

Viso: Cadernos de estética aplicada

Revista eletrônica de estética

ISSN 1981-4062

Nº 27, jul-dez/2020

<http://www.revistaviso.com.br/>

Viso.

**O indivíduo diante da catástrofe:
o paradigma da distopia na contemporaneidade**

Matheus Fernandes

Universidade Federal Fluminense (UFF)
Niterói (RJ)

RESUMO

O indivíduo diante da catástrofe: o paradigma da distopia na contemporaneidade

O gênero da ficção distópica alcançou enorme popularidade entre os leitores atuais. Em particular, constata-se que a eleição de políticos conservadores e sectários alavancou as vendas globais desta espécie de literatura. Esses leitores, aparentemente, enxergam na distopia uma representação dos problemas sociais de seu tempo. No entanto, o posto da distopia enquanto guia espiritual do indivíduo moderno resiste a um exame mais rigoroso de seus pressupostos político-culturais? O enredo desses romances é construído em torno da demanda por autonomia individual diante da sociedade, estimulando o que podemos chamar de “liberdade de poder”, a liberdade de expandir o seu horizonte de agir e viver. A partir do argumento de que o estímulo desenfreado desta categoria da liberdade é um instrumento para a exploração neoliberal, o artigo busca revisitar o legado político das ficções distópicas.

Palavras-chave

distopia; utopia; filosofia política; estética

ABSTRACT

The Individual in the Face of Catastrophe: The Paradigm of Dystopia in Contemporary Times

The genre of dystopian fiction has reached an outstanding popularity among modern readers. In particular, we notice that the election of conservative politicians increased the sales of this type of literature. These readers, apparently, see in dystopia a representation of the social problems of their time. However, can the status of dystopia as the spiritual guide of the modern individual resists to a more rigorous inspection of its political and cultural presuppositions? The plot of these novels is built around the claim for individual autonomy, stimulating what we can call “liberty of power”, the liberty to expand your horizon of living and doing. Following the argument that the unbridled stimulus to that category of liberty is an instrument for the neoliberal exploration, the paper tries to revisit the political legacy of the political dystopias.

Keywords

dystopia; utopai; political philosophy; aesthetics

FERNANDES, Matheus. “O indivíduo diante da catástrofe: o paradigma da distopia na contemporaneidade”. Viso: Cadernos de estética aplicada, v. 14, n° 27 (jul-dez/2020), p. 152-184.

DOI: 10.22409/1981-4062/v27i/356

Aprovado: 09.08.2020. Publicado: 28.12.2020.

© 2020 Matheus Fernandes. Esse documento é distribuído nos termos da licença **Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional** (CC-BY-NC), que permite, exceto para fins comerciais, copiar e redistribuir o material em qualquer formato ou meio, bem como remixá-lo, transformá-lo ou criar a partir dele, desde que seja dado o devido crédito e indicada a licença sob a qual ele foi originalmente publicado.

Licença: http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt_BR

Accepted: 09.08.2020. Published: 28.12.2020.

© 2020 Matheus Fernandes. This document is distributed under the terms of a **Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International** license (CC-BY-NC) which allows, except for commercial purposes, to copy and redistribute the material in any medium or format and to remix, transform, and build upon the material, provided the original work is properly cited and states its license.

License: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

1. Introdução

É possível que uma das funções da cultura seja a de promover alento diante das desolações do mundo humano. Confirmada a hipótese, seguir-se-ia o corolário de que alguns bens culturais realmente auxiliam o seu público a compreender e superar os transtornos que vivenciam, enquanto que outras obras perpetuam os vícios e as ilusões humanas. Nos últimos anos, o estudioso da cultura pôde constatar que a ascensão global de governos sectários e conservadores foi seguida por uma corrida às livrarias em busca de ficções distópicas. Analisando os fundamentos político-culturais de alguns romances selecionados do gênero, nosso artigo busca delinear que tipo de demanda social inerente a essas obras fez com que o público as elegeisse como fontes de orientação em um período político conturbado. Concluímos essa empreitada ensaiando uma posição, mais sugestiva do que categórica, quanto à validade da contribuição crítica do gênero distópico.

O primeiro passo desta investigação começa pelo reconhecimento do espaço ocupado pela ficção distópica no imaginário coletivo contemporâneo. É inquestionável que ela tenha se tornado, nas últimas décadas, um dos mais populares nichos da literatura adulto-juvenil, como denotam as diversas sequências cinematográficas inspiradas nos livros do gênero e destinadas ao espectador jovem.¹ Com as prateleiras das seções adulto-juvenis recheadas de romances distópicos, as editoras caçam o talento de autores cada vez mais jovens e identificados com o público leitor, com a expectativa de gerar ao menos algumas centenas de milhares de vendas, isto quando não for possível repetir a marca das 70 milhões de cópias que *Jogos vorazes*, de Suzanne Collins, alcançou apenas em território americano.² O fato em si não deve nos surpreender, dado que não há nada mais corriqueiro do que a identificação entre a juventude e uma rebeldia generalizada, que não se volta a uma demanda política específica, mas se consome na ira contra a vigilância de seus responsáveis e as pressões de conformismo social. “Quero qualquer coisa que quebre a monotonia, que subverta a ordem respeitável das

coisas”³, é o lema das distopias. Um elemento contemporâneo, contudo, parece influenciar ainda mais esta inclinação do público jovem: a experiência de uma geração que, através de seus smartphones, é exposta cada vez mais cedo às ameaças de perigos globais, como a destruição do meio ambiente e o terrorismo internacional. Diante dos presságios de um futuro sombrio, as ficções distópicas adulto-juvenis propagam o imaginário da sobrevivência individual no meio da catástrofe.

Afora as preferências do público jovem, a literatura distópica era e continua sendo o primeiro guia espiritual do leitor contemporâneo diante do poder autoritário. Em 2018, após o recém-eleito presidente norte-americano Donald Trump declarar que a sua cerimônia de posse havia sido a mais concorrida da história e ser imediatamente desmentido pelas imagens do público esparso e da praça parcialmente vazia, as vendas de *1984*, a *magnum opus* de Orwell, aumentaram em 10.000, levando o romance ao topo das listas de *best-sellers* mais de meio século depois de sua publicação original.⁴ A manipulação governamental dos fatos remeteu o leitor diretamente à distopia orwelliana, na qual um funcionário do Ministério da Verdade do fictício Estado da Oceania trabalha na falsificação de notícias, tudo com o intuito de adequar a História à doutrina oficial do Partido. A impressão de identidade entre realidade e ficção se intensificou quando a assessora de imprensa de Trump, Kellyanne Conway, cunhou o termo *alternative facts* para qualificar as declarações falsas emitidas pela Casa Branca⁵, demandando do eleitor republicano o mesmo compromisso do habitante de Oceania com a prática do *duplipensar* [*doublethink*], que ordena que toda evidência empírica contrária aos desígnios do Estado seja contrabalanceada e anulada pela doutrina oficial. Assim como as personagens de *1984*, o cidadão estadunidense deveria “saber e não saber, ter consciência de completa veracidade ao exprimir mentiras cuidadosamente arquitetadas, defender simultaneamente duas opiniões opostas, sabendo-as contraditórias e ainda assim acreditando em ambas”.⁶

