



**CÍCERO VIERMANN JÚNIOR**

**A OBRA DISTÓPICA DE ZAMIÁTIN SOB UM OLHAR  
BAKHTINIANO**

**LAVRAS – MG  
2024**

**CÍCERO VIERMANN JÚNIOR**

**A OBRA DISTÓPICA DE ZAMIÁTIN SOB UM OLHAR BAKHTINIANO**

Dissertação apresentada à Universidade Federal de Lavras, como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação em Letras, área de concentração em Linguagem, Cultura e Sociedade, para a obtenção do título de Mestre.

Prof. Dr. Marco Antonio Villarta-Neder  
Orientador

**LAVRAS – MG  
2024**

**Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema de Geração de Ficha Catalográfica da  
Biblioteca Universitária da UFLA, com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).**

Júnior, Cícero Viermann.

A obra distópica de Zamiátin sob um olhar bakhtiniano / Cícero  
Viermann Júnior. - 2024.

103 p.

Orientador(a): Marco Antonio Villarta-Neder.

Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de  
Lavras, 2024.

Bibliografia.

1. Teoria do Romance Bakhtiniana. 2. Heterodiscurso. 3.  
Cronotopo. I. Villarta-Neder, Marco Antonio. II. Título.

**CÍCERO VIERMANN JÚNIOR**

**A OBRA DISTÓPICA DE ZAMIÁTIN SOB UM OLHAR BAKHTINIANO**  
**ZAMYÁTIN'S DYSTOPIAN WORK FROM A BAKHTINIAN PERSPECTIVE**

Dissertação apresentada à Universidade Federal de Lavras, como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação em Letras, área de concentração em Linguagem, Cultura e Sociedade, para a obtenção do título de Mestre.

APROVADA em 27 de junho de 2024.  
Prof. Dr. Marco Antonio Villarta-Neder UFLA  
Prof. Dr. Luciano Novaes Vidon UFES  
Prof. Dr. Rodrigo Garcia Barbosa UFLA

Prof. Dr. Marco Antonio Villarta-Neder  
Orientador

**LAVRAS-MG**  
**2024**

## AGRADECIMENTOS

Penso que o ato de agradecer carrega significativa dose de riscos. Diria que, sob uma perspectiva bakhtiniana, toda e qualquer atitude guarda em si uma responsabilidade inescapável. Logo, a disposição em demonstrar gratidão, principalmente quando nominalmente, padece da possibilidade concreta de se correr um risco singular, talvez o maior deles: o pavoroso risco de deixar de reconhecer alguém.

Todavia, aqui, não poderia esquivar-me de tal empreitada, desde o âmbito mais formal à seara mais íntima.

Assim, agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Lavras, a sua coordenação, ao seu corpo docente, servidores e funcionários administrativos.

Agradeço as valiosas contribuições ofertadas pelos membros da banca de qualificação que, sobremaneira, ancoraram a feitura desse trabalho: aos Professores Dr. Anderson Bastos Martins e Dr. Rodrigo Garcia Barbosa pela Literatura; e ao Prof. Dr. Luciano Novaes Vidon que, deveras, me honrou com seu aguçado olhar bakhtiniano. Minha gratidão ao sociólogo Prof. Dr. Antonio Guimaraes que, informal e carinhosamente, emprestou ao presente estudo a visada de áreas irmãs como a Sociologia e a Antropologia.

Ao meu orientador Prof. Dr. Marco Antonio Villarta-Neder, para além das considerações, tanto preciosas quanto precisas, devo registrar meu sincero reconhecimento quanto a sua disposição em manter a mão no leme, mesmo quando o mar se apresentou um tanto quanto revoltado, e esse mar, em dado momento, se tornou realmente buliçoso. Contudo, dentro de tal turbulência, - contingências particulares da vida -, o Professor Marco me incentivou a continuar remar. Afinal, navegar é preciso!

Às pessoas de Helder Pedro de Sousa, amigo de longa data e quem mais obstinadamente insistiu para que eu não desistisse desse projeto, agradeço meu círculo de amizade e colegas de curso, e, de Elaine Maria Salles, minha guerreira companheira, agradeço a todos familiares.

A todos, o meu muito obrigado!

*Se sou de fato um criminoso e mereço um castigo, creio que ele não deva ser tão duro quanto a morte literária, e por isso peço que a sentença seja substituída pela expulsão das fronteiras da URSS – com direito a que minha esposa me acompanhe.*  
(Ievguêni Ivánovitch Zamiátin, em carta à Stálin, Junho de 1931)

## RESUMO

Este estudo se propõe a demonstrar, através de uma análise discursivo-enunciativa, o caráter predecessor da obra *Nós*, do escritor russo Ievguêni Ivánovitch Zamiátin, em relação à literatura distópica do século XX. Para tanto, em contraponto ao romance *Nós*, *corpus* principal deste trabalho, escalamos três romances, a nosso ver, emblemáticos para a distopia do século XX: *1984* de George Orwell; *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury; e *O conto da aia* de Margaret Atwood. Para o manejo estilístico dessas obras literárias, mobilizamos a Teoria do Romance de Mikhail Bakhtin, enriquecida por concepções adjacentes atribuídas ao chamado “Círculo de Bakhtin”. Dentro do vasto arcabouço teórico bakhtiniano, convocamos dois conceitos norteadores para a análise estilística da prosa romanesca: o heterodiscurso e o cronotopo. Nesse sentido, a possibilidade de evidenciar a atualização da própria Teoria do Romance formulada por Bakhtin perfaz um objetivo contíguo à proposição geral do presente trabalho. Embora a literatura analítica sobre a prosa distópica do século XX seja profusa e diversificada — assim como o exame sobre a explosão editorial do gênero, averiguada no início do século XXI —, consideramos que o termo “distopia”, quando atrelado à literatura do século XX, ainda admite reflexões de cunho discursivo e enunciativo. Portanto, assinalamos uma possível lacuna de tratamento estilístico, científico, metodológico e, sobretudo, sociológico do discurso literário distópico. Para tal empreitada, este estudo busca embrenhar-se por uma metodologia investigativa, com mergulho interpretativo nas obras elencadas e consentâneo cotejamento no que se refere aos conceitos teóricos propostos por este trabalho. Desse modo, a presente dissertação enforma-se como uma pesquisa qualitativa e sua estrutura se divide em três capítulos. O primeiro capítulo — “A Teoria do Romance bakhtiniana” — traz nossa particular visada do quadro teórico mobilizado. O segundo capítulo — “A predecessora proposta cronotópica de *Nós*” — almeja adentrar os romances distópicos elencados através de suas dimensões espaçotemporais. O terceiro capítulo — “De Zamiátin à Atwood: a heterodiscursividade no romance distópico” — pretende discutir o dialogismo perpetrado pelas linguagens sociais que povoam os romances distópicos escalados para este estudo. Os resultados colhidos por esta pesquisa apontam para a possibilidade de ratificação do aspecto predecessor da obra distópica de Zamiátin por meio de um olhar discursivo-enunciativo, isto é, para além de uma análise puramente estilística. Ademais, o presente trabalho indica condições propícias para a aplicação da Teoria do Romance de Bakhtin no tocante a uma lida satisfatória da literatura contemporânea.

Palavras-chave: literatura distópica; teoria do romance bakhtiniana; heterodiscurso; cronotopo.

## ABSTRACT

This study aims to demonstrate, through a discursive-enunciative analysis, the predecessor character of the work *We*, by the Russian writer Yevgeni Ivanovich Zamyátin, in relation to dystopian literature of the 20th century. To this end, as a counterpoint to the novel *We*, the main corpus of this work, we chose three novels, in our view, emblematic of the dystopia of the 20th century: *1984* by George Orwell; *Fahrenheit 451* by Ray Bradbury; and *The Handmaid's Tale* by Margaret Atwood. For the stylistic management of these literary works, we mobilize Mikhail Bakhtin's Theory of the Novel, enriched by adjacent conceptions attributed to the so-called "Bakhtin Circle". Within the vast Bakhtinian theoretical framework, we call for two guiding concepts for the stylistic analysis of novelistic prose: heterodiscourse and chronotope. In this sense, the possibility of highlighting the updating of the Theory of the Novel itself formulated by Bakhtin represents an objective contiguous to the general proposition of the present work. Although the analytical literature on 20th century dystopian prose is profuse and diverse — as is the examination of the genre's editorial explosion, ascertained at the beginning of the 21st century —, we consider that the term "dystopia", when linked to 20th century literature, still admits reflections of a discursive and enunciative nature. Therefore, we highlight a possible gap in the stylistic, scientific, methodological and, above all, sociological treatment of dystopian literary discourse. To achieve this endeavor, this study seeks to delve into an investigative methodology, with an interpretative dive into the works listed and consistent comparison with regard to the theoretical concepts proposed by this work. Therefore, this dissertation is a qualitative research, and its structure is divided into three chapters. The first chapter — "The Bakhtinian Theory of the Novel" — brings our particular view of the theoretical framework mobilized. The second chapter — "The chronotopic predecessor proposal of Us" — aims to delve into the dystopian novels listed through their spatiotemporal dimensions. The third chapter — "From Zamyátin to Atwood: heterodiscursivity in the dystopian novel" — intends to discuss the dialogism perpetrated by the social languages that populate the dystopian novels selected for this study. The results collected by this research point to the possibility of ratifying the predecessor aspect of Zamyátin's dystopian work through a discursive-enunciative perspective, that is, beyond a purely stylistic analysis. Furthermore, the present work indicates favorable conditions for the application of Bakhtin's Theory of the Novel with regard to a satisfactory reading of contemporary literature.

Keywords: dystopian literature; bakhtinian novel theory; heterodiscourse; chronotope.

## INDICADORES DE IMPACTO

Este estudo aponta para a possibilidade de impacto social e cultural nas áreas temáticas da extensão de Cultura e de Educação, pois o seu conteúdo poderá acrescentar entendimentos quanto a visão de mundo de forma geral, e em particular, quanto a apreensão dos sentidos para com algumas das obras mais emblemáticas da Literatura Distópica do século XX. Este trabalho traz como objetivo geral reafirmar o caráter predecessor da obra *Nós*, de Zamiátin, em relação a produção literária distópica de George Orwell, Ray Bradbury e Margaret Atwood. Como público do presente trabalho, podem ser considerados tanto estudantes, quanto pesquisadores das áreas da Literatura e da Linguística. Nesse sentido, essa pesquisa se alinha ao Objetivo de Desenvolvimento Sustentável (ODS) da Organização das Nações Unidas (ONU), nº 4 (Educação de qualidade), no sentido de providenciar uma análise da literatura distópica, a partir da obra do escritor russo Ievguêni Ivánovitch Zamiátin, sob uma ótica discursivo-enunciativa, no caso, a Teoria do Romance, formulada por Mikhail Mikháilovitch Bakhtin.

## IMPACT INDICATORS

This study points to the possibility of social and cultural impact in the thematic areas of the Culture and Education extension, as its content may add understanding regarding the world view in general, and in particular, regarding the apprehension of the meanings towards some one of the most emblematic works of Dystopian Literature of the 20th century. The general objective of this work is to reaffirm the predecessor character of *We*, by Zamyátin, in relation to the dystopian literary production of George Orwell, Ray Bradbury and Margaret Atwood. The audience for this work can be considered both students and researchers in the areas of Literature and Linguistics. In this sense, this research aligns with the Sustainable Development Goal (SDG) of the United Nations (UN), nº 4 (Quality education), in the sense of providing an analysis of dystopian literature, based on the work of the Russian writer Ievguêni Ivanovitch Zamyátin, from a discursive-enunciative perspective, in this case, the Theory of the Novel, formulated by Mikhail Mikháilovitch Bakhtin.

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO.....</b>	<b>10</b>
<b>2 Capítulo I – A TEORIA DO ROMANCE BAKHTINIANA.....</b>	<b>17</b>
2.1 Introdução.....	17
2.2 A visada bakhtiniana acerca da investigação literária.....	21
2.3 O Romance e algumas de suas nuances discursivo-enunciativas.....	27
2.4 A introdução do heterodiscurso no Romance.....	33
2.5 O cronotopo como centro organizador do Romance.....	39
2.6 Considerações.....	43
<b>3 Capítulo II - A PREDECESSORA PROPOSTA CRONOTÓPICA DE <i>NÓS</i>.....</b>	<b>44</b>
3.1 Introdução.....	44
3.2 Zamiátin e a Cidade de Vidro.....	52
3.3 Orwell e a Cidade do Medo.....	59
3.4 Bradbury e a Cidade do Vazio.....	63
3.5 Atwood e a Cidade de deus.....	67
3.6 Considerações.....	71
<b>4 Capítulo III – DE ZAMIÁTIN À ATWOOD: A HETERODISCURSIVIDADE NO ROMANCE DISTÓPICO.....</b>	<b>74</b>
4.1 Introdução.....	74
4.2 Gêneros intercalados e o Romance Distópico a partir de Zamiátin.....	76
4.3 O Romance-Diário Distópico.....	82
4.4 Considerações.....	84
<b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>84</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>89</b>
<b>ANEXO A – Carta a Stálin (1931).....</b>	<b>91</b>
<b>ANEXO B – Autobiografia (1928).....</b>	<b>96</b>

## 1 INTRODUÇÃO

*“Não existe nada absolutamente morto: cada sentido terá sua festa de renovação. Questão do grande tempo.”*  
(Mikhail Mikháilovitch Bakhtin)

Partimos da constatação empírica que, nas últimas décadas, o tema “distopia” apresenta certa dilatação de sua ocorrência em diferentes tipos de manifestações do imaginário coletivo. Esse tópico tem ultrapassado significativamente as fronteiras de sua ambiência mais tradicional, como por exemplo, a ficção científica, embrenhando-se em outras esferas representativas. Podemos, ainda, assinalar o incremento dessa temática na escrita literária (notadamente no universo anglófono), não só pelo número de romances distópicos atualmente disponíveis, mas também, pela releitura dessas obras em vários segmentos culturais e/ou de entretenimento tais como: teatro, pinturas, instalações (intervenções) artísticas, histórias em quadrinhos, *games*, e, principalmente, em adaptações para telas de cinema ou séries de TV. Esse frenesi não deixou de impactar na construção coletiva do conhecimento de mundo, seja em conversas informais, discussões acadêmicas ou o reavivamento dessa questão no âmbito da própria Filosofia.

Conquanto possíveis entraves na interação Linguística/Literatura<sup>1</sup>, esta proposta de pesquisa pretende situar-se precisamente nessa interface, pois faz parte de nossa crença particular a possibilidade de emprestar aos estudos de vertente enunciativo-discursiva a capacidade de dialogar com a literatura de cunho distópico, demonstrar o pioneirismo de Zamiátin nessa vertente literária e sua significativa influência na Literatura Distópica do século XX. Assim, ao nosso olhar, para manejar a temática “distopia”, cabe à Literatura, - especialmente o romance *enquanto gênero em formação*<sup>2</sup> -, funcionar como combustível material para a análise ora proposta, e, dela pretendemos extrair nosso *corpus*. Nessa direção, depositamos confiança na potencialidade de um manejo satisfatório da literatura distópica sob lentes da Teoria do Romance formulada por Mikhail Bakhtin.

No que tange à temática e ao estilo, parte considerável da crítica literária já toma a obra *Nós*, de Zamiátin, como inovadora do gênero emergente “Distopia” e conseqüente influência

---

<sup>1</sup> Interação costumeira no campo de estudos bakhtinianos.

<sup>2</sup> Trata-se, segundo a nossa leitura, de uma proposição que perpassa de forma diluída toda Teoria do Romance formulada por Bakhtin. Ainda, segundo o nosso entendimento, essa formulação se configura como uma das mais inovadoras contribuições do filósofo russo aos estudos da prosa romanesca. Por conseguinte, volveremos ao conceito mais à frente, notadamente na terceira secção do capítulo I.

na escrita dos autores mais emblemáticos que se dedicaram a essa vertente no século XX. Vale destacar como problema de pesquisa, que uma tradição estilística, do ponto de vista de uma perspectiva bakhtiniana, não tem como ser pensada fora de uma corrente enunciativa. Nesse sentido, identificar o trabalho autoral e a(s) obra(s) que a inauguram não se trata de meramente descortinar a origem primeva, mas a de localizar o acontecimento heterodiscursivo que provoca a réplica da instauração de uma tradição. Portanto, aqui, o objetivo geral deste estudo é reafirmar o pioneirismo da prosa distópica de Zamiátin através uma análise discursiva e enunciativa, - no caso, a Teoria do Romance formulada por Mikhail Bakhtin. Como objetivo específico, pretende-se demonstrar a possibilidade de atualização da própria Teoria do Romance bakhtiniana, particularmente no trato dos conceitos *cronotopo* e *heterodiscurso*.

