



Rafael da Cunha Duarte Francisco

Nós somos os mortos:

**A estética do prognóstico *na* literatura realista
distópica de Aldous Huxley, George Orwell e
Yevgeny Zamyatin**

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada como requisito parcial para
obtenção do título de Mestre pelo Programa de Pós-
Graduação em História Social da Cultura da PUC-
Rio.

Orientador: Prof. Henrique Estrada Rodrigues

Rio de Janeiro
Junho de 2014



Rafael da Cunha Duarte Francisco

Nós somos os mortos:

A estética do prognóstico *na* literatura realista distópica de Aldous Huxley, George Orwell e Yevgeny Zamyatin

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura do Departamento de História do Centro de Ciências Sociais da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

Prof. Henrique Estrada Rodrigues

Orientador
Departamento de História
PUC-Rio

Prof. Felipe Charbel Teixeira

Departamento de
História IH/UFRJ

Prof. Marcelo Gantus Jasmin

Departamento de História
PUC-Rio

Profa. Mônica Herz

Vice-Decana de Pós-Graduação do Centro de Ciências Sociais
PUC-Rio

Rio de Janeiro, 09 de Junho de 2014

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, do autor e do orientador.

Rafael da Cunha Duarte Francisco

Graduou-se em História na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) em 2012. Tem experiência na área de História, com ênfase em História Literária, atuando nos seguintes temas: literatura inglesa, literatura distópica, filosofia da história e teoria da história.

Ficha Catalográfica

Francisco, Rafael da Cunha Duarte

Nós somos os mortos : a estética do prognóstico na literatura realista distópica de Aldous Huxley, George Orwell e Yevgeny Zamyatin / Rafael da Cunha Duarte Francisco ; orientador: Henrique Estrada Rodrigues. – 2014.

162 f. ; 30 cm

Dissertação (mestrado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de História, 2014.

Inclui bibliografia

1. História – Teses. 2. História social da cultura. 3. Aldous Huxley. 4. George Orwell. 5. Yevgeny Zamyatin. 6. Realismo distópico. 7. Estética do prognóstico. I. Rodrigues, Henrique Estrada. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de História. III. Título.

CDD: 900

Para Kamila,
que torna minha vida utopia realizada todos os dias.

Agradecimentos

Como o faz D-503 a certa altura da escrita de seu diário em *We*, me pergunto: fui eu quem escrevi todas essas páginas? A resposta óbvia para essa pergunta seria sim, mas a verdadeira, em muitos sentidos que extrapolam o da escrita propriamente dita, é certamente o seu oposto. Seria impossível contabilizar todos os braços que colaboraram direta e indiretamente com a produção desse trabalho e desde já peço desculpas para aqueles que, por ventura, não aparecerem aqui. Essa dissertação tem um pouco de cada um de vocês.

Primeiramente, gostaria de agradecer ao meu orientador, o professor Henrique Estrada Rodrigues, não apenas pelas muitas horas de conversa - decisivas para a tomada de forma desse trabalho - mas também por todo o apoio e suporte, aceitando orientar um trabalho sem muita forma às vésperas da qualificação. Obrigado pelo apoio e por acreditar no meu trabalho até mesmo nos momentos mais difíceis de minha trajetória no mestrado.

Gostaria de agradecer também aos funcionários ligados ao departamento de História, especialmente à Edna Timbó por sua solicitude mesmo na resposta das dúvidas mais básicas sobre o funcionamento do Programa. Aproveito também a oportunidade para agradecer aos professores do Programa de Pós-graduação em História Social da Cultura da PUC-Rio, principalmente aos professores Luiz Costa Lima, por ter me orientado no meu primeiro ano de pesquisa, e ao professor Marcelo Jasmin pela cuidadosa leitura do projeto que, a época do exame de qualificação, originou o presente trabalho. Aproveito também para agradecer-lo pela participação na banca de defesa e pela leitura do trabalho completo.

Ao professor Felipe Charbel, agradeço pelos conselhos fundamentais que marcaram decisivamente os rumos desse trabalho na época do exame de

qualificação. Agradeço também por ter aceitado discutir o trabalho, mesmo tendo acabado de chegar do Pós-doc, pois sei que suas considerações sobre os resultados do trabalho serão muito importantes para a continuidade da pesquisa. Agradeço igualmente à professora Luiza Larangeira pela discussão realizada no âmbito da jornada de trabalhos do PPGHIS em 2013 e também pelas longas discussões realizadas no âmbito do laboratório de estudos sobre História Literária, especialmente sobre o *Mimesis* de Erich Auerbach, fundamentais para o desenvolvimento das partes finais desse trabalho.

Sou grato também às professoras Maria Aparecida Mota, não apenas pelas matérias sempre estimulantes que desenvolvem sempre a capacidade de leitura dos textos em suas múltiplas dimensões, mas principalmente pelo compromisso ético com que ela se dedica à profissão do magistério, e à professora Naiara Damas que, através das suas matérias ainda nos tempos de graduação, me mostrou que havia uma crise da cultura e que Huxley, Orwell e Zamyatin talvez pudessem estar inseridos ali no meio.

Expresso minha gratidão aos colegas de laboratório (tanto na PUC como na UFRJ), especialmente à Patricia Reis, Clara Carvalho e Daniel Gonçalves com quem dividi um pouco as angústias e euforias ligadas à atividade da História Literária. E também aos amigos de longa data do IFCS (Ana Paula, Carol Consolini e Mariane Peixoto)

À Vitor Martins agradeço pelos anos de *amizade de alma* - termo cunhado por Garcia Marquez e que melhor expressa o que desejo dizer - desde o primeiro dia de graduação até o momento em que me encontro aqui sentado escrevendo essas palavras. Sem nossas discussões sobre a atividade de pesquisa e também sobre a vida tudo isso teria sido muito mais difícil e, especialmente, muito mais sem graça. Obrigado por encorajar tudo o que se encontra escrito aqui! Agradeço também aos amigos de sempre, Pedro Carneiro e Thiago Wrencher, pela amizade já quase secular e aos amigos da Taunta pela compreensão com minhas falhas e faltas no jogo.

Agradeço igualmente aos meus alunos do PVS por reforçarem, quase todo o sábado, que o caminho escolhido é o correto.

Ao billy, pelas incontáveis horas de apoio, pelos cochilos de final de tarde quando a escrita não queria andar, por fazer xixí nos meus livros mais caros e por tudo o mais...

À minha irmã, Carla Duarte, pelo apoio e suporte mesmo nos momentos mais difíceis dessa dissertação. Aos meus primos, Bernardo e Alessandro pela irmandade de sempre. Aos meus pais, Elizabeth e Carlos Alberto, pelo suporte e pela compreensão e às minhas duas avós, Maria Rosa e Rosalina, pelo exemplo de perseverança dado desde quando ainda não me entendia por gente.

À CAPES e à PUC-Rio, pelos auxílios concedidos, sem os quais este trabalho não poderia ter sido realizado.

E finalmente, à Kamila Oliveira, por compreender todas as minhas faltas, todas as mudanças de humor, todas as ligações perdidas e, por último e não menos importante, por ser o porto seguro que tornou esse trabalho possível. Te amo.

Resumo

Francisco, Rafael da Cunha Duarte; Rodrigues, Henrique Estrada. **Nós somos os mortos: a estética do prognóstico na literatura realista distópica de Aldous Huxley, George Orwell e Yevgeny Zamyatin.** Rio de Janeiro, 2014. 162 p. Dissertação de Mestrado - Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Este trabalho tem como objetivo central analisar comparativamente três dos principais romances distópicos escritos na primeira metade do século XX: *We* (1924) de Yevgeny Zamyatin, *Brave New World* (1932) escrito por Aldous Huxley e *1984* (1949) escrito pelo romancista e jornalista inglês George Orwell. Não se trata aqui de pensar apenas em como essas obras foram moldadas por um ou outro conjunto de pressões históricas, mas sim procurar refletir especialmente se e como essas obras também podem possuir uma dimensão propositiva comum a todas elas. Elabora-se, a partir desse esforço, a categoria de *estética do prognóstico*, no interior do próprio pensamento crítico e ensaístico de Aldous Huxley. Partindo da obra de Huxley e posteriormente testando a força dessa categoria de *estética do prognóstico* frente aos dois outros romances, fomos capazes de perceber como a ficção opera a construção de uma encenação que pretende ser mais do que mera encenação. Pretende ser ela mesma uma espécie de realismo do futuro, chamado por nós de realismo distópico. Mas esse realismo não encontra o ponto máximo de sua representação da realidade na literatura ao profetizar (prognosticar) os meios pelos quais a sociedade do futuro irá se desenvolver, mas sim nas tópicas centrais à construção de seus protagonistas: o amor e a morte.

Palavras-Chave

Aldous Huxley; George Orwell; Yevgeny Zamyatin; realismo distópico; estética do prognóstico.

Abstract

Francisco, Rafael da Cunha Duarte Francisco; Rodrigues, Henrique Estrada (Advisor). **We are the dead: the aesthetics of prognosis in realistic dystopian literature of Aldous Huxley, George Orwell and Yevgeny Zamyatin.** Rio de Janeiro, 2014. 162 p. MSc. Dissertation - Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

This work is mainly aimed at comparing three of the main dystopian novels written in the first half of the twentieth century: *We* (1924) by Yevgeny Zamyatin, *Brave New World* (1932) written by Aldous Huxley and *1984* (1949) written by the English novelist and journalist George Orwell. We're not only interested to think of how these works were shaped by either set of historical pressures, but rather trying to reflect especially if and how these works may also have a common propositional dimension to all of them. Draws up from that effort, the category of the aesthetic of prognosis, built inside the critical and essayistic thought of Aldous Huxley himself. Starting from the work of Huxley and then testing the strength of this category of aesthetic of prognosis compared to the other two novels, we were able to understand how fiction works to build a staging that aims to be more than mere acting. Want to be itself a kind of realism of the future, called by us the dystopian realism. But this realism did not find the peak of its representation of reality *in* literature prophesying (predicting) the means by which the society of the future will develop, but on the construction of the central protagonists issues: love and death.

Keywords

Aldous Huxley; George Orwell; Yevgeny Zamyatin; dystopian realism; aesthetics of prognosis.

Sumário

1. Introdução: as duas margens do rio: crítica literária e investigação histórica	12
2. O prognóstico como marca de uma nova estética literária	18
2.1. Por que perguntar-se pelo estatuto ficcional?	18
2.2 Guinada para o futuro	23
3. O amor como princípio da vida	59
4. A morte como erradicação do indivíduo	107
5. Conclusão: o imaginário distópico realizado ou a permanência do realismo distópico	151
6. Referências bibliográficas	156

What kind of reality mimics fictional creations?
(Haruki Murakami, *1Q84*)

Introdução: as duas margens do rio: crítica literária e investigação histórica

Cada vez que o reino do humano me parece condenado ao peso, digo para mim mesmo que à maneira de Perseu eu devia voar para outro espaço. Não se trata absolutamente de fuga para o sonho ou o irracional. *Quero dizer que preciso mudar de ponto de observação, que preciso considerar o mundo sob uma outra ótica, outra lógica, outros meios de conhecimento e controle.* As imagens de leveza que busco não devem, em contato com a realidade presente e futura, dissolver-se como sonhos.

(Italo Calvino, Seis propostas sobre o novo milênio)

Esse trabalho é ao mesmo tempo um exercício de crítica literária e investigação histórica. No entanto, o que significa dizer isso? Para essa pergunta, devo confessar, ainda não posso - e nem sei se um dia poderei - fornecer uma resposta definitiva e absoluta aos meus leitores. Tudo o que posso dizer sobre isso é aquilo que isso não significa: certamente esse exercício não procurou reduzir os romances por nós aqui analisados (*Brave New World, 1984* e *We*) aos seus respectivos contextos históricos. A operação analítica empreendida aqui considera não apenas os romances em sua dimensão reativa (referente às pressões exercidas pelo contexto no texto) mas também - e principalmente - em sua dimensão propositiva (que se refere às formas pela qual esse conjunto de romances atua na própria realidade).¹

A questão pensada para a realização desse trabalho só pode ser vislumbrada em sua completude caso o leitor esteja de acordo com essa perspectiva teórica. Do contrário, será difícil convencer-se de que esses romances distópicos possam conter algo mais do que meras críticas a uma determinada realidade histórica que teria orientado direta e unicamente a sua produção. A saber, é desse ponto que o desenvolvimento de nosso argumento central parte, ou

¹ A esse respeito, ver: LACAPRA, Dominick. *History, Literature and Critical Theory*. Ithaca and London: Cornell University Press, 2013. _____ . *History, politics and the novel*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1987. _____ . *Madame Bovary on trial*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1982.

seja, da crença de que nenhuma literatura pode ser somente o fruto de seu tempo e da condição social de seu escritor, como queria exemplo, o jovem Erich Auerbach.² Portanto, a pergunta central a qual esse trabalho procurará responder é: qual é a dimensão propositiva desses romances? E dessa questão principal derivam ainda algumas outras: qual tipo de imaginário esse conjunto de obras é capaz de ativar? Esse imaginário teria relação com a permanência, desde a década de 1930 até os dias atuais, da crença de que esses romances seriam um *prognóstico* do futuro dos homens? Como se dá essa permanência; seria ela histórica ou transhistórica? E ainda sobre o próprio conteúdo desse *prognóstico*; o que exatamente estaria sendo prognosticado e que, bem ou mal, permanece atual tanto para os leitores de 1930 como para os leitores de nossa época?

Não convém aqui fazer um inventário - ou mesmo um capítulo a parte - para explicar quais conceitos mobilizarei em minha análise. No decorrer do trabalho isso ficará claro ao leitor, uma vez que esses conceitos estão diretamente imbricados na construção mesma de meu objeto de pesquisa e na forma pela qual se formularão as respectivas respostas às perguntas previamente feitas. Entretanto, cabe ressaltar que o principal deles - a ideia de *prognóstico* - é formulada no interior do pensamento huxleyiano, através de seus ensaios, e não importada de algum outro autor. Na realidade, essa não teria sido a intenção inicial. O que pretendíamos fazer era importar o conceito de prognóstico tal como desenvolvido por Reinhart Koselleck para pensar a experiência do tempo na modernidade.³ Todavia, essa operação nos traria um problema fundamental: o historiador alemão pensara a experiência do prognóstico em um contexto muito anterior ao do século XX. Em suma, a pergunta que se colocara diante de nós era: como um conceito formulado para pensar uma experiência no século XVIII poderia ser plausível para

² Essa crença fica evidentemente exposta já na introdução de sua tese de doutoramento, recentemente republicada no Brasil, na qual o filólogo alemão afirma que: "podemos dizer de toda obra de arte que ela é determinada essencialmente por três fatores: pela época de sua origem, pelo local e pela peculiaridade de seu criador." Cf. AUERBACH, Erich. *A Novela no início do Renascimento*. São paulo: Cosac Naify, 2013. p. 17.

³De acordo com as formulações do historiador alemão: "o prognóstico é um momento consciente de ação política. Ele está relacionado a eventos cujo o ineditismo ele próprio libera" Cf. KOSELLECK, Reinhart *Futuro Passado: contribuição semântica dos tempos históricos*. In: *O futuro passado dos tempos modernos*. Ed. Puc-Rio: Contraponto, Rio de Janeiro, 2006. p. 32.

a reflexão de romances da primeira metade do século XX? A resposta para essa pergunta certamente era a verificação da impossibilidade da realização de tal exercício. Uma pesquisa histórica não poderia partir de um anacronismo tão básico.

A única opção que nos restou foi o recuo aos ensaios de Aldous Huxley, no qual a questão do prognóstico - de uma narrativa sobre o futuro - tanto no romance, como na poesia, na música e na crítica social é profundamente tematizada. Esse retorno aos ensaios mostrou-se tão importante para que pensássemos a ideia de *prognóstico* que o primeiro capítulo desse trabalho é todo dedicado à construção desse conceito. Não se trata de uma operação externa ao objeto, da criação de uma categoria com a qual pudéssemos facilitar o exercício de interpretação das obras. Pelo contrário, a elaboração desse conceito é fruto do debate traçado pelo próprio Huxley não apenas em suas discussões sobre literatura, bem como sobre o próprio *Brave New World* (o que envolve também a comparação levada a cabo por Huxley entre o seu romance distópico e os outros dois por nós estudados aqui). O que poderia ter se tornado apenas uma abstração eunuca importada de um outro autor, acabou - a partir dessa construção realizada no interior do nosso próprio objeto - tornando-se a espinha dorsal de nosso trabalho. O prognóstico deixa de ser apenas uma categoria analítica para ser alçado à condição de *forma literária* e desse movimento uma *estética do prognóstico* - entendida como marca central da forma romanesca distópica - torna-se concebível.

Assim, a análise empreendida aqui parte de uma perspectiva quase monográfica desenvolvida a partir dos ensaios de Aldous Huxley que precedem a produção de *Brave New World* (1932) para formular o seu principal marco teórico: a ideia de *prognóstico*. Não se trata aqui de trabalhar com a frágil ideia de influência, ou seja, falar que a obra distópica de Orwell e Zamyatin é, ao menos em parte, marcadamente afetada pela ficção de Huxley. Isso não faz sentido de um ponto de vista cronológico pois a publicação de *We* (1924) precede à de *Brave New World* (1932) e tampouco sob a ótica da economia dos *enredos*, uma vez que o leitor mais cuidadoso poderá perceber ao longo dos dois últimos capítulos, nos quais comparamos os três romances distópicos, como essas tramas possuem diferenças fundamentais na maneira pela qual a ficção opera as suas respectivas

construções. Sair do conceito de influência para construir nosso marco teórico significa que o exercício comparativo que se segue tentará comprovar sua validade no interior dos textos. Portanto, a ideia de *prognóstico* construída no interior dos ensaios de Huxley é antes uma hipótese de leitura tanto para os romances de Orwell e Zamyatin quanto para o próprio Aldous Huxley, na medida em que - como o leitor perceberá adiante - muitas das concepções acerca de temas centrais de sua obra, especificamente sobre os aspectos político e científico, aparecem matizadas nas obras ficcionais. O que estará em jogo na passagem do primeiro capítulo (monográfico) para os dois posteriores no qual realizaremos a análise (comparativa) das obras é a plausibilidade e a força dessa chave interpretativa. Indiferente se tenha sido formulada por Huxley, Orwell ou Zamyatin, nos interessa antes tomar o texto em sua dimensão performativa que, para usar os termos de Dominick LaCapra, podem ou não ser conscientes.⁴ Delimitar se esse movimento comum às três obras é cômico não foi nossa intenção aqui. Conforme demonstraremos ao final do primeiro capítulo, existe um debate encabeçado pelos próprios escritores dessas obras sobre qual romance distópico teria sido mais capaz de representar o futuro dos homens, mas não é esse o ponto central do trabalho.

Tendo delimitado, a partir desse recuo aos ensaios de Huxley para formular a noção de *prognóstico*, o horizonte que nortearia nossa leitura, restava ainda atacarmos o texto ficcional para comprovarmos nossas hipóteses iniciais. A existência de uma *estética do prognóstico* no conjunto de ensaios por nós analisados podia não consistir necessariamente em algo análogo nos romances distópicos, embora houvessem indícios bem plausíveis de que esse movimento existia e, mais do que isso, atingia um nível mais profundo nesse conjunto de romances distópicos. Dessa forma, os dois próximos capítulos dedicam-se à

⁴ O projeto de História Literária a ser desenvolvido ao longo deste trabalho procurará "vislumbrar essa relação [entre história e literatura], incluindo o que pode ser chamado de pressão exercida pelo histórico no literário, em termos das variadas e intrincadas formas de interação, especialmente de modos de interrogação mútuas. Em outras palavras, História e Literatura podem ser vistas colocando perguntas uma para a outra, nas quais as respostas não são conclusões antecipadas. Uma questão crucial é precisamente como textos literários inscrevem ou processam contextos históricos, tanto de uma maneira sintomática, talvez inconsciente, e através de procedimentos formais que podem ser explícitos e bem trabalhados." E, para além disso, como a literatura é capaz de "exceder, negar e transcender forças ou contextos sócio históricos." (tradução nossa) Cf. LACAPRA, Dominick. *History, Literature and Critical Theory*. Ithaca and London: Cornell University Press, 2013. p. 19. E o trecho posterior encontra-se em: *Ibid.* p. 24.

exploração comparativa desses três romances a partir de duas grandes tópicas que atravessam transversalmente essas três obras: o amor e a morte. A partir desse exercício procuramos pensar como essa *estética do prognóstico* se desenvolve no interior dos respectivos enredos ficcionais, examinando os pontos de encontro e desencontro entre as três tramas a partir de uma análise dos procedimentos narrativos que configuram e dão forma aos protagonistas e sua relação com o mundo distópico que os cerca.

O conjunto de procedimentos comuns aos três romances nos permitiram pensar ainda um outro ponto: sendo essa *estética do prognóstico* marcada por um desejo de representar *na* literatura uma certa experiência humana (ou como chegamos à conclusão no terceiro capítulo, o fim dessa experiência) no futuro, não se poderia falar também, nos termos desenvolvidos por Erich Auerbach, em um *realismo distópico*?⁵ A crescente valorização que encontramos, nos enredos ficcionais dessas obras, de uma experiência da *introspecção* que representaria a essência do mundo da tradição, ou em outras palavras, o mundo referencial (e perdido nesse futuro distópico) do *leitor implícito*⁶ tornam essa tese ainda mais tentadora.

No entanto, para explicarmos a plausibilidade dessa ideia de um *realismo distópico* nessa pequena introdução, seríamos obrigados refazer todo o percurso que teve como seu ponto de chegada esse trabalho, transformando a própria introdução em um trabalho a parte. A essa questão apenas a leitura do trabalho em sua integralidade poderá ser algum esboço de resposta. O que quero dizer com isso é que a ideia de *realismo distópico* é, para esse trabalho, ao mesmo tempo um ponto de partida e de chegada. Ponto de partida na medida em que nos permitiu pensar a dimensão propositiva desse conjunto de obras (aquilo que esses enredos representam *na* literatura é também um meio de atuação de seus respectivos escritores em um determinado contexto histórico, mas também em outras épocas) e ponto de chegada na medida em que nos permite vislumbrar como essa representação é capaz de perpetuar a capacidade de ativar um imaginário no qual essas obras tornam-se, aos olhos de seus leitores, mais do que meras encenações.

⁵ AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo, Perspectiva, 2011.

⁶ Para isso e tudo o que se segue sobre a ideia de leitor implícito, ver: ISER, Wolfgang. *O ato da leitura*. São Paulo: Editora 34, 1999.

Isso é, em última instância, não um veto à ficção como poderia considerá-lo um teórico como Luiz Costa Lima,⁷ mas a própria realização dessa ficção. A noção de *realismo distópico* nos permitiu - e talvez ainda possa nos levar ainda mais além - pensar as múltiplas dimensões acerca desses romances.

O que buscou-se fazer ao longo desse trabalho foi tentar mudar o ponto de observação pelo qual vinham sendo contemplados esse conjunto de romances distópicos aqui estudados pelos mais diversos campos do conhecimento. Para isso foi fundamental atacar a construção ficcional, tomá-la como o objeto mesmo da pesquisa e formular as perguntas de dentro do romance. Por isso, se houvesse a necessidade de encaixar esse trabalho em alguma área do conhecimento histórico, certamente deveríamos considerá-lo como uma produção de História Literária, pois aqui o objeto central não são os conceitos com os quais a interpretação das fontes é levada a cabo, mas sim o romance. Para o bem e para o mal, a atividade de interpretação é um recurso amplamente utilizado, o que muitas vezes - especialmente sob o olhar dos mais empiristas - pode transformar esse trabalho em um mero exercício especulativo. A esses, destino a seguinte pergunta antes que possamos avançar pela leitura do trabalho: há alguma história que não seja interpretativa em sua essência? Por fim, gostaria que o leitor se concentrasse não em cada uma das margens, mas sim no rio em sua completude. Tortuoso ou não, é só em função dele que as margens podem existir como tais.

⁷ Para um maior aprofundamento acerca da concepção de Veto à ficção, ver: LIMA, Luiz Costa. *A trilogia do controle: O controle do imaginário, sociedade e discurso ficcional e O fingidor e o censor*. 3 Ed. revista. Rio de Janeiro: topbooks, 2007.

2

O prognóstico como marca de uma nova estética literária:

Uma conclusão se impõe. O Progresso geral contínuo (nos moldes atuais) só é possível mediante duas condições: que as qualidades hereditárias da crescente população devem ser melhoradas (ou em alguma medida alteradas em uma direção específica) pela reprodução deliberada; e que o número de habitantes seja reduzido.

(Aldous Huxley, *The boundaries of Utopia*)

2.1

Por que perguntar-se pelo estatuto ficcional?

Os romances distópicos já foram exaustivamente estudados pelos mais diversos campos das humanidades. Desde a segunda metade do século XX, trabalhos oriundos dos estudos literários, da filosofia, das ciências sociais e da História tomaram, de diversas formas e com abordagens múltiplas, alguns aspectos dessas obras literárias como seus objetos de pesquisa. A força dessa tradição literária também pode ser verificada no cenário do romance contemporâneo.⁸ Escritores como Italo Calvino, em *As cidades Invisíveis*, e Haruki Murakami, em sua trilogia *1Q84*, foram profundamente influenciados pelas obras de Aldous Huxley e George Orwell.⁹

Diante dessas múltiplas leituras e apropriações, faz-se necessário indagar: como podemos falar de uma nova forma literária? Qual é a novidade trazida por esses romances distópicos para a tradição literária européia? Para essas perguntas

⁸ Dentre os muitos exemplos dos mais diversos campos dos estudos que poderíamos oferecer ao leitor, ver especialmente: CALDER, Jenni. *Huxley and Orwell: Brave New World and Nineteen Eighty-Four*. London, Edward Arnold, 1976, PAVLOSKI, Evanir. *Admirável Mundo Novo e a Ilha: entre o idílio e o pesadelo utópico*. 362f Tese (Doutorado em Letras), Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Federal do Paraná. 2012, GRUSHOW, Ira. *Brave New World and The Tempest*. In: *College English*, Vol. 24, No. 1 (Oct, 1962), pp- 42-45. Disponível em: www.jstor.org/stable/373846 e também WILLIAMS, Raymond. *Utopia e ficção científica*. In: *Cultura e sociedade: de Coleridge a Orwell*. São Paulo: Editora Vozes, 2011. Nessas obras, as distopias literárias são estudadas a partir de um amplo espectro de questões que vão desde a filosofia, passando pela crítica literária e finalmente chegando à própria História Literária.

⁹ Cf. CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das letras, 1990. e também MURAKAMI, Haruki. *1Q84*. London: Vintage Books, 2012.

podem haver duas respostas distintas. A primeira, explorada extensivamente ao longo do século XX pela crítica literária especializada norte-americana, consiste em analisar uma obra como a de Aldous Huxley, incluindo aqui os seus romances distópicos (*Brave New World* e *The Island*) como sátiras à sociedade de seu tempo¹⁰ e, dessa forma, considerando-o como um "modernista relutante".¹¹

Essa noção deriva-se da crença de que os romances distópicos da primeira metade do século XX são críticas a um determinado contexto de “crise da cultura”. Tal crença é recorrente também nas formulações do filósofo Isaiah Berlin, que considera as distopias escritas por Huxley, Orwell e Zamyatin na primeira metade do século XX como meros produtos desse estado de crise. O autor relaciona diretamente o surgimento das antiutopias (ou distopias) à derrocada de um certo tipo de “filosofia perene” que, nas palavras do autor,

“com suas verdades objetivas e inalteráveis fundamentadas na percepção de uma ordem eterna por trás do caos das aparências, foi lançada na defensiva com os ataques de relativistas, pluralistas, irracionalistas, pragmatistas, subjetivistas, e certos empiricistas. Com o declínio dessa filosofia, o conceito de sociedade perfeita, que deriva dessa grande visão unitária, perde seu poder de persuasão.”¹²

Dessa perda de força, surgiriam o “protesto – e as antiutopias – de Aldous Huxley, Orwell e Zamyatin” nas quais “o próprio fluxo da vida humana é brutalmente reduzido à uniformidade.”¹³

Essa visão clássica sobre o declínio da utopia enquanto uma proposta social já foi explorada também por outros trabalhos, tomando objetos diferentes em suas análises.¹⁴ Entretanto, assumir essa postura diante das questões propostas

¹⁰ Para um exemplo de como esse pensamento desenvolve-se, ver: MECKIER, Jerome. *Aldous Huxley: Modern Satirical Novelist of Ideas*. Edited by Peter E. Firchow and Bernfried Nugel. Berlin, LIT VERLAG, 2006.

¹¹ Cf. FIRCHOW, Peter E. *Reluctant Modernists: Aldous Huxley and Some Contemporaries*. Edited by Evelyn S. Firchow and Bernfried Nugel. Berlin, LIT VERLAG, 2002.

¹² Cf. BERLIN, Isaiah. *Limites da utopia: capítulos da história das ideias*. São Paulo, Companhia das Letras, 1991. p. 48.

¹³ Cf. *Ibid.* p. 48-49.

¹⁴ Ver, por exemplo: KOSELLECK, Reinhart. *Crítica e crise: uma contribuição à patogênese do mundo burguês*. Rio de Janeiro, EDUERJ: contraponto, 1999, no qual o autor, a partir do declínio das propostas utópicas contidas em diversas filosofias da história, procura interpretar e compreender um processo de crise da modernidade. Outro exemplo encontra-se em: HABERMAS, Jürgen. *A crise do estado de bem-estar social e o esgotamento das energias utópicas*. In: *Diagnósticos do tempo, seis ensaios*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 2005. p. 14, na qual o autor afirma que "esse esgotamento [das energias utópicas] pode configurar uma mudança no espírito do tempo em geral. Talvez o amálgama que unia o pensamento utópico e histórico se

por nós na página anterior seria igualmente assumir que uma obra literária é, em última instância, um reflexo do contexto histórico no qual ela foi produzida e que, direta ou indiretamente, busca representar. Por outro lado, essa resposta jamais permitiria com que os romances distópicos pudessem tornar-se, eles mesmos, objeto de nossa pesquisa, isso porque ao aceitarmos a visão de que, por exemplo, uma produção ficcional como a de Aldous Huxley consistia em um conjunto de "romances satíricos de ideias"¹⁵ que teria como finalidade última a crítica da sociedade na qual esses romances haviam sido escritos, estaríamos negando uma face outra de atuação da literatura, face essa que busca não só reagir a certas pressões históricas mas também atuar nela, transformando essa realidade representada pelo romance.¹⁶

Contudo, negar o aspecto crítico da distopia como a novidade trazida por esses romances não significa propriamente recusar a sua existência, mas apenas ressaltar que as relações entre a ficção - entendida aqui como *atos de fingir*¹⁷ - e a dimensão histórica desses romances pode ter se dado de outras maneiras que até então não haviam sido experimentadas no cenário do romance europeu. Assim, ainda permanecem as perguntas iniciais, ou seja, como poderíamos falar de uma nova forma romanesca e quais seriam as novidades trazidas por esses romances distópicos para a tradição literária européia?

A segunda via, pela qual nosso trabalho pretende desenvolver-se, volta-se para a questão das múltiplas temporalidades que atravessam não só as obras distópicas de Aldous Huxley, mas também seus ensaios. Nesse ponto, não se trata propriamente da relação dos romances distópicos com a representação de uma sociedade futura, ou seja, da mera relação existente entre presente e futuro dentro do enredo desses romances. Essa não é uma característica apenas desse conjunto de obras. Desde a Utopia de Thomas More, passando pela Cidade do Sol de Campanella e chegando aos utopistas ingleses do Século XIX, como William

dissolva novamente; talvez a estrutura do espírito do tempo e o estado de agregação política se transformem."

¹⁵ Para um exemplo sobre como o autor desenvolve o conceito de "romance satírico", ver: MECKIER, Jerome. *The case for the modern satirical novel: Huxley, Waugh and Powell*. In: Aldous Huxley: Modern Satirical Novelist of Ideas. Edited by Peter E. Firchow and Bernfried Nugel. Berlin, LIT VERLAG, 2006.

¹⁶ Ver nota 4.

¹⁷ Para isso e tudo o que se segue, Cf. ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário*. Trad. Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EdUERJ.

Morris, a questão da relação entre as suas obras literárias e um certo futuro - ou um outro lugar paradisíaco - a ser representado por elas estava posta.¹⁸

Portanto, esse novo elemento não consiste exatamente na tematização, a partir da ficção, de um futuro distante dos homens. O que nos interessa como fator de destaque na análise dessas obras é o estatuto assumido pelo ficcional nesse movimento de representação, ou seja, como esses *atos de fingir*¹⁹ são mobilizados no interior desses enredos de uma maneira muito particular. Assim, a pergunta proposta inicialmente só pode ser respondida com outra questão: qual é a especificidade do estatuto ficcional dessas obras?

Em Auerbach, o romance do século XX é analisado a partir das obras *Viagem ao Farol (To The Lighthouse)* de Virginia Woolf, *Em busca do tempo perdido (À la recherche du temps perdu)* de Marcel Proust e também *Ulisses (Ulysses)* de James Joyce.²⁰ Para o filólogo alemão, o realismo desse período é marcado por uma crescente introspecção e subjetivação dos seus personagens, algo conhecido no âmbito da teoria literária como o “fluxo da consciência” (*Stream of Consciousness*).²¹ A despeito do tom excessivamente hegeliano²²,

¹⁸ Por exemplo, no caso da *Utopia de More*, Carlo Ginzburg afirma que “na ficção jocosa encenada por More e seus amigos, podemos distinguir dois gestos contraditórios: de um lado, semear os próprios escritos de detalhes concretos, voltados a comprovar a veracidade dos mesmos; de outro, dar a entender, por vários expedientes, que se tratava de narrativas completamente inventadas.” A partir disso, percebemos como o gênero utópico se estabelece entre uma espécie de narrativa fantástica e um desejo de narrar o real. Cf. GINZBURG, Carlo. *Nenhuma ilha é uma ilha: quatro visões da literatura inglesa*. São Paulo: Companhia das letras, 2004. p. 25. Numa outra perspectiva, preocupada em analisar a temporalização do conceito de utopia entre os séculos XVI-XIX, ver: KOSELLECK, Reinhart. *Historias de conceptos. Estudios sobre semántica y pragmática del lenguaje político y social*. Madrid: Editorial Trotta, 2012.

¹⁹ Os atos de fingir, para Wolfgang Iser, consistem em três mecanismos (seleção, combinação e autodesnudamento) a partir dos quais se dá o processo de criação ficcional. Cada um desses mecanismos tem uma função específica na construção literária, sendo os dois primeiros mais ligados à transgressão dos limites entre texto e contexto histórico e o terceiro consiste na apresentação da própria ficção como aquilo que ela se pretende, ou seja, um ato de encenação. Cf. ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário*. Trad. Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EdUERJ. p. 15. p. 24-25.

²⁰ WOOLF, Virginia. *Passeio ao farol*. Trad. Luiza Lobo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982, PROUST, M. *Em busca do tempo perdido: no caminho de Swann*. Tradução de Mário Quintana. São Paulo: Globo, 2006. v. 1 e JOYCE, James. *Ulisses*. Trad. António Houaiss. 2. ed. 1983. Difel – Difusão Editorial por Civilização brasileira S. A. e António Houaiss (versão digital).

²¹ Para um maior aprofundamento sobre como esse estilo narrativo se consolida nos romances da primeira metade do século XX, Cf. AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo, Perspectiva, 2011. Especialmente o último capítulo sobre o livro “*To the lighthouse*” da escritora Virginia Woolf, no qual o autor percebe uma mudança significativa na forma como o “fluxo da consciência” é apresentado aos leitores, não mais sendo o movimento objetivo realizado pelo escritor que anteriormente possuía um conhecimento total sobre a realidade de seus personagens, mas pelo contrário, como um meio pelo qual o autor

explicitado principalmente no epílogo quando Auerbach elege o "*realismo moderno*", que já vinha sendo gestado nos séculos anteriores, como a mais rica forma de representação, ou seja, a mais capaz de dar conta da complexidade da existência humana, o *realismo* pensado por Erich Auerbach contribuirá diretamente para o desenvolvimento de nossos argumentos.²³

Entretanto, é notório como a narrativa de *Brave New World* - ou mesmo de outros romances distópicos como *We* de Zamyatin e *1984* escrito por Orwell - se distanciam do que Auerbach entende como a marca principal desse realismo moderno. Não há em nenhum dos três romances um acentuado fluxo da consciência no qual os protagonistas perdem-se em seus próprios pensamentos e no qual o próprio narrador possui pouco domínio sobre os anseios de seus personagens.

Mas é justamente a abertura de possibilidades que essa definição sobre realismo nos oferece que torna Auerbach fundamental para se responder à nossa pergunta. A ideia de múltiplos realismos derivada da compreensão desse mesmo realismo menos como um estilo de época do que como o reconhecimento de um movimento de reescritura da realidade a partir da literatura nos dá subsídios suficientes para pensarmos de que maneira a ficção atua nos romances distópicos. Não se encaixar naquilo a que Auerbach chama como "*realismo moderno*" não significa dizer que esses romances não são realistas, ou seja, que não há uma certa representação da realidade neles contida. O que isso quer dizer é apenas que essa representação da realidade - e também o seu estato ficcional - são diferentes. Essa diferença abre o espaço para pensarmos em outros realismos que ambicionam, a partir de suas próprias práticas narrativas, representar outros aspectos da realidade ocidental.

Para isso, como já apresentamos nas páginas anteriores, o caminho de uma análise que reduza esse conjunto de romances a uma mera resposta às pressões

questiona, duvida e interroga os seus personagens, como se a verdade acerca deles fosse desconhecida para o próprio autor.

²² Acerca da existência de uma concepção teleológica em Auerbach, ver especificamente: LIMA, Luiz Costa. *Entre realismo y figuración: el realismo decentrado de Auerbach*. In: revista *Histoya y grafía*, nº 32, 2009, pp. 109-129 no qual o autor aborda como "a herança hegeliana se instala na interpretação de Auerbach sobre a literatura ocidental mesmo contra a sua vontade." (tradução nossa) p. 121.

²³ Cf. AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo, Perspectiva, 2011. p. 500.

históricas de um contexto de "crise da cultura" tem pouco a oferecer para o desenvolvimento desse trabalho. A alternativa que se apresenta em contraposição à anterior seria investigar, a partir das próprias formulações de Aldous Huxley, quais são as concepções que orientam sua visão acerca da ficção como mecanismo de encenação e do romance como forma de representação da vida.

Há, entre os ensaios de Aldous Huxley, um vasto conjunto de ensaios nos quais o escritor discorre sobre romances, músicas, ciência e os mais variados problemas sociais de seu tempo. Sua atividade como ensaísta se desenvolve paralelamente a sua trajetória como romancista. Logicamente, para o desenvolvimento daquilo que nos interessa, trataremos apenas de uma parte reduzida dessa vasta produção intelectual. Aqui, em um primeiro momento, nos interessam principalmente os ensaios escritos antes da publicação de *Brave New World* (1932) que nos permitirão formular mais claramente qual concepção de ficção orientou a escrita do romance. Por outro lado, em um segundo momento, abordaremos alguns ensaios posteriores à publicação de *Brave New World* (1932) para pensarmos como essa concepção de ficção torna-se fundamental para a recepção não só das obras de Aldous Huxley, como para o conjunto de romances distópicos produzidos por George Orwell e Yevgeny Zamyatin.²⁴

Assim, perguntar-se pelo estatuto ficcional dos romances distópicos é fundamental. Entretanto, essa pergunta não pode ser posta de fora para dentro, ou seja, de uma certa realidade histórica que informa a construção dessas obras, mas sim partir do interior das questões formuladas pelos seus autores. Isso não significa excluir a importância da pressão exercida pela História nas obras literárias, mas antes consiste em repensar a maneira pela qual nós, historiadores, temos formulado nossas perguntas. Portanto, propomos uma outra via que privilegie pensar o desenvolvimento de nossas hipóteses a partir de dentro da obra do autor, não aceitando como naturais alguns contextos previamente dados e, para isso, os ensaios de Aldous Huxley oferecem as condições ideais.

2.2

Guinada para o futuro

²⁴ Sobre o conceito de recepção literária e para tudo o que se segue, ver: JAUSS, Hans Robert. *A literatura como provocação. (História da Literatura como provocação literária)*. Lisboa: Passagens, 2003.

A publicação do romance *Brave New World* (1932) marca o surgimento de uma preocupação com o futuro da condição humana nos romances do intelectual inglês. Essa questão já estava posta em diversos ensaios da década de 1920 e 1930. Entre os ensaios anteriores à publicação de *Brave New World* que tematizam essa preocupação com o futuro, destacam-se dois: “The future of the past” (1927) e “Whither are we civilizing?” (1928), ambos publicados pela revista *Vanity Fair*. Nesses trabalhos, Aldous Huxley expressa abertamente suas preocupações com as gerações futuras, argumentando que a “sociedade [no futuro] será organizada como uma hierarquia dos mentalmente aptos e a forma de governo será aristocrática no sentido literal da palavra – em outras palavras, os melhores governarão.”²⁵ Essa visão poderia ser interpretada como uma antecipação da alegoria que seria apresentada posteriormente em 1932 no romance *Brave New World*, no qual as estratificações sociais se dão a partir de um sistema de castas hierarquicamente baseado nas potencialidades cognitivas dos homens.

Para estabelecermos essa interpretação, seria necessário partirmos do mesmo pressuposto do qual boa parte dos trabalhos até então produzidos sobre a obra de Aldous Huxley partilha, ou seja, a visão de que não só *Brave New World*, bem como *The Island* (1962) – seu outro romance distópico – seriam sátiras às antigas utopias do século XIX e sua crença irrefutável na força da ciência.²⁶ Entretanto, essa concepção aparentemente ignora o fato de que Aldous Huxley é ele mesmo um entusiasta das ciências – de acordo com alguns de seus biógrafos

²⁵ No original em inglês, encontra-se: Society will be organized as a hierarchy of mental quality and the form of government will be aristocratic in the literal sense of the word – that is to say, the best will rule.” (tradução nossa) Cf. HUXLEY, Aldous L. *The future of the past*. In: Aldous Huxley complete essays, Volume II, 1926-1929. Edited with commentary by Robert S. Baker and James Sexton. Chicago, Ivan R. Dee, 2000. p. 93.

²⁶ A visão consolidada sobre a obra distópica de Aldous Huxley tem essa hipótese como central para os desdobramentos de suas pesquisas. Mais a frente apresentaremos os limites dessa visão que ignora outros aspectos da obra do escritor inglês, como esses ensaios com os quais estamos lidando na formulação do nosso objeto. Um dos exemplos mais significativos dessa linha interpretativa é o filósofo alemão Isaiah Berlin. O autor relaciona diretamente o surgimento das antiutopias (ou distopias) à derrocada de um certo tipo de filosofia perene que “com suas verdades objetivas e inalteráveis fundamentadas na percepção de uma ordem eterna por trás do caos das aparências, foi lançada na defensiva com os ataques de relativistas, pluralistas, irracionaisistas, pragmatistas, subjetivistas, e certos empiricistas. Com o declínio dessa filosofia, o conceito de sociedade perfeita, que deriva dessa grande visão unitária, perde seu poder de persuasão.” Dessa perda de força, surgiria o “protesto – e as antiutopias – de Aldous Huxley, Orwell e Zamyatin” nas quais “o próprio fluxo da vida humana é brutalmente reduzido à uniformidade.” Ver: BERLIN, Isaiah. *Limites da utopia: capítulos da história das ideias*. São Paulo, Companhia das Letras, 1991. p. 48.

seu objetivo principal seria cursar biologia em Oxford, mas teria sido impossibilitado por causa de um grave problema em sua visão que o deixou parcialmente cego pelo resto de sua vida – e também de que o autor inglês faz parte de uma família de eminentes biólogos britânicos, dentre os quais se encontram Thomas Henry Huxley, seu avô e um dos maiores defensores da teoria Darwinista na Inglaterra do século XIX e seu irmão, o também biólogo Julian Huxley que foi presidente da UNESCO.²⁷

Esse entusiasmo com a ciência torna-se ainda mais plausível se analisarmos a contundente crença de Aldous Huxley na eugenia como um método de “aprimoramento do material humano”²⁸ e, além disso, na sua centralidade como condição para o “progresso contínuo”²⁹ dos homens. “No futuro [previsto pelo escritor inglês] a eugenia será praticada para melhorar a raça humana.”³⁰ Essa melhoria, amplamente defendida por Aldous Huxley em diversos momentos de sua trajetória intelectual, daria forma ao que o autor chama de um “Estado cientificamente ordenado” no qual os “indivíduos seriam educados de acordo com as suas aptidões e em função da ocupação que assumiriam no decorrer de suas vidas.”³¹ Esse estado cientificamente ordenado, para Huxley, seria inconciliável

²⁷Cf. BEDFORD, Sybille. *Aldous Huxley: a biography*. Knopf : distributed by Random House, 1974.

²⁸Essa expressão aparece em uma coletânea de ensaios intitulada *A situação Humana*, publicada em 1959. Nesse ponto percebemos como a ideia de Eugenia atravessa a obra de Aldous Huxley e, mesmo com o advento da Segunda Guerra Mundial e do massacre dos povos judaicos, sua crença na eugenia permanece inabalada. De acordo com o autor, a partir da utilização de “processos eugênicos, podemos prever com considerável confiança *uma melhora notável do ser humano*.” (Grifo nosso) Cf. HUXLEY, Aldous L. *A Situação Humana*. In: *O futuro do mundo*. São Paulo, Ed. Globo, 1992. p. 114.

²⁹Essa coletânea de ensaios foi publicada originalmente na década de 1930, o que nos mostra como a valorização da ideia de eugenia está presente no pensamento de Aldous Huxley também no período anterior à publicação de *Brave New World* (1932) Cf. HUXLEY, Aldous L. *Music At Night*. London. Chatto & Windus, 1957. p. 130.

³⁰No original em inglês, encontra-se: “in the future that we envisage, eugenics will be practiced in order to improve the human breed.”(tradução nossa) Cf. _____. *The future of the past*. In: Aldous Huxley complete essays, Volume II, 1926-1929. Edited with commentary by Robert S. Baker and James Sexton. Chicago, Ivan R. Dee, 2000. p. 93.

³¹ Esse ensaio foi publicado pela primeira vez na revista *Vanity Fair*, em dezembro de 1926. No original em inglês, encontra-se: “in scientifically ordered state children would, no doubt, be educated in different ways, according to the inherent mental capacities and the functions which they would be called upon to fulfill later in life. » (tradução nossa) Cf. _____. *How man should be educated*. In: Aldous Huxley complete essays, Volume II, 1926-1929. Edited with commentary by Robert S. Baker and James Sexton. Chicago, Ivan R. Dee, 2000. p. 75.

com os valores democráticos. O que orientaria a construção de sua ordem social "seriam os ideais aristocráticos, nos quais os mais inteligentes comandariam."³²

Em outro ensaio anterior à publicação de *Brave New World*, escrito em março de 1926, Aldous Huxley avalia a fragilidade do sistema democrático no que se refere à manutenção e ao exercício do poder. As classes dominantes estariam cada vez mais “dando seu poder a quem antes não possuía nenhum.”³³ Sendo assim, a fraqueza da democracia consistiria na sua incapacidade de usar a força como meio de validação do poder, colocando em risco a “atual classe dominante da qual Aldous Huxley se enxerga como parte integrante”.³⁴ Por outro lado, Huxley celebra os líderes fascistas e bolcheviques pelo seu “completo uso do poder que possuem”, em suas palavras:

“Eles [fascistas e bolcheviques] governam, com uma sede de vingança. Nós, democratas e escrupulosos humanitários, olhamos para esse processo com alguma aflição. Em algum tempo, talvez, nós também poderemos nos sentir compelidos pela força das circunstâncias a seguir esse exemplo”.³⁵

E por outro lado, teme que os resultados dessa abdicação do poder por parte dos seus iguais resulte em consequências desagradáveis para a classe hierarquicamente superior da qual tanto seus companheiros como ele mesmo fazem parte.³⁶

O ponto central nesse conjunto de ensaios anteriores à publicação de *Brave New World* (1932) parece ser um desejo de antecipar o futuro. Seja quando se fala sobre a ciência, sobre o progresso humano ou a ordem social, a utilização do verbo "to be" está quase sempre empregada em sua conjugação "will", referente ao

³²No original em inglês encontra-se: “no scientifically ordered state, it is obvious, could be democratic; it would be aristocratic: the most intelligent would be the rulers.”(tradução nossa) Cf. Idem.