As vendas de 1984 já haviam alavancado anteriormente após o caso Snowden, que revelou a extensão da vigilância governamental americana. O escrutínio da vigilância estatal contemporânea, generalizado pelas potências internacionais, foi comparado ao do *Big Brother*, tirano do romance de Orwell que observa não só todas as ações privadas de seus súditos, como também todos os seus pensamentos. Mas a imagem de Orwell como defensor da liberdade, o espírito livre no meio da insensatez da polarização política, também experimentou uma deterioração nos últimos anos. O retrato de Orwell como um socialista libertário, que protestou contra o imperialismo britânico e se feriu gravemente na luta contra o fascismo espanhol, conviveu com outra imagem, a do literato subserviente ao liberalismo britânico, desde que 1984 foi utilizado como propaganda política anticomunista, é verdade que contra a vontade do autor. Em 2002, os jornais britânicos tiveram acesso a uma lista de intelectuais e artistas suspeitos de ligação com o Estado soviético fornecida por Orwell sob encomenda do departamento de inteligência britânico. “Orwell também foi um *Big Brother*”, declarou o parlamentar trabalhista Gerald Kaufman após a revelação dos fatos.⁷ Ainda não sabemos se a fogueira dos ícones fomentada pelas redes sociais, a *Shitstorm*, será suficiente para devastar o renome de Orwell como um dos grandes escritores políticos do século XX, mas a revelação da *Orwell's List*, gerada em um contexto britânico que não incorporava a perseguição política acirrada dos estados americano e soviético, não deve ser encarada como um fator decisivo nesse processo. Ao contrário, o que coloca Orwell definitivamente contra a parede do juízo público é o empenho do autor em defender um tipo de autonomia individual que se exerce apenas na transgressão do *dever* e na ampliação do *poder*, raramente funcionando no sentido contrário.

Na política brasileira, a eleição do presidente Jair Bolsonaro em 2019 coincidiu com o sucesso editorial da distopia feminista de Margaret Atwood, *O conto da aia* (1985), que permanece há 102 semanas na lista dos mais vendidos (ao lado das distopias de Orwell). Além da postura autoritária, é provável que a mistura

entre teocracia e misoginia na retórica presidencial tenha atraído os leitores para o romance de Atwood. O universo distópico de *O conto da aia*, a República de Gilead, é a materialização dos sonhos nostálgicos de uma elite conservadora mentalmente exaurida pelo progressismo da era moderna. Com a finalidade de retornar à Era de Ouro da humanidade, os administradores de Gilead instauraram um governo teocrático no qual as castas sociais são rigidamente observadas, as perigosas tentações da sociedade de consumo e da tecnologia foram extirpadas da vida comunitária e a situação da mulher foi restaurada a uma hipotética função original de reprodução biológica, servidão e cuidado doméstico. A doutrina oficial de Gilead é a de que a sociedade moderna estava “morrendo de um excesso de escolhas”⁸ e precisava retornar a um estado social primitivo em que a vida era determinada pela necessidade, diagnóstico este que é penosamente reforçado nos múltiplos rituais comunitários destinados a evidenciar a nova harmonia social.

No entanto, há uma tensão que subjaz a essa preferência do leitor nacional, porque, apesar das semelhanças com o conservadorismo e a instrumentalização da violência social pelo governo brasileiro, a doutrina política da distopia autoritária de Atwood é baseada em uma espécie de comunismo primitivo que difere muito do neoliberalismo praticado no Brasil. Três vezes ao dia, as mulheres de Gilead são forçadas a declamar religiosamente um princípio adaptado do *Manifesto Comunista*: “*Que cada uma dê, diz o slogan, de acordo com sua capacidade; para cada um de acordo com sua necessidade*”.⁹ Os sonhos de emancipação de Offred, a protagonista do romance, envolvem a realização de práticas burguesas, as quais passam a ser representadas como atos de resistência. Ela rememora as felicidades e as angústias de sua antiga vida privada, de seu passado burguês; manuseia com lascívia os objetos que outrora foram artigos de consumo e hoje só podem ser obtidos no mercado negro; faz sexo casual, o pior de seus crimes, pois não alimenta nenhuma necessidade biológica. Em uma das passagens do romance, Offred trava contato ilícito com uma revista *Vogue*, um ícone profano da era

do capital, e reflete sobre o que há de tão transgressor em um item que antes menosprezava como “leviano” e “descartável”:

O que havia nelas era promessa. Elas lidavam com transformações, sugeriam uma série infindável de possibilidades, estendendo-se como os reflexos em dois espelhos postos de frente um para o outro, prolongando-se ao infinito, réplica após réplica até o ponto de fuga. Sugeriam uma aventura após a outra, um guarda-roupa após o outro, uma aprimoração após a outra, um homem após o outro. Elas sugeriam rejuvenescimento, dor vencida e transcendida, amor eterno. A verdadeira promessa nelas era a imortalidade.¹⁰

Nada se contrapõe mais à reserva da teoria crítica em relação à sociedade de consumo do que essa passagem de *O conto da aia*. Na perspectiva de Offred, a mercadoria não é um componente da alienação capitalista, mas o signo revolucionário de um tempo em que o destino feminino era mais repleto de possibilidades. É claro que a representação da mercadoria como instrumento emancipatório é um recurso dramático das distopias, o qual demonstra até que ponto a liberdade individual é denegrida pela administração totalitária. Mas episódios como este também transmitem a aposta distópica em um tipo de autonomia que se traduz em uma liberdade de *poder*, pois se volta para a aquisição de novas possibilidades de vida e é reforçada, sobretudo, nos atos de transgressão de fronteiras, sejam elas de caráter político, sexual ou, como vimos agora, mercadológico. O tipo de transgressão realizado pela mercadoria, no entanto, acompanha lado a lado a capacidade destrutiva do capitalismo, o qual transpassa fronteiras e vínculos comunitários e religiosos, substituindo a lei da tradição regional pela lei global da mais valia. Um dos aspectos nocivos da lógica administrativa do governo brasileiro passa pela transgressão neoliberal aos antigos vínculos políticos e trabalhistas, os quais são substituídos pela aposta em uma falsa “autonomia” do trabalhador. Destituído da proteção sindical e governamental, o trabalhador neoliberal “explora voluntariamente a si mesmo”.¹¹ Em um tempo em que “a própria liberdade provoca coerções”¹²,

o incentivo distópico a uma autonomia individual ilimitada não redundaria em um ciclo vicioso de autoexploração?

Uma crítica à liberdade de poder é vocalizada por Aldous Huxley em *Admirável mundo novo* (1931-32), distopia na qual a decisão de não consumir é elevada ao altar da transgressão individual. No universo distópico imaginado por Huxley, uma sociedade ultra-capitalista governada pelos princípios do fordismo, não é o prazer sem função social que é banido, mas sim a dor. As personagens são condicionadas desde o seu nascimento a evitar toda espécie de sofrimento e inquietação através do uso de drogas sociais ou dos divertimentos proporcionados por uma indústria que sempre renova o seu estoque de sedutoras mercadorias. A barreira psicológica imposta pela indústria cultural a esses cidadãos impede que os mesmos contestem o único elemento imutável de sua realidade social: a corruptora segregação de classes que determina os seus destinos individuais. O protagonista de *Admirável mundo novo*, um selvagem educado pelas tragédias de Shakespeare, renuncia a toda uma multidão de prazeres artificiais fornecidos por uma Londres distópica só para dedicar-se à autoflagelação solitária. Por um lado, o selvagem é uma das poucas personagens distópicas a reconhecer o vínculo entre a autonomia individual e a capacidade de se estabelecer como sujeito em uma relação de *dever*, isto é, a reconhecer que o sujeito emancipado é aquele capaz de estabelecer compromissos e fazer jus àquilo que havia prometido. Por outro lado, a protagonista de *Admirável mundo novo* sofre do mesmo conservadorismo característico de Huxley, pois acredita que as instituições da família e do cristianismo são os únicos bastiões capazes de nos salvaguardar das ameaças de transgressão do capitalismo. É por isso que ele é incapaz de buscar uma alternativa à sociedade de consumo que não esteja no sofrimento e no autossacrifício. No episódio final do romance, quando mesmo o seu isolamento e flagelamento voluntário são revertidos em espetáculo comercial, o herói distópico se entrega ao derradeiro ato de transgressão pessoal: o suicídio. Por que, devemos perguntar, a alternativa das personagens distópicas

ao poder autoritário é, quando não o suicídio, a mera luta pela sobrevivência individual no meio da catástrofe?