Em contraponto ao romance *Nós* (*corpus* deste trabalho) convocamos três obras, sobre as quais pontuamos como simbólicas para a tratativa da problemática distópica no circuito literário: *1984*, *Fahrenheit 451* e *O conto da aia*<sup>3</sup>. Como já mencionado, reputamos a escolha da obra *Nós* de Ievguêni Ivánovitch Zamiátin ao seu pioneirismo, pois alinhamo-nos à significativa parcela da crítica literária que atribui ao escritor russo o título de “*forefather*”<sup>4</sup> em termos de literatura distópica<sup>5</sup>. Escalamos as obras de George Orwell, Ray Bradbury e Margaret Atwood, enquanto respostas desses autores à prosa romanesca do escritor russo.

Para dar cabo a essa empreitada, esta proposta pretende apoiar-se, predominantemente, no vasto arsenal teórico perpetrado pelo filósofo Mikhail Mikháilovitch Bakhtin com as obras: *Estética da criação verbal* (2011 [1979]) e *Questões de Literatura e de Estética: a teoria do*

---

<sup>3</sup> Aqui cabe uma justificativa quanto à possível estranhamento pela ausência da obra *Admirável mundo novo* (Aldous Huxley) no rol das obras propostas pelo presente estudo. Com efeito, ao lado de *Nós* e *1984* (de quando em vez, *1984* e *Fahrenheit 451*) a crítica literária, geralmente, insere *Admirável mundo novo* na denominada “trilogia da literatura distópica do século XX” ou “trilogia das utopias negativas”. Contudo, segundo nosso entendimento, a obra de Huxley encerra, predominantemente, um controle do sujeito através de investimento pré-, neo- e pós-natal de cunho genético. Tal viés acabou por afastar a obra dos interesses da nossa proposta, pois tanto cotejamento e correlacionamento com a obra de Zamiátin, se mostraram, a nosso ver, insuficientes quanto ao alcance do objetivo geral da presente pesquisa.

<sup>4</sup>Antecessor

<sup>5</sup>Sobre o pioneirismo que ora atribuímos à prosa distópica de Zamiátin, cabe pontuar que em 1900 foi publicado *O Tacão de Ferro* de Jack London, e antes ainda, em 1891 *A Nova Utopia* de Jerome K. Jerome – esse, inclusive, com diversas traduções na Rússia anterior à 1917 -, fato que nos permite inferir a possibilidade dessas obras terem sido acessadas por Zamiátin. Entrementes, mesmo que sejam localizadas similaridades entre as obras, notadamente quanto à perda da individualidade imposta aos habitantes desses mundos distópicos, para a nossa ótica, o aspecto irônico-satírico da obra de Zamiátin confere-lhe o marco de berço do gênero.

*romance* (1990 [1924-73]). Intentamos ainda, eventualmente, buscar suporte em obras de autores do chamado “Círculo de Bakhtin”: *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem* (2021 [1929]) e *A palavra na vida e a palavra na poesia* (2019 [1921-30]), ambos de Valentin Nikoláievitch Volóchinov e *O método formal nos estudos literários: introdução crítica a uma poética sociológica* (2012 [1928]) de Pável Nikoláievitch Medviédev.

O planejamento deste estudo prevê o primeiro capítulo *A Teoria do Romance bakhtiniana* como a nossa particular leitura do arsenal teórico bakhtiniano, procurando trazer algumas nuances discursivo-enunciativas da prosa romanesca, destacando, posteriormente, a introdução das propriedades heterodiscursivas no romance, e, encerrando com a potência organizadora do cronotopo na composição do sentido no todo artístico.

No primeiro (teórico) capítulo, iniciamos a discussão com a seção *A visada bakhtiniana acerca da investigação literária*. Pretendemos nesta seção trazer a noção bakhtiniana para o tema “metodologia”. Buscamos justificar tal movimento, apresentando certa polêmica que atravessa esse tema no campo dos estudos bakhtinianos. Paralelamente, procuramos demonstrar uma possível aproximação entre a nossa própria metodologia e a concepção bakhtiniana para essa temática.

Inclusive, nesse ponto, cumpre ressaltar as bases, com as quais, gostaríamos de alicerçar a metodologia de investigação que pautam as análises propostas pelo presente estudo: quais sejam, o *correlacionamento* e o *cotejamento*, segundo a visão bakhtiniana para esses conceitos. Com efeito, no curto, a nosso ver profundo, ensaio *Metodologia das ciências humanas*<sup>6</sup>, além de definir o ser *expressivo e falante* como o objeto das ciências humanas, que nunca coincide consigo mesmo, portanto se configura inexaurível em seu sentido e significado, Bakhtin (2011 [1979], p. 400) explicita que “cada palavra (cada signo) do texto leva para além dos seus limites. Toda interpretação é o correlacionamento de dado texto com outros textos”. Ainda, segundo o autor (p. 401-2) um texto só adquire vida em contato com outro, e, esse contato não é mecânico, mas sim dialógico, portanto um encontro de enunciados, donde os sentidos são “iluminados”

---

<sup>6</sup> Presente em BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Tradução do russo de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011 [1979]. Segundo nota do tradutor, temos que o “texto tem origem em um pequeno ensaio esboçado por Bakhtin entre fins dos anos 30 e início dos anos 40, denominado “Os fundamentos filosóficos das ciências humanas”, que deu origem ao texto final aqui publicado como “Metodologia das ciências humanas”. Antes, porém, o texto fora publicado como artigo em 1974 pela revista *Kontekst* com o título “Para uma metodologia dos estudos literários”, preparado por V. Kojínov com anuência de Bakhtin (menos o título) e, posteriormente, incluído pela editora moscovita Iskússtvo em sua 1ª edição de *Estética da criação verbal (Estétika Sloviésnovo Tvórtchestva)*, de 1979, com o título “Para uma metodologia das ciências humanas”.

retrospectiva e prospectivamente. Portanto, a autêntica interpretação nos estudos literários é sempre histórica e personalizada, sendo que o sentido “não quer (e não pode) mudar os fenômenos físicos, materiais e outros, não pode agir como força material. Aliás ele nem precisa disso: ele mesmo é mais forte que qualquer força, [...] Cada palavra do texto se transfigura em um novo contexto” (Bakhtin, 2011 [1979], p. 404).

Na mesma direção, ainda quanto a apreensão da nossa proposta metodológica, a implicação do conceito bakhtiniano para *enunciado*, se verifica, a nosso ver, com semelhante pertinência. No texto *Os gêneros do discurso*<sup>7</sup>, Bakhtin critica certa estreiteza da linguística vigente à época. Por um lado, segundo o autor (2016 [1976-9], pp. 23-69), as postulações de Wilhelm Humboldt, embora sem negar a função comunicativa da linguagem, indicava a sua orientação, em primeiro plano, como uma função de formação do pensamento. Por outro viés, Vossler e seus partidários, priorizavam a dita função expressiva, na qual a essência da linguagem se recolhe à expressão do mundo do falante, reduzindo-a “à criação espiritual do indivíduo”. Em contraponto, e em certo sentido em complemento, Bakhtin propõe a noção de *comunicação discursiva*, na qual é o enunciado que passa a constituir a *real unidade* da comunicação, que responde e suscita respostas a outros enunciados, dentro de uma cadeia complexamente organizada. Assim, segundo o autor (p.61), “o falante não é um Adão bíblico, só relacionando com objetos virgens ainda não nomeados, aos quais dá nome pela primeira vez”. E, é nessa perspectiva que o pensamento bakhtiniano, toma também uma obra (por exemplo, um romance), como um enunciado vivo e concreto, pois “a análise estilística, que abrange todos os aspectos do estilo, só é possível como análise de um enunciado *pleno* e só naquela cadeia da comunicação discursiva da qual esse enunciado é um *elo inseparável*” (Bakhtin, 2016 [1976-9], p. 69, *itálicos do autor*).

Na segunda seção do primeiro capítulo, *O Romance e algumas de suas nuances discursivo-enunciativas*, aspiramos por apresentar, minimamente, tanto o percurso empreendido por Bakhtin quanto à elaboração de uma Teoria Geral do Romance, quanto destacar desta, os conceitos e noções, que ora julgamos, passíveis de manobra na análise proposta pela nossa pesquisa: quais sejam, o *heterodiscurso* e o *cronotopo*. Entrementes, cabe ressaltar que o objetivo particular desta seção perfaz, a nosso ver, a tentativa de instaurar uma premissa capital à proposta do presente estudo: a tomada do Romance como discurso.

---

<sup>7</sup> Em nota, Paulo Bezerra, nos informa que esse texto “foi escrito por Bakhtin entre 1952 e 1953 em Saransk (capital da República da Mordóvia, na União Soviética, 630 km a leste de Moscou), e integrava um projeto de livro não realizado pelo autor. Os manuscritos foram publicados pela primeira vez na revista *Literaturnoi Utchebe (Estudos Literários)*, nº 1, 1978, pp. 200-19”.

Adjacientemente, também procuramos discorrer nesta seção, acerca de alguns ruídos e imprecisões peculiares ao processo de tradução das obras bakhtinianas<sup>8</sup>.

Na seção *A introdução do heterodiscurso no Romance*, procuramos, além de retomar as polêmicas que envolvem o processo tradutório, especificamente, da noção de *heterodiscurso*, trazer a nossa leitura da construção do conceito, efetuada por Bakhtin. Em seguida, enumeramos e buscamos compreensão, quanto às formas de introdução do heterodiscurso no Romance, apontadas pelo filósofo russo. Intentamos, também nesta seção, reforçar a condição discursiva do Romance, como um enunciado vivo e concreto.

Já na terceira seção do primeiro capítulo, *O cronotopo como centro organizador do Romance*, almejamos apresentar a relevância que o pensamento bakhtiniano consagra ao conceito de *cronotopo* para com uma apreensão satisfatória do sentido artístico de uma obra. Encerramos esta seção tocando, ainda de leve, no objetivo específico deste trabalho, ou seja, a possibilidade de atualização da própria Teoria do Romance, formulada por Bakhtin.

No segundo capítulo, *A predecessora proposta cronotópica de Nós*, pretendemos adentrar cada romance elencado em sua dimensão espaçotemporal. Com base na concepção bakhtiniana para *cronotopo*, buscamos transpor o conceito para uma análise da Literatura Distópica do século XX, a partir de Zamiátin.

Para tanto, dedicamos as seções subsequentes (*Zamiátin e a Cidade de Vidro*; *Orwell e a Cidade do Medo*; *Bradbury e a Cidade do Vazio*; e *Atwood e a Cidade de Deus*) tanto ao exame cronotópico desses mundos literários distópicos, quanto a uma breve exposição da trajetória de seus autores.

Ulteriormente, no derradeiro capítulo, *De Zamiátin à Atwood: a heterodiscursividade no Romance Distópico*, procuramos correlacionar as formas de introdução e organização do heterodiscurso entre os romances elencados, particularmente no que se refere aos *gêneros intercalados*. Na introdução deste capítulo, justificamos a nossa opção por investir a presente pesquisa na análise dos possíveis *gêneros intercalados* aos romances distópicos elencados.

Assim, na seção *Gêneros intercalados e o Romance Distópico a partir de Zamiátin*, discorreremos sobre gêneros diversos (por exemplo, poemas, canções, livros e versículos bíblicos) intercalados aos romances distópicos do século XX (sempre, a partir de Zamiátin) escalados por este estudo. Nesta seção, justificamos a relevância do gênero *diário* no feitiço dessas obras como contribuição ímpar da prosa distópica do escritor russo Ievguêni I. Zamiátin.

---

<sup>8</sup> De acordo com a relevância que o nosso entendimento devota ao conceito de *heterodiscurso*, pretendemos retornar a discussão sobre o processo de tradução desse termo específico na próxima seção desse capítulo, *A introdução do heterodiscurso no Romance*.

Na seção *O Romance-Diário Distópico*, procuramos reforçar os contornos de diário nas formas dos romances distópicos do século XX, aqui analisados, bem como seus conteúdos estilísticos enquanto registros personalizados de uma dada época. Nesse sentido, o caráter predecessor da prosa distópica de Zamiátin, ao nosso entendimento, se mostrou deveras presente e claramente perceptível tanto quanto à forma como ao conteúdo das obras.

Para os segundo e terceiro capítulos, intencionamos diluir uma confrontação discursiva das obras em tela com Teoria do Romance bakhtiniana mediada pela nossa particular ótica apresentada no capítulo teórico inicial.

Embora a tradição crítica que comenta a variedade literária dita “Distopia” e examina as implicações desse tema seja tão abundante quanto sua exposição na mídia, consideramos a pertinência de uma análise voltada para os aspectos discursivos envolvidos nesses romances, para além das abordagens mais clássicas: como oposto de “utopia”, como advertência de escritores acerca do futuro da humanidade ou mesmo como crítica desses escritores às relações humanas em suas próprias contemporaneidades. Essas leituras são certamente válidas, porém, aqui, pretendemos lançar um olhar bakhtiniano em duas outras direções: o cronotopo inovador de Zamiátin e a apreciação da heterodiscursividade<sup>9</sup> no feitio estético romanesco do Romance Distópico.

Este estudo busca enveredar-se por uma metodologia qualitativa<sup>10</sup>, de caráter interpretativo e investigativo. O viés interpretativo está presente na análise da obra *Nós* de Zamiátin, tanto utilizando como fonte primária a primeira edição brasileira datada de 1963, traduzida do francês e intitulada *A muralha verde*, bem como, a edição mais sofisticada da Editora Aleph de 2017 (com tradução diretamente do russo por Gabriela Soares), que encerra dois importantes apêndices: uma resenha escrita por George Orwell, publicada na revista londrina *Tribute* em 1946, e, a comovente missiva enviada por Zamiátin a Stálin em 1931, solicitando permissão para abandonar a União Soviética. A abordagem investigativa pretende adentrar aos romances distópicos, em suas nuances discursivas, aos meandros de seus enunciados concretos, e sua assimilação espaçotemporal.

---

<sup>9</sup> O conceito bakhtiniano para “heterodiscurso” aponta para a diversidade de linguagens que circulam socialmente. Para os propósitos dos nossos estudos essa concepção adquire significativa centralidade. Assim, dedicaremos mais à frente (na seção “2.4 A introdução do heterodiscurso no Romance”, do capítulo I) ao seu desdobramento, bem como consagrar o capítulo III (“De Zamiátin à Atwood: a heterodiscursividade no Romance Distópico”) ao confronto entre o referido conceito e as obras distópicas elencadas.

<sup>10</sup> Questões metodológicas são, ao nosso ver, particularmente caras ao campo bakhtiniano, pois perpassam a própria teoria. Porquanto, adiante retomaremos o tema na seção “A visada bakhtiniana acerca da investigação literária”.

Ainda, cabe enfatizar que, não obstante a composição do *corpus* desta pesquisa abarcar quatro obras do circuito literário distópico, intentamos, minimamente, fazer frente à certo grau de desconhecimento da trajetória prosaica de Zamiátin por parte do público brasileiro. Pretendemos emprestar aos romances de Orwell, Bradbury e Atwood uma função comparativa, da qual almeja-se extrair afastamentos e aproximações quanto à obra predecessora de Zamiátin. Todavia, buscaremos não deixar de dar guarida às visões de mundos distópicos particulares engendradas pelos sucessores do escritor russo.

## 2 CAPÍTULO I – A TEORIA DO ROMANCE BAKHTINIANA

*“A forma artisticamente criativa dá formas antes de tudo ao homem, depois ao mundo, mas mundo somente enquanto mundo do homem.” (Bakhtin)*

### 2.1 Introdução

Intentamos com o capítulo inicial subsidiar conceitualmente uma visada panorâmica aos mundos distópicos descritos nas obras elencadas no *corpus* do presente estudo, quais sejam: *Nós* (1924); *1984* (1948); *Fahrenheit 451* (1953); *O conto da aia* (1985). Almeja-se visitar tais mundos distópicos literários (tema do próximo capítulo) munidos com as concepções bakhtinianas acerca da composição estilística que, habitualmente, envolve o Romance como um todo. Portanto, aqui pretende-se deitar particular olhar concernente aos mundos distópicos literários em busca de suas composições informacionais; a apreensão geral de suas ambiências apoiada na detecção, mínima, dos cronotopos que envolvem suas existências; e sobretudo, sua diversidade de discursos, seu caráter pluriestilístico e sua heterovocalidade dialogizada. Nesse sentido, o presente trabalho aspira por alicerçar uma análise de cunho discursivo, porém com orientação estético-geral e sistemático-filosófica. Por conseguinte, este empreendimento perfaz um esforço em adentrar à natureza discursiva-enunciativa da prosa romanesca.