³³No original em inglês, encontra-se: for the past hundred years, the power holding classes have been chiefly occupied in giving away their power to those who previously had none”. Cf. _____ . *The Vanishing of Power*. In: Aldous Huxley complete essays, Volume II, 1926-1929. Edited with commentary by Robert S. Baker and James Sexton. Chicago, Ivan R. Dee, 2000. p. 64.

³⁴ Cf. Idem.

³⁵No original em inglês, encontra-se: “Possessing no power myself, and having no ambition to possess any, I yet live among the power holders and feel my fate bound up with theirs [...] using to the full all the power they [fascists] possess in order to gain their ends. [...] They rule, with a vengeance. We democrats and scrupulous humanitarians look on the process with some distress. In time, it maybe, we too shall find ourselves compelled by the force of circumstances to follow their example . (Tradução nossa) Cf. Ibid. p. 65.

³⁶No original em inglês, encontra-se: “my reason warns me that the results of their abdication may be extremely disagreeable, both to them and to me.” (tradução nossa) Cf. Idem.

futuro. Esse parece ser um dos pontos fundamentais desse conjunto de ensaios, aliado a uma massiva utilização de construções verbais como "*In the future*" ou "*In time*" que passam igualmente a ideia de uma argumentação que se desenvolve sempre a partir daquilo que pode vir a ser. Nesse ponto, mais interessante do que nos concentrarmos no conteúdo desses ensaios, talvez seja fazer uma análise de suas práticas discursivas. Obviamente, não pretendemos ignorar a centralidade das questões desenvolvidas por Huxley nesses ensaios, até porque muito do que é aqui tematizado aparece metaforizado em *Brave New World*.

Esses ensaios parecem conter traços de uma estética futurista, voltada à reflexão sobre como será a vida dos homens e mulheres das gerações posteriores. Essa estética é profundamente marcada por um desejo de, ao propor algo sobre o futuro, ser compreendida não só como a melhor proposta, mas aquela que é cientificamente verdadeira. No conjunto de ensaios por nós analisados até aqui, percebemos como a noção de ciência é recorrentemente utilizada por Aldous Huxley para a validação dos seus argumentos. Não se trata de profetizar o futuro a partir de um conjunto de intuições pessoais, mas ser capaz de validar retoricamente, a partir do poder concedido pelas mais diversas teorias científicas, suas propostas.

A noção de Eugenia, por exemplo, aparece como um meio pelo qual o "material humano pode ser melhorado"³⁷ e, por isso, tudo o que se segue em suas previsões, ou seja, a ideia de um estado cientificamente ordenado em castas divididas hierarquicamente é discursivamente validada por um argumento científico. A plausibilidade da Eugenia como prática científica, na visão do próprio Huxley, faz com que o escritor inglês não seja um mero profeta do futuro. Antes de uma estética do futuro, parece ser mais adequado falarmos em uma *estética do prognóstico*.

Essa *estética do prognóstico* utiliza a ciência de duas formas. Em primeiro lugar, como instrumento retórico na formação do seu discurso. Isso fica evidente, por exemplo, no trecho citado anteriormente. A noção de Eugenia torna a existência de um Estado democrático inviável (No futuro que encaramos/prevemos (*envisage*) a eugenia será praticada para melhorar a raça

³⁷ Ver a nota 18.

humana).³⁸ Essas duas passagens possuem uma relação direta. Enquanto esse conjunto de práticas eugênicas são, no desenvolvimento do argumento do autor, justificadas por permitirem a "melhora do material humano", elas também explicariam a existência de uma nova ordem política situada no futuro.

Em segundo lugar, esse estilo argumentativo que mobiliza a noção de ciência retoricamente para justificar a plausibilidade de seus prognósticos é, ao mesmo tempo, válido apenas por ser considerada como a teoria científica mais adequada pelo próprio autor. Por de trás desse cientificismo ensaístico de Aldous Huxley, o que parece ser desenvolvido é um sofisticado recurso retórico a partir do qual o autor transforma suas opiniões sobre o futuro dos homens em prognósticos cientificamente balizados a partir da escolha de quais teorias são mais adequadas para a formulação de suas próprias profecias.

Entre os ensaios por nós analisados até aqui destaca-se também um outro aspecto narrativo fundamental para essa retórica desenvolvida por Aldous Huxley. Mais decisivo do que a guinada para o futuro propriamente dita, é a noção de que esses conjunto de ensaios contém um projeto político, evidentemente exposto, por exemplo, na proposta de um Estado cientificamente ordenado. Entretanto, há ainda algo a ser destacado no nível textual. A expressão *envisage*, utilizada pelo escritor inglês em seus prognósticos, oferece ao leitor duas possibilidades interpretativas: a primeira, traduzindo para o português, seria a ideia de previsão (*to foresee*), já a segunda, consistiria no futuro a ser encarado por nós (*to face*).

O duplo sentido contido na expressão *envisage* expressa o cerne dessa estética do prognóstico. De um lado, temos a ideia de um futuro redutível a partir de uma metodologia específica, ou seja, a ciência. Por outro, esse futuro já posto diante do leitor não é um *como se*³⁹ hipotético, mas sim uma realidade que deve ser encarada. Essa inevitabilidade oferecida ao prognóstico de Aldous Huxley pela dualidade de sentido empregada a partir do uso da expressão *envisage* permite que

³⁸ No original, em inglês, encontra-se: " the future that we envisage, eugenics will be practiced in order to improve the human breed [...] no scientifically ordered state, it is obvious, could be democratic" HUXLEY, Aldous L. *The future of the past*. In: Aldous Huxley complete essays, Volume II, 1926-1929. Edited with commentary by Robert S. Baker and James Sexton. Chicago, Ivan R. Dee, 2000. p. 93.

³⁹ Para um maior aprofundamento na questão do "como se" que marca a noção de ficção e obra literária desenvolvidas nessa proposta, ver: LIMA, Luiz Costa. História, ficção e literatura. São Paulo: Cia. Das Letras, 2006. e também _____. *ficção e o poema* — Antonio Machado, W. H. Auden, P. Celan, Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

sejamos capazes de perceber como essa estética do prognóstico opera a validação de seu próprio discurso. Esse futuro desenvolvido por Huxley é uma previsão mas, ao mesmo tempo, uma previsão que já deve ser recebida pelos seus leitores como uma realidade em potencial a ser encarada por eles.

Essas duas balizas foram profundamente marcantes para a recepção da obra ensaística e ficcional de Aldous Huxley. Em meio a esse “futuro em aberto”⁴⁰, há por um lado a relação com seus leitores e críticos especializados e por outro com o próprio imaginário que essas mesmas obras, ficcionais e ensaísticas, ativam. Esse imaginário trazido à superfície pelos ensaios de Huxley pretende ser cientificamente verdadeiro, não havendo espaço para sua não realização. O prognóstico é tão mais plausível quanto o for a teoria científica que o embasa.

Há ainda outra questão fundamental para compreendermos como essa *estética do prognóstico* está diretamente ligada à construção do enredo ficcional de *Brave New World*. Aldous Huxley não tematiza suas próprias estratégias narrativas, contudo, podemos investigar como sua visão acerca da função do romancista nos oferece elementos para melhor compreendermos como esses mecanismos são por ele acionados tanto em sua obra ficcional como em seus ensaios.

Em fevereiro de 1926, o escritor inglês publica na revista *Vanity Fair* um ensaio intitulado *A few well-chosen words* (Algumas palavras bem escolhidas) no qual o autor afirma que a “linguagem é a maior de todas as invenções humanas”.⁴¹ Ao longo desse trabalho, o escritor inglês discute quais sentimentos e ideias certas palavras fundamentais como democracia, Deus, Oriente, Sociedade e bondade suscitam nos homens. Essas palavras são sempre associadas a múltiplos significados e isso faz com que a tarefa do romancista, qual seja, a de “atravessar essas palavras e narrar o real nunca possa ser completamente bem sucedida”, isso porque “nós sempre estamos superando (*outflanking*) um conjunto de palavras por

⁴⁰ Cf. KOSSELECK, Reinhart. *Futuro Passado: contribuição semântica dos tempos históricos*. In: “*Espaço de experiência*” e “*horizonte de expectativa*”: duas categorias históricas. Ed. Puc-Rio: Contraponto, Rio de Janeiro, 2006.

⁴¹ No original, em inglês, encontra-se: “The greatest of all human inventions is language”. (tradução nossa) HUXLEY, Aldous L. *A few well-chosen words*. In: Aldous Huxley complete essays, Volume II, 1926-1929. Edited with commentary by Robert S. Baker and James Sexton. Chicago, Ivan R. Dee, 2000. p. 58.

outro. Nós podemos ser capazes de atravessar (*get behind*) as palavras comuns e ordinárias - mas apenas para descobrir a palavra científica ou metafísica."⁴²

Nesse ponto Aldous Huxley deixa transparecer qual é a concepção que, em sua visão, orienta a tarefa do romancista. O escritor deve ser capaz de atravessar as palavras e conseguir apreender o real em sua narrativa. Entre o sucesso e o fracasso na execução desse procedimento narrativo, encontram-se as palavras intransponíveis. Mas qual é o motivo dessas palavras serem intransponíveis? Isso o escritor inglês não menciona em seu ensaio. Entretanto, como já analisamos anteriormente, a categoria da ciência é amplamente mobilizada por Aldous Huxley no desenvolvimento de sua narrativa. Aqui, esse movimento parece ser levado da prática à teoria, ou seja, o que surge naqueles ensaios anteriormente destacados por nós como um recurso retórico, aqui é definido por Huxley como o próprio limite do real.

Dessa forma, não existe nada para além da ciência que pode ser representado pela literatura. O romance como forma, sempre que busca alcançar o real, esbarra no limite imposto pela ciência, porque para Huxley "literatura é filosofia e também ciência, pois em termos de beleza, ela enuncia verdades. Essas belas-verdades produzidas pela arte são verdadeiramente científicas."⁴³ Aqui, essa proposta estética apresenta sua preocupação com dois dos elementos centrais que a orientam: a ciência e a verdade.

Agora podemos retornar momentaneamente para a questão feita acima. A ciência é intransponível para Huxley na medida em que é, ela mesma, o meio pelo qual o autor procura representar e dar conta da realidade tanto em sua literatura como em seus ensaios. Não ser capaz de atravessar a ciência e ter contato com a realidade não significa dizer propriamente que o romancista não é capaz de narrar o real, mas antes que essa realidade só é apreensível a partir da ciência. Novamente retornamos ao ponto de origem, no qual a ciência é

⁴² No original, em inglês, encontra-se: "the psychological novelist are so many attempts to get behind words to reality. The attempt can never fully succeed; for we are necessarily always outflanking one set of words by another. We may be able to get behind the daily, common word - only to discover the scientific or metaphysical word." (tradução nossa) Cf. Ibid. p. 59.

⁴³ No original, em inglês, encontra-se: "Literature is also philosophy, is also science. In terms of beauty it enunciates truths. [...] These beauty-truths of art are truly scientific." HUXLEY, Aldous L. *Vulgarity in literature*. In: Aldous Huxley complete essays, Volume III, 1930-1935. Edited with commentary by Robert S. Baker and James Sexton. Chicago, Ivan R. Dee, 2001. p. 28.

mobilizada por Aldous Huxley como um mecanismo retórico para a validação do seu projeto estético de uma narrativa que tenha sua plausibilidade pautada em atributos cientificamente verificáveis, ou seja, no fato de que apenas a partir da ciência o romance e o ensaio são capazes de assumir sua forma mais elevada.

O que se segue na atividade de Aldous Huxley como ensaísta é um exercício de crítica literária baseado em seus próprios valores estéticos. Isso fará, por exemplo, com que Charles Dickens seja interpretado por ele como alguém que "fracassou em representar uma realidade angustiante." Essa realidade representada por Dickens seria "tola e atravessada por um sentimentalismo vulgar".⁴⁴ Já no ano de 1930, data da publicação desse ensaio no periódico *Saturday Review of Literature*, Huxley não só preocupa-se em estabelecer as bases de seu projeto estético, como já vinha fazendo desde a segunda metade da década de 1920, mas também em distanciar-se de escritores que não possuíam aquela qualidade necessária para atravessar as palavras comuns e assim chegar à verdade.

O escritor inglês não esconde de ninguém o desejo que orienta suas preocupações estéticas. Pelo contrário, o autor afirma ser, "em essência, um historiador, [com] a ambição de adicionar sua própria cota ao conjunto de belas verdades particularizadas (*particularized beauty-truths*) sobre os homens e suas relações com o mundo que os cerca."⁴⁵ Estão em jogo aqui não só o que se compreende como função da literatura como campo de produção de sentido, mas também dos anseios de um autor já internacionalmente conhecido, especialmente pela publicação do romance *Point Counterpoint* (1928), para seus futuros romances. Coincidência ou não, sua próxima obra ficcional seria nada menos do que *Brave New World* (1932), no qual o projeto de uma estética do prognóstico, como procuraremos demonstrar nos próximos dois capítulos, ganha sua forma ficcional.

Ainda no ano de 1930, nesse mesmo ensaio, Huxley expressa-se profundamente triste pelo fato de que ele é apresentado a estudantes dos cursos

⁴⁴ No original, em inglês, encontra-se: It was Dickens's business as a writer to re-create in terms of his art distressing reality. He failed. The history of Little Nell is distressing indeed, but not as Dickens presumably meant it to be distressing; it is distressing in its ineptitude and vulgar sentimentality. (tradução nossa) Cf. Ibid. p. 46.

⁴⁵ No original, em inglês, encontra-se: "By nature a natural historian, I am ambitious to add my quota to the sum of particularized beauty-truths about man and his relations with the world about him" (tradução nossa) Cf. Ibid. p. 28.

avançados de literatura contemporânea como um dos escritores que lideravam um certo movimento neo-clássico no âmbito da literatura inglesa. Essa notícia o deixou deprimido. E o motivo pelo qual o escritor inglês ficara triste consistia, em sua visão, no fato de que esse neoclassicismo, do qual certo professor francês (não nomeado no ensaio) gentilmente atribuía um papel de liderança a Huxley, seria um mero mecanismo de fuga do maior desafio dos romancistas contemporâneos, qual seja, o de representar adequadamente (*render adequately*) a realidade.⁴⁶ Em jogo estão, portanto, quais são os procedimentos mais adequados para se chegar a essa realidade verdadeira. De acordo com Huxley, "aqueles que se chocam com a verdade não são apenas estúpidos, mas também moralmente repreensíveis." Para o autor, "os estúpidos devem ser educados, os maldosos (*the wicked*) punidos (*punished*) e corrigidos (*reformed*)"⁴⁷

A pergunta a ser feita nesse ponto da argumentação seria: quem são os maldosos (*the wicked*)? Seguindo o caminho proposto pelo próprio discurso contido no ensaio, seriam aquelas pessoas que odeiam a verdade. Huxley está aqui defendendo-se das acusações, de críticos e do público em geral, de que seus romances seriam vulgares e maldosos. A conclusão nesse ponto é uma questão lógica: Huxley está afirmando para o seu público que seus romances não fazem nada mais do que chocá-los com a representação da verdade.

Nesse sentido, o fracasso de Dickens, por exemplo, se daria não tanto por falhas no desenvolvimento de seu enredo ficcional, mas sim pela sua incapacidade de narrar aquela "realidade perturbadora" de seu tempo. A importância desse aspecto como função central da literatura é reforçada quando Huxley, ao final do seu ensaio, explica porque o romance "Os irmãos Karamazov" de Doistoevsky é imensamente superior a "O rosário" escrito por Florence Barclay.

⁴⁶ No original em inglês, Huxley descreve essa passagem traduzida nessa parágrafo da seguinte forma: "At a dinner party in Paris not long ago I found myself sitting next to a french professor of english, who assured me in the course of an otherwise very agreeable conversation that I was a leading member of the Neo-Classic school and that i was lectured about to the advanced students in contemporary english literature under his tutelage. The news depressed me. [...] I regard the classical discipline, with its insistence on elimination, concentration, simplification, as being, for all the formal difficulties it imposes on the writer, essentially an escape from, a getting out of, the greatest difficulty - witch is to render adequately, in terms of literature, that indefinitely complex and mysterious thing, actual reality." (tradução nossa) Cf. Ibid. p. 27-28.

⁴⁷ No original, em inglês, encontra-se: "For those who are shocked by truth are not only stupid, but morally reprehensible as well; the stupid should be educated, the wicked punished and reformed." (tradução nossa) Cf. Ibid. 29.

Como eu disse, arte é, ao mesmo tempo, também filosofia e ciência. Sendo outras coisas iguais, a obra de arte que em seus próprios termos diga mais sobre o universo será melhor do que a obra que diz menos. (As outras coisas que devem ser iguais são as formas de beleza, em termos a que o artista deve expressar suas verdades filosóficas e científicas). Por que "O rosário" é (*The Rosary*) um romance menos admirável do que "Os irmãos Karamazov" (*The brothers Karamazov*)? Porque a quantidade de experiência, em suas mais variadas formas, compreendidas (*understood/felt into*), como os alemães diriam, e artisticamente recriada (*artistically re-created*) pelo senhor Barclay é pequena se compararmos com aquelas a que Dostoevsky sensivelmente compreendeu e soube, de maneira tão completa, recriar nos termos da arte do romancista.⁴⁸

Em suma, o romancista deve aproximar-se da totalidade do universo real, buscando o sucesso na representação do seu próprio referencial. A ficção realiza-se na medida em que consegue apresentar ao leitor a complexidade do universo que o cerca. Não se trata aqui de um "espelho quebrado,"⁴⁹ mas sim da busca pela capacidade de criar o próprio reflexo do espelho a partir do enredo de um romance. O critério último para a criação literária na estética do prognóstico consiste na redução da ideia de beleza à ideia de verdade. Uma obra literária só é boa na medida em que é capaz de expor suas belezas de uma forma verdadeira e, por conseguinte, essa beleza está totalmente subordinada à busca pela representação da realidade.

Essas belas-verdades devem ser ditas mesmo que choquem o público. O dever do escritor é não eximir-se desse compromisso ético com o seu leitor em narrar o real, esteja ele situado no passado, no presente ou no futuro. Nesse sentido, a imagem utilizada por Huxley ao se comparar a um historiador diz muito sobre a importância, para o próprio autor, da função a ser exercida por ele. Não se trata de um mero desejo. Assim como o historiador é guiado por esse

⁴⁸ No original, em inglês, encontra-se: "Art, as I have said, is also philosophy, is also science. Other things being equal, the work of art which in its own way "says" more about the universe will be better than the work of art which says less. (The "other things" which have to be equal are the forms of beauty, in terms of which the artist must express his philosophic and scientific truths.) Why is *The rosary* a less admirable novel than *The brothers Karamazov*? Because the amount of experience of all kinds understood, "felt into", as the Germans would say, and artistically re-created by Mrs. Barclay is small in comparison with that which Dostoevsky feelingly comprehended and knew so consummately well how to re-create in terms of the novelist's art." (tradução nossa) Cf. *Ibid.* p. 47.

⁴⁹ Essa perspectiva permite pensar a obra literária enquanto uma tríade constituída por uma tríplice relação entre: realidade - compreendida como o mundo extratextual - ficção - entendida como um ato intencional de fingir - e imaginário - introduzido com uma designação neutra. Nesse sentido, ver: ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário*. Trad. Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EdUERJ.

compromisso ético em, a partir de um conjunto de técnicas e procedimentos metodológicos, buscar a verdade, Huxley acredita que o romancista também deve assumir essa tarefa. Os leitores de um escritor, assim como os de um historiador, não podem reclamar do conteúdo de um romance se este for uma tentativa bem-sucedida de representar o real. Uma tentativa que seja orientada por esse *desejo de verdade*.

Assim, a questão da busca pela representação da verdade a partir da literatura configura-se como o ponto central da *estética do prognóstico*. Voltando um pouco no tempo, dos anos 1930 para a década de 1920, encontramos um ensaio intitulado "A falácia da fraternidade mundial" (*The Fallacy of World Brotherhood*), publicado em fevereiro de 1928 no qual Huxley discute os limites da sociedade de seu tempo em conciliar os interesses das mais diversas nações. Sua conclusão, uma vez mais, tem seu ponto de interesse no futuro, afirmando que "não devemos ser tão otimistas sobre a chegada do próximo milênio."⁵⁰

Ao longo desse ensaio, Aldous Huxley esforça-se para traçar uma linha divisória entre suas próprias propostas, cientificamente embasadas, e a de outros intelectuais a quem ele apenas chama de profetas do futuro (*prophets*). Aqui, a utilização do termo profetas tem como intuito desmerecer a ideia de que o novo milênio seria uma era na qual a paz reinaria no mundo. O mecanismo retórico do qual se vale Huxley ataca não a ideia de uma "paz perpétua", mas sim como essa ideia é proposta por esse conjunto de profetas (que serão nomeados mais adiante). Nesse ponto, mais uma vez a História é mobilizada pelo autor como um campo científico, justamente para validar o seu ponto de vista, ao afirmar que "a verdade (se considerarmos a história das relações internacionais) pareceria totalmente contrária ao que propõem os profetas da paz universal."⁵¹

Portanto, no âmbito dessa estética do prognóstico, a tematização da verdade parece estar sempre estreitamente ligada a um argumento científico que, nesse caso específico, consiste na história das relações internacionais. Entretanto,

⁵⁰ No original, em inglês, encontra-se: "The conclusion of all this is that we must not be too easily optimistic about the approaching millenium". (tradução nossa) Cf. HUXLEY, Aldous L. *The fallacy of World Brotherhood*. In: Aldous Huxley complete essays, Volume II, 1926-1929. Edited with commentary by Robert S. Baker and James Sexton. Chicago, Ivan R. Dee, 2000. p. 102.

⁵¹ No original, em inglês, encontra-se: "Unfortunately, the truth (if we consider the history of international relations) would seem to be the opposite of what the prophets of universal peace so tirelessly assert." (tradução nossa) Cf. Ibid. p. 99.

se perguntarmos ao texto o que é a História das relações internacionais e por que ela comprova o ponto de vista de Huxley não encontraremos resposta alguma. O que se segue é um exemplo de como os espanhóis, ao terem o primeiro contato com os astecas, tiveram dificuldades em perdoá-los pelos sacrifícios humanos por eles cometidos e pela riqueza de sua capital. O resultado, para Huxley, só poderia ser a guerra entre os dois povos, o que provaria como ele tem razão em afirmar que a História atesta o fracasso do sonho da paz mundial.⁵² Orientado por uma concepção de História como mestra da vida⁵³, o que Huxley oferece, travestido de argumento científico e irrefutável, é sua mera interpretação sobre um episódio da história colonial da América. Dessa forma, a História das relações internacionais consiste em um recurso retórico que é parte constituinte dessa *estética do prognóstico* de Aldous Huxley, ou seja, consiste no meio pelo qual o autor torna-se capaz de fundamentar sua própria opinião, conferindo-lhe o estatuto de verdade científica, em um fato inegável.

Essa linha divisória traçada por Huxley tem um objetivo manifesto: marcar a fronteira que separa os meros profetas dos homens de ciência que são capazes, a partir dessa argumentação cientificamente consolidada, de oferecer aos seus leitores um prognóstico plausível sobre o futuro. Embora esses profetas raramente sejam propriamente nomeados ao longo desses ensaios, as discussões de Huxley sobre o futuro dos homens parecem oferecer, além de grandes indícios para refletirmos sobre o seu projeto estético, algumas indicações de contra quem suas propostas políticas se voltam.

Em um ensaio publicado em 1927 na revista *proper studies* sob o título de "Mensurável e imensurável" (*Measurable and Unmeasurable*) o escritor inglês desenvolve como o homem natural, uma expressão de Rousseau que aparece em alguns de seus outros ensaios desse período, constrói as instituições sociais que regulam a vida e fazem com que ele abandone a condição de homem natural e passe a ser um cidadão. No começo, o autor propõe-se a analisar os escritos sociológicos (*sociological writings*), dividindo-os em três categorias: os

⁵² Cf. Ibid. 102.

⁵³ Para um maior aprofundamento sobre a ideia de *Historia Magistra Vitae*, ver: KOSELLECK, Reinhart. *Historia Magistra Vitae - Sobre a dissolução do topos na história moderna em movimento*. In: *Futuro Passado: contribuição semântica dos tempos históricos*. Ed. Puc-Rio: Contraponto, Rio de Janeiro, 2006.

meramente técnicos e práticos (*merely technical and practical*) e os meramente utópicos (*merely Utopian*). Sobre os escritos sociológicos utópicos, Huxley aponta suas críticas ao fato de que esses trabalhos não aceitam nada do que exista na sociedade de seu tempo. O que incomoda o escritor inglês é o fato de sua preocupação voltar-se apenas para aquilo que deve ser (*ought to be*), deixando de lado aquilo que já é.⁵⁴

Essa passagem nos oferece duas possibilidades de interpretação. A primeira consiste em pegar o caminho extensivamente explorado por muitos estudiosos sobre o assunto e compreender a crítica de Huxley como um ataque não só a uma certa tradição de pensamento utópica situada no tempo, nesse caso desenvolvido nos escritos sociológicos, mas também à própria ideia de utopia. A segunda via consiste em tentar situar quem são os membros desse grupo de utopistas a quem Huxley tanto procura deslegitimar os argumentos, encarando essas críticas como uma disputa pela melhor forma de se lidar com o futuro.

Um outro ensaio publicado na revista *Do what you will* em 1929 sobre o escritor inglês Jonathan Swift nos fornece indícios não só de contra quais tipos de utopias Aldous Huxley volta-se, mas também de seus motivos para isso. Ao comentar um dos grandes clássicos de Swift, "As viagens de Gulliver" (*Gulliver travellings*) Huxley afirma que

"a grandeza de Swift reside em sua intensidade, na violência quase insana daquelas "entranhas odiosas" que são a essência da sua misantropia e que subjaz todo a sua obra. Como uma doutrina, uma filosofia de vida, essa misantropia é profundamente tola. Como a filantropia apocalíptica de Shelly, é um protesto contra a realidade, infantil (pois é somente a criança que se recusa a aceitar a ordem das coisas) como todos esses protestos, dos contos de fadas às utopias socialistas. Considerado como um panfleto político ou como a expressão de uma visão de mundo, *Gulliver* é tão absurdo quanto *Prometheus Unbound*. Considerado como uma obra de arte, como universos independentes do discurso existentes em sua própria autoridade, como figuras geométricas harmoniosamente desenvolvidas a partir de um conjunto de axiomas escolhidos, elas são igualmente admiráveis. O que me interessa aqui, entretanto, é a

⁵⁴ No original, em inglês, encontra-se: Sociological writings are too often either merely technical and practical, or else merely Utopian. [...] The Utopians, on the other hand, accept nothing. They are too much preoccupied with what ought to be to pay any serious attention to what is. (tradução nossa) Cf. HUXLEY, Aldous L. *Measurable and Unmeasurable*. In: Aldous Huxley complete essays, Volume II, 1926-1929. Edited with commentary by Robert S. Baker and James Sexton. Chicago, Ivan R. Dee, 2000. p. 145

relação dessas duas obras com a realidade para além delas mesmas (*reality outside themselves*), não o seu interior, a relação formal das partes que as compõem umas com as outras".⁵⁵

Nesse ponto uma vez mais vemos reforçada a preocupação de Aldous Huxley com a representação da realidade na literatura. Embora reconheça os méritos do romance de Swift, se compreendido como uma obra de arte concebida isoladamente do mundo que a cerca, Huxley faz questão de denunciar como o livro "As viagens de Gulliver" (*Gulliver Travellings*) consiste em um protesto contra a própria realidade, atravessado por uma ingenua aversão à vida. Essa crítica pode ser compreendida de duas formas distintas: a primeira, discutida ao longo de todo esse capítulo, trata-se da defesa de um projeto estético concebido por Aldous Huxley no qual a função primeira do romance deve ser a representação da máxima parcela do real, ou seja, uma obra literária é tão boa quanto mais consegue apreender o universo que a cerca.

Já a segunda linha consiste em avaliar como Huxley está, ao julgar Swift a partir de seus próprios padrões estéticos, não só legitimando suas próprias concepções acerca do que é ou não adequado a narrativa de um romance, mas principalmente deslegitimando uma certa tradição narrativa utópica. Ao afirmar que a obra de Swift, se considerada isoladamente, possui muitos méritos, Huxley não está fazendo um elogio ao seu antecessor, ou mesmo um *mea culpa*, mas sim construindo um arcabouço retórico para a sua crítica. Em sua visão, as falhas na construção fantástica do romance Swiftiano ocorrem porque os Yahoos⁵⁶, comumente reconhecidos como uma sátira aos próprios homens no âmbito de "As

⁵⁵ No original, em inglês, encontra-se: "Swift's greatness lies in the intensity, the almost insane violence of that "hatred bowels" which is the essence of his misanthropy and which underlies the whole of his work. As a doctrine, a philosophy of life, this misanthropy is profoundly silly. Like Shelley's apocalyptic philanthropy, it is a protest against reality, childish (for it is only the child who refuses to accept the order of things), like all such protests, from the fairy story to the socialist's Utopia. Regarded as a political pamphlet or the expression of a world-view, *Gulliver* is as preposterous as *Prometheus Unbound*. Regarded as works of art, as independent universes of discourse existing on their own authority, like geometries harmoniously developed from a set of arbitrarily chosen axioms, they are almost equally admirable. What interests me here, however, is the relation of these two works to the reality outside themselves, not the inward, formal relation of their component parts with one another" (tradução nossa) Cf. HUXLEY, Aldous L. *Swift*. In: Aldous Huxley complete essays, Volume II, 1926-1929. Edited with commentary by Robert S. Baker and James Sexton. Chicago, Ivan R. Dee, 2000. p. 27.

⁵⁶ Os Yahoos são uma raça de seres criadas pelo escritor Jonathan Swift com os quais o protagonista do romance "As Viagens de Gulliver" (*Gulliver travellings*) vê-se obrigado a conviver durante o desenrolar da trama e que possuem hábitos bastante similares aos dos próprios humanos. Cf. SWIFT, Jonathan. *As viagens de Gulliver*. Porto Alegre: LP&M Pocket, 2005.

viagens de Gulliver" (*Gulliver Travellings*), representam não uma parcela do universo desses seres humanos, mas sim a misantropia de Swift.

Ao fazer esse movimento, Huxley calcula perfeitamente os riscos de conceder a Swift méritos como uma obra de arte. Para ele isso pouco importa, pois de nada adianta uma obra de arte que seja incapaz de dizer algo sobre o universo, de representar uma parcela da realidade desse universo. Assim, Huxley não só deslegitima Swift como um romancista, mas abre espaço para legitimar não só o seu próprio projeto estético, baseado na importância de representar-se o real, como também cria uma ruptura entre esse projeto estético e uma tradição literária que o precede aqui representada por Jonathan Swift e, nas palavras de Huxley, sua ingenuidade utópica.

Em contraposição ao protesto vazio de Swift, nesse mesmo ensaio, Huxley oferece ao seu leitor um contraponto na figura de Baudelaire. Para o escritor inglês, o poeta francês seria uma mente superior por ser capaz de, mesmo incomodado com a realidade perturbadora que o cerca, representá-la de maneira magnífica. Diante da revolta vazia de Swift, Baudelaire seria a figura do poeta moderno, imagem que Huxley assumidamente toma emprestada do crítico francês Paul Valéry.⁵⁷ Mas por que o escritor inglês faria esse elogio, chamando-o de o "mais importante poeta europeu da atualidade?"⁵⁸

Para Huxley, em "Flores do Mal" (*Fleurs du mal*) o poeta francês é capaz de traduzir em forma literária a grandeza da modernidade, qual seja, o conflito entre sua função social e suas paixões. A paixão é inimiga da eficiência e a poesia baudeleriana se encontra no limite desse confronto entre os dois aspectos que, na visão de Huxley, são centrais para a vida moderna, desse indivíduo que caminha de mulher em mulher e, no entanto, não pode possuir a única a quem verdadeiramente ama. A bela arte do poeta francês é capaz de ilustrar toda a agonia do tédio inerente ao progresso da vida moderna, revelando sua face mais

⁵⁷ Cf. Ibid p. 44-45 nas quais Huxley faz um extensivo elogio de duas páginas à poesia de Baudelaire, recorrendo inúmeras vezes às formulações de Paul Valéry. Para a leitura de Valéry sobre o próprio Baudelaire, ver: VALÉRY, Paul. *Variedades*. BARBOSA, João Alexandre (org.). São Paulo: Iluminuras, 2007. Especialmente o ensaio dedicado à obra de Baudelaire.

⁵⁸ No original, em inglês, encontra-se: Baudelaire is now the most important of french, and indeed of european, poets." (tradução nossa) Cf. Idem.

desagradável. A face que continuaria a ser desnudada por Aldous Huxley, três anos mais tarde, com a publicação de *Brave New World* (1932).

Portanto, a eleição de Baudelaire como poeta da modernidade se dá porque o poeta foi capaz de dar forma ao tédio da vida moderna. Indo na contramão de Swift, o poeta francês não nega a realidade mas, pelo contrário, a desenvolve - na visão de Huxley - com precisão cirúrgica. Em *Flores do Mal* (*Fleurs du mal*) a questão do indivíduo moderno é trazida a tona com uma força sem igual na literatura moderna. Esse indivíduo, segundo Huxley:

reduz a própria vida e, conseqüentemente, o universo inteiro a um vazio cinzento (*grey nothingness*). Para não estar tão insuportavelmente consciente deste fato eles cercam-se com um sempre crescente número de substitutos para o verdadeiro sentir (*genuine feeling*). Para criar neles mesmos a ilusão de estarem vivos, eles fazem um barulho, eles correm e se apressam de uma distração para a outra.⁵⁹

A forma como Baudelaire dá vida a esse indivíduo perdido, que caminha de uma distração para outra sem entrar em contato com o mais íntimo de seus sentimentos, é o que agrada Huxley. Longe de escapar dessa realidade desagradável que o cerca, o poeta francês mergulha nela para assim construir o seu enredo ficcional. As "Flores do Mal" (*Fleurs du mal*) são um diagnóstico perfeito de nosso tempo e, por isso, devem ser encaradas como uma obra de arte sublime pois não tem medo de tematizar a verdade, ou o que Huxley compreende como "a verdade", em sua construção fantástica.

Ainda sobre a questão da verdade, se voltarmos alguns anos no tempo encontraremos um ensaio de 1926 publicado na revista *Vanity Fair* no qual Aldous Huxley diz claramente que "os best-sellers devem ser sinceros e que toda arte, seja ela um best seller ou um livro ruim, deve ser sincera para ser bem sucedida."⁶⁰ Aqui já há uma clara separação estabelecida por Huxley entre ele mesmo e uma tradição da literatura inglesa que, em sua opinião, teria

⁵⁹ No original, em inglês, encontra-se: "those who [...] reduce their own lives and, consequently, the entire universe to a grey nothingness. In order not to be too unbearably conscious of this fact they surround themselves with an everincreasing number of substitutes for genuine feeling. To create in themselves the illusion of being alive, they make a noise, they rush about, they hasten from distraction to distraction." (tradução nossa) Cf. *Ibid.* p. 46.

⁶⁰ No original, em inglês, encontra-se: "the best-seller must be sincere. [...] All literature, all art, best-seller or worst, must be sincere, if it is to be successful." (tradução nossa) Cf. HUXLEY, Aldous L. *Sincerity in art*. In: Aldous Huxley complete essays, Volume II, 1926-1929. Edited with commentary by Robert S. Baker and James Sexton. Chicago, Ivan R. Dee, 2000. p. 5.

simplesmente negado-se a encarar a realidade em suas construções ficcionais. O escritor cita mais uma vez o exemplo de Percy Bysshe Shelley e do seu *Prometheus Unbound*,⁶¹ como exemplo de uma obra desse tipo. Por outro lado, há aqui uma certa preocupação em delimitar que "a sinceridade na arte depende de outras coisas além do desejo próprio do artista, consistindo em uma questão de talento."⁶² Dessa forma, o que separa Baudelaire de Shelley e Swift é o talento que o poeta francês possui para representar sinceramente aquela realidade perturbadora da qual Huxley acusa Swift de estar tentando escapar.

A mesma acusação, em outro ensaio publicado no mês de setembro de 1926 no jornal Daily Express, recai sobre os ombros de Oscar Wilde. O movimento crítico realizado por Huxley é similar ao utilizado para desqualificar a obra de Jonathan Swift, ou seja, consiste em apresentar ao seu leitor como Dorian Gray, embora "revelador de uma certa beleza"⁶³, está ligado a uma concepção de arte (ou mais especificamente de literatura) que é "divorciada do resto da vida."⁶⁴ E mais uma vez, assim como em Swift, o romance de Wilde não é deslegitimado por sua construção fantástica, pelo contrário, de acordo com Huxley "sua técnica literária possui grandes méritos."⁶⁵ Entretanto, o que torna *Dorian Gray*⁶⁶ um livro para adolescentes é o excessivo entusiasmo que dá uma cor diferente à realidade, na qual "todos os diálogos são excessivamente brilhantes,"⁶⁷ dando um tom de profundo escapismo ao seu enredo ficcional que só pode ser levado a sério por pessoas mais jovens.

Através dos seus próprios termos estéticos, Huxley busca apresentar ao seu leitor quais critérios orientam seu exercício crítico. Justificando as deficiências de obras como as de Swift, Wilde e Shelley, o escritor inglês procura afastar-se dessa

⁶¹ SHELLEY, Percy Bysshe. *Prometheus Unbound*. Tennessee: Lightning Source, 2009.

⁶² No original, em inglês, encontra-se: "Sincerity in art depends on other things besides the mere desire to be sincere. [...] It is mainly an affair of talent." (tradução nossa) Cf. Ibid. p. 6-7

⁶³ No original, em inglês, encontra-se: "Wilde comes as a revealer of beauty." (tradução nossa) Cf. HUXLEY, Aldous L. *Dorian Gray*. In: Aldous Huxley complete essays, Volume II, 1926-1929.

Edited with commentary by Robert S. Baker and James Sexton. Chicago, Ivan R. Dee, 2000. p. 9.

⁶⁴ No original, em inglês, encontra-se: "Art, I am convinced, is not a game to be played for its own sake; its end is not merely the achievement of a certain "beauty", divorced from the resto of life." Cf. Idem.

⁶⁵ No original, em inglês, encontra-se: "Regarded as a technical literary performance, Dorian Gray has high merits." (tradução nossa) Cf. Ibid. p. 11.

⁶⁶ WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*. Tradução: João do Rio. São Paulo: Hedra, 2009.

⁶⁷ No original, em inglês, encontra-se "But the conversations are exceedingly brilliant." (tradução nossa) Cf. Idem.

tradição literária inglesa por julgá-la muito desligada da realidade que a cerca. Se como obras de arte consideradas isoladamente do universo que as cerca, elas até podem ter méritos, mas em seu potencial diagnóstico, ou seja, em sua capacidade de apresentar ao leitor o mundo tal como ele é, essas obras são simplesmente absurdas. Sejam os minsatrópicos Yahoos de Jonathan Swift ou o frívolo Dorian Gray de Oscar Wilde, essas obras são apenas fruto de um escapismo que Huxley recrimina veementemente. *A estética do prognóstico* vê com péssimos olhos os romances que, de uma forma ou de outra, se voltam contra seu próprio projeto.

Deslegitimar uma certa tradição imaginativa é fundamental para Aldous Huxley. Como demonstramos no começo desse capítulo, a noção de ciência é mobilizada pelo escritor inglês para diferenciar-se dos meros profetas do futuro, fazendo com que suas próprias previsões não fossem recebidas por seus leitores como meras profecias, mas sim como prognósticos cientificamente embasados. Portanto, o problema posto nesse conjunto de ensaios é, para Huxley, dar conta de uma realidade futura a partir de uma base argumentativa científica. Para nossos fins, importa saber que a noção de ciência - como já tratamos anteriormente - é mobilizada por esse projeto estético como recurso retórico para a validação de uma opinião. Já para Huxley, filho de uma família de proeminentes cientistas e sendo ele mesmo um entusiasta de métodos científicos, seria plausível dizer que é só através da ciência que podemos dar conta de representar a maior parcela desse extenso universo que cerca o homem moderno. Assim, *a estética do prognóstico*, ao mesmo tempo em que cria e situa um certo problema na tradição literária inglesa, qual seja, o do escapismo da realidade professado pelas utopias modernas, oferece aos seus leitores a solução: buscar romances nos quais essa realidade seja representada como verdade.

A comparação feita entre o teatro e o romance pode ser elucidativa desse problema delimitado por nós até aqui. No ensaio *Why I do not go to the theater* (Porque eu não vou ao teatro) publicado em junho de 1927 na revista *Vanity Fair*, Huxley afirma

"como novelista, estou constantemente chocado (*struck by*), quando vou ao teatro, pelo gigantesco abismo que divide a ficção moderna que se preze e o drama moderno mediano. Toda ficção moderna que tenha a mínima pretensão de ser boa caminha na direção de uma análise cada vez mais completa, de

uma exploração cada vez mais profunda da realidade que está contida atrás das palavras comuns e das ideias convencionais."⁶⁸

No limite, o problema é levantado nessa passagem a partir de um movimento que se direciona, uma vez mais, para o futuro. Quando Huxley defende que a ficção caminha cada vez mais para uma exploração profunda, ele está procurando não só estabelecer sua própria concepção da função do romance (tomado por ele como sinônimo de ficção) como também apontar os caminhos de sua própria obra. O dever do escritor é dominar os elementos que permitem com que ele seja capaz de levar a cabo essa cuidadosa análise da realidade. No caso de Huxley, a questão consiste em deduzir aquilo que será o futuro dos homens, representando-o não só como um universo hipotético, mas sim como um fato que pode ser cientificamente observável. Observar o futuro que ao mesmo tempo nós encaramos e que se põe inevitavelmente diante de nós.

Em suma, só essa *estética do prognóstico* que concebe a literatura ao mesmo tempo como arte e ciência é capaz de fazer com que o escritor perceba o futuro tal como ele será. Antes de vermos como essa estética desenvolve-se no momento posterior à publicação de *Brave New World* (1932) ainda há um ensaio digno de ser mencionado para compreendermos como esse conjunto de problemas sociais e estéticos são centrais para a compreensão dessa nova forma literária que está sendo proposta aqui.

A passagem que escolhemos como epígrafe desse capítulo encontra-se no ensaio *Fronteiras da Utopia* (*Boundaries of Utopia*) publicado na coletânea de ensaios *Music at Night* em 1931.⁶⁹ Nesse trabalho, Huxley dedica-se a criticar a ingenuidade daqueles que pensam que o aperfeiçoamento das máquinas são a solução para o problema da humanidade. A ilusão consistiria em pensar que a

⁶⁸ No original, em inglês, encontra-se: "As a novelist, I am constantly struck, when I go to the theater, by the great gulf dividing self-respecting modern fiction from the average modern drama. All modern fiction having the least pretensions to being good tends in the direction of more and more complete analysis, of deeper and deeper exploration of the reality lying behind common words and conventional ideas". (tradução nossa) Cf. HUXLEY, Aldous L. *Why I do not go to the theater*. In: Aldous Huxley complete essays, Volume II, 1926-1929. Edited with commentary by Robert S. Baker and James Sexton. Chicago, Ivan R. Dee, 2000. p. 13.

⁶⁹ A passagem citada na epígrafe é: "uma conclusão se impõe. O Progresso geral contínuo (nos moldes atuais) só é possível mediante duas condições: que as qualidades hereditárias da crescente população devem ser melhoradas (ou em alguma medida alteradas em uma direção específica) pela reprodução deliberada; e que o número de habitantes seja reduzido." (tradução nossa) Cf. HUXLEY, Aldous L. *Boundaries of Utopia*. In: Aldous Huxley complete essays, Volume III, 1930-1935. Edited with commentary by Robert S. Baker and James Sexton. Chicago, Ivan R. Dee, 2001. p. 140.

criação dessas máquinas daria mais liberdade aos homens, uma liberdade do seus trabalhos e, assim sendo, os homens tornariam-se mais felizes. O escritor inglês rebate essa crítica afirmando que há no universo uma lei do retorno decrescente (*diminishing return law*) que não permitiria com que esse lazer se transformasse em felicidade. Esse tempo livre seria, pelo contrário, a origem de um tédio cada vez maior. Ao longo de todo o ensaio, essa crítica não se volta a nenhum autor específico, mas uma vez mais o termo profetas (*prophets*) aparece em destaque como a encarnação do inimigo a ser combatido pelo argumento de Aldous Huxley.

Entretanto, quem são esses profetas? Podemos deduzir que são o conjunto de autores que, como o próprio Huxley afirma em seus ensaios, protestam contra a realidade fugindo dela. Nessa tradição situam-se não só Swift, Shelley e Wilde mas também os utopistas do século XIX como William Morris e H. G. Wells.⁷⁰ Inclusive, a questão da crítica ao desenvolvimento das máquinas parece ter como alvo específico o próprio H. G. Wells que em boa parte de seus romances traz o avanço técnico como um dos retratos para o futuro dos homens.

A *estética do prognóstico* condena essas visões sobre o futuro não tanto para justificar as suas próprias. Mas sim porque as premissas argumentativas dos utopistas são inconciliáveis do ponto de vista científico (da concepção de ciência que orienta a construção argumentativa de Aldous Huxley). Como a epígrafe desse capítulo demonstra, a conclusão a que se quer chegar nesse ensaio é a de que o caminho para a felicidade não reside nas portentosas máquinas descritas por Wells. Essas máquinas provavelmente também são, na visão de Huxley, o resultado de uma atividade imaginativa totalmente descolada da realidade - como os Yahoos de Swift - ou o fruto de uma avaliação cientificamente equivocada. Das duas formas, trata-se de uma tradição literária que deve ser deixada de lado por aqueles que desejam verdadeiramente conhecer qual será o destino dos homens e mulheres no futuro. As fronteiras da Utopia residem justamente em sua incapacidade de representar a realidade perturbadora a que o indivíduo moderno está submetido. É contra isso que a *estética do prognóstico* se volta ao afirmar seu compromisso indelével com a representação da realidade futura.

⁷⁰ MORRIS, William. *Notícias de lugar nenhum*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2002 e WELLS, H. G. *A modern utopia*. London: Penguin Books, 2005.

