto os que viviam nos pântanos, nos lagos e nos rios, quanto os que pastavam nas montanhas e nas planícies – havia em abundância para todos eles, e também na mesma medida para este animal, que era por natureza o maior e o mais voraz. (PLATÃO, 2011 [3-- a.C.], p.233)

Como pode ser visto, a narração de Platão traz o pensamento utópico de uma realidade mítica, já que em sua narrativa os atlantes são criados a partir da união do deus Poseidon e de Clito - mortal pela qual a divindade se apaixona. Poseidon cria vários círculos concêntricos intercalando água e terra para que os homens, que até então não haviam desenvolvido a arte das embarcações, não pudessem alcançá-la. Atlântida se desenvolve magnífica por entre os círculos que vão sendo modificados conforme as necessidades do seu povo, seus habitantes honram os deuses e constroem templos para agradecer a condição privilegiada que possuem. Os atlantes reverenciam a Poseidon com estátuas e revestem de ouro, prata e cobre espaços sagrados dedicados principalmente ao culto do deus dos mares. Eles se tornam uma cultura reconhecida por seus avanços marítimos e de governo; este último é enfatizado no relato de Platão, já que os atlantes têm domínio sobre outras ilhas, as quais compartilham a mesma abundância de Atlântida, visto que essa relação não é marcada pela retirada de bens das colônias para a insula de Clito, sendo esta basicamente autossuficiente.

Entretanto, o relato de Atlântida não é considerado uma utopia. Isso se deve, primeiramente, por não se tratar de um “não-lugar” e sim de um espaço geográfico existente. Quando o filósofo a descreveu, embasou-se na existência de um povo específico, ainda que suas referências se embasassem em relatos não vivenciados por ele. Dessa forma, Atlântida não corresponde a um ideal almejado por uma cultura, mas sim a uma realidade considerada melhor do que a vigente, a qual fora descrita por relatos que se tornaram mitos de um lugar que sumiu do mapa em apenas um dia. Essa leitura encontra embasamento na teoria de que o povo atlante era na verdade o povo minoico, teoria que encontra o respaldo do explorador Balch (1917) e é até então a mais aceita. Pode se dizer que a cultura representada por Platão tivera correspondência em uma civilização que fora extinta, muito provavelmente por um grande tsunami na ilha de Creta.

Assim, ainda que o pensamento utopista possa ser reconhecível em textos muito antigos, é a utopia de Thomas More que inaugura um gênero que propõe o

“não-lugar” e busca trazê-lo à realidade através da verossimilhança. Como visto, o texto de More começa a dar forma ao gênero que chamaremos de *eutopia*; ainda assim, buscar uma definição que se ancore apenas no texto fundador pode incorrer em simplificações. Dito isto, esta seção busca discutir elementos temáticos formadores do gênero a partir de quatro textos importantes: *A Utopia* (1516) de Thomas More, *A Cidade do Sol* (1602) de Tomasso Campanella, *Nova Atlântida* (1624) de Francis Bacon e *Cem anos depois* (1887) de Edward Bellamy.

### 2.1.1- A ilha e o espaço

Como visto, a *eutopia* busca criar a realidade de sonho em um espaço verossímil. Esta tarefa não fora difícil para os primeiros escritos do segmento, pois o mundo passava por uma grande expansão marítima e o descobrimento de novos continentes havia ocorrido a pouco, não era improvável a descoberta de uma ilha na qual a sociedade tivesse evoluído para um ideal de perfeição. Yi-Fu Tuan (1983) define o espaço mítico como sendo um espaço dotado de significados, porém não perpassado pela experiência. Nesta perspectiva, a ilha ou o “não-lugar” é uma tentativa de tornar um ideal tátil, possível e imaginável.

Neste prisma, More é o primeiro a criar sua ilha em forma de meia lua chamada Utopia. A ilha é basicamente intocada pelo resto da sociedade, tendo havido poucos contatos anteriores à visita de Raphael, o narrador da história.

Foram sobre essas questões que lhe fizemos mais perguntas detalhadas, e Raphael se estendeu de muito bom grado. Não lhe perguntamos se ele tinha visto monstros, pois estes deixaram de ser novidade. Nunca houve escassez de criaturas horríveis que matam seres humanos para servirem de alimento, roubam-lhes a comida ou devoram populações inteiras; mas não é tão fácil encontrar exemplos de sábio planejamento social. (MORE, 2013 [1516], p. 29)

No excerto acima, pode-se observar o início da conversa que resultará no relato de Raphael feito a Thomas More e seu amigo Peter Gilles. More familiariza o leitor à figura de Raphael, que é um navegador, e ao fazê-lo não deixa de criticar o povo que possui maior interesse em histórias de fantasia do que em formas de rever a configuração social.

O espaço da ilha na narrativa de More é essencial para a criação e manutenção do governo estabelecido por Utopus, antigo conquistador dos utopianos. A ausência de contato com o mundo externo é criada por ele e não produto da sorte. A ilha de Utopia tratava-se ancestralmente de uma península, ou seja, possuía uma ligação com o continente, mas essa ligação é cortada por seu conquistador para que a ilha se desenvolva sem interferência de outros povos. O formato em meia lua auxilia nesta separação, pois a única forma de acesso se dá por dentro da ilha, mas apenas os utopianos sabem como navegar com segurança naquela área.

Há cinquenta e quatro esplêndidas cidades grandes na ilha, todas com a mesma língua, costumes e instituições. São todas construídas de acordo com o mesmo plano, e, na medida em que os sítios permitam, todas têm aparência idêntica. A distância mínima entre as cidades é de uns trinta e oito quilômetros; e a máxima, não mais que um dia de caminhada (MORE, 2013 [1516], p.64)

As *eutopias* trazem, em geral, um princípio de igualdade, que será observado principalmente na organização da sociedade, e essa característica está corporificada também no espaço. Na ilha de Utopia, como visto no excerto acima, o espaço é agente de unidade. As cidades são identificadas e se dispõem em uma distância similar, o número de habitantes em cada cidade obedece também a mesma simetria e é possível pontuar que a ilha colabora para que a similitude seja regra, mantendo o estrangeiro e o diferente fora dos ditames do regime.

Outra obra que se vale do espaço da ilha é a *eutopia* de Francis Bacon, intitulada *Nova Atlantis*. O narrador encontra a ilha por acidente, pois perdera o rumo da embarcação em virtude de ventos contrários. A ilha não é mapeada e como a insula de Utopia tem pouco contato com o mundo externo. Ainda que o isolamento do espaço não tenha sido feito conscientemente, o governo mantém programas para estrangeiros que os beneficiam de tal forma que os fazem querer ficar na ilha. Essas medidas previnem o acesso dos relatos destes marinheiros ao mundo externo, ficando perceptível na obra que o fechamento da ilha se dá em muito a seus costumes, seu sistema de governo e sua cultura. Adiciona-se a este fato que, no que tange à ciência, é do interesse de Bensalém - único país da ilha – de se manter informada sobre novas descobertas científicas feitas por países estrangeiros, mas não de compartilhar as suas. Na narrativa de Bacon,

Quando o rei proibiu a todo o povo ou a qualquer parte que não estivesse sobre o domínio dessa coroa, fez, no entanto, este regulamento: que a cada doze anos seriam enviados para fora do reino dois navios, para várias viagens; que em um deles fosse uma comissão de três dos membros ou irmãos da Casa de Salomão, cuja missão seria a de nos dar a conhecer os assuntos e o estado, naqueles países para os quais fossem enviados, especialmente, das ciências, artes, manufaturas e invenções de todo o mundo. ( 1999 [1624], p. 237)

Na narrativa do autor, pode-se ver que as restrições não são feitas apenas para os estrangeiros, mas também para o povo de Bensalém, que não tem o direito de emigrar ou visitar outras nações. A ilha somente recebe informações de outras partes do mundo para manter-se atualizada quanto às principais invenções. As informações referentes aos assuntos de estado são de cunho diplomático e tomadas para casos de contato com o mundo externo, como no caso de estrangeiros na ilha. Entretanto, sua forma de governo e seu sistema de valores, considerados verdadeiramente castos e cristãos, são imutáveis.

Tommaso Campanella introduz uma sociedade que não se localiza em uma ilha inexistente, mas sim na ilha de Taprobana, conhecida hoje como Sri Lanka. A aura de mistério e inacessibilidade envolvia a ilha no século XVII, e é nesta aura que Campanella cria a Cidade do Sol, circundada por uma mata espeda e envolvida por grandes muralhas concêntricas. O povo solar não é o único habitante da ilha e eventualmente entra em guerra com os outros povos, porém seu contato com as outras culturas se restringe às guerras, as quais, em geral, ocorrem por questões de território e são sempre causadas pela inveja dos vizinhos frente à perfeição e felicidade dos solares.

Surpreso, ao perguntar como tinham chegado ao conhecimento de toda a história, responderam que sabiam a língua de todas as nações, que com esse propósito enviavam embaixadores para toda a terra, a fim de colher informações, boas e más, de todos os povos; e eles prezavam muito esse tipo de informação. Com eles fiquei sabendo que a China descobriu antes de nós a pólvora; e as crianças sem fadiga e divertindo-se, aprendem todas as ciências por meio da história, antes de completar dez anos. (CAMPANELLA, 2008 [1602], p.25)

Como pode ser visto, a Cidade do Sol é uma cidade utópica bem mais aberta que as duas narrativas vistas anteriormente. Ela possui uma busca incessante por

conhecimento e procura atualizar-se quanto a realizações de outras culturas e esta característica, similar à da utopia de Bacon, pede uma conexão com as demais nações. Todavia, esta relação não se dá disfarçada pelo intermédio de um espião, mas de forma aberta e personificada na figura de um embaixador. Os solares não temem ser descobertos por outras culturas, eles acreditam que um dia o mundo todo render-se-á a seu sistema. É uma sociedade aberta ao aprendizado de novos processos tanto na ciência quanto nas demais áreas e organizações sociais, desde que estes se mostrem mais efetivos e preservem os ideais morais da cidade.

A última obra *eutópica* trazida à análise desta seção é *Daqui a Cem Anos (1887)* de Edward Bellamy, romance que apresenta um espaço distinto dos demais. Ele é publicado trezentos e setenta e um anos após a Utopia de More e neste tempo o espaço é pensado por um norte-americano em uma era na qual as grandes descobertas já haviam sido feitas. Julian West, protagonista do romance, vive no final do século XIX e vivencia grandes problemas em relação à distribuição de renda e greves como resultado disto. West encontra na Boston do futuro um lugar onde os males de sua sociedade não mais existissem.

Uma grande cidade estendia-se a meus pés. Quilômetros de ruas amplas, sombreadas por árvores e orladas de belos edifícios, a maior parte não em quarteirões contínuos, mas dentro de jardins de vários tamanhos, estendiam-se em todas as direções. Cada bairro continha grandes praças cheias de árvores, entre as quais brilhavam estátuas e fontes ao sol do fim da tarde. (...) Aquela faixa azul serpenteando em direção ao sol poente não era o sinuoso Charles? Olhei para leste. O porto de Boston estendia-se diante de mim, sem que nenhuma de suas verdejantes ilhotas estivesse faltando. (BELLAMY, 1960 [1887], p. 41-42)

Em todas as quatro *eutopias* existe a figura de um viajante que por acidente acaba descobrindo uma sociedade maravilhosa. No romance de Bellamy, o personagem fará a viagem para essa *eutopia* graças a um estado incomum de transe que o permite viajar em direção a uma ilha localizada não no espaço, mas no tempo. Na citação acima, pode-se destacar a incredulidade do protagonista ao acordar de um sonho de cento e treze anos e se deparar com a Boston dos anos 2000. A utopia do futuro demonstra um ideal positivista onde só o tempo pode fazer com que o ser humano se dê conta dos próprios erros e erija a partir deles uma sociedade melhor.

Como visto, o espaço é essencial para a criação da realidade utópica. Para o florescimento de uma realidade diferente é necessário tempo e pouca influência. O espaço da ilha é um índice de controle, um agente na criação e no manutenção desta sociedade. A *eutopia* é uma sociedade diferente das demais e possui características melhoradas, porém a interação em demasia com culturas menos evoluídas pode ocasionar a derrocada de valores sociais que são os pilares para a sustentação da sociedade *eutópica*. É sob este prisma que o espaço nas quatro obras supramencionadas se torna um escudo, sendo aberto necessariamente a apenas um viajante que eventualmente tenha acesso a este, mas que não represente um problema para a ordem *eutópica*.

### **2.1.2- Sociedade e trabalho**

A sociedade é um ponto central na utopia, bem como as condições de trabalho. Em geral, essa sociedade representa alguma crítica social ao sistema em que vivemos, ainda que essa crítica possa aparecer de maneira velada. Nos quatro textos elegidos para este subcapítulo, as *eutopias* têm conhecimento sobre os padrões de vida da sociedade de origem do viajante e demais sociedades conhecidas por ele. Na Utopia de More, esse conhecimento não é tão acurado, pois os utopianos não mantêm um contato esporádico com o mundo exterior, o pouco que eles sabem provém de contatos feitos em tempos ancestrais, o que os deixa desatualizados quanto ao que ocorre fora da ilha. Isso não ocorre com as demais obras, onde o conhecimento de fatos e da língua de povos estrangeiros é sempre atualizado, auxiliando aos nativos de tais sistemas na argumentação em benefício próprio, bem como no convencimento dos estrangeiros da hegemonia organizacional de seu sistema.

Uma característica comum às utopias analisadas é o escárnio a sociedades que sustentam indivíduos ociosos. As *eutopias* de More, Campanella e Bacon arguem contra a corte e também contra sistemas feudais, nos quais muitos são sustentados pelo trabalho de poucos. Este pensar é levado também pelo protagonista Julian West em *Daqui a cem anos* (1887), porém não associado à

monarquia, mas sim às desigualdades de classes que chegavam em um ponto culminante de onde as revoltas sociais faziam parte da rotina da sociedade do século XIX.

Segundo a regra da carruagem, um homem podia deixar seu assento para quem desejasse; por outro lado, havia muitos acidentes através dos quais o lugar podia ser perdido em qualquer momento. Apesar de tão confortáveis, os assentos eram muito inseguros: a cada solavanco súbito do veículo, as pessoas escorregavam para fora dele e caíam ao chão, onde eram imediatamente compelidas a agarrar a corda e ajudar a puxar a carruagem na qual haviam antes viajado tão agradavelmente. (BELLAMY, 1960 [1887], p. 26-27)

Como visto, o personagem explica a situação de desigualdade social através de uma parábola, já que provavelmente seus leitores do século XX não entenderiam tamanha desigualdade vivida em tempos ancestrais, por serem frutos de uma sociedade perfeita. A parábola de West é a de uma carroça, onde vários ricos são puxados pelos trabalhadores. Nela, os abastados vão viajando confortavelmente enquanto os pobres necessitam, além de puxar a carroça, forcejar com o sobrepeso desta camada.

Neste quesito, as obras aqui analisadas defendem que, nas sociedades exteriores a elas, existe uma parcela da população que trabalha mais de dez horas por dia, e que esta necessidade desumana de trabalho se origina na existência de parasitas sociais que de nada servem ao sistema. Dessa forma, é possível encontrar nas sociedades *eutópicas* indivíduos que trabalham em média quatro horas por dia e, esse decréscimo significativo de carga horária, se dá porque o volume de trabalho é dividido igualmente entre todos os indivíduos.

Em suma, é muito ineficiente um médico que só pode curar uma doença dando-lhe outra, e um rei que não consegue suprimir o crime sem baixar os padrões de vida deveria reconhecer que apenas não sabe governar homens livres. Ele devia começar por suprimir um de seus próprios vícios – ou o orgulho ou a preguiça, pois esses constituem os defeitos mais responsáveis por tornar um rei odiado ou desprezado. Devia viver de seus próprios recursos, sem ser um incomodo para outros. (MORE, 2013 [1516], p. 53)

Na passagem acima, pode-se ver a crítica ferrenha de Raphael que extrapola a própria corte, mas vai ao próprio ofício de rei, considerado um fardo para a sociedade. Esse rechaço à realidade da época se devia ao fato de que em Utopia,

os governantes trabalhavam tanto na direção do país quanto em serviços comuns e comunitários. Nas demais utopias, aqui analisadas, estes cargos de chefia exigem dedicação exclusiva, ainda assim, essas questões de trabalho são também aplicadas ao governante, demonstrando a igualdade social e a quase inexistência de diferenças de classe sociais e de carga de trabalho.

Outra questão comum a esses textos é a ausência de posses na sociedade. As casas, os alimentos, os produtos como utensílios e roupas, não pertencem ao indivíduo, mas sim ao social. O indivíduo nestas narrativas tem livre acesso a estas mercadorias caso precise, porém é o governo que distribui para o povo alguns recursos. No caso da utopia de Bellamy, que é uma sociedade industrializada, podemos ver que todas essas companhias pertencem ao governo.

E, pelo amor de Deus, quem são os inimigos públicos? – Indagou Dr. Leete. – A França, a Inglaterra e a Alemanha ou a fome, o frio e a nudez? Na sua época os governos estavam acostumados, ante o mais leve descordo internacional, a pegar os corpos dos cidadãos e leva-los, às centenas de milhares, à morte e à mutilação, desperdiçando ao mesmo tempo seus tesouros como água, e com frequência sem qualquer proveito imaginável para as vítimas. Agora não temos guerras, e nosso governo não tem poderes bélicos, mas a fim de proteger cada cidadão da fome, do frio e da nudez, e prover todas suas necessidades físicas e mentais, assume a função de dirigir a indústria desse cidadão por um certo número de anos. (BELLAMY, 1960 [1887], p.53)

Ainda que a citação seja extensa, ela se faz necessária por abordar ao mesmo tempo a necessidade de que o governo tenha poder sobre essas instituições, imaginando que este órgão fará uma distribuição de forma justa e devolverá o lucro excedente em benfeitorias para a sociedade. Outro ponto interessante no excerto acima, é a visão da guerra para estes sistemas utópicos. Neste âmbito, três das quatro obras possuem um sistema avesso à guerra. Na utopia de More (1516), por exemplo, os utopianos guardam dinheiro para pagar espiões ou outras nações para guerrear, já que não sacrificam o seu povo em tais eventos. Na utopia de Bacon, a problemática da guerra não existe, pois, a sociedade não tem contato com outras. Em *Daqui a Cem Anos* fora visto a extinção da guerra, a qual é desconsiderada como opção. A sociedade, por não necessitar despender gastos e energia com batalhas, pode focar-se em medidas que desenvolvam o bem-estar de seus cidadãos.

Contudo, é mais fácil manter uma política anti-guerras possuindo um certo isolamento, o que não ocorre na utopia de Campanella que possui quatro outros reinos na mesma ilha. A guerra faz parte do cotidiano da Cidade do Sol, ainda que a entrada da cidade em guerra dependa da ponderação e aceitação do príncipe do amor, responsável pela guerra, como é possível perceber no excerto a seguir: “Ainda que nunca tivessem de entrar em guerra, eles se excitavam na arte militar e na caça, para não amolecer e para que os eventos não os surpreendam indefesos.” (CAMPANELLA, 2008 [1602], p.45). Como pode ser visto no decorrer da narrativa, não é tão incomum a entrada deles em guerra, a qual é executada com a participação dos homens e das mulheres. A cultura desta cidade também prevê punições para quem não participar ou agir de forma dissonante com a honra da cidade.

As utopias apresentam traços organizacionais similares entre si, mas diferentes das sociedades que lhes seriam contemporâneas. Neste sentido, o viés da educação e expansão do modelo é sempre desejado pelo viajante, mas nem sempre pelas utopias. O relato do viajante se faz a partir da necessidade de narração das características destas sociedades, para direta ou indiretamente compartilhar o conhecido. Todavia, Raphael, o viajante da utopia de More, tem uma visão mais pessimista quanto à expansão destas realidades. O personagem é conhecedor de vários sistemas sociais espalhados pelo globo, devido a suas viagens, e a narração da realidade de Utopia é posta em paralelo com outras culturas experienciadas por ele. Esse fator busca distanciar a verdade utópica como singular produto do autor e alargá-la como melhor sistema social do mundo, passível de almejo universal. Ainda assim, ele sabe das dificuldades de pôr isto em funcionamento, pois o sistema que intenta disseminar é um sistema que esfacela a hegemonia dos poderosos, diminuindo-os a um nível de igualdade social.

Também esperava que essa prescrição legal garantisse que sempre houvesse dinheiro em circulação para fins de troca, e que não proporcionasse ao soberano motivo para levantar dinheiro de forma injusta, pois não lhe seria permitido manter qualquer capital em excesso além do limite regulamentar. Ora, aí se tem o tipo de rei temido pelos maus e amado pelos bons – mas, se eu dissesse coisas assim a pessoas bastantes determinadas a adotar a opinião oposta, acha que elas me dariam ouvidos? (MORE, 2013 [1516], p. 54)

No trecho acima, o viajante fala de leis que limitam o poder de acúmulo de capital do rei, garantindo assim a circulação dos bens para seu povo. Tal exemplo é citado para demonstrar como tais medidas não são facilmente implementadas, pois vão contra um sistema que privilegia poucas pessoas, essas detentoras de poder para fazer tal transição. Na denúncia de More, política não é lugar para filosofia, ou seja, não há lugar para discutir o bem do corpo social e a felicidade de todos os indivíduos, pois o que realmente importa para os líderes é o ganho próprio e o seu conforto.

### **2.1.3-Tecnologia/ estrutura**

A tecnologia é uma das ferramentas para a formação das utopias. Ainda que não seja central em algumas das obras aqui analisadas, é com certeza importante para o manutenção do pensamento utópico. Ferns (1999) assinala que as mudanças consideráveis em tecnologias, as que facilitaram o trabalho humano, motivaram a sociedade em crer em um futuro melhor e acreditar na possibilidade da existência de *eutopias*. Pode-se dizer que o cenário tecnológico se não inspirou os escritores, ao menos auxiliou no interesse do público leitor no consumo de tais narrativas. Dessa forma, possuir conhecimento das ciências é uma obrigatoriedade para sociedades que se querem *eutópicas*.

Ainda assim, a forma como esta tecnologia influencia no sistema social é distinta dependendo da *eutopia*. A exemplo disso, pode-se citar a Utopia de More, na qual as pessoas têm disponíveis tempo e ofertas de cursos que as tornem mais inteligentes e capacitadas intelectualmente. Ainda assim, a tecnologia representa um papel secundário no manutenção do regime que se implementa na ilha, o conhecimento não afronta ao sistema, ao contrário. É por meio de brincadeiras como a chamada “vícios contra virtudes”, que eles aprendem a utilizar tal saber como arma para comprovar a perfeição de sua organização social. Contudo, como dito, o conhecimento está mais ligado ao lazer do que efetivamente ao sistema, e a brincadeira é uma forma de fazer com que sociedade e conhecimento coexistam harmonicamente. No mesmo âmbito de *A Utopia, Daqui a cem anos* (1887) não possui um papel central para a tecnologia, mesmo que o contexto da narrativa, que

é futurista, faça com que esta sociedade seja muito evoluída tecnologicamente, pois a discussão e as grandes mudanças que fizeram da sociedade uma *eutopia* são essencialmente dogmáticas e sociais.

No sentido oposto, nas obras *A cidade do Sol* (1602) e *Nova Atlantis* (1624) ser uma sociedade tecnológica de ponta não é apenas parte integrante do título de *eutopia*, mas sim compõe uma característica fundamental da própria sociedade e sem a qual ambas as comunidades perderiam muito de sua constituição. Esta necessidade pode ser vista no já citado embaixador ou espião que busca sempre novos avanços no mundo externo, protegendo a hegemonia intelectual de ambas as sociedades. Além disso, na Cidade do Sol conhecimentos como astrologia, são implementados na vida cotidiana e regem o nascimento, a colheita e grandes ritos sociais. A tecnologia e o conhecimento são ligados também à nutrição e aos mais rotineiros aspectos dos cidadãos solares que os permitem viver uma média de cento e vinte anos. De forma mais aguda, é em Bensalém, país narrado em *Nova Atlantis*, que a tecnologia se sobressai e ainda que não haja descrições suficientes, pode-se supor que a vida social muda ferozmente em virtude da tecnologia adquirida.

Neste terreno, colhemos extraordinários resultados, como a continuação da vida, quando diversos órgãos que considerais vitais já estão mortos ou amputados, a ressurreição de corpos aparentemente mortos e coisas semelhantes. Neles também experimentamos todos os venenos e outras medicinas, tanto por via cirúrgica quanto médica. (BACON, 1999 [1624], p. 247)

Como visto na passagem acima, a ilha conta com manipulações de animais e vegetais e chega ao que hoje entendemos como transgênicos. A narração de tal tecnologia na cultura é pouca, visto que a utopia de Bacon é um texto inacabado. Entretanto, existem alguns índices que demonstram a mudança na vida cotidiana feita pela tecnologia, a exemplo disso está a cura rápida e milagrosa dos marinheiros que chegaram à ilha, após comer como medicamento uma laranja vermelha que segundo os relatos posteriores teria sido constituída através da ciência.

Tomando por base estas duas obras se questiona a estagnação proposta por More e Vitta More (2013), a qual considera a *eutopia*, chamada por eles de utopia, uma sociedade estagnada que ao chegar no “ápice” não mais muda. Ainda assim, sabendo que a tecnologia é parte fundamental das utopias de Bacon e Campanella,

e que estas utopias buscam uma mudança constante para aprimoramento social, não se pode falar em sociedade estagnada. A Cidade do Sol é ainda mais aberta a mudanças propondo-se a modificar, inclusive, sua forma de planejamento social se um dia surgir uma melhor que a sua. Dessa forma, pode-se aplicar também a essas sociedades um ideal de *extropia* já que ainda que seja uma sociedade de sonho, ela não se exime de um melhoramento constante, porém este ideal não seja visto em todas os campos sociais.

#### **2.1.4- Controle social para a manutenção da sociedade**

Para funcionarem, as utopias devem ter diretrizes rígidas que são tomadas para a perpetuação do sistema e/ou para assegurar um bem maior à sociedade. Ao tomar tais medidas estas comunidades restringem o campo de ação de alguns indivíduos. Para tanto, nesta subdivisão exploraremos esses mecanismos de controle, sua motivação e seus pontos negativos, no que tange a liberdade individual.

É interessante que esse controle aja na população sem ser detectado, visto que os cidadãos das utopias são felizes por pertencerem a sociedades perfeitas. Dessa forma, ser controlado conscientemente não combina com o ideal de nação que possuem. Esse controle se dá em geral de forma indireta, como no caso da ilha de Utopia onde tudo que remeta a posses e a valores que diferenciem um indivíduo é rechaçado pelos cidadãos, mas esse pensar é também incutido no indivíduo.

os utopianos não entendem por que alguém ficaria tão fascinado pelo brilho sem graça de um minúsculo pedaço de pedra, quando tem todas as estrelas no céu para olhar – nem como alguém pode ser tolo o bastante para julgar-se melhor do que as outras pessoas, porque suas roupas são feitas de fio de lã mais fino que o deles. Afinal, aquelas roupas finas foram usadas antes por ovelhas, e estas nunca se transformaram em nada melhor do que ovelhas. (MORE, 2013 [1516], p. 86)

Como visto, as comparações de lã com as ovelhas podem ter origem cultural proveniente da troca de informações entre indivíduos, mas a repulsa ao ouro é internalizada de maneira consciente. Este metal é utilizado para a fabricação de

mictórios e de correntes para criminosos, desta maneira os utopianos são levados a terem sentimentos ruins em direção ao mesmo.

Controle de valores similar é feito na Cidade do Sol, no que tange ao comportamento em situações de guerra. Os cidadãos são levados ao treino marcial e à fabricação de armas desde a tenra infância e valores como honra e nacionalismo são impressos nos indivíduos de tal forma que eles dispõem de suas vidas inteiramente para o bem da nação. Todavia, este controle não influi de maneira velada nos indivíduos, mas são punidos com a morte e o exílio dos covardes de guerra.

Nos assaltos, aquele que por primeiro galga as muralhas, recebe depois do embate uma coroa de graminha, entre aplausos das mulheres e dos meninos. Aquele que socorrer o companheiro obtém a coroa cívica de ramos de carvalho; quem matar o tirano recebe como prêmio os ricos despojos, que leva ao templo, onde o Sol lhe confere um apelativo em memória do feito (CAMPANELLA, 2008 [1602], p. 47)

No excerto acima, é possível observar que esse controle não se dá apenas de forma negativa com ameaças menos ou mais pungentes, mas também com premiações que levam os cidadãos a ter ideais de honra que os fazem agir ou reagir da maneira correta para o sistema.

Existe um controle parcial das funções de trabalho que é coberto por uma aparente escolha. Na utopia de More, o ofício pode ser escolhido desde que não haja necessidade social para outros ofícios, desta maneira, o governo exercerá controle sobre a profissão dos indivíduos e os colocará para desempenhar a função necessária contra a sua vontade, caso seja necessário. Este tipo de controle é exercido na utopia de Bellamy de maneira bem mais sutil. O trabalho é escolhido de maneira “voluntária”, mas todos se voluntariam, por que sabem que a sociedade depende deste trabalho para sua subsistência.

Por outro lado, se o número de voluntários para uma atividade tende a cair abaixo da demanda, deduz-se que tal atividade é considerada mais árdua. É função da administração buscar constantemente igualar as atrações das atividades quanto às condições de trabalho, a fim de que todas sejam igualmente atraentes para as pessoas que tenham um gosto natural por elas. (BELLAMY, 1960 [1887], p.57)

Todavia, por trás desta aparente escolha democrática, procedimentos são tomados para tornar este trabalho atrativo e exercer um certo controle sobre esta opção. Na falha de tal controle e na eventual falta de voluntários, o governo considera o trabalho perigoso, e então este trabalho é procurado por jovens que buscam o reconhecimento do seu empenho para o sistema social. Novamente temos um controle que instiga determinadas atitudes com um estímulo positivo.