Entretanto, devido provavelmente às peculiaridades do nosso *corpus*, dentro do arsenal teórico bakhtiniano que ora lançamos mão, nada nos pareceu mais eficiente à manobra de tratar discursivamente um romance, que a coletânea de ensaios *Questões de Literatura e de Estética: a Teoria do Romance*<sup>11</sup>. No ensaio “O Problema do Conteúdo, do Material e da Forma na Criação Literária” que abre esse volume, emerge um então jovem – e diríamos, impetuoso – Bakhtin (1924) como um estudioso crítico tanto à ingenuidade idealista de extração do conceito estético de modo intuitivo ou empírico, quanto ao cientificismo insuficiente da, designada à época, “Escola Formalista”. Nesse período, o que marca a independência e consequente produtividade científica do juvenil filólogo russo, é sobretudo, a tomada do objeto estético em sua singularidade. E, na direção de justificar aperfeiçoamento à metodologia vigente o autor pontua que o teor do estético localiza-se, de certo modo, na própria obra de arte e “o filósofo não o inventa, mas para compreender cientificamente a sua singularidade, a sua relação com

---

<sup>11</sup> Engloba estudos de Mikhail Mikháilovitch Bakhtin (1895-1975) no âmbito da teoria e crítica literária. Esses trabalhos de pesquisa vão de 1924, passando pelos períodos 1934/1935 e 1937/1938, até o ensaio revisionista de 1973 “Formas do Tempo e do cronotopo no Romance”, publicado no Brasil como “Observações Finais” em 1975.

ético e o cognitivo, seu lugar no todo da cultura humana, e, enfim, os limites de sua aplicação, necessita-se da filosofia sistemática com os seus métodos” (Bakhtin, 1990 [1924], p. 16).

Cabe ressaltar que os estudos bakhtinianos se debruçaram, além da Pré-História romanesca, sobre os romances ditos de castelo, de cavalaria, de viagens, de salão e o cômico, assim como uma gama de variantes idílicas. Categorização temática da qual Bakhtin amadurece a concepção de significado figurativo dos cronotopos, como centro organizador dos principais acontecimentos romanesco, como o foro fundamental de suas peripécias, onde seus nós são continuamente atados e desatados, perfazendo esses cronotopos como instâncias capitais à geração do enredo, sendo que “neles o tempo adquire um caráter sensivelmente concreto; no cronotopo, os acontecimentos do enredo se concretizam, ganham corpo e enchem-se de sangue” (Bakhtin, 1990 [1973], p. 355). Todo esse movimento de pesquisa se dá com farta exemplificação em, sobretudo, Dostoiévski, Púchkin, Rabelais e Gógol – demandando ao filósofo russo, ao nosso crivo, um empenho hercúleo de imersão científica, sistemática, filosófica e crítica nessas obras, tomando-as como objetos estéticos em suas singularidades, e, para além de um positivismo abstrato ou contemplação puramente hedonista.

Diante do exposto, há de se impor à primeira vista o raciocínio de negar ao arcabouço teórico bakhtiniano pertinência quanto a uma lida satisfatória com a criação literária distópica a partir do século XX. No entanto, segundo nosso entendimento, a sistemática lapidada por Bakhtin quanto à análise estética geral contemplando, dentre outros, conceitos caros ao exame da criação literária em sua plenitude, tais como a problemática do romance como vetor específico da Literatura moderna, o quesito do discurso na prosa literária, os papéis do autor-criador/personagem, o heterodiscurso, o riso, as relações dialógicas da obra e a medular dimensão espaço temporal, detém autoridade suficiente para o trato com a Literatura atual. O seu estupendo mergulho às obras do passado não o diminui, antes ao contrário, o excede – no dizer bakhtiniano, o transborda -, por conseguinte pretendemos mobilizá-lo, pois conservamos a convicção de que uma lupa que se prestou sobremaneira à análise competente de grandes obras do passado, não se furtará em condensar luzes ao entendimento do presente e do futuro.

Ademais, é justamente nesse particular convencimento que repousa as indagações que ora alicerçam as movimentações do presente estudo: haveria, através dos efeitos reflexivos e refratários alcançados pela Literatura, emprestar ao termo “distopia” uma noção de movimento contínuo, quiçá pendular, retirar-lhe a condição de estrato longínquo, descolado do presente inacabado e da incompletude da vida “vivida”? E, embutir-lhe a concepção de permanência e continuidade na experimentação humana? Ou ainda mais direto: seria possível solapar seu estatuto de estado e imputar-lhe o apanágio de processo constitutivo?

Daí que, para este estudo, tanto os reflexos quanto os refratos<sup>12</sup> perpetrados pelo Romance, configuram-se como mote de seu desenvolvimento: a possibilidade de convocar a distopia imagética para o presente (inacabado e inacabável) ou invocar a memória da distopia – só agora percebida como tal - consumada no passado.

Destarte, para o pensamento bakhtiniano, a concepção de linguagem supera a sua função denotativa, ou seja, os *reflexos* do mundo e seus acontecimentos. Assim, quando operamos os nossos signos nós não apenas descrevemos este mundo (e suas movimentações), mas também, em um processo de *refração*, nós construímos interpretações várias desse mundo, apoiados em um conjunto valorativo axiológico, que inscrevem nos signos toda heterogeneidade, diversidade e contradições das experiências históricas dos grupos humanos, do presente e do passado, sendo a linguagem, ao mesmo tempo, fruto e realização da interação social. Nos dizeres de Volóchinov (2021 [1929], p. 140), “toda palavra é uma pequena arena em que as ênfases sociais multidirecionadas se confrontam e entram em embate. Uma palavra nos lábios de um único indivíduo é um produto da interação viva das forças sociais”. Em Medviédev (2012 [1928], p. 63) temos “no horizonte ideológico de qualquer época e de qualquer grupo social não existe uma única verdade, mas várias verdades mutuamente contraditórias, não apenas um caminho ideológico, mas vários divergentes” e ainda, “fora da palavra é impossível uma consciência ideológica minimamente clara. No processo de refração da existência por meio da consciência, a língua e as suas formas possuem um papel fundamental” (Medviédev, 2012 [1928], p. 198). Aqui, vale pontuar que Medviédev, logo a seguir, clarifica que tal postulação carece de um complemento fundamental, pois não é possível emprestar à consciência e conseqüente compreensão da realidade com auxílio da língua (e de suas formas) um sentido estritamente linguístico, dado que, são as formas do enunciado, e não da língua, que desempenham o papel crucial na compreensão da realidade, pois “pensamos e compreendemos por meio de conjuntos que formam uma unidade: os *enunciados*. Já o *enunciado*, como sabemos, não pode ser compreendido como um todo linguístico, e suas formas não são sintáticas” (Medviédev, 2012 [1928], p. 198, *itálicos nossos*). Esse processo de *refração*, ousaríamos dizer, subsidia, o conceito bakhtiniano, - precioso, a nosso ver, para o presente estudo -, de *grande tempo*:

---

<sup>12</sup> Para o nosso entendimento, os conceitos de *reflexos* e *refração*, na perspectiva do pensamento bakhtiniano, enceram considerável relevância, se levarmos em conta que são, a nosso ver, passíveis de manobra pelas análises propostas por este estudo. Portanto, pretendemos adiantar aqui mesmo na introdução deste capítulo, e logo a seguir (no próximo parágrafo), breve apreciação sobre o tema.

No campo da cultura, a distância<sup>13</sup> é a alavanca mais poderosa da interpretação. A cultura do outro só se revela com plenitude e profundidade (mas não em toda plenitude, porque virão outras culturas que a verão e compreenderão ainda mais) aos olhos de *outra* cultura. **Um sentido só revela suas profundezas encontrando e contatando outro**, o sentido do outro: entre eles começa uma espécie de *diálogo* que supera o fechamento e a unilateralidade desses sentidos, dessas culturas. Colocamos para a cultura do outro novas questões que ela mesma não se colocava; nela procuramos respostas a essas questões, e a cultura do outro nos responde, revelando-nos seus novos aspectos, novas profundezas dos sentidos (Bakhtin, 2017 [1970-5], p.18-9, itálicos do autor e gritos nossos).

Nessa direção, ao nosso entendimento, diferem-se significado e sentido, pois o primeiro poderá, em dada cultura e época, se encontrar dicionarizado e consolidado com certa estabilidade, entretanto o segundo, no ato da enunciação (irrepetível), encontrará sempre a sua própria renovação, no instante da palavra proferida.

Pois, ao contrário da Epopeia, o Romance concede ao futuro a possibilidade de renovar o sentido: “O romance está ligado aos elementos do presente inacabado que não o deixam se enrijecer. O romancista gravita em torno de tudo aquilo que não está ainda acabado” (Bakhtin, 1990 [1941], p. 417). E ainda, esse romancista goza de certo grau de versatilidade, pois “Ele pode aparecer no campo da representação em qualquer atitude, pode representar os momentos reais da sua vida ou fazer uma alusão, pode se intrometer na conversa dos personagens, pode polemizar abertamente com os seus inimigos literários, etc.” (Bakhtin, 1990 [1941], p. 417). Na prosa épica a profecia se encontra totalmente realizada, tem o seu acabamento estancado nas fronteiras de um passado absoluto que não contempla o leitor e seu tempo, enquanto a prosa romanesca procura além da profecia dos fatos, “predizer e influenciar o futuro real, o futuro do autor e dos leitores. O romance tem uma problemática nova e específica; seus traços distintos são a reinterpretção e a reavaliação permanentes. O centro da dinâmica da percepção e da justificativa do passado é transferido para o futuro” (Bakhtin, 1990 [1941], p. 420).

Nesse sentido, cumpre-se trazer as proposições de Bakhtin quanto às relações que envolvem as realidades do ato ético, do ato cognitivo e do ato artístico, ou seja, a contumaz busca que fazemos da oposição realidade e arte, o desejo legítimo de localizar o nexo essencial entre arte e vida:

A obra de arte enquanto coisa é tranquila e inexpressivamente delimitada no espaço e no tempo, é separada de todos os outros elementos: uma estátua ou um quadro afastam fisicamente todo o restante do espaço que ocupam; a

---

<sup>13</sup> Aqui, cabe trazer à tona a nota do tradutor Paulo Bezerra, na edição que ora lançamos mão: “De *vnienakhodímmost* (distância, distanciamento ou extralocalização), termo empregado por Bakhtin para designar a posição do intérprete (que neste caso ele chama de *supradestinatário*) em relação aos contextos culturais distantes, que ele interpreta de uma posição extralocalizada ou distante”.

leitura de um livro começa a uma determinada hora, ocupa algumas horas de nosso tempo, preenchendo-as, e, também a uma determinada hora, conclui-se; além disso, o próprio livro é solidamente envolto de todos os lados pela encadernação; a obra, porém, é viva e literariamente significativa numa determinação recíproca, tensa e ativa com a realidade valorizada e identificada pelo ato (Bakhtin, 1990 [1924], p. 30).

Enfim, pontuamos que se faz mister uma busca por compreensão do papel específico do discurso na prosa romanesca, ou ainda mais longe, a tomada do próprio Romance como um enunciado vivo. Entretanto, para ser coerente com o nosso particular entendimento da Teoria do Romance bakhtiniana, pretendemos, antes de qualquer movimento, discorrer brevemente sobre a metodologia que alicerça o presente estudo, sob lentes da própria visão bakhtiniana sobre o tema

## 2.2 A visada bakhtiniana acerca da investigação literária

Assinalamos na introdução desse empreendimento a pretensão de nos nortear por uma metodologia qualitativa, interpretativa e investigativa. Acusamos, também, a presença de um teor mínimo de cotejamento entre os romances elencados. Essa sumária indicação da natureza da metodologia que aqui se intenta empregar seria suficiente, a nosso ver, somente se o posicionamento da presente pesquisa se pautasse por uma análise abstrata das obras em tela. Esse não é o nosso caso, porquanto justificamos o investimento de dedicar a presente secção ao entendimento que, ora, construímos acerca das questões metodológicas que perpassam o pensamento bakhtiniano. Por isso, aqui, pontuamos três particularidades que corroboram com esse movimento: a natureza do nosso *corpus*; a especificidade do nosso suporte teórico; e nosso anseio de trilhar por um terreno – a nosso ver, um tanto quanto movediço – da interface entre literatura e estudos discursivos-enunciativos.

Com efeito, a lida com obras literárias assume certa singularidade no pensamento bakhtiniano, pois nesse a própria Literatura desempenha um papel ideológico destacado. Tal movimento se encontra presente tanto em Bakhtin como em autores do chamado “Círculo de Bakhtin”. Nessa direção, vejamos, por exemplo, algumas pontuações metodológicas engendradas por Medviédev (2012 [1928], pp. 59-60)<sup>14</sup>:

---

<sup>14</sup> Esses direcionamentos metodológicos compõem o capítulo segundo “As tarefas imediatas dos estudos literários” da obra *O método formal nos estudos literários*. Perfaz uma crítica às tratativas para com os estudos literários propostas pelos formalistas russos. Todavia, segundo nosso entendimento, Medviédev instaura, simultaneamente a cada crítica, uma proposição no sentido de alcançar um novo percurso metodológico de cunho sociológico para os estudos literários.

Entre as particularidades da literatura, há uma muito importante e que desempenhou e continua a desempenhar um papel nefasto na história dos estudos científicos dos fenômenos literários. Justamente ela tem desviados os historiadores e os teóricos da literatura do seu estudo direto, prejudicando a delimitação correta dos problemas dos estudos literários. Essa particularidade diz respeito à relação da literatura com outras ideologias, com sua posição singular no todo do meio ideológico. A literatura insere-se na realidade ideológica circundante como sua parte independente e ocupa nela um lugar especial sob a forma de obras verbais organizadas de determinado modo e com uma estrutura específica própria apenas a elas. Ela, como qualquer estrutura ideológica, refrata à sua maneira a existência socioeconômica em formação. Porém, ao mesmo tempo, a literatura, em seu “conteúdo”, reflete e refrata as reflexões e refrações de outras esferas ideológicas (ética, cognitiva, doutrinas políticas, religião e assim por diante), ou seja, a literatura reflete, em seu “conteúdo”, a totalidade desse horizonte ideológico, do qual ela é uma parte.

E ainda, também criticando dialeticamente as correntes do pensamento metodológico para os estudos literários de sua época, Volóchinov (2019 [1926], pp. 115-5) aponta os alicerces de uma nova visão sociológica para o fazer literário:

Para uma aplicação correta e produtiva da análise sociológica na teoria da arte e, em particular, na poética, é necessário livrar-se de duas opiniões errôneas que estreitam ao extremo os limites da arte ao isolar apenas alguns dos seus aspectos. A primeira opinião pode ser definida como *fetichização da obra de arte como coisa*. Esse fetichismo atualmente predomina nos estudos da arte. O pesquisador não vê nada além da obra de arte que é analisada, como se toda a arte se reduzisse a ela. O criador e os contempladores permanecem fora do campo de análise. O segundo ponto de vista, ao contrário, limita-se ao estudo do psiquismo, ora do criador, ora do contemplador (muitas vezes simplesmente equiparando-os). Desse prisma, as vivências daquele que contempla e daquele que cria exaurem a arte. Em um balanço final, ambos os pontos de vista pecam pelo mesmo defeito: *eles tentam encontrar o todo na parte*, isto é, a estrutura da parte isolada de modo abstrato é apresentada como a estrutura do todo. Entretanto, o “artístico” em sua totalidade não se encontra no objeto nem no psiquismo do criador ou do contemplador abordados de modo isolado: o “artístico” abarca todos os três aspectos. Ele é *uma forma específica da inter-relação entre o criador e os contempladores fixada na obra artística* (itálicos do autor).