Todavia, ainda resta observar e refletir como esse projeto estético levado a cabo por Aldous Huxley se desenvolve no momento posterior à publicação de *Brave New World* (1932). Em primeiro lugar, podemos afirmar com alguma segurança que a publicação de sua principal distopia constitui-se como um ponto de inflexão em sua trajetória intelectual. A partir de 1932, Huxley publicará diversos ensaios e obras literárias que se dedicarão mais ou menos a refletir sobre os diversos problemas que estariam esperando os homens e mulheres modernos do futuro. Destacam-se, entre esse conjunto de trabalhos, os romances: *O tempo deve parar* (*Time must have a stop*, 1944), *O macaco e a essência* (*Ape and Essence*, 1948) e *A ilha* (*Island*, 1962). Nas três obras, a questão do destino dos homens está em jogo, mas aqui o que nos interessará mais são os ensaios que podem conter indícios da postura de Aldous Huxley sobre sua própria obra, ou dito de outra forma, acerca do "Admirável Mundo Novo" por ele vislumbrado em 1932. Em 1962, no final de sua vida Aldous Huxley profere um discurso, na Universidade de Berkeley, nos Estados Unidos, no qual afirma:

Esse é um problema [da condição humana no futuro] que me interessou por muito tempo e sobre o qual eu escrevi, trinta anos atrás, uma fábula, chamada Admirável Mundo Novo, que consiste numa estória sobre uma sociedade que faz uso de todos os dispositivos disponíveis e de mais alguns que eu inventei, que servissem para, primeiramente, padronizar a população, para resolver os inconvenientes da diversidade humana, para criar, por assim dizer, seres humanos modelares que eram organizados numa espécie de sistema científico de castas. Desde então, eu tenho continuado extremamente interessado nessa problemática e acabei notando, com um crescente desânimo, que um determinado número de previsões que eram puramente fantásticas quando eu as fiz trinta anos atrás, se tornaram realidade ou parecem estar em vias de tornarem-se.⁷¹

Nesse ponto pouco importa para nós se o autor estava ou não certo, na alegoria por ele criada em *Brave New World*, sobre o que viria a ser a vida dos homens trinta anos mais tarde. O que nos interessa profundamente é como Aldous

⁷¹ No original em inglês, encontra-se: "This is a problem which has interested me many years and about which I wrote thirty years ago, a fable, *Brave New World*, which is an account of society making use of all the devices available and some of the devices which I imagined to be possible making use of them in order to, first of all, to standardize the population, to iron out inconvenient human differences, to create, to say, mass produced models of human beings arranged in some sort of scientific caste system. Since then, I have continued to be extremely interested in this problem and I have noticed with increasing dismay a number of the predictions which were purely fantastic when I made them thirty years ago have come true or seem in process of coming true." (Tradução nossa). Áudio e transcrição do discurso disponíveis em inglês encontram-se no seguinte endereço: <http://publicintelligence.net/aldous-huxley-1962-u-c-berkeley-speech-on-the-ultimate-revolution/>

Huxley leva a cabo um movimento retórico que procura apresentar-se como o vencedor no amplo debate entre aqueles que se propõem a falar sobre o futuro. Sua *estética do prognóstico*, desenvolvida em seus ensaios e nos romances distópicos, fez com que o conjunto de previsões infelizes contidas em *Brave New World* estivessem em vias de tornarem-se reais. Aqui essa *estética do prognóstico* alcança um outro nível. Se antes a questão central desse projeto consistia em representar a realidade através do romance, agora ela encontra sua realização tornando-se, ela mesma, a própria realidade. As previsões deixam de ser meramente fantásticas, embora saibamos que elas nunca tenham sido exclusivamente fantasiosas, para tornarem-se verificáveis no universo desses leitores.

Se essas experiências encontram sua realização ou não na década de 1960 pouco importa. O que parece estar em jogo, do ponto de vista do estatuto ficcional desses romances, é bem maior: trata-se da consolidação da *estética do prognóstico*. O futuro a ser encarado pelos leitores de Huxley havia finalmente chegado, a ficção havia finalmente se realizado na medida em que não era mais um espelho da própria realidade mas já tornara-se ela mesma a odiosa realidade da qual o escritor não pode escapar se tiver a pretensão de produzir uma obra de arte consistente.

Entretanto, esse movimento de realização da *estética do prognóstico* não começa apenas na década de 1960. Se considerarmos, mesmo que rapidamente, algumas outras obras veremos que essa estratégia remonta à própria publicação de *Brave New World*. Após a sua publicação, em 1932, Aldous Huxley publica outro romance, *Time Must have a Stop* (1944), no qual o autor discute e revê, em seu epílogo, a própria noção de utopia. Aqui, doze anos e uma guerra mundial após sua primeira distopia, o escritor inglês parece dar sinais de que o mundo previsto por ele em *Brave New World* poderia estar a espera dos homens como um dos resultados da segunda grande guerra

Em *Time must have a stop*, Aldous Huxley narra a história de um jovem, filho de um advogado comunista inglês, que vai visitar seu tio, um liberal rico, na cidade de Florença no período anterior ao início da segunda grande guerra. Durante a visita, Sebastian tem contato com Bruno Rontini, um místico que

“parece ser um retrato idealizado de um aspecto do próprio Huxley, um exemplo da filosofia perene.⁷² Posteriormente à publicação de *Time must have a stop*, Huxley publicou o livro de ensaios *The Perennial Philosophy* (A filosofia perene, de 1945) e, em 1946, escreveu um prefácio ao romance *Brave New World* no qual diz ter “uma terceira possibilidade” para o dilema que leva o Selvagem – protagonista do romance – a suicidar-se ao final do romance. Essa alternativa consistiria em “uma existência sã de espírito.”⁷³ Nas palavras do próprio Huxley, caso tivesse ele a oportunidade para reescrever *Brave New World*,

“o Selvagem (nesta hipotética nova versão do livro) não seria transportado para a Utopia senão depois de ter tido a oportunidade de aprender algo em primeira mão sobre a natureza de uma sociedade composta de indivíduos em livre cooperação, dedicados à busca da sanidade de espírito.”⁷⁴

A reflexão sobre o romance distópico de Aldous Huxley se dá tão somente pelos critérios estabelecidos pela *estética do prognóstico*. Se o escritor inglês considera a possibilidade de reavaliar a passagem final do seu romance, é apenas porque ela não parecia suficientemente plausível como um prognóstico da existência do indivíduo na sociedade futura por ele cuidadosamente construída em seu enredo. Assim, *Brave New World* é avaliado por Aldous Huxley apenas a partir dos critérios desse projeto estético. Os pecados cometidos pela construção fantástica do escritor inglês dizem sempre respeito a sua incapacidade de narrar com plausibilidade esse futuro representado por seu romance. Se o Selvagem em 1946 ganha uma terceira via – jamais incorporada ao romance em nenhuma edição futura – é apenas porque Huxley foi capaz de vislumbrá-la através de concepções científicas ou filosóficas – lembrando que o autor considera a literatura, a ciência e a filosofia campos análogos – outras que não estavam em jogo na década de 1930. Essas novas concepções filosóficas, ligadas à filosofia perene oriental da qual o intelectual passa a ser cada vez mais adepto a partir dos anos 1930⁷⁵, serão

⁷² No original em inglês, encontra-se: “Eustace and Mrs. Thwale are balanced by Bruno, who appears to be both an idealized portrait of one aspect of Huxley himself and a walking, decidedly talking exemplification of the Perennial Philosophy.” (tradução nossa) Cf. BARNES, Hazel. *Apotheosis and Deification in Plato, Nietzsche and Huxley*. In: *Philosophy and Literature*, Volume 1, Number 1, pp. 3-24. Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1976. p. 8.

⁷³ Cf. HUXLEY, Aldous L. *Admirável mundo novo*. Porto Alegre, Editora Globo, 1979. p.4.

⁷⁴ Idem.

⁷⁵ A partir da década de 1930 o escritor inglês vai progressivamente se aproximando de algumas doutrinas religiosas orientais como o budismo. Especialmente depois de 1937, quando o escritor se muda de Londres para Los Angeles, as referências às matrizes religiosas e do pensamento

extensivamente mobilizadas nesse movimento de transformação dos *atos de fingir* a partir dos quais o enredo de *Brave New World* foi construído (a vontade de representar uma realidade futura) em *realidade* (previsões que passam da ordem do fantástico para a condição de fatos).

Esse movimento ganha ainda mais força com a publicação de *Brave New World Revisited* em 1959. Nesse pequeno livro de 150 páginas Huxley avalia, por um lado, quais aspectos de seu romance estariam mais ou menos perto de encontrar sua realização no nosso mundo e, por outro, quais aspectos de sua sociedade contemporânea exerceriam impactos significativos na vida dos homens e mulheres, transformando-a significativamente. Dividido em 12 capítulos, a obra começa falando do problema do excesso populacional e termina perguntando-se o que pode ser feito para evitar que esse *Admirável Mundo Novo* torne-se realidade. Portanto, a centralidade que o livro *Brave New World Revisited* assume para pensarmos a *estética do prognóstico* se dá justamente por causa desse esforço contido em seus capítulos de tornar o que antes era potência, ou dito de uma outra forma, aquilo que era previsão, em realidade concreta empiricamente verificável. Esse regresso ao Admirável Mundo Novo não poderia ter um melhor nome, isso porque se Huxley retorna à sua ficção é justamente para validar a plausibilidade do projeto de futuro contido em seu romance distópico. Nas palavras do escritor inglês

"vinte e sete anos depois, no terceiro quartel do século XX D.C, e muito antes do fim do século I D.F., sinto-me muito menos otimista do que quando estava para escrever o Admirável Mundo Novo. As profecias feitas em 1931 estão para realizar-se muito antes do que eu pensava."⁷⁶

O trecho acima situa-se logo na abertura do primeiro capítulo do livro que dedica-se a falar sobre o problema demográfico no século XX. Huxley, nessa parte do livro, procura situar o leitor no que será discutido não só ao longo desse capítulo mas também na sequência da obra, ou seja, o quão mais próximos estão

filosófico oriental se acentuam em seus ensaios e romances. Sobre a ficção, ver especialmente: HUXLEY, Aldous. *The Island*. London: Chatto & Windus, 1962. Já a respeito dos ensaios, para um exemplo no qual as referências a esses sistemas de pensamento são recorrentes, ver: BRIDGEMAN, Jaqueline (org.) *Huxley e Deus: ensaios*. Rio de Janeiro, 1995.

⁷⁶ No original, em inglês, encontra-se: "Twenty-seven years later, in this third quarter of the twentieth century A.D, and long before the end of the century A.F, I feel a good deal less optimistic than I did when I was writing *Brave New World*. The prophecies made in 1931 are coming true much sooner than I thought they would. (tradução nossa) Cf. HUXLEY, Aldous. *Brave New World Revisited*. London: Vintage Books, 2004. p. 4.

do mundo presente os prognósticos feitos em seu romance distópico. Já nesse ponto é perceptível como essa *estética do prognóstico* leva a cabo esse movimento de transformação da ficção em realidade.⁷⁷ O termo D.F (A.F, em inglês) utilizado por Huxley significa "Depois de Ford" (*After Ford*), considerado no âmbito da narrativa ficcional do escritor inglês como o deus único da sociedade em *Brave New World*. Essa demarcação tem, no interior da trama, a função de orientar a percepção do leitor com relação à passagem do tempo, substituindo o velho calendário cristão por um trazido aos homens a partir do surgimento dessa nova era. Procede-se assim um movimento retórico no qual o escritor inglês traz uma metáfora, a deificação de Henry Ford e seu respectivo impacto no calendário da sociedade ficcional, transformando-a de um mero marco temporal existente no interior do romance em um marco temporal da própria vida dos homens e mulheres da década de 1950.

O que parece estar em jogo nesse movimento em que a ficção aparece para os leitores desse Admirável Mundo Novo revisitado por Huxley em seu livro é mesmo a realização da ficção do antigo *Brave New World* da década de 1930, com suas previsões e alegorias sobre a vida humana. A palavra realização não é escolhida ao acaso, mas sim porque é a mais capaz de dar conta do movimento no qual a ficção prognóstica de Huxley torna-se, a partir do imaginário ativado pela própria ficção - ou melhor dito - pelos *atos de fingir*, aquilo que pretende ser, apresentando-se não apenas como a representação literária de uma certa realidade, mas como a própria realidade. A realização da ficção prognóstica de Huxley consiste na ativação de um imaginário que, ao ser oferecido aos seus leitores como realidade, estabelece um compromisso ético entre o seu público e a obra no qual o romance deve conter invariavelmente um *enredo* plausível sobre o futuro desses mesmos leitores.

Esse imaginário constitui-se como um espaço que abre-se progressivamente para a transformação da *fantasia imaginada* em *realidade imaginada*. Ser imaginada ou não é indiferente para os seus próprios propósitos.

⁷⁷ No entanto, não podemos deixar de ressaltar como na passagem anterior o próprio Huxley refere a si mesmo como um profeta, parecendo não levar em consideração as críticas anteriormente feitas aos seus antagonistas. Ainda assim, o ponto central permanece inalterado: as previsões de Huxley, sejam elas profecias ou não, estão em vias de se realizarem e para nossos fins esse é o ponto central a ser explorado.

Os mecanismos de autodesnudamento presentes na construção ficcional de *Brave New World*, orientados pelos princípios da *estética do prognóstico* e apresentados por nós até aqui, funcionam com o objetivo de apresentar o romance como uma obra de arte cientificamente embasada e, por isso, passível de perder seu caráter fantástico e eventualmente tornar-se a realidade mesma. Esse movimento só é possível a partir da ativação desse imaginário que funciona como um espaço no qual a obra ficcional pode ser interpretada como uma antecipação de um futuro assustador que se aproxima dos homens e mulheres já na década de 1960.

Por trás do debate sobre a plausibilidade dos prognósticos de Huxley, tanto em seus ensaios como em sua obra ficcional - especialmente em seus romances distópicos - há muito em jogo. O que se discute é a realização ou não de seu projeto estético, ou seja, dos próprios atos de fingir que construíram o enredo fantástico de *Brave New World* e permitiram a ativação bem sucedida desse imaginário sobre o futuro da sociedade moderna. Em jogo, sob os termos da *estética do prognóstico*, está esse espaço no qual a ficção de *Brave New World* realiza-se independentemente de tornar-se realidade ou não. Indo mais além, o sucesso na manutenção desse espaço talvez possa ajudar a explicar os motivos da permanência de *Brave New World* até os dias de hoje como um clássico da literatura contemporânea, justamente por esse seu caráter premonitório.

Em matéria recentemente publicada sobre a celebração dos 50 anos da morte de Aldous Huxley na qual o escritor é apresentado por Ignacio Ramonet, editor do jornal *Le Monde Diplomatique*, como um visionário, o ponto central de *Brave New World* nas palavras do jornalista seria

"excesso de pessimismo ou simples lucidez? Sabemos que Huxley demonstrou, nesse livro, um senso excepcional de antecipação. A história recente demonstrou que suas profecias mais sombrias estavam em vias de se realizar, assim como, em matéria de manipulação, ele soube prever o surgimento de novas ameaças. Pessimista e sombrio, o futuro visto por Aldous Huxley nos serve de advertência. [...] Admirável Mundo Novo ajuda a compreender o alcance dos riscos e os perigos com os quais nos deparamos, quando, por todos os lados, novamente, os "avanços científicos e técnicos" nos confrontam com

desafios que põem em perigo o futuro de nosso planeta. E o futuro da espécie humana."⁷⁸

O que também somos capazes de saber ao lermos essa matéria é como *Brave New World* foi capaz de experimentar o sucesso e a força da ativação desse imaginário que transforma um romance em antecipação do futuro ao longo de 70 anos. Aqui percebemos também como os *atos de fingir* mobilizados por Huxley foram bem sucedidos em perpetuar esse imaginário que abre espaço para que a recepção desse romance, crítica ou não, se dê sempre na chave do prognóstico. Os critérios de julgamento da obra são os da própria *estética do prognóstico*, ou seja, o quão pertinente é o futuro contido em *Brave New World* e o quão bem esse romance é capaz de representar essa realidade futura.

Portanto, a *estética do prognóstico* desenvolvida nos romances e ensaios de Huxley marcou decisivamente a recepção das suas obras ficcionais. O objetivo desse trabalho foi, ao longo desse capítulo e dos dois próximos, procurar demonstrar como esse movimento operou e, por que não dizer, ainda opera abertamente sobre um determinado conjunto de obras distópicas. A ativação desse imaginário a partir dos *atos de fingir* implicados na construção ficcional de *Brave New World* fizeram, por exemplo, com que um autor como Theodor Adorno, avesso à literatura distópica produzida por Huxley, formulasse sua crítica a partir do interior dessa *estética do prognóstico*. Para o filósofo alemão

“o fato de que o ciclo vicioso tão cuidadosamente traçado por Huxley tenha suas deficiências não é devido a defeitos em sua construção fantástica. [...] Se a plausibilidade do prognóstico de *Brave New World* era demasiado simplista, o segundo livro sobre o futuro - a religião do diabo, por exemplo - têm um estigma de *inverosimilhança que, dada a técnica realista do romance*, apenas pode defender-se como uma alusão a uma alegoria filosófica.”⁷⁹

⁷⁸ Essa matéria foi originalmente publicada no “Le Monde Diplomatique Brasil”, edição internet, em setembro de 2000 sob o título de “Inevitável Mundo Novo”? Posteriormente, em ocasião da celebração dos 50 anos da morte de Aldous Huxley, a Carta Capital republicou em seu site a matéria na íntegra em 22/11/2013. (Grifo nisso) In: <http://www.cartacapital.com.br/blogs/outras-palavras/ramonet-201cinevitavel-mundo-novo201d-5213.html> (acessado pela última vez em 20/12/2013 às 15:10)

⁷⁹ No livro consultado, encontra-se, em espanhol: "El hecho de que el circulus vitiosus tan cuidadosamente trazado por Huxley tenga sus lagunas no se debe a defectos de su construcción fantástica. [...] Si la plausibilidad de las *prognosis* del *Brave New World* era demasiado simplista, las del segundo libro sobre el futuro – la religión de diablo, por ejemplo – tienen un estigma de *inverosimilitud* que, dada *la técnica realista* de la novela, apenas puede defenderse como alusión a una alegoría filosófica." (tradução e grifo nossos) ADORNO, Theodor W. *Aldous Huxley y la*

A crítica de Adorno não se volta às debilidades de *Brave New World* e *Ape and Essence* (o segundo livro mencionado na passagem) enquanto obras de arte, mas sim ao fracasso do autor em estabelecer critérios de verossimilhança capazes de fazer com que seu prognóstico, na visão do filósofo alemão, fosse plausível. Mais do que uma crítica literária ou crítica da cultura, Adorno acusa Huxley de não ter sido capaz de mobilizar os dados dos quais dispunha para elaborar um prognóstico verdadeiro sobre o futuro.

Mesmo um intelectual como Adorno, reconhecido por sua intensa preocupação com a questão da qualidade estética da literatura, aceita essa *estética do prognóstico* como o ponto central a ser analisado nas obras distópicas de Huxley. O ponto a partir do qual sua crítica é desenvolvida consiste em argumentos sobre a falta de plausibilidade do prognóstico desenvolvido pelo escritor inglês. Longe de acusar a debilidade da construção fantástica de Huxley, Adorno acusa as lacunas existentes em sua proposta para o futuro dos homens e se propõe a discutir, mesmo que por algumas páginas, nos termos estéticos desenvolvidos pelo intelectual inglês, ou seja, acusando não as debilidades da construção fantástica, mas sim a falta de sentido das previsões contidas em *Brave New World*. Para Adorno

"os individualistas como Huxley e Jaspers condenam o indivíduo pelo seu vazio mecânico e pela sua debilidade neurótica, mas o sentido do seu juízo condenatório está mais perto de fazer dele uma vítima do que exercer a crítica do principium individuationis da sociedade. *Como meia verdade, a sua polémica é já uma falsidade plena*. Fala-se da sociedade como de uma imediata convivência dos homens de cuja atitude deriva o todo, em vez de a considerar como um sistema que não só os engloba e deforma mas, além disso, alcança aquela humanidade que uma vez os determinou como indivíduos."⁸⁰

Nesse ponto, é evidente que a crítica do filósofo alemão volta-se para a alegoria contida na trajetória do Selvagem, protagonista do romance, em contraposição ao mecanismo dos demais personagens. Mais uma vez a crítica, mesmo que dessa vez seja mais voltada ao pensamento de Huxley do que apenas aos seus romances, é apresentada aos leitores nos termos de uma falsidade que

utopia. In: Prismas: la crítica de la cultura y la sociedade. Ediciones Ariel, Barcelona, 1962. p. 117 e 123.

⁸⁰ Grifo nosso. Cf. _____ . *Minima Moralia: reflexões a partir da vida danificada*, São Paulo, Ática, 1992, p. 142.

não pode cumprir com sua pretensão de representar o mundo referencial. A debilidade dos personagens mundo-novistas em sua neurótica e a alegoria do Selvagem são simplesmente falsos. Adorno acusa Huxley de não ter sido nem mesmo capaz de vislumbrar, tanto em seus romances como em seus ensaios, qual é o problema correto a ser enfrentado. Entretanto, ainda assim a vitória de Huxley não consiste tanto em se Adorno considera ou não seus prognósticos passíveis de se tornarem reais, mas sim no fato de que o filósofo alemão os considera como prognósticos e se propõe a debater sob esses termos. Os termos da própria *estética do prognóstico*.

A distopia encontra-se, no âmbito das reflexões levantadas aqui, entre essas relações históricas complexas, por um lado com seus leitores e críticos especializados, que atravessaram todo o século XX, chegando aos dias atuais, e por outro com o próprio imaginário que essas mesmas obras ativam, que configura-se como o espaço necessário para que essa ficção realize-se, ou seja, na qual o romance cumpre a função originalmente designada a ele tanto por seus leitores como pelo autor, a de prognóstico de uma realidade futura. Aqui, as relações históricas entre público e obra estão indissociavelmente ligadas à formação desse imaginário que torna possível não só a recepção da obra ficcional, bem como sua própria realização.

Desse movimento narrativo descrito ao longo do primeiro capítulo deriva-se a impressão de que a obra ficcional e ensaística ajudam a construir, no caso de Aldous Huxley, um imaginário que consistirá no objeto último de nossa investigação. Pretendemos pensar, nos dois próximos capítulos, como os romances distópicos do escritor inglês ativam e realizam esse imaginário. Não se trata apenas de pensar uma certa dimensão na qual um romance distópico responde ao seu referencial real, mas pelo contrário, pensar como essas obras, em sua própria historicidade transgressora de limites, historicidade essa que não apenas responde ao contexto, mas antes disso, é influenciada tanto pelos atos de fingir como pelas reflexões do autor sobre os mais variados temas desenvolvidos ao longo de seus ensaios, apresenta um conjunto de questões comuns que tornam possível falar-se em um *realismo distópico*. Embora tenhamos delimitado, do ponto de vista dos procedimentos literários, como esse *realismo distópico* - pelo menos em Huxley - não só se preocupa com a representação do futuro, mas

também em apresentar-se ao seu *leitor implícito* como um prognóstico cientificamente embasado, falta ainda apresentar uma investigação mais consistente sobre a forma pela qual os principais romances distópicos tematizam, a partir dessa *estética do prognóstico*, questões comuns a todos eles.

Em suma, esse trabalho buscará refletir ao longo de seus dois próximos capítulos, para usar as palavras de Raymond Williams, sobre como há uma “transformação social e moral”⁸¹ que ao mesmo tempo é engendrada e tematizada por essa literatura distópica. Pensar esse *realismo distópico* de forma alguma implica no reconhecimento de uma mera vontade de representação da realidade por parte desse conjunto de obras como marca central dessa forma romanesca. Pelo contrário, o que nos chama a atenção é justamente como esses romances distópicos, ao voltarem suas atenções e esforços para a antecipação desse futuro, ativam um imaginário comum a todas elas. Esse imaginário que marcou - e porque não dizer - ainda marca decisivamente a recepção dessas obras, esse imaginário que atravessou os mais variados circuitos de leitores. Aqui nós citamos apenas dois que exemplificam pólos totalmente distintos desse público; Theodor Adorno e Ignacio Ramonet, cada qual com suas preocupações, acabam sempre esbarrando com um mesmo elemento: o poder - ou a ausência desse poder - antecipador do futuro imaginado por Aldous Huxley em seu romance.

O conceito de ficção com o qual estamos lidando para pensar esse *realismo distópico* consiste justamente nesse “contrato [ou como chamamos anteriormente: compromisso] entre autor e leitor, cuja regulamentação comprova o texto não como discurso, mas como discurso *encenado*”⁸² no qual o mundo é posto entre parênteses, para que se entenda que o mundo representado não é o mundo dado, mas sim um mundo representado a partir desses atos de fingir. O reconhecimento do fingir torna o mundo literário, criado pela ficção, em um *como se* que ao mesmo tempo o assemelha e o afasta desse referencial de realidade que atravessa o texto,⁸³ fazendo com que a ficção mova-se entre o real e o imaginário

⁸¹ Cf. WILLIAMS, Raymond. *Utopia e ficção científica*. In: Cultura e sociedade: de Coleridge a Orwell. São Paulo: Editora Vozes, 2011. p.286.

⁸² Cf. ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário*. Trad. Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EdUERJ. p. 23.

⁸³Para um maior aprofundamento na questão do “*como se*” que marca a noção de ficção e obra literária desenvolvidas nessa proposta, ver: LIMA, Luiz Costa. História, ficção literatura. Sao

em um processo de troca mútuas. Contudo, esse *realismo distópico* vê sua realização suprema justamente quando esses atos de fingir ativam um imaginário que abre espaço para que o *como se* converta-se em *como será*. A encenação distópica realiza-se justamente na medida em que perde seu caráter de encenação para tornar-se um prognóstico.

Portanto, nos próximos dois capítulos nos dedicaremos a análise de três romances distópicos escritos ao longo do século XX - e já nomeados na introdução, a saber: *Brave New World* de Aldous Huxley, *We* de Yevgeny Zamyatin e *1984* de George Orwell - para pensarmos como esse estatuto ficcional adquirido por essas obras a partir dessa estética do prognóstico constitui parte fundamental de uma forma romanesca que, ao longo do século passado, buscou, através de inúmeros expedientes narrativos, antecipar o que seria o futuro dos homens e mulheres das gerações futuras. Sendo assim, as obras não foram escolhidas ao acaso, mas sim por serem os mais conhecidos romances desse estilo literário e também porque seus três autores possuem experiências de vida praticamente opostas. Isso nos permitirá evitar a tentação de reduzir os pontos comuns dessas obras às biografias desses autores, transformando essa forma romanesca singular, qual seja, esse *realismo distópico* aqui discutido por nós, em mero reflexo de uma ordem social. Por isso mesmo, os três livros aqui analisados serão: *Brave New World* de Aldous Huxley, *1984* de George Orwell e *We* do escritor russo Yevgeny Zamyatin, sujeitos históricos com trajetórias tão distintas entre si que o perigo de uma reflexologia entre texto e contexto é afastada logo de antemão.

Dito isso, o caminho a ser percorrido nos próximos dois capítulos consistem nas reflexões daquilo que consideramos central para se pensar os limites e possibilidades desse *realismo distópico*. Como viemos trabalhando até aqui, a questão do indivíduo frente a esse conjunto de prognósticos formulados por Aldous Huxley é fundamental. Afinal, esse prognóstico possui um público leitor - os próprios indivíduos - que partilhará desse mundo imaginado previsto por esse conjunto de obras. No interior dos três romances não poderia ser diferente. Portanto, nossa atenção volta-se à reflexão de como essa *estética do*

Paulo: Cia. Das Letras, 2006. e também _____, *ficção e o poema* — Antonio Machado, W. H. Auden, P. Celan, Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

prognóstico representou o indivíduo moderno no âmbito de sua construção ficcional. O desenvolvimento desse estatuto ficcional específico dos romances distópicos, por nós abordado na primeira parte desse trabalho e que constitui o ponto central desse novo forma literária, está intimamente ligada à questão da representação do indivíduo no interior desses romances.

Entretanto, o que exatamente pretendemos analisar quando falamos da categoria indivíduo? As possibilidades, especialmente se considerarmos cada obra separadamente, seriam múltiplas. Poderíamos seguir refletindo apenas sobre a obra distópica de Aldous Huxley em relação aos seus outros romances ou mesmo nos concentrar apenas em *Brave New World*. Seria igualmente possível propor uma reflexão acerca da distopia em contraposição a outras formas romanescas que tematizam o futuro, como as utopias do século XIX (representadas por William Morris e H. G. Wells) ou algumas ficções científicas que foram popularmente difundidas ao longo do século XX. Em todas essas alternativas, na qual o método comparativo obviamente destaca-se, seria possível falarmos de um *realismo distópico*. Todavia, o que está em jogo aqui é antes de tudo um problema historiográfico e não apenas uma discussão sobre formas literárias.

Esse problema historiográfico foi elaborado dentro do conjunto de ensaios de Adous Huxley. A construção dessa *estética do prognóstico* permite-nos pensar, antes de mais nada, como a questão da representação da realidade assume um caráter extraordinariamente importante para o escritor inglês. Alcançar a verdade, no interior da construção ficcional, assume uma dimensão fundamental para esse conjunto de autores. A plausibilidade desses prognósticos é o que está em jogo diante de seus leitores. Por isso, escolhemos pensar no interior das próprias distopias, justamente por compreendermos que essas obras atendem a critérios estéticos particularmente semelhantes. A guinada para o futuro desses três escritores talvez seja o mais claro exemplo daquilo a que Franco Moretti chamou de "paradoxo do realismo". Neles, a *estética do prognóstico* parece radicalizar-se de tal forma que o mundo representado por ela se torna, literalmente, inabitável.⁸⁴

⁸⁴ MORETTI, Franco. *The bourgeois: between history and literature*. Londres: Verso, 2013. Resenha de FREITAS, Renata Dal Sasso. *Em meio à neblina: considerações sobre uma mentalidade burguesa*. Topoi. Revista de História, Rio de Janeiro, v. 14, n. 27, p. 537-542, jul./dez. 2013. Disponível em: <www.revistatopoi.org>.

No interior desse mundo inóspito representado por Huxley, Orwell e Zamyatin - muito distinto daquele representado por Assimov⁸⁵, por exemplo - esse paradoxo ganha força. Esse *realismo distópico* oferece aos seus leitores um mundo horrível no qual o indivíduo não está apenas sob controle.⁸⁶ O indivíduo é, na verdade, eliminado em nome do bem comum. O que pretendemos mostrar nos dois próximos capítulos é como esse conjunto de autores oferece aos seus leitores, no interior dessa *estética do prognóstico*, uma representação de um futuro que questiona o papel desse indivíduo na vida moderna. Longe de estar marcado pela crescente introspecção descrita por Auerbach em sua obra - que vê o seu ápice em Virginia Woolf, Marcel Proust e James Joyce - o indivíduo moderno é representado, na *encenação* distópica, a partir de outras formas narrativas.

Aqui, nos interessa apenas a existência desse realismo não como um estilo de época mas sim como uma forma literária autêntica, ou seja, um movimento no interior da literatura ocidental, multi-facetado e plural em suas manifestações, que permite pensar como obras ficcionais possuem uma profunda e complexa relação com as diferentes realidades que são tomadas como referencial por elas. Por isso, o problema que orienta essa pesquisa só pôde ser formulado através do próprio objeto de pesquisa. A *estética do prognóstico* é, ao mesmo tempo, a marca desse *realismo distópico* e o instrumental teórico que nos permitirá refletir sobre a categoria de indivíduo. O estatuto que o ficcional assume nessas obras só poderia ter sido pensado no interior delas mesmas e, por conseguinte, o problema que orientou esse trabalho também.

Dessa forma, a partir da leitura desse conjunto de romances por nós escolhidos como principais expoentes dessa modalidade específica do romance

⁸⁵ O mundo inóspito criado pelo escritor russo é de uma outra ordem. Em *Eu, robô* (I, robot) a trama é marcada pela história da ascensão de uma nova espécie criada pelos próprios humanos: os robôs. O enredo é a própria história da evolução dessa nova espécie rumo à conquista de sua emancipação que ocorre ao final do livro. Já no caso das distopias, a ideia em jogo é de ordem social, ou melhor dito, das relações entre os homens e a sociedade que os cercam, conforme demonstraremos nos próximos dois capítulos. Cf. ASIMOV, Isaac. *Eu, Robô*. - 2ª Edição, Expressão e Cultura, Rio de Janeiro. 1969.

⁸⁶ Alguns estudos procuraram desenvolver a ideia de que Aldous Huxley e George Orwell seriam, na chave das formulações de Lowy e Saire, românticos tardios que teriam como principal objeto de suas obras uma denúncia contra o capitalismo. Para maiores detalhes sobre como essa perspectiva é desenvolvida, ver: PAVLOSKI, Evanir. *Admirável Mundo Novo e a Ilha: entre o idílio e o pesadelo utópico*. 2012. 362f Tese (Doutorado em Letras), Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Federal do Paraná. 2012.

européu moderno, percebemos um padrão no interior dessas narrativas que vamos procurar explorar nos dois próximos capítulos, tendo como norte a categoria de indivíduo à luz da ideia de prognóstico que marca a especificidade do estatuto ficcional desses romances. Nas três obras o indivíduo é trazido à ação pelo amor. Seja o Winston de Orwell, o Selvagem de Huxley ou o D-503 de Zamyatin, todos experimentam mudanças radicais em suas vidas ao apaixonarem-se. Esse amor desperta em todos eles o sentimento de revolta contra a vida e a ordem das coisas existentes que será o fio condutor da narrativa distópica. Se em Stendhal a introspecção era utilizada como um mecanismo para demonstrar ao leitor que o narrador do romance tinha domínio das vontades de seus personagens⁸⁷, no âmbito das distopias o que percebemos são momentos nos quais os protagonistas sentem um profundo desconforto com esse movimento reflexivo. O amor faz com que esses homens tomem consciência de sua condição humana e, por sua vez, se mostrem muito embaraçados com isso.

Se as tramas amorosas desenrolam-se e trazem esses indivíduos de volta à vida do espírito⁸⁸, para usar a expressão de Hannah Arendt, há um outro aspecto comum a todas essas narrativas que será o tema de nosso terceiro capítulo: a morte. Seja com a morte política em Orwell, o suicídio do Selvagem em Huxley ou com a lavagem cerebral sofrida por D-503, temos a interrupção abrupta e inesperada desse mergulho introspectivo que constitui-se como a marca dessa

⁸⁷ Consideremos apenas o seguinte trecho de *O vermelho e o negro* do escritor francês: “Pela primeira vez em sua vida, a sra. de Rênal sentiu uma espécie de desejo de vingança contra o marido. O ódio extremo que animava Julien contra os ricos ia explodir.” Nesse ponto, em apenas duas frases e de maneira direta, o narrador demonstra como se sentem as duas personagens. Talvez seja importante atentar para o fato de que não parece haver espaço para dúvidas na narrativa, o narrador aparentemente possui plena consciência desse ódio nutrido por Julien por cada membro da família Rênal. Cf. Stendhal. *O vermelho e o negro*. Porto Alegre: Editora Globo, 1971. p. 65

⁸⁸ A vida do espírito seria marcada, para Hannah Arendt, por suas três funções fundamentais: o intelecto, designado pela autora de o pensar, a volição, correspondente ao desejo dos homens, e por último o juízo, do qual a autora, embora não tenha completado seus escritos em virtude de sua morte, seja largamente tributária de uma tradição de pensamento kantiano. Recorre-se à expressão mais por sua versão original do que pela tradução clássica para o português na qual o termo *mind* transforma-se em espírito, no sentido usualmente atribuído ao termo na tradição de pensamento francesa. O que importa para nós, nesse termo, é o aforisma de Paul Valéry do qual Hannah Arendt se apropria em sua obra: *tantôt je pense et tantôt je suis* (às vezes sou, às vezes penso) que marca decisivamente a introspecção desconfortável experimentada por Winston, D-503 e pelo selvagem em seus respectivos romances. Arrastados abruptamente para a condição de seres que ora pensam e ora vivem pelas suas paixões, os heróis invariavelmente adentram aquele campo inicialmente mencionado no começo do capítulo no qual sua existência será profundamente alterada, na qual a única opção torna-se a luta contra o sistema político, luta que o prognóstico desses autores já dá como perdida de ante-mão. Para um maior aprofundamento na questão, ver além do já citado, ver: ARENDT, Hannah. *A Vida do espírito: o pensar, o querer e o julgar*. São Paulo: Civilização brasileira, 2008.

condição humana. Se todos os romances distópicos aqui tratados tem seu início com a tomada de consciência estritamente ligada à paixão dos protagonistas, eles testemunham o seu fim a partir da morte desses mesmos homens e o respectivo triunfo do sistema político diante do indivíduo. Esses indivíduos não são corrigidos, pois isso demandaria que esses sistemas políticos reconhecessem a existência da própria noção de indivíduo, mas sim erradicados.

Portanto, o que procuraremos desenvolver nos próximos dois capítulos é como esses prognósticos pretenderam representar esse homem moderno que está, em linhas gerais, ameaçado de perder aquilo que o torna um indivíduo. Assim, a partir desse esforço, pretendemos ser capazes de não só perceber como essas três obras ficcionais ativam um imaginário que abre um espaço de experiência no qual esse "mundo inabitável" é não só representado, mas aceito como um mundo plausível para o futuro, como também perceber como o estatuto ficcional específico desse *realismo distópico* contêm, nele mesmo, a chave para sua própria realização. Essa realização não parece estar propriamente na guinada para o futuro engendrada por esses autores - até porque, como já destacamos anteriormente, muitos outros autores também voltaram-se para o futuro como objeto de suas narrativas - mas sim na maneira pela qual a encenação distópica assume um caráter de verdade encenada ou, ainda melhor, de *encenação* verdadeira.

3

O amor como princípio da vida

"Ontem era o dia dela e mais uma vez ela faltou, e mais uma vez me enviou uma carta que nada explicava. Mas eu estou calmo, perfeitamente calmo. E se cumpro tudo o que a carta manda, se vou entregar o cupão cor-de-rosa à controladora de serviço e, depois de fechar as persianas, me sento sozinho no quarto, não o faço, evidentemente, pela razão de não ter força para contrariar os desejos dela."

(Yevgeny Zamyatin, *We*)

Muito lentamente, com o gesto hesitante de alguém que se inclina para acariciar um pássaro tímido e talvez perigoso, avançou a mão. Ela ficou ali, trêmula, a dois centímetros daqueles dedos molemente pendidos, quase a tocá-los. Ousaria? Ousaria "profanar com sua mão indigna aquele...? Não, ele não ousava. O pássaro era muito perigoso. Sua mão tornou a cair... Como ela era bela! Como era bela!

(Aldous Huxley, *Brave New World*)

"Quando se ama alguém, ama-se, e quando não se tem mais nada para lhe dar, ainda se lhe dá amor."

(George Orwell, 1984)

O presente capítulo procurará discutir como a questão do amor possui um papel fundamental na construção ficcional dos romances distópicos do século XX. Por amor, compreenda-se o movimento, comum às três obras, no qual os protagonistas conhecem uma mulher e experimentam pela primeira vez em suas trajetórias o sentimento de paixão por outrém. Pretendemos demonstrar como esse amor não só é um ponto de inflexão no qual a narrativa ficcional assume seu caráter especificamente distópico, como também marca profundamente o nascimento do próprio indivíduo autônomo no interior da trama. É apenas através do amor que esses protagonistas conseguem dar vazão aos sentimentos de inquietação que os despertam da inércia tipicamente comum aos outros habitantes das sociedades distópicas.

Para isso, faz-se necessário uma ressalva metodológica. Como estamos abordando três romances, escolhemos nos concentrar na apresentação de *Brave*

New World, recorrendo às duas outras obras (*We* e *1984*) sempre que encontrarmos pontos dignos de comparação em duas ou três das tramas mencionadas. Acreditamos que essa é a melhor alternativa para um capítulo que propõe-se a pensar três obras distintas ao mesmo tempo, permitindo assim com que sejamos capazes de contemplar os pontos em comum que definem e configuram esse *realismo distópico*. A escolha por tratá-las dessa forma é, obviamente, a opção metodológica que melhor convém à realização de nossos fins, ou seja, à verificação desses pontos comuns entre as três obras mediante um exercício comparativo.

Em *Brave New World*, a trama tem o seu início quando Bernard Marx, funcionário do órgão de psicologia do governo, decide fazer uma viagem de férias à reserva dos selvagens, chamada de Malpais (*Malpais*), com uma colega de trabalho. Nos primeiros capítulos, o narrador trata de apresentar, em linhas gerais, como a sociedade da Londres que elegeu Henry Ford como seu Deus configurasse. O controle de natalidade e a concepção eugênica da vida, temas recorrentes nos ensaios de Aldous Huxley, são aqui retomados como o pilar central no qual a sociedade Mundo Novista se apoia e o motivo pelo qual Bernard Marx sente-se deslocado. No interior do sistema de castas concebido na trama, o psicólogo é sempre caçado por não encaixar-se nos padrões comuns aos *Betas*.⁸⁹

Em diversos momentos, Bernard experimenta o desprezo de outros personagens por causa de suas características físicas incompatíveis com a casta da qual faz parte. Logo no primeiro capítulo, o narrador faz questão de demarcar como Marx não só sentia-se deslocado desse mundo como também esse mundo não reconhecia o psicólogo como seu integrante: "no elevador em que subiam para os vestiários, Henry Foster e o Diretor Adjunto de Predestinação deram um tanto ostensivamente as costas a Bernard Marx, do Gabinete de Psicologia: desviavam-se daquela reputação desagradável".⁹⁰

⁸⁹ Beta é a nomenclatura criada por Aldous Huxley para a casta de cidadãos geneticamente produzidos que ocupam cargos de média importância no interior da sociedade distópica. Os outros Betas - colegas de trabalho e conhecidos - zombam constantemente de Bernard Marx por ele não se encaixar nos padrões físicos comuns a essa casta.

⁹⁰ No original, em inglês, encontra-se: "In the lift, on their way up to the changing-rooms, Henry Foster and the Assistant Director of Predestination rather pointedly turned their backs on Bernard Marx from the Psychology Bureau: averted themselves from that unsavoury reputation." (tradução

Essa reputação desagradável descrita pelo narrador também dava-se, em parte, porque Bernard Marx parecia avesso à participação nas cerimônias coletivas realizadas pelo Estado e também não era muito entusiasmado com a liberdade sexual da qual a sociedade mundo novista era partidária. Assim, do deslocamento psicológico surge um deslocamento social que acompanhará Marx ao longo de toda a trama, embora o psicólogo não possa ser considerado o protagonista do romance, mas apenas uma ponte entre a Londres distópica e John, o selvagem, trazido por Bernard de sua viagem à reserva.

Entretanto, antes de sua viagem a Malpaís, Bernard encontra-se apaixonado por Lenina Crowne. A jovem moça, por quem posteriormente John, o protagonista do romance, também se apaixonará, o acompanha à viagem, não tanto porque nutrisse qualquer sentimento de afeição pelo psicólogo mas sim porque a possibilidade de conhecer lugares como as reservas selvagens eram tidas pelos cidadãos como uma oportunidade única. Na verdade, Lenina aproxima-se de Bernard para responder a pressões sociais por estar mantendo uma relação monogâmica com Henry Foster, diretor do instituto no qual tanto Bernard como Lenina trabalham e que possui um cargo alto na hierarquia da sociedade mundo novista. Quando Lenina começa a interessar-se por Bernard, o narrador apresenta ao leitor como a estrutura poligâmica da sociedade distópica se mantém por ela mesma:

- Queria lhe falar da nossa visita ao Novo México [local no qual a reserva encontra-se] - Com os cantos dos olhos, viu que Benito Hoover abria a boca, surpreso. "Está admirado porque não vou implorar para ir com ele outra vez!" disse consigo mesma. Depois, em voz alta e mais calorosamente do que nunca: - Ficarei simplesmente encantada de acompanhá-lo durante uma semana em julho - acrescentou. (De qualquer modo, assim manifestava em público sua infidelidade a Henry Foster. Fanny deveria dar-se por satisfeita, embora se tratasse de Bernard.) - Isso é - e Lenina dirigiu-lhe seu sorriso mais deliciosamente significativo - se você ainda me quiser...

O rosto pálido de Bernard ruborizou-se. "Por que será? " perguntou-se ela, espantada e, ao mesmo tempo, sensibilizada com essa estranha homenagem ao seu poder.⁹¹

nossa) Cf. HUXLEY, Aldous. *Brave New World*. Essex: Longman Group & Chatto & Windus, 1991. p. 26

⁹¹Fanny era uma grande amiga de Lenina e Benito Hoover era um colega de trabalho de Bernard Marx. O texto no original, em inglês, encontra-se: "I wanted to talk to you about our New Mexico

No momento em que decide ir com Bernard para a reserva, Lenina tem menos em mente aproximar-se de Bernard do que responder ao princípio de que "cada um pertence a todos."⁹² Seu interesse residia em manifestar publicamente sua infidelidade a Henry Foster, fazendo com que Fanny se desse por satisfeita. Por sua vez, a resposta de Bernard transmite um desconforto incomum a um cidadão normal, plenamente consciente de que o amor é algo a ser experimentado na esfera pública da vida. O embaraço infantil de Bernard desperta a curiosidade em Lenina, mas de forma alguma um desejo apaixonado. Até aqui a trama de *Brave New World* não se distancia muito do que é narrado em *1984* e *We*. Nesses dois romances os protagonistas igualmente vivem a experiência de apaixonarem-se e, a partir disso, passam a experimentar as sensações análogas às vividas por Bernard Marx, ou seja, aquele desconforto com a sua condição presente e uma grande dificuldade em lidar com suas próprias emoções.

Os três personagens dos respectivos romances são, por assim dizer, funcionários exemplares que trabalham em funções diretamente ligadas à administração pública. Winston (protagonista de George Orwell) trabalha editando as notícias de acordo com as ordens do governo, D-503 (personagem principal da trama de Zamyatin) é o engenheiro responsável pela construção da Integral, uma nave espacial fundamental para os planos do governo de levar o seu regime ao resto do universo. E, como já afirmamos, Bernard Marx é psicólogo, um dos responsáveis pela Hipnopédia, que consiste na prática de repetições sistemáticas de certos aforismas para a fixação de uma ou mais ideias ao longo do sono das crianças de diferentes castas. Entretanto, esse padrão existente rompe-se quando o narrador de *Brave New World* insere um elemento externo à sociedade distópica: o selvagem. Em nenhum dos outros dois romances é oferecido aos seus protagonistas a possibilidade de uma vida para além do mundo distópico que não passe pelo advento de uma revolução.

plan. With the gap of her eye, she could see Benito Hoover gaping with astonishment. The gape annoyed her. "Surprised I shouldn't be begging to go with *him* again!" She said to herself. Then aloud, and more warmly than ever, "I'd simply love to come with you for a week in July", she went on. (Anyhow, she was publicly proving her unfaithfulness to Henry. Fanny ought to be pleased, even though it was Bernard.) "That is," Lenina gave him a her most deliciously significant smile, "if you still want to have me."

Bernard's pale face flushed. "What on earth for?" she wondered, astonished, but at the same time touched by the strange tribute to her power." (tradução nossa) Cf. Ibid p. 48.

⁹² No original, em inglês, encontra-se: "Every one belongs to every one else." (tradução nossa) Cf. Ibid. p. 34.

Em *We*, D-503 envolve-se nos planos para uma revolução contra o regime racionalista. A sociedade distópica concebida por Zamyatin é construída no interior de um grande muro que prende seus habitantes, não possibilitando com que haja a possibilidade de saída. Mesmo que esses membros sediciosos mantenham seus encontros secretos do lado de fora dos muros, em momento algum da narrativa não é oferecida, aos protagonistas, a possibilidade de fugir ao regime opressor. Pelo contrário, seus planos para tomar a nave projetada por D-503 consistem justamente na tomada do poder por parte dos revolucionários.