As utopias geralmente democratizam o conhecimento, e em todas as sociedades aqui analisadas existe uma grande ênfase nos estudos e na disposição de tempo para que o indivíduo possa dar prosseguimento a eles. Todavia, na utopia de Bacon nem todos os conhecimentos são expostos ao público; a instituição chamada Casa de Salomão é responsável não só por descobrir novos conhecimentos e invenções, mas também por decidir o que deve chegar ao público e até mesmo ao governo:

(...)realizamos consultas para decidir a respeito de quais invenções e experiências, por nós descobertas, devam ser dadas a conhecer ao público, e quais as que não. Todos nós prestamos juramento de guardar segredo de tudo o que entendermos conveniente, e algumas coisas revelamos ao Estado e outras não .(BACON, 1999 [1624], p.253)

Pode-se aventar que a casa de Salomão tenha mais poderes do que o próprio governo, já que domina a tecnologia e também os estudos referentes à cultura, contando com indivíduos que representam a massa intelectual de Bensalém. Pode-se dizer assim, que esta instituição regula não apenas a si mesma, mas o Estado, o qual, na utopia de Bacon, não exerce tanto poder sobre a vida cotidiana de seus cidadãos, isso é feito em grande parte pela religião, sendo que a grande maioria dos indivíduos da ilha é cristã.

Neste âmbito, a religião cristã empenha um papel central no ideal utópico das quatro obras. Em *Nova Atlantis* e *Daqui a cem anos*, a religião é exatamente a cristã e opera segundo a bíblia. A ideia de Bellamy é justamente a de que a utopia é possível segundo os ensinamentos da escritura sagrada. O narrador, sob uma perspectiva bem messiânica, considera que estes ensinamentos foram deturpados por um ideal de recompensa na vida espiritual, enquanto ele acredita que a religião deveria ter um papel mais ativo na sociedade presente.

Ainda assim, na utopia de More e na de Campanella, o cristianismo tem um papel essencial e rege de certa forma a vida das pessoas. Ainda que a castidade na cidade do Sol não combine com a cultura de reprodução da cidade, a qual gera os descendentes e escolhe parceiros sexuais, em vários momentos o narrador faz incursões sobre as verdades bíblicas. É importante lembrar que o relato feito acerca da cidade é narrado de um genovês para um hospitalário, guerreiro cristão, e que este último não tem feridos seus preceitos. Os nativos desta cidade “afirmam que feliz é o cristão que se contenta em acreditar que tanta desordem tenha sido causada pelo pecado de Adão” (CAMPANELLA, 2008 [1602], p. 70). Desta forma, os cidadãos nutrem muita simpatia pelos ensinamentos e são guiados por ideais similares. No mesmo âmbito, More concebe sua *eutopia* com tantas similaridades com a religião católica que ao final da obra existe uma fácil conversão de vários utopianos ao cristianismo - religião lógica e correta na voz do narrador.

Como visto, ambas as narrativas apresentam características equivalentes e mecanismos de organização, bem como uma ligação com a tecnologia. É necessário lembrar que cada sociedade fora projetada segundo os ideais propostos pelo autor e pela sociedade de sua época. Ainda assim, todas as narrativas tratam-se de utopias e como já visto, nem mesmo nestas sociedades ditas mais livres é possível que se fuja de medidas de controle. Contudo, ainda que existam medidas castradoras, as *eutopias* demonstram um ideal de igualdade e felicidade que é em geral maior do que o vivido em sociedades contemporâneas à obra, em algum sentido.

## **2.2- Distopias da segunda virada**

As obras analisadas até o momento compartilharam entre si um ideal de sociedade que se acreditava ser boa ou melhor do que a previamente vivenciada. A idealização de modelos sociais bons ou ruins está em muito imbricada com as esperanças sociais. As obras visitadas foram marcadas por um ideal *eutópico*, ou seja, pela esperança de que em algum lugar do mundo ou, ao menos, no futuro existisse uma sociedade ideal. Todavia, as mesmas ferramentas tecnológicas que prometiam um acréscimo à qualidade de vida humana tornam-se mecanismos de extermínio e ameaça constantes. Neste cenário de caos não se descobriram ilhas

ou sociedades perfeitas, e a fé em um futuro radiante fora esmaecendo até dar lugar a pesadelos a este respeito. Na possibilidade de um futuro atroz e no descrédito a sonhos de *eutopias*, surgem as distopias.

No primeiro capítulo deste trabalho abordou-se a distinção proposta por Claeys (2010) de dois momentos iniciais do gênero distopia. O primeiro, chamado por ele de primeira virada distópica, é concebido através de sátiras, textos anti-utópicos e distópicos criados em resposta a *eutopias*, que eram inspiradas pelo sentimento de mudança na revolução francesa. O segundo, representante de uma maior consolidação do gênero que se dá massivamente no século XX, neste momento do gênero são centrais questões políticas e mecanismos de controle de massas frente a ideias de liberdade. As distopias trazem consigo relatos atrozés de sociedades do futuro, nas quais os indivíduos são destituídos de algumas características humanas e de sua individualidade para o bem do sistema.

Da mesma forma que fora feito com as *eutopias*, buscar-se-á estabelecer um paralelo entre elementos presentes em algumas distopias da segunda virada para que se possa observar elementos comuns e característicos do gênero. A exclusão de textos da primeira virada distópica se dá pela pouca uniformidade destes, considerando-se a segunda virada um manancial de conteúdo mais interessante a este trabalho. Isso posto, a primeira obra considerada aqui como pertencente à segunda virada fora publicada pelo russo Yevgeny Zamyatin, em 1924, e se intitula *We*. A obra se caracteriza como uma sátira ao espírito utópico. Nos diários de D-503, pode-se perceber que este personagem está convencido e busca persuadir o leitor de que pertence a uma grande sociedade, porém no decorrer da obra suas certezas dão lugar a inquietudes sobre a liberdade, a individualidade e a essência humana. As distopias que se seguem e são devedoras da obra de Zamyatin exploram o potencial humano frente a sua liberdade e às sociedades totalitárias. Neste sentido, serão analisadas neste subcapítulo: *We* (1924), *1984*(1949), *Fahrenheit 456* (1953), *Senhor das moscas* (1954), *Admirável mundo novo* (1958), e *Laranja Mecânica* (1962).

### 2.2.1- Insularidade das distopias

A disposição da ilha fora vista como uma característica das *eutopias* e de certa forma ela opera um elemento similar nas distopias da segunda virada. A ilha nas utopias tinha a função de proteção do sistema frente às ameaças visionárias externas; esta característica não é diferente em algumas distopias, as quais possuem barreiras quanto ao mundo externo.

Nesta sessão não faremos menção a apenas distopias que se localizam em insulas, mas que possuam características de tais estruturas. Neste ponto, podemos citar a distopia de Zamyatin, nela a sociedade que se denomina Estado Único não está em uma ilha, mas o isolamento de sua sociedade relê este ambiente de insulamento. Esta separação se dá principalmente pelo fato de os indivíduos de Estado Único acreditarem que são a única sociedade que sobrevivera após uma guerra futurística que durara duzentos anos e, portanto, não haveria motivo para a exploração fora dos grandes muros que envolvem a cidade. Além desta dissuasão, as regras também proíbem ao indivíduo cruzar os limites da cidade. Na citação abaixo pode-se ver a explicação da existência dos muros pelo protagonista D-503.

Imagino que, após a cauda do homem ter caído, ele da mesma forma, não sabia imediatamente como afastar as moscas sem a ajuda de sua cauda. Ele, no início, sem dúvida, lamentou sua perda, mas você pode imaginar-se com uma cauda? Ou você pode imaginar-se na rua nu, sem um "casaco" (talvez ainda ande por aí usando "casacos")? Bem, é como é aqui: Eu não posso imaginar uma cidade sem o curativo do Muro Verde, eu não posso imaginar uma vida não expressa na sobreposição numérica da Tabela. (Zamyatin, 2006 [1924], p.12; nossa tradução)<sup>25</sup>

A explicação social para a existência dos muros não é nada elucidativa, ao contrário, incorre a uma fundamentação natural de evolução. Dessa forma, D-503 sabe que este formato é melhor e mais evoluído do que os formatos anteriores, mas não sabe exatamente o porquê. Falácias também são incluídas na leitura do meio feita pelo personagem, como a de que as sociedades anteriores eram errantes e esse era o motivo de terem construído estradas. Faria parte da evolução social

---

<sup>25</sup> Do original: I imagine that after the man's tail fell off, he likewise, didn't immediately know how to fend off flies without the help of his tail. He, at the beginning, undoubtedly mourned his tail. But can you imagine yourself with a tail? Or can you imagine yourself on the street naked, without a "jacket" (perhaps still walk around wearing "jackets")? Well, that is how it is here: I cannot picture a city without the dressing of the Green Wall, I cannot picture a life not expressed in the numerical overlay of the Table. (ZAMYATIN, 2006 [1924], p.12)

instalar-se em um lugar e o muro teria ocorrido normalmente para salva-los dos perigos externos, já que a necessidade de sair para a emigração havia desaparecido.

Outra distopia que se passa no recôndito de uma ilha é a ilha descrita no *Senhor das moscas*. A história se dá em uma ilha desabitada que recebe sobreviventes de um acidente aéreo, sendo todos eles crianças. O imaginário acerca das crianças na época era o de seres puros e intocados pelos vícios que teriam sido disseminados na sociedade e os abalariam na idade adulta. Mesmo com isso, a sociedade que começa a se desenvolver entre as crianças é deficiente, existindo lutas de poderes e a instituição de um líder opressor. Neste sentido, a ilha também problematiza questões de responsabilidade sobre atos cometidos frente a ordens do governo, como as expostas por Hanna Arendt (1963) no livro em *Eichman in Jerusalem*. O mal na obra não é banal, mas praticado para o manutenção do sistema e a obtenção do controle do maior grupo da ilha.

O vozerio dos caçadores foi de admiração por comportamento tão generoso. Claramente, achavam que Jack fizera a coisa certa e se pusera ao lado da verdade com sua generosa desculpa enquanto Ralph, de modo indefinido, ficara do lado errado. Esperavam por uma resposta adequada de bom senso. (GOLDING, 2003 [1954], p.80)

Como é possível depreender da passagem acima, existe uma necessidade de legitimar a verdade e de estar do lado correto. Esta definição não é tão clara na sociedade criada por Golding e na maioria das vezes os indivíduos são levados a atitudes atroztes pensando estarem a serviço do correto. Neste cenário, a ilha é de total importância, pois discute elementos intrinsecamente humanos, colocando seres teoricamente puros isolados das conspirações sociais. Pode-se dizer que a distopia de Golding vai contra a própria motivação utópica que, como Charles Frontier, acredita que o ser humano é essencialmente bom e, portanto, em algum lugar ou momento esta característica inata sobressair-se-ia aos vícios e males sociais.

Como visto, em ambas as obras analisadas nesta sessão a função do isolamento distópico não difere das *eutopias*, ainda que o que esteja dentro deste espaço protegido seja um pouco diferente. As *eutopias* resguardaram sua estrutura maravilhosa das culturas externas que as fariam perder o controle e com isso

corromperiam o sistema perfeito. Já as distopias buscam proteger o sistema coercitivo de ideias de liberdade e individualidade que poderiam ocasionar revoltas e um eventual término do regime vigente.

### **2.2.2- Controle do conhecimento**

A falta de conhecimento é uma característica corrente em muitas distopias. Pessoas que são ignorantes a realidades melhores, a experimentos e características ruins da sociedade em que vivem, são mais facilmente controladas. O conhecimento é um poder no manejo da sociedade. O filósofo inglês Thomas Hobbes no livro *Leviathan or The Matter, Forme and Power of a Common Wealth Ecclesiastical and Civil*, escrito em 1651, pontua que conhecimento é poder. A partir desta máxima do autor, não é difícil deduzir que governos totalitários busquem obstruir o seu acesso pela população.

O filósofo acreditava também que a sociedade só poderia se despojar da ameaça da guerra com um governo forte e indivisível, porém, neste quesito, as conexões com distopias se distanciam, já que estes governos totalitários muitas vezes não evitam batalhas, mas se estabelecem a partir delas, como é o caso de *1984* e *We*.

Ainda assim, a conexão direta entre conhecimento e poder posta por Hobbes é facilmente observável nas distopias que utilizam o saber ou sua restrição como arma contra as massas. A tentativa de extirpação do conhecimento se inicia pela destruição dos livros, a distopia que mais explora este fato é *Fahrenheit 451*. Escrita por Ray Bradbury, a narrativa traz personificada na função do bombeiro a vontade de extermínio. Entretanto, sabe-se que o bombeiro de *Fahrenheit* não apaga o fogo, mas o produz dilacerando toda forma de conhecimento ou arte que não a veiculada ao/pelo governo.

Outro fator importante é a institucionalização de crime em relação ao conhecimento; o fato de portar tais objetos de conhecimento e/ou disseminá-los é contra a lei. Não obstante, não é só o fato de ser contra a lei que ocasiona um problema, mas a obediência cega à lei e às ordens do governo pela população. As pessoas não apenas acreditavam que o conhecimento era algo ruim, como

delatavam pessoas para proteger este sistema. A delação é pungente em 1984 onde as crianças fazem parte de comunidades nominadas “pequenos espiões” e são de tal forma doutrinadas a delatar os próprios pais na incorrência de atos contra o governo, dentre eles possuir ou portar livros que não tenham sido redigidos pelo governo. A subserviência está tão incutida nas pessoas que os pais, muitas vezes acusados injustamente, acreditam que as crianças estão certas e agindo pelo bem do Grande irmão.

Audous Huxley traz este controle da mente da população, não através do amor incondicional ao governo, mas sim através de estímulos “adequados” presentes na tenra infância. No universo de *Admirável mundo novo*, as crianças são submetidas a atividades behavioristas que as recompensam de forma positiva quando tem respostas de acordo com as esperadas pelo governo e negativas quando agem de forma oposta. Um dos testes que pode ser observado é o que vai de acordo com o conhecimento no qual, ao pegar o livro, a criança leva um choque se traumatizando com o objeto.

Contudo, o conhecimento não é dissipado, apenas é reservado à liderança. Nas distopias de Huxley e Orwell existem cenas sintomáticas nas quais o protagonista se depara com um destes líderes, em Huxley com o próprio Ford e em 1984 com Obrien, ambos líderes já leram vários clássicos e aproveitam-se deste conhecimento para reconhecer e lidar com os rebeldes que o estão buscando. Neste sentido, o Ford de *Admirável mundo novo* quando questionado sobre os livros que possuía na estante, - em encontro com o “selvagem” que lera vários livros, justamente por não participar de tal sociedade- pontua : “Sou um dos raros que o conhecem. É proibido, não sabe? Mas como sou eu que faço as leis aqui, também posso transgredi-las, impunemente (...) mas temo que você não possa” (HUXLEY, 1976 [1932], p. 207)

Ainda em *Admirável mundo novo*, a coerção do conhecimento se dá em um nível mais íntimo, pois os cidadãos são condicionados desde a tenra infância a odiar o conhecimento profundo. A sociedade faz com que a escravização de seus cidadãos seja desejada e com que seus pertencentes se sintam felizes em obedecer às atividades escolhidas pelo governo, porém, acreditando que as escolhas são suas.

-Atualmente –eis o progresso- os velhos trabalham, copulam, não têm tempo, não lhes sobra tempo do prazer, nem um momento para sentar e pensar – ou se acaso alguma oportunidade infeliz se lhe abrisse um tal abismo na substância sólida de suas distrações, há sempre o recurso ao soma, o delicioso soma, meio grama para meio dia, um grama para um fim de semana, dois grammas para uma viagem maravilhosa ao Oriente luxuoso, três para uma eternidade sombria na lua; daí voltarão ao outro lado do precipício, seguros no solo firme do trabalho e distração diários, percorrendo os cinemas sensíveis, as mulheres pneumáticas, as partidas de Golfe Eletromagnético...(HUXLEY, 1976 [1932], p. 65)

Como visto no excerto de Huxley, a limitação do conhecimento e até mesmo do pensamento crítico se dá pelo prazer. Os indivíduos se sentem como pertencentes a esta realidade e não param para pensar criticamente sobre o que fazem, como ou porquê. Quando lhes passa a ideia de infelicidade, o que poderia gerar a força motriz para um raciocínio crítico em relação ao sistema ou como indivíduo, eles são drogados e voltam a viver em uma esfera de sonho.

Desta forma, as distopias unem-se contra o conhecimento, sob os mais variados modos, os quais podem se dar pela negação, descrédito, destruição de livros ou até mesmo tornando-o abjeto. O conhecimento é uma arma, que não é descartada, mas encontra-se na mão de controladores e líderes. A utilização deste como ferramenta feito por poucos e regulada por governos que, em geral, primam pela disseminação da ignorância.

### **2.2.3- Controle da memória**

A manutenção de um regime seja ele democrático ou totalitário é feita pelo engrandecimento do presente em paralelo com as mazelas sofridas no passado. Dessa forma, o controle do passado e da história está sempre a serviço do governo, não é habitual propagandas vinculadas que externalizem pontos negativos do presente regime e endeusem as antigas formas de organização social.

Neste sentido, para esta seção é necessário introduzirmos o que será observado enquanto memória e, para tal, utilizar-se-á a relação entre ideologia e história feita por Bo Stråth no ensaio intitulado “Ideology and conceptual history”. Neste texto, o autor conecta a ideologia ao futuro, mas relaciona o conceito de ideologia e a história conceitual, sendo a sociologia como sua devedora. Para o

autor nesta relação “uma pretende explorar a realidade como ela é, já a outra foi acusada de atribuir poder a ideias evasivas e ilusórias. No entanto, eles eram ao mesmo tempo mantidos juntos como os dois lados de uma moeda.” (STRÅTH, 2013, p. 22; tradução nossa) <sup>26</sup>. A ideia de Stråth é interessante a este capítulo que busca analisar o controle da memória, ou seja, a ideia de que a memória da comunidade é maleável e, pois, reconstruível por e pela ideologia dominante. Ao fundamentar e reescrever a história a partir dos ditames dos regimes, a memória social vai sendo mudada e por vezes sobrepuja e confunde a vivência do indivíduo que tem, aos poucos, sua experimentação da história vencida ou apagada por ser falaciosa ou irrelevante.

Pode-se citar como exemplo contemporâneo o regime da Coreia do Norte. O país, governado por Kim Jong-um, tem toda a informação que recebe escolhida e em muitos casos refeita. Informações a princípio irrelevantes como resultados de jogos e invenções são modificadas para criar nos norte-coreanos um sentimento de nacionalismo e de repulsa a sociedades não afeitas a seu sistema de governo. Segundo Urban (2013) os cidadãos acreditam que o mundo inteiro os inveja pela magnífica sociedade que possuem, enquanto a verdade é que o mundo a teme pela ameaça de bombas nucleares. Outro dado pontuado pelo autor é a imagem deturpada das demais nações em museus que estão repletos de relatos da peste negra europeia e outras leituras unilaterais que fazem com que os norte-coreanos se considerem vivendo em uma realidade muito elevada.

As distopias de Orwell e Zamyatin de certa forma acentuaram tais características em sociedades que possuem o poder de refazer o passado. Em *We*, o passado é revisto como uma realidade sem sentido e tão inferior em termos práticos que se torna motivo de chacota. Os museus que possuem partes da arquitetura do passado ou ferramentas e utensílios são alvo do escárnio dos cidadãos do estado único. Neste sentido, a obra não deixa clara a visão dos outros cidadãos, mas sim as comparações feitas pelo protagonista da realidade deplorável do passado frente aos grandes avanços da sua sociedade. Contudo, pode-se ver no decorrer da obra, que tal pensamento é decorrente de uma educação que é feita na

---

<sup>26</sup> Do original: “One pretended to explore the reality as it really was, the other was accused of ascribing power to evasive and illusionary ideas. Nonetheless, they were at the same time kept together as the two sides of one coin.” (STRÅTH, 2013, p. 22).

infância e perpetuada por meio de palestras, as quais os adultos são obrigados a frequentar.

Vocês riem, mas não parece a vocês mais apropriado rir dos Europeus daquela época? Como os bárbaros, os europeus queriam 'chuva' – chuva com letra maiúscula, chuva algébrica. Todavia, eles ficavam na frente do barômetro como grandes galinhas molhadas. Pelo menos o bárbaro tinha mais bom senso e motivação, ainda que bárbara, lógica: Ele pode estabelecer que havia uma conexão entre efeito e causa. Tendo explorado o mercúrio, ele conseguiu o primeiro passo no grande caminho, em direção.... (ZAMYATIN, 2006 [1924], p.17; nossa tradução)<sup>27</sup>

No excerto acima, temos uma passagem de um palestrante que fala para uma plateia que recebe os comentários tendenciosos do historiador com risos. É possível notar também que a comparação do passado é feita de forma a ser inferior aos bárbaros, ainda que o sistema do passado anterior à grande guerra fosse tecnologicamente superior e socialmente mais organizado.

O controle do passado é assumido com mais seriedade ainda na Londres de Orwell em *1984*. Na distopia, o protagonista Winston trabalha no ministério da verdade, uma instituição cujo único objetivo é recriar e adaptar o passado de forma a exaltar os feitos do governo e descomprometê-lo de promessas e metas anteriores. O lema do governo é “quem controla o passado controla o futuro; quem controla o presente controla o passado” (ORWELL, 2009 [1949], p.47). Dessa forma, Wilson recria o passado em números e feitos, retirando dele pessoas que foram mortas pelo sistema e transformando o presente em algo maravilhoso em comparação com um passado recriado e atroz.

No mesmo sentido de *We*, *1984* recria um passado caricatural anterior à ascensão do partido – as referências ao partido são alusões ao governo, pois só existe um partido - nele os capitalistas são pintados como escravagistas e figuras maléficas que possuíam um controle quase sobrenatural sobre as pessoas que oprimiam. A mitificação da figura do capitalista causa temor aos habitantes da nação, os quais são gratos ao partido por tê-los salvo da “tirania” previamente vivida.

---

<sup>27</sup> Do original: You laugh: but does it not seem to you more appropriate to laugh at the Europeans of that epoch? Like barbarian, the European wanted 'rain' –rain with a capital R, algebraic rain. But he stood before the barometer like a big wet chicken. At least the barbarian had more gumption and verve –though barbarous –logic: he was able to establish that there is a connection between effect and cause. Having tapped out the mercury, he achieved the first step along the great path, toward... (ZAMYATIN, 2006 [1924], p.17)

(...)Tudo que fosse grande e portentoso, se tivesse uma aparência razoavelmente nova, recebia de forma automática o carimbo de obra posterior à revolução, ao passo que todas as coisas que evidentemente datavam de épocas anteriores eram atribuídas a um período indistinto denominado Idade Média. Os séculos de capitalismo, dizia-se, não haviam produzido nada de valor. Conhecer a história pela arquitetura era tão inviável quanto conhece-la pelos livros. Estátuas, inscrições, lápides comemorativas, nomes de ruas – tudo o que poderia lançar alguma luz sobre o passado fora sistematicamente alterado. (ORWELL, 2009 [1949], p.120)

Na passagem acima, pode-se perceber que o grande mal do passado é o regime imediatamente anterior ao partido. O capitalismo, regime anterior à ascensão do partido, é pior do que a idade média. Este fato relembra *We*, onde os Europeus eram piores que os bárbaros. O sistema da Oceania busca reescrever o passado e a posse de tudo o que funciona na sociedade de forma a dar crédito ao regime estabelecido no país intitulado Oceania, criando um paralelo, no qual há um sistema pertencente ao partido e que é inteiramente bom e em um outro extremo um fracasso totalmente atroz que é o capitalismo.

A guerra também é importante para o sistema e está entre os três fundamentos que sustentam o regime. A ideologia de que “Guerra é paz” faz parte da realidade e é preferível manter os cidadãos ocupados com problemas externos, para que eles não vejam problemas dentro da sociedade. Neste sentido, a Oceania está sempre em guerra com a Eurásia ou com a Estasia, quando está em guerra com uma a outra se torna sua grande aliada e o passado todo é refeito de forma que estas relações tenham o peso do passado, tendo o inimigo sido sempre o mesmo, bem como o confiável aliado.

Como visto, o poder do controle do passado é mais pungente nas obras *We* e *1984*, porém não significa que ele não exista em outras distopias. Novas regras e sociedades se utilizam de “erros” do passado para sua legitimação, e em muitos casos a memória pode ser moldada para assegurar a hegemonia do regime frente a um passado construído por ele. O passado é revisto sempre pelo ponto de vista do presente e esta leitura, por si só tendenciosa, acrescenta outros sentidos a este. Pode-se citar aqui ideias de senso comum disseminadas pelo governo na distopia *Admirável mundo novo* (1958) escrita por Aldous Huxley. Nela, relações de afeto, ou conceitos como o de paternidade são tidos como nojentos, pois o passado fora revisto pelo sistema de modo a possibilitar e encorajar tal posicionamento.

Este distanciamento do passado e de conceitos como “paternidade” e “amizade” ajuda o regime a manter sua estabilidade, pois o pertencimento a algo que não seja com o regime e com a sociedade como um todo é execrado da sociedade. Este dado exemplifica que o controle da memória e da visão do passado, subsequente à falta da mesma, são mecanismos coercitivos presentes em todas as distopias, sejam explícitos ou implícitos.

#### **2.2.4- Condicionamento**

Como visto nas subdivisões “Controle da memória” e “Controle do Conhecimento”, pode-se dizer que há controle do pensamento do indivíduo e de suas respostas e atitudes. O condicionamento tangencia estas práticas, pois não se pode dizer que tais medidas não beiram a hipnose, tomando-a como ferramenta de controle de ações e pensamento. Contudo, as obras *Admirável mundo novo* de Aldous Huxley e *Laranja Mecânica* de Antony Burgess levam este controle a um nível mais explícito, obrigando o indivíduo a certas respostas por métodos hipnóticos.

Um mecanismo especial mantinha os conteúdos em constante rotação, para aperfeiçoar seu equilíbrio, explicou o Sr. Foster. \_ Executar reparos no exterior de um foguete em pleno céu é um trabalho delicado. Retardamos a circulação quando estão em posição normal, para que fiquem meio famintos, e dobramos o afluxo quando estão de cabeça para baixo. Assim aprendem a associar esta posição com bem-estar; de fato, só se sentem felizes quando estão de cabeça para baixo. (HUXLEY, 1976 [1932], p. 32)

Na obra já visitada, *Admirável mundo novo*, o condicionamento começa com o próprio feto, que crescerá para ocupar determinada posição de trabalho e social. Os fetos recebem substâncias que os inviabilizam de chegar a certa maturidade mental e são expostos a condições extremas, tendo injetados em si conteúdos que paradoxalmente os possibilitam um certo grau de prazer. Tal medida assegura que sintam bem-estar na vida adulta desempenhando atividades similares. Mesmo os fetos que possuem pouco ou nenhum condicionamento nesta fase, são na tenra infância condicionados à aceitação e a traumas, nestes, as ferramentas variam de

áudios a choques elétricos. A variedade de condicionamentos se interlaça por um objetivo em comum que é fazer o indivíduo aceitar os desígnios do governo e se portar como esperado. Todavia, neste sentido, a obra em questão vai mais longe, pois os faz sentirem-se confortáveis e amar estes desígnios.

Já o controle realizado em Alex, personagem principal de *Laranja mecânica*, não ocorre da mesma forma. Alex é condicionado a não fazer mal para outros seres. A obra distópica discorre sobre um período, no qual as gangs e a violência cometida pelos mais jovens ocasionavam um temor social. Ainda assim, a distopia de Burgess, ao condicioná-lo, discute fatos sobre humanidade e também sobre o direito a ser bom ou mal.

\_Descanse, descanse, descanse, pobre rapaz – ele disse, abrindo a torneira de modo que todo o vapor saiu arrotando. \_Você pecou, suponho, mas seu castigo foi além de qualquer proporção. Eles transformaram você em alguma coisa que não um ser humano. Você não tem mais o poder de decisão. Você está comprometido com atos socialmente aceitáveis, uma maquininha capaz de fazer somente o bem. E vejo isso claramente: essa questão sobre os condicionamentos de marginais. Música e o ato sexual, literatura e arte, tudo agora deve ser uma fonte, não de prazer, mas de dor. (BURGESS, 2004 [1962],156)

Alex sente o impulso de ser mal, porém o condicionamento o torna incapaz de executar sua vontade, ao ter pensamentos deste tipo o personagem sofre de um forte enjoo e busca evita-los. É importante salientar que evitar o mal-estar é o que lhe faz afastar-se de praticar a violência e não uma real mudança interna. Neste viés, o excerto acima o aproxima de máquina, obedecendo a uma programação e não sendo um ser humano capaz de decisão. Ainda, no mesmo sentido, é o último capítulo do romance que redime o personagem, o qual, após ser livrado do condicionamento, opta por si só por uma vida mais benevolente. Dessa forma, Burgess também sinaliza uma crítica a uma iniciativa do estado que busca a resolução de um “problema” visando unicamente a própria projeção frente à sociedade, mas tolhe a iniciativa legítima que viria do sujeito.