Assim, ao trazer as posições metodológicas basilares desses dois autores do Círculo<sup>15</sup> de Bakhtin (Medviédev e Volóchinov), buscamos demonstrar que a própria natureza do *corpus* da presente pesquisa (no caso, obras literárias) impõe certo direcionamento metodológico. Almejamos, pois, “ouvir” o *corpus*: “o pesquisador deve ver o fenômeno, o objeto, o percurso da pesquisa, no espelho do próprio objeto, claro que refratado por seu olhar e atravessado por

---

<sup>15</sup> A expressão “Círculo de Bakhtin”, reclama, ao nosso ver, um esclarecimento pontual, e, é o que pretendemos engendrar, sucintamente, logo a seguir.

tudo o que envolvem as pesquisas. Afinal, como o diz Beth Brait<sup>16</sup>, ‘o *corpus* fala!’” (Sobral, 2021, p. 116).

Nesse ponto, vale discorrer brevemente sobre o termo “Círculo de Bakhtin”. Segundo a apresentação de Brait em *Importância e necessidade da obra O método formal nos estudos literários: introdução a uma poética sociológica*<sup>17</sup>, depreendemos que o que nomeamos, hoje, como *pensamento bakhtiniano* envolve trabalhos produzidos por intelectuais russos de áreas diversas, - incluindo filósofos, filólogos, artistas, cientistas e literatos -, entre 1919 e 1929, nas cidades de Nével, Vitebsk e Leningrado. O grupo era composto por, além de Mikhail Bakhtin (1895-1975), nomes como Valentin N. Volóchinov (1895-1936); Pável N. Medviédev (1891-1938); Matvei I. Kagan (1889-1937); Lev V. Pumpiánski (1891-1940); Ivan I. Sollertínski (1902-1944); M. Iúдина (1899-1970); K. Váguinov (1899-1934); B. Zubákin (1894-1937). As contribuições desse grupo atingem, atualmente, diversos campos como diferentes teorias e análise do discurso, Linguística Aplicada, Teoria Literária e estudos da comunicação. Do conjunto das obras e suas traduções, emerge a concepção bakhtiniana para a linguagem, e, o conhecimento produzido pelo diálogo intelectual desses autores integra o que acadêmicos e pesquisadores atuais denominam, não sem alguma polêmica, como *Círculo de Bakhtin*. Entretanto, o fato de que esse pensamento fora construído em épocas e localidades distintas, porém sempre com a participação de Bakhtin, nos permite pensar em *Círculos de Bakhtin*.

Quanto às especificidades que devotamos ao manejo metodológico com o quadro teórico bakhtiniano, cabe, antes de qualquer passo, pontuar acerca de certas controvérsias como assinala Rufo e Pugliese (2012, p.66) em “muitos são os questionamentos a respeito da metodologia nas obras de Mikhail Bakhtin, alguns dizem que o autor não possui metodologia outros afirmam o contrário”, ou nas reflexões iniciais de Miotello (2012, p. 151): “Sempre temos que nos defrontar com perguntas sobre a metodologia em Bakhtin. E a percepção que passa nessa pergunta é que Bakhtin esqueceu de indicar claramente os passos metodológicos para...”

Aqui, defendemos que, se é certo que Bakhtin não se deteve na formulação de um inédito Método (abstrato) de investigação literária, não resiste a um exame mais cuidadoso que

---

<sup>16</sup> A Professora Beth Brait é autora, coautora e organizadora de diversas obras dentro dos estudos da linguagem. Ao lado de, dentre outros, Sheila Grillo, Ekaterina Vólkova Américo e Paulo Bezerra, encerra significativa contribuição para o desenvolvimento do campo bakhtiniano no Brasil.

<sup>17</sup> Presente em MEDVIÉDEV, Pável Nikoláievitch. **O método formal nos estudos literários: introdução crítica a uma poética sociológica**. Tradução: Sheila Camargo Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo: Contexto, 2012 [1928].

ele não tenha pautado seus estudos por uma metodologia. Pelo contrário, segundo nosso entendimento, a metodologia para o trato com as Ciências Humanas no geral – e inclusive, para com os estudos literários, em particular – encontra-se diluída na totalidade de sua teoria. Diríamos que, praticamente cada conceito dessa enovelada tessitura teórica, não só nos conduz a outros conceitos, como também, quase sempre, indica as bases metodológicas de sua aplicação. Justificamos tal postulação com apoio em Brait (2018, p. 29), ao nos apontar que as contribuições do pensamento bakhtiniano para uma análise dialógica do discurso, “sem configurar uma proposta fechada e linearmente organizada, constituem de fato um corpo de conceitos, noções e categorias que especificam a *postura dialógica* diante do *corpus discursivo*, **da metodologia** e do pesquisador” (itálicos da autora e negritos nossos).

Não obstante, a condição de diluição da metodologia no todo teórico que apontamos acima, cabe, a nosso ver, ressaltar que a temática dos procedimentos metodológicos também se faz presente em momentos específicos do pensamento bakhtiniano. Segundo nosso entendimento, já em 1929, na obra *Problemas da obra de Dostoiévski*, é possível colher os primeiros indícios dos cuidados metodológicos requeridos para uma análise discursiva de obras literárias. Notemos, nesse sentido, que, no capítulo “O discurso em Dostoiévski”, Bakhtin (2013 [1929]) inicia com “Algumas observações metodológicas prévias”.

Entretanto, tais “observações metodológicas”, a nosso ver, se mostraram bem mais significativas que as expectativas proporcionadas pelo seu anúncio. Em verdade, nos deparamos com a proposição dos alicerces para uma nova disciplina das Ciências Humanas, que fosse capaz de transitar, justamente, entre as fronteiras da filosofia, da antropologia, e dos estudos literários. Para o filólogo e filósofo russo, essa nova área do conhecimento humano – a qual, o autor propõe a denominação “Metalinguística” -, haveria de superar a Linguística, naquilo que essa, legitimamente, não pôde alcançar, sem contudo excluí-la – inclusive, posicionando como complementar ao acatar seus resultados -, objetivando a construção de uma análise discursiva dialógica.

Como afirmamos anteriormente, para a nossa ótica, na teoria bakhtiniana como um todo, os conceitos tendem, em grande parte, a uma confluência imediata a outros conceitos, ou, pelo menos, passam a se localizar de forma contígua a esses, e, com maior ou menor intensidade, passam a orbitar outras noções ou categorias. Nessa direção, a relevância e a funcionalidade do

conceito de “dialogismo” para com a teoria bakhtiniana estão, a nosso ver, devidamente reiteradas em Bezerra (2013)<sup>18</sup>, ao proemiar *Problemas da poética em Dostoiévski*:

O dialogismo, essência do pensamento filosófico bakhtiniano e fundamento de *Problemas da Poética de Dostoiévski*, permite acompanhar as tensões no interior da obra literária, as relações interdiscursivas e intersubjetivas, as intensões ocultas das personagens, o diálogo entre culturas como essência da literatura, a luta entre tendências e “escolas literárias”, entre vozes como pontos de vista sobre o mundo, o homem e a cultura.

Dada a envergadura da proposta bakhtiniana para concepção de uma “Metalinguística”, se impõe, a nosso ver, a convocação do primeiro parágrafo de “O discurso em Dostoiévski”, na sua íntegra:

Intitulamos este capítulo “O discurso em Dostoiévski” porque temos em vista o *discurso*, ou seja, a língua em sua integridade concreta e viva, e não a língua como objeto específico da linguística, obtido por meio de uma abstração absolutamente legítima e necessária de alguns aspectos da vida concreta do discurso. Mas são justamente esses aspectos, abstraídos pela linguística, os que têm importância primordial para os nossos fins. Por esse motivo as nossas análises subsequentes não são linguísticas no sentido rigoroso do termo. Podem ser situadas na metalinguística, subentendendo-a como um estudo – ainda não constituído em disciplinas particulares definidas – daqueles aspectos da vida do discurso que ultrapassam – de modo absolutamente legítimo – os limites da linguística. As pesquisas metalinguísticas, evidentemente, não podem ignorar a linguística e devem aplicar os seus resultados. A linguística e a metalinguística estudam um mesmo fenômeno concreto – o discurso -, mas estudam sob diferentes aspectos e diferentes ângulos de visão. Devem completar-se mutuamente, e não se fundir. Na prática, os limites entre elas são violados com muita frequência (Bakhtin, 2013 [1929], p. 207, itálicos do autor).

Todavia, para a última particularidade que enumeramos para o trato metodológico desse estudo, ou seja, a busca por submeter a interpretação a um enfoque discursivo-enunciativo, consideramos pertinente discorrer minimamente sobre um conceito basilar da teoria: o enunciado.

Pois, a concepção bakhtiniana para “enunciado” – “cada enunciado é um elo na corrente complexamente organizada de outros enunciados” (Bakhtin, 2016 [1952-3], p. 26) -, adere, a nosso ver, com o próprio direcionamento que o presente trabalho pretende emprestar a nossa atividade interpretativa, qual seja, um caráter avaliativo, dentro de um movimento

---

<sup>18</sup> Esse excerto está presente no prefácio de Paulo Bezerra, intitulado “Uma obra à prova do tempo”. Esse prefácio está localizado antes da paginação costumeira, e o trecho aqui destacado se encontra na página identificada como “XXII”.

norteado pelo princípio do correlacionamento, sendo esse último, tomado, também, sob uma perspectiva bakhtiniana:

Cada palavra (cada signo) do texto leva para além dos seus limites. Toda interpretação é o correlacionamento de dado texto com outros textos. [...] A interpretação como correlacionamento com outros textos e reapreciação em um novo contexto (no meu, no atual, no futuro). [...] A interpretação autêntica em literatura e nos estudos literários sempre é histórica e personalizada. [...] Não existe a primeira nem a última palavra, e não há limites para o contexto dialógico (este se estende ao passado sem limites e ao futuro sem limites). Mesmo os sentidos *do passado*, isto é, nascidos do diálogo dos séculos passados, jamais podem ser estáveis (concluídos, acabados de vez por todas): eles sempre hão de mudar (renovando-se) no processo do futuro desenvolvimento do diálogo (Bakhtin, 2017 [1930-40], pp. 66-79, itálicos do autor).

Se por um lado, a definição bakhtiniana para enunciado (Bakhtin, 2016 [1952-3], p. 22) como “*unidade real da comunicação discursiva*”, - que tanto responde a outros enunciados como também a outros suscita respostas, dentro de uma alternância de sujeitos falantes -, tenha agregado significativo avanço aos estudos da linguagem, por outro, a transposição do conceito para os estudos literários, não sofreu, segundo nosso entendimento, resistência significativa para sua aplicação, como nos apontam as analogias do próprio autor:

Complexas por sua construção, as obras especializadas dos diferentes gêneros científicos e ficcionais, a despeito de toda a diferença entre elas e as réplicas dos diálogos, também são, pela própria natureza, unidades da comunicação discursiva: também estão nitidamente delimitadas pela alternância dos sujeitos do discurso, cabendo observar que essas fronteiras, ao conservarem a sua *precisão* externa, adquirem um caráter interno graças ao fato de que o sujeito do discurso – neste caso o *autor* da obra – aí revela a sua *individualidade* no estilo, na visão de mundo, em todos os elementos da ideia de sua obra. [...] A obra é um elo na cadeia da comunicação discursiva; como a réplica do diálogo, está vinculada a outras obras – enunciados: com aquelas às quais ela responde, e com aquelas que lhe respondem; ao mesmo tempo, à semelhança da réplica do diálogo, ela está separada daquelas pelos limites absolutos da alternância dos sujeitos do discurso (Bakhtin, 2016 [1952-3], pp. 34-5, itálicos do autor).

Assim, buscamos por uma distinção entre método e metodologia, e, nesse sentido, nos alinhamos com Geraldí (2012, p. 24): “Dispor de uma metodologia é dispor de princípios, que precisam ser aliados à intrepidez, à astúcia, à argúcia e à perspicácia. Dispor de um método é ter corrimãos definindo a caminhada para se descobrir o que previamente se conhecia, sem expor-se ao desconhecido”. Doravante, diante do exposto, nos sentimos autorizados a conferir ao presente estudo um processo investigativo e interpretativo pautado em uma metodologia qualitativa dialógica.

### 2.3 O Romance e algumas de suas nuances discursivo-enunciativas

Conceder ao Romance o atributo de discurso poderá – e provavelmente o fará – acarretar algum tipo de estranhamento. No entanto, para o campo bakhtiniano, trata-se de uma reação tanto esperada quanto passível de absorção responsiva. O ponto inaugural dessa questão depara-se, a nosso ver, com certo ruído na transposição do conceito para o ocidente, sem levar em conta particularidades idiomáticas e a própria cultura russa. Na vida cotidiana russa, o termo “slovo” encerra, na maioria das vezes, o equivalente para nós ao termo “palavra”, inclusive sem distinção com o termo “verbo”. Contudo, em determinadas ocorrências e particularidades situacionais, essa “palavra” assume concepção de conjunto epistemológico – por exemplo, a Palavra Sagrada, a Palavra Bíblica, a Palavra Oficial, assim como a Palavra proferida por esse Departamento, aquele Órgão ou aquela Instituição.

Destarte, o termo “slovo” manifesta aderência ao termo “discurso”; nesse quesito convém recorrer, também, a um trecho da entrada do termo no glossário elaborado por Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo presente na 3ª edição (2021) de *Marxismo e filosofia da linguagem*<sup>19</sup>: “Palavra (*slovo*, pp. 91-2, 98-102, 106-8, 135-7) - tem um significado amplo, que compreende desde a unidade lexical até a ‘linguagem verbal em uso’ ou o enunciado e o discurso” (Grillo; Vólkova Américo, 2021, p. 367). Ainda no mesmo verbete, as autoras ilustram essa assertiva pontuando que, na tradução brasileira de *Problemas da poética de Dostoiévski* (Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2008); “Paulo Bezerra traduziu o título do último capítulo, ‘Slovo u Dostoiévskogo’, como ‘O discurso em Dostoiévski’, compreendendo que se trata não apenas da unidade lexical, mas também da expressão verbal em geral” (Grillo; Vólkova Américo, 2021, p. 367). Tal entrave, que pode ser erroneamente interpretado como desprezível, não é incomum nos estudos bakhtinianos.

De fato, vários conceitos caros à visada bakhtiniana esbarram em semelhante barreira linguística: dentre outros, “iazík” tanto para “língua” quanto “linguagem”; “viskázivanie” para enunciado/enunciação; “vnienakhodímost” para “distância”, mas que para a teorização bakhtiniana se eleva à extralocalização/exotopia como alicerce da conceituada acepção de “grande tempo”; e sobretudo, “postupok” para “ato” que adquiri reputada profundidade - o ato como “atitude de dar um passo” -, no ensaio *Para uma filosofia do ato responsável* (Bakhtin, 1920-24).

---

<sup>19</sup> VOLÓCHINOV, Valentin. **Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem**. Tradução: Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo: Editora 34, 2021.

Essas peculiaridades acabam por levar o processo de tradução – sobretudo, o processo de tradução mais cuidadoso - ao recurso à variados expedientes elucidativos como notas às edições, notas de rodapé, notas gerais ou exclusivas aos capítulos, glossários, assim como prólogos e até pós e prefácios específicos<sup>20</sup>.

Para tal problemática de tradução para o ocidente, parece-nos deveras indispensável a convocação do posicionamento de Paulo Bezerra (2015)<sup>21</sup> quanto à imperatividade da busca por uniformidade das categorias do pensamento bakhtiniano, procurando evitar deturpações sérias na interpretação de suas reflexões teóricas. Segundo Bezerra, para o caso específico de conversão da obra bakhtiniana, o processo está recheado de desafios, riscos e inseguranças, pois o mínimo desvio poderá ocasionar deterioração conceitual, ou até, a destruição da unidade de pensamento da teorização. Nos dizeres de Bezerra (parafrazeando o poeta) “traduzir é preciso”, e, ancorado em seu sólido convívio com as formulações teóricas de Bakhtin, o tradutor encarou sem receios a empreitada de atualização atrelada à busca contínua de uniformidade categórica, pois no desenvolvimento das concepções pertinentes ao campo bakhtiniano, “são um fato mais que corriqueiro interpretações não só diferentes mas até antagônicas de um mesmo conceito do seu pensamento original; [...] cujo resultado é seu esgarçamento e a consequente perda de sua significação original” (Bakhtin, 2015 [1972-5], p. 11).

Assim, como o presente estudo concede significativa relevância quanto a resposta de Bezerra à demanda mencionada, adotaremos doravante os trabalhos desse tradutor nas obras: *Teoria do romance I: A estilística* (2015 [1972-5]); *Teoria do romance II: As formas do tempo e do cronotopo* (2018 [1937-9]); e *Teoria do romance III: O romance como gênero literário* (2019 [1965-70])<sup>22</sup>.