O mesmo ocorre em *1984*. Winston também se vê compelido a lutar por sua liberdade. Caso quisesse viver esse amor, sua única opção seria envolver-se em um conflito contra o Estado totalitário, contra a temível figura do Grande Irmão (*Big Brother*). Curiosamente, aqui também a opção de uma fuga para Winston e Júlia - sua amada - só é oferecida pelo narrador dentro da própria sociedade distópica, na figura do quarto alugado no bairro dos proles, mas jamais há a possibilidade de uma fuga ao regime que não passe pela opção da luta pela tomada do poder. Só a derrocada do Partido, em Orwell, e a derrota do Racionalismo, em Zamyatin, são oferecidas aos personagens como margem de manobra no interior dessas tramas distópicas. Em *1984*, o narrador afirma que

"O que o partido fizera de terrível era persuadir os seus membros de que meros impulsos, meras sensações, não tinham importância, ao mesmo tempo em que lhes roubava todo o poder sobre o mundo material. Uma vez no jugo do Partido, o que a pessoa sentisse ou não, o que fizesse ou deixasse de fazer, literalmente não fazia diferença."⁹³

Já em *Brave New World*, a possibilidade de fuga existe, mesmo que o narrador não a nomeie de maneira explícita. Quando Linda, uma antiga habitante Londrina que em meio a uma viagem à reserva selvagem com Henry Forster, descobre-se grávida, ela decide fugir para morar entre os selvagens e poder criar seu filho, uma vez que sua gravidez jamais seria aceita na sociedade distópica. Aqui, a possibilidade de uma vida para além da Distopia apresenta-se ao leitor na figura melancólica e caricatural de Linda. A personagem lamenta-se ao longo de

⁹³ No original, em inglês, encontra-se: "The terrible thing that the Party had done was to persuade you that mere impulses, mere feelings, were of no account, while at the same time robbing you of all power over the material world. When once you were in the grip of the Party, what you felt or did not feel, what you did or refrained from doing, made literally no difference." (tradução nossa) Cf. ORWELL, George. *Nineteen Eighty-Four*. London: Penguin Books, 1989. p. 190.

toda sua trajetória na trama por não viver mais na magnífica Londres de sua juventude e, por isso, quando Bernard e Lenina são ajudados por John, um rapaz criado na reserva selvagem e filho de Linda, ela fica radiante por recebê-los em sua casa. A história sobre a gravidez vem a tona e Bernard enxerga nela uma oportunidade de ascensão profissional para ele em Londres. E, de fato, é isso que ocorre. O selvagem torna-se uma atração em Londres e, no âmbito da narrativa, assume o papel de protagonista da trama, relegando Bernard a uma posição secundária.

Assim, John é trazido para o centro da trama e, ao contrário do que ocorre nos outros dois romances, a possibilidade de fuga ou retorno à sua condição anterior abre um novo horizonte dentro da narrativa mundo novista. A Londres de Huxley não é nem cercada pela natureza selvagem de Zamyatin e nem pelas câmeras ocultas de Orwell. Entretanto, o horizonte aberto por essa possibilidade de fuga é absurdo para os seus habitantes, justamente porque a vida nela não é jamais percebida como insurportável. Na verdade, eles creem que ela é maravilhosa.

Esse horizonte aberto pela possibilidade da fuga pode não ser interessante em si mesmo, mas ele aponta para um outro aspecto muito diferente dos outros romances distópicos: a incapacidade de Lenina - por quem John se apaixona perdidamente - em corresponder a esse sentimento. Se em *1984* o romance de Júlia e Winston só tem continuidade por causa da insistência da moça e, igualmente, em *We* é sempre a jovem I-330 que insiste em continuar a envolver-se com D-503, em *Brave New World* Lenina, e talvez seja seguro dizer que todos os outros personagens que habitam a Londres mundo novista também, é atravessada por uma incapacidade de conceber o amor em outra forma que não aquele implícita no aforisma "cada um pertence a todos".

Isso fica particularmente evidenciado durante a passagem na qual John, ainda quase que totalmente alheio as práticas e valores desse distópicos, tenta declarar-se para sua amada Lenina nos termos em que o amor era concebido por ele e, por conseguinte, tudo o que consegue é confundir a jovem com um conjunto de valores que para ela não fazem sentido algum. Seu apelo a Shakespeare não só confunde como também irrita a moça que não partilha dessa mesma compreensão

- ou dessa tradição - acerca do que seria o amor. Apesar disso o selvagem insiste em dizer:

“Quanto eu a amo, Lenina — conseguiu ele dizer, quase com desespero.

Como um emblema da onda interior de júbilo repentino, o sangue subiu às faces de Lenina.

— É verdade, John?

— Mas eu não tinha a intenção de dizê-lo — exclamou o Selvagem, unindo as mãos como num paroxismo de angústia. — Não antes de... Escute, Lenina, em Malpaís as pessoas casam-se.

— As pessoas... O quê? — A irritação recomeçara a invadir sua voz. De que estaria ele falando agora?

— Para sempre. Fazem-se a promessa de viverem juntos para sempre.

— Que ideia horrorosa! — Lenina ficou sinceramente chocada.

— Durando mais que o brilho exterior da beleza, com uma alma que se renova mais depressa do que o sangue se empobrece e se fana.

— O quê?

— Também é assim em Shakespeare: “Mas, se romperes o nó virginal antes que todas as santas cerimônias, na plenitude de seus ritos sagrados”

— Pelo amor de Ford, John, fale direito. Não compreendo uma única palavra do que você está dizendo. [...]

Levantou-se de um salto e, como se receasse que ele pudesse fugir-lhe fisicamente, como o fazia em espírito, segurou-o pelo pulso.

- Responda a esta pergunta: você gosta realmente de mim, ou não?

Houve um momento de silêncio; depois, em voz baixa, ele disse:

- Eu a amo mais do que tudo no mundo.⁹⁴

⁹⁴ No original, em inglês, encontra-se: "How much I love you, Lenina," he brought out almost desperately.

An emblem of the inner tide of startled elation, the blood rushed up into Lenina's cheeks. 'Do you mean it, John?'

'But I hadn't meant to say so,' cried the savage, clasping his hands in a kind of agony. 'Not until... Listen, Lenina; in Malpais people get married.'

A cena parece se encaminhar para um final feliz, no entanto, uma vez mais a incapacidade de estabelecer uma comunicação efetiva entre John e Lenina vem à tona, quando a moça indaga ao rapaz por que ele não havia dito a ela de uma vez por todas como ele se sentia em relação à ela. Lenina pergunta a John:

- Mas então por que não dizia? - exclamou ela, e estava tão intensamente exasperada que lhe enterrou as unhas no pulso. - Em vez de ficar aí dizendo baboseiras sobre um nó, aspiradores e leões, e de me fazer sofrer semanas e semanas!

Ela soltou-lhe a mão, que repeliu com cólera.

- Se eu não gostasse tanto de você - disse - ficaria furiosa

E subitamente passou-lhe o braço em torno do pescoço; ele sentiu os lábios de Lenina unidos suavemente aos seus. Tão deliciosamente macios, tão tépidos, tão elétricos, que inevitavelmente se lembrou dos beijos de Três Semanas em Helicóptero [um filme exibido no cinema]

Uh! uh! a loura estereoscópica, e ah! O negro mais do que real. Horror, horror, horror... Tentou desprender-se, mas Lenina apertou-o com mais força.

- Por que você não disse? - murmurou ela, afastando o rosto para contemplá-lo. Tinha os olhos carregados de terna censura. "O antro mais escuro, o lugar mais propício" (clamava poeticamente a voz da consciência), "a mais forte sugestão do nosso pior demônio, nada poderá jamais transformar minha honra em desejos impuros. Jamais, jamais!" decidiu ele.⁹⁵

'Get what?' The irritation had begun to creep back into her voice. What was he talking about now?

'For always. They make a promise to live together for always.'

'What a terrible idea!' Lenina was genuinely shocked.

'Outliving beauty's outward, with a mind that doth renew swifter than blood decays.

'What?'

'It's like that in Shakespeare too.' 'If thou break her virgin knot before all sanctimonious ceremonies may with full and holy rite...'

'For Ford's sake, John, talk sense. I can't understand a word you say'. [...] She jumped up and, as tough afraid that he might run away from her physically, as well as with his mind, caught him by the wrist. 'Answer me this question: do you really like me, or don't you?'

There was a moment of silence; then, in a very low voice, 'I love you more than anything in the world,' he said. Cf. HUXLEY, Aldous. *Brave New World*. Essex: Longman Group & Chatto & Windus, 1991. p. 157-158.

⁹⁵ No original, em inglês, encontra-se: "'Then why on earth didn't you say so?' she cried, and so intense was her exasperation that she drove her sharp nails into the skin of his wrist. 'Instead of drivelling away about knots and vacuum cleaners and lions, and making me miserable for weeks and weeks.'

She released his hand and flung it angrily away from her.

'If I didn't like you so much,' she said 'I'd be furious with you.'

And suddenly her arms were around his neck; he felt her lips soft against his own. So deliciously soft, so warm and electric that inevitably he found himself thinking of the embraces in

Nesse e em diversos outros trechos do romance encontram-se inúmeras referências à obra de William Shakespeare, a principal delas consiste na alfabetização de John, realizada a partir de uma compilação das obras do escritor inglês. Essa alfabetização tem uma função importante no desenrolar da trama: a de fornecer um “arcabouço sentimental” que o tornasse capaz de lidar com as desventuras amorosas de sua vida adulta. Por isso a referência a dois trechos da obra de William Shakespeare soa de maneira tão estranha aos ouvidos de Lenina, assim como o fato de que John deseja casar-se e manter uma relação monogâmica com a jovem, uma vez que essas práticas haviam sido não só extintas como também estigmatizadas.

Essa incapacidade atinge seu ápice no diálogo supracitado. Aqui, John e Lenina encontram-se em pólos totalmente afastados. Logo no princípio da cena, chama a atenção do leitor a distinção que o narrador faz propositalmente entre os verbos gostar (*to like*) utilizado somente pela jovem moça para referir-se ao modo como ela se sentia a respeito do selvagem e o verbo amar (*to love*) que aparece apenas nas palavras do rapaz. Nesse momento, testemunhamos o choque entre duas concepções acerca do amor cuidadosamente encenado para apresentar ao leitor como o Selvagem é incapaz de compreender que os valores que o orientam não são meros dados naturais. Para ele, a relação entre dois seres humanos do sexo oposto que sentem atração um pelo outro só poderia ser concebida a partir do amor.⁹⁶

A utilização do verbo *to love* tem um papel retórico fundamental na medida em que representa um modo de vida que não faz o menor sentido para

Three Weeks in a Helicopter. Ooh! Ooh! The stereoscopic blonde and aah! the more than real blackamoor. Horror, horror, horror...He tried to disengage himself; but Lenina tightened her embrace.

'Why didn't you say so?' She whispered, drawing back her face to look at him. Her eyes were tenderly reproachfull.

'The murkiest den, the most opportune place' (the voice of conscience thundered poetically), 'the strongest suggestion our worser genius can, shall never melt mine honour into lust. Never, never!' he resolved." (tradução nossa) Cf . Idem.

⁹⁶ A esse respeito é fundamental ter em mente a brilhante diferenciação levada a cabo por Georg Simmel acerca da simples pulsão sexual e do amor enquanto um sentimento. O amor vai muito além de sua manifestação sexual, englobando não apenas aquilo que sucede com dois seres humanos mas também, e fundamentalmente, como uma função imanente formativa da vida psíquica do indivíduo. Para isso e tudo o que se segue acerca da ideia de amor, ver: SIMMEL, Georg. *A filosofia do amor*. São Paulo: Martins fontes, 2006.

Lenina. Embora a jovem compreenda o que seja o amor, ela certamente não partilha da mesma concepção de amor de John. Sua reação deixa claro qual é a diferença entre o gostar e o amar que está implícita nessa cena tão cuidadosamente desenhada por Aldous Huxley. Há ali um didatismo implícito nas palavras escolhidas para cada personagem, no recurso a Shakespeare como forma para expressar o que o Selvagem sente por Lenina e, também, na reação de Lenina ao ouvir a declaração do rapaz.

O apreço sentido por Lenina em relação a John não é expresso, em nenhum momento dessa passagem, pelo uso de palavras. A reação da jovem ao ter certeza de que John a amava traduz-se em seu impulso em agarrá-lo e beijá-lo. Afinal, ao perguntar por que ele não havia dito nada antes, podemos inferir que a jovem estava intrigada. A pergunta feita poderia ser: por que o rapaz complicava algo tão simples? E, por sua vez, John poderia indagar-se por que Lenina não conseguia perceber a pureza de seu sentimento. Essa distância entre o gostar (*to like*) de Lenina e o amar (*to love*) de John representa a ruptura entre dois mundos: o encenado em *Brave New World* - no qual o amor é compreendido apenas como a pulsão sexual - e o referencial, do próprio *leitor implícito*, em que a noção de amor é fundamental para a formação da vida psíquica dos indivíduos.^{97 98}

A *seleção* de Shakespeare possui um papel fundamental na encenação de *Brave New World*. O autor inglês aparece aqui, e em outros pontos da trama, como a tradição que orienta a atitude de John frente à vida, representando uma concepção de amor monogâmica e sagrada incompatível com a postura da sociedade mundo novista.⁹⁹ Os trechos citados de *Rei Lear* e *Romeu e Julieta* ao longo do romance, apresentam ao leitor implícito uma orientação para um mundo

⁹⁷ Ver: *ibid.* p. 126.

⁹⁸ Para isso e tudo o que se segue, ver: ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário*. Trad. Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EdUERJ e também _____. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1996.

⁹⁹ A ideia de tradição, no sentido de uma herança cultural deixada aos homens das gerações vindouras, é brilhantemente desenvolvida por Hannah Arendt no prefácio ao seu livro "Entre o passado e o futuro", no qual a filósofa chama a atenção, citando o poeta francês René Char, para o fato de que nossa herança não é precedida de nenhum testamento. A ideia contida nessa frase atravessará o livro inteiro e será o cerne do conceito de tradição tal como concebido pela autora. A tradição é, portanto, essa herança cultural que é legada às gerações futuras. Cf. ARENDT, Hannah. *Entre o passado e o futuro*. São Paulo: Perspectiva, 1954. Especialmente o prefácio sobre a quebra entre o passado e o futuro e os ensaios sobre a relação entre a tradição e a época moderna e, também, acerca da crise de autoridade derivada da perda de força da tradição na orientação da vida dos homens.

perdido, distante desse encenado em *Brave New World*. O diálogo quase esquizofrênico entre John e Lenina mostra não só a distância entre essa tradição romântica que toma Shakespeare como seu principal expoente e a sociedade ficcional criada no romance de Huxley, mas também uma quebra total com toda e qualquer possibilidade de retomada dessa tradição. A sociedade distópica não deixou apenas as obras de Shakespeare para trás, mas também o modo de vida que a sua *seleção*, no interior da narrativa, buscava encenar. A vida pautada na noção romântica de um amor quase impossível de realizar-se, presente na tópica trazida à tona por *Romeu e Julieta* e amplamente reapropriada pelos poetas do romantismo inglês como William Blake e William Wordsworth¹⁰⁰, é substituída pela instantânea satisfação da pulsão sexual freudiana.¹⁰¹ Aqui, a quebra com a tradição é representada justamente pela substituição do verbo amar (*to love*) - ligado a essa tradição romântica que representa o mundo do leitor - pelo termo gostar (*to like*) que dá forma ao mundo *encenado*.¹⁰²

Essa *seleção* de Shakespeare nos possibilita apreender a intencionalidade do texto literário, na medida em que essa tradição é apresentada, no âmbito da narrativa, como um sistema de sentido da vida real convertido em uma referência do texto. Entretanto, essa referência só pode ser compreendida como tal na medida em que a encenação criada por sua própria *seleção* é negada e seu valor como um sistema de sentido mostra-se ineficaz. Não é a mera tomada do real pelo fictício que produzirá o efeito de estranhamento entre John e Lenina, mas antes a

¹⁰⁰ Já mencionamos alguns ensaios nos quais Huxley atribui um elevado valor às peças de Shakespeare. Cabe, agora, apresentar outros nos quais o romantismo inglês, especialmente a poesia de William Blake e William Wordsworth, aparece como grande influência do escritor. Outro romântico que também parece influenciar Huxley é o escritor francês Victor Hugo, que em seus *Trabalhadores do Mar*, "tem uma passagem fantástica em que fala de um homem navegando em uma embarcação mágica." Cf. HUXLEY, Aldous. *O futuro do mundo*. In: A situação humana. São Paulo: Editora Globo, 1992. p. 101. Sobre a influência dos poetas ingleses, ver: BRIDGEMAN, Jaqueline. (org.) Huxley e Deus: ensaios. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995 nos quais a influência de Blake e Wordsworth aparecem recorrentemente.

¹⁰¹ O que Freud entende como pulsão sexual consiste em um impulso gestado na psique - no interior - de um indivíduo e que não diz respeito apenas à sexualidade do sujeito. Essa pulsão geralmente se dirige a um objeto eleito pelo inconsciente desse indivíduo. O sentido utilizado por nós é o estritamente sexual, ou seja, da transformação dessa satisfação quase imediata que se dá na construção da sociedade distópica de Huxley em uma norma social. Para um maior aprofundamento acerca dessa ideia, ver: FERRAZ, J. *Pulsão e Libido: um Estudo Comparativo da Teoria Psicanalítica*. Rio de Janeiro: Mauad, 2000. e também FREUD, S. *Além do princípio de prazer*. In: HANNS, L. A. (Ed. e Trad.) Obras Psicológicas de Sigmund Freud: escritos sobre a psicologia do inconsciente (Vol. 2, pp. 123-198). Rio de Janeiro: Imago, 2006.

¹⁰² Sobre a influência de Shakespeare na tradição poética do romantismo europeu, ver: SUSSEKIND, Pedro. *Shakespeare: o gênio original*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008. Especialmente a introdução.

combinação entre essa tradição literária shakespeareana e os valores morais distópicos imaginados. A ruptura dos mundos só pode ser concebida na medida em que o real é negado pelo ficcional para converter-se em encenação de uma realidade. A herança perdida de Shakespeare é, no interior da narrativa distópica, aquilo que torna o *leitor implícito* próximo do herói, e estabelecendo uma relação de alteridade a partir da negação da validade dessa herança como critério aceitável para o exercício do amor. Assim, o selvagem torna-se a própria *metonímia* do mundo que a *estética do prognóstico* de *Brave New World* busca apresentar como ameaçado. Sua inaptidão em adaptar-se à sociedade distópica culminará em uma revolta contra o sistema político que invabilizou essa tradição e, por consequência, qualquer possibilidade de um final feliz para ele e Lenina.

Se nos outros dois romances analisados até aqui, o encontro com o amor de outrém possui um papel fundamental na iniciação dos protagonistas na vida do espírito e também na política, em *Brave New World*, é apenas com a impossibilidade de realização dessa paixão que o Selvagem é trazido ao centro da trama, entrando em contato com sensações que até então lhe eram completamente estranhas. O recurso literário mobilizado tanto por Zamyatin quanto por Orwell para trazer o leitor para o lado dos sediciosos é um pouco diferente daquele construído por Aldous Huxley. Em *1984* e em *We*, cria-se uma sensação claustrofóbica de repreensão do amor que deixa como única opção aos protagonistas o advento da luta contra o regime. Essa claustrofobia é um efeito estético cuidadosamente elaborado por seus autores na forma de muros de vidro (*We*) e nas câmeras que ajudam o *Big Brother* a vigiar constantemente as pessoas (*1984*). Não há nada para além do *Ingsoc* (sistema de governo imaginado por Orwell) e do *Racionalismo* (regime político que regia o Estado único criado por Zamyatin), nenhuma possibilidade de fuga ao regime totalitário distópico que não passe pela sua erradicação.

Pelo contrário, em *Brave New World*, a existência de uma segunda via à sociedade distópica poderia ser compreendida como um atenuante a essa sensação de claustrofobia provocada pela estrutura social de controle tipicamente distópica presente nos três romances. Entretanto, essa via é apresentada ao leitor mas nunca é de fato seguida pelo Selvagem. Ela só serve para acentuar a sensação de ruptura entre os dois mundos, o regido por uma certa tradição shakesperana, ligado ao

selvagem e ao próprio leitor situado no presente e aquele orientado pela ideia de que todos devem desejar-se mutuamente e que nenhuma pulsão sexual deve ser reprimida, ligado a Lenina e situado no terrível futuro imaginado por Aldous Huxley.

Mas por que escolher Shakespeare como o mecanismo de efetivação dessa ruptura? Devemos retornar aos ensaios de Huxley, não só aqueles sobre literatura, mas também aqueles sobre ciência e religião. Entre esses ensaios, destaca-se um publicado em 1944 sob o título de *Acerca de uma Frase de Shakespeare*, no qual o escritor inglês afirma que "se dissermos absolutamente tudo, isso tende a anular-se em nada. Essa é a razão por que não se pode extrair nenhuma filosofia explícita de Shakespeare. [...] as [suas] peças equivalem a uma grande *summa* teológica" que deveria guiar a vida dos homens através de suas poderosas metáforas. De fato, se avançarmos um pouco por esse pequeno ensaio, logo nos deparamos com a célebre reflexão de Hotspur, no primeiro ato de Henrique IV, com a qual Huxley afirma que Shakespeare "sintetiza toda uma epistemologia, toda uma ética e toda uma teologia." Esse trecho consiste na afirmação de que "o pensamento é escravo da vida, e a vida, um brinquedo do tempo. E o tempo, que tem a visão do mundo inteiro, tem que parar."¹⁰³

Em primeiro lugar, devemos ressaltar que esse ensaio é publicado doze anos após à primeira edição de *Brave New World* (1932) e diz mais respeito às questões que serão posteriormente desenvolvidas no romance *Time Must Have Stop* (1945). Entretanto, ao percebermos essa mobilização das peças de Shakespeare como principal mecanismo para a efetivação da ruptura entre o mundo distópico e seu passado, nos tornamos capazes de inferir que Shakespeare é, já na década de 1930, compreendido como uma *summa* teológica, ou seja, como um repositório de exemplos teológicos, éticos e epistemológicos. A *seleção* de trechos de Shakespeare em *Brave New World* tem uma dupla função. A primeira e mais evidente é apresentar o prognóstico de Huxley como algo totalmente descolado de uma certa tradição, mostrando o expoente máximo da literatura inglesa, a grande *summa* teológica que no presente é capaz de orientar a vida dos homens, como nada mais do que um conjunto de curiosas relíquias

¹⁰³ Cf. HUXLEY, Aldous. *Acerca de uma Frase de Shakespeare*. In: BRIDGEMAN, Jaqueline (org.) *Huxley e Deus: ensaios*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995. p. 85.

destituídas de seu poder, sem sentido algum para nenhum desses homens do futuro.¹⁰⁴

A outra, e mais perversa, consiste na subversão da fórmula de Hotspur. Shakespeare é trazido para o interior da narrativa para, ironicamente, presenciar sua derrota. Se as palavras de Hotspur nos dizem que o tempo deve parar, Huxley e os demais escritores distópicos mostram como essa interrupção do fluxo do tempo envolve justamente a perda do reconhecimento não só de Hotspur, e também de outros personagens como Macbeth e Romeu em sua função de orientar a vida, ou seja, de serem a forma da *summa* teológica que são as peças de Shakespeare. O irônico é que os homens e mulheres de *Brave New World* - e também de *1984* e *We* - seguem o conselho de Hotspur, prostrados em um futuro interminável, para testemunharem a inversão de seus preceitos: a vida e o pensamento tornam-se escravos do tempo. Sem a dimensão temporal, que em Shakespeare é o elemento que dá a "visão do mundo inteiro", todos os personagens encontram-se presos a um tempo que nunca passará.

Compreendido como um mecanismo narrativo dotado de funções específicas no interior da trama, as peças de Shakespeare são apresentadas ao leitor implícito a partir de um esquema opositivo no qual o mundo perdido assume o caráter de referencial real, ou seja, a sociedade na qual o próprio leitor se insere (seja ela situada na década de 1930 ou na década de 2000) e que está fadada a presenciar seu fim em detrimento do Estado cientificamente ordenado prognosticado por Huxley em seu romance. Aqui, as peças são mobilizadas como um poderoso recurso literário para a construção da relação de alteridade, mencionada anteriormente, entre o herói de *Brave New World* e o seu leitor implícito. O mundo perdido pelo selvagem é um mundo que no presente desse leitor está sempre ameaçado, é o mundo do próprio leitor, ameaçado por esse

¹⁰⁴ O argumento de que Shakespeare, especialmente em Hamlet, tornou-se o paradigma para toda a experiência de introspecção no interior da moderna literatura romanesca foi explorado, por exemplo, pelo excelente trabalho de Harold Bloom. "Antes de Shakespeare, as representações na literatura podiam mudar à medida que os personagens falavam, mas eles não mudavam por causa do que eles haviam dito. A representação Shakesperena gira em torno de seus personagens ouvindo eles mesmos ao serem ouvidos por nós, e aprendendo e mudando assim como nós aprendemos e mudamos. Falstaff delicia-se tanto quanto ele nos encanta, e Hamlet muda, estudando suas próprias mudanças. Desde então, Falstaff foi o modelo inescapável para quase toda a inteligência, e Hamlet o paradigma para toda a introspecção." (grifo e tradução nossos) Cf. BLOOM, Harold. *Introduction*. In: William Shakespeare's Hamlet. New York and Philadelphia: Chelsea house publishers, 1986. p. 3.

futuro que ganha forma através do romance. O futuro no qual o tempo deve parar.¹⁰⁵

Assim, a ruptura entre os mundos de Lenina e John constituiu-se como um ponto fundamental em *Brave New World* pois nele podemos perceber como a *seleção* de Shakespeare, entendida como um *ato de fingir*, é capaz de ativar um imaginário no qual o mundo assume uma dimensão de perecibilidade que abre espaço para a realização da ficção de Huxley, ou seja, para a realização - ou a possibilidade de realização - do prognóstico contido em *Brave New World*. A subversão da fórmula de Shakespeare contribui diretamente para a consolidação desse imaginário no qual a perda do mundo presente, do mundo real, está intimamente ligada ao surgimento de um outro mundo que siga os conselhos de Hotspur, Tal subversão tem como seu resultado a própria deslegitimação de Hotspur - e de tudo aquilo criado por Shakespeare - como uma *summa* teológica capaz de orientar a vida desses homens.

Desse ponto em diante, essa relação de alteridade entre o leitor implícito e o Herói é decisivamente marcada pela ruptura entre os dois mundos que provoca no Selvagem uma revolta direcionada ao próprio sistema político distópico. O que se segue é uma progressiva decepção com aquela sociedade tão delicadamente descrita por sua mãe, Linda, nos tempos de infância na reserva em Malpaís. O selvagem passa a assumir uma postura similar a do "gorila raivoso, ignorante e seguro de sua essência que é uma caricatura da humanidade."¹⁰⁶ Trazido à vida pelo amor, como Romeu, John testemunha a ruptura de dois mundos que, embora

¹⁰⁵ Aqui se faz necessário ressaltar algo muito importante para o desenvolvimento do nosso argumento e especialmente de nossa conclusão: o *prognóstico* discutido por nós até aqui não é fruto dessa crise da tradição identificada por autores como Hannah Arendt e Ítalo Calvino que assolam a Europa na primeira metade do século XX. Isso fica evidente quando voltamos nosso olhar para o próprio texto no qual Calvino pensa a falência desse modelo de formação da subjetividade a partir das leituras dos clássicos, no qual ele descreve o clássico como aquele livro capaz de permanecer atual por gerações justamente porque é capaz de sempre suscitar novas questões aos seus leitores. Dessa forma, seria extremamente leviano crer que o *prognóstico* contido nos *enredos* desses romances distópicos seja essa crise da tradição justamente porque, aparentemente, essa já não existe nos dias atuais e, no entanto, esses romances continuam trazendo à tona, como demonstramos ao final do capítulo passado, um conjunto de questões que certamente transcendem o seu próprio tempo ou, do contrário, teriam eles permanecido esquecidos em sua própria época. Cf. CALVINO, Ítalo. *Por que ler os clássicos?* São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

¹⁰⁶ Cf. HUXLEY, Aldous. *Acerca de uma Frase de Shakespeare*. In: BRIDGEMAN, Jaqueline (org.) *Huxley e Deus: ensaios*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995. p. 88.

tenham nascido um do outro, são inconciliáveis. Nas palavras do próprio Huxley, no famoso prefácio de 1946

“o Selvagem muitas vezes fala mais racionalmente do que, a rigor, o justificaria sua formação entre os praticantes de uma religião que é um misto de culto da fertilidade e de ferocidade dos Penitentes. *Nem mesmo o conhecimento de Shakespeare poderia justificar, na verdade, tais manifestações.* E no fim, por certo, ele é levado a recuar da sanidade mental; o penitentismo nativo reafirma sua autoridade e o Selvagem acaba na autotortura maníaca e no desespero suicida.”¹⁰⁷

Entre esse recuo da sanidade e o desespero suicida encontra-se o conhecimento de Shakespeare e a respectiva tomada de consciência, por parte do Selvagem, de que a forma como havia concebido a vida, orientado pelas edificantes narrativas contidas nas peças - naquela *summa* teológica - era parte de um mundo que há muito tempo havia sido deixado para trás. A partir desse momento John sente-se igualmente deixado para trás. O abandono da racionalidade por parte do Selvagem discutida por Huxley não parece, no corpo do romance, fruto de sua vida na reserva selvagem ou de suas crenças religiosas, mas sim oriunda dessa ruptura entre dois mundos que, mesmo se tocando, não podem coexistir. Logicamente, a reserva não é um elemento isolado. Ela só pode ser concebida como parte desse mundo ao qual o próprio herói de *Brave New World* pertence, como um referencial real que, no interior da narrativa, foi igualmente *selecionado* para dar sentido à vida do Selvagem.

As peças de Shakespeare e a própria reserva são, no âmbito dos mecanismos ficcionais do romance, elementos comuns a um mesmo sistema de sentidos que nos permitem vislumbrar a intencionalidade da trajetória de John, ou seja, são partes - intimamente ligadas - que possibilitaram efetivamente a construção da relação de alteridade entre o Herói e o *leitor implícito*. A racionalidade de John, reconhecida por Huxley como algo estranho para um mero selvagem criado em meio a uma seita penitentista qualquer, possui um papel central na obra que, a despeito de não ser plausível - critério caro à *estética do prognóstico* - é justificável na medida em que torna-se alegoria de algo maior: da condição humana do próprio leitor implícito e que seria ameaçada pela realização desse prognóstico.

¹⁰⁷ Cf. _____. *Admirável mundo novo*. Porto Alegre: Editora Globo, 1979. p.4. (grifo nosso)

Essa ruptura entre os dois mundos acentua-se ainda mais quando o Selvagem testemunha Linda, sua progenitora e quem havia narrado tão carinhosamente as maravilhas desse mundo civilizado, em seu leito de morte. Uma vez mais a concepção que John possui do amor mostra-se inadequada e obsoleta aos olhos de todos os outros habitantes dessa Londres futurística.

“Ao ouvir seu nome, ela [Linda] virou a cabeça. Seus olhos vagos tiveram um lampejo de reconhecimento. Apertou-lhe a mão, sorriu, moveu os lábios; mas de súbito sua cabeça recaiu para diante. Tinha adormecido. Ele ficou ali, olhando-a, procurando através daquelas feições destroçadas, procurando e reencontrando a fisionomia jovem e vivaz que se inclinara sobre sua infância em Malpaís, recordando (e fechou os olhos) sua voz, seus gestos, todos os acontecimentos de sua vida em comum. "No meu estreptococoalado - Voa a Banbury T..." Como suas canções eram lindas! E aqueles versos infantis, como eram magicamente estranhos e misteriosos!

'A, B, C, Vitamina D.

No fígado o óleo, o bacalhau no mar.'

Sentiu as lágrimas ardentes acumularem-se atrás das pálpebras, enquanto se lembrava das palavras e da voz de Linda a repetí-las. E, mais tarde, as lições de leitura: o bebê está no bobó, o gato está no mato; e as Instruções Elementares para Trabalhadores Betas do Depósito de Embriões. E os longos serões junto à lareira, ou, durante o verão, no terraço da pequena casa, quando ela lhe contava histórias do Outro Lado, de fora da Reserva: daquele maravilhoso, maravilhoso Outro Lado, cuja lembrança, como a de um paraíso de bondade e de beleza, ele ainda conservava completa e intacta, não poluída pelo contato com a realidade daquela Londres real, daqueles civilizados autênticos.

Um alarido súbito de vozes agudas obrigou-o a abrir os olhos e, depois de ter enxugado apressadamente as lágrimas, a olhar a sua volta. O que parecia ser um fluxo interminável de gêmeos idênticos, de oito anos, invadiu a sala. Gêmeo após gêmeo, um após o outro - um pesadelo. Seus rostos, ou antes, aquele rosto que se repetia - pois era um único para todos - alargava-se, de nariz achatado, narinas enormes e olhos pálidos esbugalhados. Seus uniformes eram cáqui. Todos tinham a boca aberta. Entraram gritando e pairando. Em um momento, a sala parecia cheia deles. Amontoavam-se entre as camas, trepavam nelas, arrastavam-se por baixo, olhavam para os aparelhos de televisão, faziam caretas para os pacientes.¹⁰⁸

¹⁰⁸ No original, em inglês, encontra-se: "At the sound of her name, she turned. Her vague eyes brightened with recognition. She squeezed his hand, she smiled, her lips moved; then quite suddenly her head fell forward. She was asleep. He sat watching her - seeking through the tired flesh, seeking and finding that young, bright face which had stooped over his childhood in

O pesadelo vivido por John até esse momento se agravará ainda mais quando as crianças, em meio ao seu processo de aprendizado para perceberem a morte como algo natural e mesmo banal, começarem a caçoar dos traços desgastados pelo tempo de Linda que, tendo vivido a maior parte de sua existência longe da civilização, não pode envelhecer mantendo sua aparência de jovem adulta, como todos os outros cidadãos desse admirável mundo novo faziam. Aos olhos dessas crianças:

Linda causou-lhes espanto e algum alarde. Um grupo reuniu-se ao pé do leito, encarando-a com a curiosidade medrosa e estúpida dos animais que se defrontam subitamente com o desconhecido.

- Oh! Olhem, olhem! - Falavam em voz baixa e assustada. - Que é que ela tem? Por que será que ela é tão gorda?

Nunca tinham visto um rosto como o de Linda - nunca tinham visto um rosto que não fosse jovem e liso, nem um corpo que não fosse fino e aprumado. Todas aquelas sexagenárias moribundas tinham o aspecto de mocinhas. Aos quarenta e quatro anos, Linda parecia, por contraste, um monstro de senilidade flácida e deformada.

- Não é que ela é horrível? - Tais os comentários murmurados. - Olhem os dentes dela!

De repente, de sob a cama, um gêmeo de rosto achatado surgiu entre a cabeça de John e a parede, e pôs-se a olhar o rosto adormecido de Linda.

Malpais, remembering (and he closed his eyes) her voice, her movements all the events of their life together. 'Streptocock-Gee to Banbury-T...' How beautiful her singing had been! And those childish rhymes, how magically strange and mysterious!

'A, B, C, vitamin D. The fat's in the liver, the cod's in the sea.'

He felt the hot tears welling up behind his eyelids as he recalled the words and Linda's voice as she repeated them. And then, the reading lessons; The tot is in the pot, the cat is on the mat; and the elementary instructions for Beta workers in the Embryo Store. And long evenings by the fire or, in summertime, on the roof of the little house, when she told him those stories about the Other Place, outside the reservation: that beautiful, beautiful Other Place, whose memory, as of a heaven, a paradise of goodness and loveliness, he still kept whole and intact, undefiled by contact with the reality of this real London, these actual civilized men and women.

A sudden noise of shrill voices made him open his eyes and, after hastily brushing away the tears, look around. What seemed an interminable stream of identical eight-year-old male twins was pouring into the room. Twin after twin, twin after twin, they came - a nightmare. Their faces, their repeated face - for there was only one between the lot of them - puggishly stared, all nostrils and pale goggling eyes. Their uniform was khaki. All their mouths hung open. Squealing and chattering they entered. In a moment, it seemed, the ward was maggoty with them. They swarmed between the beds, clambered over, crawled under, peeped into the television boxes, made faces at the patients." (tradução nossa) Cf . HUXLEY, Aldous. *Brave New World*. Essex: Longman Group & Chatto & Windus, 1991. p. 165-166.

- Escute... - começou; mas sua frase terminou prematuramente num guincho. O Selvagem segurara-o pela gola, suspendera-o por cima da cadeira e, com uma sonora bofetada, fizera-o sair berrando. Seus gritos chamaram a atenção da Enfermeira-Chefe, que acudiu em socorro.

- Que foi que o senhor lhe fez? - perguntou enfurecida.
- Não admito que bata nas crianças.

- Pois então afaste-as desta cama. - A voz do Selvagem tremia de indignação. - E, afinal, que é que estão fazendo aqui esses fedelhos repugnantes? É uma vergonha!

- Vergonha? Mas o que é que o senhor quer dizer com isso? Estão sendo condicionados para a morte. E vou lhe dizer uma coisa - continuou, advertindo-o com truculência - se o descobro outra vez perturbando o condicionamento deles, chamo os carregadores e mando pô-lo na rua.

O Selvagem levantou-se e deu dois passos para ela. Seus movimentos e a expressão do seu rosto eram tão ameaçadores que a enfermeira recuou, aterrorizada. Com grande esforço ele se conteve e, sem dizer uma palavra, voltou e sentou-se novamente junto à cama.¹⁰⁹

O primeiro fator a ser destacado é a separação que o narrador cuidadosamente efetua ao longo dessa passagem. A utilização de um dos dois nomes do Herói ao longo desse trecho não é meramente gratuita. No princípio da

¹⁰⁹ No original, em inglês, encontra-se: "Linda astonished and rather alarmed them. A group stood clustered at the foot of her bed, staring with the frightened and stupid curiosity of animals suddenly confronted by the unknown.

'Oh, look, look!' They spoke in low, scared voices. 'Whatever is the matter with her?' 'Why is she so fat?'

They had never seen a face like hers before - had never seen a face that was not youthful and taut-skinned, a body that had ceased to be slim and upright. All these moribund sexagenarians had the appearance of childish girls. At forty-four, Linda seemed, by contrast, a monster of flaccid and distorted senility.

'Isn't she awful?' came the whispered comments. 'Look at her teeth.'

Suddenly from under the bed a pug-faced twin popped up between John's chair and the wall, and began peering into Linda's sleeping face.

'I say...' He began; but his sentence ended prematurely in a squeal. The Savage had seized him by the collar, lifted him clear over the chair and, with a smart box on the ears, sent him howling away.

His yells brought the Head Nurse hurrying to the rescue.

'What have you been doing to him?' she demanded fiercely. 'I won't have you striking the children.'

'Well, then, keep them away from this bed.' The Savage's voice was trembling with indignation. 'What are these filthy little brats doing here at all?' 'It's disgraceful!'

'Disgraceful? But what do you mean? They're being death-conditioned. And I tell you', she warned him truculently, 'if I have any more of your interference with their conditioning, I'll send for the porters and have you thrown out.'

The savage rose to his feet and took a couple of steps towards her. His movements and the expression on his face were so menacing that the nurse fell back in terror. With a great effort he checked himself and, without speaking, turned away and sat down again by the bed." (tradução nossa) Cf. Idem.

cena, quando testemunhamos o luto do herói por sua mãe que encontra-se em seu leito de morte, o narrador utiliza o pronome ele (*he*) para referir-se ao protagonista da trama, sem referir-se a ele em nenhum momento como o selvagem (*savage*). Conforme a cena se desenrola com o episódio da fúria de John diante daquilo que ele julgava ser um absurdo, o condicionamento das crianças à morte - e mais especificamente ao fato daquelas crianças não mostrarem respeito algum à imagem de Linda definhando - o narrador abandona a neutralidade inicial para apresentar o protagonista como Selvagem. Aparentemente, parece haver uma dualidade na condição de John. Como anteriormente citamos, Huxley afirma que a trajetória de seu personagem contrapõe dois momentos que se alternam até um deles sucumbir ao outro, ou seja, os momentos de sanidade de John convivem abertamente com o desespero suicida oriundo da percepção dessa perda de força da tradição que orientou toda a sua vida. Disso deriva-se uma separação entre um John racional (que na estrutura do romance distópico parece teleologicamente fadado ao fracasso) e um Selvagem desesperado que é fruto da ausência desse mundo orientado pelos seus próprios valores.

A passagem acima ilustra isso. Quando o protagonista testemunha como esses "civilizados" lidam com a morte, sua reação é expressa através do termo "vergonha" (*disgraceful*). Novamente a ruptura entre o seu mundo e esse maravilhoso conto de fadas outrora narrado por sua mãe torna-se dolorosamente sensível e latente, fazendo uma vez mais com que o herói se distancie de uma postura racional e torne-se, nos próprios termos do narrador, o selvagem. Há, portanto, uma dicotomia estabelecida no âmbito da narrativa mundo-novista entre as alcunhas de John e de Selvagem. Obviamente não se tratam de dois personagens distintos, mas de duas percepções do narrador acerca do protagonista que buscam, em última instância, produzir um efeito estético. Quanto mais o protagonista se distancia da possibilidade de retornar à sua vida antiga, na reserva, mais acentua-se a revolta do Herói contra a sociedade distópica. Se em *1984* e em *We* a revolta contra o sistema político estava diretamente ligada ao desejo de poder viver aquele amor que os levou a tal condição sediciosa, em *Brave New World* a revolta nasce da própria impossibilidade de realização desse amor, uma impossibilidade que não passa tanto por uma restrição imposta pelo Estado mas sim pela perda de uma tradição que pensava e concebia o amor sob termos

totalmente distintos daqueles presentes na ideologia da "Londres civilizada". Fruto da ruptura entre os dois mundos - o referencial real que o leitor implícito partilha com John e o distópico antecipado por Huxley - a impossibilidade da realização desse amor está intimamente ligada ao progressivo caráter selvagem adquirido por John com o desenrolar da trama.

Compreendida como resultado da *combinação* de diversos elementos que compõem a trajetória do herói, essa dicotomia acerca de sua percepção torna-se um importante *ato de fingir*. A ambivalência entre a sanidade e a demência, daquilo que é Selvagem e daquilo que seria Humano no protagonista, constitui-se como um poderoso recurso narrativo que torna o prognóstico de Aldous Huxley ainda mais sensível. Isso ocorre na medida em que permite com que o *leitor implícito* tenha contato com duas linguagens distintas que, no interior da trama, alternam-se para criar a sensação de isolamento fundamental para a ativação do imaginário que permitirá ao romance ser recebido como um prognóstico plausível do futuro dos homens. A dualidade da percepção do narrador acerca de John é o mecanismo a partir do qual aquela relação de alteridade entre o leitor e o herói pode estabelecer-se mais profundamente. Como o elemento referencial mais claro do romance, a derrocada do Selvagem é a própria derrota do leitor e, por conseguinte, significa a abertura do espaço ideal através do qual esse *prognóstico* pode ser recebido como algo factível. Entretanto, esse movimento não completa-se inteiramente antes do diálogo final entre John e Mustafá Mond, um dos sete governantes do mundo e o controlador, cargo máximo da administração estatal, responsável por Londres, sobre o preço que a sociedade distópica teria pago pela felicidade irrestrita dos seus cidadãos.

- A arte, a ciência... Parece-me que os senhores pagaram um preço bastante alto pela sua felicidade - observou o Selvagem, quando ficaram sós. - Mais alguma coisa?

- Bem, a religião, naturalmente - respondeu o Administrador. - Havia outrora algo que se chamava Deus, antes da Guerra dos Nove Anos. Mas esquecia-me: o senhor sabe muito bem o que é Deus, não?

- Ora... - O Selvagem hesitou. Teria gostado de dizer alguma coisa sobre a solidão, a noite, a mesa estendendo-se pálida sob o luar, o precipício, o mergulho nas trevas cheias de sombras, a morte. Teria gostado de falar, mas não encontrava palavras. Nem mesmo em Shakespeare.

O Administrador, entretanto, atravessara a sala e dava volta à chave de um grande cofre embutido na parede, entre as estantes de livros. A porta abriu-se. Remexendo na escuridão do interior do cofre, disse:

- É um assunto que sempre me interessou muito. -
Puxou um grosso volume negro. - Nunca leu isto, por exemplo?¹¹⁰

Nesse ponto fica evidente que o administrador mundial tem o Selvagem sob seu controle. Ao apresentar parte do cânone ocidental do qual esse admirável mundo novo encontra-se privado, Mond procura deixar claro que a fratura entre os dois mundos não é um mero acidente de percurso, mas sim uma opção adotada pelos administradores mundiais pensando no bem-estar dos homens e mulheres de seu tempo. A passagem prossegue com Mustafá Mond, em tom quase jocoso, perguntando ao selvagem se ele tivera contato com alguma outra obra para além de Shakespeare:

O Selvagem pegou o livro. - A Bíblia Sagrada, contendo o Velho e o Novo Testamento - leu em voz alta no frontispício.

- Nem isto? - Era um livro pequeno, que tinha perdido a capa.

- A Imitação de Cristo.

- Nem isto? - Mostrou-lhe outro volume.

- As Variedades da Experiência Religiosa. Por William James.

- E tenho ainda muitos outros - continuou Mustafá Mond, voltando à sua poltrona. - Toda uma coleção de velhos livros pornográficos. Deus no cofre e Ford nas estantes. Indicou, rindo, sua biblioteca, as estantes carregadas de livros, os armários cheios de bobinas para máquinas de leitura e rolos de gravação sonora.

¹¹⁰ No original, em inglês, encontra-se: "Art, science - you seem to have paid a fairly high price for your happiness," said the savage, when they were alone. "Anything else?"

"Well, religion, of course," replied the Controller. "There used to be something called God - before Nine Years' War. But I was forgetting; you know all about God, I suppose."

"Well..." The savage hesitated. He would have liked to say something about solitude, about night, about the mesa lying pale under the moon, about the precipice, the plunge into shadowy darkness, about death. He would have liked to speak; but there were no words. Not even in Shakespeare.

The controller, meanwhile, had crossed to the other side of the room and was unlocking a large safe let into the wall between the bookshelves. The heavy door swung open. Rummaging in the darkness within, "It's a subject," he said, "that has always had a great interest for me." He pulled out a thick black volume. "You've never read this, for example." Cf. *Ibid.* p. 189-190.

- Mas se os senhores não ignoram Deus, por que não falam nele? – perguntou o Selvagem, indignado. - Por que não permitem a leitura desses livros sobre Deus?

- Pela mesma razão por que não apresentamos Otelo: eles são antigos. Tratam de Deus tal qual era há centenas de anos, não sobre Deus como ele é agora.

- Mas Deus não muda.

- Acontece que os homens mudam.¹¹¹

Mais uma vez a ruptura entre dois mundos torna-se latente nesse diálogo. Antagonizando duas visões de mundo completamente distintas, Mond e John se encontram propositadamente em pólos completamente distintos nesse debate. Aqui, a demência de Lenina (sempre incapaz de satisfazer os anseios intelectuais de John) dá lugar a uma inteligência astuta e ao conhecimento erudito do controlador mundial. Como recurso narrativo, isso provoca no leitor a sensação de que o Selvagem jamais poderá sair vencedor dessa querela, justamente porque a figura quase deificada de Mustafá Mond mostra um vasto domínio da tradição mobilizada por John na construção de seu próprio mundo.

A cena inverte-se logo no começo do trecho citado, quando o dirigente afirma que "John conhece muito bem a Deus" e tudo aquilo que o Selvagem é capaz de falar resume-se a um mero "Ora" que expressa o seu desconforto com aquela situação. Se no diálogo entre Lenina e John (no qual o Selvagem declara-se para a moça) a imagem débil da moça ficava evidente, agora quem assume essa postura é o Selvagem que encontra-se perdido diante da argumentação astuta e muito bem elaborada do administrador. Nesse sentido, o que se segue na descrição do narrador contribui e reforça o poder de Mond diante da imagem débil e

¹¹¹ No original, em inglês, encontra-se: "The savage took it. *The Holy Bible, containing the Old and New Testaments*," he read aloud from the title-page.

'Nor this.' It was a small book and had lost its cover.

'The imitation of Christ.'

'Nor this.' He handed out another volume.

'The Varieties of Religious Experience. By William James.'

'And I've got plenty more,' Mustapha Mond continued, resuming his seat. 'A whole collection of pornographic old books. God in the safe and Ford on the shelves.' He pointed with a laugh to his avowed library - to shelves of books, the racks full of reading-machine bobbins and sound-track rolls.

'But if you know about God, why don't you tell them?' asked the Savage indignantly. 'Why don't you give them these books about God?'

'For the same reason as we don't given them *Othello*: they're old; they're about God hundreds of years ago. Not about god now.'

'But God doesn't change.'