A partir do exposto, pode-se inferir que ambas obras demonstram o poder do estado frente ao potencial humano de seus indivíduos, manipulando suas crenças e até mesmo tornando-os incapazes de reagir por si mesmos. Nestes termos, os romances tangenciam a questão de valores e descreditam os cidadãos, os quais já há muito perderam a capacidade de reagir criticamente frente a um sistema que os

condiciona de tal maneira, que estes se tornam meras engrenagens na máquina social.

### 2.2.5- Vigia constante

Muitos são os meios de fazer com que o indivíduo não se veja como pertencente a uma sociedade ruim e até mesmo acredite que esta sociedade é perfeita. Contudo, esta sensação de pertencimento por parte da população não exime o governo, que almeja manter-se no poder, de medidas preventivas contra possíveis rebeldes.

Neste âmbito, *1984* de George Orwell e *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury se utilizam de tecnologias sitiadas na casa de cada família de forma a vigiar seus cidadãos. As telas não só oferecem entretenimento “seguro” para seus indivíduos como também captam seus sons e gravam suas imagens. O poder do governo sobre os indivíduos, em ambos os romances, é basicamente de onipresença, ambos protagonistas sabem que é questão de tempo até que sejam descobertos por suas infrações.

\_Foi minha mulher que acionou o alarme? \_Beatty assentiu com a cabeça. \_Mas as amigas dela deram um alarme anterior, que deixei passar. De um modo ou de outro, você receberia o seu. Foi muito estúpido ficar abertamente citando poesia daquele jeito. Foi um gesto estúpido e esnobe. Basta que um homem conheça alguns versos e ele já se acha o Senhor da criação. Você se julga capaz de andar sobre as águas com seus livros (BRADBURY, 2014 [1953], 143)

Outro mecanismo de vigia é a espionagem feita por todos os cidadãos, até mesmo familiares próximos, o que demonstra que em tais sociedades o laço do indivíduo está muito mais relacionado ao regime do que com seus irmãos, filhos e cônjuges. Como visto na situação acima, Montag, personagem central do romance *Fahrenheit 451*, é denunciado por amigos e pela própria esposa. Esta predisposição se encontra também em *1984*, onde os indivíduos começam em tenra idade a fazer parte de um grupo chamado “pequenos espões” e denunciam seus pais para obterem glória social e se demonstrarem como reais membros do partido. No caso

específico de Winston, protagonista de *1984*, o que o denuncia são as tele-telas, em específico uma escondida em um de seus esconderijos, supostamente livre delas.

Em ambos os casos os personagens serão julgados pelo sistema e eventualmente “sumirão”, o que resta a tais indivíduos é a fuga ou a corrupção por meio de torturas. Os dois personagens são similares também no que diz respeito a sua vontade de ler ou aclarar-se mentalmente, a qual é narrada nas duas obras como irresistível. Este adjetivo é importante, pois a sociedade como um todo os cerceia e tanto Winston como Montag sabem que seu fim logo virá, pois o impulso social contra suas condutas é incontornável.

### **2.3- Bordas do gênero: A ficção científica e a fantasia**

As histórias analisadas até então são largamente aceitas como *outopias*, contudo, outras obras encontram eco nas distopias de segunda virada e fazem parte de um pensamento distópico. Assim, colocá-las em uma subdivisão que se intitula bordas do gênero sinaliza ao mesmo tempo um pertencimento e uma não adequação. A partir do exposto, espera-se com estas histórias discutir as bordas do gênero distopia, principalmente em um momento de segunda virada distópica, obedecendo aos objetivos deste capítulo, que busca textos que farão parte da construção do universo de uma obra pertencente a um momento posterior do gênero distopia.

A primeira obra é a *Revolução dos Bichos* de George Orwell, a qual conta a história de uma fazenda onde os animais tomam o poder, porém um grupo de animais busca escravizar os outros para obter ganhos e vantagens para si; a realidade que se segue torna-se muito pior do que a previamente experienciada e pela qual os personagens haviam se revoltado. A história é largamente considerada como uma alegoria, feita como crítica à revolução russa de 1917. Contudo, não foram encontrados textos que sinalizem seu pertencimento ou não ao gênero distopia, uma inclusão a esta discussão está na apresentação do livro pela Wikipédia em texto em inglês, no qual a definição começa por: “Revolução dos bichos é uma novela alegórica e distópica escrita por George Orwell” (WIKIPEDIA,

2016, online; nossa tradução)<sup>28</sup>. Ainda na mesma fonte, não foram encontrados fundamentos teóricos para tal assertiva, podendo-se dizer que a integração, mesmo que intuitiva desta novela aos textos distópicos, demonstra conexões entre ambos, podendo ser percebida claramente pelo leitor.

Apesar de uma grande afinidade com o gênero distopia, no que tange a construção da sociedade, um dos elementos que torna incerto este pertencimento é a ideia de que é uma comunidade feita por animais. Contudo, este motivo parece não ser preciso, pois Claeys (2010, p. 109), um dos principais teóricos do gênero, inclui ao acervo das distopias a obra *A ilha do dr. Moreau*, a qual sofreria do mesmo “problema”, já que a sociedade que se cria na ilha e que em um primeiro momento parece de homens transformados cirurgicamente em animais, trata-se de animais transformados de forma a parecerem com homens por um processo de vivificação. Outra obra que apresenta muitas similaridades com *Revolução dos Bichos* é a obra *O Senhor das Moscas*, também largamente considerada como distopia. Os pontos em comum se articulam na criação de uma sociedade totalmente nova, por seres que em um primeiro momento não teriam se conspurcado com o mal, mas que ao fim se transformam em grandes distopias, sinalizando uma discussão do mal como intrínseco ao convívio social.

Além de *Revolução dos Bichos*, outra obra que não possui tantas conexões com o gênero distopia, mas que tem um subtexto de certa forma distópico é *Frankenstein, ou o Prometeu Moderno* de Mary Shelley. Ainda que facilmente possamos categorizá-la como ficção científica e dificilmente como distopia, a criação do ser movimenta um pensamento distópico sobre a criação do próprio ser humano e sobre a sua disposição para o mal.

Utopismo refere-se aos sonhos e pesadelos que dizem respeito às formas em que grupos de pessoas organizam suas vidas e que geralmente imaginam uma sociedade radicalmente diferente daquela em que os sonhadores vivem. Utopismo, ao contrário de muitas teorias sociais, centra-se na vida cotidiana, bem como assuntos relacionados com questões econômicas, políticas e sociais. (SARGENT, 2010, p.15; nossa tradução)<sup>29</sup>

---

<sup>28</sup> Animal Farm is an allegorical and dystopian novella by George Orwell” (WIKIPEDIA, 2016, online)

<sup>29</sup>Do original: utopianism refers to the dreams and nightmares that concern the ways in which groups of people arrange their lives and which usually envision a radically different society from the one in which the dreamers live. And utopianism, unlike much social theory, focuses on everyday life as well as matters concerned with economic, political, and social questions. (Sargent, 2010, p.15)

A definição de *utopismo* feita acima por Lyman Tower Sargent nos auxilia a perceber as conexões entre *Frankenstein, ou O Prometeu Moderno* e distopia. Ainda que o autor não utilize um termo como “distopismo” - considerando o termo citado acima como ambivalente-, pode-se perceber que a obra de Shelley ressoa um certo mal-estar em relação ao humano e às escolhas e desejos que acabam por corrompê-lo. Ainda que uma sociedade não seja criada, nem mesmo outro indivíduo para conviver com o monstro, o pensamento utopista de pesadelo se articula na história, tomando as características de humanidade e a ideia Frontieriana de “intrinsecamente bom” como frágeis e facilmente corrompíveis.

Como visto, os fatores que integram ou excluem textos do gênero distopia ou de pensares utopistas são vários. Ainda assim, estes textos limítrofes integram uma literatura que sustenta o pensamento *outópico* contemporâneo. As construções de sociedades e pensamentos levados a um “não-lugar” remetem ao contexto social e a si mesmas, constituindo a base para que a distopia da terceira virada possa acontecer.

### **3 – A desestabilização do humano e os movimentos de terceira virada distópica**

Como visto no capítulo 1, o desenvolvimento do capitalismo vem transformando o corpo cada vez mais em produto e tornando-o vendável. É necessário transgredir as fronteiras do humanismo, visto que o corpo, antes símbolo da pujança humana sobre o universo, cai ineficiente sobre o olhar da mesma humanidade. Na contemporaneidade, movimentos que desafiam as fronteiras do humano, como o pós-humanismo e o transumanismo, passam a fazer parte das discussões científicas e filosóficas que norteiam as inquietações para com a essência da espécie relacionada ao futuro. Neste cenário, narrativas distópicas deixam de possuir como elemento central a discussão do político e do social e começam a articularem-se como questionadoras das implicações na adoção ou possibilidade de um posicionamento filosófico-social que transcenda as fronteiras do humano.

O utopismo, segundo Lyman Tower Sargent (2010), tem sido parte premente da sociedade. Sonhar com uma realidade idealizada é um processo natural para Sargent e, tal recurso, cria “não-lugares” representativos dos sonhos ou pesadelos desta comunidade. Todavia, as mudanças sofridas na sociedade atingem também esse lugar efêmero. Como previamente pontuado, Claeys (2010) dividiu o gênero distopia em dois momentos distintos, em um ensaio nominado “The Origins of Dystopia: Wells, Huxley and Orwell”. O autor redimensionou a famosa tríade do lugar de textos fundadores para a categoria de segundo momento do gênero, um período onde a ênfase do não-lugar distópico era o cenário político e social. Contudo, as distopias deixaram de abordar essa temática como elemento central e, ao invés disso, começaram a focalizar o componente humano e a refletir em seus universos atroz, um futuro onde a humanidade não perdeu os seus direitos sociais ou “humanos” básicos, mas deixou de adequar-se ao próprio conceito de humano.

A tendência de as distopias abordarem o transumano é vista por Maxwell J. Mellhman (2012), no livro *Transhumanist Dreams and dystopyan nightmares: The Promise and Peril of Genetic Engineering*, como algo natural, pois a grande maioria da sociedade toma a evolução humana como evento criacionista e mesmo aqueles que negam tal possibilidade, acreditam ser papel da natureza e não do homem a

evolução da espécie. Neste sentido, as ideias transumanistas e também as pós-humanistas, como propostas por Eduardo Marks de Marques (2013), representam para as distopias atuais uma ideia perigosa de futuro. Este capítulo busca versar sobre a especificidade dos romances distópicos contemporâneos e, para tal, utilizar-se-á das obras: trilogia *Feios* (2005-2007), trilogia *Jogos vorazes* (2008-2010), trilogia *Maze Runner* (2009-2011), bilogia *Starters* (2012-2013) e trilogia *A 5ª Onda* (2013-2016).

É possível inferir que todas as obras aqui analisadas correspondem a um momento social de ressurgimento da distopia, visto que estas se tornaram rapidamente um sucesso de vendas. A questão de representatividade fenomenológica é interessante para pontuar que as narrativas citadas, ainda que não pertencentes a autores com um histórico substancial do gênero, inscrevem-se em uma linhagem de textos que representam a sociedade e os pensamentos transumanistas e pós-humanistas atrelados a ela.

### **3.1- Capitalismo: onde tudo é comercializável é possível falar em ética?**

Nesta primeira seção, observar-se-á como o capitalismo remonta às relações da sociedade com o corpo. Como dito, esta é uma estrutura fundamental para a terceira virada distópica, tanto no que tange aos movimentos pós ou transumanos. No pós-humanismo, o corpo atua como elemento de possível distinção entre consciências, estrutura esta que se interpela na relação entre o “nós” e os “outros”, já no transumanismo, o movimento é perpassado pelo capitalismo. Eduardo Marks de Marques, neste sentido, pontua que:

O corpo que rende-se ao desejo torna-se transfigurado por ele. O capitalismo requer a constante mutação de tal desejo e, também, do “calculismo hedonista e personalidade narcisista” que são partes deste corpo. Por outro lado, a construção de tal desejo está diretamente conectada à ascensão tecnológica do capitalismo tardio. O corpo humano, orgânico, não é mais autossustentável enquanto essência de humanidade. (2014, p.18)

Como é possível apreender da citação acima, o capitalismo é um elemento importante no desejo e, por conseguinte, na evolução da espécie que se quer executada pelo próprio ser humano, que seria um ser “desejante”. Como o autor pontua, o corpo humano deixa de ser, neste caso, o reduto da humanidade para se tornar parte de um processo evolutivo que contará com uma relação (ou reação) capitalista para com este objeto.

A comercialização do corpo e os elementos éticos envolvidos em tais concepções são largamente abordados nas obras distópicas de terceira virada. Contudo, uma obra que cabe salientar sobre a questão da ética e do corpo é a “bilogia” *Starters* de Lissa Price. Na obra, existe a possibilidade de alugar o corpo para que pessoas que já passaram de certa idade possam utilizá-lo. Neste âmbito, a obra problematiza não apenas o direito ao próprio corpo, mas a ideia de um corpo que envelhece e a tecnologia sendo utilizada de modo a “corrigir” esta deficiência.

A problemática que se inscreve na obra é uma questão pungente de mercado, pois apenas consegue alugar corpos quem tem dinheiro para tal e apenas se consegue fazê-lo, porque existem pessoas pobres que necessitam de dinheiro e submetem-se a tanto.

Se houver algum problema com o corpo de aluguel, retorne à *Prime Destinations* assim que for possível. Por favor, trate o corpo de aluguel com cuidado, lembrando-se sempre de que o corpo, na realidade, é uma pessoa jovem e viva. (PRICE, 2012, p. 20; grifo do autor)

Na parte acima, pode-se ver um excerto do contrato que é feito para regulamentar o aluguel de corpos. Nele pode-se observar como o corpo, visto anteriormente como reduto da essência humana ou até mesmo produto de criação divina e, portanto, sagrado, passa a ser lido apenas como mais um produto que é ofertado frente à necessidade de possíveis consumidores. A ressalva feita pelo contrato, de que na realidade o corpo trata-se de uma pessoa jovem e viva, demonstra justamente a existência de um pensamento contrário por parte do inquilino. Tal raciocínio será comprovado no decorrer da obra, na qual estas pessoas utilizam o corpo para situações arriscadas, já que o corpo não é seu e poderá ser substituído por outro caso haja necessidade.

— Eu sei, tudo é muito novo. — Ele me deu um sorriso torto e condescendente. — Nós fazemos de tudo para ter a certeza de que você está completamente adormecida. A mente da inquilina toma conta de seu corpo. Ela responde a uma série de perguntas feitas pela equipe para ter certeza de que tudo está funcionando como deveria. Em seguida, ela está livre para desfrutar do corpo que alugou. (PRICE, 2012, p.17)

Como se pode inferir a partir da passagem acima, outra questão posta pela obra é a venda não só da estrutura corporal, mas também do tempo perdido em função destes alugueis, visto que o arrendador “dorme” durante este processo. A questão, dessa forma, torna-se não apenas o aluguel do corpo, mas também a monetização do tempo, o qual seria gasto no usufruto particular do próprio arrendador. O corpo torna-se um produto comercializado que, todavia, envelhecerá, pois possui uma vida útil biologicamente determinada e, portanto, finda.

Outra obra que pontua bem a questão do dinheiro e do corpo é a trilogia de Suzanne Collins chamada *Jogos Vorazes*. Nela, os personagens são levados a uma arena até que todos os corpos presentes sejam mortos, restando apenas o mais forte como vencedor. Todavia, a execução do jogo demonstra que o mercado e a publicidade em favor deste são estruturas da própria competição.

Haymitch! Ele podia me mandar água! Aperte um botão e a envie para mim em um paraquedas de prata em minutos. Sei que devo ter patrocinadores, no mínimo um ou dois que podem bancar meio litro de água para mim. Sim, é caro, mas essas pessoas, elas são feitas de dinheiro. E eles estarão apostando em mim também. Talvez Haymitch não perceba o quão profunda é minha necessidade. (COLLINS, 2010 [2008], p. 255)

A existência de patrocinadores poderia tanto promover itens básicos, como também medicamentos que curavam estes corpos em uma velocidade sobre-humana, mas para que os participantes tivessem acesso a isso, necessitavam ter um público que assistisse aos jogos e que torcesse por eles, tendo assim o interesse de patrocinadores que pagassem preços exorbitantes por tais regalias. O jogo trata-se, então, mais do que a promoção da supremacia da Capital, cidade que governa os outros distritos, mas um produto a ser consumido.

Para Caesar, esse é o momento natural para engatar a conversa com todas as formas de ferimentos de que fomos vítimas na arena, queimaduras, ferroadas e perfurações as mais diversas. Mas só esqueço que estou na frente das câmeras quando o assunto passa a

ser as bestas. E quando Caesar pergunta a Peeta como sua “nova perna” está funcionando. (COLLINS, 2010 [2008], p.553)

O excerto acima é o de um programa de TV, no qual a personagem é uma ilustre convidada. Entretanto, o que este momento que deve apresentar-se como corriqueiro faz a personagem lembrar é de quão modificados estão, a transumanidade resultante dos Jogos vorazes é necessária para que eles sejam vendidos como grandes heróis e, par tal, necessitam ser “reconstruídos”. O que os romances nos mostram é que a protagonista Katniss acaba ganhando algumas habilidades de reconhecimento de sons, impossíveis aos humanos normais e tal efeito é causado por ter tido sua orelha reconstruída no primeiro jogo. Contudo, essa modificação não era desejo da protagonista que poderia seguir com o seu corpo “natural” se não houvesse a imposição de sua presença *no Reality Show*.

A obrigatoriedade de render seu corpo ao sistema é explicitada também na obra *Starters*, cuja protagonista rende seu corpo não especificamente ao regime, mas ao capitalismo, no qual a personagem coloca que:

Eu desejava apenas ter uma vida normal com meu pai e meu irmão, mas, com o chip em minha cabeça, tive que aceitar que meu futuro estava destinado a ser diferente. Brockman estava na cadeia, no entanto, se recusava a cooperar. Se ele sabia como remover os chips, não revelaria o segredo. Eu não poderia viver para sempre com medo, como se meu corpo não me pertencesse. (PRICE, 2014, p.409)

Na passagem acima, a personagem sabe que pode perder o controle do próprio corpo em virtude do chip que carrega. O efeito desta inserção tecnológica, contudo, é o mesmo sofrido pela personagem Katniss Everdeen, já que ambas as personagens não sentem o corpo ou parte dele como sendo seus. Pode-se dizer que o efeito capitalista as obriga a aceitar esta nova relação imbricada com a tecnologia. Neste âmbito, a questão de desejo e da vontade sobre a inserção da tecnologia segue, pois, o caminho do dinheiro. De um lado existe um público pagante e que se beneficia da tecnologia e das modificações corpóreas que podem ser efetuadas nos mesmos e de outro uma camada pobre que é relegada ao não acesso ou é impingida a uma utilização indesejada do seu corpo.

O sistema econômico é muito abordado em distopias de segunda virada, como no caso de *We* de Zamyatin (1924) e de outras distopias do mesmo momento,

previamente observadas. Porém, conforme discutido previamente, a problemática do capitalismo na terceira virada não se faz sentir apenas socialmente, mas invade e transfigura o corpo dos indivíduos. A ética com relação à instituição corpórea não se restringe à vida ou à morte do corpo, mas perpassa a sua forma e modifica até mesmo sua essência.

Neste âmbito, pode-se citar o ressoar social que o mundo passa a partir da fala de Maria da Glória Bordini no texto “o Eu à Deriva na Sociedade Pós-Colonial: Fernando Pinto do Aramaral e a Poesia Pós-moderna Portuguesa”.

A reação comum a esse estado de coisas tem sido o hiperindividualismo de cunho narcisista e sobrevivencialista, em que o ego se torna um camaleão autocentrado, tentando apenas alcançar a satisfação pelo hedonismo, que a própria economia de consumo induz, ao oferecer bens aparentemente inesgotáveis e ao suscitar desejos triviais, contando com o vazio nunca preenchível que já Platão diagnosticava no fundo do sujeito desejante. A anonimidade resultante do fato de que os indivíduos acabam por ser uniformizados pelos bens igualmente padronizados mundialmente é combatida com a busca da visibilidade, através da identificação com ídolos da mídia, com o uso de grifes da moda, de tatuagens, de símbolos de status, incluindo-se entre eles a intelectualização, com a inserção em grupos de características tribais, com o exercício de uma violência cega e sem propósitos, apenas para obter os cinco minutos de fama que retirem o eu da multidão sem rosto.(BORDINI, 2011, p.158)

Ainda que a autora se debruce sobre a especificidade da literatura portuguesa, ela destaca os aspectos vividos na pós-modernidade e questiona os malefícios do capitalismo no mundo atual. O que o excerto acima ajuda a entender são as especificidades de distopias que são produtos de uma sociedade de mercado que capitaliza relações e busca não apenas motivar a compra, mas também a venda. Indivíduos que se colocam à venda, como é o caso da distopia de Lissa Price, não parecem de todo distantes de uma sociedade que presencia uma comercialização diária do “eu”. As distopias ressoam e problematizam as questões pontuais da sociedade, talvez por isso, não nos pareça impossível um *Reality Show* onde jovens são mortos em frente às câmeras, ainda que esta realidade pareça atroz à nossa sociedade, como proposto por Collins. O capitalismo transforma a sociedade atual em consumidores e cria o desejo, prova disso é que o alto consumo de *reality shows* denota também a necessidade de consumir o cotidiano, de consumir o que se entende por realidade e de tornar esta experiência um produto e lucrar com ela. Distopias de terceira virada tornam tátil a questão do capitalismo

selvagem, no qual muitos trabalham pelos desejos de poucos e onde até mesmo o próprio corpo é produto e pode ser modificado ou vendido por e para o sistema.

### 3.2- Achávamos que éramos humanos

Assim como em muitas distopias de segunda virada os indivíduos geralmente não sabiam que pertenciam à uma realidade distópica, a terceira virada busca majoritariamente omitir as características transumanas ou pós-humanas dos seus cidadãos, os quais creem estarem imersos em uma sociedade humana. O grau de preservação vai desde a mentira sobre a ausência de tais características à simples adesão destas características em um sistema normativamente humano.

Observando-se os sistemas distópicos clássicos, pode-se verificar que os regimes totalitários geralmente apregoam suas lideranças e seus sistemas sociais como salvadores, mas não como ditaduras atroztes. Neste mesmo sentido, parece que existe determinado componente ético que não permite às sociedades de terceira virada vincularem-se às plataformas pós-humanistas ou transumanistas, preferindo divulgarem-se como humanistas, movimento que possui uma base ética mais sólida.

Neste caso pode-se citar primeiramente *Maze runner*, pois esta característica é pungente na obra. Os indivíduos, além de serem colocados em um labirinto sem contato algum com o mundo exterior, têm suas memórias apagadas e começam então a reinventar uma sociedade com base no entorno e em algumas memórias funcionais que foram mantidas.

Ele ouviu o ressonar suave dela enquanto dormia, mas sabia que para ele seria impossível dormir. Ainda assim era melhor do que o vazio insensível em que se encontrara antes. Só podia ficar ali sentado e olhar pela janela para a chuva e a escuridão, ponderando sobre palavras como "Fulgor", "doença", "experimento", "Cáustico" e "CRUEL". Só podia ficar sentado e esperar que as coisas pudessem ser melhores agora do que tinham sido quando estavam no Labirinto. (DASHNER, 2010 [2009], p. 368)

O trecho acima é extraído do primeiro volume da trilogia e demonstra o quanto os personagens são salvaguardados das reais intenções do sistema e do

entorno pós e transumano. Todavia, ainda que estes seres tenham como uma de suas poucas certezas o fato de possuírem intocada sua essência humana, tal pureza é inexistente, já que estes são experiências. Em *Maze Runner* todos os indivíduos sabem que perderam as memórias, que algo está lhes sendo ocultado, porém eles preferem prestar atenção na rotina diária e evitar grandes reflexões sobre o que fazem dentro do labirinto e qual é a grande intenção por trás de quem os colocou ali.

A sociedade narrada na obra é pós-apocalíptica e para que a humanidade não pereça ela precisa evoluir para um novo estágio. Como parte de um experimento, indivíduos foram sendo constantemente alterados e colocados no labirinto, tal iniciativa se dava na luta contra o “fulgor”, doença causada pelo sol que dentre vários sintomas estão a loucura e a eventual morte. Para melhor controlar estas cobaias, os indivíduos são levados a acreditar que são humanos destituídos de suas memórias, mas na verdade pode-se considerá-los alternativas evolutivas as quais são mantidas até que uma por fim se torne resistente às novas condições do ambiente.

As explosões solares não puderam ser previstas. As explosões solares são normais, mas aquelas foram sem precedentes, imensas, tornando-se cada vez mais intensas... e, quando perceberam, foi apenas alguns minutos antes que o seu calor se abatesse sobre a Terra. Primeiro os nossos satélites se queimaram, e milhares de pessoas morreram instantaneamente, milhões em alguns dias, incontáveis quilômetros de terra tornaram-se terras devastadas. Então veio a doença. - Ela fez uma pausa, recobrou o fôlego. - Quando o ecossistema foi destruído, tornou-se impossível controlar a doença... até mesmo mantê-la na América do Sul. As selvas desapareceram, mas os insetos não. As pessoas agora chamam a doença de Fulgor. É uma coisa horrível, horrível. Só os mais ricos podem se tratar, ninguém é curado. A menos que os rumores que chegam dos Andes se confirmem. (DASHNER, 2010 [2009], p.366)

Como pode-se observar, a obra traz um ambiente que evoluiu e que pede ao humano que faça o mesmo. A discussão da evolução natural humana perde lugar frente a uma catástrofe que force a humanidade a rapidamente evoluir, sendo impossível esperar milhares de anos, visto que pessoas estão morrendo. O limite da ética é posto de lado frente ao número de mortos, porém esta ética burlada não cessa de existir, mas se encontra justamente na falta de definições e nos silêncios. Estes seres não podem saber o que são ou representam. Nessa negativa de

definição, há o reconhecimento da quebra do componente ético ligado à figura humana e ao ideal humano naturalista.

Esta mesma alienação é vista também em sociedades pós-humanistas. A distopia *A 5ª Onda* trata de uma sociedade que está sendo invadida por alienígenas e discute a confluência dessas duas consciências. No quesito da negação de quem se é a distopia joga com uma percepção “natural” do ser humano, pois os indivíduos entendiam a consciência humana enquanto central ao universo, pensamento que ainda é largamente difundido em nossa sociedade. Contudo, o que essa sociedade problematizará é a possibilidade de engano e de outras consciências e racionalidades tão ou mais perspicazes que a humana.

— Isso acaba comigo — solução. — A confiança dele. Como o jeito que nós confiávamos antes de eles chegarem e explodirem todo o maldito mundo. Confiamos que, quando a noite chegasse, haveria luz. Confiamos que, quando quiséssemos a droga de um frappuccino de morango, era só botar o traseiro no carro, sair dirigindo pela rua e comprar o maldito frappuccino de morango! Confiamos... (YANCEY, 2015, p. 247)

Como é possível observar na passagem acima, a distopia de Yancey frisa a ideia de confiança na alienação e como resultado disso a humanidade não pode preparar-se adequadamente para o caos que estaria por vir. Em *Mazze Runner* o governo mantém os indivíduos ignorantes sobre sua condição e confiantes da identidade que o regime lhes atribui. No mesmo sentido, a distopia de *A 5ª Onda* estabelece muitos pontos de contato com a sociedade atual e brinca com um temor entranhado à sociedade, a possibilidade de nos ser negado o conhecimento da existência de outros seres e de que isso se dá para que melhor possamos ser manejados. Em ambas as sociedades movimentos pós e transumanistas são negados em prol de um melhor controle e manutenção das massas.

### **3.3- A evolução do corpo como mecanismo de exclusão.**

Ainda que se tenha tangenciado a questão da exclusão pelo sistema capitalista relegado ao corpo na primeira seção deste capítulo, a discussão de

exclusão permeia a problemática acerca do capitalismo, visto ser este um fator de modificação corporal. Ainda assim a questão do capitalismo está muito mais ligada ao fomento das realidades de transumanidade e pós-humanidade do que das discussões sociais em si. É o corpo, enquanto reduto de humanidade, que é alvo da terceira virada. A questão da exclusão, da qual serão alvos estes corpos na terceira virada, não passa despercebida no segundo momento do gênero. Em distopias clássicas como *1984*, *We* ou *Admirável mundo novo* existe uma pequena parcela que detém poderes e conhecimentos inacessíveis às demais partes da população. Contudo, a terceira virada, em geral, marca o pertencimento ou a exclusão no corpo desses indivíduos. Assim, o objetivo desta divisão é trabalhar com a setorização dos corpos e as diferenças estabelecidas com e a partir destas materialidades.

Serão escolhidas para análise duas trilogias que destacam muito a corporificação de similitudes e disparidades e a exclusão decorrentes destes processos. A primeira obra é a trilogia *Feios*, distopia escrita por Scott Westerfeld, narrativa que retrata uma realidade onde todas as pessoas se submetem a cirurgias plásticas e transformam o corpo adequando-se e pertencendo a outros grupos. O corpo então torna-se modelo de identificação destas comunidades e a partir de suas aparências é que são atribuídos outros valores a estes indivíduos.

Na obra *Feios* pode-se observar a restrição desses corpos a espaços específicos. No início do primeiro romance somos apresentados aos espaços de Vila Feia e Ilha dos Perfeitos. Os Perfeitos têm o direito de transitar na Vila Feia ainda que em geral não o façam, pois consideram os corpos que lá habitam nojentos. Os poucos perfeitos que adentram nesse espaço são professores e outras autoridades, em sua maioria os Perfeitos entendem os Feios como seres inferiores, incompletos e desinteressantes.