Entrementes, segundo nossa convicção, para além dos aspectos translúcidos porventura envolvidos nos processos de conversão idiomática ou os ruídos possíveis às traduções em segunda mão, reside no próprio conteúdo ensaístico do trabalho de pesquisa engendrado por Bakhtin e nas tratativas subsequentes levadas à cabo por esse autor, a justificação intelectual de

---

<sup>20</sup> Para o caso aqui abordado, replicamos a nota do tradutor (2ª edição, 1990): “O termo russo *slovo* pode ser traduzido literalmente como ‘palavra’ e contextualmente como ‘discurso’. Os tradutores tiveram o cuidado de alternar a tradução, conforme lhes pareceu mais apropriado, dentro da nossa linguagem crítica corrente.”

<sup>21</sup> Ao traduzir, prefaciá-lo, notificá-lo e confeccionar glossário para *Teoria do romance I: A estilística* (organização da edição russa por Serguei Botcharov e Vadim Kójinov, editora 34).

<sup>22</sup> Configura-se como tradução em três tomos de *Questões de Literatura e de Estética: A Teoria do Romance*, excetuando-se a primeira parte *O Problema do Conteúdo, do Material e da Forma na Criação Literária*.

sua concepção da prosa romanesca em sua composição discursiva e enunciativa, ou seja, o seu potencial de discurso/enunciado concreto e vivo.

Notemos que o célebre ensaio “O Discurso no Romance” foi escrito entre 1934 e 1935, sendo publicado somente em 1972. No entanto, cabe assinalar que Mikhail Bakhtin havia retomado essa temática em 1940 no Instituto de Literatura Universal da Academia de Ciências da antiga União Soviética. O autor comparecera a essa conferência com o estudo “A Pré-História do Discurso Romanesco”, e, um ano mais tarde (1941), no mesmo Instituto, participa com o ensaio “O Romance como Gênero Literário”, intitulado no Brasil como “Epos e Romance (Sobre a metodologia do estudo do romance)”. Ambos os estudos expõem as reservas que permeiam a instauração de uma Teoria do Romance. Entretanto, no decorrer da extensa pesquisa bakhtiniana acerca da prosa literária, os problemas do Romance como gênero específico na Modernidade e a complexidade de sua dimensão discursiva ocuparam dois de seus mais importantes interesses científicos.

No fundo, para o pensamento bakhtiniano é, justamente, a singularidade do Romance como gênero literário que vem reger os estorvos peculiares ao seu próprio estudo científico. Pois, da prosa romanesca não foi exigida a efemeridade da veiculação oral ou demandado qualquer suporte que não o dueto escrita/leitura com toda suas potencialidades silenciosas. No campo bakhtiniano, o estudo científico do Romance toma como absolutamente primitivo a seguinte distinção: o Romance é o único gênero não acabado – pois pertence, necessariamente, a um presente inacabado -; permanece em processo de constituição; aguarda por avaliações vindouras; carrega germe de renovação de sentido; e, sobretudo, encerra faculdade de esclarecimento e enriquecimento em outras Línguas, Cultura e Eras.

Diríamos que, para Bakhtin, os primeiros sinais de elementos paródicos introduzidos à prosa épica – ou seja, as primeiras imagens travestidas de um outro acabado (portanto, de um outro discurso) que destrona seu original dito elevado -, marcam não só o início da derrocada da epopeia, sua desintegração e exaustão, mas como também aponta para a constituição do Romance como gênero em todas suas potencialidades heterodiscursivas, seu plurivocalismo, sua orientação dialógica e sua libertação de um passado consumado.

E, é a destituição dessa “distância épica absoluta” – nos dizeres de Bakhtin – que acabariam por provocar alterações significativas na hierarquia dos tempos e confluência dos espaços, conceder ao Homem aderência ao seu próprio presente inacabado e condições, a nosso ver infundáveis, para a renovação dos sentidos. Destarte, configura-se a pauta que norteará tanto a gênese do Romance como gênero literário específico, quanto da multiplicidade de suas formas de discurso, representação e representatividade. Nessa direção, para alicerçar a relevância da

formulação de uma Teoria Geral do Romance e a postulação de sua complexidade discursiva e sua vertente enunciativa, tomemos a confrontação de Bakhtin entre o Romance e gêneros literários aparentados:

Os outros gêneros *enquanto gêneros*, isto é, enquanto moldes para a fundição da experiência artística, já os conhecemos em suas formas acabadas. [...] Encontramos a epopeia como um gênero não só há muito tempo acabado como também já profundamente envelhecido. O mesmo se pode dizer, com algumas ressalvas, de outros gêneros basilares, até mesmo da tragédia. A sua vida histórica que pudemos conhecer é uma vida enquanto gêneros *acabados*, dotados de uma ossatura rígida e já pouco plástica. [...] Todos esses gêneros – ou, em todo caso, os seus elementos basilares – são bem mais velhos do que a escrita e o livro, e até hoje conservam, em maior ou menor grau, sua remota natureza oral e altissonante. Dentre os grandes gêneros, **só o romance** é mais jovem do que a escrita e o livro, **e só ele está organicamente adaptado às novas formas de percepção silenciosa**, ou seja, à leitura. Mas há uma questão essencial – o romance, diferente dos outros gêneros, não tem um cânone: historicamente são eficazes apenas alguns protótipos de romance, mas não o cânone romanescos como tal. [...] O romance não é simplesmente um gênero entre gêneros. **É o único** gênero *em formação* entre gêneros há muito *acabados* e já parcialmente mortos<sup>23</sup> (Bakhtin, 2019 [1934-5], pp. 66-7, itálicos do tradutor e negritos nossos).

No entanto, faz-se imperativo assinalar que Bakhtin, a despeito da peça já mencionada ao desenvolvimento de uma metodologia para um estudo científico satisfatório da prosa romanesca, não esmorece, e, ao contrário, empreita um trabalho árduo de pesquisa acerca da problemática enfrentada pela estilística no início do século XX, notadamente no que concerne ao entendimento do discurso na prosa literária.

Assim, com ousadia, o filósofo russo inicia as proposições basilares para uma inédita teoria geral para a prosa romanesca em *O Discurso no Romance*<sup>24</sup>. É pois, nesse intrépido ensaio – principalmente se considerarmos as condições do ambiente intelectual à época – que Bakhtin (1934-5) principia com uma radiografia dos posicionamentos das correntes estilísticas de então, donde destacavam-se duas delas: uma excessivamente abstrata tratava o discurso da obra literária em prosa como um discurso poético em seu sentido estrito ou recaiam em apreciações subjetivas de “forças” expressivas e imagéticas; outra, inversamente, propunha um estudo

---

<sup>23</sup> Para esse excerto, parece-nos pertinente trazer as anotações feitas por Bakhtin às margens das cópias datilografadas do original, e, que estão contempladas na edição que ora lançamos mão: “O estudo dos gêneros (exceto o romanescos) é análogo ao estudo das línguas mortas; o estudo do gênero romanescos é o estudo de uma língua viva (e, além disso, mais jovem).”

<sup>24</sup> Segundo “Nota à edição brasileira”, presente em *Teoria do romance I: A estilística*, trata-se de uma obra engendrada entre 1930 e provavelmente 1936. Permaneceu inédita por mais de três décadas. Veio à público em 1972 pela revista russa *Vopróssi Literaturi* (Questões de Literatura) nº 6, com o título “O discurso na poesia e o discurso no romance”.

científico da parte técnica que envolve a prosa romanesca, mas acabavam por recusar ao Romance qualquer tom poético – transformando-o em algo extraliterário, como um discurso científico, ou do cotidiano, enfim um discurso informacional artisticamente neutro – ou, novamente, enveredar-se pelo juízo valorativo aproximado da abstração.

Havia, de certo, correntes intermediárias, um tanto quanto pitorescas, que postulavam algo híbrido como solução ao impasse, e, outras ainda, que almejavam despachar definitivamente o Romance para o campo da Retórica – ao que Bakhtin considerava menos grave, porém insuficiente. Nesse ponto, o alvo de Bakhtin é cristalino ao delinear o objetivo da obra como “a superação do divórcio entre o ‘formalismo’ abstrato e o igualmente abstrato ‘ideologismo’ no estudo do discurso literário, e uma superação baseada numa *estilística sociológica* para a qual a forma e o conteúdo são indivisos no discurso concebido como fenômeno social” (Bakhtin, 2015 [1934-5], p. 21, itálicos do tradutor). Por conseguinte, o filósofo, filólogo e crítico literário russo refutou veementemente todas elas:

Todas as tentativas de análises estilísticas concretas da prosa romanesca ou se convertem em descrições linguísticas da linguagem do romancista ou se limitam a destacar certos elementos estilísticos que se subpunham (ou apenas pareciam subpor-se) às categorias da estilística. Tanto num caso como no outro, o todo estilístico do romance e o *specificum* do discurso romanesco escapam aos pesquisadores (Bakhtin, 2015 [1934-5], p. 27, itálico do autor).

Portanto, Bakhtin insistia na singularidade do Romance como gênero e suas potencialidades discursivas e enunciativas; o que impõe ao presente trabalho uma discussão mínima acerca da natureza objetiva dessa singularidade, e, buscar a localização dos traços que apontam para tal especificidade.

De fato, para o pensamento bakhtiniano, o Romance se configura como uma peça que encerra uma composição de unidades estilísticas – precisamente nos dizeres de Bakhtin, temos: “O romance como um todo verbalizado é um fenômeno pluriestilístico, heterodiscursivo, heterovocal.” (Bakhtin, 2015 [1934-5], p. 27). Portanto, se tomarmos como primitivo a natureza composicional da prosa romanesca, ou seja, admitir suas unidades estilística, então inversamente, o Romance poderá sofrer uma decomposição em suas unidades, pelo menos em suas unidades predominantes. E, é rigorosamente, a essa estratificação didática que Bakhtin recorre; enumerando os principais tipos de unidades estilísticas que um Romance conserva a potencialidade (assim como a possibilidade) de possuir: 1- o discurso direto do autor (bem como a multiplicidade de dissimulações desse discurso); 2- a estilização de variadas formas da narrativa oral; 3- a estilização de variadas formas da escrita semiliterária, tais como cartas, diários, tratados, etc. (mais adiante, nomeados por Bakhtin como *gêneros intercalados*); 4-

formas literárias apartadas do discurso literário do autor, como os conteúdos morais, filosóficos, científicos, retóricos, etnográficos, informacionais, etc. (aspectos culturais e cotidianos); 5- a individualização estilística dos discursos das personagens.

Ao que Bakhtin denomina *orientação dialógica do discurso* entre as unidades estilísticas mencionadas acima, repousa toda especificidade que uma Teoria Geral do Romance deve atribuir à prosa romanesca. Entretanto, vale aqui ressaltar que, para a devida assimilação dos pressupostos da teorização bakhtiniana acerca da prosa romanesca, faz-se mister comungar minimamente, e de antemão, com a concepção que a teoria considera objetiva e genuinamente o que faz, e o que não faz, de um Romance um Romance – ou ainda, o que empresta a uma obra o estatuto de romance? O que poderia retirar-lhe tal status? Para esse ponto deveras nevrálgico a postulação bakhtiniana não titubeia: “a premissa da autêntica prosa romanesca é a **estratificação interna da língua, seu heterodiscurso social e a dissonância individual que o povoa**” (Bakhtin, 2015 [1934-5], p. 32, grifos nossos).

Para reforçar a condição ímpar da prosa romanesca, toda sua singularidade como gênero e sua potencialidade como discurso, sua heterodiscursividade social, e a dissonância de suas vozes, convocamos os apontamentos do autor:

A originalidade estilística do gênero romanesco reside de fato na combinação dessas unidades subordinadas, mas relativamente independentes (às vezes até heterolinguísticas) na unidade superior do conjunto: *o estilo do romance reside na combinação de estilos; a linguagem do romance é um sistema de “linguagens”*. Cada elemento discriminado da linguagem do romance é determinado de modo imediato pela unidade estilística subordinada que ele integra diretamente: pelo discurso estilisticamente individualizado do herói, pelo *skaz*<sup>25</sup> do narrador centrado no cotidiano, pela escrita, etc. (Bakhtin, 2015 [1934-5], p. 29, grifos do autor).

Assim, para adequação ao *corpus* deste estudo, o heterodiscurso e suas orientações dialógicas investem-se de pertinência patente. De idêntica relevância se reveste outro conceito

---

<sup>25</sup> *Skaz* em seu significado primeiro traz uma narração oral em prosa de certa forma familiar ao autor. Originário do folclorismo russo, passou a ser bastante utilizado pela crítica literária soviética a partir de 1930, quando a oralidade começa ganhar corpo na literatura do país. Houve uma expansão considerável de emprego e sentidos para o termo. Deteremos, aqui, em breve excerto de preciosa nota de Paulo Bezerra (Bakhtin, 2015, p. 28): “o termo tem sentidos vários, embora integrados. Tipo específico de relato estruturado como narração de alguém distanciado do autor (pessoa concretamente nomeada ou subentendida), dotado de uma forma de discurso próprio e *sui generis*, [...] apresenta em primeiro plano uma contínua sensação de uma narração não profissional, embasada num discurso alheio que, em sua forma interior, é amiúde inaceitável para o autor. Essa liberdade em relação à batuta linguística do autor cria uma espécie de biplanaridade na estrutura da narração, na qual ecoam ora a voz do autor, ora da personagem, e o leitor percebe essa novidade.”

adjacente, porém não menos significativo: o papel do cronotopo no Romance. Portanto, ambas as noções serão mobilizadas nas próximas seções.

#### 2.4 A introdução do heterodiscurso no Romance

O termo “heterodiscurso” integra o rol de conceitos da Teoria do Romance bakhtiniana que sofreram algum tipo de ruído no processo de conversão idiomática, já mencionado anteriormente. Entretanto, para esse caso específico, aqui, procuraremos discorrer minimamente sobre as fases que envolveram a transposição desse conceito, desde o idioma russo até a assimilação atual mais acolhida pelos estudiosos brasileiros do campo bakhtiniano.

Justificamos tal tratativa ao termo “heterodiscurso” ao entendimento de devotar certa centralidade do conceito para os fins desta pesquisa, pois está, precisamente, na presença das múltiplas linguagens sociais que povoam qualquer Romance (que possa ser denominado como tal) o alicerce da proposição de tomar a prosa romanesca como discurso, no jogo crucial (sem possibilidade de álibi) entre vida “vívida” e arte “revívida”, enfim entre o ato ético e o ato estético.

Apoiado pela edição<sup>26</sup> de *Teoria do romance I: A estilística*, tradução de Paulo Bezerra a que ora recorreremos, enriquecida pelos comentários do tradutor presentes em notas, glossários e prefácio – inclusive, com apontamentos sobre o próprio processo de tradução -, pretende-se adentrar ao momento inicial do termo em tela, seu percurso e desembocadura atual.

Segundo Bezerra, o termo no original é *raznorétchie*. É um termo muito antigo na Língua Russa. Daí, qualquer impossibilidade de invocar ares de estrangeirismo, e, menos ainda, qualquer aderência a um possível neologismo. De fato, ainda segundo Bezerra, a quaisquer falantes do idioma russo (e obviamente, inseridos na cultura russa) – mesmo para aqueles que não forem contemplados, de imediato, com uma apreensão mais profunda do termo – ocorrerá uma noção de aglutinação dos termos *ráznie* (diversos) e *riétchi* (discursos ou falas). Então, à primeira vista, “diversidade de discursos” – podendo ser condensado no termo “heterodiscurso” - parece atender, sem maiores danos, a apreensão satisfatória do sentido.

Entrementes, no Brasil – por uma motivação, que para a nossa ótica, pode estar atrelada ao desejo de fornecer ao termo uma concepção mais palatável ao público da época; e/ou escolhas dos tradutores em momentos diferentes, causando certa desconformidade e ação

---

<sup>26</sup> BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do Romance I: A estilística**. Tradução, prefácio, notas e glossário de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2015.

degenerativa no conceito, dado que a assimilação do arsenal teórico bakhtiniano enfrenta, para além da problemática do idioma, uma significativa dispersão dos conceitos no vasto material produzido pelo Círculo de Bakhtin, com constantes retomadas e reavaliações que integram um processo dialógico de refinamento da teorização bakhtiniana como um todo; e, ainda, possíveis descompassos inerentes aos procedimentos de traduções derivadas de outras traduções – o termo consagrou-se inicialmente como “plurilinguismo” e posteriormente como “heteroglossia”.