'Men do, though.'" (tradução nossa) Cf. Idem.

indefesa do jovem. Novamente, o Selvagem - e talvez aqui seja válido notar a utilização do adjetivo Selvagem e não do nome John - testemunha a falência daquela *summa teológica* contida nas peças de Shakespeare. Outra vez John pode verificar com seus próprios olhos o quão perdido aquele mundo por ele lido nas peças de Shakespeare está. Aquela pretensão de tomar o autor inglês como uma fonte inesgotável para a conduta ética do indivíduo, descrita por Aldous Huxley em seu ensaio acerca do poeta, se desfaz. Nesse novo mundo no qual Deus é substituído por Ford - ou no qual Ford é elevado ao patamar de Deus - não há mais espaço para as lições que poderiam ser extraídas de Shakespeare. "Deus no cofre e Ford nas estantes" significa justamente a ascensão desse novo modelo de vida, do qual a filosofia de Henry Ford funciona apenas como uma das metáforas, incompatível com o mundo perdido pelo Selvagem.

Aqui também a recorrente referência a Shakespeare possui um papel fundamental na construção ficcional da *encenação* mundo novista. Entre todas as obras da literatura moderna que poderiam ser escolhidas por Mond para ilustrar o seu argumento, é Otelo quem personificará esse caráter ultrapassado (*old*) dessa tradição que, direta ou indiretamente, informa o leitor implícito de *Brave New World*. Mas por que Otelo? O que é antigo nele que não deve ser mostrado aos habitantes desse admirável mundo novo?

Otelo, o mouro de Veneza (*Othello, the Moor of Venice*) é uma peça escrita por William Shakespeare em 1603 na qual o protagonista, um rico general mouro, apaixona-se pela filha de um poderoso senador veneziano e fogem da cidade para casarem-se. Perseguido pelo pai da moça e acusado de ter feito uso de bruxarias para induzir a jovem Desdêmona a casar-se consigo, Otelo é julgado sem provas e inocentado dessas acusações. No dia seguinte, o general foi incumbido de viajar até a ilha de Chipre para impedir uma invasão turca. Ele e Desdêmona partiram em barcos separados que, em meio a uma tempestade, acabaram perdendo-se um do outro devido a uma tempestade que destrói a esquadra turca. Na ilha, Iago - um soldado sob o comando de Otelo que não havia obtido sua promoção ao posto de Tenente - busca vingar-se do general por aquilo que julgava ser uma injustiça cometida contra ele. Com o desenrolar da trama, Iago mostra-se um profundo conhecedor das razões e emoções humanas, capaz de jogar Otelo contra Desdêmona através de inúmeras artimanhas que envolvem Cássio, um belo amigo

de quem Otelo sentia ciúmes. Ao final da peça, convencido de que Desdêmona o estava traindo com Cássio, Otelo asfixia a moça e, posteriormente, ao descobrir que tudo não passava de uma armação de Iago, o general apunhala-se diante do cadáver de sua amada e morre beijando seus lábios.

Em primeiro lugar, o que chama a atenção do público nessa peça é o fato do protagonista ser um Mouro, algo incomum para os padrões do começo do século XVII, que possui um papel de destaque no exército e muitas propriedades. Como a estrutura social do mundo imaginado pelo narrador de *Brave New World* é baseada em métodos cientificamente elaborados de concepção da vida que pretendiam, desde o momento do nascimento de um indivíduo até a sua morte, mantê-lo na mesma posição hierárquica, a realidade narrada em Otelo poderia parecer muito estranha. Portanto, um dos aspectos antigos em Otelo é a ideia de ascensão social contida na trajetória de seu personagem.

Entretanto, essa ideia só faria sentido se os habitantes dessa sociedade tivessem contato com outras obras que, direta ou indiretamente, tratassem da questão histórica sobre a condição social e política dos mouros na Europa do século XVII. Considerando plausível a ideia de que essas obras seriam também consideradas antigas (*old*) pelos controladores mundiais, Otelo talvez não representasse uma ameaça ao poder instituído sob esses termos específicos, embora não se possa descartar o fato de que foi a própria leitura de histórias como as de Otelo que fomentaram em John esse sentimento de revolta contra o mundo cuidadosamente arquitetado por Mustafá Mond e que, de fato, o selvagem não possuía acesso a outras obras que o permitiriam vislumbrar essa complexa perspectiva histórica.¹¹²

Para além disso, antigo em Otelo também são o amor, a traição e a inveja. Na sociedade mundo novista o amor não é um problema porque a ideia de posse, derivada da relação monogâmica, é transformada em uma patologia que deve a todo custo ser combatida. O mesmo raciocínio é igualmente válido para a traição e a inveja. Só se pode considerar traído aquele que julga existir um compromisso entre si mesmo e outrém. Na medida em que esse tipo de compromisso é encarado

¹¹² Para um maior aprofundamento na questão da formação da subjetividade a partir da leitura dos clássicos e sua respectiva crise na primeira metade do século XX, ver: CALVINO, Ítalo. *Por que ler os clássicos?* São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

como uma anomalia, o sofrimento oriundo de eventuais traições entre amantes é eliminado e analogamente, só faz sentido sentir inveja de alguém se essa pessoa possuir algo ou alguém que nós não podemos ter. Como na sociedade distópica de Huxley todo mundo pertence a todo mundo, logo também a inveja não faz nenhum sentido para os habitantes desse novo mundo.

Assim, no interior da narrativa, a *seleção* de Otelo como o referencial para exemplificar o argumento de Mustafá Mond consiste em um mecanismo retórico a partir do qual procura-se estabelecer uma relação entre o mundo contido na peça de Shakespeare, passando pelos dilemas enfrentados por John ao longo da trama e chegando finalmente ao próprio mundo do leitor implícito. Essa relação de alteridade entre essa tradição e o leitor é intermediada pela figura de John e é um dos elementos que imbui o prognóstico contido em *Brave New World* de sua força antecipadora. Essa relação completa-se quando o mundo do leitor implícito e o mundo de John tornam-se o mesmo, ou seja, quando a tradição que guiou o herói ao longo de todo o romance mostra-se ineficaz nessa nova sociedade é que a ficção, compreendida como *ato de fingir* que orienta a composição da obra literária, torna-se capaz de ativar o imaginário no qual o romance distópico pode ser recebido como um prognóstico do futuro. Através dessa relação cuidadosamente construída no interior da trama, o narrador mostra ao seu público tanto que o seu mundo está em perigo como também aquilo que se encontra em um futuro não muito distante, principalmente no que diz respeito à existência individual dos próprios leitores.

Dessa forma, Otelo não é apenas antigo mas também indesejado. No limite, o general veneziano representa, aos olhos de Mond, do sistema político mundo novista e do narrador, o próprio Selvagem naquilo que ele possui de mais frágil: o seu amor por Lenina. Esse amor foi aquilo que trouxe John à sala do controlador mundial após o seu ataque de fúria durante a distribuição de *soma* - a droga responsável por causar um êxtase nos cidadãos mundo novistas e fornecida gratuitamente pelas forças do governo - a trabalhadores das classes inferiores. Mais ou menos como qualquer herói de Shakespeare, John enche-se de amargura quando percebe que aquilo que havia imaginado para si mesmo, aquela forma mágica e idílica com que sonhara um dia, já não podia existir. A inadequabilidade de Otelo à sociedade mundo novista funciona como metáfora não apenas para o

deslocamento entre o Selvagem e esse futuro fictício, mas principalmente para causar a sensação de inadequabilidade no próprio leitor implícito em sua relação com esse mundo prognosticado por Huxley em seu romance. Esse prognóstico, portanto, está intimamente ligado à transgressão dos limites entre texto e contexto. Aqui, Shakespeare aparece ora como o autor que está intimamente ligado ao contexto da tradição literária inglesa moderna, sendo aquele mesmo autor que orienta a *summa teológica* defendida por Huxley em seus ensaios, e ora como um recurso narrativo amplamente mobilizado pelo narrador de diversas formas, seja através da subversão das fórmulas contidas nas próprias peças - como no caso de Hotspur - ou servindo como metáfora - ou mecanismo narrativo - para a ruptura entre os mundos do leitor implícito e o prognosticado pelo romance.

Essa *estética do prognóstico*, portanto, apoia-se nesse diálogo, construído a partir desse conjunto de procedimentos narrativos até aqui descritos, entre a obra e o leitor, capaz de criar um espaço propício à ativação do imaginário que permitirá com que esses romances sejam interpretados como antecipações de um futuro que ainda está por vir. A questão do amor que leva protagonistas e leitores à percepção da ruptura entre o mundo ficcional situado no futuro e o mundo que, por falta de termo mais adequado, chamaremos de referencial localizado no presente (um presente quase atemporal que pode ser tanto o dos leitores da década de 1930, quanto o de Adorno ou o nosso próprio) constitui-se como um dos grandes suportes desse compromisso ético firmado entre a obra e seu público. Nesse sentido, o que procuramos deixar claro ao expor algumas maneiras pelas quais os *atos de fingir* que constroem a *encenação* distópica se dispõem ao longo da obra é, justamente, apresentar como um certa modalidade do romance ocidental possui um desejo de narrar o futuro e, na esteira disso, estabelece uma relação na qual o seu leitor está profundamente implicado, quase como um personagem do romance que vê o seu próprio mundo ser progressivamente esquecido e deixado para trás em detrimento desse novo mundo que está a espera de nós.

Essa vontade de falar ao leitor aparece também em *1984*, especialmente quando o narrador põe-se a descrever certos aspectos da sociedade regida pelo Partido Interno. Entretanto, em Orwell esse desejo assume um caráter direto. Em uma passagem na qual Winston, o herói de Orwell, conta a Júlia tudo aquilo que consegue lembrar de sua infância e de sua relação com a mãe durante a guerra que

levaria o Partido ao poder da Oceania, o narrador fala sobre aquilo que Winston teria vontade de contá-la mas, no final das contas, não consegue. O que chama atenção, no entanto, são menos os anseios de Winston mas sim a postura adotada pelo narrador para descrever a percepção do protagonista.

"Acontecesse o que acontecesse, *você* sumia, e nem *você* nem *seus* atos eram jamais mencionados. Você era apagado do curso da História. E no entanto, às pessoas de apenas duas gerações atrás, isto não teria parecido importante, porque não tentavam alterar a História. Eram governados por lealdades particulares que não punham em dúvida. O que importava eram as relações individuais, e podia ter valor em si um gesto completamente irrelevante, um abraço, uma lágrima, uma palavra dita a um moribundo."¹¹³

Aqui, o ponto de vista do narrador e do próprio protagonista misturam-se de forma a tornar qualquer distinção entre ambos praticamente impossível de ser feita. A visão de Winston sobre o Partido Interno é, no limite, a visão do narrador e o que antes era um diálogo entre Júlia e o protagonista sobre o seu passado torna-se uma longa digressão na qual o que prevalece é a perspectiva do narrador. Se antes o interlocutor da conversa era Júlia, nesse trecho a jovem parece cair no esquecimento e, por alguns instantes, o próprio leitor torna-se o interlocutor direto do discurso. A palavra escolhida para descrever a percepção do autor é fundamental para a compreensão do argumento desenvolvido aqui. O pronome *você* (you) é utilizado exaustivamente na descrição das atrocidades cometidas pelo partido para trazer o leitor para o centro da trama. Nesse ponto não se trata tanto de Winston ou Júlia serem apagados da História ou ainda impedidos de viver seu amor livremente. O que importa é chamar a atenção desse leitor à ameaça que o Partido Interno apresenta ao seu próprio mundo.

Quando o narrador lembra-se de como era a vida antes da grande guerra que trouxe o Partido ao poder na Oceania, das relações individuais e dos gestos que poderiam ter um valor neles mesmos, como as demonstrações de afeto implicadas no choro ou no abraço, o que se encontra em jogo é a ruptura entre o

¹¹³ No original, em inglês, encontra-se: "Whatever happened you vanished, and neither you nor your actions were ever heard of again. You were lifted clean out of the stream of history. And yet to the people of only two generations ago, this would not have seemed all-important, because they were not attempting to alter history. They were governed by private loyalties which they did not question. What mattered were individual relationships, and completely helpness gesture, an embrace, a tear, a word spoken to a dying man, could have value in itself." (tradução e grifo nossos) Cf. ORWELL, George. *Nineteen Eighty-Four*. London: Penguin Books, 1989. p. 190-191.

mundo prognosticado pelo romance de Orwell e o mundo por nós chamado de referencial. Ao tirar Júlia de cena e trazer o leitor ao papel de interlocutor do discurso, se estabelece um mecanismo narrativo similar àquele desenvolvido em *Brave New World* no qual os *atos de fingir* procuram implicar esse leitor no interior da realidade *encenada* justamente para validar a perspectiva prognóstica apresentada pelo romance através da construção do efeito de ruptura entre esse futuro antecipado e o presente do leitor.

Esse movimento aprofunda-se quando Winston e Júlia conhecem um membro do Partido Interno chamado O'Brien e têm a oportunidade de finalmente se engajarem na luta revolucionária. O misterioso personagem apresenta aos dois o livro que supostamente teria sido escrito pelo grande líder da resistência ao Ingsoc (doutrina criada pelos membros do Partido Interno) Emanuel Goldstein no qual são expostas todas as supostas farsas criadas pelos partidários do Grande Irmão (*Big Brother*). Esse livro, ao invés de contribuir para a criação de uma atmosfera menos sufocante no interior da trama, consolida ainda mais aquela sensação de que não há possibilidade de fuga à doutrina que rege a sociedade distópica, isso porque

"Atrás disso tudo há um fato que não se menciona jamais em voz alta, mas que é tacitamente compreendido e usado como orientação: ou seja, o de que as condições de vida, nos três superestados, são mais ou menos as mesmas. Na Oceania, a filosofia dominante é chamada Ingsoc, na Eurásia é chamada Neobolchevismo, e na Lestásia é conhecida por uma palavra chinesa em geral traduzida por Adoração da Morte, mas que se poderia melhor chamar *Obliteração do Ego* (Obliteration of the Self). O cidadão da Oceania não pode saber coisa alguma a respeito dos fundamentos das outras duas filosofias, aprendendo porém a execrá-las como bárbaros ultrajes à moralidade e ao sentido comum. Na verdade, as três filosofias mal se distinguem umas das outras, e os sistemas sociais de que são base não se distinguem de modo algum. Por toda parte há a mesma estrutura piramidal, a mesma adoração de um chefe semidivino, a mesma economia que existe para a guerra contínua. Segue-se que os três superestados não só não podem vencer um ao outro, como não levariam vantagem se o fizessem. Ao contrário, enquanto continuarem em conflitos, amparam-se uns aos outros. E, como é praxe, os grupos dominantes das três potências ao mesmo tempo sabem e ignoram o que estão fazendo. Dedicam a vida à conquista do mundo, mas também sabem que é necessário continuar a guerra, sem fim e sem vitória. Entrementes, o fato de não haver perigo de conquista torna possível a negação da

realidade que é a característica principal do Ingsoc e dos sistemas rivais de reciocínio."¹¹⁴

Todas as doutrinas, deixando de lado as metáforas por elas trazidas a tona e exploradas a exaustão ao longo dos anos por diversos trabalhos¹¹⁵, convergem para um mesmo fim: a erradicação do indivíduo (*self*). Escondida em um terceiro nível do texto, ou seja, na leitura feita por Winston dos escritos de Goldstein, encontra-se a dinâmica da estrutura política dessa sociedade distópica elaborada por Orwell. Quando fala-se que todas as ideologias são, no limite, idênticas, automaticamente compreende-se que aquilo válido a uma estende-se às outras. Assim, quando Goldstein - ou quem quer que tenha escrito o tomo revolucionário lido por Winston - afirma que a doutrina chinesa seria melhor traduzida por Obliteração do Ego (*Obliteration of the Self*) deduzimos sem muito esforço que a prática é comum não só ao regime "lestasiano", mas também ao próprio sistema "oceânico". Winston, o indivíduo trazido à vida do espírito (*the life of mind*) - para usar a expressão de Hannah Arendt¹¹⁶ - ao apaixonar-se por Júlia, vê diante de seus olhos que sua condição é incompatível com o regime descrito por Goldstein em seu livro. A tomada de consciência do herói é também a tomada de consciência do leitor. A medida em que o caráter perene do regime desvela-se diante de Winston, diante do leitor abre-se um horizonte no qual essa realidade

¹¹⁴ No original, em inglês, encontra-se: "Under this lies a fact never mentioned aloud, but tacitly understood and acted upon: namely, that the conditions of life in all three super-states are very much the same. In Oceania the prevailing philosophy is called Ingsoc, in Eurasia it is called Neobolshevism, and in Eastasia it is called by Chinese name usually translated as Death-Worship, but perhaps better rendered as Obliteration of the Self. The citizen of Oceania is not allowed to know anything of the tenets of the other two philosophies are barely distinguishable, and the social systems which they support are not distinguishable at all. Everywhere there is the same pyramidal structure, the same worship of a semi-divine leader, the same economy existing by and for continuous warfare. It follows that the three super-states not only cannot conquer one another, but would gain no advantage by doing so. On the contrary, so long as they remain in conflict they prop one another, like three sheaves of corn. And, as usual, the ruling groups of all three powers are simultaneously aware and unawere of what they are doing. Their lives are dedicated to world conquest, but they also know that it is necessary that the war should continue everlastingly and without victory. Meanwhile the fact that there *is* no danger of conquest makes possible the denial of reality which is the special feature of Ingsoc and its rival systems of thought." (tradução nossa) Cf. *Ibid.* p. 226-227.

¹¹⁵ Ver, por exemplo: HITCHENS, Christopher. *A vitória de Orwell*. São Paulo: Cia das letras, 2010. Embora trate-se de um texto laudatório sobre a vida de Eric Blair (cujo o pseudônimo era George Orwell), as metáforas utilizadas pelo autor em 1984 são recorrentemente justificadas pela descrença do escritor, ao final da sua vida - momento em que o romance é escrito - com a doutrina socialista em todos os seus aspectos, desde seu desligamento do Partido Comunista inglês - metaforizado pelo Partido Interno e pela própria ideologia do Ingsoc - até sua repulsa contra os abusos cometidos pelo regime soviético que aparecem representados na ideologia neobolchevista representada na passagem supracitada.

¹¹⁶ Ver nota 88.

prognosticada pelo romance pode cumprir-se. Quando o protagonista percebe que é inimigo do Partido não tanto por querer seu fim, mas por querer *ser* um indivíduo, tentando fugir daquela obliteração do *self*, o que implica - dentre outras coisas - também o fim do Partido e do regime, o leitor pode vislumbrar a força do romance de Orwell que, através desses níveis distintos de leitura no interior da obra, torna-se um prognóstico dentro do próprio prognóstico. Isso porque quando o tomo revolucionário descreve as sociedades distópicas em seu desejo de eternidade e permanência, ele mesmo já está assumindo a postura de antecipação do futuro comum a uma certa *estética do prognóstico*.¹¹⁷

O leitor, receptor de segunda-mão do prognóstico contido no livro dentro do romance, passa a estar duplamente implicado no prognóstico de Orwell: tanto a partir da relação de alteridade estabelecida entre ele e o herói, que se dá na busca de um mundo perdido, como também através da luta de Winston - que é comum a todos os três heróis distópicos abordados ao longo do trabalho - contra o regime e pela liberdade de poder viver plenamente o amor que o trouxe a condição de indivíduo que pensa e sente. Dessa dupla implicação do leitor em diferentes níveis de leitura surge o prognóstico contido em *1984*. A obliteração do indivíduo é lida por Winston e por nós menos como uma alegoria explicativa para o funcionamento do sistema político do Ingsoc - e também do Neobolchevismo - do que como o destino mesmo ao qual a existência do herói estaria intimamente ligada. A estrutura política da sociedade de Orwell é parte de algo maior, a saber, da própria estrutura do romance e do prognóstico nele contido. Essa estrutura política é, ela mesma, não apenas alegoria para um referencial real externo ao texto (o regime soviético) mas também um *ato de fingir* que busca mais do que representar uma certa sociedade futura. Aquilo que está sendo antecipado não é tanto essa sociedade sufocante de *1984* - ou de *Brave New World* - mas sim o fim

¹¹⁷ Essa postura fica bastante evidente em carta enviada por Aldous Huxley à George Orwell em 21 de outubro de 1949, agradecendo a gentileza do envio de uma cópia de *1984*. Apenas alguns meses antes da morte de Orwell, o agradecimento e o próprio envio da cópia de seu romance para Huxley demonstram como o autor de *1984* tinha uma ideia clara de que seu livro recém publicado disputaria espaço com o já consolidado *Brave New World*, publicado em 1932. Nas palavras de Huxley a Orwell: "Querido senhor Orwell. Foi muito gentil de sua parte ter solicitado aos seus editores que me enviassem uma cópia de seu novo livro." (tradução nossa). A carta na íntegra encontra-se disponível em: <http://www.dailymail.co.uk/news/article-2111440/Aldous-Huxley-letter-George-Orwell-1984-sheds-light-different-ideas.html#ixzz31WcdNRzI>

da noção de indivíduo (*self*) como os homens europeus da primeira metade do século XX a concebem.¹¹⁸

O retorno a Shakespeare, em Huxley, não é de forma alguma gratuito. Ali estão as bases da formação de um indivíduo (*self*) que pensa e sente por ele mesmo. Com os personagens do poeta inglês, de Romeu a Otelo, as definições sobre os homens se expandem e os sentimentos passam a ganhar contornos de maior importância. Essa mudança será apropriada por uma tradição romântica que, como já mencionamos anteriormente, transformará Shakespeare, em maior ou menor grau, na *summa teológica* que deve orientar a vida do homem moderno.¹¹⁹ No interior do romance distópico Huxleyano, o fracasso do Selvagem em encontrar aquele mundo descrito pelas peças de Shakespeare funciona não como o prognóstico da perda de sua força, mas da perda desse indivíduo (*self*) idealizado por uma certa tradição romântica a qual Huxley se filia, pelo menos literariamente.¹²⁰

Assim, o que parece estar em jogo não é propriamente como aquela sociedade européia da década de 1930 será em um futuro próximo ou distante, mas sim como serão os homens que habitarão esses novos mundos. O que se perde e o que se ganha com a passagem do tempo nos três romances é totalmente diversos, na verdade, talvez não haja nada mais antitético do que as três sociedades imaginadas por Aldous Huxley, George Orwell e Yevgeny Zamyatin.

¹¹⁸ A esse respeito ver, por exemplo: MACPHERSON, C.B. *A teoria política do individualismo possessivo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, HIRSCHMAN, Alberto. *As paixões e os interesses: argumentos políticos para o capitalismo antes de seu triunfo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976. e também MANENT, Pierre. *Modern Individualism*. Publicado originalmente em Crisis Magazine, Outubro, 1995 e disponível em: <http://www.atheneum.edu/pdf/Modern%20Individualism.pdf>.

¹¹⁹ Sobre essa temática, ver o esclarecedor: BLOOM, Harold. *Shakespeare: A invenção do Humano*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2001. No qual o autor desenvolve a ideia de que a mudança na maneira pela qual os personagens são representados, efetivada pelas peças de Shakespeare, funda uma nova experiência para os homens, no qual sua individualidade e sua psique são agora reconhecidas e que principalmente marca diretamente a vida dos homens modernos.

¹²⁰ Não apenas Huxley, mas também Orwell em alguns de seus ensaios mostra-se profundamente ligado à valorização dessa tradição Shakespeareana. Em especial destaca-se sua resenha sobre o ensaio de Liev Tolstói acerca da obra de Shakespeare escrito em 1941. Nesse ensaio, embora Orwell concorde com a crítica lançada por pelo escritor russo àqueles que julgam Shakespeare um filósofo (dentre os quais Huxley se encaixa), o escritor inglês afirma que "evidentemente o poeta é mais do que um pensador e um professor, embora ele tenha de ser isso também". E, concluindo seu argumento, afirma que a permanência de Shakespeare ao longo dos séculos denota o sucesso de sua empreitada artística. Cf. ORWELL, George. *Tolstói and Shakespeare*. In: George Orwell: essays. Selected and introduced by John carey. London: Everyman's Library, 2002. p. 356. (tradução nossa)

Suas técnicas repressivas, sua estrutura política, suas políticas de repressão são todas tão diversas entre si que, em um primeiro momento, falar de uma *estética* - entendida como forma - *do prognóstico* comum às três obras pareceria ridículo. Para além de uma vontade de narrar o futuro comum a todos, não existem muitos pontos nos quais os romances se encontram, exceto na trajetória de seus protagonistas, o que se configura antes como um problema textual do que propriamente histórico. Tal argumento seria verdade caso concebemos a produção literária apenas em seu aspecto histórico, como Luiz Costa Lima acusa injustamente Auerbach de proceder¹²¹, ao invés de compreendermos que no âmbito da História Literária as questões textuais e históricas estão intimamente imbricadas. Indo nessa direção é que pretendemos vislumbrar o ponto em comum entre essas três obras, aquilo que as une e as tornam parte de uma mesma e única modalidade romanesca: a mobilização da estrutura textual em função da realização de um prognóstico que tem como objeto principal não a sociedade cuidadosamente construída e elaborada por esses escritores, mas sim a situação do indivíduo moderno. Esse é o objeto último dessa *estética do prognóstico*.

A sensação de clausura oriunda da estrutura política de *Brave New World*, *1984* e *We* falam muito mais sobre a noção de indivíduo do que sobre uma certa sociedade que deveria ser ou não combatida. A perda de Shakespeare (Huxley), o descobrimento de que o Ingsoc provavelmente é indestrutível (Orwell) e o Racionalismo (Zamyatin) não são os prognósticos em si mesmos, mas sim *seleções* cuidadosamente efetuadas capazes de ativar um imaginário no qual as trajetórias de John, Winston e D-503 possam ser compreendidas pelo *leitor implícito* como os prognósticos propriamente ditos. Além disso, se a sociedade se tornará a redoma de vidro de Zamyatin ou a maravilhosa e artificial Londres de Aldous Huxley, isso pouco importa, pois tanto a redoma de vidro como a capital inglesa constituem-se apenas como o primeiro nível textual de uma estrutura narrativa que culminará na morte mesma da noção de indivíduo (*self*).

Retrocendo um pouco em nosso argumento, quando Huxley, em seus ensaios e livros posteriores à publicação de *Brave New World*, procura refletir

¹²¹ De acordo com Costa Lima: "Auerbach concebe a mimesis como uma rua de mão única, que só tivesse por direção o fluxo que viesse da realidade para o texto." Cf. LIMA, Luiz Costa. *Vida e mimesis*. São Paulo: Editora 34, 1995. p.233-234.

sobre quais mudanças estão mais ou menos perto de se concretizarem no futuro próximo, o que está em jogo é, como mencionamos anteriormente, a validação de sua posição como alguém apto a falar sobre o futuro, inclusive citando George Orwell em comparação a si mesmo e fazendo uma avaliação de quem teria feito o prognóstico mais preciso sobre o futuro.¹²² No entanto, o que chama a atenção é aquilo que permanece como um dado invariável, ou seja, o destino final dos heróis desses romances. Por exemplo, quando Huxley escreve o célebre prefácio à sua obra em 1946, ele procura propor uma terceira via para o Selvagem que se situaria entre a insanidade mundo novista e o desespero suicida oriundo da percepção da perda do mundo orientado pela tradição, consistindo naquilo a que já se mencionou no capítulo anterior de "existência sã de espírito". Contudo, a versão nova do romance nunca foi publicada e aquilo a que Huxley chama de terceira opção nunca deixa de ser uma mera alternativa não realizada em sua obra.

De fato, poderíamos dizer que Huxley a realiza, mas não em uma reescrita de *Brave New World*, mas sim em seu último romance, *A ilha (Island)*, publicado em 1962. Na trama, o jornalista Will Farnaby vai parar na utópica ilha de Pala após um acidente com seu barco e tem a oportunidade de conhecer mais a fundo uma ilha paradisíaca que praticamente não tem contato nenhum com o mundo. O jornalista, um típico homem europeu, começa a perceber que há uma certa movimentação entre o príncipe herdeiro de Pala, Murugan, sua mãe e o general Dipa que governa a militarizada ilha vizinha de Rendang que representava o interesse de diversas companhias petrolíferas interessadas nos recursos naturais existentes e ignorados pelos habitantes de Pala. Cogita-se, durante o romance, que o acidente de Will não teria sido mero acaso e que ele teria sido inicialmente designado para infiltrar-se na misteriosa ilha e conhecer a sua cultura. Essa suspeita jamais se confirma plenamente e ao longo do desenrolar da trama ela perde totalmente sua importância, na medida em que o jornalista conhece e se

¹²² Em seu discurso de 1962, intitulado "A revolução final", Huxley afirma que: "[seu] sentimento pessoal é de que a imagem de "1984" foi tingida naturalmente pelo passado e presente imediatos em que Orwell estava vivendo, mas o passado e o presente desses anos não reflete, acredito eu, a tendência provável do que vai acontecer[...] Mas acho que na medida em que as ditaduras se tornam cada vez mais científicas, cada vez mais preocupada com a construção de uma sociedade tecnicamente perfeita, funcionando perfeitamente, eles estão cada vez mais interessados nos tipos de técnicas que eu imaginava e descrevi a partir de realidades existentes no *Brave New World*. (Tradução nossa) Áudio e transcrição do discurso disponíveis em inglês e podem ser encontrados no seguinte endereço: <http://publicintelligence.net/aldous-huxley-1962-u-c-berkeley-speech-on-the-ultimate-revolution/>

envolve cada vez mais com o estilo de vida espiritualizado e metafísico dos habitantes de Pala. Durante a história, Will apaixonou-se por Susila MacPhail, filha do Dr. Andrew MacPhail, um dos fundadores, juntamente com o Raja - governador supremo da ilha - dessa doutrina espiritual que rege Pala. Enquanto o Raja encontra-se perto da morte, Pala torna-se cada vez mais próxima de cair nas mãos de seu filho Murugan, um jovem totalmente dominado pelos interesses materiais e altamente influenciado pelo general Dipa, mandatário de Rendang. A queda do paraíso terrestre ao final do livro é, ao mesmo tempo, o caminho enfrentado por Will Farnaby para abandonar sua condição de luto pela perda de sua esposa, seu emprego tedioso e por ele odiado no jornal em Rendang e mergulhar na doutrina Palanesa. Juntos, Will e Susila testemunham o fim da sociedade palanesa, embora Pala, entendida como doutrina de sanidade do espírito, esteja muito bem guardada com Susila e Will.

Vislumbrada a terceira opção, fruto dessa via na qual a sanidade de espírito torna-se um caminho viável para os homens, A ilha (*Island*) parece ser uma completa antítese de *Brave New World*. Se a Londres habitada pelo Selvagem possuía um caráter perene e indestrutível, ou seja, se a derrota do Selvagem era um fato praticamente anunciado de antemão, Pala era tão perecível quanto os indivíduos que a criaram. Todavia, a doutrina espiritual que orienta a própria vida desses homens e mulheres como indivíduos (*self's*), essa jamais se perde. Isso nos mostra como o centro do pensamento de Huxley na década de 1960, de suas reflexões e preocupações, é não tanto a sociedade que está a espera de nós - o que não implica afirmar que ele não se preocupe com isso - mas como os homens e mulheres reagirão a essas inovações. Para os fins de nosso argumento, a trajetória de Will Farnaby não invalida o que dissemos até aqui sobre os outros três heróis, mas sim confirma a centralidade do indivíduo (*self*) no interior de uma tradição distópica iniciada nas primeiras décadas do século XX. Que ele tenha tido um final feliz, ao contrário do que sucede com os outros três heróis das décadas anteriores, parece ser muito mais resultado de uma mudança de conduta do autor em relação às suas influências intelectuais do que propriamente a invalidação de sua obra - em sua própria interpretação - como legítimo prognóstico do futuro.

Assim, recapitulando aquilo que dissemos até aqui, pretendemos ter sido capazes de apresentar como essa *estética do prognóstico* toma a noção de indivíduo (*self*) como centro de sua construção narrativa. Trazido à vida do espírito pelo amor, os heróis distópicos encontram na impossibilidade de realização desse amor - ora impedido pelo Estado, ora pelas divergências em suas concepções sobre o que é o amor - a motivação para o desejo de voltar-se contra seus respectivos regimes. Cada um a sua maneira procura voltar-se contra o sistema político no qual está inserido, contudo, todos eles acabam fracassando. Diante desse fracasso, estabelece-se um compromisso ético entre esse protagonista e o leitor implícito, uma relação de alteridade, na qual o sofrimento do herói é também o sofrimento do leitor e, por conseguinte, o mundo perdido por esses personagens é o próprio mundo a que chamamos de referencial real, o que por si só já funciona não como o prognóstico em si - não se trata de não poder mais ler-se Shakespeare, mas de perder-se o mundo orientado por Shakespeare - mas como um *ato de fingir*.

Antes de avançarmos em nossa argumentação, analisaremos mais detidamente o romance do escritor russo Yevgeny Zamyatin sob a ótica estritamente alegórica, tendo em vista as limitações discutidas anteriormente. A estrutura narrativa desenvolvida por Zamyatin segue um caminho semelhante ao traçado por Orwell em seu livro. A trajetória de D-503, engenheiro responsável pela construção do mais ambicioso projeto do Estado único (uma nave espacial chamada Integral) capaz de levar a doutrina racionalista aos quatro cantos do universo não possui muitas diferenças, em seu aspecto mais geral, às de Winston e do Selvagem de *Brave New World*.

Entretanto, sob o ponto de vista narrativo, há algo que deve ser mencionado: em *We*, a figura do narrador e do próprio protagonista aparentemente coincidem na medida em que o romance foi escrito como um diário deixado por D-503 às gerações vindouras. Contudo, nas palavras do Herói

Farei os possíveis por descrever o que vejo, o que penso, ou mais precisamente o que nós pensamos (precisamente, nós, e será Nós o título dos meus apontamentos). Estes serão produto da nossa vida, da vida matematicamente perfeita do Estado único e, sendo-o, não serão só por si um poema, independentemente do meu querer? Não tenho dúvidas, sei que assim é.

Escrevo isso com o rosto em fogo. O que eu sinto é em boa verdade comparável ao que uma mulher experimenta quando pela primeira vez sente em si o pulsar de um novo ser, ainda informe e cego. *Sou eu e ao mesmo tempo não sou eu.* Durante meses e meses terei de continuar a alimentar esta minha obra com a minha seiva e o meu sangue, até que, por fim, dele me separe entre dores, depondo-o aos pés do Estado único.¹²³

Logo no começo da trama, o protagonista - e por que não dizer o próprio narrador - apressa-se em estabelecer uma fronteira delimitada entre ele mesmo e um certo outro, responsável pela escrita daquele diário. Por outro lado, esse narrador/protagonista afirma que fará o possível para descrever as coisas tais como ele as vê. E, obviamente, no momento inicial do romance D-503 percebe o mundo como uma totalidade matematicamente perfeita concebida pelo Estado único e pelo grande Benfeitor.

Implicado ao mesmo tempo como narrador e objeto da narrativa distópica, a perspectiva do protagonista se altera radicalmente a partir do momento em que ele conhece I-330. A moça, como já mencionado anteriormente, o aproxima do movimento revolucionário contrário ao Estado único. Assim como em Orwell, o diário de D-503 relata diversos encontros furtivos marcados com a moça, alguns dos quais ela acabava não comparecendo, para a frustração do rapaz. No interior da trama cuidadosamente narrada em forma de diário, esses encontros progressivamente alteram a concepção do protagonista sobre o Estado único. Se no começo do romance o regime distópico aparece como "uma vida matematicamente perfeita", nas próximas páginas D-503 terá de enfrentar, certamente de forma mais acentuada do que o Winston de Orwell e o Selvagem de Huxley, a contradição de seus próprios pensamentos acerca dessa sociedade distópica. Em *We*, o processo de formação do indivíduo (*self*) através do amor talvez seja o mais acentuado, pois pode ser percebido pelo leitor em dois níveis distintos do texto: o da própria história que desenrola-se, na qual D-503 encontra-se cada vez mais afetado pela paixão por E- e, em um segundo e mais intenso patamar, o das nuances experimentadas pelo próprio narrador, que ao mesmo tempo é e não é o protagonista, durante o processo de escrita desse diário.

¹²³ Cf. ZAMYATIN, Yevgeni. *Nós*. Lisboa: Antígona, 2004. p. 14. (Grifo nosso)

O primeiro contato de D-503 com a existência de um grupo sedicioso no interior do regime distópico ocorre justamente em virtude de um dos encontros furtivos marcados por E-. E aqui, a título de comparação com os dois outros romances, parece haver um certo padrão na relação amorosa estabelecida entre o casal de protagonistas que precisa ser um pouco explorada. Por exemplo, se retornarmos um pouco em nosso argumento e lembrarmos como se deu a aproximação dos protagonistas nas duas outras tramas, perceberemos que esse protagonista invariavelmente encontra-se sempre em uma posição de debilidade, frente às moças ou aos altos membros ligados ao regime com quem eles se relacionam. Em Huxley, por exemplo, como já foi exaustivamente discutido ao longo desse capítulo, o Selvagem revela-se uma figura extremamente débil sob o ponto de vista de uma certa *tomada de consciência* acerca dos aspectos danosos do regime e, também, sob as diferenças culturais friamente expostas pelo narrador nos sucessivos desencontros entre ele e Lenina.

Há, portanto, um ponto comum a esses três romances que deve ser destacado de antemão e, no limite, resume o argumento desenvolvido ao longo desse capítulo: embora o amor traga esses indivíduos (*selves*) para o interior da Vida do Espírito (*the life of mind*), experimentando a introspecção e a criação de um espaço de subjetividade no qual eles julgavam que os seus respectivos regimes políticos não poderiam exercer nenhuma influência, é evidente a existência de um desconforto com essa condição que sempre coloca os protagonistas em uma posição débil frente ao mundo que os cerca.

Essa postura débil diante da sociedade distópica, da qual esses protagonistas se sentem incapazes de ser parte integrante pelos diversos motivos explorados ao longo desse capítulo, se dá principalmente pela tomada de consciência de que no passado, o que no caso de Zamyatin é descrito como o próprio lugar do leitor, a ordem social fora completamente diferente.¹²⁴ As indagações de Winston sobre a natureza cruel e opressora do Partido exploradas

¹²⁴ Logo no começo de seu diário, D-503 faz questão de destacar que o diário não está sendo escrito para os leitores do futuro, mas sim, e a metáfora que encontramos em Huxley é antecipada aqui por Zamyatin, para seus *bárbaros* (selvagens) antepassados: "Compreendam que escrever, para mim, é mais difícil do que foi para qualquer outro autor de toda a história do gênero humano. Há autores que escrevem para os seus contemporâneos, outros para os seus descendentes, não houve nenhum que escrevesse para os antepassados... Ou para seres semelhantes aos seus bárbaros e remotos antepassados." Cf. *Ibid.* p. 38.

por nós anteriormente, por exemplo, ocorrem em meio às suas lembranças do período revolucionário no qual o Partido ainda não encontrava-se completamente instalado no poder. Esse mundo da tradição é o próprio mundo referencial desse *leitor implícito*, ou seja, a revolução do Partido e a respectiva instalação do Ingsoc como regime político dessa sociedade distópica destrói um certo mundo antigo do qual leitor e protagonistas partilham.

Esse processo de obliteração do mundo da tradição é, em *We*, profundamente explorado pelo narrador. No diálogo relatado por D-503 em seu diário com seu amigo R-13, um dos poetas ligados ao Estado único e secretamente envolvido nos planos de tomada do poder pelos grupos contrários ao Benfeitor, o protagonista sente-se curioso em perguntar ao amigo sobre o que ele andava escrevendo e a respectiva resposta causa uma *assimetria* incomum na vida de D-503.

Também estás a escrever para o Integral? - atrevi-me a perguntar. - Pode-se saber o que tens escrito? Hoje, por exemplo, escreveste o quê?

-Hoje não escrevi nada. Estive muito ocupado com outras coisas - atirou-me ele à cara.

- Que coisas?

- Tanta pergunta! - exclamou R-13, fazendo uma careta. - Se queres saber, foi uma sentença de morte. Pus em verso uma sentença de morte. O sentenciado foi um idiota, um de nós, um poeta, exatamente. Foi durante dois anos meu colega; parecia correr tudo bem com ele. E um belo dia de sol, de repente, diz: "SOU um gênio e os gênios estão acima da lei". As coisas que saem da boca de uma pessoa! O uso que a gente faz da linguagem...¹²⁵

A morte do colega de ofício do poeta torna claro um aspecto central tematizado pela *estética do prognóstico* também nos outros dois romances analisados por nós ao longo desse capítulo: o contínuo combate dessas sociedades distópicas imaginadas e ficcionalmente construídas por esses autores a qualquer traço de individualidade dos seus personagens, sejam eles os protagonistas ou meros coadjuvantes na trama. O amigo de R-13 não poderia nem ser caracterizado como um personagem propriamente dito na medida em que apenas aparece no romance através das lembranças e lamentações do seu colega, responsável por

¹²⁵ Cf. Ibid. p. 61.

transformar em poesia a sua sentença de morte. Entretanto, o que está em jogo aqui é, indiretamente, o próprio destino de D-503. Ao ter contato com a causa da morte desse desconhecido, perceber-se um gênio acima do Estado único, o que no limite consiste em perceber-se um indivíduo com interesses que vão muito além do regime distópico, o protagonista automaticamente indaga-se a respeito do mundo de outrora, habitado por Shakespeare e Dostoievski e, por fim, acaba percebendo um estranho tom de tristeza em R-13, que já estava sendo gestado pelo narrador a partir da maneira pela qual o poeta indaga-se ironicamente a respeito das formas de utilização da linguagem. A descrição das percepções de D-503 prossegue e ele percebe que seu amigo

Suspirou com pena. Descaíram-lhe os lábios num esgar. Apagou-se-lhe todo o brilho dos olhos. R-13 levantou-se da cadeira, deu uma volta pelo quarto, começou a olhar para determinado ponto da parede. Eu observava a maleta fechada a sete chaves que lhe encimava o pescoço e pensei a sós comigo mesmo: "Que passará dentro daquela maleta?"

Seguiu-se um minuto de silêncio incômodo, assimétrico. Para mim, não era fácil perceber o que havia ali de errado, mas alguma coisa havia.

- Felizmente, vão longe os tempos dos Shakespeares e dos Dostoievskis ou lá como eles se chamavam - disse eu levantando propositadamente a voz.

R- voltou-se e olhou-me de frente. Soltou então uma torrente de palavras, mas o olhar continuava apagado, triste:

- Sim, meu querido matemático, felizmente, felizmente, felizmente! Nós somos a feliz média aritmética. Como vocês costumam dizer: a integração do zero ao infinito, do cretino a Shakespeare... Nem mais!

Não sei porquê, pois não vinha nada a propósito, veio-me a lembrança a outra, o modo como ela falava... Entre ela e R estendia-se um laço extremamente tênue, não sei de que espécie.¹²⁶

O que se segue à fala de R-13 são as impressões pontualmente descritas pelo próprio D-503, acrescidas de alguns comentários sobre a estranheza e o incômodo gerados por aquela situação. Ao final da cuidadosa análise do Estado de espírito do amigo, ele conclui perguntando-se sobre quais seriam os pensamentos do amigo sobre o ocorrido com o seu colega. No entanto, o protagonista/narrador não oferece ao leitor do seu diário uma resposta para essa questão. Pelo contrário,

¹²⁶ Cf. Ibid. p. 61-62.

apenas nos fala de um silêncio esquisito e assimétrico. O rapaz é capaz de perceber que há algo fora do lugar, mas não pode saber o que é. Isso porque não parecia razoável, aos seus olhos, que um *número* - o equivalente a um cidadão da sociedade distópica criada por Zamyatin - pudesse ficar triste com a morte de outro *número* que via-se como um gênio, ou melhor dito, alguém além dos interesses do Estado único.

A metáfora de Zamyatin acerca da assimetria nessa cena é rica pois permite que o *leitor implícito* vislumbre com certa clareza os dois extremos existentes na construção ficcional da *estética do prognóstico*: de um lado, o impulso das sociedades distópicas imaginadas por esses autores - dos quais, vale lembrar, Zamyatin foi o primeiro - de normatização da vida dos homens, o que sempre implica necessariamente no fim da própria ideia de indivíduo (*self*) em detrimento de um certo ideal de vida coletiva e; de outro, a impotência desses mesmos homens frente ao governo distópico e sua respectiva lamentação pela perda de um mundo da tradição, ou como já foi dito anteriormente, o mundo referencial no qual os seus próprios leitores estão situados.

Esse mundo da tradição do qual R-13 lamenta a perda é descrito a partir de sua herança intelectual. Assim como no romance de Aldous Huxley, embora em uma escala muito menor, o autor mobiliza a obra de Shakespeare - e também de Dostoievski - como um modelo de introspecção para os seus próprios personagens.¹²⁷ No entanto, ao invés de enxergar-se nesse processo de introspecção experimentado pelo sentenciado, D-503 é incapaz de compreendê-lo. A estranheza da situação tal como descrita pelo protagonista origina-se justamente dessa incapacidade. A única reação de D-503 frente à tristeza despropositada de R-13, é lembrar de sua amada, E-330, a quem o tom de lamúria no discurso fazia evocar a imagem mental das conversas mantidas pelos dois durante seus encontros. Entre seu amigo e sua amante, havia um laço invisível do qual D-503 não podia identificar a natureza. Com o desenrolar da trama o protagonista descobre que ambos estão envolvidos com os planos de tomada da Integral e com os preparativos de uma revolução que tem como objetivo final a derrubada do Estado único.

¹²⁷ Ver a nota 90.

Contudo, nesse ponto da narrativa D-503 ainda não possui a total dimensão de sua própria individualidade. A metáfora da assimetria desse silêncio deixado entre ele e R-13 torna isso um pouco mais evidente, na medida em que ele é capaz de reconhecer o desconforto do amigo perante a morte de alguém que supostamente era contrário ao Estado único, mas não consegue chegar ao próximo nível da reflexão: reconhecer a si mesmo como um indivíduo (*self*) e, por conseguinte, lamentar a situação engendrada por essa sociedade distópica que combate e mata qualquer indivíduo que reconheça a si mesmo como um sujeito autônomo. Dessa forma, o leitor pode perguntar-se como a relação de alteridade entre protagonista e *leitor implícito*, traço fundamental dessa estética do prognóstico discutida por nós até aqui, se desenvolve na construção ficcional de *We*. A resposta para essa questão encontra-se, em um primeiro momento, na própria escolha da forma pela qual o romance de Zamyatin foi apresentado a esse leitor. A ideia de fazer com que o livro fosse não uma mera prosa romanesca, mas sim assumisse a forma de um diário deixado aos leitores do passado, fundamenta as bases mais profundas dessa relação. Uma vez mais, o que está em jogo nessa relação construída pelo diário de D-503 não é tanto o prognóstico de uma sociedade opressora, mas sim a própria condição humana desse *leitor implícito* enquanto um indivíduo (*self*).

Esse diário escrito por D-503 conta a história da construção da Integral, do qual o rapaz é o engenheiro responsável, e o seu respectivo envolvimento com uma moça, E- 330, que o traz para o centro de um movimento organizado contrário ao Estado único. Os planos do grupo consistiam em tomar a Integral com a ajuda do protagonista e usá-la contra as forças repressoras ligadas ao Benfeitor (o governante tirano dessa sociedade) para assim derrubar o muro verde que os separava do mundo externo e revelar a todos os outros *números* que o Benfeitor os havia enganado, afirmando não existir condições de vida do lado de fora dos muros do Estado único.