Embora tivesse decorado o mapa, se entrasse numa rua errada, Tally estaria perdida. Sem seu anel de interface, era invisível aos veículos. Seria atropelada como se nem existisse. De certa forma, Tally não existia por lá. Pior do que isso: ela era feia. Mas tinha esperança de que Peris não visse as coisas daquele jeito. Ou pelos menos, não a visse daquele jeito. (WESTERFELT, 2014[2005], p. 15)

A partir do excerto acima pode-se depreender a delimitação de espaço para cada corpo e a proibição de alguns ditos inferiores de adentrar no espaço de outros.

O corpo na narrativa demonstra concepções de valores atrelados a si. Na distopia de Westerfelt existe a migração dos Feios para o grupo dos perfeitos, esta não se dá apenas espacialmente, mas a partir de uma mudança do corpo. Os Feios são levados a crer que o corpo com o qual nasceram é imperfeito, na passagem acima observa-se na fala da protagonista Tally que ela não gostaria que o amigo a visse “daquele jeito” e pode-se inferir que neste sentido ela não se considera feia enquanto representante de um grupo, mas sim no sentido denotativo do termo.

Ela levou os dedos ao próprio rosto e sentiu o nariz largo, os lábios finos, a testa grande demais e o volume dos cabelos crespos. Bastaria botar um pé fora do mato para ser notada imediatamente. Seu rosto parecia queimar sob a luz. O que estava fazendo ali? Devia ter ficado nas sombras de Vila Feia, à espera da sua vez. (WESTERFELT, 2014[2005], p. 17)

Tally não se sente feia ou inferior dentro de seu grupo feio e “humano”, mas se considera aquém do seu potencial que será atingido cirurgicamente, logo imaginando-se como uma possível integrante do grupo de perfeitos, assim considera seu corpo atual insignificante. Este raciocínio é socialmente motivado já que Tally aprende a detestar sua condição e a agradecer por essa ser transitória já que ao completar 16 anos tornar-se-á perfeita e começará a ter valor e ser feliz.

Shay, eu nunca me acostumaria à ideia. Não quero ser uma feia para o resto da vida. Quero aqueles olhos e lábios perfeitos, quero que todos me vejam e fiquem impressionados. E que todos que me virem perguntem “quem é ela?” e queiram me conhecer e queiram ouvir o que tenho a dizer. (WESTERFELT, 2014[2005], p. 122)

Percebe-se na passagem acima o embate do ideal vendido pela sociedade frente à resistência de Shay de aceitar tais dogmas sociais. Assim, pode-se observar que a noção de cultura atrelada ao poder ganha os contornos do corpo no formato contemporâneo do gênero. Tally, enquanto feia, é oprimida, mas é seduzida pela ideia de se tornar opressora aceitando essa relação como natural, visto que a relação opressor/oprimido é naturalizada por uma estrutura social que ecoa na aparência destes indivíduos.

O corpo também marca e é marcado como fator distintivo na distopia de Suzanne Collins, a já citada *Jogos Vorazes*, porém diferentemente da narrativa de Westerfelt, a sociedade criada pela autora não possibilita a ascensão corpórea e

social a todos os indivíduos deste sistema. Os cidadãos que residem nos distritos têm seu corpo marcado pela atividade física que exercem. Já os cidadãos da Capital possuem corpos que transcendem a estrutura básica humana. Estes corpos são transfigurados por aparência já que Capital possui tecnologia e poder para tal.

As câmeras não tinham mentido sobre sua grandeza. De fato, eles não tinham capturado o bastante de toda a magnificência dos edifícios cintilantes em um arco-íris de cores que se erguem ao ar, os carros reluzentes que andam nas largas ruas pavimentadas, as pessoas vestidas de forma estranha com cabelos bizarros e faces pintadas que nunca perderam uma refeição. Todas as cores parecem artificiais, o rosa muito profundo, o verde muito brilhante, o amarelo doloroso aos olhos, como os discos redondos de um doce duro que nós nunca podemos bancar na minúscula loja de doces no Distrito 12. (COLLINS, 2010 [2008], p.90)

Na descrição feita pela protagonista pode-se observar seu estranhamento em relação aos corpos tão diferentes dos quais estava habituada em seu distrito de origem. Destaca-se o corpo enquanto produto e representante do modo de vida de cada grupo e isto é facilmente apreensível na descrição de Katniss quando esta qualifica estes corpos como aqueles “que nunca perderam uma refeição”. Essa qualificação define tanto o grupo da Capital como o grupo da própria personagem e a relação entre esses corpos.

A protagonista de *Jogos Vorazes* tem acesso a estes outros corpos por estar inclusa nos jogos. A jornada da personagem de seu distrito em direção à arena demonstra uma inclusão processual desse corpo, antes excluído ao espaço e ao convívio com os habitantes da Capital e que aos poucos começa a se transformar para ser consumido por ela.

Então eles me puxam da mesa, removendo o fino robe que eu fora permitida a usar dentro e fora. Eu fico parada lá, completamente nua, enquanto os três me circulam, empunhando pinças para remover todos os últimos pedacinhos de pelo. Eu sei que deveria estar embaraçada, mas eles são tão diferentes de pessoas que eu não estou mais auto-consciente do que se um trio de pássaros estranhamente coloridos estivesse bicando ao redor do meu pé. (COLLINS, 2010 [2008], p. 93)

É interessante notar que a personagem não define os corpos dos habitantes da Capital como pessoas. Pode-se denotar aí uma diferença tão atenuada entre

esses corpos que os mesmos não se reconhecem como iguais. Outra questão é o processo de metamorfose sofrido pela personagem, já que o espaço dos *Jogos Vorazes* é um espaço midiático, onde esses indivíduos serão consumidos por um mercado e para um fim específico. Há uma adequação do corpo para que este seja incluído e consumido, neste sentido, a noção de mercado é pungente, já que existe a compra e a vinculação do mesmo a um ideal elegido pelas estruturas de poder da sociedade.

Em ambas as obras analisadas o corpo é a instância que materializa a identidade do indivíduo. É possível dizer que a dicotomia corpo-mente se integra na terceira virada, já que para Tally ter um corpo “feio” reflete em sua própria autoimagem enquanto Ser. No mesmo sentido, Katniss busca manter traços corpóreos compatíveis com seu passado no distrito 12. Sua ojeriza por elementos vinculados a corpos da Capital representa sua resistência à identidade e ao modo de vida destes indivíduos.

### **3.4- Subtexto utópico: Entre o pós e o transumano.**

Ao referenciar-se a este humanismo, o pensamento pós-humanista e o transumanista, dentro do recorte teórico utilizado neste trabalho, são movimentos opostos entre si. Segundo N. Katherine Hayles (1999, p. 22) o pós-humanismo posiciona-se contra o movimento humanista, admitindo não que o homem é o âmago do universo, mas que várias formas inteligentes podem existir. Sendo assim, o centro que teria o discernimento e a racionalidade como prerrogativas e seria sinônimo de humanidade, passa a não existir, pois outros seres poderiam subsistir e compartilhar de uma racionalidade similar ou mesmo mais elevada. Cary Wolfe (2009) acredita que o movimento pós-humanista emancipa, ao mesmo patamar, novos seres como animais, robôs ou alienígenas. A consciência não é mais humana, mas pós-humana. Portanto, esta corrente trata-se de uma descentralização e, segundo o autor, não necessita recuperar traços humanistas ou se constituir como anti-humana.

Já o transumanismo não se opõe ou descentraliza o humanismo, ao contrário, o intensifica, pois se no humanismo o ser humano retira a divindade do

centro do universo e da representação de beleza, no transumanismo ele destitui do divino a incumbência da evolução de sua espécie. O homem seria então capaz de evoluir a si mesmo através da tecnologia, e a evolução estaria a cargo de seu desejo e não de uma ordem divina ou de processos naturais aleatórios. Os transumanistas acreditam que a organização humana atual não estaria apta para imaginar um ideal de produto desta evolução ou possuir uma ampla ideia do que é a transumanidade. Ainda na questão de produto, é importante pontuar que a evolução transumana se entende como um processo de aprimoramento constante e infundável, como já observado no capítulo um. Esses aperfeiçoamentos estariam enfatizados em três grandes áreas: bem-estar, longevidade e inteligência.

A partir do exposto, pode-se observar que estes dois modelos filosóficos ressignificam o componente humano em distopias de terceira virada. Para tal discussão, buscar-se-á cotejar duas trilogias relativas a este momento do gênero, porém distintas quanto as suas imputações filosóficas. Neste cenário, a trilogia *Feios* é representativa de uma realidade enfaticamente transumana e *A 5ª Onda* é concebida a partir de um ambiente agudamente pós-humano.

Os conceitos filosóficos aqui abordados são temporalmente sincrônicos. Logo, a questão social e a visão contemporânea para tais correntes são extremamente relevantes no universo das obras. Ambas as trilogias aqui analisadas questionam não apenas a fragilidade do ponto de vista atual, frente a estas possibilidades de futuro, mas também a concepção de tais termos por uma sociedade que ainda não desenvolveu inteiramente meios de conceber tais estruturas.

Até aquele momento, Tally não havia se dado conta da importância da conversa, a primeira vez que Shay tinha expressado seu desejo de permanecer feia. Se tivesse percebido na hora, talvez pudesse ter convencido Shay a desistir da fuga. E, agora, as duas estariam numa torre de festa, juntas e perfeitas. (WESTERFELT, 2014[2005], p. 218)

No excerto pertencente à trilogia *Feios*, pode-se observar a questão do humano frente a este futuro transumano ao qual ela deseja. No contexto da passagem, a protagonista Tally é tolhida da cirurgia que a transformaria em uma “perfeita”, essa operação corrigiria as imperfeições normais do humano e levaria os ditos Feios a um estágio transumano. A protagonista não entende a fuga da amiga e

acredita que a está ajudando quando tenta entregar ela e os demais “rebeldes” para o governo. Todavia, após uma saga que leva ao seu esclarecimento, ela passa a descobrir coisas que a ressignificarão enquanto ser e que mudarão até mesmo seu conceito de humanidade. O corpo é sintomático neste caso, pois, como visto na passagem acima, as duas poderiam estar tendo uma vida perfeita cheia de festas e diversões apenas se fossem “perfeitas”. Enquanto Feias, as personagens são proibidas de ter um convívio social pleno, pois têm seu espaço em muito restringido.

A ineficiência da geração presente em lidar com estes movimentos pode ser também observada na trilogia de Yancey. A personagem em vários momentos da obra descreve sua vida pregressa e narra a incapacidade de uma ideia global do que estaria em jogo em uma sociedade que se torna pós-humana.

É impossível ter certeza, mas aposto que os Outros sabiam dos alienígenas que imaginávamos. E aposto que eles acharam tudo muito engraçado. Eles devem ter rolado os traseiros no chão de tanto rir. Se é que têm senso de humor... ou traseiros. Eles devem ter rido como nós rimos quando um cão faz algo especialmente bonitinho e idiota, "Ah, esses humanos, tão bonitinhos e idiotas! Eles acham que gostamos do que fazem! Não é lindo?" (YANCEY, 2013, p.13)

Na passagem acima, pode-se observar ainda um momento de transição, no qual existe uma busca de pertencimento a um ideal de humanidade, o qual é caracterizado pelo uso de “nós” enquanto oposição aos “outros”. Há, também, uma luta para retomar a antiga ordem social, visto que a sociedade atroz é exatamente a pós-humana da obra. É importante pontuar que em ambas as trilogias aqui analisadas esses movimentos são pontos centrais na criação do universo distópico, logo a ideia central das distopias de terceira virada é demonstrar a derrocada social decorrente do acontecimento ou da adoção de tais sistemas.

Outra aproximação entre as duas obras está no ideal utópico das mesmas, o que é sinalizado por Dunja M. Mohr (2007) em seu texto intitulado “Transgressive Utopian Dystopias: The Postmodern Reappearance of Utopia in the Disguise of Dystopia”. A autora afirma a existência de um subtexto utópico dentro das distopias modernas e até mesmo uma mescla entre ambos os gêneros, dos quais os textos resultantes poderiam ser vistos ora como distopia, ora como utopia, dependendo do ponto de vista. Neste sentido, ao se analisar *Divergente* ou *A 5ª Onda* é inegável um subtexto utópico muito similar em ambas as narrativas. Nelas, há uma noção de que

o componente humano deveria ser intocado pela tecnologia. Tal realidade estaria na retomada de elementos que deixariam o indivíduo em sintonia com um ideal humano, imutável e intrínseco a nossa espécie desde seus primórdios. Essa revisitação à essência humana na busca de um ideal utópico danificado pela sociedade e a tecnologia está presente em todas as distopias de terceira virada e é paralela à imputação dos conceitos de pós-humano ou transumano.

A existência de um ideal utópico dentro das distopias modernas é facilmente inferível nas obras aqui analisadas. No caso de *A 5ª Onda*, a personagem central é batizada de Cassiopeia, mas é comumente chamada de Cassie. A pronúncia de Cassiopeia em inglês se assemelha à junção do nome Cassie e utopia [kæsiou'pi:ə], sendo possível ler tal nome como uma referência a utopia de Cassie. Esta aproximação é significativa, pois a protagonista personifica de forma pungente o subtexto utópico dentro da obra. Ela se questiona sempre sobre o conceito do humano, para distinguir-se dos outros seres aos quais ela nomeia sintomaticamente como “Outros”, fazendo com isso uma clara oposição entre eles e os humanos. Na fala da personagem pode-se depreender uma necessidade de assimilar para si uma ideia de humanidade e a partir dela estabelecer o inimigo no campo de batalha: “Porque, se eu for a última, então eu sou a Humanidade. E se essa for a última guerra da Humanidade, então eu sou o campo de batalha.” (YANCEY, 2013, p.167).

A busca de uma essência humana parece natural em uma sociedade pós-humanista como a de *A 5ª Onda*, porém este mesmo questionamento ocorre na sociedade transumana de *Feios*. No terceiro romance da trilogia, Tally descobre que pertencia a um experimento que objetiva o controle dos danos genéticos.

Havia um tipo de beleza, um encanto que todos viam. Olhos grandes e lábios grossos, como crianças; pele sedosa e brilhante; traços simétricos; e milhares de outras pistas. Em algum lugar no fundo de suas mentes, as pessoas buscavam esses sinais permanentemente. Ninguém podia evitar notá-los, qualquer que fosse sua criação. Um milhão de anos de evolução haviam tornado aquilo parte do cérebro humano. Os grandes olhos e lábios diziam: sou jovem e vulnerável, não posso machucá-lo e você quer me proteger. O resto dizia: sou saudável, não vou deixá-lo doente. E, não importava como se sentia em relação a um perfeito, uma parte de você sempre pensava: Se tivermos filhos juntos, eles também serão saudáveis. (WESTERFELT, 2014[2005], p. 24)

Como é possível observar, Tally considera o fato de tornar-se “perfeita” como parte de uma evolução biológica, a qual leva o humano para uma fase de perfeição

que o auxilia, dentre outras coisas, em suas relações interpessoais. O corpo transfigurado traz uma aura quase mágica, na medida em que é quase impossível nutrir sentimentos negativos por ele e essa premissa se ancoraria em algo biológico e primitivo, contra o qual nada poderia ser feito. A crítica da passagem acima se dá também na ideia de culpar a genética e buscar uma evolução do corpo. Neste sentido, o entorno é o que realmente dá forma ao homem e esta visão vai ao encontro a Bryan J. Turner, o qual, no livro *The Body and Society: Explorations in Social Theory* (2008), inscreve o corpo como materialidade essencialmente cultural e, portanto, produto da sociedade.

A partir do exposto, pode-se observar que ainda que as distopias de segunda virada questionem acepções de futuro ancoradas em movimentos filosóficos diferentes, o subtexto utópico resultante de ambas correntes é congênere. A realidade ideal para estas distopias é quase primitiva na qual o humano se vê despido de qualquer máscara social ou tecnológica que esvaneça sua verdadeira natureza, porém chegar a tal essência é uma tarefa por si quimérica, pois conceber a essência humana apartada de conceitos como sociedade e cultura, não é tarefa fácil. Desde tempos imemoráveis atrelamos ao humano adjetivos, Aristóteles concebia o humano como ser político. Pode-se aventar o humano enquanto ser cultural, racional, etc, porém encontrar uma definição à parte desta adjetivação é uma tarefa no mínimo hercúlea.

Ainda assim, discutir a natureza do homem como ser supra histórico é também apartá-lo de certa forma dos animais. Friedrich Nietzsche considera o homem como animal, mas o coloca como ser dotado de memória e está diferença estaria potencialmente ligada a sua incapacidade de atingir a felicidade. Nesta seção temos discutido a ideia de Dunja M. Mohr (2007), que acredita na existência das utopias dentro das distopias modernas, pode-se aventar que ao problematizarem a tecnologia em realidades horríveis as distopias criam como efeito colateral uma ideia de utopia relacionada a essência humanista ou até mesmo naturalista. Neste sentido, o utopismo de um estado mais anterior relembra a busca utópica pela felicidade proposta por Nietzsche, no livro *Segunda consideração intempestiva* (2003).

Considera o rebanho que passa ao teu lado pastando: ele não sabe o que é ontem e o que é hoje; ele saltita de lá para cá, come,

descansa, digere, saltita de novo; e assim de manhã até a noite, dia após dia; ligado de maneira fugaz por isto, nem melancólico nem enfadado. Ver isto desgosta duramente o homem porque ele vangloria-se da sua humanidade frente ao animal, embora olhe invejoso para a sua felicidade - pois o homem quer apenas isso, viver como animal, sem melancolia, sem dor; e o que quer entretanto em vão, porque não quer como o animal. O homem pergunta mesmo um dia ao animal: por que não falas sobre a tua felicidade e apenas me observas? (NIETZSCHE, 2003 [1876], p.07)

No parágrafo acima, Nietzsche questiona a memória, a colocando como fator que impede o ser humano de encontrar a felicidade. Neste sentido, o filósofo coloca todos os avanços tecnológicos e todas as ferramentas que nos distinguem dos animais como fatores que *per se* nos distanciam da felicidade e, portanto, da possibilidade da utopia. A memória é atribuída ao passado e ao futuro, já que para Nietzsche ela organiza a noção de tempo. O ser humano sendo supra histórico traz consigo o peso do tempo, ao rever o passado ele restringe o futuro, o peso do futuro e a reflexão acerca das próprias ações em decorrência do mesmo estariam nos afastando de um ideal.

Pode-se dizer que um desapego a esperança para com o futuro e a vivência real no presente nos aproximaria do caminho da felicidade. Entretanto, a esperança é um conceito frequentemente relacionado à humanidade, porém a desesperança ou mesmo o pessimismo não são atrelados à espécie com o mesmo afinco. Ernest Bloch (1995), no livro *The principles of hope*, busca conceituar a utopia, em um contexto no qual, segundo ele, é impossível não ter esperança. Para o autor, a realidade é a expectativa da própria realização. Neste sentido, a esperança ganha uma nova conotação e torna-se, também, o nome dado ao ato de esperar. Assim, nada existiria senão possuísse intrínseco a si uma expectativa, por exemplo, um olho pode existir materialmente, mas de fato funcionalmente não o é, se não houver nele a expectativa de enxergar. Assim, seria orgânico a mente humana ter esperança. Contudo, o que anos de história têm mostrado a humanidade é que nem sempre essa esperança é positiva, e isso não se dá só pela nossa constituição, como visto por Bloch, mas também pelo então vivenciado.

Dessa forma, o subtexto utópico nas distopias de terceira virada vive um paradoxo: a busca da simplificação naturalística como possível verdade utópica e, ao mesmo tempo, sua impossibilidade, visto que é o ato de esperar- e se ligarmos o

esperar a Nietzsche estamos falando também de memória – que nos torna humanos.

#### 4 – *Divergente*: A (re)construção genética da distopia

A análise de *Divergente*, como visto no referencial teórico, leva em consideração não apenas o elemento de distopia, mas também de utopia. A trilogia divide-se em três romances: *Divergente* (2012), *Insurgente* (2013) e *Convergente* (2014). O primeiro romance da série ambienta o leitor no experimento de Chicago, introduz o sistema vigente dentro da cidade e as facções que separam e constroem a comunidade da urbe. O segundo livro dá ensejo as revoltas e as modificações da suposta ordem dentro da sociedade e denota seus efeitos no processo da criação de uma realidade ainda pior do que a já sentida no primeiro romance. O último romance rompe o véu do experimento e reformata Chicago não como a última sociedade humana, mas como a tentativa de uma sociedade que sofre com os efeitos da transumanização de retornar a um ideal genético anterior. É neste último romance que a discussão sobre a essência humana frente a transumanidade e seus riscos é mais pungente. A narração dessa sociedade é feita por dois personagens que constituem o par romântico da narrativa, os quais são: Tris e Tobias. Tris é a narradora dos primeiros dois romances e divide o espaço da narração com seu consorte no terceiro livro, já que não daria conta de finalizar a narrativa, pois morre em seu processo.

Sendo a obra contemporânea, ela está intimamente ligada à sociedade vigente. Esta assertiva baseia-se não somente nas conexões entre *outopias* e sociedade, vistas com mais profundidade até então, mas também nas correspondências que se estabelecem entre a última e a ficção científica, tal preposição é vista no texto introdutório da obra *A mão esquerda da escuridão*. Neste texto, Ursula K. Le Guin, autora do romance, discorre sobre as peculiaridades do gênero e seus mundos imaginários que funcionam como metáfora para a organização social vigente. Para ela, “A ficção científica não prevê; descreve.” (LE GUIN, 2014, p.8). Desta forma, é possível entender que é a partir das conexões e temores da sociedade que podemos pensar em um movimento de terceira virada distópica, na qual se enquadram os romances de Veronica Roth, já que a questão da transumanidade é tão central à obra como o é para a sociedade contemporânea.

Contudo, é necessário lembrar que o foco desta análise não é restrito a características contemporâneas, mas emerge de textos que lhe são antecessores. A

relação comparatista a que este trabalho se dispõe procura analisar a adaptação destes temores em uma literatura que representa outras conjecturas sociais.

É então que se torna possível definir literatura, considerando-se essa dimensão da memória, na qual a intertextualidade não é mais apenas a retomada da citação ou da re-escritura, mas descrição de um momento de passagens na relação consigo mesma e com o outro (...) Os efeitos de convergência entre uma obra e o conjunto da cultura que se nutre penetra-a em profundidade, aparecem então em todas as suas dimensões: a heterogeneidade do intertexto funda-se na originalidade do texto (SAMOYAUULT, 2008,p.11)

Ainda que a trajetória intertextual do gênero distopia tenha sido previamente introduzida no capítulo 2, é interessante reiterar a análise intertextual que se seguirá. Neste sentido, a análise não trata de uma comparação dos romances, mas sim de reconhecer os ecos das histórias trazidas no segundo capítulo deste trabalho para o romance *Divergente*. Como visto na citação acima, estes elementos se fundem ao texto, onde muitas vezes não é possível encontrar uma referência explícita, porém, estes escritos mesclam-se a seus predecessores e colaboram para a formação de uma nova obra.

A revisitação de distopias antigas com um olhar mais contemporâneo foi feita também por Mario Vargas Llosa no livro de ensaios críticos *La verdade de las mentiras*, publicado originalmente em 1990, no qual o autor discorre sobre o que chama de “utopias negativas”. Para tal, traça um paralelo sobre as, aqui nominadas, *eutopias* e distopias, tomando por base de análise *Admirável mundo novo* de Huxley.

A utopia representa uma inconsciente nostalgia da escravidão, de regressar a este estado de total entrega e submissão, de falta de responsabilidade, o que para muitos é também uma forma de felicidade e que configura a sociedade primitiva, a coletividade ancestral, mágica e que antecede ao nascimento do indivíduo. (LLOSA, 2002, p.139; nossa tradução)<sup>30</sup>

O autor se posiciona quanto à coletividade exposta pelas *eutopias* e que de certa forma nega ao indivíduo algo primal, que seria sua subjetividade. Ainda que o

---

<sup>30</sup>Do original: “La utopía representa una inconsciente nostalgia de esclavitud, de regreso a ese estado de total entrega y sumisión, de falta de responsabilidad, que para muchos es también una forma de felicidad y que encarna la sociedad primitiva, la colectividad ancestral, mágica, anterior al nacimiento del individuo.” (LLOSA, 2002, p.139)

texto discorra sobre uma distopia de segunda virada, o autor se refere a um grande rompimento com o utopismo contemporâneo. Para ele existe uma quebra generalizada da individualidade e de uma opinião crítica acerca da sociedade atual, ainda que a palavra subjetividade esteja sempre presente. Llosa se questiona sobre a existência de uma verdadeira subjetividade também no livro *A civilização do espetáculo: uma radiografia do nosso tempo e da nossa cultura*, no qual denuncia o empobrecimento da cultura no que tange à frivolidade da vida contemporânea.

Contudo, é inegável o fato da ênfase na subjetividade na contemporaneidade e de mecanismos que corroboram para sua promoção. Pode-se dizer que a coletividade em detrimento do indivíduo é um receio mais ligado ao contemporâneo e as distopias da terceira virada ressoam este medo. Além disso, vários são os temores sociais que tencionam o indivíduo a preocupar-se com o futuro, dentre os quais pode-se recuperar a morte da história de Fukuyama (1992), que aponta para o fato de estarmos em um ápice de sistemas de comunidades sociais e, sob este prisma, pode-se depreender que a idealização de uma sociedade diferente da nossa seria uma sociedade pior. Seja pelo medo de perder o que temos, seja pela ameaça da tão arraigada noção de subjetividade, *eutopias* não estão mais em voga e, caso Llosa esteja certo, estejamos vivendo em uma sociedade que se assemelha às frivolidades *eutópicas*, mas ainda assim somos temerários de sua derrota. A dualidade do subjetivo e do comunitário se entrelaçam, na medida em que ao mesmo tempo em que grandes comunidades são formadas em mídias sociais variadas, somos perpassados por uma eterna busca do prazer para a realização do eu pessoal.

Discorrendo ainda sobre a crítica à contemporaneidade, a problemática mais latente e discutida pelas distopias de terceira virada, como visto no capítulo 1, é a transumanidade. No aporte feito, foi visto a transumanidade como uma intensificação humanista, porém um tanto futurística. Contudo, o pensamento transumanista já se caracteriza como filosofia e representa várias tendências sentidas no presente.

Parabéns. Você é o orgulhoso proprietário dos mais recentes, modelos novos e melhorados de cérebro e corpo, versões que só recentemente se tornaram disponíveis e que tornam todos os modelos anteriores obsoletos. Você acha que seu cérebro é o mesmo que o de um caçador primitivo de sua espécie que viveu há 10.000 anos? O que significa dizer que, nas sociedades orais

antigas a memória humana foi um dos principais indicadores de inteligência, mas agora temos mecanismos de busca que dão a qualquer pessoa com um computador acesso à memória acumulada do mundo? Coloque um pouco diferente: Você é tão inteligente quanto Homer? Como você se compararia a um camponês do século XIII, ou a Rainha Vitória? (ALLENBY & SAREWITZ, 2001, p. 2-3; nossa tradução)<sup>31</sup>

Na passagem acima, encontramos a citação do livro *The Techno-Human Condition*. Nela é possível depreender que os autores sinalizam que a sociedade já está em um momento ou processo de *transumanização*, pode-se dizer que o ser humano está se tornando cada vez mais transumano. Essa assertiva encontra respaldo não somente nos teóricos, mas na noção mais difundida de transumanidade que implica em um alargamento das habilidades humanas. Neste sentido, as tecnologias têm ajudado o sujeito contemporâneo a se comunicar em distâncias cada vez maiores e com melhor qualidade. A voz, antes restrita ao ressoar das ondas produzidas por nosso aparelho fonador, se torna largamente conduzida e reproduzida por aparelhos de bolso. Os seres humanos estão ascendentemente mais conectados uns aos outros e os dispositivos eletrônicos cada vez mais acoplados a seus corpos. Neste prisma, o indivíduo contemporâneo já pode se considerar transumano, porém muito lhe falta para ser considerado a realização de ideias e sonhos dos transumanistas contemporâneos.

A distopia ressoa a realidade cada vez mais tátil da evolução e, até mesmo, a possibilidade de substituição do corpo ou de suas partes por componentes tecnológicos. Temendo à tecnologia utilizada para mudar ou escolher traços específicos da genética humana e evidenciando possíveis problemas na escolha de tal caminho, a distopia problematiza a essência do humano e também do transumano. Para tal, ela se utiliza do futuro como lugar de discussão do presente, onde personagens sofrem na própria vivência as escolhas do passado. As distopias de terceira virada, em especial *Divergente*, dão vozes aos dois lados, mas sinalizam certo pessimismo quanto às ideias e ideais que não levaram em consideração o componente humano, que é naturalmente falho. A questão que é proposta por estas

---

<sup>31</sup>Do original: Congratulations. You are the proud owner of the latest, new-and-improved-model human brain and body, a version that has only recently become available and that renders all previous models obsolete. Do you think your brain is the same as that of a hunter-gatherer of your species who lived 10,000 years ago? What does it mean that in ancient, oral societies human memory was a principal indicator of intelligence, but we now have search engines that give anyone with a computer access to the world's accumulated memory? Put somewhat differently: Are you as smart as Homer? How do you think you compare to a thirteenth-century peasant, or to Queen Victoria?.(ALLENBY & SAREWITZ, 2001, p. 2-3)

obras é a da legitimidade de um ser carente de perfeição na obliteração do que entende por falhas e da jornada que incorre na opressão da subjetividade, por um ideal de plenitude da espécie.