Para compreender a sina destas personagens, precisamos reconhecer quais as motivações e paixões que as movem. Segundo Beauchamp, a ficção distópica “mescla dois medos: o medo da utopia e o medo da tecnologia”¹³, isto é, o *pathos* da distopia é o temor de que as modernas tecnologias de controle social tornem concretizáveis as utopias do passado. O termo *utopia*, neologismo do grego antigo criado por Thomas Moore, significa um *não-lugar* ou um espaço social ainda não existente, designando a imagem de uma forma social perfeita, que administra em seus mínimos detalhes todas as demandas de seus cidadãos. No entanto, depois de séculos de ideação utópica, que percorrem a República platônica e o paraíso cristão até os ideários da economia política, parecemos ter chegado ao diagnóstico paradoxal de que uma sociedade plenamente administrada representa justamente a morte da *pólis*, porque enterra consigo o *agón*, o confronto de contrários, que sempre definiu a dinâmica da política. A premissa da ficção distópica é a de que o Adão e a Eva da era da riqueza industrial abandonariam seu jardim paradisíaco em prol da sua autonomia pessoal. O que a distopia confere-nos repetidamente é o espetáculo do parto mal concebido, do indivíduo que, mesmo quando submerso em águas mornas, acredita que a liberdade só pode ser conquistada através da violenta emergência de sua individualidade. Como proposta de nosso trabalho, buscamos entender quais são as implicações político-estéticas de uma forma literária que dispõe, no papel de obstáculo do herói, a presença impertinente do Nós, do coletivo que se assume como dirigente absoluto das demandas públicas. Esta situação, a do indivíduo que não se conforma e se opõe ao *télos* coletivo, não é a faísca que alimenta o tirano, aquele que opõe o interesse individual ao desejo das massas? O solipsismo da personagem distópica não é um sintoma regressivo e, se este for o caso, por que o gênero literário persiste em sua onipresença cultural?

2. A gênese social da arte distópica

Nós (1921) é também o título do romance tradicionalmente considerado como pioneiro da ficção distópica, tendo rendido ao seu autor, Yevgeny Zamyatin, o ostracismo diante da nobreza czarista e o exílio forçado perante o partido bolchevique. O protagonista da história, D-503, um dos habitantes despersonalizados de um regime totalitário, descobre que mesmo os mais ínfimos esboços de autonomia individual são suficientes para colocá-lo na posição de adversário do Estado Único, do *Nós*. O livro de Zamyatin somente viria a encontrar condições favoráveis à sua publicação em russo mais de meio século depois de sua concepção, mas a sua tradução inglesa ainda na década de 1920 foi uma inspiração decisiva para o *Admirável mundo novo*, de Huxley, para o *1984* de Orwell e, de modo mais geral, para o desenvolvimento deste novo gênero literário. A batalha de Zamyatin pela publicação de seu livro e contra a ortodoxia que enxergava na *intelligentsia* cultural de seu tempo é uma figura sintomática do artista que, em termos distópicos, pensa sobre a sua responsabilidade social. Contudo, antes de tomar as devidas conclusões quanto a essa questão, devemos prover uma introdução ao universo imaginário de *Nós*.

O livro de Zamyatin apresenta-nos ao Estado Único, um regime político autossuficiente que, à primeira vista, parece ter obtido sucesso em equacionar todas as demandas pessoais e interpessoais de seus cidadãos. A perfeição desta *pólis* utópica é simbolizada pela gigantesca esfera de vidro que circunda toda a nação e a separa da natureza selvagem que aflora por trás de seus muros vítreos. Aliás, a arquitetura de vidro é peça-chave de uma organização civil que visa à completa transparência frente à vigilância policial, realizada tanto pela classe dos Guardiões como por todo membro do corpo social. O resultado disto é que cada habitante do Estado Único vive em um apartamento de vidro, completamente exposto ao olhar dos moradores dos quartos vizinhos. É assim que D-503 descreve alegremente sua rotina na cidade vítrea: “entre nossas paredes transparentes, como se fossem tecidas de ar brilhante, vivemos

sempre em plena vista, eternamente banhados pela luz. Não temos nada a esconder uns dos outros”.¹⁴

Aquele que não tem nada a esconder é também o indivíduo que, em suas experiências íntimas, não é capaz distinguir o âmbito privado do coletivo. Nesse sentido, o menor e também o mais seguro indicativo da vida íntima é o nome próprio, que serve de índice para a recapitulação dos eventos que compõem uma jornada pessoal. No entanto, mesmo isto é extirpado pelas ambições coletivistas do Estado Único, no qual os cidadãos, chamados na verdade de “números”, são identificados por um código que indica o seu pertencimento a uma classe social, ou mais precisamente o lugar em que se encaixam como peças de um imponente maquinário social: D-503, I-330, O-90, e assim por diante. O fardo da administração da vida individual é praticamente eliminado pela Tábua das Horas, uma agenda governamental aplicada a todo cidadão e que determina a atividade específica a ser praticada, em conjunto, durante cada momento do dia:

Todas as manhãs, [...] precisamente na mesma hora, precisamente no mesmo minuto, nós, os milhões, levantamos como um só. Exatamente na mesma hora, unimilhões começamos a trabalhar e, na mesma hora, unimilhões, terminamos o trabalho. E fundidos num único corpo com milhões de mãos, exatamente na mesma hora determinada pela Tábua, no mesmo segundo, levamos a colher à boca e, no mesmo segundo, saímos para passear, vamos ao auditório, ao ginásio de exercícios de Taylor, adormecemos...¹⁵

Zamyatin satiriza um simbolismo que, na década de 1920, havia se consolidado como importante imagem social, qual seja, o da força da massa que é capaz de cumprir qualquer objetivo quando reunida sob um mesmo *télos*. No final do século XIX, o receio com o poder destrutivo e anárquico das massas, herdado da Contrarrevolução Francesa, era um lugar comum da teoria social. Em seu estudo de 1895, *Psicologia das massas*, o psicólogo francês Gustave Le Bon deplora a natureza de uma época marcada pelo “direito divino das

multidões”, as quais, ignorando as concepções tradicionais de moral e justiça, impõem a sua vontade sobre as instituições sociais e culturais através da mera “força cega do número”.¹⁶ Le Bon suspeitava da tese de que as multidões, em sua força revolucionária, penderiam naturalmente para causas progressistas, direcionando os seus muitos braços à defesa do bem comum. Os apologistas das massas ignoravam, afirmava o psicólogo, que o senso de juízo individual não é preservado incólume no comportamento das multidões, que são mais do que agregados de indivíduos independentes. Uma vez reunidos, os componentes de uma multidão formariam uma “alma coletiva”, que os faria “sentir, pensar e agir de uma maneira diferente do modo como sentiriam, pensariam e agiriam cada um isoladamente”.¹⁷ Imerso no núcleo da massa, o indivíduo perderia o pleno controle sobre sua vontade e ficaria extremamente suscetível a impulsos momentâneos, assemelhando-se em sua disposição ao “estado de fascinação do hipnotizado nas mãos do hipnotizador”.¹⁸ Já podemos imaginar a consequência desses postulados sobre a moralidade das massas: em um estado de semiautatismo e seguros de que sua anonimidade lhes trará impunidade, os componentes da multidão facilmente se entregariam a atos de barbárie. Aliás, a ascensão das massas na era moderna era vista por Le Bon sob a ótica de um retorno cíclico à destruição dos impérios ocidentais pelas “hordes bárbaras” dos passado:

no momento em que as forças morais que são o fundamento das sociedades perderam o seu domínio, as multidões inconscientes e brutais, justamente qualificadas de bárbaras, encarregam-se de realizar a dissolução final [...] E, por um momento, a força cega do número torna-se a única filosofia da história.¹⁹