Nesse ponto, segundo nosso entendimento, podem ser detectados os primeiros entraves rumo a uma possível inadequação semântica: embora ambas as concepções possam carregar uma noção de multiplicidade verbal ou linguística, para o público ocidental, o direcionamento semântico recai primeiro ao campo da variedade de Línguas (entendidas como sistemas fechados, abstratos e inertes) – talvez até, como variedade de dialetos dentro de uma Língua nacional de um Estado, nação ou etnia –, mas sempre dentro de uma perspectiva de um sistema de códigos acabados com normatização cristalizada.

Ora, ousaríamos afirmar que para Bakhtin, tal endereçamento perpetrado pelo ocidente ao termo *raznorétchie*<sup>27</sup>, mais que semanticamente degenerativo, chega praticamente a lhe fazer oposição, pois já em 1924 o jovem filósofo posicionava-se em contraponto às correntes científicas da época, apontando a sua insuficiência quanto ao trato da estilística na prosa romanesca. Daí que para Bakhtin, em última instância, o que há no Romance é o Homem, e, o Homem que fala. Ainda, sem perder absolutamente de vista, que esse falante é um Homem social e historicamente definido. Em outras palavras, de forma mais direta, para a Teoria do Romance bakhtiniana, o Romance não representa o Homem, mas sim, representa a linguagem do Homem, e, na profundidade de seu dialogismo, representa literariamente a imagem dessa linguagem: “o enredo romanesco serve para representar os falantes e seus universos ideológicos. A criação de representações de linguagens é a tarefa estilística principal do gênero romanesco” (Bakhtin, 2015 [1934-5], p. 164).

Portanto, ao nosso crivo, ao desembaraçar-se da concepção formalista, o termo encontra maior grau de assertividade na tradução de Bezerra, sendo, de certa forma, restituída parte de sua carga semântica, e sobretudo, maior aproximação ao sentido invocado pela teorização bakhtiniana: “heterodiscurso”, ou seja, a diversidade de linguagens que circulam socialmente.

Entretanto, objetivamente, a quais linguagens está se referindo Bakhtin? Perfazem as linguagens que circulam socialmente em dada época e integram (e/ou resultam) da

---

<sup>27</sup> Em outras traduções, convertido como *plurilinguismo* ou *heteroglossia*.

estratificação interna da língua, transitando entre o oficial e o particular, o formal e o cotidiano, o sagrado e o profano, o sério e o paródico, enfim todas as manifestações da experimentação humana e suas relações axiológicas. São, portanto, as linguagens dos documentos oficiais; dos movimentos do puro modismo; das diretrizes das grandes corporações; da gírias dos grupelhos; do linguajar do marinheiro, do pedreiro, do político, do advogado, etc.; das autoridades religiosas; dos tratados científicos; dos jovens e dos idosos; toda sorte de gêneros circulantes (inclusive, o próprio gênero literário); toda tendência e todo maneirismo; em suma toda diversidade de vozes (e seus ecos) que preenchem a vida social e buscam constantemente o espaço discursivo de sua própria realização.

Para nossa ótica, nesse ponto cabe pontuar que a lapidação do papel da diversidade de linguagens na prosa romanesca adquire destaque ímpar no todo arquitetônico da Teoria do Romance bakhtiniana. É a força máxima da sustentação de sua peculiaridade. Pois, ainda segundo nosso entendimento, repousa no princípio do imanente movimento vivo da estratificação da língua na prosa romanesca a própria concessão de postular a tomada do Romance, não só como discurso, mas ainda além, como um diálogo vivo entre discursos. Nos dizeres de Bakhtin:

*O romance é um heterodiscurso social artisticamente organizado, às vezes uma diversidade de linguagens e uma dissonância individual. A estratificação interna de uma língua nacional única em dialetos sociais, modos de falar de grupos, jargões profissionais, as linguagens dos gêneros, as linguagens das gerações e das faixas etárias, as linguagens das tendências e dos partidos, as linguagens das autoridades, as linguagens dos círculos e das modas passageiras, as linguagens dos dias sociopolíticos e até das horas (cada dia tem sua palavra de ordem, seu vocabulário, seus acentos), pois bem, a **estratificação interna de cada língua em cada momento de sua existência histórica é a premissa indispensável do gênero romanesco**: através do heterodiscurso social e da dissonância individual, que medra no solo desse heterodiscurso, o romance *orquestra* todos os seus temas, todo o seu universo de objetos e sentidos que representa e exprime (Bakhtin, 2015 [1934-5], pp. 29-30, grifos em itálico do autor e grifos em negrito nossos).*

Diante dessa exposição da concepção de heterodiscurso, parece-nos, que ao presente estudo cabe adentrar minimamente a um primeiro tema correlato: as formas de introdução do heterodiscurso no Romance. A primeira parte da Teoria do Romance bakhtiniana, intitulada *O discurso no romance* (de 1930 com término provável em 1936), em seu terceiro capítulo *O heterodiscurso no romance* clarifica, de abre-alas, que as formas como o heterodiscurso penetra e se organiza no Romance encerram significativa multiplicidade, no entanto propõe as formas que considera basilares e típicas da maioria das obras do gênero: a estilização paródica; os discursos dos heróis (personagens); e os gêneros intercalados.

A estilização paródica, para a Teoria do Romance bakhtiniana, engloba todo tipo de ironia (sutil ou escancarada), às vezes com possível desmascaramento da hipocrisia dos gêneros ditos elevados (enobrecidos), onde a narração, perpassada pela heterodiscursividade inserida no Romance, passa a jogar (reproduzir e interpretar) com a eloquência (protocolar) propalada pela esfera do político, do jurídico, dos negócios, do moralismo (e do falso moralismo), do bíblico, do científico, etc.. Típico do romance humorístico, notadamente o inglês, bem exemplificado por Bakhtin, a inserção do heterodiscurso via estilização paródica pode ser detectada, em maior ou menor grau – dependendo da dissonância individual de cada autor -, na maioria dos romances.

A personagem e seu discurso constituem, certamente, a categoria (tanto quanto objeto) que mais desperta o interesse das análises, sejam linguísticas ou estilísticas, das obras do gênero romanesco. Com efeito, configura-se como um terreno fecundo para a bivocalidade, pois o discurso das personagens dialoga com o autor-criador, podendo, nesse ou naquele grau, polemizar com esse autor, seja refratando suas intenções; incorporando seu discurso dissimulado (servindo-lhe de máscara); divergindo, duelando ou satirizando; enfim, fornecendo-lhe o suporte de uma segunda linguagem e promovendo a inserção da estratificação interna da língua com toda vivacidade de sua heterodiscursividade.

É claro que, eventualmente, o discurso do herói pareça coincidir com o discurso do autor, – podendo parecer que a heterodiscursividade tenha sido grave e drasticamente enfraquecida, ou até mesmo apagada. Entretanto, a nosso ver, para a Teoria do Romance bakhtiniana trata-se de resquícios de uma visão ensombrada, ofuscada ou insuficiente de uma estilística tradicional.

Há ainda, segundo nosso entendimento, a possibilidade de parte, ou até mesmo a totalidade, da heterodiscursividade do discurso do herói nos escapar devido à distância (temporal) que nos separa de uma dada obra. Mesmo nesse caso, consideramos que heterodiscursividade esteja marcada a partir da construção do autor. Pois, em última análise, torna-se imperativo asseverar que esse autor sempre estará imerso no heterodiscurso de sua época, não podendo, portanto, a consciência desse autor – mesmo que nas profundezas dessa consciência - deixar de dialogar com essa diversidade de linguagens. Eis que assim nos clarifica Bakhtin:

Por isso, onde não há humor, paródia, ironia, etc. e onde não há narrador, autor convencional e herói narrador, ainda assim a heterodiscursividade e o **potencial estratificante da língua** servem de fundamento ao estilo romanesco. Também onde, numa visão superficial, a língua do autor parece única e comedida, direta e imediatamente intencional, mesmo assim descobrimos no plano liso dessa língua única uma tridimensionalidade

prosaica, **um abissal heterodiscurso** que integra o edifício do estilo e o determina (Bakhtin, 2015 [1934-5], pp.100-1, grifos nossos).

Doravante, passamos a uma das formas mais básica da inserção do heterodiscurso no romance: os gêneros intercalados. Tanto os gêneros literários (como poemas, contos, novelas, dramas, etc.) quanto os gêneros pertencentes a outras esferas (como postulados religiosos, regramentos jurídicos, tratados científicos, documentação oficial, narrativas de costumes, etc.) encerram a potencialidade de inserção no romance, e nele atuar por intermédio de suas propriedades heterodiscursivas.

Notadamente, alguns gêneros específicos, como cartas, diários, biografias e confissões, em muitos casos, são dotados de significativa força construtiva na arquitetônica romanesca – às vezes, podem inclusive imputar a um dado romance uma adjetivação, como por exemplo “romance-diário”. A mobilização dos gêneros intercalados acaba por emprestar ao romance certa verossimilhança, quando isso é desejável, pois o “romance usa esses gêneros exatamente como formas de assimilação verbal da realidade” (Bakhtin, 2015 [1934-5], p. 109).

Nesse ponto, sobre as potencialidades dos gêneros intercalados no Romance, conservamos a crença particular e não mencionada na teoria bakhtiniana, de que além da aproximação verbal com a realidade, os gêneros intercalados podem fornecer ao romance certos atributos de credibilidade – como em alguns casos de romances distópicos, que pretendemos tratar adiante.

De qualquer forma, o que fica patente para a Teoria do Romance bakhtiniana é que todos esses gêneros intercalados levam para o romance a marca de suas linguagens, “e, a seu modo, aprofundam a sua natureza heterodiscursiva [...] e ajudam a conquistar para a literatura novos universos de apreensão verbal já sondados e particularmente conquistados em outras esferas – extraliterárias – da vida da linguagem” (Bakhtin, 2015 [1934-5], pp. 109-12).

Ainda, cabe pontuar uma vinculação - dentro da leitura e apreensão perpetrada pela nossa ótica - que corre paralela ao desenvolvimento da temática da introdução e organização do heterodiscurso no Romance: a relação autor – orquestração heterodiscursiva – obra romanesca. Na Teoria do Romance bakhtiniana, frequentemente o construto da heterodiscursividade romanesca se pauta metaforicamente com o ato de orquestrar. Essa particularidade pode – e, cremos que assaz acontece – levar a recepção da teoria a conceber, por vezes de forma automática, a ideia da figura presencial de um maestro, um regente. Pois bem, tal movimento de assimilação tende acarretar certo derretimento do sentido almejado pela postulação. Pois, para a visada bakhtiniana é o heterodiscurso que orquestra – ele não é orquestrado – os subtemas da obra e contribui, assim, para a construção do sentido do todo romanesco.

Isso não quer dizer que o autor não detenha a propriedade de seu acento individual – ele fornece os canais para a inserção do heterodiscurso, distribui as suas funções, dialoga discursivamente com ele -, portanto, faz escolhas. Nessa direção, é que, para a Teoria do Romance bakhtiniana, para o Romance não há cânone, mas sim, a exigência de se convocar a presença da estratificação interna da língua e sua consentânea heterodiscursividade dialógica.

Segundo nosso entendimento, tal movimento nos conduz imediatamente a uma questão delicada: como lidar com a designação “grande obra” mencionada amiúde pela própria teoria? Aqui, oferecemos nossa particular apreciação de tal interpelação no sentido de apontar no arcabouço teórico bakhtiniano aspectos de maleabilidade quanto à análise estilística proposta pela Teoria do Romance. É essa flexibilidade que, a nosso ver, permite acomodação para esse aparente impasse – a teoria dialoga com si mesma. Pois, se por um lado ela não abre espaço para uma análise estilística restrita a um esteticismo abstrato e reclama por um olhar científico sociológico, por outro lado essa mesma teoria concede (e de fato, até requer) ao analista uma noção de dosimetria ao manobrar os conceitos na direção de sua aplicação prática. Essa elasticidade confere uma gradação, a nosso ver crucial, à estilística proposta pela Teoria do Romance bakhtiniana.

Entretanto, poderíamos, é claro, nos deparar com um romance cujo afastamento dos preceitos teóricos seja deveras significativo, ou esses preceitos não logrem êxito em alcançar a arquitetura composicional da obra. Nesse caso, estaríamos diante de uma situação, um tanto quanto embaraçosa, de um romance “não romanesco” ou “não prosaico”. Para tal circunstância, a despeito de possíveis melindres, a Teoria do Romance bakhtiniana não se furta, e é incisiva:

Se o romancista perde o terreno da linguagem do estilo prosaico, é incapaz de colocar-se à altura da consciência linguística galileiana relativizada; se é surdo à bivocalidade orgânica e à dialogicidade interior do discurso vivo em formação, nunca entenderá nem realizará as reais possibilidades e tarefas do gênero romanesco. Ele, é claro, pode criar uma obra que, em termos composicionais e temáticos, será muito parecida com um romance, será “feita” exatamente como um romance – **mas não será um romance**. O estilo sempre o trairá. Veremos a unidade ingenuamente segura ou toscamente segura de uma linguagem monovocal plana e pura (ou uma bivocalidade elementar, artificial, forjada). [...] Nesse divórcio com a heterodiscursividade linguística, a linguagem do autor no romance cai inevitavelmente numa situação embaraçosa e absurda de rubrica dramática. (Bakhtin, 2015 [1934-5], pp. 116-7, grifos nossos)

Nesse sentido, ousaríamos assinalar que, o que a Teoria do Romance formulada por Bakhtin exige da obra é a sua constituição como enunciado concreto e vivo, retrospectiva e

prospectivamente responsivo a outros enunciados, portanto também a outras obras, dentro de uma complexa cadeia da comunicação discursiva, que envolve tanto o autor como seus leitores, efetivos ou virtuais. Ou seja, tomar o romance como uma peça em sua dimensão discursivo-enunciativa pertencente a um presente inacabado e inacabável.

## 2.5 O cronotopo como centro organizador do Romance

Escrito entre 1937 e 1938, revisado em 1973 e publicado em 1975, *As formas do tempo e do cronotopo no romance* traz, ao nosso entendimento, um dos mais sofisticados conceitos da Teoria do Romance bakhtiniana. Tão sofisticado quanto caro à análise estilística proposta pela Teoria do Romance bakhtiniana.

A construção do conceito de cronotopo aplicável à obra artística, e especialmente à literatura, toma de empréstimo aspectos teóricos derivados tanto das ciências humanas quanto das ciências da natureza, entretanto o olhar bakhtiniano denota para ambos os enfoques certas restrições e/ou adequações.

No primeiro caso, Bakhtin acata da teorização kantiana a concepção do espaço e do tempo como formas imprescindíveis ao construto de todo conhecimento, refutando, no entanto, qualquer noção de transcendentalidade na orientação da dimensão espaçotemporal, resguardando ao cronotopo sua corporeidade real.

Das ciências da matemática e da física, mais precisamente da teoria da relatividade de Einstein (novidade à época, e da qual Bakhtin entra em contato no final da década de 1920), a teoria bakhtiniana extrai o fundamento da inseparabilidade do espaço e do tempo. Todavia, carece pontuar que, para Bakhtin, o que derradeiramente importa na transposição do conceito para a Teoria do Romance não é o sentido específico postulado pela teoria da relatividade e suas consequências na física e disciplinas correlatas, mas sim, trazer para a análise estilística, mais do que a indissolubilidade do espaço e do tempo, o próprio tempo como a quarta dimensão do espaço e potencialidade de renovação continuada dos sentidos, alicerçando os primeiros pilares de um outro, futuro (então), conceito bakhtiniano que corre paralelo ao tema do cronotopo: o “grande tempo”, que investe ao romance a propriedade de reler o passado à luz do presente (inacabado e inacabável) na perspectiva do futuro<sup>28</sup>.

---

<sup>28</sup> Segundo o tradutor Paulo Bezerra - no posfácio “Uma teoria antropológica da literatura” -, em 1925, Bakhtin fora impactado por uma palestra do biólogo e erudito russo Aleksei Ukhtómski, na qual ouviu a seguinte postulação: “Vivemos em um cronotopo. Se existem velocidades da luz e corpos absolutamente sólidos, posso alcançar o passado e ver o porvir. Em algum ponto do agora ainda existem

Segundo nosso entendimento, a peculiaridade que o conceito de cronotopo assume na Teoria do Romance, está, justamente, no primado que a teoria concede ao tempo. Uma descrição pura do espaço pode representar uma imagem estática, mas seria incapaz de suportar em si a arquitetura de um romance, não lhe daria sequer o enredo. Pois, a narrativa (e nesse por menor, pode-se confundir – porém, sem se fundir - com o cronotopo) requer movimento: algo era de um jeito e passou a ser de outro.