É sob esta perspectiva que este capítulo busca analisar *Divergente* e, neste sentido, subdividir-se-á em quatro características da obra traçando paralelos sobre os textos previamente discutidos e as concepções da trilogia que são perpassadas por uma problemática de transumanidade. As subdivisões “Sociedade transumana”, “Política de normalidade”, “Humano versus transumano” e “Controle e distinção” são similares às subdivisões do segundo capítulo, principalmente na divisão que abarca as distopias de segunda virada distópica. Esta similaridade é proposital, visto que estas obras estarão presentes na discussão sobre os romances de Veronica Roth, porém os paralelos que serão traçados tomam por base a diferença de temática e a adaptação de tais características marcantes nos romances clássicos para uma trilogia representante de outro momento histórico.

#### **4.1 - Sociedade transumana**

Objetivou-se começar a análise pela sociedade de *Divergente*, já que a problemática do social é pungente na obra; a adjetivação, contudo, demonstra o foco de análise que este trabalho tem tomado e ao qual integra a presente obra. Trata-se de uma sociedade transumana. Visto tratar-se da grande problemática do romance, a questão da transumanidade será levada em consideração como pano de fundo da organização social da trilogia.

Sei muito pouco sobre genética, apenas o que posso ver passando de pais para filhos, no meu rosto e no rosto dos meus amigos. Não consigo imaginar alguém isolando um gene de assassinato, covardia ou desonestidade. Essas coisas parecem nebulosas demais para terem uma localização concreta no corpo de uma pessoa. Mas não sou nenhuma cientista. (ROTH, 2014 [2013],127)

Na passagem acima, pode-se perceber que os grandes problemas da sociedade da obra de Roth são advindos de pesquisas genéticas que manipularam os genes da humanidade. Tal procedimento levou a comunidade não a uma

evolução, mas ao caos completo. Desta forma, objetiva-se aqui trabalhar com os ecos distópicos das sociedades previamente visitadas nas distopias anteriores e coteja-las à obra, a qual conta com o elemento transumano como dínamo do desastre narrado nos três romances da trilogia. É necessário, porém, versar sobre áreas específicas, saber como elas se apresentam na obra e como dialogam com a temática.

A sociedade de Roth é apresentada como uma sociedade “normal” para o leitor contemporâneo, o qual pode considerá-la, em um primeiro momento, uma sociedade humana. Os habitantes desta cidade não se consideram diferentes dos humanos antigos em termos de biologia e são levados a crer que sua sociedade sobreviveu a uma grande guerra e, por isso, buscou organizar-se de maneira a perdurar e evitar o caos. Grande parte das explicações acerca das convenções adotadas na cidade estão em torno do medo da repetição deste caos. Assim, a cidade foi criando uma mitologia própria em torno de suas práticas e condenando o que era disforme às regras estabelecidas por ela. Neste sentido, podemos pensar na assertiva de Joseph Campbell e Bill Moyers que diz que:

Os mitos antigos foram projetados para harmonizar a mente e o corpo. A mente pode divagar de formas estranhas e querer coisas que o corpo não quer. Os mitos e ritos eram meios de colocar a mente em harmonia com o corpo e o modo de vida de acordo com a maneira que a natureza ditava. (CAMPBELL; MOYERS, 1990, p.53)

A ideia de mito vista acima tem como fator inerente a si harmonizar a dicotomia mente/corpo e pode ser facilmente expandida a outros paralelos - pode-se aventar desejo/necessidade ou indivíduo/sociedade. A exemplo disso, existe uma mitificação do que está fora da cidade, acredita-se que o que está fora de seus limites é o caos. A mitologia, desta forma, institucionaliza uma barreira física que mantém os sujeitos confinados àquele espaço, agregando à cultura a ideia de que a cerca que os separa do mundo exterior mantém os cidadãos a salvo do horror que há para além deste lugar.

– O que você acha que está lá fora? – pergunto para Christina, acenando com a cabeça em direção à porta. – Quer dizer, além da cerca.  
Ela dá de ombros.  
– Um monte de fazendas, eu acho.

– Eu sei, mas... e além das fazendas? Do que estamos protegendo a cidade?  
Ela balança os dedos em minha direção.  
– De monstros!  
Eu reviro os olhos. (ROTH, 2012 [2011], 132-133)

Como visto na passagem acima, existe um investimento do governo na proteção destas cercas, o qual é feito de maneira que até mesmo os “policiais” acreditem que estão salvaguardando os cidadãos da ameaça de fora. Contudo, essa força protetiva além de servir psicologicamente ao sistema, por endossar a existência do mito de uma realidade desconhecida e atroz existente no campo externo, auxilia no cerceamento destes cidadãos, aos quais é vedada a saída para fora dos limites deste espaço. Como visto no capítulo 2, na seção 2.2.1 “Insularidade das distopias”, vários mecanismos similares ocorrem nas distopias de segunda virada. É, porém, na distopia *We* de Zamyatin que é possível observar mais similaridades à *Divergente*, no que concerne à mitificação do espaço que está fora do reservado para a sociedade distópica.

Vocês estão enfrentando criaturas desconhecidas em Planetas Alienígenas, que ainda podem estar vivendo em um estado selvagem de liberdade, e subjugando-os ao jugo benéfico da razão. Se eles não entenderem que lhes trazemos a felicidade matematicamente infalível, será nosso dever obrigá-los a ser felizes. (ZAMYATIN, 2006 [1924], página 3)<sup>32</sup>

Na passagem de Zamyatin atrelada ao começo da realidade distópica chamada “estado único”, pode-se observar que os indivíduos que faziam a proteção desta comunidade, o faziam a partir de um mito de que o outro era totalmente diferente e até mesmo selvagem. A ideia de monstros também é presente, aqui substituída pela ideia de Aliens. Todavia, conforme a nação fora se desenvolvendo o que se percebeu foi que não se sabia exatamente o que havia para fora dos muros da cidade, existia apenas a ideia de que era algo ruim. Os conceitos de monstro e alienígena são interessantes do ponto de vista das instituições de “Eu” e do “outro”, já que, em ambas as definições, o “outro” é aquele que é diferente do “eu” e que pode, em ambas as obras, inclusive trazer malefícios a este primeiro. A

---

<sup>32</sup> Do original: “You are confronting unknown creatures on Alien Planets, who may still be living in the savage state of freedom, and subjugating them to the beneficial yoke of reason. If they won’t understand that we bring them mathematically infallible happiness, it will be our duty to force them to be happy.” (ZAMYATIN, 2006 [1924], p. 3)

diferença está na ideia de que no primeiro momento da distopia de Zamyatin este “outro” poderia ser forçado a se tornar um “eu”, mas em *Divergente* isso não ocorre. A distopia retratada nos romances de Roth poderia ser comparada com o momento culminante da distopia *We*, em um momento em que o “eu” se transforma em “nós” e que os mitos e crenças são partilhados por todos como se fossem apenas representações da mesma identidade. Na emergência de uma completa identidade de “nós” não existe espaço para a ideia de “outro”.

Em ambas as obras existe, também, um confinamento de indivíduos, temendo que estes tenham contato e se “conspurquem” de certa forma com o mundo exterior. Todavia, a diferença básica entre *Divergente* e *We* se dá na motivação para o confinamento e no que se entende por “conspurar-se”. Em *We* existe um regime que possui seu sistema de governo e objetiva que seus cidadãos não se “corrompam” com ideais estrangeiros e que não desejem algo para além de suas fronteiras. Já no tempo da narrativa de D-503, protagonista de *We*, acredita-se não haver motivos para ir além dos muros já que não existem mais necessidades para estradas e que as estradas que existiam há muito tempo haviam sido abandonadas. O ápice do “estado único” é a negativa da vontade de ir lá fora e ao mesmo tempo o medo de abandonar a segurança criada pelos muros. Em *Divergente* esta prisão se dá a partir da genética, indivíduos com cargas genéticas específicas são postos dentro de um espaço constricto para que possam gerar descendentes melhores e a ideia de conspurcar-se se dá também a nível genético, já que dentro dos experimentos suas relações podem ser melhor controladas afim de que estas levem a indivíduos reconstruídos geneticamente.

Outra questão ligada a um mito como fator de coerção e mecanismo que incute medo à sociedade na obra *Divergente* é a divergência, a qual nomina a trilogia e o primeiro romance. A divergência é considerada como tabu e pouco discutida, fazendo com que muito do que se saiba sobre a mesma encontre-se no terreno mitológico, visto que as pessoas criam mitos para lidar com esses desconhecidos. Todavia, o governo também é ativo na criação e disseminação destes mitos, criando uma imagem atroz da divergência para que eles sejam delatados e entregues ao governo, caso encontrados. A ojeriza ao diferente dentro da sociedade experimental de Chicago pode ser explicada pela própria protagonista, após vivenciar os terrores impostos pelo governo à facção de seus pais.

Não podemos ficar confinados a uma única maneira de pensar, e isso apavora nossos líderes. Isso significa que não podemos ser controlados. E significa também que, não importa o que eles façam, nós sempre causaremos problemas para eles. (ROTH, 2013 [2012], p. 455).

Em várias distopias de segunda virada é comum a existência de sistemas que lutam para exercer o controle de indivíduos e desestimular rebeldes com represálias e até mitos sobre as consequências que ocorrem a esses rebeldes. Uma obra que aponta bem a questão mítica atrelada a padrões de conduta é *O Senhor das Moscas* (1954) de Willian Golding. Na obra, existe uma disputa entre dois grupos rivais e um destes cria uma deidade, o Senhor das moscas, a qual julga os atos dos indivíduos, mas que tem sua opinião perpassada pelas opiniões do líder do grupo. Contudo, em *Divergente* a própria rebeldia – se aqui tomarmos rebeldia como luta contra o controle – é fomentada socialmente pela genética, já que ser Divergente é possuir os genes puros. Neste sentido, a mitologia que tolhe os Divergentes atua na própria constituição dos seres, já que eles nascem dessa forma e precisam ser mortos ou exilados, pois sua condição é imutável.

– Você é Divergente. Minha mãe me disse para ficar longe de vocês, porque vocês podem ser perigosos.  
– É. Ela é uma Divergente, grande e assustadora, e vai explodir a sua cabeça usando apenas a força do pensamento – diz Lynn, fincando o dedo indicador entre os olhos dele. – Não vai me dizer que você realmente acredita nessas historinhas de criança sobre os Divergentes? (ROTH, 2013 [2012], p.169)

Como é possível perceber no trecho acima, retirado do segundo romance da trilogia, a divergência é considerada como algo a ser temido socialmente. A escolha de uma citação no segundo volume é proposital, pois a personagem passa por um esclarecimento, já que na sua comunidade de origem ela nada sabia sobre divergência e, mesmo quando é transferida para outra facção, teme ser descoberta enquanto Divergente. Assim, é apenas a partir de um amadurecimento das relações da protagonista como membro desta comunidade que o leitor começa a perceber que cada facção desenvolve sua própria ideia de o que é ser um Divergente, ainda que a divergência seja criminalizada em todos esses múltiplos olhares.

Neste mesmo âmbito, pode-se ver uma mudança brusca na personagem Tris, quanto ao seu status de Divergente e todas suas crenças acerca de si mesma e da sociedade na qual ela está inserida. A trilogia como um todo propõe um

aclaramento da personagem e é marcada por sua busca de conhecimento, para que com este, ela possa reconhecer-se enquanto indivíduo e libertar sua sociedade do controle.

Quando a história está em sua mente, você percebe sua relevância para com aquilo que esteja acontecendo em sua vida. Isso dá perspectiva ao que lhe está acontecendo. Com a perda disso, perdemos efetivamente algo, porque não possuímos nada semelhante para pôr no lugar. Esses bocados de informação, provenientes dos tempos antigos, que têm a ver com os temas que sempre deram sustentação à vida humana, que construíram civilizações e enformaram religiões através dos séculos, têm a ver com os profundos problemas interiores, com os profundos mistérios, com os profundos limiares da travessia, e se você não souber o que dizem os sinais ao longo do caminho, terá de produzi-los por sua conta. (CAMPBELL; MOYERS, 1990, p.14-15)

É possível perceber uma falta de mitos e de uma base de sustentação individual e social, a partir do deslinde da personagem. A grande cisão ocorre no momento em que estas personagens deixam seu confinamento e de certa forma se libertam. Todavia, o gênero distopia é marcado, como já vimos, pelo questionamento acerca da existência da utopia e, por conseguinte, esta troca de realidade não é menos distópica. Ao sair do experimento de Chicago, no romance *Convergente*, os personagens confrontam seus mitos, a partir do contato com novos. Essas questões acontecem não apenas com a personagem, mas também com os demais integrantes do grupo que atravessa este espaço.

- Não. – Ela balança a cabeça. – É a única coisa que sou. Da Erudição. E agora eles me dizem que isso é resultado de algum tipo de defeito nos meus genes... E que as próprias facções são apenas uma prisão mental para nos manter sobre controle. Exatamente como disseram Evelyn Johnson e os sem-facção. – Ela faz uma pausa. – Então, para que formar os Leais? Para que vir até aqui? (ROTH, 2014 [2013], p.139)

O conceito de verdade que muda aqui também é relevante, pois os personagens têm como verdadeira sua humanidade ou sua divergência a partir de um ideal disforme de humano, porém essa verdade acaba por tomar a forma da transumanidade e revela que a sociedade que fora palco destes indivíduos até o presente momento fora constituída de ideais de verdade externos a si. Esta manipulação da verdade se dá para obtenção de um produto, o que no caso da obra são indivíduos com genes restaurados. Neste sentido, pode-se destacar o conceito

de verdade de Nietzsche elaborado no livro *Sobre verdade e Mentira* ditado a um amigo em 1873. Para o filósofo a verdade é uma ilusão, uma enganação, a qual os indivíduos tomam como valor factual e que serve para manter seus corpos adestrados, visto que ela limita suas ações, seus julgamentos e o que estes sujeitos tomam por relevante. A verdade comungaria com o poder, já que seria em muito ditada por ele. Neste sentido, a obra de Roth apresenta a discussão sobre a legitimação de poder que se encontra na verdade preestabelecida. Este processo está exposto tanto dentro do experimento quanto fora dele.

Respiro fundo. Não sei de onde veio esta onda de desespero, mas, agora que eu já a reconheci, é impossível ignorá-la, como se uma coisa que estivesse dormindo dentro de mim há muito tempo tivesse acordado. Ela se mexe no meu estômago e na minha garganta. Preciso sair da cidade, preciso de verdade. (ROTH, 2014 [2013], p.62)

Observa-se na passagem acima a necessidade de encontrar a verdade e a partir dela restabelecer uma “ordem”. O desejo da protagonista beira a utopia na medida em que ela, ao buscar pela verdade acredita que a partir do esclarecimento poderá melhorar sua realidade. Temos então, os conceitos de verdade e mentira sendo considerados respectivamente bons e maus, enquanto que o que é demonstrado na obra vai ao encontro à noção de que ambos os conceitos são ilusórios e condicionados por indivíduos e instituições que operam o poder. A problemática acerca da verdade e do poder que está intrínseco a ela é também visto em *1984* de George Orwell.

Na verdade, como Winston sabia muito bem, há não mais de quatro anos a Oceania estava em guerra com a Lestásia e em aliança com a Eurásia. Só que isso não passava de uma amostra de conhecimento furtivo que ele por acaso possuía graças ao fato de sua memória não estar corretamente controlada. Em termos oficiais, a troca de aliados jamais acontecera. A Oceania sempre estivera em guerra com a Eurásia. O inimigo do momento sempre representava o mal absoluto, com o resultado óbvio de que todo e qualquer acordo passado ou futuro com ele era impossível. (ORWELL, 2009 [1949], p. 46-47)

Uma das grandes questões propostas pela obra é a facilidade do governo de controlar o passado. Essas alterações falaciosas são ironicamente feitas pelo ministério da Verdade, no qual o protagonista trabalha. Neste sentido, a obra

*Divergente*, ao atribuir à saga a necessidade de descoberta de verdadeiras informações ou conceitos e os embates com o poder decorrentes de tal busca, estabelece muitos pontos de contato com a discussão proposta por Orwell. Neste âmbito, outro ponto de contato é a conclusão pessimista a que chegam os protagonistas de ambas as narrativas, a noção de que a verdade é sempre um produto social e que está sempre a serviço do controle exercido sobre o povo. Em *1984*, o fechamento da obra é sintomático, pois o personagem Winston se permite acreditar no sistema e amar o regime antes de sua morte. Ao fazer isso a personagem aceita como fatídicas as verdades do sistema, já que o embate e a desconstrução de tais ideais somente trazem dor e sofrimento. No mesmo sentido, em *Divergente*, descobrimos que a verdade do experimento fora criada por uma outra externa, e que mesmo esta última é criada por um governo que objetiva mostrar que está fazendo alguma coisa para deter o caos social.

Aqueles que estão perdidos no torpor do soro da memória são divididos em grupos para aprender a verdade: que a natureza humana é complexa, que todos os nossos genes são diferentes, mas que não são nem danificados nem puros. Eles também aprendem uma mentira: que suas memórias foram apagadas por causa de um acidente e que estavam prestes a pressionar o governo pela igualdade dos GDs. (ROTH, 2014 [2013], p.488)

Como visto na passagem acima, um dos pontos atualizados na obra *Divergente* é a questão de verdade ligada à memória. Ainda estabelecendo relações entre *Divergente* e *1984*, pode-se observar uma diferença substancial na abordagem da problemática da memória feita em ambas. Em *1984* a memória ou sua falta é imprescindível para a manipulação do passado e, por conseguinte, do que é considerado verdade no presente. A memória, contudo, é algo estritamente ligado ao social, na sociedade de Winston as novas verdades são publicadas para atingirem um alvo comunitário.

O constructo social, portanto, corporificado por milhares de indivíduos, possui uma memória falha que é, em geral, passiva ao receber as informações e que é marcada por um crédito cego às instituições e à veracidade do que é informado por elas. Na sociedade escrita por Roth, a memória representa também algo que deve ser domado para o controle, mas esse controle não é exercido com base em um constructo social e sim com base em soros de manipulação. Pensar em soros de

manipulação, como explorado na quarta seção deste capítulo, parece algo já visto em distopias como *Admirável mundo novo* (1958) de Huxley, relativas à segunda virada e não algo que represente *Divergente* como integrante da terceira. Há que se lembrar, porém, que, diferente do *Soma* (droga usada para dar aos indivíduos a falsa sensação de felicidade em *Admirável mundo novo*), os soros de *Divergente* afetam somente pessoas com genes danificados e não os Divergentes. Neste sentido, a manipulação genética opera um papel importante na questão da memória, visto que somente um grupo com singularidades gênicas é imune ao controle exercido sobre a memória, tanto no que tange ao seu possível apagamento como a percepções da realidade que levam a memória.

As questões sociais, na obra de Roth, de alguma forma sempre tangenciam a questão da transumanidade. *Divergente*, ao atualizar o aspecto do inatismo, não nega que o sujeito é um ser social que é significado a partir da sociedade na qual está imerso, mas coloca a sociedade também como subproduto destes seres, na medida em que a mudança genética feita em seus integrantes modifica individualmente os indivíduos que ressignificaram por sua vez a sociedade também. Para melhor ilustrar o já mencionado, segue excerto do texto de Roth,

- É claro que há muitos fatores que determinam a personalidade de uma pessoa, como a criação e as experiências – continua David. – Apesar da paz e prosperidade que reinavam neste país quase um século atrás, pareceu vantajoso para nossos antepassados reduzir através de correção os riscos de que essas qualidades indesejáveis surgissem em nossa população. Ou seja, editaram a humanidade. (ROTH, 2014 [2013], p. 127)

De acordo com a passagem acima, é possível ver as questões de manutenção do regime da *outopia* pelo viés da restauração. Neste sentido, a obra busca consertar um ideal *eutópico* em um passado mítico<sup>33</sup>. Esta manutenção do ideal não da sociedade construída, mas de uma organização social de sonho assemelha-se em muito a *eutopias*.

Desde que Tori me falou sobre o termo usado para definir o que sou, Divergente, quero saber o que significa. E eis a resposta mais simples que recebi: “Divergente significa que meus genes estão

---

<sup>33</sup> Aqui se refere à passado, pois entende-se que o passado, neste momento da obra, é tido e vendido como sonho. Dessa forma, ele não se compromete com o real e sim com o próprio mito de perfeição de si mesmo, visto a aceção de mito usada por Joseph Campbell e Bill Moyers(1990).

curados. Puros. Inteiros. Eu deveria me sentir aliviada por enfim saber a resposta. Mas sinto apenas que algo está fora do lugar, uma voz no fundo da minha mente. (ROTH, 2014 [2013], p. 130)

No excerto acima percebe-se que o grande objetivo do experimento é criar seres iguais aos anteriores. É possível afirmar que o utopismo desta distopia seria retroceder a transumanidade que ocorrera e voltar para um estado utópico, no qual os genes não haviam sido “transformados” pelos humanos. Todavia, a narrativa também critica esse sentimento de utopismo com relação ao passado, já que ele é motivado pelo mesmo motivo que gerou a realidade presente: a insatisfação com o ser que se é e a possibilidade de editá-lo.

A busca de rompimento com o presente em um ideal de passado relembra muito *A Revolução dos Bichos* de George Orwell. Nela, obviamente não temos uma revolução gênica, mas uma social. Todavia, essa grande revolução que é pensada para trazer grandes benfeitorias para os animais acaba por incorrer em uma realidade distópica. O que começa a ocorrer no decorrer da narrativa de Orwell é a presença constante de paralelos com o antigo regime, mostrando que anteriormente estes animais eram mais felizes.

Mesmo assim, à medida que o verão passava, alguma escassez imprevista começou a se fazer sentir. Faltavam óleo de parafina, pregos, corda, biscoitos para os cachorros e ferraduras para os cavalos, coisas que não poderiam ser fabricadas na granja. Mais tarde, faltavam também sementes e adubo artificial, além de vários tipos de ferramentas e finalmente a maquinaria para o moinho de vento. (ORWELL, 2007 [1945], p. 54-55)

Obviamente a grande maioria das distopias se instaura de forma parecida, é comum a existência de uma revolta que propõe mudanças melhores, mas por fim acaba por instaurar uma organização social muito pior do que a previamente vivida. Ainda assim, o que é possível depreender na passagem acima é a narração deste momento de transição e, portanto, o sentimento de utopia relegado ao passado. Este sentimento se faz perceber muito nitidamente na personagem Mimosa.

Três dias mais tarde, Mimosa desapareceu. Durante algumas semanas ninguém teve notícias de seu paradeiro, até que os pombos trouxeram o informe de que a haviam visto na parte mais afastada de Willingdon, atrelada a uma bonita carroça vermelha e preta, em frente a uma estalagem. Um homem gordo, de rosto vermelho, calças xadrez e polaina, com todo o tipo de estalajadeiro,

dava-lhe pancadinhas no focinho e oferecia-lhe torrões de açúcar. Seu pêlo fora recentemente rasquetado e ela usava uma fita escarlate no topete. Parecia muito satisfeita, segundo disseram os pombos. Os bichos nunca mais falaram em Mimosa. (ORWELL, 2007 [1945], p. 42)

Mimosa representa o sentimento de pesar para com a perda do estilo de vida e da organização social do passado. Ela jamais se adaptou ao novo regime e na primeira oportunidade fugiu para outra fazenda, onde poderia viver conforme o seu ideal de felicidade e comunidade. Friedrich Nietzsche, no livro *Segunda consideração intempestiva* (1876) fala sobre a memória e as instancias de presente, passado e futuro. O filósofo, ao discorrer sobre o passado, descreve um dos processos de lidar com essa instancia como passado monumental, onde atribuímos ao passado uma carga de qualidades acima da existente. Tal característica parece ser o caso dos cientistas da distopia de Roth e da personagem Mimosa de Orwell, já que ambos buscam romper com o presente na busca de um ideal monumental de passado.

A reconstrução de um ideal genético retoma o ciclo da eterna insatisfação humana; ao mesmo tempo em que denuncia tais características do ser, produz uma metacrítica ao *utopismo*. A insatisfação humana é alvo não apenas de utopias e distopias, sendo largamente explorada na literatura. Porém, a questão quando o ser humano passa a ser o criador de seus novos caminhos, passa a ser o questionamento não apenas de sua legitimidade, mas também de sua competência. Neste sentido, *Divergente* se aproxima da questão de *Frankenstein, ou o Prometeu moderno* (1818) de Mary Shelley, pois como Victor Frankenstein, a sociedade de *Divergente* cria novos seres humanos a partir de um material que já existia no mundo e perde o controle sobre sua criação. O que diverge nas duas obras é a tentativa de consertar as coisas, já que Victor representa bastante o movimento do gótico, posto que foge e sofre, mas não enfrenta os problemas de frente. Já em *Divergente* é o apego a um ideal de passado que motiva os indivíduos a empreender mais uma vez a tarefa de editar a espécie, desta vez buscando retroceder o que fora feito.

Pode-se dizer que a saída proposta, em primeira instância, em *Divergente* é a volta ao passado e à essência natural humana. Neste sentido, a trilogia representa o medo do tecnológico e aponta o passado e a essência humana como saída. O passado seria, então, monumental e positivista. Essa discussão regressa ao

subtexto utópico presente nas distopias e visto no capítulo anterior. Esse subtexto utópico humanista ou naturalista se dá pelo medo de que os seres humanos se tornem máquinas e que percam a capacidade de escolha ou de esperar. Segundo Ernest Bloch,

[...] o utópico coincide tão pouco com o romance de um estado ideal que toda a totalidade da filosofia se torna necessária (uma totalidade, por vezes, quase esquecida) para fazer justiça ao conteúdo do que for designado pela utopia. (...) Por isso - na frente, bem como por trás dos contos de fadas de um estado ideal -, estão a notação acima mencionada e interpretação do médico, do tecnológico, do arquitetônico, das utopias geográficas, bem como das paisagens desejáveis em pintura, ópera, literatura. Assim, finalmente, este é o lugar para o retrato da multifacetada paisagem da esperança e das perspectivas específicas sobre ele no pensamento coletivo da sabedoria filosófica. (BLOCH, 1995, p. 16)

Na passagem acima, é possível observar que o pensamento utópico é prévio ao texto e sem este, não é possível ao leitor a concepção de verossimilhança na obra. Para Bloch, o prévio “esperar” é inerente e condição sine qua non para a existência do gênero utopia. A partir do exposto, pode-se refletir sobre várias distopias que desumanizam seus indivíduos tolhendo-lhes a capacidade de esperar, entre elas *Divergente*. As simulações temidas em todas as trilogias privam o ser humano da sua capacidade de esperar, mas não o tornam feliz como os animais. Somos apresentados a um terceiro ser, um ser objeto. Um robô. Tal esfacelamento do poder de esperança pode ser observado na distopia *Laranja Mecânica*, pertencente à segunda virada, na perspectiva do personagem Alex. Ainda que a problemática genética não faça parte da trama, existe uma tentativa de robotizar o ser e fazer com que ele responda a certas ações de determinada forma. Alex é destituído da arte e de si mesmo para que não possa mais ferir as pessoas, deixa então de ser humano, de esperar e de tomar decisões.

- Descanse, descanse, pobre rapaz – ele disse, abrindo a torneira de modo que todo o vapor saiu arrotando. - Você pecou, suponho, mas seu castigo foi além de qualquer proporção. Eles transformaram você em alguma coisa que não um ser humano. Você não tem mais o poder de decisão. Você está comprometido com atos socialmente aceitáveis, uma maquininha de fazer somente o bem. E vejo isso claramente: essa questão sobre o condicionamento de marginais. Música e ato sexual, literatura e arte, tudo agora deve ser uma fonte de não prazer, mas de dor. (BURGESS, 2004 [1962], p.156)

Como pode se ver na citação acima, ao buscar controlar a vontade (e, porque não, a esperança) de Alex, a personagem perde sua humanidade e é comparado a um robô. O interessante na obra é a correlação de coisas como a arte com as habilidades de decisão. Neste sentido, a arte só existiria se o ser humano tivesse o poder de decisão e mesmo se errasse, o que a obra denuncia é a que ao destituir a humanidade de suas “falhas” ou de seus sentimentos mais primitivos, destituir-se-ia o ser de suas maiores qualidades, sendo a arte exemplo disso. Esse princípio está em acordo com Bloch, que considera o fato de esperar como intrínseco. Para o autor a própria ideia de presente ou de realidade não é senão a expectativa da própria realização. Neste sentido, não podemos dizer que Alex não espera, já que temos acesso a sua vontade, mas ele não consegue manifestar este esperar no mundo. Essa é a grande questão também de *Divergente*, porém a manipulação genética teoricamente atingiu o seu objetivo em um nível mais amplo do que *Laranja Mecânica*, já que a realidade proposta por Roth fez com que os indivíduos perdessem certas características a nível genético, induzindo assim o social.