Se o livro de Le Bon deve ser assimilado ao domínio das vociferações elitistas contra a democracia, ou então ao campo das sagazes antevistas da tirania fascista do século XX, é uma questão em aberto. É provável que ambas as alternativas sejam até algum ponto verdadeiras. Em todo caso, o que nos interessa ressaltar é a impressão, no imaginário político da época, de que as massas eram senhoras de uma força

destrutiva e anárquica, que precisava ser domesticada pelos poderes influentes de então. Um dos fenômenos históricos mais decisivos a servir ao propósito de domesticação das multidões foi o condicionamento do comportamento humano a partir do trabalho mecanizado. Entusiasta da indústria mecânica, o sociólogo americano Thorstein Veblen considerou a adequação do espírito humano aos procedimentos mecânicos como essencial ao aperfeiçoamento moral e intelectual do homem. De acordo com Veblen em *Theory of Business Enterprise* (1904), a “padronização da vida intelectual do operário nos termos do processo mecânico”²⁰ seria responsável por afastar-nos do que Francis Bacon chamava de *ídolos da tribo*, isto é, da mania indecorosa de enxergar o mundo através da perspectiva humana. O contato persistente com a máquina reforçaria a “capacidade do operário de apreender quantitativamente os fatos com os quais precisa lidar”²¹, rompendo os laços que o hábito e o costume ataram no pensamento humano. Para que a revolução mecânica fosse capaz de entregar os frutos prometidos por suas ideações utópicas, era necessário que o operário sincronizasse o seu comportamento ao da máquina, que ele enxergasse a si mesmo como apenas mais uma engrenagem do maquinário social. Nas palavras de Veblen: “a máquina elimina hábitos antropomórficos de pensamento. Ela força a adaptação do operário ao seu trabalho e não a adaptação do trabalho ao operário”.²²

O temor projetado pelas distopias é o de que talvez tenhamos que alterar a fórmula de Protágoras e afirmar que a máquina é a medida de todas as coisas. Os habitantes fiéis do Estado Único se assombram com o fato de que Frederick Taylor, o pioneiro da administração científica do trabalho, a qual ambicionava fragmentar e padronizar o trabalho industrial da maneira mais eficiente possível, não tenha sido compreendido como o maior gênio de sua época: “esse Taylor foi, sem dúvida, o mais genial dos antigos [...] como eles puderam escrever uma biblioteca inteira sobre um tal de Kant, sem quase notar Taylor, esse profeta que conseguiu enxergar dez séculos à frente”.²³ Submetidos a um sistema de administração da vida comunal e

peçoal muito mais eficiente do que o de Taylor, as personagens do *Nós* de Zamyatin são como peças de um autômato que, para além da função particularizada e inalienável que exercem, não possuem nenhum traço de individualidade. Ou então deve-se dizer *quase* nenhum traço de individualidade, uma vez, que no início do romance, o protagonista D-503 ainda ostenta sinais de uma personalidade que, a bem da verdade, só lhe causa angústia. Em primeiro lugar, ele ressentia-se de seus braços “peludos e desgrelhados”, certamente efeito de algum “atavismo ridículo” que faz com que se assemelhe aos odiosos animais que vivem por trás dos muros de vidro do Estado Único.²⁴ Os habitantes da sátira de Zamyatin acreditam que, em um futuro próximo, as divergências físicas entre os seres humanos serão dissipadas pela ciência, acontecimento a ser celebrado dado que estas diferenças alimentam apenas a inveja e configuram potenciais fatores de discórdia que já não possuem lugar no consenso universal da utopia realizada. Em segundo lugar, o desejo sexual é o elemento transgressor por essência, não somente em *Nós*, mas de modo geral em todo o cânone da literatura distópica. Nos romances aqui retratados, é o desejo sexual que desperta nas personagens a consciência de que vivem em uma sociedade totalitária, a qual, apesar de satisfazer às suas necessidades básicas, também é responsável por subtrair a sua autonomia. As personagens distópicas vivenciam relações amorosas que contrariam as normas de suas sociedades totalitárias, seja porque estas proíbem todo prazer que não tenha uma função biológica, seja porque censuram qualquer relação interpessoal cujo vínculo ultrapasse aquele do coletivo engajado. O comentador Thomas Horan resume a questão declarando que:

os grandes autores da ficção distópica do século XX apresentam o desejo sexual como um aspecto do sujeito que nunca será plenamente apropriado e, portanto, como uma força potencial para a regeneração moral no interior do estado totalitário. [...] Neste subgênero da literatura especulativa, o sexo é um portal através do qual os cidadãos no centro do mundo distópico vislumbram tanto

a ideia de emancipação política quanto a de uma dignidade humana transcendente.²⁵

Não devemos ignorar, contudo, que os regimes distópicos, assim como a sociedade utópica imaginada pela socialista francês Charles Fourier, se responsabilizam pelas necessidades sexuais de seus cidadãos. Uma das bases fundamentais do Estado Único de Zamyatin é a *Lex Sexualis*, que determina que “todo número tem direito a qualquer outro número como produto sexual”.²⁶ A Tábua das Horas determina momentos específicos durante a semana nos quais todo cidadão, ou todo “número”, pode cerrar as cortinas de seu quarto de vidro e agendar a presença de qualquer outro concidadão. Fourier, um dos grandes expoentes do pensamento utópico do século XIX, não ficou muito aquém em suas ideias sobre o sexo na sociedade ideal. Em *Le nouveau monde amoureux* (1816-18), Fourier critica a moderna organização social da paixão sexual, centrada em torno do casamento, o qual restringe a natureza expansiva do amor, de “multiplicar infinitamente os laços humanos”²⁷, e não provê uma solução institucional para aqueles desprovidos de gratificação sexual. Uma vez que “as necessidades sexuais de homens e mulheres podem se tornar tão urgentes quanto a necessidade de alimento”²⁸, a repressão e a privação das demandas sexuais seriam um importante fator de perturbação social, transformando o desfavorecido em um “permanente conspirador trabalhando incessantemente para desorganizar a sociedade e inspirar desprezo por seus preceitos”.²⁹ O fato de que a repressão sexual produz os seus efeitos de forma sublimada somente torna a situação ainda mais grave, já que “o motim do amor torna-se apenas mais efetivo por se esconder e disfarçar por trás de todo tipo de máscaras”.³⁰ Com o intuito de elaborar uma nova ordem amorosa que não mais colocasse em confronto civilização e natureza, Fourier advogou pelo direito de mínima gratificação sexual e imaginou uma completa institucionalização da sexualidade, que passava pela elaboração da *Court de l’Amour*, uma mistura de ente judiciário e instituição policial que deveria ser responsável tanto pela organização de festas e orgias como pela execução de uma

jurisdição sexual. Os funcionários da Corte do Amor – que recebiam nomes fantásticos como *fadas*, *gênios* e *fakires* – seriam responsáveis por indicar, com base em uma extensiva análise comportamental, os parceiros sexuais mais compatíveis, mas também entrariam em ação para evitar o apego excessivo entre dois amantes ou para garantir a gratificação daquele que, mesmo depois de todos os incentivos, tenha permanecido solitário.