Esse enredo não difere muito, em linhas gerais, daquele construído por George Orwell em *1984*. Em seu sentido estritamente alegórico, o protagonista conhece uma moça por quem se apaixona e passa a assumir uma postura diferente diante do mundo distópico que antes tomava praticamente como um dado natural. Recuperando aquilo que foi discutido ao longo do capítulo anterior, o amor os traz

para a *vida do espírito* e os faz repensar em sua própria condição no interior desses regimes políticos. Sem muita opção e com uma carga de debilidade propositadamente irônica, esses protagonistas acabam envolvendo-se em movimentos revolucionários. No caso de Zamyatin, tanto E- quanto R-13, amigo pessoal de D-503, estão diretamente envolvidos com os planos de derrubada do governo totalitário. Após o primeiro encontro entre o casal, D-503 vive um dilema pessoal: ele deveria, até 24 horas após o delito (que consiste na fraude de um atestado médico para faltar ao trabalho), ir a um posto da guarda e denunciar E-330 ou tornaria-se, em suas próprias palavras, seu cúmplice. Entretanto, para o desenvolvimento de nossos argumentos, o ponto mais interessante é a conclusão a que chega D-503 em virtude de seu primeiro encontro com E-300. Em suas palavras:

"Tornei-me de vidro. Vi dentro de mim, no mais fundo de mim mesmo. Havia dois eus. Um deles era o meu eu anterior, D-503, o número D-503, ao passo que o outro... Até ali este mal tinha deitado as mãos peludas fora da crosta, mas ela começava agora a estalar e, de um momento para o outro, podia erguer-se de entre a ganga... e, depois?"¹²⁸

Pela primeira vez o herói de Zamyatin é capaz de mergulhar dentro de si mesmo e analisar suas próprias emoções. Novamente a dualidade do personagem que escreve o diário é trazida à tona e contribui diretamente para a construção dessa relação entre o protagonista e o *leitor implícito*. De um lado temos o número D-503, construtor da Integral e cidadão exemplar do Estado único, do outro, esse indivíduo possuído pelo desejo quase incontrolável de ter E-330 em seus braços. Até conhecê-la, as mãos peludas (clara referência a uma certa animalidade irracional contraposta à própria racionalidade inerente ao regime distópico imaginado por Zamyatin) desse outro ser jamais haviam visto à superfície de seus atos. Entretanto, as coisas mudam profundamente quando D-503 conhece e apaixona-se por sua amada. A crosta criada pelo Estado único estava prestes a quebrar-se e o número D-503 estava em vias de tornar-se não apenas um *número* mas sim um indivíduo, ou dito de outra forma, um sujeito autônomo.

Como em Orwell e em Huxley, essa passagem à vida do espírito só se tornou possível a partir do amor a um outro indivíduo. Os desafios surgidos dessa

¹²⁸ Cf. ZAMYATIN, Yevgeni. *Nós*. Lisboa: Antígona, 2004. p.76.

transição vivida e relatada por D-503 em seu diário são resumidas em uma passagem posterior na qual o herói afirma que

"A noite foi uma tortura. A cama erguia-se no ar, descia, tornava a erguer-se e flutuava, numa espécie de curvas. Tentei a auto-sugestão : "Todos os números são obrigados a dormir a noite. Trata-se de um dever fundamental, tanto quanto o é trabalhar de dia. O sono é indispensável a quem tem de trabalhar durante o dia. Não dormir de noite é um crime..." Mas, mesmo assim, não fui capaz de dormir. Não pude, simplesmente.

Estava perdido. Não me via em condições de cumprir com meus deveres para com o Estado único. Eu..."¹²⁹

Algo muda profundamente na existência de D-503. Se antes, ao conversar com R-13 o herói não consegue definir ao certo o que incomoda seu amigo na morte de alguém que se considera acima do Estado único, aqui - algumas páginas adiante - o protagonista já tem plena dimensão das implicações de sua nova condição. Tornar-se algo mais do que um número é ao mesmo tempo ser incapaz de cumprir com suas obrigações cívicas. Nem mesmo a auto-sugestão, que funcionaria com um *número* normal, não tem qualquer resultado sobre esse novo homem surgido do encontro com E-330. A maneira pela qual o narrador conclui seu raciocínio - que marca o término do capítulo - é emblemática. A questão não está somente na incapacidade de D-503 em cumprir com suas obrigações, mas principalmente no fato de que ele havia deixado de ser um mero número para tornar-se *Eu*. O mesmo princípio que orientara o poeta, colega de R-13, a declarar-se um gênio vale também para D-503: ambos estão situados acima do Estado único e, tão somente por isso, já tornam-se inimigos dele.

Assim, funda-se duplamente a relação entre o protagonista e a obra: a primeira, comum também aos outros dois romances analisados por nós até aqui, através da construção narrativa da subjetividade desse personagem como sendo ligada a um mundo da tradição ou, dito de outra forma, a um certo tipo de forma de apreender o mundo ligada ao próprio *leitor implícito*. A segunda consiste em como os *atos de fingir* se ordenam e constroem um romance no qual *encena-se* um diário em que narrador e protagonista muitas vezes são confundidos propositadamente. Dessa forma, a estrutura narrativa do romance divide-se em

¹²⁹ Cf. *Ibid.* p. 77-78.

dois níveis claramente identificáveis: o primeiro, e mais óbvio, dos acontecimentos no interior da alegoria construída pelo narrador/protagonista na qual o processo de humanização de D-503 é descrito por ele mesmo e o segundo, consolidado em um outro nível do texto, da mensagem, ficcional é bem verdade, que esse mesmo narrador/protagonista deseja deixar aos seus leitores a partir da exposição do processo de transformação experimentado por D-503 ao longo da trama. A mensagem, ou o prognóstico propriamente dito, aponta para os perigos futuros a serem enfrentados pelos homens situados sempre no passado da sociedade imaginada por Zamyatin. Esse caráter ficcional do prognóstico contido no diário de D-503 - e por que não dizer nos outros dois romances analisados por nós ao longo desse capítulo - não torna suas mensagens falsas, mas somente discutíveis do ponto de vista estritamente factual. Para nossos fins pouco importa se os homens da década de 1900, 1930 ou 1940 eram mais ou menos livres do que Winston, John e D-503. Ao contrário, o caráter ficcional do prognóstico efetuado por esses autores em seus romances não tem tanta ligação com a realidade social experimentada em seus respectivos contextos sócio-políticos. A ascensão do bolchevismo com a Revolução Russa (1917) e do nazi-fascismo na Itália, Portugal, Espanha e Alemanha (década de 1930) explicam, no máximo e de forma extremamente problemática - a partir de uma teoria do reflexo epistemologicamente eunuca -, a radicalização da construção ficcional dessas sociedades/regimes totalitárias, mas deixam um grande buraco quando o assunto é a sua orientação para o combate e para a erradicação das individualidades, ponto a ser explorado no próximo capítulo. Transformar esse conjunto de romances em meras alegorias críticas da sociedade de seu próprio tempo é ignorar um aspecto performativo e propositivo de suas respectivas construções ficcionais, que não consistem em meras respostas ao seus contextos históricos, mas sim em meios de atuação que ao mesmo tempo extrapolam e estão inseridos nos seus próprios tempos.¹³⁰

¹³⁰ A perspectiva de análise da obra literária que desenvolvemos até aqui é profundamente tributária do estimulante trabalho de Dominick LaCapra, no qual o autor desenvolve o argumento de que “a maneira mais convincente e instigante de vislumbrar essa relação, incluindo o que pode ser chamado de pressão exercida pelo histórico no literário, é em termos das variadas e intrincadas formas de interação, especialmente de modos de interrogação mútuas. Em outras palavras, História e Literatura podem ser vistas colocando perguntas uma para a outra, nas quais as respostas não são conclusões antecipadas. Uma questão crucial é precisamente como textos literários inscrevem ou processam contextos históricos, tanto de uma maneira sintomática, talvez inconsciente e através de

A formulação de uma *estética do prognóstico* extrapola a mera relação texto-contexto, tão profundamente estebelecida quando o assunto são os trabalhos sobre romances distópicos. O prognóstico não é tanto uma resposta direta às pressões históricas de certo período conturbado - o fascismo ou o bolchevismo - mas sim como uma forma pela qual esses romancistas foram capazes de atuar diretamente não apenas em seus próprios mundos referenciais, mas também de perpetuarem-se a partir da ativação de um imaginário sobre a fragilidade da condição humana. A força de permanência dessas obras se encontra não na resposta por elas oferecidas ao contexto de crise da cultura diagnosticado por diversos intelectuais a partir da virada do século XIX para o XX¹³¹, até porque a crise que teria inspirado esses autores já foi há muitos anos deixada para trás e, no entanto, essas obras permanecem ativando um imaginário no qual o homem, ou melhor dito, o indivíduo (*self*) está em risco. Suas construções narrativas contêm prognósticos porque sempre estão situadas no futuro dos seus leitores; sejam os de 1930 ou os da contemporaneidade. O imaginário por elas perpetuado nunca as considera como um artefato do passado. Embora as questões que tenham inspirado a produção - direta ou indiretamente - dessas obras, chamadas aqui de pressões históricas, tenham ficado para trás, o *prognóstico*, fruto da relação ética entre a obra e o *leitor implícito* permanece como traço dessa *estética do prognóstico* que marca e traça os contornos dessa forma literária, chamada aqui de *realismo distópico*.

Embora não se trate do realismo auerbachiano moderno do fluxo da consciência (*Stream of Consciousness*), marcadamente influenciado por Virginia Woolf¹³² e Marcel Proust¹³³, esse *realismo distópico* representa/expõe¹³⁴ certa

procedimentos formais que podem ser explícitos e bem trabalhados." (tradução nossa) Cf. LACAPRA, Dominick. *History, Literature and Critical Theory*. Ithaca and London: Cornell University Press, 2013. p. 19.

¹³¹ Para um maior aprofundamento sobre a sensação de crise que paira na Europa durante a primeira metade do século XX, ver: ORTEGA Y GASSET, José. *A Rebelião das massas*. São Paulo: Martins Fontes, 2002 p. 154. Nesse trabalho o filósofo espanhol afirma que "o maior perigo que hoje ameaça a civilização [é] a estatização da vida, o intervencionismo do Estado, a absorção de toda espontaneidade social pelo Estado; isto é, a anulação da espontaneidade histórica, que definitivamente sustenta, nutre e impulsiona os destinos humanos". e também SPENGLER, Oswald. *O homem e a técnica*. Lisboa: Guimarães & C. editores, 1980. p. 128. Já neste livro, Spengler formula a noção de crise da cultura e, sobre a sociedade do século XX, afirma que "a história dessa técnica dirige-se célere para o seu fim inelutável. Será corroída e devorada a partir de seu interior como todas as grandes formas de outras Culturas. Porém, ignoramos quando e como tal acontecerá".

¹³² WOOLF, Virginia. *Passeio ao farol*. Trad. Luiza Lobo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

realidade *na* literatura. Contudo, não se trata de uma realidade social espelhada nos moldes que a sociologia literária tanto gosta de encontrar no romance moderno.¹³⁵ Pelo contrário, a exposição/representação desse *realismo distópico* volta-se totalmente para o futuro e para o próprio leitor. Aquela parcela do real, para usar a expressão de Iser, por ela tematizada não diz respeito diretamente à esfera social, mas sim à experiência introspectiva de cada leitor. O representado/exposto por esse *realismo distópico*, na forma dessa *estética do prognóstico*, é o próprio prognóstico. O futuro do homem é tematizado a partir da ficção para que se passe uma mensagem sobre o futuro de todos os homens. Esse movimento é ao mesmo tempo de ordem histórica, pois trata-se de uma ação (entendida enquanto tomada de atitude frente a um estado de coisas) desses autores diante do seu próprio mundo e de ordem literária, na medida em que esse movimento ativa e perpetua um imaginário transhistórico através das estruturas narrativas cuidadosamente elaboradas por esses mesmos autores.

Portanto, esse *realismo distópico* é marcado não pelo seu referencial mas sim pelo mundo representado em sua própria trama. Esse mundo não é o da ordem social ou o do sistema político. Embora essas características dos romances distópicos sempre chamem a atenção dos leitores, não é essa a realidade representada/exposta em sua literatura ou, como temos desenvolvido até aqui, não é a partir desse aspecto que o imaginário de um futuro apocalíptico se abre para os

¹³³ PROUST, M. Em busca do tempo perdido: no caminho de Swann. Tradução de Mário Quintana. São Paulo: Globo, 2006. v. 1

¹³⁴ A substituição do termo representação pela ideia de exposição é defendida na instigante introdução do livro de Leopoldo Waizbort no qual o autor afirma que a expressão *Dargestellte Wirklichkeit* in der abendländischen Literatur seria melhor traduzida como "A realidade *exposta* na literatura ocidental". Cf. WAIZBORT, Leopoldo. *A passagem do três ao um: crítica literária, sociologia, filologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 11. Todavia, para o desenvolvimento de nossos argumentos, o mais importante não é se o termo utilizado pelo filólogo alemão foi exposição ou representação, mas sim o uso do artigo "*na*", pois nos fornece a precisa noção de que o movimento descrito por Auerbach em *Mimesis* se dá no interior da própria literatura. A realidade, compreendida como o mundo referencial do leitor, não é representada/exposta *pela* literatura, mas antes é a literatura quem produz um tipo *singular* de realidade, que muitas vezes não corresponde ao mundo desse leitor. Nesse sentido, ver o magnífico capítulo de Auerbach sobre o romance cortês no qual o autor afirma que a realidade representada/exposta na literatura estava, naquele momento, totalmente descolada da realidade histórica do período. Cf. AUERBACH, Erich. *A saída do cavaleiro cortês*. In: *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo, Perspectiva, 2011. p. 107-124.

¹³⁵ Para um exemplo, mesmo que fora do nosso contexto de análise, mais detalhado de uma abordagem que privilegia um método sociologizante dessa ordem, Cf. PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda e CHALHOU, Sidney. (orgs.). *A história contada: capítulos de história social da literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998 (Coleção Histórias do Brasil). Especialmente a introdução na qual os autores discorrem sobre como seria possível "despir" a literatura de seu elemento estético

leitores. O mundo em jogo (ou aquilo que é o objeto do prognóstico dessa *estética*) é o da formação da individualidade (*self*) através do amor. Aqui se encontra um ponto de aproximação entre esse *realismo distópico* e o realismo moderno pautado pelo fluxo da consciência desenvolvido por Auerbach; ambos representam/expõem, em suas respectivas literaturas, uma realidade voltada para dentro do sujeito.

Tendo isso em vista, podemos avançar em nossa argumentação e explorar outro ponto fundamental, que será o tema de nosso terceiro e último capítulo, comum aos romances distópicos, e que encerra e dá sentido à sua narrativa ficcional, ou seja, aos seus prognósticos: a morte. Se o amor traz os heróis à vida, é só com a morte destes - ora simbólica, ora literal - que o prognóstico distópico encontra seu sentido último e, no limite, o compromisso ético entre *leitor implícito* e protagonista alcança sua total completude.

4

A morte como erradicação do indivíduo

O homem é um ser que se assombra; ao assombrar-se, poetiza, ama, diviniza. No amor há assombro, poetização, divinização e fetichismo. [...] O horror sagrado vem da estranheza radical. O assombro provoca uma espécie de diminuição do eu. Quando se vê sozinho, o homem se sente pequeno, perdido na imensidão. A sensação de pequenez pode chegar à afirmação da miséria: o homem não passa de "pó e cinza."

(Octavio Paz, O arco e a lira)

O presente capítulo procurará discutir como a questão da morte possui um papel fundamental no interior da narrativa ficcional distópica por nós analisada até o momento. Se a ideia de uma *estética do prognóstico* encontra na noção de amor, na relação entre o herói e sua amada, o seu ponto de partida, é apenas com a alegoria da morte que esse prognóstico adquire sua plenitude de sentido.

A noção de morte a qual nos referimos é entendida não apenas em seu sentido literal, ou seja, como o fim da vida biológica, mas também - e principalmente - como o momento em que a *vida do espírito*¹³⁶, ativada no interior da narrativa distópica pela experiência do amor, encontra o seu final abrupto. Assim, o suicídio do Selvagem em *Brave New World*, o processo de reeducação de Winston em *1984* e a lavagem cerebral sofrida por D-503 em *We* serão abordadas aqui a partir de um aspecto comum a todas elas: o fim da experiência de introspecção trazida à tona pelo ato de apaixonar-se.

Acompanhando as reflexões do escritor Thomas Pynchon em seu célebre prefácio à edição inglesa de *1984*, podemos afirmar com certa clareza que há um momento decisivo, uma espécie de ponto de virada (*turning point*) no enredo ficcional desse romance, no qual Júlia e Winston tomam consciência de sua condição política. De acordo com Pynchon,

¹³⁶ Para um maior aprofundamento na questão, ver além do já citado Cf. ARENDT, Hannah. *A Vida do espírito: o pensar, o querer e o julgar*. São Paulo: Civilização brasileira, 2008, _____. *Homens em tempos sombrios*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2008 e por último _____. *Responsability and Judgment*. New York: Shocken Books, 2003.

no momento mais feliz [do casal ao longo da trama], de pé em frente a janela do pátio, contemplando intermináveis extensões de súbita revelação, a coisa mais esperançosa que Winston (*he*) é capaz de pensar em dizê-la é: nós somos os mortos (*We're the dead*), uma avaliação que a Polícia do Pensamento fica extremamente feliz em repetir apenas alguns segundos depois.¹³⁷

O trecho ao qual Pynchon faz referência em seu prefácio consiste no episódio da captura de Winston e Júlia em seu esconderijo no bairro dos proles, no pequeno quarto anexo à loja de antiguidades alugado pelo proprietário que, momentos depois, se revelará como um agente secreto da Polícia do Pensamento. Esse momento, o mais feliz (*Maximum well-being*) entre os dois, é rapidamente suprimido, dando lugar a uma terrível tomada de consciência de sua condição, expressa pela sentença simples, imperativa e destituída de qualquer reflexão mais profunda proferida por Winston e mimeticamente repetida por Júlia, sem nenhuma intervenção do narrador: - "Nós somos os mortos". A resposta que o leitor encontra nesse momento é não a de um narrador comentado o evento, as emoções ou qualquer outro fator referente à cena que está se desenrolando, mas sim uma resposta igualmente simples, imperativa e astutamente irônica vinda de um auto-falante que diz: "Vocês são os mortos". A cena completa desenrola-se da seguinte forma:

Os pássaros cantavam, os proles cantavam, o Partido não cantava. No mundo inteiro, em Londres e em Nova York, na África e no Brasil e nas terras misteriosas e proibidas do além-fronteira, nas ruas de Paris e Berlim, nas aldeias da infundável planície russa, nos bazares da China e do Japão - em toda parte a mesma figura sólida, invencível, que o trabalho e os partos sucessivos haviam tornado monstruosa; trabalhando desde nascer até morrer, e sempre cantando. Daqueles corpos robustos viria um dia uma raça de seres conscientes. *Vocês eram os mortos; deles era o futuro*. Mas era possível participar desse futuro mantendo o *espírito* vivo como eles mantinham o corpo, e passar adiante uma doutrina secreta de que dois e dois são quatro.

- Nós somos os mortos - disse ele.

- Nós somos os mortos - ecoou Júlia, lealmente

¹³⁷ No original, em inglês, encontra-se: "At the moment of maximum well-being, standing at the courtyard window, gazing into endless expanses of sudden revelation, the most hopeful thing he can think of or say is, 'We're the dead', an assessment the Thought Police are only too happy to echo a second later." (tradução nossa) Cf. PYNCHON, Thomas. *Introduction to 1984*. In: ORWELL, George. 1984. London: Penguin Books, 1989. p. xxii.

- Vocês são os mortos - disse uma voz de ferro, por trás deles.¹³⁸

O primeiro ponto a ser destacado dessa passagem é, em primeiro lugar, que em nenhuma das traduções para o português, pelo menos nas mais recentes e conhecidas (a da Companhia Editora Nacional e a da Companhia das Letras) a expressão "Vocês eram os mortos" (*You were the dead*) sequer aparece, sendo completamente omitida e tendo apenas a sequência dela: "o futuro era deles" (*theirs was the future*). Menciona-se esse fato menos com o intuito de criticar o mercado brasileiro de traduções do que propriamente apontar a importância do procedimento metodológico de procurar seguir, sempre que possível, a apresentação dos textos em seu idioma original, traduzindo o texto nós mesmos e oferecendo ao leitor os trechos nos idiomas originais para que possa acompanhar o desenvolvimento de nossa argumentação.¹³⁹

Aqui, essa ressalva faz-se necessária pois a tradução para o português oculta para o leitor lusófono um aspecto central da *estética do prognóstico*: o contato direto que se estabelece, em diversas passagens do romance, entre o narrador e o leitor implícito. Quando, em meio a uma digressão sobre a força dos homens que um dia derrotariam o Partido, o narrador faz com que Winston tome consciência de sua condição política no interior do regime distópico, isso não ocorre senão através de um discurso diretamente direcionado, não tanto a Winston ou Júlia, mas ao próprio leitor. A afirmação de que "Vocês [eles] eram os mortos" (*You were the dead*) abre a possibilidade de uma dupla interpretação: a primeira e

¹³⁸ No original, em inglês, encontra-se: "The birds sang, the proles sang, the party did not sing. All round the world, in London and New York, in Africa and Brazil and in the mysterious, forbidden lands beyond the frontiers, in the streets of Paris and Berlin, in the villages of the endless russian plain, in the bazaars of China and Japan - everywhere stood the same solid unconquerable figure, made monstrous by work and childbearing, toiling from birth to death and still singing. Out of those mighty loins a race of conscious beigns must one day come. *You were the dead; theirs was the future*. But you could share in that future if you kept alive the mind as they kept alive the body, and passed on the secret doctrine that two plus two make four.

'We're the dead', he said.

'We're the dead', echoed Julia dutifully.

'You are the dead', said an iron voice behind them." (tradução e grifo nossos) Cf. Ibid. p.

252.

¹³⁹ Excetua-se aqui o romance *We*, de Yevgeny Zamyatin, pelo fato de não sermos fluentes na língua russa. Por isso mesmo, o espaço concedido ao romance no desenvolvimento de nosso argumento talvez seja menor do que aquele destinado aos outros dois romances de língua inglesa. Entretanto, se não podemos fazer uma análise mais profunda dos recursos estilísticos utilizados por Zamyatin na construção de sua obra, *We* é apenas abordado em face aos outros dois romances, em seus aspectos alegóricos. Reconhecemos que qualquer esforço de uma análise linguística de *We* não faria sentido a menos que fossemos capazes de analisá-lo em seu idioma original, sem o intermédio das traduções sempre tão problemáticas, de romances para o português e/ou inglês.

mais evidente, de que o narrador está mobilizando a trajetória anterior dos dois protagonistas do romance para tornar o argumento desenvolvido até aquela parte da trama mais claro, qual seja, de que eles eram os mortos antes de apaixonarem-se e, através do amor, foram trazidos de volta à vida. A segunda pode ser compreendida como um desdobramento dessa primeira. Enquanto o narrador mobiliza a trajetória de Winston e Júlia para elaborar seu *prognóstico* acerca da condição humana no futuro, o interesse dele não é tanto o destino de nenhum dos dois personagens, pois isso já parece estar dado de antemão, mas sim o contato com esse *leitor implícito* da obra.

A utilização do pronome Vocês/Você (*You*) é de onde o duplo-sentido da passagem surge. Isso porque o termo oferece ao narrador a possibilidade de estabelecer a sua comunicação em duas vias: a primeira, privilegiando os seus personagens como interlocutores, o torna capaz de descrever muito objetivamente aquela tomada de consciência alcançada por eles e por nós anteriormente mencionada. Ao mesmo tempo, a segunda busca uma vez mais trazer o próprio leitor para o centro da trama, sugerindo que os mortos poderiam ser *também* eles. Essa vaguidão oriunda da utilização do pronome Vocês/Você na passagem supracitada é justamente o que torna essa passagem tão poderosa no interior da trama. Em inglês, a palavra *You* é capaz de comportar tanto o plural (Vocês, podendo ser compreendido mais especificamente enquanto Júlia e Winston que estavam diretamente implicados naquele rápido diálogo, culminando no episódio da captura de ambos) quanto o singular (Você sendo entendido como "Você que me lê"). A pergunta tentadora que o leitor poderia fazer-se nesse momento talvez seja: qual dos dois sentidos seria o mais adequado para interpretarmos a passagem?

Antes de respondermos a essa questão, precisamos ainda nos indagar sobre quem se dirige a Winston e Júlia ao final daquela passagem. Em primeiro lugar, o leitor perceberá que não se trata de um comentário do narrador. A frase propriamente dita está inserida no interior de um diálogo prévia e cuidadosamente construído por esse narrador, no qual o pensamento de Winston e a descrição do narrador estão perfeitamente alinhados, contudo, a sentença do fim da história de amor entre Júlia e Winston vem de um interlocutor desconhecido. Poderíamos concluir, sem o menor constrangimento, ser a Polícia do Pensamento quem lhes

fala. Assumindo que o *You* tenha apenas o primeiro sentido do pronome, ou seja, que diga respeito apenas aos personagens do romance, essa resposta seria enormemente satisfatória. Contudo, se pensarmos em seu segundo sentido, aquele que estabelece uma via de comunicação com o *leitor implícito*, essa resposta pode - e talvez deva - ser aprofundada.

Se recuarmos um pouco na passagem, para o momento em que o narrador está conduzindo Winston à tomada de consciência, perceberemos um momento em que parece haver uma ruptura entre o protagonista e próprio narrador marcado justamente pela introdução do primeiro Vocês/Você (*You*) na passagem. Se antes o narrador descrevia um pensamento, ou um certo estado de espírito, de Winston, a entrada em cena do termo *You* marca fortemente a separação entre o que era até momentos antes a descrição dos pensamentos e impressões do herói sobre a vida - as quais o estavam encaminhando para a derradeira tomada de consciência - daquilo a que pode ser chamado como uma opinião autônoma do narrador. A autonomia dessa opinião (*Vocês são os mortos; o futuro era deles*) não baseia-se apenas na centralidade da qual esse narrador desfruta, se não ao longo de toda a trama, pelo menos nessa passagem analisada por nós, mas também em seu domínio quase teleológico sobre o destino de seus personagens, praticamente antecipando o momento decisivo - da captura de Winston e Júlia - que se desenrolaria instantes depois.

Portanto, a percepção dessa ruptura acima mencionada nos ajuda a compreender como a *estética do prognóstico*, por vezes, é capaz de operar dois níveis textuais distintos em uma mesma passagem. No primeiro deles, aquele referente à condição de Winston e Júlia, o que está em jogo é trajetória dos protagonistas e o seu destino final que, no limite, já encontra-se dado *a priori* pelas reflexões do narrador. Sua morte, mesmo que não literal, já era um processo em andamento no interior daquela sociedade, processo esse que estava sendo lentamente gestado pela Polícia do Pensamento. Basta pensarmos em O'Brien, o alto funcionário do Partido Interno que finge-se de sedicioso para cooptar os protagonistas a juntarem-se ao falso movimento de luta contra o regime, ou então no proprietário do pequeno quarto alugado por Winston, um agente disfarçado à serviço dessa mesma Polícia do Pensamento que anunciaria a morte de Winston e

Júlia e, por conseguinte e já respondendo ao questionamento por nós levantado nos parágrafos anteriores, do próprio *leitor implícito*.

Assim, quem fala ao leitor, no sentido literal, pouco importa. Obviamente essa resposta só pode ser dada em um sentido figurado e tão somente se tivermos em mente aquela relação estabelecida no capítulo anterior por essa *estética do prognóstico* na qual o leitor está intimamente ligado à trajetória do herói distópico e sua odisséia em busca de uma sociedade perdida. Sob essa ótica, contudo, a alegoria da morte como apresentada pelo narrador ganha um novo sentido, transformando-se na manifestação definitiva e absoluta da impossibilidade de qualquer tipo de retorno ao mundo orientado pelos valores tradicionais, no qual a experiência do amor - que traz o herói distópico à vida do espírito - encontra seu final abrupto e essa *estética do prognóstico* é finalmente capaz de assumir sua completude no interior da *encenação* distópica.

O *turning point* configurado pelo episódio da captura de Winston e Júlia pela Polícia do Pensamento levará os dois protagonistas a enfrentarem seus maiores medos durante a experiência do cárcere, ilustrados na passagem em que os dois conversam sobre o infinito poder do partido e questionam-se mutuamente se o partido pode ou não impedi-los de amar um ao outro através das torturas e da prisão. A passagem no qual os dois protagonistas travam esse diálogo encontra-se ao final do capítulo VII na parte 2, alguns momentos antes da captura deles pela Polícia do Pensamento. Na economia do texto, esse episódio já pode ser considerado como uma preparação para o momento derradeiro em que a Polícia do Pensamento invade o pequeno quarto no bairro dos proles e captura o casal. A conversa desenrola-se da seguinte forma:

[se formos capturados] ficaremos completamente inermes. A única coisa que importa é que não traiamos um ao outro, embora nem isso faça a menor diferença.

- Se você se refere à confissão - ela disse - Nós devemos fazer isso. Todo mundo sempre confessa. Você não pode evitar. Eles torturam a gente.

- Eu não quis dizer confessar. Confessar não é traição. O que você diz ou faz não importa: apenas os sentimentos importam. Se eles conseguirem me fazer parar de amá-la, essa seria a real traição.

Ela pensou a respeito. - Eles não podem fazer isso - ela disse por fim. - Essa é a única coisa que eles não podem fazer. Eles podem te fazer dizer qualquer coisa - qualquer coisa - mas eles não podem te fazer crer nisso. Eles não podem entrar dentro de você.

- Não - ele disse um pouco mais esperançoso - não; isso é bem verdade. Eles não podem entrar dentro de você. Se você pode sentir que permanecer humano (*staying human*) vale a pena, mesmo que isso não dê o menor resultado, você os terá derrotado.¹⁴⁰

Situado bem antes do momento decisivo em que Winston e Júlia reconhecem-se como os mortos, o casal já dá claros indícios de que o resultado da experiência amorosa vivida por ambos não pode ter outro desfecho que não seja a captura e a respectiva punição pelo crime de conspiração contra os interesses do Partido. Esse aspecto jamais é questionado. A luta de sediciosos como Emmanuel Goldstein, autor do escritos lidos por Winston que descrevem a crueldade da sociedade distópica e apresenta as diretrizes de uma possível luta contra o Partido, parece ser encarada pelos protagonistas menos como o caminho para a vitória do que propriamente como o único caminho possível. A falta de crença na eventual vitória de uma revolução frente ao Grande Irmão (*Big Brother*) fica clara não apenas com o conteúdo mais geral da passagem supracitada, na qual os heróis discutem o poder do Partido e sua incapacidade em, mesmo gozando de uma enorme parcela de poder político e coercitivo, convencê-los de crer em algo contrário às suas convicções.

Aqui, a maneira pela qual o narrador constrói o trecho destacado merece especial atenção. O primeiro ponto digno de nota é a dicotomia cuidadosamente elaborada, criada logo no começo, entre os termos *confissão* (*confessing*) e

¹⁴⁰ No original, em inglês, encontra-se: "We shall be utterly without power of any kind. The one thing that matters is that we shouldn't betray one another, although even that can't make the slightest difference.

'If you mean confessing,' she said, 'We shall do that, right enough. Everybody always confesses. You can't help it. They torture you.'

'I don't mean confessing. Confession is not betrayal. What you say or do doesn't matter: only feelings matter. If they could make me stop loving you - that would be the real betrayal.'

She thought it over. 'They can't do that,' she said finally. 'It's the one thing they can't do. They can make you say anything - anything - but they can't make you believe it. They can't get inside you.'

'No,' he said a little more hopefully, 'no; that's quite true. They can't get inside you. If you can *feel* that staying human is worth while, even when it can't have any result whatever, you've beaten them.' (tradução nossa) Cf. ORWELL, George. *Nineteen Eighty-Four*. London: Penguin Books, 1989. p. 192.

traição (betrayal), na qual conclui-se rapidamente que as duas coisas não coincidem. O importante são os sentimentos, diz Júlia quase didaticamente para Winston. A reflexão é prolongada por mais alguns momentos e encontra sua conclusão quando a moça afirma, com outras palavras, que mesmo os poderes do Partido têm limites. No entanto, o que é *seleccionado* como ponto intransponível, ou seja, enquanto o lugar em que nem mesmo o poderoso Partido Interno pode avançar e ousar pisar é o que chama a atenção: *eles não podem te fazer crer, porque eles não podem entrar dentro de você*.

Seguros de sua própria subjetividade, *leitor implícito*, Júlia e Winston prosseguem pelas próximas 50 páginas do romance se aprofundando na doutrina secreta criada pelo misterioso e odiado inimigo do Estado, Emmanuel Goldstein, através de reuniões com o alto funcionário do Partido, O'Brien, e mantendo a rotina de encontros furtivos no pequeno quarto situado em uma loja de antiguidades.¹⁴¹ Apesar da teleologia comum à essa *estética do prognóstico* discutida por nós nos capítulos anteriores, a fala de Júlia surge como um conforto em meio à certeza da derrota eminente dos protagonistas. Como Winston instantes depois lembrará - com um ar esperançoso - a vitória é possível quando o sujeito é capaz de conservar-se humano (*staying human*).

Mas a pergunta que o leitor poderá fazer nesse momento é a seguinte: se, como discutimos anteriormente, o destino dos protagonistas parece muitas vezes dado *a priori*, através do próprio pessimismo dos personagens, como Winston e Júlia puderam chegar à conclusão de que existiria, primeiramente, um lugar aonde o Partido não seria capaz de exercer seu poder e, por outro lado, de que haveria uma possibilidade de vitória? Primeiramente, cabe definir qual é o tipo de vitória ao qual Winston faz referência na passagem anterior. Não se trata, talvez já esteja claro, de um triunfo político, ou seja, da derrubada do Partido Interno e do Ingsoc. O que está em jogo para os protagonistas é a *vida do espírito*, concebida especificamente em sua dimensão introspectiva, na qual o Partido não poderia

¹⁴¹ Talvez seja curioso pensar como o passado para qual os protagonistas desejam retornar parece sempre estar presente mediante elementos secundários cuidadosamente *seleccionados* pelo narrador ao longo do enredo. Em Orwell e Zamyatin, por exemplo, a loja de antiguidades e a casa de antiguidades (uma espécie de museu esquecido pelas próprias autoridades do Estado único) contribuem, mesmo que indiretamente, para uma certa tomada de consciência acerca de sua própria condição presente. Em Huxley, esse papel é exercido pela tradição literária pela qual o Selvagem educa-se e molda o seu caráter. Tratam-se de resquícios de um passado irre recuperável.

exercer sua danosa influência. O indivíduo (*self*) possui o poder de permanecer humano (*staying human*) em suas mãos e a simples capacidade de perceber essa dimensão da vida já o tornará capaz de derrotar o Partido.

Para Simmel, a vida do indivíduo é marcada pela convicção e pelo sentimento através dos quais esse mesmo sujeito enxerga-se como alguém diferente dos demais, tanto por meio de sua singularidade pessoal como também pelas atividades por ele exercidas. Dessa forma, o indivíduo é capaz de extrair o sentido último de sua existência.¹⁴² Embora reconheçamos que, em Simmel, a formação desse indivíduo moderno esteja intimamente ligada à experiência da divisão do trabalho, mobilizamos essa categoria não como um conceito fechado para compreender nosso objeto, nos interessando mais pensar como o processo de formação da individualidade, que em Simmel é eminentemente social, está muito mais ligado - no âmbito de uma *estética do prognóstico* - à questão da afirmação de uma singularidade pessoal frente aos demais. Permanecer humano independe, para Winston, da posição ocupada nessa sociedade distópica, mas sim de uma escolha que envolve, no limite, a diferenciação entre ele e os demais habitantes dessa sociedade. O que o torna um indivíduo - um sujeito capaz de pensar em si mesmo antes de considerar as vontades do Partido - não é um desejo pelo acúmulo de dinheiro, essa é uma questão inexistente nas distopias modernas, pois a divisão de trabalho é imutável e eterna; o que o torna humano é propriamente, conforme discutimos ao longo do capítulo anterior, o ato de amar que o traz ao interior da *vida do espírito*, tornando-o apto a colocar-se frente aos interesses da coletividade, ou seja, do Partido.¹⁴³

Uma vez mais, a utilização estratégica e cuidadosa do pronome Você (*you*) assume um caráter fundamental na construção do enredo de *1984*, estreitando a relação de alteridade entre o leitor e o herói. Permanecer humano é a estratégia de

¹⁴² Cf. SIMMEL, G. O indivíduo e a liberdade. In: SOUZA, J.; ÖELZE, B. (Org.). Simmel e a modernidade. Brasília: UnB, 2005 e também _____. *A divisão do trabalho como causa da diferenciação da cultura subjetiva e objetiva*. In: SOUZA, J.; ÖELZE, B. (Org.). Simmel e a modernidade. 2. ed. Brasília: UnB, 2005

¹⁴³ Obviamente há uma clara distinção entre uma concepção de *ser humano* e uma certa ideia de *natureza humana*. Para um maior aprofundamento no tema, ver: ARENDT, Hannah. *A Condição Humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007. No entanto, não se trata aqui, sob nenhuma hipótese, de tentar reduzir a concepção do que é humano para Orwell às formulações da filósofa alemã. *Permanecer humano* não é um conceito interpretativo, mas sim o elemento textual a ser interpretado, ou em outras palavras, parte de nosso próprio objeto de pesquisa e por isso não deve ser operada como algo exterior ao romance.

Winston e Júlia para, mesmo em poder do Partido, manter o mundo da introspecção trazido à superfície pela experiência do amor vivo. Esse mundo é aquele, por nós chamado no capítulo anterior, de referencial e que está diretamente ligado a esse *leitor implícito*. A manutenção desse mundo interessa também a ele e, por isso mesmo, as palavras de Winston também são proferidas em sua direção. O genérico Você (*you*) oferece à encenação distópica esse caráter de uma comunicação em dois níveis distintos, no qual o primeiro é entendido como o diálogo propriamente dito entre Winston e Júlia e o segundo compreendido na chave de uma metalinguagem capaz de implicar o próprio leitor como o interlocutor de Winston).

Conforme discutimos no capítulo anterior, a relação entre esse *leitor implícito* e os protagonistas é fundamental para os fins da *estética do prognóstico*. Todavia, desse momento em diante, até o episódio da captura de Winston e Júlia, essa relação sofrerá uma resignificação no interior da *encenação* ficcional. Se antes tratava-se de um compromisso de compreender os heróis como representantes do mundo referencial em jogo no interior da trama distópica, nesse segundo instante, o cenário cuidadosamente construído pelo narrador se voltará contra o próprio leitor a partir da negação de qualquer possibilidade de vitória, nem mesmo nos termos prometidos por Júlia na passagem anterior. A segurança da própria subjetividade é trazida à tona simplesmente para ser ironicamente desmentida algumas páginas a frente. Não é gratuito, por exemplo, que após o momento da captura de Winston, não se encontre nenhuma referência às torturas sofridas por Júlia. A moça desaparece da trama para retornar depois do final do processo de reeducação de Winston, apenas para confirmar tanto para o próprio protagonista como para os leitores que suas certezas eram infundadas: o Partido podia entrar dentro de você, alterar suas crenças e erradicar o indivíduo (*self*). Na prisão:

"o terror voltava sempre que conseguia controlar um pouco as sensações físicas. Às vezes, com diminuída esperança, pensava em O'Brien e na lâmina de barba. Era possível que viesse escondida na comida, se é que lhe iam dar de comer. Pensou vagamente em Júlia. Devia estar sofrendo em alguma parte, talvez mais do que ele. Talvez estivesse gritando de dor naquele instante. Imaginou: "Se eu pudesse salvar Júlia dobrando minha dor, seria capaz? Sim, seria". Mas não passava de uma decisão intelectual, tomada por saber que devia tomá-la. Não a sentia.

Naquele lugar não era possível sentir nada, exceto dor e consciência da dor. Além disso, era possível desejar, por qualquer motivo, que a dor aumentasse, quando já a sofria bastante? Era uma pergunta que ainda não podia responder."¹⁴⁴

Nessa passagem, o narrador começa a descrever a experiência de Winston na prisão. A preocupação do herói concentra-se basicamente em, por um lado, ter acesso à lâmina de barbear que seria capaz de colocar um fim em sua vida e, por outro, pensar se ele poderia mitigar o sofrimento de Júlia. Entretanto, Winston não parece confiante. A prisão é ironicamente descrita pelo narrador como um lugar no qual não se pode sentir nada. O movimento de doar-se pelo bem-estar de Júlia, dentro daquela prisão, parecia simplesmente não ter sentido algum. A pergunta final feita pelo narrador é também o questionamento realizado pelo próprio Winston diante do assombro de sua experiência no cárcere. Assim, prepara-se o terreno para o abismo que tomará conta do herói na sequência da passagem, ao descobrir que O'Brien não era membro da resistência mas sim um alto funcionário da própria Polícia do Pensamento:

As botas fizeram-se ouvir de novo. A porta abriu-se, O'Brien entrou. Winston levantou-se num pulo. O choque baniu todas as suas precauções. Pela primeira vez, em muitos anos, esqueceu-se da presença da teletela.

- Também te pegaram - exclamou.

- Pegaram-me há muito tempo - disse O'Brien, com leve ironia, quase arrependida. Deu um passo para o lado e por trás dele apareceu um guarda de peito largo, com um longo bastão negro na mão.

- Sabias disto - disse O'Brien - Não te iludas, Winston. Sabias... sempre soubeste.

Sim, ele agora via que sempre soubera."¹⁴⁵

¹⁴⁴ No original, em inglês, encontra-se: "Whenever his physical sensations were a little under control the terror returned. Sometimes with a fading hope he thought of O'Brien and the razor blade. It was thinkable that the razor blade might arrive concealed in his food, if he were ever fed. More dimly he thought of Julia. Somewhere or other she was suffering, perhaps far worse than he. She might be screaming with pain at this moment. He thought; 'If I could save Julia by doubling my own pain, would I do it? Yes, I would.' But that was merely an intellectual decision, taken because he knew that he ought to take it. he did not feel it. In this place you could not feel anything, except pain and the foreknowledge of pain. Besides, was it possible, when you were actually suffering it, to wish for any reason whatever that your own pain should increase? But that question was not answerable yet. (tradução nossa) Cf. ORWELL, George. *Nineteen Eighty-Four*. London: Penguin Books, 1989. p. 273.

¹⁴⁵ No original, em inglês, encontra-se: "The boots were approaching again. The door opened. O'Brien came in. Winston started to his feet. The shock of the sight had driven all caution out of him. For the first time in many years he forgot the presence of the telescreen.

A surpresa de Winston é rapidamente mitigada pelo comentário irônico de O'Brien. Mas a ironia aqui possui um duplo sentido: o primeiro é explícito na própria passagem, quando o alto funcionário do Partido Interno caçoa do protagonista, afirmando ser impossível que ele já não desconfiasse de antemão da ligação entre O'Brien e a resistência liderada por Emmanuel Goldstein. Já a segunda, não diretamente exposta no trecho supracitado, consiste na ironização da crença de Winston em uma vitória da resistência frente ao Partido. Como já dissemos anteriormente, a trajetória dos protagonistas parecia dada *a priori* não só pelo próprio narrador como também na consciência dos personagens. A perenidade do Partido nunca esteve em jogo e O'Brien, em seu primeiro encontro com Winston na prisão, faz questão de deixar isso claro para ele: o que Winston sempre soube, no limite, era que sua batalha contra o Partido estava fadada ao fracasso. O que lhe restava seria permanecer humano, evitando assim a derrota completa.

Entretanto, a própria possibilidade de uma vitória frente ao Partido passava invariavelmente por uma derrota maior: cair nas mãos da Polícia do Pensamento e ser obrigado a resistir às torturas e a toda sorte de procedimentos inventados para punir os crimes de subversão. Winston e Júlia tinham consciência plena disso. Os cálculos sobre o limite ético entre uma confissão (*confession*) e uma traição (*betrayal*) e a respectiva conclusão de que as duas coisas não eram a mesma coisa consiste justamente em uma barganha política na qual o Partido, essa poderosa e invencível entidade, invariavelmente capaz de extrair qualquer informação deles, os obrigará a lutar por sua irrevogável humanidade. A vitória estava assegurada justamente pela derrota. A Polícia do Pensamento nunca poderia entrar dentro de nós, dizia Júlia confiante, ou fazer com que acreditássemos em coisas contrárias à nossa consciência. O amor entre Winston e Júlia os faria permanecer humanos e, por consequência, vencê-los em meio a um cenário de completa derrota.

'They've got you too!' he cried

'They got me a long time ago,' said O'Brien with a mild, almost regretful irony. He stepped aside. from behind him there emerged a broad-chested guard with a long black truncheon in his hand.

'You knew this, Winston,' said O'Brien. 'Don't deceive yourself. You did know it - you have always known it.

Yes, he saw now, he had always known it." (tradução nossa) Cf. Ibid. p. 273-274.

Esse cenário cuidadosamente construído pelo narrador será completamente destruído durante o processo de reeducação de Winston. No interior da trama, o surgimento de O'Brien como vilão marcará o começo da progressiva erradicação da subjetividade (*self*) do protagonista. Esse é também o momento em que as formulações de Júlia sobre a força dessa subjetividade construída a partir da relação amorosa será posta a prova diante do poder do Partido. Aqui, evidencia-se a cruel ironia com que o narrador formula seu prognóstico em *1984*, pois aquela garantia dada por Júlia ao *leitor implícito* - e principalmente ao próprio Winston - de que, mesmo estando o seu mundo referencial completamente perdido, o Partido jamais poderia erradicar a subjetividade (*self*) que dava forma e sentido à existência desses indivíduos, que os tornavam humanos, é totalmente desmentida nas páginas seguintes.

Se nos primeiros instantes da captura de Winston, as certezas dão lugar às indagações repletas de dúvidas: "seria eu capaz de dobrar minha dor para poupar Júlia de seu próprio sofrimento?", frutos de um compromisso já mecânico, sem nenhum sentimento de convicção sobre sua real vontade em fazê-lo, nas próximas passagens do livro o que se sucederá será a própria erradicação da subjetividade de Winston através dos mais diversos procedimentos de tortura física e psicológica. Pouco importa para os fins de nossa investigação os pormenores desses procedimentos, mas sim como seus resultados constituem-se como um dos aspectos fundamentais dessa *encenação* distópica.

Totalmente separado de Júlia, a impressão de Winston sobre a prisão é descrita pelo narrador como um lugar no qual "é impossível sentir alguma coisa". Isso marca não apenas o começo das dúvidas que levariam o protagonista à ruína, mas também o fim da possibilidade aberta pela experiência da introspecção: a manifestação de uma instância de sua vida não controlada pelo Partido. Essa erradicação da subjetividade de Winston pelo processo de reeducação não culmina na morte propriamente dita do protagonista. Isso porque um Winston - ou uma Júlia -, aos olhos do leitor, poderia facilmente tornar-se um mártir. Para os fins de uma *estética do prognóstico*, que constantemente mobiliza a relação entre o *leitor implícito* e o protagonista em seu favor, transformá-los em mártires não é nem um pouco interessante, pois a chave da vitória pela resistência seria reativada e, por conseguinte, todo aquele prognóstico temível perderia sua força. A vitória do

indivíduo não é uma opção para a *estética do prognóstico*, pois o seu objeto não é apenas a *encenação* de uma sociedade situada em um futuro distante, mas também - e principalmente - o declínio desse indivíduo. Assim, torná-lo mártir seria admitir que o raciocínio construído por Júlia e Winston era correto: o Partido não poderia entrar dentro de você (*They can't get inside you*). Entretanto, os métodos pelos quais O'Brien se utilizará para realizar esse movimento pouco importam para os nossos fins investigativos, o prognóstico de 1984 encontrará seu sentido último justamente no momento em que prova-se tanto ao próprio Winston quanto ao *leitor implícito* que não há espaços nos quais o Partido não possa exercer sua influência.

Após sua saída da prisão, Winston e Júlia encontram-se ocasionalmente em um parque. O diálogo que se segue não se dá no presente, mas sim como uma lembrança. O começo da passagem ocorre justamente com Winston se lembrando das palavras de Júlia sobre o Partido:

"Não podem ver dentro de ti", ela tinha dito. "Mas podiam entrar na pessoa." "O que acontecer aqui será *para sempre*", O'Brien tinha dito. E era verdade. Havia coisas, seus (*your*) próprios atos, dos quais era impossível se recuperar. Algo estava morto em seu (*your*) peito: queimado, cauterizado.