– Mas, quando as manipulações genéticas começaram a fazer efeito, as alterações tiveram consequências desastrosas. Ocorre que a experiência resultou não em genes corrigidos, mas em genes danificados – diz David. – Se você tira o medo, a falta de inteligência ou a desonestidade de uma pessoa... acaba tirando também a sua compaixão. Se você tira a agressividade de uma pessoa, tira também a sua motivação ou a sua habilidade de se impor. Se você tira o egoísmo de uma pessoa, tira também seu senso de autopreservação. Se vocês pensarem a respeito, tenho certeza de que entenderão exatamente sobre o que estou falando. (ROTH, 2014 [2013], p. 128)

Ainda que exista uma grande discussão na obra sobre a questão gênica e em que medida ela determina se uma pessoa será boa ou má e até que ponto ela limita esse ser, é notório a questão do corpo, enquanto estrutura biológica, mas há também um embate sobre a questão da criação e sobre o entorno social que modifica ou arrefece certas características biológicas. Dessa forma, os ecos sociais de outras distopias e utopias se introjetam na obra de Roth, mas revestem-se de uma sociedade que, aos poucos, ganha controle sobre seus indivíduos de uma maneira mais interna, imutável e jamais vista. Havia um medo coberto pelas brumas do sonho e da ficção científica em obras como *We* e *Admirável mundo novo*, que buscavam ou encontravam pontos cerebrais onde se localizaria o livre arbítrio para então extirpá-los destruí-los. Poder-se-ia criar uma humanidade mais burra e servil,

mas tudo isso estava até certo ponto mais relacionado a interpretações conotativas do que denotativas. Já no caso de *Divergente* a sociedade é editada e as diferenças entre esses seres podem ser meramente sociais. Contudo, o que assusta na distopia de Roth é a possibilidade real de que essas mudanças ocorram e de que novos seres apareçam e não seres de intelecto inferior como os queridos por Huxley, mas seres que subjuguem os outros, nos subjuguem ou, ainda piores, sejam rompidos e sejam nossa evolução.

#### **4.2 - Política de “normalidade”**

Nesta seção busca-se discorrer sobre as facções e a formação de grupos que objetivam possuir uma identidade em comum. A distopia de Roth é marcada por separações e setorizações e o nome dado à trilogia e ao primeiro romance defende muito esta ideia. Ser divergente é não estar em conformidade, não fazer parte ou não se enquadrar. Pode-se dizer que é um grande objetivo da personagem, no decorrer da narrativa, encontrar seu lugar e descobrir o que é, na verdade, ser divergente. Essa busca traz consigo o sentimento de compreender-se e interpretar a sociedade, para encontrar o seu lugar e nesse processo, reenquadrar-se.

As facções de *Divergente* abrigam indivíduos com habilidades e opiniões muito similares, esses indivíduos têm, segundo sua predisposição e personalidade a incumbência de cuidar de uma área da sociedade. Caso o sujeito não se enquadre nas crenças e na forma de agir de sua facção ele pode trocar para outra, mas essa escolha o leva a um rompimento com sua família. Tomando por base essa estrutura social, observa-se, como primeira questão, uma nova roupagem de Thomas More, principalmente no que tange a organização dos diferentes trabalhos sociais e o agrupamento e setorização destes saberes. Na obra *A Utopia*, um dos mecanismos da organização comunitária era a escolha de um trabalho que deveria ser passado hereditariamente.

A maioria das crianças é criada para fazer o mesmo trabalho dos pais, pois elas tendem a ter um dom natural para isso. Mas, se um filho gosta de algum outro ofício, ele é adotado por uma família que o exerce. Claro que se toma grande cuidado, não apenas pelo pai,

mas também pelas autoridades locais, para ver se o pai adotivo é um tipo respeitável e decente. (MORE, 2013 [1516], p. 70)

A possibilidade de optar por outro ofício que não o familiar implicaria no rompimento dos laços sanguíneos existentes, obrigando o indivíduo a migrar para outro grupo que contemplasse sua escolha. As facções da obra *Divergente* se organizam da mesma forma que as de More, porém não representam um avanço social *eutópico*, mas um retrocesso no que tange a liberdade do indivíduo. Ambos sistemas reivindicam ser superiores a organizações sociais prévias, a diferença é que na trilogia de Roth não existem grandes explicações sobre os ganhos sociais de tais configurações sociais, o que há é uma legitimidade imposta pela exaltação da atual gestão governamental frente ao possível caos anterior. Todavia, a narração de Tris e posteriormente a de Tobias levam-nos a crer que o sistema de facções, é falho e limitador, muito diferente da ideia de pujança vivenciada pelos utopianos e narrada por Rafael.

Para Tris, no primeiro romance da trilogia, “as coisas têm funcionado dessa maneira desde o começo da grande paz, quando as facções foram formadas. Acho que o sistema é mantido porque tememos o que pode acontecer se acabar: a guerra.” (ROTH, 2012 [2011], p.39). Contudo, descobre-se que o real motivo da organização da sociedade em facções é o de fazer com que os indivíduos copulem com seus opostos genéticos de maneira lenta e gradual até que a cura genética seja instaurada.

– As facções foram uma tentativa dos nossos predecessores de incorporar um elemento de “estímulo” ao experimento. Eles descobriram que a mera correção genética não era suficiente para alterar a maneira como as pessoas se comportavam. Uma nova ordem social, combinada à modificação genética, foi determinada como a solução mais completa para os problemas comportamentais decorrentes da danificação genética. (ROTH, 2014 [2013], p.131)

Na citação acima, retirada do romance *Convergente*, conseguimos entender a duplicidade da ideia de facção em *Divergente*. Se por um lado, as facções presentes na distopia de Roth extrapolam os sistemas sociais da utopia de More, tidos como algo a ser motivado e construído socialmente, para algo que já está encrustado na genética; por outro a criação de um sistema social que fornecesse

base para essas diferenças gênicas ainda se faz necessária para que uma real cura se estabeleça.

[...] de nada adianta tentar transmitir de forma bem-sucedida ideias inteiramente novas, as quais sem dúvida não terão influência alguma em pessoas predispostas contra elas. Você precisa trabalhar por meios indiretos. Deve tratar de tudo com o máximo de tato possível e, ao que não puder corrigir, você deve tentar melhorar o máximo possível. Pois as coisas jamais serão perfeitas até que os seres humanos sejam perfeitos – o que espero que sejam ainda por muitos anos! (MORE, 2013 [1516], p. 55)

O que se percebe no paralelo estabelecido com a utopia de More é que as facções como instrumentos sociais em *Divergente* têm razões para existir. Elas são criadas pelos mesmos preceitos de *A Utopia*: auxiliar os indivíduos a coexistirem em harmonia e evitar que o caos se instale na comunidade. A dualidade de “perfeição” social ou tentativa de editar a humanidade geneticamente por meio do agrupamento destes indivíduos em grupos de controle é percebida nas facções de *Divergente*. Thomas More sabia que estruturas sociais eram necessárias já que os humanos não eram perfeitos, mas temia tal perfeição. O que a *outopia* de Roth adiciona à discussão, cerca de quinhentos anos depois, é a possibilidade da tentativa de criação de tal perfeição. Neste sentido, estes seres possuem uma predisposição para um agrupamento, já que a pluralidade gênica gera ao mesmo tempo separações, mas afinidades dentre os seres com características similares. Ainda assim, visto que esta alteração genética não foi bem-sucedida, estes sujeitos não lidam bem com a vida em sociedade – ao menos com a sociedade como ela era concebida antes da modificação da espécie – e contar com a sua espontânea inserção mostrou-se improfícuo, como o leitor vem a saber dos experimentos científicos anteriores.

– A humanidade nunca foi perfeita, mas as alterações genéticas pioraram as coisas. Isso se manifestou no que chamamos de Guerra da Pureza. Uma guerra civil travada por quem tinha genes danificados contra o governo e todos os que tinham genes puros. A Guerra da Pureza causou um grau de destruição sem precedentes no território americano, dizimando quase metade da população do país. (ROTH, 2014 [2013], p.129)

A própria ideia de cura é coercitiva, tanto em relação espacial quanto em relação a regras dentro e fora do experimento executado na cidade de Chicago. A

urbe representa um sistema criado e idealizado para promover uma cura genética a partir de um contexto social previamente escolhido e fechado, no qual os indivíduos são meros experimentos e, portanto, descartáveis. Na citação acima, pode-se depreender o cenário colocado pelos cientistas marcando as pessoas com genes danificados, a grande maioria da sociedade atual, como responsáveis pela morte e pelo caos sofridos no presente.

É realmente fascinante como tudo aquilo funciona – diz ele. – É basicamente um duelo entre o seu tálamo, que produz o medo, e o seu lobo frontal, que toma as decisões. Mas a simulação se passa toda dentro da sua cabeça, por isso você acha que alguém está fazendo aquilo com você, mas é apenas você, fazendo aquilo a si mesmo... – Ele perde o fio da meada. –Desculpe. Estou falando como alguém da Erudição. É apenas hábito. (ROTH, 2012 [2011], p.260)

Na passagem acima, retirada do romance *Divergente*, pode-se perceber a adequação de cada facção ao esperado de si. Os indivíduos que compõem o grupo possuem características iniciais similares que provêm de sua genética, porém são culturalmente exaltadas por meio de soros e práticas sociais. Ainda no excerto acima, pode-se apreender não apenas uma separação genética desses indivíduos, mas também uma cultural, na qual o personagem Al externaria o que é pensado sobre a “fala da erudição”. Infere-se no uso da palavra “hábito”, uma identidade passada pela facção e que transcende suas fronteiras, uma noção sólida e una. Tal ideal identitário singular é procurado e construído por todos no afã de identificarem-se e na exaltação das diferenças em detrimento das similitudes.

Sobre a questão da manipulação gênica, é possível afirmar que ela não está apenas nos fundamentos da sociedade, mas rege os mais explícitos mecanismos de interação social. Neste prisma, cabe citar a criação das facções que são divididas teoricamente segundo as aptidões de cada indivíduo para desempenhar um papel social, mas na verdade são motivadas pelo tipo genético de cada um de seus integrantes.

Nós levamos o lema “facção antes do sangue” muito a sério aqui. O apego a sua família sugere que você não está inteiramente satisfeito com a nova facção, o que seria algo vergonhoso. Entenderam? (ROTH, 2012 [2011], p.188)

No excerto, retirado de *Divergente*, observa-se que o lema “facção antes do sangue” coloca a importância da separação das similitudes genéticas antes mesmo dos laços consanguíneos, visto que os filhos poderiam dispor de uma carga genética distinta e, portanto, deveriam ser separados de seu grupo. É necessário separar os indivíduos em comunidades que criem laços motivados por suas características genéticas e relegar as ligações de afeto a um sentido secundário. Neste sentido, os valores sociais projetados para o experimento de *Divergente* criam um controle que age no fundamento dos indivíduos e faz com que todos perpetuem esse controle, na medida em que esta forma de pensar é inseminada e propagada por e pelos cidadãos.

Essa disposição genética reflete também na predisposição de características que levam as facções a assumirem papéis sociais marcados dentro da sociedade experimental de *Divergente*. Ao colocar habilidades inatas e predisposições para a organização da sociedade a obra de Roth ecoa a utopia de Tomasso Campanella, a qual baseava-se em aptidões individuais para determinar os círculos para os quais os indivíduos iriam e de que maneira ajudariam a sociedade com seu trabalho. A predisposição genética dos indivíduos de *Divergente* é observada aos 16 anos com base em um teste químico. É estipulada desde antes do nascimento, com astrologia, na utopia criada por Campanella. Os sacerdotes escolhem os melhores períodos para que os casais tenham filhos e estes só têm o direito ato sexual quando e se forem selecionados para tal. Essa seleção se dá além das questões astrológicas e leva em consideração aspectos físicos, pois os indivíduos são selecionados por serem capazes de gerar uma prole de alto nível físico e intelectual. Esses novos seres terão seu nascimento e seu futuro atrelados a questões astrológicas que farão parte de importantes decisões a serem tomadas enquanto estes crescem.

Seus nomes não são conferidos ao acaso, mas impostos pelo Metafísico, segundo peculiaridades individuais, como costumavam fazer os antigos romanos: por isso alguns se chamam Belo, outros Narigão, outros Pezão, outros Vesgo, outros Crasso etc.; quando porém, se sobressaem em sua arte ou dão prova de coragem na guerra, é acrescentado o sobrenome da arte, como Pintor Magno, Áureo, Excelente, Preclaro, dizendo Crasso Áureo, etc., ou ainda, segundo as atitudes, dizendo: Crasso Forte, Astuto, Vencedor, Magno, Máximo. (CAMPANELLA, 2008 [1602, p.38])

Observa-se no parágrafo acima que até mesmo os nomes são atribuídos aos indivíduos com base em suas características físicas. As disposições da sociedade não são firmadas apenas a partir do ponto de vista físico ou astrológico, mas é a partir destes pressupostos que a cultura e a “vontade” incutidas no ser o ajudarão a ocupar certos postos sociais. É correto afirmar que o princípio da igualdade da utopia não é de todo real na obra de Campanella, na medida em que características astrológicas e físicas intrínsecas ajudam ou atrapalham o indivíduo a alcançar certo destaque social.

A padronização social é desejo de várias utopias e pesadelos de outras tantas distopias. Este quesito não é representado apenas como algo bom ou ruim, mas sua impossibilidade ou execução também são questões de interpretação. O indivíduo na segunda virada distópica é um produto social, sendo atribuída a poucos a tarefa ou desejo de romper este ciclo. É na terceira virada, porém, que esta questão vai ganhar os contornos da espécie, fazendo com que as medidas da igualdade ou da diferença se tornem inatas.

A exploração de seres humanos caóticos não é exclusiva da manipulação genética. A obra *Laranja Mecânica* trabalha bastante com a ideia de “anormalidade” destes sujeitos e de como enquadrá-los à normalidade de novo. Alex, líder de uma gangue, é preso e levado a um possível tratamento que busca restaurar sua sociabilidade. A questão do que é ser animal e o que é ser humano permeia toda a obra. Como pode ser visto na passagem abaixo:

A juventude precisa acabar, ah sim. Mas a juventude é apenas quando nos comportamos tipo assim como animais. Não, não é bem tipo assim ser um animal, mas ser um daqueles brinquedos malenks que você videa sendo vendidos nas ruas, como pequenos tcheloveks feitos de lata e com uma mola dentro e uma chave de corda do lado de fora e você dá corda nele e grrr grrr grrr e ele vai ititando, tipo assim andando, Ó, meus irmãos. (BURGESS, 2004 [1962], p. 190)

Na citação acima, pode-se perceber que a animalidade é colocada em paralelo com a juventude, trazendo uma ideia de evolução e de maturidade advinda do tempo. Pode-se dizer também que ao colocar esta animalidade ao encargo da juventude, Burgess alerta para o fato de que todos os seres humanos possuem este lado animal, mais ou menos pungente. A distopia alerta também para a normatização que ocorre de maneira a apossar-se dos indivíduos transformando-os

em nada mais do que brinquedos de corda sem individualidade alguma, prontos para reagir aos comandos de quem “lhes dá corda” ou instruções.

No mesmo sentido em que a sociedade de Alex busca, com tratamentos hipnóticos, curar Alex, os cientistas de *Divergente* procuram restaurar os indivíduos danificados geneticamente. Todavia, como vimos no decorrer deste capítulo a tendência de normatização não é exclusiva às distopias ou às distopias de terceira virada. Ela ressurge em todo o gênero, visto que os agrupamentos sociais são eventos sociais e que podem colaborar ou não com o poder vigente.

Voltando ainda à questão das utopias e da normatização, se torna importante pensar os movimentos filosóficos que estão por trás desta padronização e igualdade entre os seres. Como este trabalho tem demonstrado, a transumanização é uma corrente filosófica que propõe a evolução humana a partir do próprio homem e sua tecnologia. *Divergente* se utiliza deste entorno transumano para dar vazão à narrativa, contudo é necessário entender esses mecanismos similares em outros movimentos filosóficos importantes, as *outopias*, para pensar o papel da transumanidade e da tecnologia na narrativa.

Pode-se dizer que as *outopias* têm uma relação natural com esses movimentos, já que objetivam propor uma alternativa social, seja ela de sonho ou pesadelo. As primeiras utopias tinham como pano de fundo o conceito de messianismo, que era em muito contemporâneo às grandes navegações e aos descobrimentos. Esse conceito é abordado ferrenhamente em *Daqui a cem anos*, uma utopia escrita três séculos mais tarde do que a utopia fundadora escrita por More. Na introdução da utopia de Edward Bellamy, o conceito de messianismo é apresentado ao leitor como forma de entender o espírito utópico, até então em voga.

A ideia essencial desse conceito é que o homem, após perder sua união primitiva e pré-individual com a natureza e com seu semelhante (o que é expresso simbolicamente na história da queda e da expulsão do paraíso), começa a fazer sua própria história. Seu ato de desobediência foi seu primeiro ato de liberdade. Ele adquire consciência de si mesmo enquanto indivíduo isolado e de seu isolamento em relação à natureza e a todos os outros homens. Essa tomada de consciência é o começo da história; mas a história possui uma finalidade: a de que o homem, impelido pela ânsia de uma nova união com a natureza e com os outros homens, desenvolva de forma tão completa suas capacidades humanas de amare pensar que por fim alcance uma nova união, uma nova harmonia com eles. Então, deixará de se sentir separado, solitário e isolado; vivenciará sua coesão com o mundo no qual vive; e se sentirá realmente à vontade e não mais um estranho no mundo (FROMM, 1960, p. 7)

Erich Fromm, neste texto de apresentação à obra de Bellamy, pontua a noção filosófica intrínseca às utopias. Na utopia de *Daqui a cem anos* o componente religioso não é tão forte, contudo a ideia messiânica de comunidade é muito presente em toda a obra, a qual trata a igualdade e a normalização das funções e das pessoas como algo tão intrínseco aos seres como uma religião, já que o que faz com que a sociedade funcione corretamente é um sistema de crenças compartilhado por todos.

Ainda que na utopia de Bellamy o messianismo interaja mais no sentido filosófico do que nos sistemas de crenças de deidades cristãs, as primeiras utopias trazem ferrenhamente este contato. Sabe-se que, em geral, as utopias não possuem contato com as sociedades externas a si e este é um fator dificultador para que estas sociedades tivessem contato com pensamentos e modos filosóficos de vida relacionados ao cristianismo. Todavia, de alguma forma, os autores encontram uma forma de colocar o componente da religião para assegurar que a utopia, para ser realmente uma utopia, comungue destes mesmos valores.

Na utopia de More o viajante leva os ensinamentos, que são muito bem recebidos já que a utopia era intrinsecamente afeita a eles, só não atribuía os nomes que foram ensinados por Rafael. Na utopia de Campanella a questão da astrologia e do catolicismo convergem bastante, existe um ponto de imbricamento como ciência e religião na obra. Por fim, a mais sintomática da necessidade da manutenção dos fundamentos messiânicos é a de Francis Bacon. Nela a religião entra na ilha de uma maneira fantástica, pouco prática às utopias que, em geral, descrevem soluções para as sociedades. Pode-se observar na citação abaixo que a utilização do fantástico não é considerada como elemento invasor da ideia de verossimilhança estabelecida pelo gênero, já que o componente filosófico-religioso é muito importante na criação da obra.

Eu, Bartolomeu, servo do altíssimo, e apóstolo de Jesus Cristo, fui avisado por um anjo, que me apareceu numa visão de glória, que deveria confiar esta arca às ondas do mar. Por conseguinte, declaro e dou fé de que o povo ao qual segue o cofre, por ordem de Deus obterá, no mesmo dia da chegada, sua salvação e paz e a bem-aventurança e do senhor Jesus Cristo. Ocorreu com ambos os escritos, tanto o livro quanto a carta, um grande milagre, como aquele dos apóstolos, no primitivo Dom as línguas. Pois havendo, a este tempo, nesta terra, hebreus, persas e indianos ao lado dos

nativos, todos leram o livro e a carta como se tivessem sido escritos em sua própria língua. (BACON,1999 [1624], p. 231)

Na citação acima observa-se a entrada mítica da bíblia na sociedade utópica de *Nova Atlantida*. A passagem acima é interessante para demonstrar como a religião e seus mecanismos serviam para auxiliar e institucionalizar a normalização e padronização destes seres. É através da religião que estes povos diferentes passam a falar a mesma língua de forma denotativa e conotativa, pois falam a mesma linguagem de conceitos e se instituem enquanto povo uno a partir e pela religião.

As distopias geralmente trabalham com a questão da religião e dos seus malefícios, a partir do ponto de vista do controle. Na segunda virada, a religião normalmente é fundamental para a padronização, mas não ocorre mais sob um ponto de vista messiânico, mas são, ao contrário, atreladas sobremaneira ao governo e constituem uma fé cega que contribui para a manipulação do povo. Os exemplos, são variados, pode-se destacar, porém a figura do “Grande irmão”, figura a qual não tem sua existência comprovada e que é uma mescla da corporificação do poder político e do amor ritualístico dos cidadãos para com esta figura. “Era uma dessas pinturas realizadas de modo a que os olhos o acompanhem sempre que você se move. *O GRANDE IRMÃO ESTÁ DE OLHO EM VOCÊ*, dizia o letreiro, embaixo.” (ORWELL, 2009 [1949], p. 12; grifo do autor).

Nesta passagem vê-se a apresentação do grande irmão na distopia de Orwell. Ele se torna uma presença onipresente dentro da obra, uma presença a ser temida e amada como um Deus. Os rituais realizados em nome deste líder são as cerimônias de escárnio onde mesmo as pessoas mais calmas e ponderadas perdem o controle e se tornam unas em um estado de frenesi contra os inimigos do partido. Dessa maneira, pode-se dizer que ainda na segunda virada, na qual o objetivo é criar uma sociedade de caos a partir do elemento político e social, a religião e a filosofia existem ainda que amalgamadas com o regime que controla a sociedade e suas práticas.

Essa retrospectiva foi feita para que se analise a temática filosófico-religiosa na trilogia *Divergente*. A questão da denúncia de filosofias transumanas vem sendo problematizada no decorrer da análise, contudo o componente de crenças que opera controle e age para uma certa padronização e sistema de regras deve ser

discutido. Neste sentido, o que regulamenta a padronização da distopia de Roth é exatamente as disparidades entre os grupos. Contudo, dentro de cada grupo existe uma ideia de quem inatamente se é, e esta ideia está baseada nas facções que foram criadas de forma a mover esses indivíduos de um padrão dentro do grupo para um padrão global que seriam os Divergentes. Em *Convergente*, essa ideia torna-se mais clara:

– Eles pediram que indivíduos geneticamente danificados se apresentassem, para que o Departamento pudesse alterar seus genes. Em seguida, eles foram colocados em ambientes seguros, onde ficariam por um longo período, equipados com versões básicas dos soros para ajudá-los a controlar sua sociedade. Eles esperariam pela passagem do tempo, pela passagem das gerações, para que cada uma produzisse seres humanos mais geneticamente curados. Ou, como vocês os conhecem agora... Divergentes. (ROTH, 2014 [2013], p.130)

A passagem acima demonstra a criação das facções e como a tecnologia é utilizada tanto para danificar como para restaurar os genes. É através da tecnologia que a humanidade é transformada e que estes novos seres surgem, é também através dela que se busca recriar seres sem “danos” genéticos. A tecnologia está presente na manutenção deste regime e não por acaso a facção que mais se destaca é a erudição, facção que detém o monopólio intelectual e tecnológico. A tecnologia busca normatizar as facções em si, oferecendo soros e subsídios para sua manutenção e através disso colaborando paralelamente para uma normatização mais global que seriam os Divergentes (ao menos esta seria a ideia inicial). A tecnologia, na sociedade de Roth, opera as vias da religião na manutenção das sociedades. É ela que mantém o sistema, está intrinsecamente ligada a todos os ritos de passagem das facções – são exemplos, nesse aspecto, os soros da paisagem do medo utilizado pela audácia e o soro da verdade utilizado pela franqueza.

Neste sentido, John G. Messerly (2015, online) em texto vinculado ao *Institute for ethics and emerging technologies* (IEET) e intitulado “The End of Religion: Technology and the Future”, acredita que a questão da transumanidade traz consigo a tecnologia como nova religião, já que segundo o autor ela permitirá ao indivíduo transcender os mitos sociais e tornar-se seu próprio Deus. Ainda que o texto de Messerly discorra sobre um futuro muito distante, no qual possivelmente os

humanos consigam atingir um outro patamar cognitivo e até mesmo a imortalidade, sua ideia de religião contribui para rever a obra de Roth, que parte do mesmo pressuposto filosófico do autor. Na obra os homens já ocuparam o lugar de Deus, principalmente no que tange o lugar da espécie, a ciência e a tecnologia tornaram-se sua religião e sua ferramenta e é com e a partir dela que eles desenham ou redesenham seu futuro.

Pode-se perceber que, em sua maioria, tanto as utopias como as distopias compartilham de uma necessidade de normatização social para existir. Os indivíduos são levados a uma padronização para facilitar o controle social, tão ideia faz com que o indivíduo seja considerado como parte substituível do todo. A visão que compreende esta característica como distópica ou utópica é sempre o viajante, nas utopias é ele quem trará juízo de valores a este fato. Nas distopias em geral o “viajante” é alguém do próprio sistema que se distancia da realidade por meio de um processo de aclaramento e começa a ver o sistema em suas falhas. A trilogia *Divergente* traz no próprio título esta figura, já que é o fato de ser Divergente que possibilita à personagem ver as coisas com um novo olhar. Dessa maneira, a padronização e a própria figura do espectador são geneticamente motivadas.

Neste mesmo viés, é possível afirmar que as utopias buscaram na padronização um ideal igualitário como ideal de perfeição. Esta característica, contudo, é vista como limitante nas distopias, as quais exploram esta questão principalmente pelo viés de controle. O que as *outopias*, em geral, demonstram é que existem poderes sutis na normalidade que levam os indivíduos a se comportarem de determinadas maneiras. Mesmo as *eutopias* como a de More ou a de Campanella utilizam-se de meios duvidosos para se desenvolver completamente. A exemplo disso se pode pensar sobre a astrologia como um componente de meritocracia. Neste sentido, é possível, sob o olhar contemporâneo, considerar utópica uma sociedade que se baseia em uma característica imutável do ser para prover-lhe ou não certos privilégios? A questão da normalidade e ou dos agrupamentos de indivíduo em decorrência de suas especificidades é largamente discutida por *Divergente*. A hipótese da trilogia é a de que o ser humano contemporâneo seria um Divergente e teria possibilidade de escolha na integração de várias facções ou grupos. Todavia, os romances questionam-se se uma sociedade consolidada a partir de indivíduos com tantas possibilidades de escolha (como seria o caso da sociedade atual) não inviabiliza uma sociedade utópica no

sentido de padronização? Como possibilidade de lidar com tal pluralidade estaria o cerceamento e a limitação destes indivíduos, mas poder-se-ia considerar uma sociedade restrigente como utopia? Estas são questões fundamentais às utopias e sobre as quais a obra de Roth debruça-se.

### 4.3 - Humano versus transumano

Esta seção busca retomar algumas discussões acerca do componente humano e do transumano, estabelecendo um paralelo entre ambos. A essência humana, como visto no capítulo 1, é um tema comum às distopias modernas frente à possibilidade de transumanidade ou mesmo de pós-humanidade. Entretanto, na obra *Divergente*, a discussão sobre a essência humana ganha não só destaque, mas um novo tom. Leia-se o excerto abaixo, retirado do romance *Convergente*:

Se as pessoas geneticamente puras causaram guerras e devastações terríveis no passado, na mesma magnitude das quais pessoas geneticamente danificadas supostamente causam agora, então, qual é a base por trás da crença de que precisamos gastar tantos recursos e tanto tempo trabalhando para corrigir os danos genéticos? Qual é a utilidade dos experimentos, afinal, exceto convencer as pessoas certas de que o governo está fazendo alguma coisa para melhorar nossas vidas, mesmo que não esteja? (ROTH, 2014 [2013], p.254)

Como visto na citação acima, a problemática pungente à obra e também a esta seção, é uma análise filosófica do transumano dentro da sociedade estabelecida em *Divergente*. Neste âmbito, a questão da transumanidade vai contra a manipulação feita no passado da narrativa, mas discute também a pré-disposição para o mesmo futuro em uma sociedade já intimamente danificada. Desta forma, esta divisão discute o que é o ser humano dentro da obra, em um terreno filosófico humanista/transumanista, mostrando a necessidade de se chegar à perfeição ou se remir dos problemas, sacrificando para tal até mesmo uma possível “essência”. O cerne do humano e suas características são alvo também da discussão, na medida em que o que se entende por intrinsecamente humano está em jogo.

A questão da divergência (pureza genética) também será alvo desta análise de (trans) humanidade, já que o pertencimento ou não a estes sistemas beira a adequação humana a grupos. Neste sentido, é importante perceber que ainda que

se fale de seres que transcendem de certa maneira o humano, a leitura feita sobre transumanidade e sobre os genes danificados e a divergência é essencialmente humanista e é, neste sentido, que a crítica tanto à divergência quanto à transumanidade dos demais personagens será avaliada.

Primeiramente, deve-se observar que a trilogia *Divergente* estabelece entre a relação do humano e do transumano uma relação de *mise en abyme*, já que é o sentimento de mudança que leva os seres humanos a modificar seus genes, e após tal edição é este mesmo sentimento de insatisfação que os faz voltar a sua edição. *Divergente* apresenta um cenário onde a evolução ou involução não distanciou o ser humano de suas insatisfações consigo mesmo. Neste sentido, ser humano e ser transumano estão conectados por uma certa característica imutável de humanidade. Essa crítica está clara na obra, pois Tris utiliza os mesmos critérios que os cientistas utilizam para desacreditar o movimento que alterou os genes no passado para questionar as ações tomadas no presente.