O caso do novo mundo amoroso de Fourier é sintomático do pensamento utópico. A proposta da utopia não é exatamente, como ela faz parecer, a de garantir a satisfação das necessidades humanas fundamentais para a sobrevivência e prosperidade dos seus cidadãos. Mais do que isso, a utopia ambiciona transformar toda necessidade natural em um dispositivo de coerção social; da premissa de que os seres humanos possuem carências sexuais, a utopia conclui que os cidadãos têm o dever de satisfazê-las de acordo com o regulamento de um processo social, o qual é reproduzido identicamente para cada indivíduo e suprime as suas diferenças. Portanto, o mote implícito da utopia não é o da universalização das ferramentas de emancipação humana, mas sim o da maximização das oportunidades de controle social. Marx traçava a linha divisória entre o socialismo utópico e a sua proposta de comunismo na desconsideração que o primeiro fazia da ação política revolucionária, o que acabava por afastar os adeptos de Fourier e de Saint-Simon do proletariado.³¹ Em seu encantamento pelas maravilhas técnicas da modernidade, os utopistas visavam abrigar todo o globo terrestre sob o véu da produção capitalista: os animais selvagens serviriam aos homens, o oceano se tornaria um recipiente de limonada, e assim por diante. O próprio plano arquitetônico do falanstério de Fourier fora influenciado pelo *design* das *passagens* parisienses, galerias comerciais que foram o protótipo dos *shoppings*.³² Nesses ambientes hermeticamente segregados ao mundo exterior, a humanidade deveria repetir infinitamente o movimento maquínico de produção e reprodução de instintos despersonalizados.

Orwell notou que parte do poder transgressor da relação amorosa está em sua constituição como um ímpeto que a priori não é facilmente administrado pelo totalitarismo. A Oceania, o regime distópico de Orwell, coíbe o desejo, entre outros motivos, pelo “fato do instinto sexual criar um mundo próprio, fora do controle do Partido e que portanto devia ser destruído, se possível”.³³ Em *Novilíngua*, a linguagem utilitarista criada pelo governo totalitário de Orwell, é cunhado um termo para designar o crime vicioso de cultivar hábitos que não são desfrutados em reunião com a comunidade, sob os olhos dos órgãos de vigilância social:

Supunha-se que quando não estivesse trabalhando, comendo ou dormindo, devia participar de alguma recreação comunal; era sempre ligeiramente perigoso fazer qualquer coisa que sugerisse o gosto pela solidão, mesmo que fosse apenas passear sozinho. Em *Novilíngua* havia uma palavra para isso: *proprívada* e significava individualismo e excentricidade.³⁴

Depois de seu primeiro encontro amoroso, o casal de protagonistas de *1984*, Winston e Júlia, é surpreendido, na clareira do bosque onde se escondia, pelo canto de um tordo. Orwell descreve o espanto diante do pássaro que, sem consciência de sua plateia, confia-lhes uma experiência estética sublime: “Winston observava-o com um ar de reverência. Para quem, para o que, estaria o tordo cantando? Não havia nem companheira nem rival à vista. Que é que o fazia pousar num campo deserto e soltar sua música no vazio?”³⁵ O que este episódio lega às personagens do romance é a experiência de uma existência que não é completamente regida pela necessidade ou, em outras palavras, a vivência de uma relação com o mundo que não é determinada exclusivamente pela extração de um interesse ou de uma utilidade imediatos.

Não devemos confundir a crítica distópica da destruição da vida privada pelos regimes totalitários com uma ingênua apologia liberal ao *laissez-faire*. Isto porque uma das consequências das desigualdades geradas pelo livre mercado

é a densa aglomeração populacional em áreas marginalizadas, cujos moradores são despidos de privacidade. Lembremo-nos de que a autonomia individual, que advém do resguardo da vida íntima, é uma condição da autonomia política e que sempre foi do interesse de governos totalitários minar a segunda através do embotamento da primeira. Robert Ley, diretor de Frente de Trabalho Alemã durante o nazismo, sentenciou com júbilo a dissolução da vida privada no Terceiro Reich: “não existem mais indivíduos privados na Alemanha Nacional-Socialista. Somente é possível permanecer uma pessoa privada quando se está dormindo. Assim que você adentra a vida cotidiana, o seu dia-a-dia, você é um soldado de Adolf Hitler”.³⁶ Já para Krylenko, Comissário Popular de Justiça do stalinismo, mesmo um hábito prosaico como a prática do xadrez continha um gérmen de transgressão política e só poderia ser preservado caso fosse extirpado de seu conteúdo autônomo e contemplativo. Isto significa que o xadrez deveria ser “politizado”, isto é, atrelado à representação de uma suposta utilidade para a comunidade política. De acordo com Krylenko, que demoniza tanto a autonomia do xadrez quanto a da arte:

Devemos acabar de uma vez por todas com a neutralidade do xadrez. Devemos condenar de uma vez por todas a fórmula ‘xadrez pelo xadrez’ assim como a fórmula ‘arte pela arte’. Devemos organizar brigadas de choque de jogadores de xadrez e iniciar a imediata realização de um Plano Quinquenal para o xadrez.³⁷

A doutrina do Estado Único de Zamyatin em relação à cultura é bastante similar à destes testemunhos reais de regimes totalitários, dado que vincula toda produção artística ao registro da utilidade:

[...] como não saltou aos olhos dos antigos todo o absurdo da sua literatura e poesia. A enorme e esplêndida força da palavra artística foi desperdiçada totalmente em vão. Simplesmente ridículo: qualquer um poderia escrever sobre o que lhe viesse à cabeça. Tão ridículo e absurdo como quando o mar dos antigos passava dia e noite batendo estupidamente na costa, e os milhões de

quilogramos contidos nas ondas eram utilizados apenas para aquecer os sentimentos dos apaixonados. Nós conseguimos extrair eletricidade desse apaixonado sussurro das ondas, das bestas salpicadas de espuma raivosa fizemos animais domésticos, e, exatamente da mesma maneira, domesticamos e dominamos os elementos poéticos de outrora. Atualmente, a poesia já não é o desregrado silvo do rouxinol: a poesia é um serviço estatal, a poesia é utilidade.³⁸

O que se sobressai da deturpada concepção de política dos regimes totalitários é a confusão entre os domínios *público* e *social*. Segundo Hannah Arendt, em *A condição humana* (1958), o domínio público define-se em contraposição ao privado, o qual constitui o espaço do lar e da família. A principal característica do domínio privado seria a submissão da existência humana ao registro da necessidade biológica, isto é, da sobrevivência pessoal e da preservação da espécie: “o traço distintivo da esfera do lar era o fato de que nela os homens viviam juntos por serem a isso compelidos por suas necessidades e carências [...] a comunidade natural do lar nascia da necessidade, e a necessidade governava todas as atividades realizadas a ela”.³⁹ Neste sentido, a esfera privada é definida por sua *privatividade*, pelo fato de se estar privado de algo essencial enquanto se permanece restrito à vida particular. Aquilo de que estamos privados é justamente a existência pública, em um mundo comum compartilhado pelos homens. A qualidade distintiva do domínio público é a capacidade dos humanos de codeterminar o mundo comum de que compartilham, ou seja, na esfera pública nós superamos o registro da necessidade, da submissão aos imperativos biológicos, e alcançamos o da liberdade, o da autonomia do agente político perante os seus pares. O elemento essencial do domínio político é a ação, a qual, diferentemente do caráter cíclico e repetitivo do trabalho privado, é definida pela geração do novo, de uma nova repartição do mundo comum.⁴⁰ Os humanos, enquanto entes políticos, participam do domínio público unicamente através da ação, e nunca através do

governar e do ser governado, competências inerentes à privatividade do lar:

a *pólis* diferenciava-se do lar pelo fato de somente conhecer 'iguais', ao passo que o lar era o centro da mais severa desigualdade. Ser livre significava ao mesmo tempo não estar sujeito às necessidades da vida nem ao comando de outro e também não comandar. Significava nem governar nem ser governado.⁴¹