Assim, qualquer movimento só pode ser apreendido na instância do tempo, ou melhor, nas marcas que esse movimento forneceu ao tempo. O romance permite uma visita contínua (presente e futura) desses timbres no espaço, cunhados pelo movimento no tempo, provendo o presente com a possibilidade de ressurreição dos sentidos e ofertando ao futuro idêntica projeção virtual<sup>29</sup>.

Destarte, cabe assinalar que se para Bakhtin, como já mencionado anteriormente, o que importa no romance é o Homem que fala, também o movimento, ou seja a transformação, que lhe importa é a metamorfose da identidade desse Homem inscrita no tempo. O romance revela as representações das pegadas da atividade humana no espaço circunscritas na dimensão do tempo. Nesse sentido, a nosso ver, é nesse devir da identidade humana através das eras que reside a grande busca da dimensão espaçotemporal pela Teoria do Romance bakhtiniana. É a perseguição de seu mais abrangente edifício prosaico, de seu cronotopo maior.

A apresentação do conceito de cronotopo inicia-se com sumária definição, como “a interligação essencial das relações de espaço e tempo como foram artisticamente assimiladas na literatura” (Bakhtin, 2018 [1937-8], p. 11), e igualmente sumária referência à primazia conferida ao papel do tempo: “O cronotopo tem um significado fundamental para os *gêneros* na literatura. Pode-se dizer, sem rodeios, que o gênero e as modalidades de gênero são determinados justamente pelo cronotopo, e, ademais, **que na literatura o princípio condutor no cronotopo é o tempo**” (Bakhtin, 2018 [1937-8], p. 12, itálicos do autor e grifos nossos). O filósofo, como que para não deixar pairar dúvidas quanto à função e emprego do tempo no desenvolvimento ulterior do conceito, atesta categoricamente: “Em todas as análises subsequentes, concentraremos a nossa inteira atenção na questão do tempo (**esse princípio**

---

acontecimentos do passado, que apenas se afastam de nós. E em algum outro ponto já existem acontecimentos futuros, que se aproximam de nós” (Bakhtin, 2018 [1937-8], p. 250).

<sup>29</sup> Para consolidação de tal concepção do cronotopo – que ora, consideramos nevrálgica para a Teoria do Romance bakhtiniana -, vale recorrer a um trecho elucidativo do tradutor Paulo Bezerra (presente também, no posfácio “Uma teoria antropológica da literatura”): “o tempo tatua num espaço determinado as marcas da atividade do homem, da cultura humana, e **nisso consiste a função do cronotopo na literatura**” (Bakhtin, 2018 [1937-8], p.260, grifos nossos).

**condutor no cronotopo**) e de tudo que tem uma relação direta e imediata com ele. Deixaremos quase inteiramente de lado todas as questões de ordem histórico-estética” (Bakhtin, 2018 [1937-8], p. 15, grifos nossos).

A partir desse ponto, para alcançar a sofisticação que o conceito impõe, Bakhtin vai empreender longa jornada de análises cronotópicas a uma variedades de gêneros romanescos antigos, que para a ótica bakhtiniana conservam relativa estabilidade e possuem o potencial de projetar suas particularidades na concepção dos cronotopos pertinentes aos romances atuais. Debruça-se, então, sobre vasto material do romance europeu, indo do chamado “romance grego” ao romance de Rabelais, passando pelo romance de aventuras e costumes (Apuleio e Petrônio), biografias/autobiografias antigas, o romance de cavalaria, e as formas folclóricas - ou semi-folclóricas - paródico-satíricas (cronotopos que envolvem o pícaro, o bufão e o bobo).

De todo esse percurso, destacamos o “grande cronotopo da estrada”, que consideramos um dos mais universalizantes da prosa romanescas, que abriga significativa – e, principalmente movimentadíssima - gama de motivos, tais como: encontro e separação; a aquisição e a perda; o rompimento e a reconciliação; reparações, fugas, buscas e descobertas; o reconhecimento e o descrédito; todo casamento e todo divórcio; entre tantos outros. À princípio, cada motivo no romance pode tornar-se um “pequeno cronotopo” – como por exemplo, o cronotopo do leito de morte e suas possíveis confissões, reparações e desejos pronunciados no seu tempo (que se esvai) do presente narrativo, que se volta para o passado e projeta o futuro -, ou seja, “alguns motivos entram como elementos constitutivos nos enredos dos romances. [...] Esses motivos são cronotópicos por natureza (é verdade que de modo diverso nos diferentes gêneros)” (Bakhtin, 2018 [1937-8], p. 28). Alguns motivos específicos, e o motivo do encontro/desencontro é um caso emblemático, encerram a potencialidade de constituírem variados cronotopos albergados pela universalidade dos chamados “grandes cronotopos”. A abrangência e relevância do cronotopo da estrada é assinalada por Bakhtin:

Tem um significado particularmente importante o estreito vínculo do motivo do encontro com o *cronotopo da estrada* (“a grande estrada”): os diferentes tipos de encontro na estrada. No cronotopo da estrada, a unidade das definições espaçotemporais também se revela com excepcional precisão e clareza. É imensa a importância do cronotopo da estrada na literatura: **rara é obra que passa sem certas variantes do motivo da estrada**, e muitas obras chegam a ser construídas sobre o cronotopo da estrada, dos encontros e das aventuras que ocorrem pelo caminho. (Bakhtin, 2018 [1937-8], p. 29, itálicos do autor e negritos nossos)

Portanto, o ensaio *As formas do tempo e do cronotopo no romance* configura-se como um estudo bastante extenso, e deveras bastante profundo, que o espaço e modéstia da nossa pesquisa não ousará, é claro, abarcar na sua completude e, menos ainda, complexidade.

Todavia, para os fins desta pesquisa, parece-nos pertinente ressaltar uma particularidade do cronotopo derivada da apreciação bakhtiniana das formas antigas do romance, notadamente o folclórico (que, inclusive, mereceu no ensaio, a exclusividade de um capítulo): o problema da inversão histórica. A nosso ver, trata-se de um desdobramento da assimilação do tempo na literatura caríssimo à aplicação da Teoria do Romance bakhtiniana à análise estilística da literatura distópica. Bakhtin inicia o capítulo reafirmando o primado do tempo no cronotopo:

Já dissemos ser necessário algum mínimo de plenitude do tempo em qualquer imagem temporal (**e as imagens da literatura são imagens temporais**). Ademais, não se pode nem falar da reverberação de uma época fora do curso do tempo, fora de uma relação com o passado e o futuro, fora da plenitude do tempo. Onde não há um curso do tempo, não há tampouco o elemento temporal na acepção plena e essencial desse termo. A atualidade, tomada fora de sua relação com o passado e o futuro, perde sua unidade, dissipa-se em fenômenos e objetos singulares, tornando-se um conglomerado destes. (Bakhtin, 2018 [1937-8], p. 91, grifos nossos).

Ao adentrar o romance antigo folclórico, o filólogo russo detecta os incipientes embriões (ainda frágeis) de novas formas de plenitude do tempo, os primeiros desvelamentos das contradições (tensões) sociais, e o irremediável deslocamento do tempo para o futuro – é, justamente, esse deslocamento que invocamos como capital à prosa romanesca da literatura distópica clássica: a narrativa distópica carece presentificar um passado que ganhou corpo (“encheu-se de sangue”, nos dizeres bakhtiniano) num tempo futuro. A Teoria do Romance bakhtiniana nos traz o desenvolvimento dessa particularidade – crucial para nossa proposta – do cronotopo:

Essa peculiaridade se manifesta antes de tudo na chamada “inversão histórica”. A essência dessa inversão resume-se ao fato de que o pensamento mitológico e artístico localiza no passado categorias como objetivo, ideal, justiça, perfeição, estado harmonioso do homem e da sociedade, etc. São os mitos do paraíso, da Idade de Ouro, da era dos heróis, da verdade antiga; são expressões dessa inversão histórica concepções mais tardias do estado natural, dos direitos naturais e congênitos, etc. Definindo-a de modo um tanto simplificado, pode-se dizer que aí **se representa como já tendo existido no passado aquilo que em verdade pode ou deve ser realizado apenas no futuro**, (Bakhtin, 2018 [1937-8], pp. 92-7, grifos nossos)

Encerrando, gostaríamos de retroceder brevemente à definição primeva do cronotopo bakhtiniano; como “a interligação essencial das relações de espaço e tempo como foram

artisticamente assimiladas na literatura”. Nesse ponto, intentamos discorrer sobre uma tese particular e adjacente a nossa pesquisa: a força atualizadora da Teoria do Romance bakhtiniana. Como já mencionamos no início desse capítulo, cremos que o olhar bakhtiniano seja capaz de arquitetar uma análise estilística satisfatória da prosa romanesca moderna, ou seja, cremos num Bakhtin após Bakhtin.

Pois bem, vejamos: “a interligação essencial das relações de espaço e tempo como **foram**” ... Esse tempo verbal pretérito, a nosso ver, demonstra que o autor não revestiu a Teoria do Romance de um acabamento hermético, estanque e definitivo. As suas formulações não são dogmáticas, e pelo contrário, abre um vasto campo de pesquisa para a exploração da produção literária (e sua inexorável metamorfose) nos séculos vindouros, - o que já é bastante bakhtiniano em si mesmo. O filólogo e filósofo russo não se ocupou, por óbvio, especificamente da literatura distópica (um *gênero* enquanto *gênero* um tanto quanto jovem), porém o arsenal teórico bakhtiniano permite o desdobramento suficiente para uma lida aceitável da literatura contemporânea – no nosso caso, a literatura distópica do século XX, a partir de Zamiátin. Portanto, o presente estudo almeja – evidentemente, guardadas as proporções do nosso déficit quanto ao alcance intelectual -, tocar naquilo que a Teoria do Romance bakhtiniana não tocou, todavia sem jamais deixar de dar à Bakhtin o que é de Bakhtin.

## 2.6 Considerações

Buscamos ao longo desse capítulo destacar do amplo espectro teórico bakhtiniano acerca da Teoria do Romance os conceitos que julgamos eficientes na análise estilística das obras elencadas pelo nosso *corpus* (tema do próximo capítulo), quais sejam, o *heterodiscurso* e o *cronotopo*.

Pretendemos começar pelo cronotopo, pois “qualquer entrada no campo dos sentidos só se concretiza pela porta dos cronotopos” (Bakhtin, 2018 [1937-8], p. 236).

### 3 CAPÍTULO II – A PREDECESSORA PROPOSTA CRONOTÓPICA DE NÓS

*A função mais importante na organização da obra literária e em especial dos seus aspectos formais é desempenhada pelo horizonte valorativo. A comunicação estética não se realiza fora desse horizonte.* (Valentin Volóchinov, 2019, p. 215)

#### 3.1 Introdução

Para além de uma nomeação categórica do “cronotopo maior” – ou seja, a dimensão espaçotemporal predominante – da obra *Nós*, de Zamiátin, aspira-se consagrar o presente capítulo à busca pela delimitação de um cronotopo mais específico, que para a nossa ótica particular, possa, a partir do romance desse escritor russo, abarcar traços comuns na configuração cronotópica tanto de *Fahrenheit 451* quanto *1984* e *O conto da aia*.

Como assinalamos anteriormente cada motivo em um romance enseja certa possibilidade de constituição de um cronotopo menor, que pode operar de forma razoavelmente independente na construção de sentido da obra como um todo. Tal potencialidade conduz diversos analistas atuais ao desmembramento do conceito em “cronotopos motivicos” ou “motivos cronotópicos”.

Nesse sentido, além de sua capacidade organizadora de sentidos, o cronotopo pode atuar na definição do próprio gênero do romance. Com efeito, em um segundo trabalho também alusivo à problemática do cronotopo, *O romance de educação e sua importância na história do realismo*, Bakhtin ensaia uma tipologia do romance baseada no princípio de enformação da personagem central e sua movimentação espacial no enredo. Nesse ensaio, escrito entre 1936 e 1938, o próprio autor qualifica essa tipologia de gêneros como uma “tentativa de classificação histórica dessas modalidades” (Bakhtin, 2011, p. 205), donde depreende-se quatro cronotopos basilares.

O romance de viagens, no qual verifica-se uma ausência do tempo histórico e o mundo ficcional é “uma contiguidade espacial de diferenças e contrastes: já a vida é uma alternância de diferentes situações contrastantes: sucesso-insucesso, felicidade-infelicidade, vitórias-derrotas, etc. (Bakhtin, 2011, p. 206).

Segue-se o romance de provação (em diversas modalidades), no qual habilidades ou fraquezas do herói serão experimentadas e testadas. Entretanto, para quaisquer variações de enredo dos romances de provação, aplica-se uma particularidade relativa à dimensão temporal, na qual esse tempo “se caracteriza precisamente pela violação das categorias normais de tempo:

por exemplo, em uma noite realiza-se um trabalho de alguns anos ou, ao contrário, os anos transcorrem em um instante (o motivo do sonho enfeitado)” (Bakhtin, 2011, p. 211).

Sobre a atuação do tempo no terceiro tipo de romance, dito biográfico ou autobiográfico, como as confissões e hagiografias, Bakhtin pontua que a vida biográfica carece de uma dada época, “que vai além dos limites de uma vida única, é representada antes de tudo pelas *gerações*. [...] As gerações inserem um elemento absolutamente novo e sumamente essencial no mundo representado, introduzem os contatos de vidas de tempos diferentes” (Bakhtin, 2011, pp. 214-5, itálicos do autor). Todavia, apesar da presença da duração histórica no romance biográfico, o autor ressalva: “o próprio romance biográfico ainda desconhece o tempo autenticamente histórico” (Bakhtin, 2011, p. 215).

Após essa trajetória filológica, Bakhtin chega ao que nos parece ser seu objetivo inicial: o romance de educação ou romance de formação, ou seja, a inserção do Homem que fala na dimensão histórica de sua própria metamorfose. E, é precisamente, essa configuração cronotópica que o presente estudo pretende atribuir aos romances distópicos elencados. Nessa direção, o romance de formação do tipo realista encontra sua centralidade nos estudos cronotópicos bakhtinianos a partir do capítulo II do mesmo ensaio, *O problema do romance de educação*, que declara:

O homem se forma *concomitantemente com* o mundo, reflete em si mesmo a formação histórica do mundo. O homem já não se situa no interior de uma época mas na fronteira de duas épocas, no ponto de transição de uma época a outra. Essa transição se efetua nele e através dele. Ele é obrigado a tornar-se um novo tipo de homem, ainda inédito. Trata-se precisamente da formação do novo homem; por isso, **a força organizadora do futuro é aqui imensa**, e evidentemente não se trata do futuro em termos privado-biográficos mas históricos. [...] Os elementos de tal formação histórica do homem existem em quase todos os grandes romances realistas, conseqüentemente, existem em toda parte onde quer que se tenha atingido um domínio considerável do tempo histórico real. É esse último tipo de romance realista de formação que constitui o tema especial do nosso estudo. É com base na matéria desse tipo de romance que melhor se revela e se elucida o objetivo teórico mais geral do nosso trabalho – assimilar o tempo histórico no romance em todos os seus momentos essenciais (Bakhtin, 2011, pp. 222-3, itálicos do autor e negritos nossos).

A partir de tais concepções, Bakhtin passa a conceder especial atenção à análise cronotópica das obras de Rabelais e Goethe, tanto no que se refere à assimilação do tempo no romance quanto, particular e notadamente, à imagem romanesca do homem em formação.

Obviamente, não cabe ao objetivo primevo do presente estudo entrar nas minudências desse percurso, todavia intenta-se - guardadas as proporções impostas pela modéstia dessa empreitada - trilhar semelhante caminho no desvendamento dos cronotopos que envolvem tanto

a obra distópica de Zamiátin quanto as possíveis influências na escrita dos autores do século XX dedicados ao ramo literário “Distopia”.