– Não estou dizendo que seus genes não são diferentes – digo. – Só estou dizendo que isso não significa necessariamente que um é danificado e o outro não é. Os genes para olhos azuis e olhos castanhos também são diferentes, mas por acaso “olhos azuis” são danificados? Parece que eles simplesmente decidiram que um tipo de DNA é ruim e o outro, bom. (ROTH, 2014 [2013], 258)

Pode ser percebida uma crítica sutil, ao notar-se que o cientista que coordena estes experimentos é um ser com genes “danificados”. Neste âmbito, temos uma repetição bem projetada da história, pois temos um ser “falho” que busca criar seres “superiores” geneticamente, a dúvida perene ao processo é a questão da legitimidade, pois como um ser “defeituoso” pode criar algo “superior”. Ainda assim, esta experiência de convergência entre o transumano (gene danificado) e o humano (*Divergente*), este é o nome do terceiro livro, encontra-se corporificada nestes seres que interagem entre si. Esta interação entre seres que teoricamente representam níveis e ideias de humanidade diferentes ocorre a todo o momento nas obras, ainda que na terceira obra possamos observar e nominar essas relações com base nos rótulos dados ao indivíduos. Este confluir de seres humanoides distintos aparece também em outras narrativas da segunda virada. Pode-se pensar facilmente em *Admirável mundo novo* e a convivência entre Alfas e Betas ou Ípsilon.

É um absurdo. Um homem decantado e condicionado como Alfa ficaria louco se tivesse de fazer o trabalho de um Ípsilon retardado – ficaria louco ou começaria a destruir tudo. Os Alfas podem ser completamente socializados – mas com a única condição de que executem trabalho de Alfa. Só de um Ípsilon pode-se esperar os sacrifícios dos Ípsilones, pela boa razão de que, para ele, aquelas tarefas não constituem sacrifícios; são a linha de menor resistência. Seu condicionamento colocou trilhos ao longo dos quais eles tem de correr. Não pode deixar de fazê-lo; está predestinado. (HUXLEY, 1976 [1932], p.211)

Como visto na passagem acima, existe uma confluência destes seres humanoides, os seres humanos como conhecemos se assemelhariam aos alfas e betas diferindo estes dois apenas do nível de “condicionamento”, já que os betas eram condicionados desde a tenra infância a aceitar atividades inferiores aos betas. Contudo, seres de diferentes níveis intelectuais e mesmo físicos são criados para desempenhar as mais diversas funções. A relação de valor pode ser sentida pela adjetivação dos Ípsilon que seriam retardados. O retardamento destes seres é sentido, tomando como padrão a inteligência de Alphas mais. Neste sentido, a distopia de Huxley se aproxima muito à de Roth, já que na sociedade externa ao experimento de Chicago, os indivíduos com genes danificados são forçados a executar trabalhos inferiores, visto sua carga genética. Podem ter problemas de emprego ou de aceitação, não são considerados indivíduos confiáveis.

– A conversa que tive com você ontem à noite, sobre danos genéticos... na verdade, foi um teste. Queria saber como você reagiria ao que eu disse sobre genes danificados para saber se podia confiar em você – diz ela. – Se você aceitasse o que falei sobre as suas limitações, a resposta teria sido não. – Ela desliza um pouco mais para perto de mim, e seu ombro cobre o nome de Marcus também. – Sabe, não concordo muito em ser classificada como “danificada”. (ROTH, 2014 [2013], p. 238)

A fala acima pertence à personagem Nita da terceira obra - *Convergente*, uma cientista que também possui genes danificados, mas que desacredita ter suas habilidades classificadas como aquém de indivíduos com genes puros. A própria nomenclatura do adjetivo puro que é usada na obra e vista em algumas citações já utilizadas neste trabalho como “guerra da pureza”, ajudam a criar um cenário onde estes seres são descritos como não tão “humanos” quanto os que têm seus genes restaurados. Apesar das similitudes entre as obras *Divergente* e *Admirável mundo*

*novo* a partir da observação das caudas da manipulação, pode-se ver que *Divergente* objetiva uma evolução da espécie, caracterizando-se como um processo de transumanização, enquanto as manipulações feitas nas distopias de Huxley não são feitas, para evoluir, mas ao contrário busca na involução humana, suprir necessidades sociais.

A preocupação com o futuro da evolução humana, contudo não é singular dos movimentos de segunda virada. Uma das primeiras ficções científicas a versar sobre a evolução natural dos seres humanos é a *A máquina do tempo* de H. G. Wells. Ainda que a leitura desta obra como distopia seja controversa, esta é uma obra que se debruça sobre a evolução humana natural e uma ideia bastante niilista sobre o futuro e o esforço empregado em prol de uma visão positivista da história.

Eu julgava ter atingido o declínio do mundo. O rubro crepúsculo me fazia pensar no crepúsculo da humanidade. Pela primeira vez, passou-me pela cabeça a possibilidade duma extravagante consequência do esforço social que empenhamos hoje. Mas, como podem ver, era uma consequência bastante lógica: a força é produto da necessidade; a segurança por sua vez, engendra a debilidade (WELLS, 1972 [1895], p. 41)

Na obra existe um viajante do tempo, que encontra seres humanos futurísticos evoluídos, todavia o viajante descobre que a sua consciência, inteligência e sociedade não evoluíram, segundo sua concepção, ao contrário. Ao deparar-se com tais seres, a personagem decide que não havia mais necessidade para que estes seres fossem inteligentes, visto que os humanos haviam resolvido todos os problemas do mundo. Assim, a espécie evoluiria para seres que se preocupavam apenas com pequenos prazeres e com uma linguagem basilar e abstrata.

A trilogia *Divergente* insere-se nesta discussão de futuro da humanidade. Para tal, a obra coloca sua narrativa em um futuro e discute sobre criticamente o que ocorrerá no futuro da narrativa. A atualização deste cenário de “crepúsculo da humanidade” dá-se contudo, não por uma sociedade que ao ser bem sucedida relegou seus descendentes ao ostracismo e eventual burrice, mas ao contrário disso. O medo da narrativa de Wells era o de que a evolução biológica, refletindo as necessidades deixadas pelo entorno social do presente, destituísse a humanidade de seu maior bem, a racionalidade, já o medo em *Divergente* é que justamente a

racionalidade traga este crepúsculo, pois é o homem que se torna senhor de sua própria evolução a medida em que ascende racional e tecnologicamente e a possibilidade de que o homem cause algum erro incorrigível e leve a humanidade a um futuro caótico.

Entrando no ensejo da criatura que cria algo monstruoso, é impossível não rever os ecos de *Frankenstein, ou Prometeu moderno*. Na obra de 1818, o cientista Victor Frankenstein dá vida a uma criatura

Lembre-se – não registro aqui as visões de um louco; o sol não brilha no céu com menos verdade do que minhas palavras. Tudo parecia ser a obra de um milagre e, no entanto, os estágios da descoberta eram claros e prováveis. Depois de dias e noites de incessante trabalho e fadiga, descobria a causa da geração e da vida; e – sim, mais do que isso – tornava-me capaz de infundir vigor à matéria sem vida. (SHELLEY, 2013 [1818], p. 74)

Na passagem acima, temos a vontade humana de roubar algo que é encargo do divino, por isso é tão significativo o segundo título de “Prometeu moderno”, já que é ele quem, na mitologia, rouba o fogo dos deuses. Pode-se observar o êxtase de Victor ao descobrir que consegue dar vida a tecidos que já não mais a possuem. Este espírito é presente em toda a distopia *Divergente*, pois mesmo quando a manipulação já havia provado ser danosa, para os cientistas, estes não desistem e continuam seus experimentos, buscando retroceder o que havia sido feito.

Contudo, a obra de Mary Shelley não traz apenas este sentimento de poder e de soberba, mas demonstra que tal prepotência pode ocasionar a derrota do ser humano.

Os diversos acasos da vida não são tão mutáveis quanto o que sente a natureza humana. Trabalhei arduamente por quase dois anos única e simplesmente para dar vida a um corpo inanimado. Para tanto, privei-me de descanso e saúde. Desejei-o com um fervor que muito excedia a moderação; mas ali, diante de tudo findo, a beleza do sonho esvanecia, e um desgosto e horror sufocantes invadiam meu coração. (SHELLEY, 2013 [1818], p. 80)

Na passagem acima, pode-se observar a reação de Victor ao observar a criatura e o horror que nasce naquele momento e persegue-o por toda a obra. No mesmo sentido, a ciência de *Divergente* se ressentida de si mesma, por haver criado o cenário caótico que se apresentava, a ciência toma para si a tarefa de fazer

alguma coisa para se redimir, como Victor passará a vida inteira na perseguição desenfreada à criatura. Em ambas as obras, há um castigo divino por tentar ser deus, mas esse castigo vem pela própria falta de paz e pelo eterno arrependimento do que foi feito, Victor Frankenstein e o cientista tem muito em comum, são ambas vozes da normalidade a lutar bravamente contra o monstro criado por eles e feito espelho da sua própria incompletude, sentida em ambos: Em *Frankensteins*, Victor vai se denegrindo como ser humano até criar o monstro que é também um ser falho em sua humanidade; já na trilogia *Divergente* isto se personifica na pessoa do cientista coordenador que é um gene danificado e “incompleto”, porém busca através de seus experimentos recriar seres puros.

Por fim, para estabelecer as similitudes e diferenças entre o humano e o transumano é importante perceber a motivação de tais fatores que se dão por e pela instituição do corpo. Eduardo Marks de Marques (2013) ao discorrer sobre o que nomina terceira virada distópica, discorre sobre o corpo que é pós-humano, que na fala do autor significa aquele corpo que transcendeu as fronteiras conhecidas como humanas e está em um espaço posterior.

[...] o corpo pós-humano é o produto final do capitalismo e da cultura de consumo, algo que renuncia às suas imperfeições orgânicas e é submetido à tentativa de realização do desejo de perfeição e imortalidade.(MARKS DE MARQUES, 2013, p.157; tradução nossa)<sup>34</sup>

Como é possível inferir, para o autor o corpo é modificado pelo desejo e então se torna pós-humano (assumiremos aqui o conceito de transumano, já que este é um corpo que passa por um processo de evolução). Os corpos considerados danificados atenderiam, em tese, a um desejo antigo de extirpação de sentimentos e características que traziam dor ou prejudicavam o bem-estar. Contudo, tende-se a ter uma ideia de evolução que não envolve momentos de descentralidades do humano, onde várias formas evolutivas coexistem. O que ocorre em *Divergente* é exatamente isso, corpos transumanos coexistem com humanos e, além disso, são intercruzáveis, fazendo descendentes que levem à frente a “pureza” ou a “impureza” genética.

---

<sup>34</sup> Do original: “[...] the posthuman body is the ultimate product of capitalism and consumer culture, one which renounces its organic imperfections and is submitted to the tentative fulfilment of the desire for perfection and immortality.”(MARKS DE MARQUES, 2014, p.157)

Como visto, no decorrer desta seção, as questões propostas pelo embate de transumanos e humanos em *Divergente* encontram ecos em outras obras clássicas, isso se dá não somente por elementos comuns às utopias, mas também porque a obra discute a essência do humano. Obviamente o componente humano é pauta frequente em obras que objetivam discutir possibilidades de sociedade, todavia ao trabalhar com diferentes facções, que se originam a partir de diferentes seres transumizados e ao colocar na mesma narrativa seres Divergentes, ou seja, humanos, a obra se aprofunda na discussão do humano em essência, discutindo suas disparidades e também os elementos que fazem com que estes seres comunguem de algo em comum. A sociedade de Roth que é criada em cima da Diferença reflete a pluralidade de desejos que toma forma em diferentes seres que se modificam e são modificados no decorrer da narrativa.

Para finalizar a questão do embate entre humano e transumano, pode-se dizer que a obra de Roth aponta para uma discussão que transcende as denúncias características da terceira virada sobre o tema, pois a trilogia não apenas denuncia os possíveis malefícios da transumanidade, mas também desconstrói a ideia de malefício elevando estes seres a seres que compartilham também a humanidade. *Divergente*, aponta ao decorrer de toda a narrativa o embate destes dois projetos de humanos, mas ao mesmo tempo possibilita uma discussão a respeito da necessidade da convergência de ambos, o que nos aponta para a necessidade de aceitação das diferenças entre nós mesmos enquanto espécie e de nossos defeitos e qualidades.

#### **4.4 - Controle e distinção**

Nas distopias de segunda virada os mecanismos de controle em uma sociedade distópica são sempre presentes e em geral burlados por um protagonista após certo deslinde político e/ou filosófico. Tais medidas de controle não cessam de existir na terceira virada distópica, porém as manobras de escape feitas pela personagem não se dão, em um primeiro momento, a partir de uma relação de esclarecimento ou mesmo de epifania, mas de uma singularidade genética que difere da maioria das pessoas e a possibilita reagir de maneira inesperada e se libertar destas medidas.

Como fora possível observar no capítulo dois, as cinco divisões feitas para as distopias da segunda virada tangenciam de alguma forma relações de controle. Este elemento é tão forte que se pode falar em controles da memória, do conhecimento, condicionamento, vigia e também na insularidade, já que esses indivíduos são controlados também a nível espacial. Para a análise desta questão em *Divergente*, decidiu-se analisar a questão do controle propriamente dito, visto que a análise da trilogia está centrada no fato da transumanidade e que de forma direta ou indireta essas questões são analisadas em outras esferas que também envolvem controle. Ainda assim, esta seção se faz necessária por observar somente o controle e a distinção e como os dispositivos que buscam este efeito são adaptados em *Divergente*.

Pretende-se, neste viés, trabalhar com os soros – drogas químicas utilizadas para a manutenção de cada facção -, como essas ferramentas corroboram na manutenção do regime e de que forma são transgredidas pelos divergentes.

O que acontecerá se eles suprimirem as atividades do meu córtex pré-frontal? Se eles prejudicarem minha capacidade de tomar decisões? E se o soro funcionar e eu me tornar uma escrava das simulações, como os outros? E se eu me esquecer completamente da verdade? (...) Não tinha ideia de que toda a minha personalidade, todo o meu ser, poderiam ser descartados como um subproduto da minha anatomia. E se eu realmente for apenas uma pessoa com um grande córtex pré-frontal...e nada mais? (ROTH, 2013 [2012], p. 330)

Na citação acima, proveniente do segundo romance da saga- Insurgente, a personagem é submetida a testes que objetivam controlá-la por meio de uma hipnose induzida chamada simulação. Nela, os indivíduos são controlados pelo governo como computadores e a divergência da personagem é vista como um fato a ser estudado e resolvido para que a automação de pessoas seja desenvolvida inteiramente na distopia. Assim, o controle e a divergência estão intimamente ligados, já que a segunda precisa ser controlada ou descartada para a manutenção do regime.

A trilogia *Divergente*, como dito, coloca o ser que é transgressor ao controle geneticamente motivado e constituído, esses seres que escapam ao controle, são em geral seres que adquirem certo aclaramento mental que os permitem distanciar-se da cultura. Pode-se pensar facilmente em *1984*, no qual o leitor pode

acompanhar o amadurecimento gradual de Winston ou de D-503 na distopia *We*, o qual passa de um ferro apoiador do sistema a um rebelde. Essa mudança pode ser percebida, não apenas nas sutis diferenças da narrativa, mas também nos diários mantidos por ambos os protagonistas.

É tão engraçado e tão inacreditável, e ainda assim estou nervoso do que eu acabei de escrever: talvez você, leitor desconhecido, ache que eu sou um palhaço malicioso? De repente, você está pensando que eu simplesmente quero gozar de você e na seriedade de zombaria estou dizendo-lhe a baboseira mais absoluta. (ZAMYATIN, 2006 [1924], p. 14; tradução nossa)<sup>35</sup>

Como pode ser observado em ambos os excertos os protagonistas vão passando por um processo gradual de rebeldia. D-503 considera o que escreve como inacreditável, já que o sistema seria perfeito demais para comportar o tipo de crítica que escreve, mas também vê na possível gozação algo muito íntimo que possa estar sendo revelado, ainda que ele não revele se realmente há, mas entende que possa ser lido pelo leitor. D-503 tem um processo de luta muito forte com um discurso que estaria para fora do “nós”, porém no decorrer da obra vai aos poucos encontrando e combatendo este discurso subjetivo dentro de si mesmo.

Quando apoiou a mão na maçaneta, Winston percebeu que havia deixado o diário aberto em cima da mesa. Cobrindo o papel com letras garrafais, as frases ABAIXO O GRANDE IRMÃO quase podiam ser lidas do outro lado do aposento. Um descuido de uma estupidez inconcebível. Contudo, Winston se deu conta de que mesmo em pânico ele não quisera borrar o papel creme fechando o diário com a tinta úmida. (ORWELL, 2009 [1949], p. 31)

De modo similar, Winston se dá conta que mesmo em pânico não gostaria de borrar o papel, ou seja, vai percebendo quão importante vão se tornando para ele esses pequenos atos de rebeldia contra o sistema, como a manutenção de um diário, por exemplo. Contudo, o ato de rebeldia de ambos é também um mecanismo de controle, já que em *We*, D-503 é obrigado a fazer tais diários e em 1984 o vendedor do diário, que era algo fora da lei, na verdade fazia parte do sistema. Dessa forma, mesmo a rebeldia está de certa forma sob controle.

---

<sup>35</sup>Do original: “It is so funny, and so unbelievable, and yet I’m nervous of what I’ve just written: perhaps, you, unknown reader, think I’m a malicious Joker? Suddenly you’re thinking that I simply want to make a little fun of you and in mock seriousness I am telling you the most absolute junk” (ZAMYATIN, 2006 [1924], p. 14)

Fato parecido ocorre em *Divergente*. A carga genética de Tris a impulsiona a ser rebelde e ao lidar com pessoas e facções diferentes da qual nascera ela vai percebendo mais e mais sua inadequação a um único padrão de conduta. Contudo, ainda que motivada geneticamente, esta rebeldia, como nas obras citadas acima, é projetada e esperada por um grupo que controla esta sociedade.

– Estas seleções sugerem genes curados. Não as veríamos se estivessem danificados. – Ele aponta para alguns pontos da tela. Não entendo para o que está apontando, mas ele parece nem notar, distraído por sua própria explicação. – Estas seleções aqui indicam que o programa também encontrou o rastreador genético, a consciência durante a simulação. A combinação de genes curados e de genes de consciência durante a simulação é exatamente o que eu esperava ver em um *Divergente*. (ROTH, 2014 [2013], p.180)

A habilidade de resistência dos *Divergentes* ao controle é também criada pelos cientistas para que eles possam melhor os observarem. Assim, como na segunda virada, certo grau de dissidência era fomentado pelo governo para que este pudesse controlar melhor os movimentos rebeldes, na distopia de Roth seres escapam do controle, para que possam ser controlados. Assim como não havia possibilidade de sucesso para os movimentos marginais, os *Divergentes* não representam o insucesso para a distopia, ao contrário. No caso específico da narrativa de Roth, o objetivo do experimento é o aumento de *Divergentes*, mas ainda assim o controle dentro do experimento necessita ser mantido e estes seres produzidos não colaboram com a ordem estabelecida. Esta dualidade faz com que o poder busque criar possíveis verdades no sistema para que o sistema se mantenha.

– Queríamos nos certificar de que os líderes da sua cidade os valorizassem. Não esperávamos que a líder da Erudição começasse a caçá-los, ou que a Abnegação revelasse a ela o que eles são. E, ao contrário do que disse Edith Prior, nunca planejamos de fato que vocês nos enviassem um exército *Divergente*. Afinal, não precisamos da sua ajuda. Precisamos apenas que seus genes curados permaneçam intactos e que sejam passados para as gerações futuras. (ROTH, 2014 [2013], p.132)

Na passagem acima, em *Convergente*, é possível observar a tentativa de controle por meio da informação que fora feita dentro da cidade. O controle estabelecido pelos cientistas era sutil já que este controle não tinha interesse que os indivíduos imersos nos experimentos soubessem que existia algo além do espaço

no qual eles estavam confinados. A manipulação da verdade, como visto na primeira seção deste capítulo, é um mecanismo de controle comum às distopias, porém cabe destacar que essa questão está relacionada à verdade da própria identidade genética e das implicações disso. Como dito no capítulo 3 na seção de evolução do corpo, a negação da transumanidade ou da pós-humanidade é comum às narrativas de terceira virada e reflete uma adaptação da negação de totalitarismo pelos regimes de segunda.

Outra questão importante de ser pontuada é a ideia de impossibilidade de criar uma revolta consistente. Neste sentido, os regimes criam elementos que impossibilitam as grandes massas a voltarem-se contra eles. Uma das questões observadas em 1984, uma das distopias de segunda virada, é a Novafala, que é uma linguagem que impossibilitaria o indivíduo de ter pensamento crítico e assim o tolheria de insurgir-se contra o partido.

No fim teremos tornado o pensamento-crime literalmente impossível, já que não haverá palavras para expressá-lo . Todo conceito que podermos necessitar será expresso por uma palavra com significado rigidamente definido, e todos os seus significados subsidiários serão eliminados e esquecidos. (ORWELL, 2009 [1949] , p. 69)

Os cidadãos não teriam meios para revoltarem-se já que o governo tomaria medidas duradouras contra essa revolta. Neste sentido, *Divergente* é todo um experimento contra a revolta, já que os indivíduos são forçados a gerar Divergentes e seriam estes seres que, segundo os cientistas, salvariam o mundo do caos. Tanto as cobaias quanto as pessoas que vivem fora destes experimentos são forçadas a aceitar esse dispositivo que buscara controlar e reformatar a humanidade inteira novamente, a partir da vontade do poder dominante.

É claro que já sei a resposta. Para eles, as pessoas na nossa cidade são apenas recipientes de material genético, apenas GDs, valiosos pelos genes corrigidos que podem passar adiante, e não pelos cérebros em suas cabeças ou pelos corações em seus peitos. (ROTH, 2014 [2013], p.377)

Pode-se observar na passagem acima a crítica da personagem à manipulação gênica, feita em Chicago e a representação dos indivíduos que lá estão enquanto apenas ferramentas que servem para um propósito. Enquanto

cobaias os seres que lá estão são descartáveis e têm vários direitos negados. Pode-se citar dentre estes direitos básicos o direito a manter sua memória.

Lembro-me do que ele me disse em seu escritório. *Se pretendemos vencer esta batalha contra os danos genéticos, precisaremos fazer sacrifícios. Você entende isso, não entende?* Eu deveria ter imaginado que ele não teria problemas em trocar milhares de memórias e vidas de GDs pelo controle sobre seus experimentos. Que ele as trocava sem nem cogitar uma alternativa, sem nem se preocupar em tentar salvá-las. (ROTH, 2014 [2013], p.377; grifos do autor)

A memória dos cidadãos e com ela todo o reduto do que o ser é e representa pode ser apagada para evitar um caos dentro do experimento. Ainda que tal procedimento fosse para poupar a destruição de corpos e da genética destes que seriam valiosos aos cientistas, Tris compara essa atitude como a troca de vidas em prol de controle, já a memória e a identidade dos seres seriam apagadas e os corpos que resultariam disto deveriam aprender a fazer tudo de novo e construir uma nova identidade, uma nova pessoa.

O apagamento da memória é bem pontual na distopia de Ray Bradbury na terceira virada, porém, diferente de *Divergente* que utiliza-se de soros para o apagamento da memória individual e com isso resolve um problema coletivo, em Fahrenheit 451 a memória é apagada do coletivo, para resolver problemas individuais. Na sociedade de Fahrenheit 451 os livros são proibidos e queimados para evitar que os cidadãos tenham acesso a modos de pensar

Um deles tinha de parar de queimar. Por certo o sol não pararia. Dessa forma, era como se tivesse de ser Montag e as pessoas com quem ele havia trabalhado até horas antes. em algum lugar, o ato de salvar e guardar teria de começar novamente, e alguém tinha de se encarregar de salvar e guardar de um modo ou de outro, nos livros, nos discos, na cabeça das pessoas, do jeito que fosse, desde que fosse seguro, livre de mariposas, traças, ferrugem e mofo, e de homens com fósforos (BRADBURY, 2014 [1953], p. 171)

No excerto acima, pode-se perceber que a única possibilidade para Montag de se vencer a perda social da memória é se individualmente as pessoas buscarem enfrentar e guardar o que resta até que em algum momento essa memória possa ser devolvida à sociedade como um todo. As vias da memória operam um caráter mais subjetivo na distopia de Roth, pois os soros são relegados às questões

genéticas individuais, contudo a memória é uma ferramenta importantíssima de controle em ambas as obras e está ligada com a própria essência, já que a essência do ser pode ser retirada com a perda da memória, e aqui não falamos de uma memória retirada visceralmente, mas da essência social, visto que a sociedade de Montag é órfã justamente de memória e é este o grande problema discutido na obra de Bradbury.

A partir do exposto desta seção, pode-se observar que os ecos do controle social que geravam temor na segunda virada distópica se corporificam na terceira. O corpo torna-se centro do controle, o controle neste sentido parece mais sutil, mas também mais resoluto e intransigível. Não há como fugir do corpo, a estrutura do corpo ganha maleabilidade evolutiva, mas não individual. Os indivíduos de *Divergente* não podem modificar o seu corpo ao seu bel prazer, mas sim os das gerações futuras. O corpo torna o controle imutável, pois modifica a natureza do ser. A grande questão proposta por Roth e pela terceira virada distópica em geral é a de que o controle social era uma fronteira muito difícil de ser transpassada, mas que a fronteira do corpo, a nível estrutural pode ser intransponível ou pode não ter caminho de volta. Neste sentido, o caminho do futuro, quando o corpo é o objeto de mudança, pode limitar o ser a não mais possuir ou pensar de forma a criar um universo melhor. O corpo torna-se uma estrutura que ao mesmo tempo se apresenta cambiante e perene.

## Considerações finais

Neste trabalho objetivou-se analisar a obra *Divergente* colocando-a como representante de uma linhagem de textos que buscam discutir o “não-lugar”. Demonstrou-se que este espaço é intrinsecamente ligado à sociedade e isso se deu através de uma incursão teórica sobre o gênero e sobre os principais estudos acerca dele. Além disso, esta reflexão foi efetivada também nos dois capítulos seguintes que discutiram esses conceitos através dos quais se compõe e formata estes gêneros. Assim, ao conceber-se esta linhagem de textos, este trabalho estabeleceu dois objetivos principais: o primeiro era apresentar e discutir esta linhagem de textos, ainda que recorrendo aos títulos de maior relevância; o outro era, a partir da escolha de um representante da terceira virada, demonstrar como elementos de textos clássicos fazem parte da narrativa de terceira virada e são adaptados sob uma forte troca de perspectiva, já que esta se distingue dos momentos anteriores pelo foco na transumanidade ou pós-humanidade.

Dessa forma, para efeito de discussão nessas considerações finais, discutir-se-á sobre o cumprimento ou não dos objetivos com relação à apresentação e explicitação de elementos presentes nos textos *outópicos* desde suas primeiras aparições. Isto será apresentado para que então se possa discutir *Divergente* enquanto representante de um momento definido do gênero, e o que fora observado em termos de apropriação de características de outras narrativas outópicas e de elementos contemporâneos dentro da narrativa. É importante salientar que, ainda que a discussão em torno dos textos que compõe esta trama seja apenas tangenciada no primeiro capítulo, o qual busca versar sobre conceitos, o objetivo de discutir o “não-lugar” e suas especificidades fora tratado e abordado de forma aguda nos dois capítulos seguintes. São eles: o capítulo dois que tratou de utopias e distopias de segunda virada e o capítulo três que versou sobre as especificidades da terceira virada e as conexões com a sociedade atual.

Neste sentido, o segundo capítulo fora fundamental por trazer à análise as obras que direta ou indiretamente formataram e ainda formatam o gênero, na medida em que são textos incontornáveis e fazem parte de um eco na construção do “não-lugar”. O que se pôde apreender desta discussão foi que, mesmo que o gênero distopia possua momentos distintos, a conversa com textos anteriores é

realmente um fato importante a ser analisado na leitura de tais narrativas. Ainda que cada texto seja individual e constitua-se como uma narrativa fechada, eles dialogam entre si. Textos que possuem determinada sincronicidade de criação auxiliam a enxergarmos as questões sociais de um momento em específico. Entretanto, assim como a história não é feita apenas de recortes, mas de um processo temporal, as *outopias*, ao manterem uma relação estreita com o social, se conectam umas às outras criando através deste entrelaçamento de suas narrativas o “não-lugar”.

Principiando pelas utopias, foi possível observar as características dos primeiros textos a reportarem um pensamento utópico e principiar a discussão formal e característica do gênero a partir das obras. Neste sentido, observou-se características temáticas que ligaram o pensamento utópico em narrativas que possuíam décadas e até séculos de diferença. A sociedade andava a passos curtos e esta aparente estabilidade se refletia no gênero utopia, o qual principiara a partir das navegações, mas pouco mudara, mesmo após a esperança de encontrar terras e costumes muito diferentes (talvez melhores) ir gradualmente se arrefecendo. Pode-se observar que o local deixa de ser espacial e se torna temporal, a exemplo disso pode-se citar *Daqui a cem anos*, porém os elementos igualitários e as medidas de manutenção do regime são muito parecidas à utopia de Thomas More.

Foi possível observar características similares nas *outopias*. Desde as primeiras utopias o uso da tecnologia como elemento demiurgo das maravilhas sociais era altamente utilizado. Essa energia tecnológica ainda que mude de perspectiva nas distopias, não deixa de sobressair-se como energia criadora. Outra questão similar às narrativas é a questão de isolamento, ambos sistemas se mantêm com pouca ou nenhuma troca com outros e desta maneira os elementos que gerenciam o nível de trocas é muito similar. Além de elementos semelhantes, foi possível observar que a grande questão distintiva entre os gêneros utopia e distopia é a perspectiva, visto que vários traços são similares, operam a mesma função ou são comuns a ambos, mas é a perspectiva que trará a apresentação de tais pontos como parte da harmonia que será criada ou parte do caos. Outra questão distintiva está a nível colateral da vinculação de tais obras. Sabe-se que desde os tempos de Aristóteles a arte não se vincula primordialmente sob uma função, contudo os efeitos de uma narrativa utópica e de uma narrativa distópica são distintos e interessantes de serem pontuados. A narrativa utópica instaura modelos a serem almeçados, implantados ou seguidos, demonstra na perfeição a

possibilidade de denúncia e criticidade do que necessita ser mudado, para que uma mudança social que leve a utopia se instaure, já a distopia é primordialmente denúncia, já que o que se objetiva é justamente que a distopia não aconteça.