As linhas divisórias entre os domínios do público e do privado se atenuam com a eclosão da sociedade na era moderna. O fenômeno do surgimento da esfera social, impulsionado pelo surgimento das massas populacionais, é produto do Estado-nação e de uma forma de administração que encara a população como um agregado das diversas famílias particulares: "o que chamamos de 'sociedade' é o conjunto de famílias economicamente organizadas de modo a constituírem o fac-símile de uma única família sobre-humana, e sua forma política de organização é denominada 'nação'".⁴² Neste sentido, os tópicos que compõem a administração social são aqueles que pertencem à vida privada e concernem à preservação biológica da vida: natalidade e mortalidade, riqueza e pobreza, o comportamento sexual, a prevenção de doenças, etc. Através de instrumentos técnicos como a análise estatística, a ciência da economia política, englobada no que veio a se chamar de biopoder, se encarrega de fixar um comportamento médio ou normalizado no que tange a esses fenômenos privados, e que agora pertencem ao horizonte das massas. Fixa-se, por exemplo, uma taxa de mortalidade normal, dentro da qual a morte dos indivíduos da população é um fenômeno natural, esperado, indigno de consternação pública. O mérito da política pública, portanto, passa a ser o de manter os dados desses comportamentos estatísticos, como o da taxa de mortalidade, dentro do número antecipado de ocorrências. Quando a meta é cumprida, a administração social orgulha-se de ter reduzido as expressões da população a uma dimensão de normalidade biológica, na qual o comportamento médio observado é justificado porque condizente com o curso normal da natureza.

A economia política substitui a centralidade da categoria da ação, a qual representa a vontade de mudança política e se fundamenta na responsabilidade do agente, pela categoria do comportamento, a qual indica a uniformidade das massas e se exige de toda responsabilização. Diante do desmoronamento dos domínios público e privado, devemos nos perguntar em qual esfera da existência humana transcorre o enredo da ficção distópica. A alternativa estético-política fornecida pela distopia resume-se a um solipsismo neurótico que, mesmo quando transcende o seu enclausuramento na relação amorosa, ainda mantém-se atrelado à bestialidade da existência privada?

3. A distopia como arte política

A ficção distópica pode ser encarada como um desdobramento tardio na história da revolta contra a conformação social. De acordo com Arendt, o assentamento da sociedade na era moderna implicou em uma reconfiguração da existência privada. Receoso de que a uniformização social derrubasse todos os muros da vida doméstica, o homem moderno teria se lançado em uma aventureira exploração da intimidade pessoal. Rousseau teria sido o primeiro teórico da intimidade, tendo-a descoberto “mediante uma rebelião, não contra a opressão do Estado, mas contra a insuportável perversão do coração humano pela sociedade”.⁴³ Assim, a figura mítica do *bon sauvage* em Rousseau teria sido mais uma imagem em negativo da civilização do que uma análise antropológica do homem. No entanto, a valoração dos sentimentos subjetivos e dos pequenos eventos da vida privada como elementos centrais da existência pessoal só alcançaria a sua expressão máxima com o surgimento do romance, que Arendt considera “a única forma de arte inteiramente social”⁴⁴, pois revela as esperanças e frustrações do indivíduo moderno diante da sociedade.

No entanto, não deixa de haver uma contradição nessa rebelião contra a sociedade, pois ela confere o predicado da autonomia, referente ao domínio público, justamente à esfera que mais lhe contrapunha, a vida privada. O filósofo alemão Walter Benjamin

foi um dos primeiros defensores enfáticos da tese de que o realismo romanesco do século XIX era a expressão de um empobrecimento da experiência humana, exatamente porque o romance falhava em reconhecer o lado privativo da vida privada, que teria sido o primeiro a ser apontado pelo habitante de uma cidade-estado grega ou florentina. Na perspectiva do materialismo histórico de Benjamin, o romance clássico apresenta-nos a tipologia da mentalidade burguesa, centrada na figura do “homem-estojo”, o qual renuncia à vida pública em troca da vida domiciliar, da vida dentro da “comodidade” de uma caixa cujo interior é o “rastros revestido de veludo que ele imprimiu no mundo”.⁴⁵ É o falso brilho da intimidade que Benjamin denuncia como um fator de conformismo político, posto que inibe o burguês de reconhecer que o mundo de mercadorias aveludadas nas quais imprime as marcas de sua vida privada foi construído sobre a exploração do trabalho alheio. O interior domiciliar tem a função de reafirmar uma identidade pessoal que constantemente escapa ao burguês em seu âmbito social, no qual se tornou apenas uma parcela estatística do trabalho abstrato de que nos fala a economia política, e que serve para gerar lucros à especulação capitalista. O *intérieur* reforça o isolamento social do burguês, porque nem este admitiria estender a visão de mundo egoísta que emprega em seu âmbito social para o conforto de sua esfera privada: “O homem privado, que no escritório presta contas à realidade, exige que o *intérieur* o sustente em suas ilusões. Esta necessidade é tanto mais urgente quanto menos ele cogita estender suas reflexões relativas aos negócios em forma de reflexões sociais. Na configuração de seu mundo privado, reprime ambas”.⁴⁶

A insurgência da individualidade nas personagens distópicas coincide com o seu despertar político. Isto acontece pela percepção da consciência distópica de que é a *pólis*, e não a privacidade do lar, a zona de ação do indivíduo autônomo. Em *Por que escrevo* (1946), Orwell afirmou que “ao reexaminar minha obra, percebo que foi sempre onde me faltou um propósito político que escrevi livros sem vida e fui induzido a escrever passagens floreadas, frases sem significado, adjetivos

decorativos e, em geral, falsidades”.⁴⁷ Essa declaração de propósito é a antítese da doutrina da *l'art pour l'art*, que defendia a separação entre a arte e qualquer outro meio extraestético, como a política, a pedagogia ou a ciência. Orwell rejeita de antemão até a possibilidade dessa posição artística: “ninguém está verdadeiramente isento de tendências políticas. A opinião de que a arte não deveria ter a ver com a política é em si mesma uma atitude política”.⁴⁸ Nas linhas de Orwell, a distopia perpetua a rebelião do romantismo contra o conformismo social, mas lhe acrescenta a percepção da fragilidade do domínio privado. As personagens de *1984* e *Nós* são destituídas de traços de personalidade marcantes e carentes de profundidade psicológica. Elas são transparentes como o vidro onipresente no romance de Zamyatin, não escondem nenhuma interioridade individual. Essa propriedade, no entanto, já foi erroneamente enxergada como um desleixo dos autores distópicos, como sinal de uma falta de primor estético por parte dessas obras. Ao contrário, a inanidade dessas personagens é fruto de uma decisão estética deliberada, que denota o completo expurgo da autonomia pessoal no interior do regime totalitário. Neste quesito, as personagens distópicas se assemelham àquelas que habitam as histórias de Kafka, que levam vidas fantasmagóricas no interior de aparatos burocráticos impessoais. Além disso, o que a natureza oca dos números do Estado Único também torna evidente é o quão pueril e vulnerável era o esconderijo da intimidade privada. A vida íntima pregada pelo romantismo torna-se fantasmagórica em uma comunidade despolitizada porque literalmente tende a desaparecer, a perder a sua realidade. De acordo com Arendt, o que os seres humanos apontam como sendo a realidade depende de uma condição suficiente: a de que a sua manifestação, a sua exteriorização sensível, seja reconhecida intersubjetivamente, isto é, “para nós, a aparência – aquilo que é visto e ouvido pelos outros e por nós mesmos – constitui a realidade”.⁴⁹ Com isso, a vida íntima torna-se real somente na medida em que é compartilhada no domínio público, apenas quando perde o seu caráter estritamente privado, porque “mesmo as maiores

forças da vida íntima – as paixões do coração, os pensamentos do espírito, os deleites dos sentidos – levam uma espécie de existência incerta e obscura, a não ser que, e até que, sejam transformadas, desprivatizadas e desindividualizadas”.⁵⁰