Ele a vira; chegara até a falar com ela. Não havia perigo nisso. Sabia, quase instintivamente, que agora não se interessavam mais pelo que fizessem. Poderia ter combinado um segundo encontro, se algum dos dois o tivesse desejado. Na verdade, haviam-se encontrado por acaso. Foi no parque, num dia feio e hostil de março, quando a terra era como ferro, toda a relva parecia morta e não havia flor em parte alguma, exceto alguns crocus que se haviam arriscado a ser despetalados pelo vento.¹⁴⁶

Aqui, logo no princípio do trecho, o narrador contrapõe os dois polos que orientaram Winston, e porque não dizer o próprio leitor, ao longo de toda a trama. De um lado encontra-se sua amada e sua garantia de que havia um espaço dentro

¹⁴⁶ No original, em inglês, encontra-se: "'They can't get inside you,' she had said. But they could get inside you. 'What happens to you here is *for ever*,' O'Brien had said. That was a true word. There were things, your own acts, from which you could not recover. Something was killed in your breast: burnt out, cauterised out.

He had seen her; he had even spoke to her. There was no danger in it. He knew as though instinctively that they now took almost no interest in his doings. He could have arranged to meet her a second time if either of them wanted to. Actually it was by chance that they had met. It was in the Park, on a vile, biting day in March, when the earth was like iron and all grass seemed dead and there was not a bud anywhere except a few crocuses which had pushed themselves up to be dismembered by the wind." Cf. *Ibid.* p. 335.

dos homens livre da influência danosa do Partido, do outro, já revelado como seu algoz, o alto funcionário do Partido conhecido como O'Brien em seus esforços para provar a Winston que os poderes do Partido são ilimitados. O vencedor desse embate fica claro logo na sequência quando o narrador, descrevendo a sensação experimentada pelo herói naquele momento, afirma que era impossível se recuperar de algumas experiências para, alguns momentos depois, concluir que agora algo estava morto (*dead*) no seu peito.

No entanto, antes de nos indagarmos o que estava morto *dentro de Winston*, cabe refletirmos sobre como o narrador se vale da morte como metáfora para desenvolver o seu argumento. Se avançarmos em direção ao segundo parágrafo do trecho, na parte em que o narrador começa a descrever quais eram as condições do dia no momento do encontro entre Júlia e Winston, perceberemos como a noção de morte, antes sentida apenas no foro íntimo do herói (algo morto no peito de Winston) é metaforizada na própria descrição do cenário. A totalidade da *encenação* distópica torna-se morta para causar no leitor a impressão do peso da derrota de Winston, ou melhor dizendo, do indivíduo (*self*) trazido à superfície da trama pelo amor.

A cuidadosa construção desse cenário devastado e assustador culminará no encontro entre os dois amantes. Sua importância para o Partido, reconhece o próprio Winston descrito pelo narrador, é nula, pois já se havia provado a ambos que a vitória ou o permanecer humano (*staying human*) era impossível no âmbito da sociedade distópica. O desinteresse do Partido nele está justamente ligado à morte experimentada no interior das dependências do Ministério do Amor, durante o seu processo de reeducação.¹⁴⁷ Winston e Júlia já não representam mais qualquer ameaça ao Partido - e a essa altura da trama o leitor mais cuidadoso pode perguntar-se mesmo se em algum momento eles representaram.¹⁴⁸ Diante desse

¹⁴⁷ Nesse ponto, talvez seja interessante notar a irônia da nomenclatura utilizada por Orwell em sua construção ficcional. O Ministério do Amor é o lugar no qual esses indivíduos sediciosos experimentam seus medos mais profundos para fins de sua reeducação e sua progressiva reinserção na sociedade distópica. No caso específico de Winston, o nome torna-se cruelmente irônico na medida em que a própria experiência do amor o levou àquela condição de prisioneiro e, mais ainda, à tomada de consciência da estrutura política distópica.

¹⁴⁸ Thomas Pynchon, em seu prefácio à edição britânica de 1984 anteriormente citado, chega a indagar se Júlia, trabalhando no departamento de ficção, não seria ela mesma - assim como o próprio O'Brien - uma funcionária a serviço do Partido com a função de capturar potenciais indivíduos sediciosos. Embora tenha seus méritos, essa hipótese não pode passar de especulação e, também, pouco interessa para nossos fins se Júlia realmente amava Winston, mas sim a via

cenário completamente inóspito, e através da cuidadosa utilização do pronome possessivo seu/seus (*your/yours*), Winston e o leitor seguem caminhando juntos, totalmente destituídos de qualquer esperança, para o momento derradeiro do seu último encontro com Júlia e da inevitável constatação de que o Partido havia finalmente vencido.

Ele ia andando depressa, as mãos geladas, olhos lacrimejantes, quando a viu a menos de dez metros de distância. Imediatamente percebeu que ela mudara, de modo mal definido. Quase se cruzaram sem um gesto; mas ele voltou-se e seguiu-a, sem grande interesse. Sabia não haver perigo, já ninguém se ocupava dele. Ela não falou. Caminhara obliquamente, pela grama, como se tentasse desvencilhar-se dele; depois parecera resignar-se a tê-lo ao lado. Dali a pouco estavam no meio de uma touceira de arbustos desfolhados e escalavrados, que não serviam nem como esconderijo nem como abrigo contra o vento. Fazia um frio nefando. O vento assobiava por entre os galhos secos e sacudia os pobres crocus sujos. Ele passou o braço pela cintura da moça.

Não havia teletela, mas devia haver microfones escondidos: além disso, podiam ser vistos. Não importava, nada importava. Poderiam deitar no chão e fazer *aquilo* caso desejassem. Sua carne gelou de horror, só de pensar nisso. Ela não reagiu de modo algum ao toque do braço de Winston; nem ao menos tentou se livrar. Ele soube então o que havia mudado nela. Tinha o rosto mascilento, e havia uma longa cicatriz, parcialmente oculta pelo cabelo, rasgando a testa e a fronte; mas não era essa a mudança. Sua cintura engrossara e, de modo, surpreendente, enrijecera também. Ele lembrou-se de uma vez em que, após a explosão de uma bomba, ajudara a puxar um cadáver debaixo dos escombros, e como se assustara não apenas com o peso incrível do corpo mas também com a rigidez e a dificuldade de segurá-lo, que davam a impressão de pedra na carne. O corpo dela dava aquela impressão. Ocorreu-lhe que a textura de sua pele também era muito diferente do que fora.¹⁴⁹

contrária (o sentimento de Winston com relação a Júlia) na qual se dá a construção da relação entre o leitor implícito e o protagonista por nós analisada ao longo desse trabalho. Cf. PYNCHON, Thomas. *Introduction to 1984*. In: ORWELL, George. *1984*. London: Penguin Books, 1989.

¹⁴⁹ No original, em inglês, encontra-se: "He was hurrying along with frozen hands and watering eyes when he saw her not tne metres away from him. it struck him at once that she had changed in some ill-defined way. They almost passed one another without a sign, then he turned and followed her, not very eagerly. He knew that there was no danger, nobody would take any interest in them. She did not speak. She walked obliquely away across the grass as though trying to get rid of him, then seemed to resign herself to having him at her side. Presently they were in among a clump of ragged leafless shrubs, useless either for concealement or as protection from the wind. They halted. It was vilely cold. The wind whistled through the twigs and fretted the occasional, dirty-looking crocuses. He put his arm round her waist.

There was no telescreen, but there must be hidden microphones: besides, they could be seen. It did not matter, nothing mattered. They could have lain down on the ground and done *that* if they had wanted to. His flesh frozen with horror at the thought of it. She made no response whatever to the clasp of his arm; he knew now what had changed in her. Her face was sallower,

Nessa passagem, a metáfora da morte continua a ser empregada pelo narrador para descrever a situação de Winston. No entanto, se olharmos mais detidamente para o desenrolar da cena, perceberemos que essa metáfora ganha cada vez mais força. Se antes algo, aparentemente indefinido, estava morto no peito do protagonista, agora a passagem acima descreve uma paisagem cada vez mais morta, fria, sombria e cruel. Os arbustos desfolhados, os galhos secos e a árvore que não serve de abrigo e nem protege do frio *encenam* o vazio deixado em Winston pelo processo de reeducação. O próprio cenário torna-se extensão da vida do herói, ampliando-a consideravelmente o poder dessa metáfora. O narrador não delimita ao certo a fronteira entre esse mundo despido de vida e a existência de Winston. Na realidade, ambos estão igualmente mortos, o indivíduo que outrora fora o protagonista desse romance agora era apenas parte dessa natureza morta composta pela sociedade distópica.

Esse terrível quadro se confirmará algumas linhas a frente quando o narrador descreve as impressões de Winston sobre Júlia durante o encontro deles. Antes, contudo, o narrador faz questão de lembrar ao leitor de que o Partido não se importa mais com os protagonistas. Eles já estavam derrotados e que já haviam sido reintegrados à sociedade distópica ou, melhor dizendo, já estavam convencidos de que eles eram sim os mortos. Dessa forma, na sequência do trecho a metáfora da morte atinge seu ápice na medida em que Winston toma consciência de que Júlia havia sido profundamente afetada pela experiência na prisão. O corpo da moça causava-lhe a mesma sensação de quando ele foi obrigado a remover um cadáver sem vida dos escombros, mas não é apenas esse o ponto central da comparação. Também há, algumas linhas antes, a ausência de reação de Júlia diante do contato de Winston e a textura diferente de sua pele transformam-na em uma mulher quase irreconhecível aos olhos do protagonista.

Esse estranhamento parece cumprir uma dupla função: a primeira consiste em revelar ao próprio Winston não somente a morte daquela Júlia que ele havia

and there was a long scar, partly hidden by the hair, across her forehead and temple; but that was not the change. It was that her waist had grown thicker, and, in a surprising way, had stiffened. He remembered how once, after the explosion of a rocket bomb, he had helped to drag a corpse out of some ruins, and then had been astonished not only by the incredible weight of the thing, but by its rigidity and awkwardness to handle, which made it seem more like stone than flesh. Her body felt like that. It occurred to him that the texture of her skin would be quite different from what it had once been. Cf. *Ibid.* p. 335-336.

jurado amar e proteger sob qualquer custo, mas também na tomada de consciência da sua própria condição atual. A segunda, menos evidente, é tornar claro para o leitor o sentido manifesto do prognóstico contido na trama de 1984, ou seja, o da erradicação do indivíduo (*self*) levado a cabo pela *estética do prognóstico* através desse discurso *encenado* (ficcional) no qual o prognóstico desenvolve-se no desenrolar da trama mesma. Mais do que antecipar um modelo social plausível no futuro, essa *estética do prognóstico* elege como objeto central de sua construção ficcional o indivíduo (*self*). A metáfora da morte, ao apresentar para o leitor a imagem de uma Júlia moribunda, marcada pelas cicatrizes deixadas pelo seu próprio processo de reeducação, faz com que o prognóstico, e a narrativa distópica, finalmente assumam seu sentido pleno: a partir desse momento todos se dão conta de que o futuro lhes guarda a certeza de serem eles mesmos os mortos, ou dito de outra forma, destituídos de sua própria individualidade (*selfness*).

O argumento desenvolvido aqui, de que só se é capaz de encontrar o sentido da narrativa distópica a partir da experiência da morte, definida no interior dessa *estética do prognóstico* apenas de maneira metafórica, é claramente tributário do célebre texto de Walter Benjamin sobre a obra de Nikolai Leskov. Nela, o filósofo alemão afirma que:

"morrer era antes [da modernidade] um episódio público na vida do indivíduo, e seu caráter era altamente exemplar: recordem-se as imagens da Idade Média, nas quais o leito de morte se transforma num trono em direção ao qual se precipita o povo, através das portas escancaradas. Hoje, a morte é cada vez mais expulsa do universo dos vivos. Antes não havia uma só casa e quase nenhum quarto em que não tivesse morrido alguém. (A Idade Média conhecia a contrapartida espacial daquele sentimento temporal expresso num relógio solar de Ibiza: *ultima multis*). Hoje, os burgueses vivem em espaços depurados de qualquer morte e, quando chegar sua hora, serão depositados por seus herdeiros em sanatórios e hospitais. *Ora, é no momento da morte que o saber e a sabedoria do homem e, sobretudo sua existência vivida – e é dessa substância que são feitas as histórias - assumem pela primeira vez uma forma transmissível.*"¹⁵⁰

No momento da morte, ou em outras palavras, na hora em que o leitor entra em contato com a mortificação de Júlia, é que o prognóstico assume sua forma transmissível. Apenas nesse instante o leitor, que encontra-se intimamente

¹⁵⁰ Cf. BENJAMIN, Walter. *O narrador*. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Editora Brasiliense. 1985. p. 207. Grifo nosso.

ligado aos protagonistas, completa a totalidade daquele percurso narrativo iniciado no momento em que os dois personagens encontram-se pela primeira vez em meio a uma multidão de pessoas e, ainda um tanto assustados com a ideia, decidem se encontrar novamente em um outro local. Esse sentido do prognóstico está intimamente ligado à ideia de derrota dos protagonistas e, no âmbito dessa construção ficcional, o último diálogo entre Júlia e Winston, atravessado pela atmosfera morta de uma sociedade opressora e cruel, apresenta aos leitores que todos nós podemos, em um futuro incerto e distante, nos tornar as Júlias e Winstons de nossa própria época.

Um movimento análogo ao descrito por nós em *1984* pode ser encontrado no romance do escritor russo Yevgeny Zamyatin. Em *We*, a experiência da morte não é tematizada em seu sentido literal, ou seja, através do fim da vida biológica de D-503, mas sim a partir desse processo efetuado pelo Estado único no qual todos os seus habitantes são obrigados a fazer uma *lavagem cerebral* levada a cabo pelos mandatários do regime distópico. Antes desse desfecho dramático, no entanto, D-503 experimenta alguns efeitos colaterais de sua paixão. Ao conhecer e começar a manter seus encontros com E-330, o protagonista acaba deixando de lado uma outra moça, O-90, de quem até então havia sido amigo e amante. Logicamente, a relação deles fora muito diferente daquela entre o herói e E-, sendo estritamente funcional e ligada aos termos estipulados pelo Estado único. No entanto, o mais surpreendente nessa passagem não é tanto a reação de D-, mas sim a conduta da própria O-, uma outra personagem menor da trama que, assim como o colega de R-13, parece aspirar à tornar-se algo mais do que um mero *número*. A situação torna-se ainda mais tensa quando O- revela estar grávida (algo proibido pelo Estado único) e afirma seu desejo de dar à luz ao bebê.

- Estou tão feliz! Estou grávida, grávida até mais não, percebe? E vou andando por todo o lado, mas não ouço nada do que se passa à minha volta. *Passo o tempo todo a escutar o que se passa dentro de mim, no interior de mim própria...*

Fiquei calado. Tinha a tal substância pegada à cara, incômoda, não conseguia ver-me livre dela. E, de súbito, inesperadamente, com o olhar mais intensamente azul do que das outras vezes, ela pegou-me na mão e senti o contato desta com os lábios. Em toda a minha vida, não tinha nunca passado por uma experiência destas. Era uma espécie de carícia antiga

que até ali ignorava, e foi tal a vergonha e aflição que retirei bruscamente a mão, com uma rudeza nada habitual em mim.

- Está completamente fora de si. E não há motivo para isto... no geral, você... Que razões tem para estar tão contente? Esqueceu-se do que a espera, não esqueceu? Não perde pela demora. Se não for agora, é daqui a um mês, dois meses...¹⁵¹

Logo no começo dessa passagem, uma vez mais torna-se evidente que a experiência da individuação não é exclusividade do protagonista em *We*. Sua antiga companheira, nesse momento já completamente preterida em nome de sua nova amante, tenta desesperadamente chamar a atenção de D-503. A questão da gravidez, um aparente tabu aos olhos do Estado único, ao invés de causar a comoção esperada por O-, faz com que o protagonista sinta-se cada vez mais afastado dela. Novamente, vemos D-503 negar à outra personagem o reconhecimento de sua própria subjetividade. O primeiro momento, discutido por nós ao final do último capítulo, no qual R-13 relata a morte de um colega, poeta, que clamava ser um gênio e, por isso, estar acima do Estado único. Aqui, a partir do trecho por nós grifado na citação, torna-se facilmente perceptível como o narrador (não o narrador do diário propriamente dito, ou seja, o protagonista em seu processo de escrita, mas o narrador do romance propriamente dito) constrói cuidadosamente esse conflito entre o protagonista e O-90, no qual D-503, alguém que experimenta intensamente a experiência da introspecção através de sua relação com E-, é incapaz de reconhecer outros processos de individuação. Quando sua antiga amante lhe diz que agora passa o tempo todo a escutar o que se passa dentro dela, em seu interior, podemos nos indagar qual seria a diferença entre essa experiência e aquela vivenciada pelo protagonista durante a escrita de seu diário. Ao fim e ao cabo, a escrita do diário representa, no interior da *encenação* construída por Zamyatin, ele mesmo o ponto mais alto desse processo de introspecção que inicia-se quase espontaneamente - assim como em Orwell e em Huxley - e acentua-se a partir do contato com E-330.

Basta lembrarmos do começo do romance de Orwell no qual Winston encontra-se sentado sobre a sua mesa, de tal forma a não ser filmado pela teletela, tentando escrever (o que era considerada uma atividade altamente subversiva pelo Partido) um diário em que pudesse relatar suas impressões sobre o regime e

¹⁵¹ Cf. ZAMYATIN, Yevgeni. *Nós*. Lisboa: Antígona, 2004. p. 203-204. (grifo nosso)

também acerca de sua própria vida. Nas palavras do próprio autor: "ele [Winston] mergulhou a pena na tinta e então hesitou por apenas um segundo. Um tremor passou por suas entranhas. Marcar o papel foi o ato decisivo. Em letras pequenas e desajeitadas, ele escreveu."¹⁵² Sobre o romance de Huxley, é suficiente para nossos fins lembrarmos-nos de que o processo de letramento e educação de John é feito através de uma compilação das peças de Shakespeare que oferecerão ao Selvagem, no momento do encontro com Lenina, todo o arcabouço sentimental para lidar com os descaminhos do amor, conforme já desenvolvemos no capítulo anterior.

Curiosamente, a sensação de incômodo cresce ainda mais quando O-90 tenta inutilmente recorrer a um gesto (pegando na mão de D-) para tentar comovê-lo. Essa atitude tem, na realidade, o efeito contrário: o protagonista sente-se completamente embaraçado por fazer parte daquela cena que julga ser patética. Ali, para usar uma dicotomia já explorada anteriormente por nós no último capítulo, tanto o número D-503 como a pessoa encontravam-se extremamente aflitos. Tal desconforto com a sensação não parece ser de ordem social, ou seja, não parece tanto ser reflexo da gravidez, algo proibido pelo Estado único, mas sim fruto da vergonha e do embaraço causados pela percepção desses desejos de individuação. No entanto, o cerne da questão aqui não parece ser apenas esse. O problema do reconhecimento ou não desse direito ao exercício pleno da condição humana parece assumir outra dimensão se lembrarmos da dicotomia entre o *número* (parte integrante do Estado único) e o *animal* (aprisionado dentro de D-503) que está prestes a quebrar a crosta.

Quem parece chocar-se com a gravidez e os gestos fora de propósito de O-90 não é o *animal*. Este surge somente quando E-330 entra em cena. Do contrário, o que vemos é o *número* racional, ou dito de outra forma, aquele sujeito que é praticamente uma extensão do próprio Estado único. Isso fica evidente quando voltamos à cena supracitada e vemos que em nenhum momento dela D-503 considera uma via que não passe pelas sanções e valores do regime distópico. Ao ser contrário à ideia da gravidez, o protagonista não fala como um indivíduo

¹⁵² No original, em inglês, encontra-se: "He [Winston] dipped the pen into the ink and then faltered for just a second. A tremor had gone through his bowels. To mark the paper was the decisive act. In small clumsy letters, he wrote." Cf. . ORWELL, George. *Nineteen Eighty-Four*. London: Penguin Books, 1989. p. 9.

(*self*), mas dá voz às próprias crenças do sistema político vigente. Podemos dizer com alguma segurança que D-503 é atravessado pelo Estado único e, enquanto um *número*, abandona toda e qualquer pretensão à individuação para tornar-se a personificação desse mesmo Estado único. O *número* e o Estado são uma única coisa. A forma como o trecho se encerra, com o herói lembrando D-503 das penas que ela poderia enfrentar caso levasse a gravidez adiante demonstram justamente como essa dicotomia entre o *número* e o indivíduo (*self*) é fundamental para compreendermos como a *estética do prognóstico* desenvolve seu argumento em *We*. Indo nessa direção, a sequência da passagem poderá tornar nosso argumento ainda mais claro:

Regressou a calma. À esquerda, o vidro nebulosamente verde do Muro. Em frente, o edifício vermelho-escuro da Casa de Antiguidade. E as duas cores, assim postas lado a lado, deram-no uma ideia que me pareceu brilhante.

- Espere! Já sei como a posso salvar. Vou poupá-la à situação de ver por momentos o seu filho e morrer logo a seguir. Vai poder criá-lo, compreende, vai vê-lo desenvolver-se, crescer, tomar forma, como um fruto, ao mesmo tempo que o embala nos braços.

Estremeceu, agarrou-se a mim, estreitou-me a si.

- Recorda-se daquela mulher? - continuei. - Já há uns tempos, uma vez em que dávamos o nosso passeio coletivo? Ela está ali, neste momento, está na Casa de Antiguidade. Vamos ter com ela, garanto-lhe que tudo se há de arranjar, sem demora.

Com os olhos do espírito, vi-me, na companhia de E-, a conduzir O- através dos corredores. Ela estava ali do outro lado do Muro, no meio das flores, folhas, ervas. O- largou-me; os cominhos do seu crescente róseo estremeceram e descaíram para o queixo.

- É a tal mulher? - perguntou.

- Ora... - gaguejei, embaraçado, não sei porquê. É, de fato... É ela mesma.

- E quer que eu vá ter com ela, que lhe peça, quer que... Não se atreva a pedir-me uma coisa dessas. Nunca!

Afastou-se a correr. Mas, como quem se tivesse esquecido de qualquer coisa, voltou-se e gritou:

- *Antes a morte, sim, antes a morte!* E o problema não é seu... Para si, não é tudo igual?¹⁵³

¹⁵³ Cf. Ibid. p. 204-205. (grifo nosso)

Aqui, no espaço de um único parágrafo, o narrador efetua um salto radical na consciência de D-503. Se inicialmente ele parecia totalmente contrário à ideia de O-90 levar a gravidez adiante, achando absurda a pretensão da moça em pensar que seria capaz de transgredir as normas do Estado único sem ser punida, agora ele não só parece achar essa uma ideia desejável bem como oferece a ela uma oportunidade de concretizar os seus anseios. Essa súbita alteração na argumentação do protagonista não é, de maneira alguma, gratuita. Logo após conceber a maneira pela qual os problemas de O- poderiam ser resolvidos, D- pergunta à jovem se ela por acaso lembra-se de sua amada, pois seria ela quem poderia oferecer-lhe o apoio necessário para a dissolução dessa crise. Primeiramente, qual seria a solução pensada pelo herói que envolveria E-? A resposta, embora não apareça tematizada em nenhum momento da passagem, pode ser inferida como a adesão de O- ao movimento sedicioso e, por conseguinte, através da vitória dos insurgentes, que ela pudesse viver junto ao seu filho longe dos limites do muro verde e do Estado único.

Do ponto de vista estritamente alegórico, a maneira pela qual o narrador descreve a concepção da solução pensada por D-503 é fundamental para o desenvolvimento de nossos argumentos. O protagonista, ao regressar à calma, parece também regressar à sua condição humana. A passagem entre o *número* assustado pelo gesto de carinho demonstrado por O-90 e o *animal* dotado de desejos e anseios que extrapolam as regras de conduta do Estado único é rápida e, indo mais além, marcada pelo surgimento de E-330 no interior da cena. É só a partir do surgimento da imagem mental de sua amada conduzindo O- pelos corredores da Casa de Antiguidades que levam para o lado de fora do Muro Verde, que o herói torna-se capaz de vislumbrar não apenas a solução para o problema central de O-90, mas também - e fundamentalmente - compreender que O-90 e ele são rigorosamente iguais em pelo menos um aspecto: tratam-se de dois *números* quebrando a crosta e indo em direção à libertação desse *animal*, desse indivíduo (*self*) preso dentro dos muros de vidro do Estado único. Essa tomada de consciência está intimamente ligada à questão do amor. O caminho concebido por D-503 só é possível porque E-330 existe. E, ironicamente, a própria tomada de consciência de O-90 só se torna igualmente possível porque D-503 assume um papel, para ela, semelhante ao exercido por E-330. Para usar a metáfora

empregada por Zamyatin, o rompimento da crosta que envolve o *número* possui relação direta com o amor, ou dito de outra forma, com o ato de apaixonar-se. A rota de salvação pensada pelo protagonista só pode passar por sua amada e, por sua vez, o único caminho possível para o rompimento da crosta de O- também só se dá através de seu amado. Fora do domínio das paixões, só há o Estado único e os seus *números*.

Os *números* estritamente ligados ao Estado único são incapazes de "*olhar com os olhos do espírito*". O próprio D-503 em sua condição oscilante, fora incapaz de reconhecer em O-90 a sua humanidade até que lembrara-se, ele mesmo, de como sua própria crosta ora chegava mais ou menos perto de romper-se quando estava próximo de E-. A recusa de O-90 em encontrar-se com E-330 fora dos limites do Muro Verde para ter alguma chance de salvação, nos mostra que a questão nunca fora apenas levar a gravidez adiante. Na realidade, o que está em jogo aqui é justamente a autonomização do indivíduo frente ao regime distópico, ou ainda dito de uma maneira melhor, o olhar com os olhos do espírito para dentro de si mesma. Pouco importa para O-90 a salvação se ela não puder viver ao lado de seu amado, pois, no limite, a vida sem o amor significa - no interior dessa *estética do prognóstico* - a morte mesma. Isso fica evidenciado pela maneira como a cena se encerra, com a moça desejando antes a morte do que ser obrigada a viver pelo resto da vida sem seu amado.

Obviamente essa passagem deixa claro que a questão central não é, assim como em *Brave New World* e *1984*, a mera luta contra um regime político danoso. Se assim fosse, O-90 teria sem dúvida alguma aliado-se aos sediciosos do lado de fora do muro, pois partilharia com eles da consciência de que o Benfeitor e o Estado único eram os culpados pelo risco que estava correndo. No entanto, a moça, nem mesmo D-503, atingem esse nível de consciência política. Não sendo uma questão estritamente política - embora esteja circunscrita nela - o prognóstico contido em *We* diz respeito mais à condição humana no futuro do que propriamente à sociedade nas quais esses mesmos homens viverão. O Muro Verde, a redoma de vidro que separa o Estado único do resto do mundo e a figura onipresente do Benfeitor não são, nem de perto, o ponto central da trama contida no romance escrito por Zamyatin. O triunfo final do Estado único sobre os sediciosos é, sob os termos da *estética do prognóstico*, muito mais uma derrota

desse conjunto de indivíduos (*selves*) que, conscientes de sua subjetividade, insurgem-se contra a figura do Benfeitor do que propriamente a vitória do regime distópico. O desejo desses indivíduos não tem como seu fim último apenas a derrubada do regime, mas essa derrubada do regime configura-se como o único caminho possível para o fim dos *números* e da extensão do Estado único que vivia dentro desses homens e mulheres. O fim do regime representaria não apenas um desejo por uma nova sociedade, mas também - e principalmente - a destruição da crosta que impede o *animal* de sair e ganhar o mundo.

Portanto, essa passagem configura-se como um *turning point* no interior da *encenação* contida em *We*. Quase ao acaso, ao oferecer uma via alternativa à O-90, D-503 faz uma escolha crucial para o seu destino: torna-se, aos olhos da antiga amante e também do leitor, mais do que um mero *número*. Sem manifestar em palavras seu desejo, ao ver a moça correr para longe, o protagonista segue em frente, até a casa de antiguidades, para encontrar E-330. Antes, no entanto, "sente uma contração grande e dolorosa em seu peito."¹⁵⁴ Há, para essa sensação que encerra o capítulo do diário, uma dupla possibilidade de interpretação: a primeira consiste em considerar o mal-estar como resultado da situação experimentada momentos antes, e no vazio deixado pela sua incapacidade em ajudar O-, uma antiga amiga por quem D- certamente nutria uma certa afeição. Essa hipótese, embora pareça extremamente plausível, pode ser desmentida se levarmos em consideração o argumento da própria moça ao afirmar que para D- a morte ou a vida dela seriam igualmente irrelevantes. De fato, essa irrelevância de O- para a vida do protagonista foi o que motivou, em primeiro lugar, a contrariedade à ideia de levar aquela gravidez adiante, o que torna essa argumentação substancialmente frágil. A segunda opção consiste em compreender essa dor como resultado dessa escolha crucial feita instantes antes, na qual D-503 decide quase inconscientemente tornar-se algo mais do que um mero *número*. Sem ter a menor ideia do que lhe sucederá de agora em diante, tendo perdido a garantia que lhe era dada pela condição de ser parte integrante do regime, o protagonista caminha rumo à Casa de Antiguidades, em direção ao rompimento da crosta que outrora prendia o *animal* dentro dele mesmo. Esse dilema é abordado, algumas páginas adiante, pelo próprio herói ao afirmar que:

¹⁵⁴ Cf. *Idem*.

Caminhava sozinho pela rua, sob o sol-posto. O vento, em rodopio, empurrava-me, levantava-me no ar, fazia-me voar como um papel, os pedaços do céu de chumbo entrechocavam-se; estavam destinados a pairar no infinito por mais um ou dois dias... Os unifs dos que passavam por mim roçavam pelo meu, mas eu caminhava sozinho. Era evidente que todos eles estavam salvos, só para mim não havia salvação: eu não queria ser salvo.¹⁵⁵

Nesse ponto da narrativa, torna-se mais clara a percepção do próprio D-503 sobre sua própria condição. Assim como em Orwell, instantes antes de experimentar o decisivo momento da derrocada, o protagonista consegue finalmente vislumbrar - e expor para o leitor - as implicações geradas pela sua conduta. A leveza, poeticamente construída pelo narrador, tem um papel fundamental nessa passagem, qual seja, o de marcar a diferença entre o herói e os demais números. Sozinho a caminhar pela rua, D- não é apenas mais um *número*. Agora, livre de sua crosta, o protagonista está sujeito não só às sanções do Estado único contra si, como também ao risco da morte (compreendida aqui como a interrupção dessa nova condição por ele adquirida). D-503 não desejava ser salvo porque, no limite, não havia salvação possível para ele no interior do Muro Verde. Aquilo que havia começado com o despertar de um *animal* praticamente descontrolado, finalmente assume uma forma bem delimitada no âmbito dessa *encenação* romanesca.

A solidão do protagonista é menos um dado absoluto do que um recurso estético cuidadosamente utilizado pelo narrador. Essa solidão só pode ser relativa, isso porque D- é parte de um movimento maior em prol do fim do Estado único. No entanto, a solidão não diz respeito somente à sua condição material (estar sozinho naquele momento enquanto caminha pelas ruas) mas sim a uma solidão necessária e desejável à experiência da introspecção e da reflexão sobre sua própria condição. Em suma, é apenas por ser capaz de traçar um diálogo silencioso consigo mesmo, que D-503, com uma perspicácia incomum à sua conduta durante toda a trama, é capaz de chegar à uma conclusão: não havia salvação possível fora do Estado único. Assim, o momento da tomada de consciência do protagonista e do *leitor implícito* coincide, assim como em Orwell, com aquele no qual a possibilidade de um final vitorioso, ou dito de outra forma, de um recuo ao mundo referencial desse *leitor implícito* se mostrava impossível.

¹⁵⁵ Cf. *Ibid.* p. 220.

Aqui, o destino do personagem central e de seus leitores já está dado, não pelas palavras daquele narrador onisciente que por vezes confunde-se com o próprio protagonista, mas pela conclusão logicamente construída e argumentada por D-503, *a priori*. A tese da não salvação se confirmará algumas páginas adiante quando o personagem receber a ligação e ouvir a temível voz do Benfeitor chamando-o para uma reunião. Isso só poderia significar uma única coisa: já sabiam sobre seus planos de entregar a *Integral* (o projeto mais ambicioso do Estado único) nas mãos dos sediciosos. E o sabiam porque a tentativa de tomar a *Integral* durante seu voo experimental havia fracassado. Entretanto, como nos conta D-503 em seu diário ao relatar a situação:

- Alto!

Senti uns dedos enterrados na palma da mão: era E-, encostada a mim:

- Quem é? Conhece-o?

- Mas... não é dos seus?...

Ele já tinha trepado no ombro de alguém. A cara igual a centenas, milhares de caras, única todavia entre todas as caras, erguia-se agora acima de cem caras:

- Em nome dos guardas! Vós a quem falo... metei na cabeça que os guardas me escutam... estão todos a ouvir-me. E só vos digo isto: nós sabemos. Não sabemos os vossos números, nem por sombras, mas, apesar disso, sabemos tudo. O integral nunca será vosso. O voo experimental irá até o fim, e vós, que ninguém se atreva a mexer um dedo. Continuareis a trabalhar até o final, até o regresso. E só então acabará tudo.

Silêncio. Os quadrados de vidros sob meus os meus pés eram moles, como lã ou algodão, e as minhas pernas eram também de lã ou algodão, moles. Ela, ao meu lado, sorria com um sorriso alvíssimo; desprendiam-se dela chispas azuis, frenéticas. Murmurava-me ao ouvido, entre os dentes cerrados:

- Ah, foste tu? Cumpriste o teu dever? Está bem...¹⁵⁶

Essa atmosfera assustadora começa a ser narrativamente construída justamente com o surgimento desse agente infiltrado. Quase de maneira análoga à polícia do pensamento criada por Orwell, imperceptível em seus movimentos de investigação, os *guardas* surpreendem os revolucionários justamente durante seu momento de maior glória: a tomada da *Integral*. Ainda sobre a estimulante

¹⁵⁶ Cf. Ibid. p. 240-241.

semelhança entre a passagem da captura - ou nesse caso do anúncio da descoberta de seus planos - e como ela se desenrola em Orwell e no romance de Zamyatin, o tom imperativo utilizado pelo personagem em seu discurso (*ninguém se atreva a mexer um dedo*) é praticamente o mesmo do qual se vale o agente da polícia do pensamento ao anunciar a captura de Júlia e Winston (*permaneçam exatamente onde estão. Não se movam até receberem ordens*).¹⁵⁷

Nesse sentido, a tópica da traição revela-se como um ponto fundamental em ambas as obras. Entretanto, a questão não consiste no ato propriamente dito e, no interior das duas tramas, essa traição nunca ocorre de fato. Nem Winston, e tampouco D-503 entregam suas respectivas amantes ou os planos contrários aos regimes distópicos quando pressionados pelas forças repressoras. No caso de Orwell, como já discutimos anteriormente, essa estratégia consiste em um recurso retórico cuidadosamente mobilizado pelo narrador para dar força ao prognóstico *encenado* no romance, ou seja, mostrar ao leitor que os limites previamente traçados pelos protagonistas sobre o regime ("*eles não podem entrar dentro de você, te fazer crer no que eles querem*") não existiam e que, na realidade, tanto a experiência da introspecção quanto o mundo construído pelo casal de amantes em um quarto no andar de cima de uma loja de antiguidades (mundo esse profundamente ligado ao referencial do *leitor implícito*) estava decididamente fadado ao fim. Não havia possibilidade de retorno ao mundo da primeira metade do século XX e talvez, no interior do *imaginário* ativado por essa *estética do prognóstico*, não haja retorno possível a nenhum presente no qual os leitores dessas obras estejam situados. Ainda assim, resta a pergunta: qual é a função exercida por essa tópica da traição em *We*?

O desejo de um recuo ao mundo referencial do leitor é tão claro em *We* como em *1984*. Os encontros furtivos entre D- e E- acontecem em uma *casa de antiguidades*, uma espécie de museu responsável por guardar alguns resquícios de um passado desprezado pelo Estado único e, com o desenrolar da trama, esse local revela-se como o acesso ao mundo exterior - o mundo fora dos limites do muro verde. A metáfora parece desenhar-se mais claramente agora: o caminho para a

¹⁵⁷ No original, em inglês, encontra-se: "Remain exactly where you are. Make no movement until you are ordered." Cf. ORWELL, George. *Nineteen Eighty-Four*. London: Penguin Books, 1989. p. 253. (tradução nossa)

derrubada do regime não encontra-se na criação de algo novo, mas sim no retorno a uma forma de vida antiga que comporte esses animais recém libertados de suas crostas. E esse lugar é, obviamente, o lugar habitado pelo público alvo do diário escrito por D-503, ou seja, o mundo dos leitores.

A susposta traição de D-503, no entendimento de E-330, consistira na delação de todos os sediciosos envolvidos nos planos de tomada da *Integral*. Quando o guarda anuncia que os planos de tomada da nave já são de conhecimento das forças repressivas e pede para que todos permaneçam onde estão, a única conclusão a que E- consegue chegar é que D- ainda tinha dúvidas sobre sua própria condição. Todavia, como discutimos anteriormente, o protagonista parecia estar bem certo de que o único caminho para ele seria aliar-se aos rebeldes, não tanto porque fosse convictamente contrário ao regime do Benfeitor, mas porque o retorno ao passado - assim como em Orwell e Huxley - era o único meio pelo qual o romance entre ele e sua amada poderia ir adiante. Para além disso, embora não seja nosso intuito analisar nenhuma das obras sob essa perspectiva, parece haver também uma espécie de problema lógico na construção dessa passagem. D-, conforme já foi exaustivamente explorado ao longo desse capítulo, era o engenheiro responsável pela construção do *Integral* e isso o tornava o único tripulante indetectável entre os sediciosos. Sabendo disso tão bem quanto os leitores do diário, como E- poderia sequer desconfiar de D- sabendo que ele era o mais frágil dos elos dessa corrente contrária ao regime e tendo, pelo menos vagamente, a ideia de que seria ele mesmo o primeiro a ser interrogado pelos guardas?

Essa pergunta não encontra resposta concreta em nenhum outro momento do romance, mas esse espaço aberto dá forma à alegoria contida nos momentos finais do livro. Ao perderem o controle da nave, no entanto, nenhum dos números é capturado. A maneira pela qual isso acontece não fica realmente muito clara. A passagem do final desse capítulo para o próximo se encerra com D- afirmando não ser capaz de lembrar de mais nada depois do anúncio do guarda, no entanto, no começo da próxima parte do diário ele ainda encontra-se em liberdade. Por alguns instantes, na interseção entre esses dois capítulos e, especialmente, a partir do lapso de memória experimentado pelo protagonista, o *leitor implícito* é levado a crer que há espaço para a vitória dos revolucionários e, talvez, haja mesmo a

possibilidade de retorno ao passado tão glorificado por E-330. Essa sucessão de espaços deixados na construção ficcional da trama podem não ser meras *deficiências do espírito criador*. Uma outra hipótese de interpretação, menos afeita à ideia de um gênio criador deficiente, seria entender esses espaços como *atos de fingir* que possuem uma função cuidadosamente delimitada no interior da trama distópica: o aprofundamento da relação entre o *leitor implícito* e o protagonista a partir da criação de um espaço no qual a ideia de vitória torna-se momentaneamente possível. No entanto, esse espaço será - assim como em Orwell - desfeito ao final do romance. Sua criação enquanto um recurso narrativo existe justamente porque toda a pretensão de um recuo ao mundo referencial deve ser eliminada. A possibilidade desse mundo da tradição, gestado no interior da *casa de antiguidades*, é apenas uma ilusão que será cuidadosamente desconstruída pelo narrador.

A desconstrução desses espaços de ação deixados pelo narrador para D-503 e seus companheiros começa com uma ligação do Benfeitor, na qual o mandatário solicita que o protagonista venha imediatamente à sua presença. Entre o final da última passagem e a ligação a desordem toma conta do Estado único e todos os *números* encontram-se desnorteados com os últimos acontecimentos. Contudo, o regime possui um plano bem delimitado para solucionar esse caos instaurado pelos revolucionários: obrigar todos os cidadãos a serem submetidos a uma lavagem cerebral que os levaria de volta à condição dócil do princípio do romance. Com esse quadro assustador pintado, sem ter a certeza de quem sairá triunfante no embate entre as forças do Benfeitor e os sediciosos, o leitor é levado a testemunhar a força do mandatário, representado quase como uma imagem divina, que explicaria didaticamente ao protagonista qual era o seu erro ao opor-se ao Estado único:

"Todos querem encontrar alguém que lhes diga o que é a felicidade... e que depois os amarrem bem à felicidade, com cadeados. Não é isso mesmo o que fazemos hoje? O velho sonho do paraíso... Repara que no paraíso ninguém sabe o que é desejo, piedade e amor... Quem está no céu são os bem-aventurados que se sujeitaram à fantasiotomia [procedimento de lavagem cerebral] (e é por isso mesmo que são bem-aventurados), são os anjos, são os servos de Deus."¹⁵⁸

¹⁵⁸ Cf. Ibid. p. 253.

O que se segue a essa passagem é a rápida descrição de D-503 sobre como as pessoas estavam sendo levadas para a *máquina do benfeitor*. Lentamente, todos os *números* estavam sendo forçosamente postos de volta em suas crostas, os *animais* cheios de desejo e vontades - para usar a metáfora elaborada pelo próprio protagonista - estavam sendo abatidos um por um. Todavia, não se trata de uma morte propriamente dita. O *prognóstico* aqui parece ser muito mais assustador e, por conseguinte, poderoso: o Estado único, assim como o Partido Interno de Orwell, é não só capaz de interferir nos sentimentos e pensamentos dos seus cidadãos - erradicando toda e qualquer experiência introspectiva de seus cidadãos -, como também pode apagar todos os registros que levaram esses *números* a romper suas crostas e os fizeram desejar descer do paraíso, deixando de serem meros servos de Deus (os servos de Deus são eles mesmos partes de Deus, assim como os *números* são meras extensões do Estado único) para tornarem-se indivíduos (*selves*).

O sentido último desse *prognóstico* parece encontrar seu ápice quando o próprio D-503 é capturado e obrigado a realizar o procedimento. Entretanto, isso não ocorre até o último momento da trama, já com os sediciosos tendo derrubado o Muro verde. O protagonista toma essa decisão ao passar a acreditar que fora, assim como o Benfeitor o havia dito, usado por E-330 por ser o engenheiro responsável pela construção do Integral. A penúltima entrada do romance relata a sequência de cenas nas quais D- vai procurar E- em seu quarto na residência coletiva dos *números* e acha evidências palpáveis de que ela mantinha relações com outros homens. Se essas evidências - e a traição em si - eram reais ou não pouco importa para os nossos fins.¹⁵⁹ O que nos interessa aqui é perceber como o amor, ou dito de outra forma, a experiência de apaixonar-se por outrém, que traz o protagonista à vida, encontra seu fim fazendo com que a própria *vida do espírito* cultivada pelo herói chegue, ela também, ao seu final através da lobotomia. Aqui, a ilusão da possibilidade de um retorno ao mundo referencial dos leitores é

¹⁵⁹ Há motivos muito razoáveis para crer que não houve traição alguma. Quando ambos encontram-se pela última vez, no quarto de D-, ele faz menção de perguntar a E- sobre os papéis que havia encontrado no quarto dela quando ela não estava presente, mas ele acaba não comentando nada. Os dois fazem amor e, na sequência, E- pergunta a D- como havia sido sua reunião com o Benfeitor. A pergunta de E- a D- faz com que o protagonista pense que a visita de E- tinha como único objetivo saber se D- havia delatado os *números* envolvidos nos planos de derrubada do regime. Isso confirma as suspeitas do herói de que fora traído e usado por sua amada. No entanto, tais suspeitas nunca são confirmadas, na medida em que esses papéis poderiam facilmente ter sido forjados por outras pessoas. Cf. *Ibid.* p. 262-264.

totalmente destruída e o *prognóstico* assume sua completude quando D-503 retorna à sua condição inicial de um *número*, de uma mera extensão do Estado único, conforme atesta a passagem ao final do romance:

"Fui eu mesmo, D-503 que escrevi essas centenas de páginas? Alguma vez passei por isso ou terei somente imaginado que passei por isso?

[...]

Eis os factos. Naquela tarde fomos todos detidos, o meu vizinho, o que descobriu a finitude do universo, eu e todos os que conosco se encontravam, por não termos certificado de fantasiectomia. [...] Aí fomos amarrados às mesas operatórias e fomos submetidos à grande operação.

No dia seguinte, eu, D-503, compareci na presença do Benfeitor e denunciei tudo o quanto sabia sobre os inimigos de nossa felicidade. Como é que pude me convencer de que era tão difícil? Não se percebe. A única explicação está na minha doença, na doença da alma."¹⁶⁰

Aqui, a metáfora da morte já está construída. O que antes era entendido como uma qualidade dos homens, ou seja, a compreensão da existência de uma subjetividade que elevava esses indivíduos acima do Estado, agora é perversamente invertida pelo narrador ao ser descrita como uma doença da alma (*espírito*). A operação revela-se bem sucedida ao concretizar um processo que nasce antes, com o final da relação amorosa entre D-513 e E-330. Na realidade, esse processo de erradicação da subjetividade já está presente quando D-reconhece não querer ser salvo. Ao tomar consciência de sua atual condição em meio aos sediciosos, condição essa ativada em função do amor nutrido por E-, o protagonista já reconhece - em um movimento análogo ao ocorrido em *1984*, com Winston e Júlia no momento da captura - *a priori* a impossibilidade de outro destino que não seja a derrota. Assim, através do estabelecimento de uma relação de alteridade entre o protagonista e o *leitor implícito*, baseada principalmente na esperança de um eventual triunfo dos revolucionários e um respectivo recuo a uma forma de organização social na qual E- e D- poderiam viver livremente o seu amor. Tal relação, cuidadosamente construída por essa *estética do prognóstico*, é ela mesma um *ato de fingir* na medida em que possui uma função no interior da trama: implicar esse leitor imaginado pelo autor dentro da história para ativar um

¹⁶⁰ Cf. Ibid. p. 272-273.

imaginário no qual o *prognóstico encenado* pelo romance possa tornar-se um *prognóstico compreendido como real*, ou dito em outras palavras, um prognóstico passível de ser real em um futuro mais ou menos distante.

A conversão de D-503 à condição de número causa nesse *leitor implícito* o mesmo impacto que a crença de Winston, ao final de *1984*, na doutrina do Ingsoc. Ambas as passagens são muito similares e, por isso mesmo, talvez seja valioso cotejarmos ambas para fins comparativos. O autor russo encerra o seu romance com as letras de D-503, afirmando "ter a esperança de que venceriam. Mais do que isso, tenho a certeza de que a vitória é nossa. Porque a racionalidade tem que triunfar."¹⁶¹ Já em Orwell, a passagem que marca o final do romance segue um tom extremamente similar, com o narrador dizendo que Winston

"Levantou a vista para o rosto enorme. Levava quarenta anos para aprender que espécie de sorriso se ocultava sob o bigode negro. Oh, mal-entendido cruel e desnecessário! Oh, teimoso e voluntário exílio do peito amantíssimo! Duas lágrimas cheirando a gim escorreram de cada lado do nariz. Mas agora estava tudo em paz, tudo ótimo, acabada a luta. Finalmente lograra a vitória sobre si mesmo. Amava o Grande Irmão."¹⁶²

Ambos os trechos mostram uma inversão significativa das crenças desses protagonistas. A mudança de postura de Winston e D- está intimamente ligada ao retorno à existência no interior de seus respectivos regimes. Essa existência, como discutimos extensamente, só é possível para aqueles que estão despidos de qualquer pretensão à individualidade. Nos dois casos, a erradicação dessa individualidade (*self*) é claramente o motivo pelo qual muda-se de postura com relação ao mundo. Seja através da fantasioctomia ou da reeducação, o que está em jogo no interior desses dois romances não é a sociedade futura nas quais os homens viveriam, mas sim a própria condição humana de formação da subjetividade através do amor. O conteúdo do prognóstico desses romances é justamente esse. O perigo para o qual nos alerta Zamyatin, Orwell e Huxley é que, em um futuro não muito distante, os leitores - e por isso é fundamental implicá-los

¹⁶¹ Cf. *Ibid.* p. 274.