A partir do cotejo entre as obras clássicas efetuado no capítulo 2 se tornou possível observar como as distopias posicionam-se, em certa medida, contra as utopias, no sentido de que muitos elementos de controle e manutenção antes entendidos como parte da manutenção de uma realidade de sonho, são considerados como portas para a instauração de regimes totalitários e realidades caóticas. As utopias, consideradas como parte das maravilhas ou parte da necessidade, já que não era interessante a possibilidade desta maravilha romper-se, começam a ser questionadas e a representar partes de uma realidade indesejável. As distopias, principalmente as da segunda virada, veem em muitos elementos de controle a possibilidade de subjugar o ser humano e criar sociedades nas quais estes elementos de controle são perversos e os indivíduos são mantidos alienados sobre este fato.

Foi através do segundo capítulo que foi possível observar e analisar pela primeira vez o processo de apropriação, pois ao mesmo tempo em que a distopia de segunda virada consome aspectos e discussões trazidas pela utopia, ela as coloca no social de uma maneira muito particular e desenvolve outra linguagem e uma nova visão para com o social. A distopia de segunda virada tem em comum um olhar para este social e para o humano inserido neste espaço. O que é pungente em todas estas narrativas é a maneira como os mecanismos de controle acabam retirando do indivíduo direitos sociais básicos.

De posse da apreciação feita, se pôde amadurecer os conceitos de utopia e distopia e inclusive discutir sobre textos que estão em uma zona obscura, que não trazem ou não são considerados parte das *outopias*, ainda que estejam de forma indireta nesta linhagem e que dialoguem com os textos inseridos nela. Esta seção permitiu, através da discussão feita, resumir e aplicar os conceitos que vinham sendo eleitos a partir da reflexão realizada com os textos *outópicos*. Buscou-se apontar também para o conceito de utopismo de Lyman Tower Sargent (2010) que é um conceito que transcende as fronteiras dos gêneros utopia e distopia, deixando intrínseca a ele a noção da criação de um “sentimento” de reorganizar a realidade em algo melhor ou pior, este sentimento partiria do ser para o texto. Neste sentido, esta divisão demonstrou que a genealogia *outópica* é perpassada por ideais

utopistas, os quais podem ser encontradas em outros textos e gêneros textuais e auxiliam na (re)criação e (re)significação desta família.

No terceiro capítulo, trabalhou-se com a linhagem contemporânea e, neste sentido, é impossível não fazer conexões significativas com a sociedade e com o contexto que possibilita a ebulição de tais narrativas. Os paralelos com os textos contemporâneos demonstram características marcantes do gênero na atualidade. A primeira questão que se observou foi a questão do capitalismo e da ética que o envolve. Não por acaso a primeira seção começa com uma análise do capitalismo retratado nas obras, visto que é através dele que outras questões vão surgindo no gênero, incluindo o seu foco. A análise de *Divergente* mostraria sequencialmente um grande foco nas correntes filosóficas, principalmente na transumanidade.

A última seção, neste mesmo sentido, mostra um comprometimento com as duas correntes filosóficas tão discutidas pela terceira virada, contudo o que se inferiu a partir da Teoria de Eduardo Marks de Marques (2014) e das análises feitas é que tudo principia no capitalismo, o qual põe a venda e objetifica tantas coisas quanto for possível. O movimento de busca de essência humana feito pela distopia contemporânea é uma reação à possibilidade de troca e de renovação imposta pelo capitalismo e, neste âmbito, a troca ou mudança do corpo representa uma perda perene da essência e da identidade do ser e de como este é conhecido e se constrói ao olhar da atualidade.

O que existe tanto nas distopias transumanas quanto nas pós-humanas é um temor a ambos os sistemas e às ressignificações sociais que podem corroborar com a extirpação de componentes humanos. Pode-se aventar que seja esse o motivo por trás da discussão e do foco na essência que define a humanidade frente a realidades e modelos sociais que exacerbam esta reflexão. Na discussão do humano, questões como consciência e corpo emergem naturalmente, pois são intrínsecas ao questionamento acerca do homem enquanto ser pensante e enquanto corpo que performatiza e dá vazão a essa consciência. A questão da divisão de mente e corpo já problematizada por René Descartes no Discurso do método, publicada originalmente em 1637, parece ainda refletir na forma como se concebe essas estruturas e a essência de cada uma separadamente ou do conjunto para a interpretação do que é a essência do humano. Entretanto, esta é uma discussão que não é finda e nem passível de conformidade geral, mas vem sendo atualizada pela filosofia e também pela literatura, como é o caso da distopia

contemporânea. A relação desmedia entre corpo e mente é denunciada pelas distopias atuais, na medida em que acredita que a mente se tornou tão central que tem por objetivo dar nova forma ao corpo que a ela parece ineficiente.

Como é possível perceber pela apreciação acima, considera-se como bem sucedida a tentativa de apresentação e reflexão dos principais textos que compõem a genealogia *outópica*, visto que o tamanho do trabalho e o objetivo de análise da trilogia de Roth, igualmente proposto, inviabilizaram uma análise mais profunda. Contudo, pôde-se perceber as principais características destes espaços e a evolução do não lugar até o momento atual. Foi a partir deste intento que se criou mecanismos que foram utilizados uma das motivações deste trabalho, a qual seria o cotejo da trilogia *Divergente*, enquanto representante da terceira virada, com as obras clássicas anteriores a este momento.

Como observado nesta análise, *Divergente* é representante de um novo momento do gênero distopia, porém os ecos criados a partir de sonhos e pesadelos do passado estão presentes na criação deste novo “não-lugar” proposto por Roth. Tomando novamente o utopismo enquanto conceito, como proposto por Lymar Tower Sargent (2010), observa-se que todas as sociedades possuem intrínsecas a si um “não-lugar” que recebe seus desejos e temores, porém as mudanças sofridas na sociedade atingem também esse lugar efêmero. Desta forma, a relação que vemos na literatura e no gênero distopia é uma relação há muito posta para a realidade, que se organiza a partir de seu passado e sua história.

A distopia de Roth representa na genética a possibilidade de mudança da essência humana e as possibilidades atroztes que seriam decorrentes deste processo. Contudo, ao recriar esta possibilidade de futuro, vários ecos clássicos se apresentam na obra. Observou-se, a partir da análise feita, que a questão da sociedade, ainda que não seja a discussão central feita pela distopia, é muito cara à narrativa. São importantes questões de discussão lateral não apenas a questão social, mas também a problemática da política e do papel do sujeito nesta comunidade. Todos estes quesitos já haviam sido explorados direta ou indiretamente por outras obras *outópicas*, contudo estas características são trazidas à distopia contemporânea embebidas de contornos transumanos que as transformam para discutir essa questão que se torna a principal problemática e está presente em toda a narrativa.

A partir do exposto, pode-se depreender a importância dos movimentos aqui explicitados e as mudanças na visão do humano decorrentes de tais correntes. Neste cenário, a distopia de terceira virada desempenha um papel singular, pois debate as possibilidades de insucesso, os impasses éticos, políticos e sociais de uma forma distinta. O ponto de foco das distopias contemporâneas não é a ruína futurística do humano enquanto ser social, mas a ruína do humano enquanto conceito.

Este cenário produz distopias muito singulares, porém ainda que a ênfase no corpo seja um elemento de renovação do gênero, o ideal de pesadelo é frequentemente perpassado por utopias e distopias já há muito enraizadas. Neste sentido, na dualidade distopias de terceira virada e clássicos do gênero, remontam textos que não apenas se relacionam com a sociedade, mas também com o próprio imaginário de pesadelo, estabelecendo dessa forma uma meta-reflexão. Assim como nos utilizamos do passado para montar o futuro, o “não-lugar” criado pelos temores humanos e inscrito no gênero distopia, se inspira e reage a si mesmo. Neste sentido, padrões de coerção e de massificação se tornam recorrentes, em uma longa linhagem de textos que trabalham com as possibilidades do caos. Pode-se inferir que, da mesma maneira que a sociedade se atualiza e dialoga com sua história, esse “não-lugar” sofre o paradoxo de atualizar-se e de lembrar e estes dois processos são intrínsecos a ele, sendo também presentes neste terceiro momento do gênero.

Neste sentido, a obra de Roth foi de extrema valia ao demonstrar claramente as relações de elementos antes comuns a uma problemática social e atualiza-los sob uma perspectiva nova, já que discute e atualiza questões sociais a partir de uma foco transumano. Ainda assim, o que o terceiro capítulo intitulado “A virada do transumano e os movimentos de terceira virada distópica” deixa claro é a recorrência destes fatores, não apenas na obra de Roth, mas nas outras narrativas consideradas aqui como terceira virada.

Outro o ponto a ser abordado nesta conclusão é a questão de público nas distopias contemporâneas. Ainda que se tenha feito uma discussão sobre a questão da literatura juvenil e sobre possíveis motivações para que uma grande parte das distopias atuais sejam publicadas sob a nomenclatura da literatura juvenil, não foi dada muita ênfase a essa questão em termos de análise, já que a questão da evolução do gênero e as características de temáticas e de intertextualidade foram

tomadas por centrais. Contudo, este trabalho não nega que o quesito público pode ter efeito nestas narrativas, ainda que entenda estes textos como discutidores de algo muito maior que é a questão do humano e neste âmbito estas distopias transcendem a questão de idade para seu consumo.

Por fim, objetiva-se destacar a natureza das *outopias*, já que tanto utopias e distopias criam, descrevem e delimitam o “não-lugar”. A natureza primordial destas narrativas é exatamente este lugar efêmero. Um lugar embebido de sonhos e pesadelos de mentes humanas que não cessam de esperar. Bloch (1995) acredita que esperar é intrínseco à natureza do ser humano e é este esperar com o sentido de “ter a esperança de” que é transcrito nas narrativas *outópicas*. O que esses textos fazem é compartilhar “não-lugares”, criar espaços de reflexão sobre o mundo e sobre o ser que nele está imerso. Neste viés, a atualização do gênero é um processo mais que natural, pois se a *outopia* gira em torno de um “não-lugar”, este não lugar é criado por um autor e recriado por seus leitores, ambos são frutos de seu tempo, o qual aflige e inflige outros temores e outros sonhos. Discutir sobre utopias e distopias é discutir sobre a natureza humana cambiante de sonhar e de temer, é refletir sobre o ser humano e sobre seu entorno, discutir sobre o mundo que se quer e o que se tem, e veicular todas estas dualidades a uma história a ser contada.

## REFERÊNCIAS

- ALLENBY, Braden; SAREWITZ, Daniel. *The Techno-Human Condition*. Massachusetts: The MIT Press, 2011.
- ARENDT, Hannah. *Eichman in Jerusalem: a report on the banality of evil*. New York: The Viking Press, 1963.
- ARISTÓTELES, . *Poética e tópicos I, II, III e IV*. Tradução de: Marcos Ribeiro de Lima. São Paulo: Hunter books, 2013 [335 a. C.]
- BACCOLINI, Raffaella, MOYLAN, Tom. *Introduction: Dystopia and Histories*. In: Baccolini, Raffaella; Moylan, Tom. (Eds). *Dark Horizons: Science Fiction and the Dystopian Imagination*. New York: Routledge, 2003. 1-12.
- BACON, Francis. *Nova Atlântida*. In: BACON, Francis. *Bacon – Vida e obra*. São Paulo: Editora Nova cultural Ltda, 1999 [1624]. p. 219-254.
- BALCH, Edwin Swift. *Atlantis or Minoan Crete*. Geographical Review, Vol. 3, No. 5, pp. 388-392, 1917.
- BASU, Balaka et al. *Contemporary Dystopian Fiction for Young Adults: Brave new teenagers*. New York: Routledge, 2013.
- BELLAMY, Edward. *Daqui a cem anos: Revendo o futuro*. Tradução de : Myriam Campello. Rio de Janeiro: Record, 1960 [1887].
- BLOCH, Ernst. *The Principle of Hope*. Tradução de: Neville Plaice. Massachusetts: The MIT Press, 1995.
- BOOKER, M. Keith. *The dystopian impulse in modern literature: fiction as social criticism*. Westport: Greenwood, 1994a.
- \_\_\_\_\_. *Dystopian Literature: A Theory and Research Guide*. Westport: Greenwood, 1994b.
- BORDINI, Maria da Gloria. “O Eu à deriva na Sociedade Pós-colonial: Fernando Pinto do Amaral e a Poesia Pós-moderna Portuguesa”. In: REMÉDIOS, Maria Luiza Ritzel (Org). *Identidades Fraturadas: Ensaio sobre Literatura Portuguesa*. São Paulo: Editora da universidade de São Paulo, 2011. p. 155-171.
- BURGESS, Anthony. *Laranja Mecânica*. Tradução de: Fábio Fernandes. 6 ed. São Paulo: Aleph, 2004 [1962].
- BURKE, Kenneth. *Grammar of Motives*. New York: PRENTICE HALL, 1945.
- BURNS, Tony. *Political theory, science fiction, and utopian literature: Ursula K. Le Guin and the dispossessed*. Plymouth: Lexington Books, 2010.

BRADBURY, Ray. *Fahrenheit 451*. Tradução de: Cid Knipel. 3 ed. São Paulo: Globo de bolso, 2014 [1953].

CAMPANELLA, Tommaso. *A cidade do sol*. Tradução de: Ciro Mioranza. São Paulo: Editora Escala, 2008 [1602].

CAMPBELL, Joseph. *The order and the other: power and subjectivity in young adult science fiction and dystopian literature for adolescents*. Illinois: Illinois State University, 2010. 180p.

CAMPBELL, Joseph; MOYERS, Bill D. . *O poder do mito*. Tradução de: Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Athena, 1990.

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

COLLINS, Suzanne. *Jogos Vorazes*. Rio de Janeiro: Rocco Jovens Leitores, 2010 [2008]. E-Book. ASIN: B00A3D1OYU. Disponível em: < <https://www.amazon.com.br/Jogos-vorazes-Trilogia-Vorazes-Livro-ebook/dp/B00A3D1OYU>>. Acesso em: 16 Agosto 2016.

\_\_\_\_\_. *Em chamas*. Rio de Janeiro: Rocco Jovens Leitores, 2011 [2009].

\_\_\_\_\_. *A esperança*. Rio de Janeiro: Rocco Jovens Leitores, 2011 [2010].

DARWIN, Charles. *A origem das espécies através da selecção natural, ou a preservação das raças favorecidas na luta pela sobrevivência*. Tradução de: Ana Afonso. Leça da Palmeira: Planetavivo, 2009 [1859].

DASHNER, James. *Maze Runner: Correr ou morrer*. Tradução de: Henrique Monteiro. Cotia: Vergara & Riba Editora, 2010 [2009]. E-Book. ISBN 978-8576832478. Disponível em: < <https://www.amazon.com/MAZE-RUNNER-Correr-morrer-Portuguese/dp/857683247X/>

ref=sr\_1\_2?s=books&ie=UTF8&qid=1472499046&sr=1-

2&keywords=correr+ou+morrer >. Acesso em: 16 Agosto 2016.

\_\_\_\_\_. *Maze Runner 2: A prova de fogo*. Tradução de: Henrique Monteiro. Cotia: Vergara & Riba Editora, 2011. E-Book. ISBN 978-8576832997. Disponível em: <[https://www.amazon.com/MAZE-RUNNER-Prova-fogo-Portuguese/dp/8576832992/ref=pd\\_sim\\_14\\_1?ie=UTF8&psc=1&refRID=8VE7R7RX4RW7K74R27XX](https://www.amazon.com/MAZE-RUNNER-Prova-fogo-Portuguese/dp/8576832992/ref=pd_sim_14_1?ie=UTF8&psc=1&refRID=8VE7R7RX4RW7K74R27XX)>.

Acesso em: 16 Agosto 2016.

\_\_\_\_\_. *Maze Runner 3: A cura Mortal*. Tradução de: Henrique Monteiro. Cotia: Vergara & Riba Editora, 2010. E-Book. ISBN 978-8576833888. Disponível em:

<[https://www.amazon.com/MAZE-RUNNER-cura-mortal-Portuguese/dp/8576833883/ref=pd\\_sim\\_14\\_1?ie=UTF8&psc=1&refRID=KSGAGP09XS31CVZ0ZC54](https://www.amazon.com/MAZE-RUNNER-cura-mortal-Portuguese/dp/8576833883/ref=pd_sim_14_1?ie=UTF8&psc=1&refRID=KSGAGP09XS31CVZ0ZC54)>.

Acesso em: 16 Agosto 2016.

DESCARTES, René. *Discurso do método*. Tradução de: Marian Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 1996 [1637].

FERNS, Chris. *Narrating Utopia: Ideology, Gender, Form in Utopian Literature*. Liverpool: Liverpool University Press, 1999.

FROMM, Erich. "Apresentação". In: BELLAMY, Edward. *Daqui a cem anos: Revendo o futuro*. Tradução de: Myriam Campello. Rio de Janeiro: Record, 1960 [1887]. p 5 -19.

FUNCK, Susana Bornéo. *The impact of gender on genre: feminist literary utopias in the 1970s*. Florianópolis: Pós Graduação em inglês, 1998.

GARCIA, ANTERO. *Critical Foundations in Young Adult Literature: Challenging genres*. Rotterdam: Sense publishers, 2013.

GOLDING, William. *O senhor das Moscas*. Tradução de: Geraldo Galvão Ferraz. Rio de Janeiro: O globo, 2003 [1954].

HAYLES, N. Katherine. *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*. Chicago: The university of Chicago Press, 1999.

HERTZ, Noreena. *Generation K: Who are they, and what do we know about them?*. New York Times, New York, ed. *Women in the world*, n.p., 2015.

HINTON, Susan E. *The outsiders*. New York: Viking Press, 1967.

HINTZ, Carrie, OSTRY, Elaine. *Introduction*. In: HINTZ, Carrie, OSTRY, Elaine (Ed.). *Utopian and dystopian writing for children and young adults*. New York: Taylor, 2003.p. 1-22.

HOBBS, Thomas. *Leviathan or the matter, forme & power of a commonwealth, ecclesiasticall and civill*. London: Cambridge University Press, 1904 [1651]

HUXLEY, Aldous. *A situação humana / Adous Huxley*; tradução de Lya Luft. Rio de Janeiro: Globo, 1982.

HUXLEY, Aldous. *Admirável mundo novo*. Tradução de: Felisberto de Albuquerque. São Paulo: Edbolso S.A., 1976 [1932].

JAMESON, Fredrick. *Archaeologies of the future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*. Nova York: Verso, 2005.

LE BRETON, David. *A sociologia do corpo*. Tradução de: Sônia M.S. Fuhrmann. Petrópolis: Vozes, 2010.

LE GUIN, Ursula K. *A mão esquerda da escuridão*. Tradução de: Susana L. de Alexandria. São Paulo: Aleph, 2014

LLOSA, Mario Vargas, *A civilização do espetáculo: uma radiografia do nosso tempo e da nossa cultura*. Tradução de: Ivone Benedett. -1.ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.

\_\_\_\_\_. *La verdade de las mentiras*. Madrid: Alfaguara, 2002[1990].

MARKS DE MARQUES, Eduardo. “Da centralidade política à centralidade do corpo transumano: movimentos da terceira virada distópica na literatura”. *Anuário de Literatura*, Florianópolis, vol. 19, No. 1, p. 10-29, 2014.

\_\_\_\_\_. “ ‘God is a cluster of neurons’: Neo-posthumanism, theocide, theogony and anti-myths of origin in Margaret Atwood’s *Oryx and Crake*”. *Gragoatá, Niterói*, n. 35, p. 155-169, 2013.

MCLUHAN, Marshall. *Revolução na comunicação*. Tradução de: Álvaro Cabral. –Rio de Janeiro: ZAHAR EDITORES, 1971.

MEHLMAN, Maxwell J.. *Transhumanist Dreams and dystopyan nightmares: The Promise and Peril of Genetic Engineering*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2012.

MESSERLY, John G. *The End of Religion: Technology and the Future*. 24 Jan 2015. Disponível em: < <http://ieet.org/index.php/IEET/more/messerly20150124>>. Acesso em: 27 Dez 2016.

MOHR, Dunja M. *Transgressive Utopian Dystopias: The Postmodern Reappearance of Utopia in the Disguise of Dystopia*. *Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik*, De Gruyter, vol.55, No.1, p.5-24, 2007.

MORE, Thomas. *A Utopia*. Tradução de: Alda Porto. 1ed. São Paulo: Martin Claret, 2013 [1516].

MORE, Max; VITTA-MORE, Natasha. *The transhumanist Reader*. Pondicherry: Wiley-Blackwell, 2013.

MOYLAN, Tom. *Scraps of the untainted sky: Science fiction, utopia, distopia*. Boulder, 2000.

MURPHY, Graham Jr. *Dystopia*. In: ROBERTS, ADAM et all. (Ed.). *The routledge companion to science fiction*. London: Routledge, 2009. p. 473-477.

NIETZSCHE, Frederic. *Sobre verdade e Mentira*. Tradução de: Fernando de Moraes Barros. São Paulo: Hedra, 2007 [1873].

\_\_\_\_\_. *Segunda consideração intempestiva: Da utilidade e desvantagem da história para a vida*. Tradução de: Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003 [1876].

PLATÃO, . *Crítias*. In: PLATÃO, . *Timeu - Crítias*. Tradução de: Rodolfo Lopes. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, 2011 [3-- a.C.]. p. 219-254.

PLATÃO, . *A República*. Tradução de: Enrico Corvisieri. São Paulo: Editora Nova Cultural Ltda, 1997 [3-- a.C.].

PRICE, Lissa. *Starters*. Tradução de: Ivar Panazzolo Júnior. Ribeirão Preto: Novo Conceito, 2012. E-Book. ISBN 978-0385742481. Disponível em: <<https://www.amazon.com/Starters-Lissa-Price/dp/0385742487>>. Acesso em: 16 Agosto 2016.

PRICE, Lissa. *Starters*. Tradução de: Ivar Panazzolo Júnior. Ribeirão Preto: Novo Conceito, 2014. E-Book. ISBN 978-0385742498. Disponível em: <[https://www.amazon.com/Enders-Lissa-Price/dp/0385742495/ref=pd\\_sim\\_14\\_2?ie=UTF8&psc=1&refRID=XS11MDXYKMCBKPYPB2W7D](https://www.amazon.com/Enders-Lissa-Price/dp/0385742495/ref=pd_sim_14_2?ie=UTF8&psc=1&refRID=XS11MDXYKMCBKPYPB2W7D)>. Acesso em: 16 Agosto 2016.

ORWELL, George. *1984*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009 [1949].

\_\_\_\_\_. *A revolução dos bichos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007 [1945].

ROBERTS, Adam. *Science fiction: The new critical idiom*. Routledge: London, 2002.

ROTH, Veronica. *Divergente*. Rio de Janeiro: Rocco Jovens Leitores, 2012 [2011].

\_\_\_\_\_. *Insurgente*. Rio de Janeiro: Rocco Jovens Leitores, 2013 [2012].

\_\_\_\_\_. *Convergente*. Rio de Janeiro: Rocco Jovens Leitores, 2014 [2013].

\_\_\_\_\_. "Veronica Roth: 'I wanted to let go of our world completely'". 14 Mai 2016. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/childrens-books-site/2016/may/14/veronica-roth-divergent-ya-dystopia-carve-the-mark>>. Acesso em: 03 Jan 2017

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

SARGENT, Lyman Tower. *Utopia: A very short introduction*. New York: Oxford, 2010

SHELLEY, Mary. *Frankenstein, ou o Prometeu moderno*. Tradução por: Bruno Gambarotto. 1 ed. São Paulo: hedra, 2013 [1818].

STRÅTH, Bo. "Ideology and conceptual history". In: SARGENT, Lyman Tower(org). *The Oxford Handbook of Political Ideologies*. New York: Oxford University Press, 2013. P. 20-76.

SUVIN, Darko. *On the Poetics of the Science Fiction Genre*. National Council of Teachers of English Stable, Urbana, Vol. 34, No. 3, p. 372-382, 1972.

TUAN, Yi-Fu. *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência*. Tradução de Livia de Oliveira. São Paulo: DIFEL, 1983.

TURNER, Bryan. J. *The Body and Society: Explorations in Social Theory*. 3.ed. Los Angeles: Sage, 2008.

URBAN, Tim. *20 Things I Learned While I Was in North Korea*. 27 Set 2013. Disponível em: <<http://waitbutwhy.com/2013/09/20-things-i-learned-while-i-was-in.html>>. Acesso em: 15 Fev 2016.

WEGNER, Philip E. *Imaginary Communities: Utopia, the Nation, and the Spatial Histories of Modernity*. University of California Press: London, 2002.

WELLS, H.G.. *A evolução dos seres vivos*. Tradução de: Almir de Andrade. 1.ed. Rio de Janeiro: Jose' Olympio, 1941.

\_\_\_\_\_. *A ilha do dr. Moreau*. Tradução de: Braulio Tavares. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.

\_\_\_\_\_. *A máquina do Tempo*. Tradução de: Paulo Mendes Campos. Rio de Janeiro: Editora Technoprint Ltda, 1972 [1895].

WESTERFELD, Scott. *Feios*. Tradução de: Rodrigo Chia. Rio de Janeiro: Galera, 2016. E-Book. ISBN 978-8501083708. Disponível em: <[https://www.amazon.com/Feios-Em-Portugues-do-Brasil/dp/8501083704/ref=sr\\_1\\_1?s=books&ie=UTF8&qid=1472500538&sr=1-1&keywords=Feios+scott](https://www.amazon.com/Feios-Em-Portugues-do-Brasil/dp/8501083704/ref=sr_1_1?s=books&ie=UTF8&qid=1472500538&sr=1-1&keywords=Feios+scott)>. Acesso em: 16 Agosto 2016.

WESTERFELD, Scott. *Perfeitos*. Tradução de: Rodrigo Chia. Rio de Janeiro: Galera, 2010. E-Book. ISBN 978-8501083715. Disponível em: <[https://www.amazon.com/Perfeitos-S%C3%A9rie-Feios-Portuguese-Brasil/dp/8501083712/ref=sr\\_1\\_2?s=books&ie=UTF8&qid=1472502920&sr=1-2&keywords=perfeitos+scot t](https://www.amazon.com/Perfeitos-S%C3%A9rie-Feios-Portuguese-Brasil/dp/8501083712/ref=sr_1_2?s=books&ie=UTF8&qid=1472502920&sr=1-2&keywords=perfeitos+scot t)>. Acesso em: 16 Agosto 2016.

WESTERFELD, Scott. *Especiais*. Tradução de: Rodrigo Chia. Rio de Janeiro: Galera, 2011. E-Book. ISBN 978-8501083692. Disponível em: <[https://www.amazon.com/Especiais-Em-Portugues-do-Brasil/dp/8501083690/ref=sr\\_1\\_1?s=books&ie=UTF8&qid=1472503222&sr=1-1&keywords=scott+westerfeld+especiais t](https://www.amazon.com/Especiais-Em-Portugues-do-Brasil/dp/8501083690/ref=sr_1_1?s=books&ie=UTF8&qid=1472503222&sr=1-1&keywords=scott+westerfeld+especiais t)>. Acesso em: 16 Agosto 2016.

WIKIPÉDIA. Desenvolvido pela Wikimedia Foundation. Animal Farm. s/d. Disponível em: <[https://en.wikipedia.org/wiki/Animal\\_Farm](https://en.wikipedia.org/wiki/Animal_Farm)> . Acesso em: 24 Abr 2016.

WOLFE, Cary. *What is Posthumanism?*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010.

YANCEY, Rick. *A 5ª Onda*. Curitiba: Fundamento, 2013. E-Book. ISBN 978-8539506644. Disponível em: <<https://www.amazon.com.br/5%C2%AA-Onda-Rick-Yancey/dp/8539506645>>. Acesso em: 16 Agosto 2016.

YANCEY, Rick. *O Mar Infinito*. Curitiba: Fundamento, 2015. E-Book. ISBN 978-8539509379. Disponível em: <[https://www.amazon.com.br/Mar-Infinito-5%C2%AA-Onda/dp/8539509377/ref=pd\\_sim\\_14\\_1?ie=UTF8&psc=1&refRID=ZKYQSZZG8WQ6YFRSA1ND](https://www.amazon.com.br/Mar-Infinito-5%C2%AA-Onda/dp/8539509377/ref=pd_sim_14_1?ie=UTF8&psc=1&refRID=ZKYQSZZG8WQ6YFRSA1ND)>. Acesso em: 16 Agosto 2016.

YANCEY, Rick. *A Última Estrela*. Curitiba: Fundamento, 2016. E-Book. ISBN 978-8539509386. Disponível em:<[https://www.amazon.com.br/%C3%9Altima-Estrela-3-S%C3%A9rie-Onda/dp/8539509385/ref=pd\\_sim\\_14\\_2?ie=UTF8&psc=1&refRID=ZKYQSZZG8WQ6YFRSA1ND](https://www.amazon.com.br/%C3%9Altima-Estrela-3-S%C3%A9rie-Onda/dp/8539509385/ref=pd_sim_14_2?ie=UTF8&psc=1&refRID=ZKYQSZZG8WQ6YFRSA1ND)>. Acesso em: 16 Agosto 2016.

ZAMYATIN, Yevgeny. *We*. Tradução de: Natasha S. Randall. New York: Modern Library, 2006 [1924].