O nome próprio, ausente em todo regime distópico, é sinal de como a identidade individual é indistinguível do reconhecimento intersubjetivo. O nome é o que temos de mais próprio, mais singular, e ao mesmo tempo é aquilo que antecede toda decisão individual, aquilo que carregamos conosco desde o nosso nascimento. O nome é um fardo, sobre o qual se deposita o juízo de toda comunidade circundante, mas é também o distintivo do qual parte toda demanda de reconhecimento público. A protagonista de *O conto da aia* pressente esta ambiguidade quando decide confiar o seu nome verdadeiro a seu amante: “Digo-lhe meu verdadeiro nome, e sinto que portanto sou conhecida” afirma ela, e entende que “eu me entreguei às mãos de desconhecidos; porque não há outro jeito”.⁵¹ Não há outra alternativa para o sujeito que não a vulnerabilidade inerente ao entregar-se à comunidade, a fazer o seu caráter e as suas demandas serem julgados por estranhos. É esta relação de reconhecimento recíproco que o sistema capitalista procura escamotear, pois para ele a identidade entre os dois extremos de uma transação comercial é irrelevante; aliás, tanto melhor para o capital quanto mais despersonalizada e massivamente reproduzida for a relação comercial. Benjamin considerava a universalização do jogo de azar e da prostituição como duas importantes chaves de compreensão da ordem capitalista: ambos ensinam a encarar o sucesso e o fracasso, a fruição e o desprazer, como fruto do destino, de uma jogada aleatória que não possui nenhuma correlação com o mérito adquirido ao longo do tempo. O jogo e a prostituição ensinam o homem a regozijar diante da fatalidade do destino, o qual não conhece identidades pessoais, mas apenas autômatos intercambiáveis:

[...] no bordel e no salão trata-se do mesmo deleite, que é o mais pecaminoso: enfrentar o destino no prazer. [...] A luxúria autêntica tem como base nada mais do que justamente

essa subtração do prazer do curso da vida com Deus, cuja ligação com ele reside no nome. O próprio nome é o grito do prazer desnudo.⁵²

O nome é a pré-condição para o engajamento em um compromisso duradouro. Falávamos anteriormente sobre a distinção entre a liberdade de *poder*, de adquirir novas possibilidades de vida, e a de *dever*, de assumir compromissos. A economia capitalista certamente expandiu os limites da primeira, como denota o reino infinito de mercadorias para o qual abriu as portas. No entanto, essa transgressão dos limites vigentes muitas vezes se deu às custas do rompimento das relações de dever existentes. A desapropriação das terras camponesas e a destruição das associações comunais que as interligavam foram necessárias à instauração da ordem capitalista; assim como, no último século, as associações civis, sindicais e partidárias com frequência entraram em rota de colisão com os interesses do capital. Na ficção distópica, o ponto de partida da rebelião do herói contra o Nós pode passar pela sedução da liberdade de poder: o desejo de escalar sozinho a hierarquia social, de transgredir os tabus sexuais, de ter acesso a espaços e a objetos que não são acessíveis ao resto da comunidade. As personagens distópicas, no entanto, gradualmente descobrem que a sua revolta solitária é um projeto de autodestruição e que a única trajetória real de emancipação passa pelo compromisso de dever mútuo. A relação amorosa é o exemplo maior de um compromisso em razão do qual deliberadamente renunciamos à nossa liberdade irrestrita de poder, confiantes de que o reconhecimento recíproco que esperamos obter é muito mais valioso do que a expansão de nosso ego. Nesse sentido, o amor é o protótipo da associação política, uma vez que ambos promovem um vínculo nominal entre sujeitos cuja autonomia é bilateralmente delimitada.

O que não significa que a associação política deva abrir mão da liberdade de poder. Ao contrário, já vimos que a ação política é necessariamente transformadora das condições sociais vigentes. De acordo Jacques Rancière, o *modus operandi* da

política é a prática do dissenso. O dissenso não se resume à discordância, embora envolva a pluralidade de pontos de vista que o filósofo francês acredita ser um bastião da democracia. Mais do que isso, no entanto, incentivar o dissenso na política significa não aceitar o fatalismo que aprisiona um grupo de pessoas a uma certa função social, dado o argumento de que elas pertenceriam *naturalmente* a um *tópos* comunitário pré-determinado. Segundo Rancière:

[...] o dissenso está no cerne da política. [...] Ela rompe a evidência sensível da ordem 'natural' que destina os indivíduos e os grupos ao comando ou à obediência, à vida pública ou à vida privada [...] Tal como Platão nos ensina *a contrario*, a política começa quando há rupturas na distribuição dos espaços e das competências - e incompetências.⁵³

O autor critica aqui a visão político-estética de que uns estão destinados ao trabalho, enquanto outros podem se entregar à fruição, de que alguns possuem o direito de voz na praça pública, enquanto outros devem se ater a escutar. O dissenso, por outro lado, busca embaralhar a atribuição de competências convencionada, almejando que toda experiência política ou estética possível seja compartilhada por todo o corpo social. A reflexão de Offred sobre o caráter emancipatório da moda pode ser atrelada à qualidade dissociativa da liberdade de poder, pois sugere um corpo feminino já não mais restrito à esfera privativa do lar e à utilidade de sua função biológica. O próprio gênero literário da ficção distópica é responsável por conferir um poder de dissenso às mais simples capacidades de decisão humanas, as quais repentinamente adquirem um estatuto emancipatório: a escrita do diário torna-se um instrumento contra a narrativa totalitária da história, a projeção infinita da mercadoria vira uma arma contra a sujeição à necessidade natural, o sexo transforma-se na geração de um abrigo impenetrável ao controle social, entre outras atividades distópicas.

Um projeto estético-político fundamentado na prática do dissenso foi defendido por Zamyatin em suas críticas à administração policial da cultura pelo Estado Soviético. Em

carta a Stalin de 1931, o escritor clamava pela possibilidade de um exílio na Inglaterra, onde poderia publicar os seus livros censurados e propagar o renome da literatura soviética pelo Ocidente. A sua profissão de escritor, explica Zamyatin, encontrava barreiras intransponíveis em uma roda literária que o identificava como um inimigo da coletividade ordenada e engajada sob um mesmo fim: “assim como os cristãos criaram o diabo como uma conveniente personificação de todo o mal, os críticos me transformaram no demônio da literatura soviética. Cuspir no diabo é considerado uma boa ação e todos cospem da melhor forma que podem”.⁵⁴ O papel estético do escritor, de constante reorganização das competências sensíveis, não poderia ser exercido enquanto a ortodoxia fosse um critério a ser observado, isto é, enquanto a arte só servisse à reprodução dos modelos da comunidade coreografada. No ensaio *Eu receio*, Zamyatin tenta lançar as bases para uma nova abordagem cultural do Estado soviético, com a prerrogativa de que

[...] quando um escritor deve ser sensível e rigidamente ortodoxo, quando ele deve mostrar-se útil ao presente, enquanto ele não puder criticar a todos, como Swift, ou sorrir a todos, como Anatole France, não haverá uma literatura de bronze, mas só poderá haver uma literatura de papel, uma literatura de jornal, a qual é lida hoje e se torna embrulho de sabonete amanhã.⁵⁵

Se a literatura de bronze aspirada pelo comunismo era um sonho possível, ela não deveria buscar como exemplo as odes homéricas, mas as comédias de Aristófanes. Isto porque a cultura soviética necessitava de uma dose essencial de ironia, isto é, carecia das disparidades entre modelo e cópia, entre a função social e a competência sensível, promovidas pelo dissenso político-estético. Em outras palavras, a sociedade moderna precisava dissolver a sua aspiração coreográfica e totalitária mediante um mergulho na risada diabólica de uma cultura aristofânica. De acordo com Zamyatin:

Aqueles que buscam construir uma nova cultura em nossos tempos extraordinários por vezes voltam-se ao passado distante - ao

estádio, ao teatro, aos jogos da democracia ateniense. O retrospecto é correto. Mas não deve ser esquecido que a *ágora* ateniense, o povo ateniense, sabiam escutar mais do que odes; eles não temiam o duro flagelo de Aristófanes.⁵⁶

Por fim, concluímos que o papel crítico do artista distópico seria aquele de preparar a sociedade para as revoluções futuras, e não o de contribuir para a conformação do presente. Neste quesito, não existe melhor exemplo de ficção distópica e da prática do dissenso do que o diálogo entre D-503, o protagonista matemático, e a sua amante revolucionária, I-330, em *Nós*:

- Meu querido: você é um matemático. Inclusive mais do que isso: um filósofo da matemática. Então: fale-me sobre o último número.
- O que você quer dizer? Eu... Eu não entendo: que último?
- Bem, o último, o mais elevado, o maior.
- Mas, I, isso é um completo absurdo. Os números são infinitos, que último número é esse que você quer?
- E que última revolução é essa que você quer? Não há última, as revoluções são infinitas. Último é para as crianças: o infinito as assusta, e é imprescindível que as crianças durmam tranquilamente à noite...⁵⁷

Referências bibliográficas

ALTARES, Guillermo. “‘1984’ lidera as vendas de livros nos EUA desde a posse de Trump”. *El País*, 26/01/2017. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2017/01/26/cultura/1485423697_413624.html. Acesso em: 28/04/2020.

ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2019.

ATWOOD, Margaret. *O conto da aia*. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

BEAUCHAMP, Gorman. “Technology in the Dystopian Novel”. *Modern Fiction Studies*, Baltimore, v. 32, n. 1 (1986), p. 53-63.

BENJAMIN, Walter. "O caráter destrutivo". In: *Walter Benjamin: Rua de mão única*. São paulo: Brasiliense, 2012.

_____. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

BRADNER, Eric. Conway: "Trump White House offered 'alternativa facts' on crowd size". *CNN*, 23/01/2017. Disponível em: <https://edition.cnn.com/2017/01/22/politics/kellyanne-conway-alternative-facts/index.html>. Acesso em 28/04/2020.

CAMPBELL, Alex. "Why is Dystopian Fiction still so Popular". *The Guardian*, 18/11/2014. Disponível em: <https://www.theguardian.com/childrens-books-site/2014/nov/18/hunger-games-dystopian-fiction-appeal-to-teenagers-alex-campbell>. Acesso em 28/04/2020.

DEAN, Michelle. "Our Young-Adult Dystopia". *New York Times*, 31/01/2014. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2014/02/02/magazine/our-young-adult-dystopia.html>. Acesso em 28/04/2020.

ENGELS, Friedrich; MARX, Karl. *Manifesto comunista*. Boitempo: São Paulo, 2005.

HAN, Byung-Chul. *Psicopolítica: o neoliberalismo e as novas técnicas de poder*. Belo Horizonte: Âyiné, 2018.

HORAN, Thomas. *Desire and Empathy in Twentieth-Century Dystopian Fiction*. Londres: Palgrave Macmillan, 2018.

HUXLEY, Aldous. *Admirável mundo novo*. São Paulo: Mediafashion, 2016.

LE BON, Gustave. *Psychologie des foules*. Paris: Félix Alcan, 1906.

LUSHER, Adam. "Was George Orwell secretly a reactionary snitch?". *The Independent*, 24/06/2018. Disponível em: <https://www.independent.co.uk/news/uk/home-news/george-orwell-snitch-list-reactionary-grass-blacklist-communists-information-research-department-ird-a8414066.html>. Acesso em 28/04/2020.

ORWELL, George. 1984. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2000.

_____. "Why I Write". In: *George Orwell: An Age Like This 1920-1940. The Collected Essays, Journalism and Letters*. Nova York: Harcourt, Brace & World, 1968.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

SOUVARINE, Boris. *Stalin*. Londres: Secker and Warburg, 1940.

STEUWER, Janosch. "A Particular Kind of Privacy". In: HARVEY, Elizabeth et al. (orgs.) *Private Life and Privacy in Nazi Germany*. Cambridge: Cambridge University, 2019.

VEBLEN, Thorstein. *Theory of Business Enterprise*. Nova York: C. Scribner's Sons, 1904.

ZAMYATIN, Yevgeny. "I am Afraid". In: *A Soviet Heretic: Essays by Yevgeny Zamyatin*. Chicago: University of Chicago Press, 1970.

_____. *Nós*. São Paulo: Aleph, 2017.

Matheus Fernandes é doutorando em filosofia pela UFF

¹ CAMPBELL, 2014.

² DEAN, 2014.

³ ATWOOD, 2017, p. 274.

⁴ ALTARES, 2017.

⁵ BRADNER, 2017.

⁶ ORWELL, 2000, p. 36.

⁷ LUSHER, 2018.

⁸ ATWOOD, 2017, p. 36.

⁹ ATWOOD, 2017, p. 143.

¹⁰ ATWOOD, 2017, p. 188.

¹¹ HAN, 2018, p. 10.

¹² HAN, 2018, p. 10.

- ¹³ BEAUCHAMP, 1986, p. 53.
- ¹⁴ ZAMYATIN, 2017, p. 39.
- ¹⁵ ZAMYATIN, 2017, p. 39.
- ¹⁶ LE BON, 1906, p. 4.
- ¹⁷ LE BON, 1906, p. 12.
- ¹⁸ LE BON, 1906, p. 19.
- ¹⁹ LE BON, 1906, p. 6.
- ²⁰ VEBLEN, 1904, p. 308.
- ²¹ VEBLEN, 1904, p. 308.
- ²² VEBLEN, 1904, p. 310.
- ²³ ZAMYATIN, 2017, p. 57.
- ²⁴ ZAMYATIN, 2017, p. 24.
- ²⁵ HORAN, 2018, p. 11.
- ²⁶ ZAMYATIN, 2017, p. 42.
- ²⁷ FOURIER, 1971, p. 335.
- ²⁸ FOURIER, 1971, p. 337.
- ²⁹ FOURIER, 1971, p. 359.
- ³⁰ FOURIER, 1971, p. 340.
- ³¹ ENGELS; MARX, 2005, p. 66.
- ³² BENJAMIN; 2009, p. 87.
- ³³ ORWELL, 2000, p. 125.
- ³⁴ ORWELL, 2000, p. 80.
- ³⁵ ORWELL, 2000, p. 117.
- ³⁶ LEY apud STEUWER, 2019, p. 49.
- ³⁷ KRYLENKO apud SOUVARINE, 1940, p. 575.
- ³⁸ ZAMYATIN, 2017, p. 100.
- ³⁹ ARENDT, 2019, p. 36.
- ⁴⁰ ARENDT, 2019, p. 11.
- ⁴¹ ARENDT, 2019, p. 39.
- ⁴² ARENDT, 2019, p. 35.
- ⁴³ ARENDT, 2019, p. 47.
- ⁴⁴ ARENDT, 2019, p. 48.
- ⁴⁵ BENJAMIN, 2012, p. p. 242.
- ⁴⁶ BENJAMIN, 2009, p. 45.
- ⁴⁷ ORWELL, 1968, p. 7.

⁴⁸ ORWELL, 1968, p. 4.

⁴⁹ ARENDT, 2019, p. 61.

⁵⁰ ARENDT, 2009, p. 61.

⁵¹ ATWOOD, 2017, p. 318; 347.

⁵² BENJAMIN, 2009, p. 531.

⁵³ RANCIÈRE, 2012, p. 59.

⁵⁴ ZAMYATIN, 2017, p. 326.

⁵⁵ ZAMYATIN, 1970, p. 57.

⁵⁶ ZAMYATIN, 1970, p. 58.

⁵⁷ ZAMYATIN, 2017, p. 236.