¹⁶² No original, em inglês, encontra-se: "He gazed up at the enormous face. Forty years it had taken him to learn what kind of smile was hidden beneath the dark moustache. O cruel, needless misunderstanding! O stubborn, self-willed exile from the loving breast! Two gin-scented tears trickled down the sides of his nose. But it was all right, everything was all right, the struggle was finished. he had won the victory over himself. He loved Big Brother." (tradução nossa). Cf. ORWELL, George. *1984*. London: Penguin Books, 1989. p. 342.

no interior da trama - podem perder sua capacidade de construir suas próprias individualidades. Os motivos pelos quais isso poderá ocorrer variam bastante, e muitas vezes aos olhos de leitores contemporâneos podem não fazer o menor sentido, mas o que importa no que concerne à compreensão dessas obras é o imaginário por elas ativado, sempre situado no futuro do presente desses leitores. Não é a sociedade ficcionalmente construída por esses três autores o elemento central e - conforme já dissemos anteriormente - transhistórico dessa *estética do prognóstico*, mas sim a constante ameaça a uma condição humana fortemente marcada pela ideia de indivíduo (*self*). A permanência dessas obras - e desse imaginário por elas ativado - como *prognósticos* de uma era sempre prestes a tornar-se *real* são frutos desse assombro, para tomar emprestada a metáfora de Octavio Paz¹⁶³, que torna os homens seres pequenos, sozinhos na imensidão de um universo muito maior do que eles mesmos, causado pela desconstrução dessa relação entre leitor implícito e protagonista da qual a metáfora da morte é apenas o seu momento derradeiro.

Dito isto, ainda nos resta - antes de partirmos para a conclusão desse trabalho - tratar dessa questão da erradicação da individualidade (*self*) em *Brave New World*, para assim sermos capazes de desenvolver mais explicitamente o argumento que atravessa a formulação do nosso trabalho: o da existência de um conjunto de procedimentos e práticas narrativas comuns a essas obras que *representam na literatura* uma mesma preocupação com o futuro de seus leitores. A confluência entre esse conjunto de práticas e tópicos comuns a esses três romances nos permitiria falar de uma espécie de *realismo distópico*. No entanto, para comprovarmos definitivamente essa hipótese já bem delimitada até aqui, devemos analisar como a *estética do prognóstico*, principal marca desse novo realismo proposto por nós, opera a erradicação da individualidade (*self*) na obra de Aldous Huxley. Isso certamente nos encaminhará para uma conclusão sobre os nossos argumentos.

¹⁶³ A passagem colocada como epígrafe deste capítulo é: " O homem é um ser que se assombra; ao assombrar-se, poetiza, ama, diviniza. No amor há assombro, poetização, divinização e fetichismo. [...] O horror sagrado vem da estranheza radical. O assombro provoca uma espécie de diminuição do eu. Quando se vê sozinho, o homem se sente pequeno, perdido na imensidão. A sensação de pequenez pode chegar à afirmação da miséria: o homem não passa de "pó e cinza." Cf. PAZ, Octávio. *O arco e a lira*. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p. 150.

Diferentemente do que ocorre em Zamyatin e Orwell, no romance de Huxley a morte não ocorre apenas de forma metafórica, ou seja, não é apenas o momento no qual o protagonista é afastado daquilo que temos chamado de *vida do espírito*, mas também consiste em uma experiência literal na medida em que, na passagem final do romance, o Selvagem opta por suicidar-se, dando um final ao processo iniciado com sua viagem da reserva para Londres. Todavia, antes de escolher dar fim a sua própria vida, o protagonista tenta, assim como os de Orwell e Zamyatin, combater o sistema distópico. Em Huxley, não há um movimento organizado contrário aos Administradores Mundiais, nem um realmente consolidado (Zamyatin) ou outro criado pelo Estado (Orwell). A revolta do Selvagem não é politicamente organizada ou dirigida por um plano cuidadosamente elaborado de tomada do poder. Pelo contrário, o momento no qual John passa a perceber - a partir da morte de sua mãe - que esse admirável mundo novo não coincidia com as histórias maravilhosas contadas por ela nos tempos passados na reserva, é também o instante em que o herói mais se afasta de uma conduta razoavelmente racional. Observando como as forças do governo faziam uso da distribuição gratuita do *soma*¹⁶⁴ para manter a estrutura hierárquica dessa sociedade sob controle, o Selvagem revolta-se contra esse Estado de coisas e decide tentar trazer os outros cidadãos londrinos de volta à razão. A passagem se desenrola da seguinte forma:

O pessoal subalterno do Hospital de Park Lane para Moribundos compunha-se de cento e sessenta e dois Deltas, divididos em dois grupos Bokanovsky, de oitenta e quatro gêmeas ruivas e setenta e oito gêmeos dolicocefalos [*dolicocephalic*] morenos, respectivamente. Às seis horas, terminado o seu dia de trabalho, reuniam-se no vestíbulo do Hospital e recebiam do Subecônomo Assistente [*Depury Sub-Bursar*] a sua ração de soma.

Saindo do elevador, o Selvagem irrompeu por entre eles. Mas seu *espírito* [mind] estava longe dali - com a morte, com a sua dor, com o seu remorso; maquiavelmente, sem ter

¹⁶⁴ O soma era uma droga distribuída pelo governo a todos os setores da sociedade distópica que causava uma sensação de torpor e felicidade instantâneas em seus usuários. A droga, no sistema elaborado por Huxley, era um dos pilares de sustentação do regime na medida em que era uma das principais responsáveis pela sensação de satisfação perene entre todos os habitantes. A passagem seguinte deixa bem clara a função central exercida pelo fármaco na estrutura social mundo novista: "Era aquele animal de Henry Foster. - Você precisa é de um grama de soma.

- Todas as vantagens do Cristianismo e do álcool; nenhum dos seus inconvenientes." (tradução nossa) Cf. HUXLEY, Aldous. *Brave New World*. Essex: Longman Group & Chatto & Windus, 1991. p. 45.

consciência do que fazia, começou a abrir caminho, aos empurrões, através da multidão.

[...]

- Agora - disse em tom peremptório [o funcionário responsável] - façam o favor de aproximar-se. Um de cada vez e nada de empurrões. Um por um, e sem atropelos, os gêmeos adiantaram-se. Primeiro, dois homens; depois, uma mulher; a seguir, outro homem; logo após, três mulheres; depois...

- O Selvagem permanecia ali, contemplando a cena. "*Oh, admirável mundo novo! Oh, admirável mundo novo!...*" Em seu *espírito* [mind], as palavras cantantes pareciam ter mudado de tom. Elas o haviam escarnecido na sua dor e no seu remorso; haviam-no escarnecido, e com que horrendo acento de zombaria cínica!¹⁶⁵

Aqui começa a ser desenhada, ainda de maneira insípida, a ruína do Selvagem. Logo após receber a notícia da morte de Linda (sua mãe), John fica transtornado com a situação e decide avançar em direção às filas recém formadas para o recebimento da ração diária de *soma*. Em um primeiro momento, suas ações não possuem qualquer relação com o evento que está se desenrolando a sua volta. Na realidade, as palavras provocativas não ecoavam de nenhum dos gêmeos Deltas (funcionários do hospital) ou do Subecônomo Assistente (responsável pela distribuição do *soma*), mas sim do seu espírito (*mind*). Sentindo-se zombado pela tradição que o havia educado e formado para um mundo que já não mais existe, o Selvagem finalmente toma consciência de sua própria condição no interior desse *Admirável Mundo Novo*. A inquietação surgida dentro de seu *espírito* agora ganhará vida em forma de ação, quando o Selvagem percebe, em um lampejo de

¹⁶⁵ No original, em inglês, encontra-se: "The menial staff of thge Park Lane Hospital for the dying consisted of one hundred and sixty-two Deltas divided into two Bokanovsky groups of eighty-four red-headed female and seventy-eight dark dolicocephalic male twins, respectively. At six, when their working day was over, the two groups assembled in the vestibule of the hospital and were served by the Depury Sub-Bursar with their *soma* ration.

From the lift the savage stepped out into the midst of them. But his mind was elsewhere - with death, with his grief, and his remorse; mechanically, without counsciousness of what he was doing, he began to shoulder his way into the crowd. [...]

Now, he said peremptorily, 'step foward , please. One at a time, and no shoving. One at a time, with no shoving, the tiwns stepped forward. First two males, then a female, then another male, then three females, then...

The savage stood looking on. 'O brave new world, O brave new world...' In his mind the singing words seemed to change their tone. They had mocked him through his misery and remorse, mocked him with how hideous a note of cynical derision!" (tradução nossa, embora os termos especificamente criados por Huxley - *dolicocephalic* e *Depury Sub-Bursar* - tenham sido copiados da tradução brasileira realizada por Vidal de Oliveira e LinoVallandro para a versão publicada pela editora Globo em 1979) Cf. *Ibid.* p 171-172.

lucidez, o que havia sido Linda no interior dessa sociedade e, principalmente, o que deveria ser feito a seguir:

Linda tinha sido uma escrava, Linda morreria; outros, pelo menos, viveriam livres e a beleza brilharia sobre o mundo. Era uma reparação, um dever. E, subitamente, o Selvagem viu com uma clareza cristalina o que tinha a fazer; foi como se tivessem aberto uma janela, como se tivessem afastado uma cortina.

- Vamos - disse o Subecônomo. Outra mulher de cáqui adiantou-se.

- Parem! - gritou o Selvagem, com voz retumbante. - Parem!

Abriu caminho até a mesa; os Deltas fitaram-no com assombro.

- Ford! - disse o Subecônomo Assistente, a meia voz. - É o Selvagem! - Ele se sentiu assustado.

- Ouçam-me, suplico-lhes - bradou o Selvagem com ardor. - Empréstem-me seus ouvidos... - Nunca falara em público, e tinha muita dificuldade em expressar o que queria dizer. - Não tomem essa droga horrível. É veneno, é veneno.

- Escute, Sr. Selvagem - disse o Subecônomo Assistente, com um sorriso conciliador - não se importaria de deixar que eu...

- Veneno para a alma [*soul*], assim como para o corpo.¹⁶⁶

A morte de linda provoca em John uma tomada de consciência com a qual o jovem rapaz não parece apto a lidar. Perceber que esse admirável mundo novo escravizava seus cidadãos a partir do uso de diversos mecanismos de controle refinados - dentre os quais o *soma* é apenas um dentre tantos outros - faz com que o protagonista se rebelde contra aquilo que fora narrado para ele como um paraíso

¹⁶⁶ No original, em inglês, encontra-se: "Linda had been a slave, Linda had died; others should live in freedom, and the world be made beautiful. A reparation, a duty. And suddenly it was luminously clear to the Savage what he must do; it was as though a shutter had been opened, a curtain drawn back.

'Now', said Deputy-Bursar.

Another khaki female stepped forward.

'Stop!' called the savage in a loud and ringing voice. 'Stop!'

He pushed his way to the table; the deltas stared at him with astonishment

'Ford!' said Deputy Sub-bursar below his breath. It's the Savage.' He felt scared.

'Listen, I beg you', cried the Savage earnestly. 'Lend me your ears...' He had never spoken in public before, and found that horrible stuff. It's poison, It's poison.'

'I say, Mr. Savage,' said the Deputy Sub-Bursar, smiling propitiatingly. 'Would you mind letting me...'

'Poison to the soul as well as body.'" (tradução nossa) Cf. Ibid. p. 173.

idílico. A conexão imediata estabelecida pelo Selvagem é simples mas bastante poderosa: o *soma* é um veneno para a alma (*soul*) que torna os homens não apenas escravos de seus senhores mas também e, principalmente, presos a uma infância eterna. O que muda drasticamente desse momento em diante é a percepção do herói frente a esse mundo no qual ele acabara de ingressar. Não se trata tanto de derrubar esse regime, mas sim de alertar aos outros como eles estão abrindo mão de suas próprias individualidades em função de uma falsa sensação de felicidade. O anseio do Selvagem não é, assim como o de Winston e o de D-503, a configuração de uma nova ordem social na qual os procedimentos e avanços científicos conquistados a duras penas pelos administradores mundiais fossem deixados de lado, mas sim um retorno ao mundo da tradição no qual as palavras de Shakespeare não soavam de maneira irônica em seu próprio *espírito*.

No interior da passagem supracitada, o narrador já prepara o *leitor implícito* para a derrota iminente de John em sua tentativa, extremamente débil em seus meios, de convencer os Deltas (a mais baixa casta do sistema de castas construído por Huxley em seu romance) a largarem o *soma*. Logicamente, o debate que se desenvolve aqui não consiste somente em sua contrariedade à condição trazida pela droga à totalidade dos habitantes dessa sociedade distópica, mas sim no conflito entre esse mundo idílico construído pelos administradores mundiais e um mundo antigo do qual John e o *leitor implícito* logo revelam-se os únicos partidários. O espanto de John é ocasionado especialmente ao deparar-se com pessoas totalmente alheias aos seus valores. Nesse momento da trama, o conflito já está desenhado e a sensação de que não há caminho possível para o retorno é narrativamente construída, encontrando seu momento derradeiro no diálogo entre Mustafá Mond e John. Essa ausência de possibilidade para um retorno ao mundo referencial dos leitores deixará John sem nenhuma opção: não é possível, para o último dos antigos - educado em uma tradição shakespeariana já morta - viver nesse *admirável mundo novo*. A morte de Linda e a consequente tomada de consciência de que só é possível ser feliz nessa Londres futurista caso você renuncie à sua própria individualidade fazem o protagonista perceber que não há outro caminho para ele mesmo se não, de maneira literal, a própria morte.

Aqui, contribuí diretamente para a força do *prognóstico* o suicídio cometido por John, na cena final de *Brave New World*. Tivesse o Selvagem sido

assassinado pelas forças repressoras dessa sociedade distópica e talvez ele pudesse tornar-se um mártir, um exemplo a ser seguido por outros habitantes igualmente insatisfeitos com o sistema político vigente. John poderia muito bem tornar-se um exemplo para Ian Helmholtz e Bernard Marx, que também encontram-se ao longo de toda a trama extremamente descontentes com suas próprias vidas em Londres. No entanto, o que ocorre é justamente o contrário: Mustafá Mond revela aos dois amigos que existem outras pessoas como eles, que não conseguem adaptar-se às características dessa sociedade idílica, e oferece a ambos a possibilidade de viverem suas vidas em uma ilha distante na qual poderiam trabalhar como cientistas sem serem incomodados. A oportunidade do exílio voluntário anima os dois amigos que imediatamente aceitam a oferta.

A opção do exílio não é permitida a John. Quando o protagonista solicita a oportunidade de ir para as ilhas, Mustafá Mond lhe nega o pedido sob a justificativa de que ele gostaria de continuar com as experiências sobre a inserção do Selvagem na sociedade londrina, motivo pelo qual o rapaz havia sido trazido da reserva por Bernard Marx. Em uma conversa com Ian Helmholtz e com o próprio Bernard, o selvagem expressa o seu desejo de ser levado embora, mesmo contra a vontade do controlador mundial.

Fui falar com o Administrador esta manhã - disse, por fim, o Selvagem.

- Para quê?

- Para perguntar se eu não poderia ir com vocês para as ilhas.

- E que disse ele? - perguntou vivamente Helmholtz.

O Selvagem sacudiu a cabeça.

- Não consentiu.

- Por que não?

- Disse que queria continuar a experiência. Mas diabos me levem – acrescentou o Selvagem, com súbito furor - diabos me levem se eu continuar a servir de objeto de experiências. Nem por todos os Administradores do mundo. Também parto amanhã.

- Mas para onde? - perguntaram os dois ao mesmo tempo.

O Selvagem deu de ombros.

- Para qualquer parte. Pouco me importa. Contanto que eu possa estar só.¹⁶⁷

Após a perda da mãe e a conversa com o administrador mundial que culmina com a negação da permissão para exilar-se nas ilhas juntamente com Ian e Bernard, o Selvagem torna-se um eremita e busca fugir do alcance e dos olhos dos outros habitantes de Londres. O local escolhido pelo protagonista é um antigo farol isolado, longe das partes mais movimentadas da cidade. Da negação desse direito à solidão voluntária, condição básica para a experiência da introspecção tão valorizada pelo próprio protagonista, John sofre um duro golpe em sua *raison d'etre*. Se a possibilidade de viver nessa sociedade distópica fecha-se no momento em que há uma certa tomada de consciência de que Lenina jamais será capaz de corresponder ao seu amor - ativada pelo episódio da morte de Linda, sua mãe - por outro lado, Mustafá Mond nega-lhe qualquer possibilidade de fuga da sua condição presente sob o pretexto de que não seria desejável parar a experiência que estava em curso da qual o Selvagem era o objeto central. A indagação que nos resta antes de avançarmos para a alegoria do suicídio do Selvagem é: qual seria exatamente essa experiência e teria ela alguma relação com o suicídio do protagonista?

A primeira pergunta é de difícil resposta. A experiência em si é apenas tematizada no momento em que Bernard viaja para a reserva natural e traz John consigo de volta para Londres. A ideia de Mustafá Mond, em linhas gerais, é procurar perceber como um indivíduo não condicionado pelos múltiplos e variados processos científicos aplicados a todos os outros cidadãos desse admirável mundo novo se comportaria no interior dessa sociedade. No entanto, a resposta para essa pergunta no momento do diálogo entre ambos já está dada: sua inserção na dinâmica social mundo novista é completamente fracassada e, para

¹⁶⁷ No original, em inglês, encontra-se: "I went to see the controller this morning," said the Savage at last

'What for?'

'To ask if I mightn't go to the islands with you.'

'And what did he say?' Asked Helmholtz eagerly.

The Savage shook his head. 'He wouldn't let me.'

'Why not?'

'He said he wanted to go on with the experiment. But I'm damned,' the savage added, with sudden fury. 'I'm damned if I'll go on being experimented with. Not for all controllers in the World. I shall go away tomorrow too.'

'But where?' the others asked in unison.

'The Savage struggled his shoulder. 'Anywhere I don't care. So long as I can be alone.'

Cf. Ibid. p. 198.

além disso, oriundo de uma educação baseada em obras banidas pelo regime, o Selvagem parece ser incapaz de compreender as vantagens do sistema social vigente nessa Londres futurista. Dessa forma, se isso é realmente válido, o questionamento a ser feito sobre as intenções de Mond deve ser alterado para: por que então, se a experiência já havia apresentado resultados consideravelmente sólidos, manter o Selvagem em Londres?

A resposta a essa pergunta pode ser vislumbrada sob a perspectiva da relação estabelecida pelo narrador entre o protagonista e o *leitor implícito* ao longo da trama. Essa relação, conforme discutido nos capítulos anteriores, move esse *leitor implícito* no interior da trama para tornar o *prognóstico encenado* pelo romance mais poderoso do ponto de vista argumentativo. Ser capaz de trazer o leitor para dentro da história é fundamental para a ativação de um imaginário no qual o *prognóstico encenado* seja percebido não apenas como o produto final de uma operação ficcionalizante, mas sim como um romance que diga respeito à vida concreta desses homens e mulheres em um futuro próximo. Os elementos para a ativação do imaginário que perpetua essas obras como artefatos - ou alegorias - que dizem respeito à experiência humana encontram-se, como já pode ter ficado claro para alguns leitores, no interior delas mesmas. Isso não significa dizer que esses *atos de fingir* que compõem a narrativa romanesca construída em *Brave New World* não sejam, eles mesmos, históricos. Todavia, o que há de histórico nessa e nas outras obras por nós analisadas não pode ser compreendido a partir da teoria do reflexo. Essa tentação é poderosa, especialmente quando o assunto são esses romances distópicos que foram e ainda são extensamente associados a um certo projeto estético satírico.¹⁶⁸ No lugar da sátira, o que estamos propondo como chave interpretativa para essas obras consiste justamente na via aposta: pensar uma certa dimensão propositiva desses romances a partir de um *método crítico* que tem submetido essas obras a um julgamento. Só a partir dessa atividade que mescla *investigação histórica e exercício crítico* é que seremos capazes de responder não apenas por que Mustafá Mond decide dar sequência ao

¹⁶⁸ Uma longa tradição de trabalhos produzidos sobre a obra de Aldous Huxley segue por esse caminho e alguns inclusive já foram citados no começo desse trabalho. Para um outro exemplo, ver: FIRCHOW, Peter. *Aldous Huxley: satirist and novelist*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1972.

experimento, mas também qual é o significado disso para o desenvolvimento do *prognóstico encenado* em *Brave New World*.

O prosseguimento da experiência reduz consideravelmente o espaço de ação do Selvagem. Cuidadosamente *selecionada*, a imagem do experimento possui múltiplas funções no interior da construção do encerramento do enredo. A principal talvez seja mostrar como, embora John faça questão de manter-se como um indivíduo (self) livre dos desígnios de Mond, não há escapatória para o destino prognosticado pela trama ficcionalmente construída por Huxley. A ideia da experiência implica em afirmar que o Selvagem, o representante último da tradição shakespereana, não passa de uma cobaia nesse novo mundo e seu fim está condicionado às vontades e desejos dessa sociedade distópica e de seus administradores. Sua última opção, a fuga para o farol afastado da cidade é rapidamente frustrada quando a notícia se espalha pela cidade. Totalmente sem opções e vendo-se destituído de qualquer chance de retorno ao mundo referencial, o *leitor implícito* e John caminham em direção a uma estrada sem volta. Após o lançamento de um filme sobre sua experiência em Londres, de uma hora para a outra, o protagonista torna-se praticamente uma atração de circo, algo exótico no interior desse mundo novo do qual ele percebera a poucas páginas que não poderia fazer parte.

"Como num pesadelo, as dúzias tornavam-se vintenas, centenas. O Selvagem recuara em busca de abrigo; e agora, na posição de um animal acossado, encostara-se na parede do farol, dirigindo o olhar de um rosto a outro, num horror mudo, como um homem demente. [...]"

- Vão embora! - bradou.

O macaco falara; houve uma explosão de risos e aplausos. "Este bom Selvagem! Hurra! Hurra!"¹⁶⁹

Essa demência do Selvagem não surge nesse ponto específico da trama. Na realidade, esse processo no qual o protagonista vai cada vez mais abrindo mão de

¹⁶⁹ No original, em inglês, encontra-se: "As in a nightmare, the dozens became scores, the scores hundreds. The Savage retreated towards cover, and now, in the posture of an animal at bay, stood with his back to the wall of the lighthouse, staring from face to face in speechless horror, like a man out of his senses. [...]"

'Go away!' He shouted.

The ape had spoken; there was a burst of laughter and hand-clapping. Good old Savage! Huraah, Huraah!" Cf. HUXLEY, Aldous. *Brave New World*. Essex: Longman Group & Chatto & Windus, 1991. p. 209-210.

sua racionalidade para tentar fugir dessa realidade distópica encontra seu ápice nesse momento. Sem esperanças de fuga e sem conseguir vislumbrar uma outra opção na qual consiga tornar-se algo mais do que mero objeto de uma experiência científica, John vai progressivamente tornando-se um Selvagem não apenas aos olhos desses habitantes da Londres futurista mas, especialmente, sob sua própria perspectiva. Assim, começa a desenhar-se mais claramente a forma pela qual essa estética do prognóstico manifesta-se na narrativa de *Brave New World*: a partir de um longo processo no qual John, trazido da reserva natural para o mundo civilizado, fracassa em integrar-se a essa sociedade e vê seu mundo, ou aquilo que ele percebe como o mundo a sua volta, desintegrar-se diante de seus olhos. Esse fracasso da integração de John na sociedade distópica, manifestada recorrentemente pelo narrador, quando descreve a morte de sua mãe, suas desventuras amorosas com Lenina ou a conversa com o Administrador Mundial, aparece recorrentemente na dicotomia entre as maneiras pelas quais se escolhe nomear o protagonista. Nesse ponto do enredo, já não há mais John. Tudo o que vemos sobrar diante de nós, leitores, é a imagem do Selvagem perdido, confuso e irritado por ser reduzido a um experimento qualquer. Acentua-se a sensação claustrofóbica de que não há nenhuma outra opção possível tanto para o herói quanto para o *leitor implícito*.

A escolha das metáforas empregadas ao final do romance, especialmente na passagem destacada, são bastante elucidativas nesse sentido. A vida do Selvagem havia tornado-se um pesadelo, justamente porque havia deixado de ser um homem para tornar-se um animal açoitado, ou nas palavras do público que o assiste, um bom Selvagem. O processo de desconstrução, ou morte, de sua individualidade (*self*) terá apenas sua conclusão no momento do suicídio. Seu princípio é fruto das experiências nunca nomeadas claramente e realizadas pelo Administrador Mundial. Essas experiências, elas mesmas, retiram de John sua condição humana para torná-lo praticamente um animal sob os olhos dos demais habitantes da sociedade distópica. Invertendo perversamente a lógica do mundo referencial, o narrador transforma o último representante da tradição shakespereana em um bom Selvagem, removendo todo e qualquer direito a um traço humano em sua descrição nessa passagem. Não é mais John, o indivíduo

leitor de Shakespeare, quem fala, mas sim um macaco do qual só se pode rir e aplaudir as curiosas e incompreensíveis peripécias.

Assim, vendo um igual - e considerado como tal a partir da cuidadosa relação de alteridade construída ao longo do romance - ser reduzido à condição animal, o *leitor implícito* seguirá pelas últimas páginas da trama até encontrar o momento derradeiro em que o *prognóstico encenado* em *Brave New World* assume seu sentido último: o da erradicação da individualidade (*self*). Esse sentido tem sua conclusão justamente com o suicídio do Selvagem, pois este é o momento derradeiro no qual há o rompimento definitivo dessa relação entre o protagonista e o *leitor implícito* que causa um choque no leitor, fazendo com que ele considere o destino do Selvagem como um possível destino para si mesmo e, dessa forma, imbuindo esse *prognóstico* de uma significativa força narrativa, tornando-o algo mais do que uma mera *encenação*, mesmo que ao fim e ao cabo, ele não passe - como toda obra ficcional - de uma grande *encenação*.

5

Conclusão: o imaginário distópico realizado ou a permanência do realismo distópico.

"O inferno dos vivos não é algo que será; se existe, é aquele que já está aqui, o inferno no qual vivemos todos os dias, que formamos estando juntos. Existem duas maneiras de não sofrer. A primeira é fácil para a maioria das pessoas: aceitar o inferno e tornar-se parte deste até o ponto de deixar de percebê-lo. A segunda é arriscada e exige atenção e aprendizagem contínuas: tentar reconhecer quem e o que, no meio do inferno, não é inferno, e preservá-lo."

(Italo Calvino. *As cidades invisíveis*)

Esse trabalho foi inspirado por algumas questões centrais. As últimas 130 páginas tentaram dar conta dessas respostas. De forma mais ou menos bem-sucedida pretendemos ter sido capazes de demonstrar a existência de uma dimensão propositiva desse conjunto de romances por nós analisados ao longo do trabalho, que transcende e ao mesmo tempo reage às pressões históricas de seu próprio tempo. A *estética do prognóstico* consiste justamente no esforço de perceber como esses romances também procuram, a partir da relação cuidadosamente estabelecida com seus leitores através dos mais variados dispositivos linguísticos, atuar na dinâmica social de sua própria época. O prognóstico, ou melhor dito, o conteúdo dessa mensagem passada a partir das encenações distópicas é igualmente clara: o que espera os homens e mulheres - seus leitores - é não tanto uma sociedade futurista opressora (isso pode ou não tornar-se real) mas sim um mundo no qual sua individualidade estará sob ameaça constante. Se ainda não está evidente a essa altura, o prognóstico comum às três obras é o da erradicação da individualidade. As formas pelas quais isso ocorrerá, conforme vimos em Orwell, Zamyatin e Huxley são diferentes e, por isso mesmo, não podem ser consideradas elas mesmas como o ponto central do prognóstico, embora elas também estejam imbricadas na dinâmica de composição narrativa dessa *estética do prognóstico*.

O que gostaria de ressaltar a essa altura é o seguinte: *essa estética do prognóstico* não se trata apenas de uma percepção de mundo utilizada para

encenar esse mesmo mundo em um futuro hipotético. A relação entre as pressões históricas e esses autores não é mimética e isso é facilmente comprovável ao observarmos as múltiplas diferenças entre os mundos ficcionalmente criados pelos três autores. Pelo contrário, a *estética do prognóstico* se manifesta na literatura realista distópica através de um conjunto de procedimentos narrativos e dispositivos linguísticos sem os quais a própria concepção de realismo distópico seria impensável. A experiência em jogo na literatura distópica não consiste apenas na *representação* de uma sociedade em um certo futuro, da mesma forma que o realismo moderno em Auerbach não tematiza o cotidiano do homem europeu através da descrição da sociedade da primeira metade do século XX, mas antes a partir da complexa formação da consciência do indivíduo contemporâneo em Marcel Proust, Virginia Woolf e James Joyce.¹⁷⁰ O que defendemos aqui é um movimento análogo: o futuro é *encenado* por esse realismo distópico não em seu aspecto meramente social (compreendido como aquilo que concerne à composição de uma sociedade) mas sim através da *representação* da experiência desse indivíduo em um futuro mais ou menos distante dos próprios leitores, ou seja, a partir da elevação desses indivíduos ao posto de protagonistas da trama. Afinal, o protagonista de *Brave New World* é John e não a sociedade distópica Huxleyana.

No entanto, o resultado dessa experiência é, ironicamente, a erradicação da individualidade desses protagonistas. Curiosamente, o prognóstico desses escritores consiste justamente no fim de uma certa tradição europeia que informa não apenas escritores como Virginia Woolf, mas o próprio filólogo Erich Auerbach. Talvez por isso não seja difícil encontrar referências às críticas feitas por Virginia Woolf a Aldous Huxley.¹⁷¹ Não cabe aqui discutir se há ou não em

¹⁷⁰ Sobre esse assunto há um estimulante artigo de Ramira Pires que expõe bem como esse movimento torna-se claro nos romances de Virginia Woolf. Pires afirma que a escritora inglesa “propõe ser a verdadeira realidade a subjetiva e não aquela facilmente observável nos fatos exteriores da vida. Assim, há na literatura inglesa do século XX uma crescente preocupação dos autores com a vivência interior dos personagens.” Cf. PIRES, Ramira. *O Romance britânico do século XX*. Itinerários, Araraquara, n. 8, 1995. p. 2. Esse mesmo argumento encontra-se também, como apresentamos ao longo de todo o nosso trabalho, em Auerbach, como uma das bases desse novo Realismo Literário que surge na primeira metade do século XX e que já não tem um domínio total sobre a subjetividade de seus personagens. Cf. AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo, Perspectiva, 2011.

¹⁷¹ Ver, por exemplo, uma entrevista da The Paris Review com Aldous Huxley na qual o entrevistador o pergunta sobre o que ele acha das críticas realizadas por Virginia Woolf aos seus livros. “Alguns escritores —Virginia Woolf, por exemplo — estiveram sempre criticando os seus

Auerbach um sentido de preservação do cânone ocidental na composição de sua definição sobre o realismo, mas apenas constatar como os romances distópicos foram recorrentemente relegados a uma condição de literatura de segundo nível.¹⁷² Se Woolf percebe a complexificação dessa realidade fragmentada na percepção de múltiplas consciências, poderíamos dizer que Huxley, Orwell e Zamyatin refletem sobre um período posterior, no qual a possibilidade dessa experiência é, ela mesma, erradicada. Não é gratuito ser Shakespeare quem informa e educa o Selvagem ou o esconderijo de Júlia e Winston estar em cima de uma loja de antiguidades; o mundo da tradição - no interior desse realismo distópico - se encontra em absoluta dissolução. Não há mergulho da consciência no realismo distópico porque não existem consciências nas quais se possa mergulhar. Ainda assim, a consciência é um dos temas centrais nesses romances e, sendo fundamental para o desenrolar das respectivas tramas, nos revela a própria centralidade da categoria de indivíduo para essa *estética do prognóstico*, ponto no qual o realismo moderno Auerbachiano e o distópico podem encontrar sua convergência última.

E é justamente o ponto no qual esses dois realismos convergem - a experiência do indivíduo moderno em seu processo de apreensão subjetiva do mundo - que nos parece tornar esse imaginário ativado pela ficção distópica capaz de permanecer quase inalterado. Essa experiência, que tem seu fim prognosticado pelos romances distópicos, parece ser aquilo que liga tão profundamente o leitor à *encenação*, transformando o próprio leitor na parte fundamental que move a *máquina de prognósticos* na qual a trama se converte. Não se trata da plausibilidade da sociedade imaginada por esses três autores; hoje em dia estamos tão perto de viver em um mundo com muros de vidro como nossos avós estavam há 50 anos atrás e a maior parte das coisas imaginadas por esses autores simplesmente não faz o menor sentido e não testemunharam, nos últimos 70 anos, qualquer possibilidade de sua realização. Ninguém é espionado pelo aparelho de televisão, não existe uma droga capaz de nos tornar subservientes a um certo

trabalhos. O senhor foi muito afetados por essas críticas?" (tradução nossa) Disponível em: <http://www.theparisreview.org/interviews/4698/the-art-of-fiction-no-24-aldous-huxley>

¹⁷² A esse respeito podemos destacar, por exemplo, a ausência dos romances distópicos em: BORGES, Jorge Luís. *Curso de Literatura Inglesa*. São Paulo: Martins Fontes, 2002. Embora romances publicados posteriormente sejam incluídos no curso, Huxley (*Brave New World*) e Orwell (*1984*) são absolutamente ignorados pelo escritor e crítico argentino.

senhor e tampouco existem horas programadas nas quais homens e mulheres se encontram e podem manter relações uns com os outros. Contudo, todas essas coisas continuam a ser compreendidas como passíveis de realização ou às vezes, em casos ainda mais estranhos, são interpretadas como já em curso.¹⁷³ Portanto, existe uma saída do mundo da ficção, ou dito de outra forma, do mundo ficcionalmente criado e uma respectiva entrada no reino da referencialidade, na qual parcelas desses enredos são recebidas pelos leitores como passíveis de tornarem-se, elas mesmas, a própria maneira pela qual a realidade futura dos leitores se configurará.

O compromisso assumido por essa *estética do prognóstico* em *encenar* - muitas vezes perdendo o caráter de *encenação* - a condição humana em um futuro próximo brinca com a própria percepção do tempo. A erradicação do indivíduo é apenas o momento final de um processo maior no qual o *prognóstico* começa ser desenhado ficcionalmente; em meio ao apaixonar-se dos protagonistas até o momento da tomada de consciência de sua eminente derrota, chegando à derrota propriamente dita, existe a construção desse mundo opressor. Embora a morte chegue nas últimas páginas para o protagonista, ela não chega no mesmo momento para o *leitor implícito*. O que sobra para ele é apenas o *prognóstico* de que sua existência está ameaçada, e conforme analisamos no capítulo 3, isso se dá a partir da brusca ruptura da relação construída cuidadosamente pelo narrador.

Sem saber quando e nem onde exatamente, o leitor começa então a perceber as partes de seu próprio mundo em um profundo movimento de transformação em direção à ruína. Perceber que estamos nos aproximando do *Admirável Mundo Novo* é notar que estamos chegando perto da própria erradicação de nossas individualidades. Quanto mais perto se crê estar, mais análogo o mundo da referencia e o da ficção aparentam ser. Se imaginarmos essa aproximação entre esses dois mundos como duas linhas horizontais que avançam continuamente, a realização dessa ficção será tão bem sucedida quanto mais as

¹⁷³ Há uma dissertação de mestrado brasileira sobre o tema, produzida por um estudante de letras, que justifica seu estudo através do argumento de que: "embora a maioria desses pesquisadores concorde que a ficção científica seja uma metáfora do tempo em que vive o seu criador, *o Admirável Mundo Novo* prova que tem envelhecido satisfatoriamente por parecer cada vez mais próximo de nós." (grifo nosso) Cf. VERATTI, Nelson. *Admirável Mundo Novo: um enredo de possíveis*. 2007. 281f. Dissertação (Mestrado em Letras) Programa de Pós-Graduação em Teoria e História Literária. Universidade Estadual de Campinas, 2007. p 14.

duas chegarem perto de se tocarem, ou seja, quanto mais as absurdas previsões contidas nesses romances sejam verificadas pelo leitor em nosso próprio mundo.

No entanto, a ruína nunca chega e as linhas jamais se cruzam completamente. O imaginário ativado por esse processo ficcional de erradicação do indivíduo se perpetua justamente na medida em que não encontra seu momento derradeiro no mundo da experiência. Essa é a realização da ficção distópica e talvez seja a principal razão pela qual ela permanece lida e recepcionada como tal até os nossos dias. O realismo distópico é, finalmente, o resultado de uma delicada equação que envolve uma dinâmica na qual constantemente *ficção* e *referencia* aproximam-se a afastam-se criando no leitor a confusão necessária para a perpetuação de um imaginário no qual essas obras podem ser, de fato, *prognósticos* perenes da vida humana no futuro.

6

Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor W. *Aldous Huxley y la utopia*. In: Prismas: la crítica de la cultura y la sociedade. Ediciones Ariel, Barcelona, 1962

_____. *Minima Moralia: reflexões a partir da vida danificada*, São Paulo, Ática, 1992.

ARENDT, Hannah. *A Condição Humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

_____. *A Vida do espírito: o pensar, o querer e o julgar*. São Paulo: Civilização brasileira, 2008.

_____. *Entre o passado e o futuro*. São Paulo: Perspectiva, 1954.

_____. *Homens em tempos sombrios*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2008.

_____. *Responsability and Judgment*. New York: Schocken Books, 2003.

ASIMOV, Isaac. *Eu, Robô*. - 2ª Edição, Expressão e Cultura, Rio de Janeiro. 1969.

AUERBACH, Erich. *A Novela no início do Renascimento*. São paulo: Cosac Naify, 2013.

_____. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo, Perspectiva, 2011.

BARNES, Hazel. *Apotheosis and Deification in Plato, Nietzsche and Huxley*. In: Philosophy and Literature, Volume 1, Number 1, pp. 3-24. Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1976.

- BEDFORD, Sybille. *Aldous Huxley: a biography*. Knopf: New York, 1974.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Editora Brasiliense. 1985
- BERLIN, Isaiah. *Limites da utopia: capítulos da história das ideias*. São Paulo, Companhia das Letras, 1991.
- BLOOM, Harold. *Shakespeare: A invenção do Humano*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2001.
- _____. *William Shakespeare's Hamlet*. New York and Philadelphia: Chelsea house publishers, 1986.
- BORGES, Jorge Luís. *Curso de Literatura Inglesa*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- CALDER, Jenni. *Huxley and Orwell: Brave New World and Nineteen Eighty-Four*. London, Edward Arnold, 1976.
- CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das letras, 1990.
- _____. *Por que ler os clássicos?* São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- _____. *Seis propostas sobre o novo milênio*. São Paulo: Companhia das letras, 1990.
- DUBY, Georges. *As três ordens ou o imaginário no feudalismo*. Lisboa: Estampa, 1982.
- EHRE, Milton. *Olesha's Zavist: Utopia and Dystopia*. Slavic Review, Vol. 50, No. 3 (1991), pp. 601-611.
- FERRAZ, J. *Pulsão e Libido: um Estudo Comparativo da Teoria Psicanalítica*. Rio de janeiro: Mauad, 2000
- _____. *Aldous Huxley: satirist and novelist*. Minneapolis: University of Minnessota Press, 1972.

FIRCHOW, Peter E. *Reluctant Modernists: Aldous Huxley and Some Contemporaries*. Edited by Evelyn S. Firchow and Bernfried Nugel. Berlin, LIT VERLAG, 2002.

FREUD, S. *Além do princípio de prazer*. In: HANNS, L. A. (Ed. e Trad.) *Obras Psicológicas de Sigmund Freud: escritos sobre a psicologia do inconsciente* (Vol. 2, pp. 123-198). Rio de Janeiro: Imago, 2006.

GINZBURG, Carlo. *Nenhuma ilha é uma ilha: quatro visões da literatura inglesa*. São Paulo: Companhia das letras, 2004.

GRUSHOW, Ira. *Brave New World and The Tempest*. In: *College English*, Vol. 24, No. 1 (Oct, 1962), pp- 42-45. Disponível em: www.jstor.org/stable/373846

HABERMAS, Jürgen. *Diagnósticos do tempo, seis ensaios*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 2005.

HIRSCHMAN, Alberto. *As paixões e os interesses: argumentos políticos para o capitalismo antes de seu triunfo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

HITCHENS, Christopher. *A vitória de Orwell*. São Paulo: Cia das letras, 2010.

HUXLEY, Aldous. *Admirável mundo novo*. Porto Alegre: Editora Globo, 1979.

_____. *Aldous Huxley complete essays*. Edited with commentary by Robert S. Baker and James Sexton. Chicago, Ivan R. Dee, 2000. v 6 (1926-1963)

_____. *A situação humana*. São Paulo: Editora Globo, 1992. (1959)

_____. *Ape And Essence*. London: Chatto & Windus, 1949.

_____. *Brave New World*. Essex: Longman Group & Chatto & Windus, 1991.

_____. *Brave New World Revisited*. London: Chatto & Windus, 1959.

_____. *Huxley e Deus: ensaios*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995. (1930-1960)

_____. *Point Counter Point*. London: Chatto & Windus, 1927.

_____. *Selected Letters*. Edited by James Sexton. Chicago, Ivan R. Dee, 2007.

_____. *The Perennial Philosophy*. London: Chatto & Windus, 1945.

_____. *The Island*. London: Chatto&Windus, 1962.

_____. *Time Must Have a Stop*. London: Chatto & Windus, 1944.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1996.

_____. *O fictício e o imaginário*. Trad. Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EdUERJ.

JAUSS, Hans Robert. *A literatura como provocação. (História da Literatura como provocação literária)*. Lisboa: Passagens, 2003.

JOYCE, James. *Ulisses*. Trad. António Houaiss. 2. ed. 1983. Difel – Difusão Editorial por Civilização brasileira S. A. e António Houaiss (versão digital).

KOSELLECK, Reinhart. *Crítica e crise: uma contribuição à patogênese do mundo burguês*. Rio de Janeiro, EDUERJ: contraponto, 1999.

_____. *Futuro Passado: contribuição semântica dos tempos históricos*. Ed. Puc-Rio: Contraponto, Rio de Janeiro, 2006.

_____. *Historias de conceptos. Estudios sobre semántica y pragmática del lenguaje político y social*. Madrid: Editorial Trotta, 2012.

LACAPRA, Dominick. *History, Literature and Critical Theory*. Ithaca and London: Cornell University Press, 2013.

_____. *History, politics and the novel*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1987.

_____. *Madame Bovary on trial*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1982.

LIMA, Luiz Costa. *A ficção e o poema — Antonio Machado, W. H. Auden, P. Celan, Sebastião Uchoa Leite*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____. *A trilogia do controle: O controle do imaginário, sociedade e discurso ficcional e O fingidor e o censor*. 3 Ed. revista. Rio de Janeiro: topbooks, 2007.

_____. *Entre realismo y figuracion: el realismo descentrado de Auerbach*. Revista Histoya y grafia, n. 32, 2009. Pp. 109-129.

_____. *História. ficção. literatura*. Sao Paulo: Cia. Das Letras, 2006.

_____. *Vida e mimesis*. São Paulo, Editora 34, 1995.

MACPHERSON, C.B. *A teoria política do individualismo possessivo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

MECKIER, Jerome. *Aldous Huxley: Modern Satirical Novelist of Ideas*. Edited by Peter E. Firchow and Bernfried Nugel. Berlin, LIT VERLAG, 2006.

MANENT, Pierre. *Modern Individualism*. Publicado originalmente em Crisis Magazine, Outubro, 1995 e disponível em: <http://www.athenaeum.edu/pdf/Modern%20Individualism.pdf>.

MORETTI, Franco. *The bourgeois: between history and literature*. Londres: Verso, 2013. Resenha de FREITAS, Renata Dal Sasso. *Em meio à neblina: considerações sobre uma mentalidade burguesa*. Topoi. Revista de História, Rio de Janeiro, v. 14, n. 27, p. 537-542, jul./dez. 2013. Disponível em: <www.revistatopoi.org>.

MORRIS. William. *Notícias de lugar nenhum*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2002.

MURAKAMI, Haruki. *1Q84*. London: Vintage Books, 2012.

ORTEGA Y GASSET, José. *A Rebelião das massas*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

ORWELL, George. *1984*. Companhia Editora Nacional, São Paulo, 2001.

_____. *1984*. London: Penguin Books, 1989.

PAVLOSKI, Evanir. *Admirável Mundo Novo e a Ilha: entre o idílio e o pesadelo utópico*. 2012. 362f Tese (Doutorado em Letras), Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Federal do Paraná. 2012.

PAZ, Octávio. *O arco e a lira*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PEREIRA, Leonardo e CHALHOUB, Sidney. (orgs.). *A história contada: capítulos de história social da literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998 (Coleção Histórias do Brasil).

PIRES, Ramira. *O Romance britânico do século XX*. Itinerários, Araraquara, n. 8, 1995.

PROUST, M. *Em busca do tempo perdido: no caminho de Swann*. Tradução de Mário Quintana. São Paulo: Globo, 2006. v. 1

SHAKESPEARE, William. *Romeu e Julieta, Macbeth e Otelo, o mouro de Veneza*. Porto Alegre: Editora Nova Cultural, 2003.

_____. SHAKESPEARE, William. Henrique IV. Obra Completa. Versão anotada de MEDEIROS, Fernando Carlos de Almeida Cunha; MENDES, Oscar. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1960.

SHELLEY, Percy Bysshe. *Prometheus Unbound*. Tennessee: Lightning Source, 2009.

SIMMEL, Georg. *A filosofia do amor*. São Paulo: Martins fontes, 2006.

_____. *O indivíduo e a liberdade*. In: SOUZA, J.; ÖELZE, B. (Org.). Simmel e a modernidade. Brasília: UnB, 2005.

_____. *A divisão do trabalho como causa da diferenciação da cultura subjetiva e objetiva*. In: SOUZA, J; ÖELZE, B. (Org.). Simmel e a modernidade. 2. ed. Brasília: UnB, 2005.

SPENGLER, Oswald. *O homem e a técnica*. Lisboa: Guimarães & C. editores, 1980.

Stendhal. *O vermelho e o negro*. Porto Alegre: Editora Globo, 1971.

- SUSSEKIND, Pedro. *Shakespeare: o gênio original*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- SWIFT, Jonathan. *As viagens de Gulliver*. Porto Alegre: LP&M Pocket, 2005.
- VALERY, Paul. *Variedades*. BARBOSA, João Alexandre (org.). São Paulo: Iluminuras, 2007.
- VERATTI, Nelson. *Admirável Mundo Novo: um enredo de possíveis*. 2007. 281f. Dissertação (Mestrado em Letras) Programa de Pós-Graduação em Teoria e História Literária. Universidade Estadual de Campinas, 2007.
- WAIZBORT, Leopoldo. *A passagem do três ao um: crítica literária, sociologia, filologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- WELLS, H. G. *A modern utopia*. London: Penguin Books, 2005.
- WILLIAMS, Raymond. *Cultura e sociedade: de Coleridge a Orwell*. São Paulo: Editora Vozes, 2011.
- WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*. Tradução: João do Rio. São Paulo: Hedra, 2009.
- WOOLF, Virginia. *Passeio ao farol*. Trad. Luiza Lobo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- ZAMYATIN, Yevgeni. *Nós*. Lisboa: Antígona, 2004.