Porém, a nosso ver, vale pontuar outro fator adjacente, mas não menos relevante, que investe ainda maior complexidade ao conceito bakhtiniano de cronotopo: a relação entre a posição cronotópica (e, forçosamente, axiológica) do autor, da obra representada, e do leitor (efetivo ou presumido). Assim, ao convocarmos, também, a postura cronotópica do ouvinte/leitor, defrontamo-nos com a face heraclitiana do cronotopo até então ensombrada. Nessa direção, defendemos aqui, que a percepção do cronotopo de um romance sofre alterações – em maior ou menor grau – a cada vez que uma obra é lida. Com efeito, essa complexidade não escapou à Bakhtin, pois encontramos na primeira anotação de “folhas esparsas”<sup>30</sup> para *As formas do tempo e do cronotopo no romance* a preocupação bakhtiniana particularmente a esse quesito. Vejamos:

1

Em nosso trabalho, falamos do cronotopo do universo representado no romance, dos acontecimentos representados, mas ainda há o cronotopo representador do autor, de dentro do qual o autor contempla, e o cronotopo do *ouvinte ou leitor*, os cronotopos dos acontecimentos da representação e da audição-leitura. **Esses três cronotopos são essencialmente distintos, mas também essencialmente vinculados entre si, às vezes intercondicionados (sem se fundirem).** [...] É muito complexa a inter-relação desses três cronotopos (no cronotopo do autor entra o cronotopo do ouvinte, **que o autor procura antecipar** e a quem se dirige com sua narrativa. (Bakhtin, 2018 [1937-8], pp.238-9, itálicos do autor e negritos nossos)

Em um primeiro momento, pareceu-nos tentador conferir, de modo mais geral, à Literatura Distópica um aspecto cronotópico essencialmente visionário, e de cunho documentário, como observamos, por exemplo, na *Divina comédia* de Dante. Assim, poderíamos inserir, de forma mais ou menos tranquila, autor (e sua narração) no espaço de sua própria descrição imagética, operando no tempo de seu próprio auspício. E, do jogo inexorável que perfaz a complexa inter-relação cronotópica entre autor-personagem-leitor, aguardaríamos o desdobramento axiológico desse último.

No entanto, como já pontuado anteriormente, buscamos aqui uma delimitação cronotópica mais restritiva. Destarte, quanto à questão espacial, é possível notar que os autores das distopias mais emblemáticas do século XX não se encarregam de descrições minuciosas das configurações materiais de seus mundos literários. Não há, por exemplo, exposição

---

<sup>30</sup> Sobre tais apontamentos transcrevemos aqui a nota do tradutor Paulo Bezerra (p. 238): “Estas folhas esparsas foram encontradas no arquivo de Bakhtin e são rascunhos para variantes dos temas desenvolvidos no último capítulo deste livro, ‘Observações finais’. Os números correspondem a cada folha do arquivo do autor”.

meticulosa da composição de grandes máquinas e artefatos, meios de transporte e abrigos, armas e vestuário, etc. – sejam eles, avançados, fantásticos ou esdrúxulos.

Inclusive, segundo nosso entendimento, do distanciamento desses escritores de descrições peculiares ao realismo fantástico ou maravilhoso resulta um dos traços distintivos da Literatura Distópica em relação à Ficção Científica clássica. Com efeito, a preocupação desses autores da literatura de cunho distópico recai, predominantemente, sobre a vida cotidiana dos que habitam seus mundos distópicos literários, do devir embrionário do seu herói (ou anti-herói), das suas angústias e esperanças, da sua ousadia e medos.

Assim, pelo olhar e memória da personagem central, passamos a conhecer o fluir corriqueiro de suas vidas. Em *Nós* depararemos com um relatório (ou quase como arremedo de um “poema-relato”, bem ao estilo satírico de Zamiátin) de D-503, engenheiro matemático, habitante de um local nomeado genericamente como Estado Único.

Em *1984*, alcançaremos o escriturário estatal subalterno, 6079 Smith, de prenome Winston, pela via de uma espécie de “diário-em-andamento”, e adentraremos ao horrendo quotidiano da localidade Pista Aérea 1, de quando em vez também denominada como Pista de Pouso Número Um, (a atual Inglaterra).

Um dia a dia dos que povoam uma cidade (norte-americana) média qualquer, recheado de futilidades, e paradoxalmente asfixiante, nos será apresentado por Guy Montag, bombeiro aspirante a um cargo de comando na corporação incendiária distópica de *Fahrenheit 451*.

Já, em *O conto da aia* “ouviremos” de “Offred” (nome de “profissão” da aia pertencente à Fred, comandante do alto escalão) os relatos sobre a vida ordinária, e profundamente pautada no fundamentalismo, dos habitantes da República de Gilead (o atual EUA) – neste caso, literalmente “ouviremos”, se levarmos em conta o apêndice do romance denominado “Notas históricas sobre o conto da aia”, que nos traz a ata de um longínquo 12º Simpósio sobre Estudos Gileadeanos (datado no futuro 25 de junho de 2195) e nos informa que o manuscrito, ora intitulado “O conto da aia”, deriva da transcrição de trinta fitas cassetes localizadas por escavações arqueológicas empreendidas ao final do (também, futuro) século XXII.

Contudo, se aguçarmos as lentes sob o espaço ficcional desses enredos começa-se entrever sinais da composição de suas fronteiras. Nesse sentido, para os fins do presente estudo, a nossa particular leitura dessas obras, detecta duas principais linhas de forças que moldam espacialmente o horizonte cronotópico de cada um desses mundos distópicos literários: a mais palpável, um muro físico (ou um marco legal); a mais sutil, a força psicológica de uma guerra perene, às vezes só existente nos informes oficiais.

Entrementes, seja nas cercanias do Estado Único; nas vielas pestilentas da Pista Aérea 1; nas ruas largas, vazias e insensas da cidade média norte-americana; ou no ambiente doméstico, forjado aos moldes do Velho Testamento, da República de Gilead o enredo reclama um palco predominantemente urbano. Esse pormenor, a nosso ver, não agrega nenhum estranhamento, se considerarmos que Zamiátin, Orwell, Bradbury e Atwood escreveram suas obras como viventes do século XX, no qual, os assombros (eufóricos e disfóricos) de uma urbanização crescente, seus conflitos bélicos e suas mazelas sociais não poderiam deixar de fornecer os ecos para as trombetas dos anjos fantasmagóricos incumbidos de anunciar o porvir humano.

Por conseguinte, aqui, a partir de Zamiátin e em cotejamento com as outras obras escaladas por este estudo, demarcamos as fronteiras dos horizontes cronotópicos das obras em tela como os limites (físicos ou psicológicos) de uma cidade, e, procuramos adjetivá-las de acordo com a visão que construímos das peripécias de seus enredos. Desse modo, nomeamos seus espaços ficcionais: A Cidade de Vidro; A Cidade do Medo; A Cidade do Vazio; e A Cidade de Deus. Almejamos pisar o terreno dessas cidades e sondar o cotidiano dos entes que as povoam nas próximas seções.

Destarte, antes de adentrarmos aos horizontes cronotópicos dos mundos distópicos literários propostos, parece-nos pertinente pontuar sobre duas outras questões: o tempo, no próprio cronotopo da obra; e o tempo, no cronotopo do seu autor. Discorreremos até agora sobre o que delimitamos como espaço ficcional dos romances elencados, mas e sobre o componente temporal desses (o que ora denominamos) horizontes cronotópicos?

Pois bem, o tempo – que na concepção bakhtiniana de cronotopo (como mencionado no Capítulo I) além de inseparável do espaço, impõe-lhe franca primazia – adquire, a nosso ver, certa complexidade extra na lida com a Literatura Distópica. Pois, os romances distópicos, pelo menos os romances aqui trabalhados, tratam de “algo” que **já** aconteceu (posto que está sendo narrado por um protagonista que o vivenciou) em um tempo **diferente** do tempo do autor (o que vale, evidentemente, para o tempo de seus primeiros leitores). Nas distopias, esse “tempo diferente” pode ancorar-se tanto ao passado quanto ao futuro, mas para os casos em exame, refere-se a um porvir, mais ou menos afastado, de seus autores e leitores contemporâneos. Essa gradação de proximidade ou afastamento que perpassa a complexa inter-relação cronotópica entre autor/obra/leitor acaba por conferir certa singularidade para a percepção do tempo ficcional de cada romance.

Nessa direção, o mundo distópico descrito por Zamiátin pode nos parecer um tanto quanto longínquo quando nos deparamos à primeira página com a transcrição do protagonista D-503, “palavra por palavra”, de um comunicado Oficial do todo-poderoso Estado Único

anunciando que o fim dos preparativos para o que seria a primeira incursão intergaláctica da Humanidade se aproxima: “Um grande momento histórico está próximo, quando a primeira INTEGRAL alcançará voo para o espaço. **Há mil anos**, vossos antepassados submeteram todo o globo terrestre ao poder do Estado Único” (Zamiátin, 2017 [1920], p. 16, grifos nossos).

De modo díspar, para *1984* poderemos alcançar uma avaliação cronotópica de “tempo indefinido”, mais comumente dada como um tempo “espelhar” – embora persista controvérsias a respeito. De fato, o romance de Orwell publicado em 1949, mas escrito quase que de um só ímpeto e de uma só penada em 1948 (daí, uma possível pista de seu caráter espelhar no próprio título) traz, para a nossa particular leitura, uma sensação de tempo indefinido, e sobretudo deliberadamente indefinível, quando analisado como um todo. Tal noção de indefinibilidade temporal em *1984*, nos parece mais saliente quando nos debruçamos sob as descrições do protagonista Wilson Smith acerca das guerras por que passa, permanentemente, a Oceânia (capital: Faixa Aérea Um), que então se constitui como uma das três potências mundiais em que fora dividido o mundo orwelliano.

Nesse mundo, na maioria das vezes, esses conflitos internacionais, sempre em fronteiras bem remotas, só existiam de fato nos informes do Estado ultra totalitário, e, serviam sobretudo, às justificativas esfarrapadas e continuadas para um racionamento universalizante de produtos destinados ao populacho. A propósito, o próprio Smith, como funcionário subalterno do Ministério da Verdade (no caso, encarregado da produção sistemática da Mentira), que tinha a ocupação diária de trabalhar na reescritura de conteúdos (e adequação aos desígnios do chamado Núcleo do Partido) de jornais e afins, estava por certo familiarizado com o processo rotineiro de falsificação dos fatos, e, conseqüentemente, suas datas. Nas reflexões de Winston, essa imprecisão temporal emerge nitidamente em: “Naquele momento, por exemplo, em 1984 (**se é que estavam em 1984**), a Oceânia estava em guerra com a Eurásia e era aliada da Lestásia. Nunca, em nenhuma declaração pública ou privada, era admitido que as três potências alguma vez tivessem se agrupado de modo diferente” (Orwell, 2009 [1949], p. 46, grifos nossos).

No entanto, a despeito de tais imprecisões temporais, o horizonte cronotópico de *1984* conserva um marco norteador: o ano de 2050 como data máxima para implantação definitiva da Novafala – idioma em processo de formação (e imposição), que contempla tão somente os termos que atendem as exigências e/ou caprichos do Partido – e conseqüente extinção total do Inglês padrão, tal e qual o conhecemos na atualidade.

Em outro viés, no mundo literário de *Fahrenheit 451* – que, embora conservando uma forte vertente policialesca, contrariamente à *Nós* e *1984*, não possui um Partido Central totalizador -, o que mais assombra, a nosso ver, não é a distópica inversão da função dos

bombeiros para com a sociedade (que passam, então, a se dedicar à queima impiedosa de livros), mas sim, a flagrante ociosidade dessa Corporação de “higienização” pública, pois essa mesma sociedade já não queria mais ler. Não era, no entanto, uma sociedade de analfabetos – lia-se de forma instrumental para, principalmente, “navegar” eficaz e diuturnamente pelos canais de entretenimento vazio. Diversão fútil e o auxílio de ansiolíticos eram requeridos para a constituição do “cidadão de bem”. O verdadeiro monstro desenhado por Bradbury não se configura como nenhum Estado Central Totalitário engolidor de liberdades, mas sim, uma poderosa Indústria Cultural geradora de insensibilidade intelectual.

Entrementes, a nosso ver, o que é ainda mais assombroso é a percepção atual de que essa mazela mor do universo ficcional de *Fahrenheit 451* já, em certa medida, aconteceu, está **ainda** acontecendo com clareza solar, além de apresentar fortes indícios de recrudescimento **futuro**. No mundo distópico (vez em quando, não “tão” distópico) de Bradbury, é o velho Professor Faber, dissidente do senso comum, que alerta o, ainda resoluto bombeiro Montag, não sobre a crueldade de sua função incendiária, mas sobre a monstruosidade da inutilidade atual dessa função:

Lembre-se, os bombeiros raramente são necessários. O próprio público deixou de ler por decisão própria. Vocês, bombeiros, de vez em quando garantem um circo no qual multidões se juntam para ver a bela chama de prédios incendiados, mas na verdade, é um espetáculo secundário, e dificilmente necessário para manter a ordem. São muito poucos os que ainda querem ser rebeldes (Bradbury, 2012 [1953], pp.112-3).

Ao mundo distópico de Atwood, parece-nos quase desnecessário assinalar o seu grau de proximidade temporal ao leitor contemporâneo. Efetivamente, as tendências obscurantistas/negacionistas verificadas na atual política norte-americana e seus reflexos em todo continente, notadamente no Brasil, certificam sobremaneira essa aderência temporal. Para além do retrocesso civilizatório (destruição de epistemes consagradas e promiscuidade Estado/Religião) verificável na relação ficção/ vida “vivida”, o mundo atwoodiano apresenta um marco temporal limítrofe deveras concreto: o final do (futuro) século XXII. A autora, a nosso ver de forma magistral, agrega ao final do romance o já mencionado adendo “notas históricas”, que nos remete a uma conferência, no ano 2195, na qual se discute aspectos de uma República de Gilead, então, já superada.

Assim, descortina-se as primeiras nuances de uma possível Pós-Distopia, todavia nas entrelinhas atwoodianas – e aí reside o que reportamos como magistralidade da escritora canadense – podemos perceber através do tom jocoso do palestrante, com piadas de cunho misógino (inclusive, com inserções de duplos sentidos um tanto quanto grotescas), e, sobretudo,

com as rubricas que indicam as reações (um frenesi de profusos risos e aplausos) de uma plateia que ratifica um senso comum preconceituoso à condição feminina, denotando que na sociedade pós Gilead ainda impera, talvez de forma mais sofisticada, mas não menos ultrajante, o poder patriarcal tanto de Gilead quanto de muito antes de Gilead.

Nesse sentido, o tempo distópico atwoodiano enforma-se de tal modo tão próximo de nós que, não raro, parecer nos tão nítida a percepção do sopro dos ares opressivos da República de Gilead sobre as nossas próprias cidades atuais. Porém, esse pessimismo filosófico não impediu a protagonista Offred de nos segredar a sua necessidade íntima de compartilhar conosco os acontecimentos de seu próprio tempo. E, no discurso interno de Offred, as justificativas de suas confidências encerram termos, que diríamos, deveras bakhtinianos:

Conto, em vez de escrever, porque não tenho nada com que escrever e, de todo modo, escrever é proibido. Mas se for uma história, mesmo em minha cabeça, devo estar contando-a para alguém. Você não conta uma história apenas para si mesma. Sempre existe alguma pessoa. Mesmo quando não há ninguém. [...] Uma história é como uma carta. *Caro, você*, direi. Apenas você, sem nome. [...] *Você* pode ser mais de uma pessoa. *Você* pode significar milhares. (Atwood, 2017 [1985], p.52, itálicos da autora)

Em suma, a percepção do componente temporal no bojo do conceito bakhtiniano de cronotopo depara-se com uma complexidade aplicada ao exame de qualquer romance, entretanto, a nosso ver, potencializada na análise estilística da Literatura Distópica, pois exige um olhar singular a cada obra. Todavia, ousaríamos afirmar que, pelo menos, um aspecto concorre para uma relativa estabilização no manejo do conceito: o compartilhamento relativo da heterodiscursividade (matéria do Capítulo III) entre autor/herói/leitor.

Desse modo, talvez com leve desvio em Zamiátin, - devido, provavelmente, ao já mencionado “Há mil anos...” -, apreendemos certa proximidade do tempo, e, não nos sentimos significativamente apartados das linguagens que circulam socialmente na tenebrosa Faixa Aérea 1, na frívola cidade norte-americana de *Fahrenheit 451*, ou na ultra fundamentalista República de Gilead. Estamos, pois, ainda engatinhando, nos dizeres de Bakhtin, no “pequeno tempo”, reagindo portanto em concordância com a posição cronotópica (e, axiológica) que ora ocupamos.

Não seria, ao nosso crivo, tão tácito se pensássemos na possibilidade de um “daqui Mil Anos”, pois neste caso a nossa própria condição cronotópica poderia ser rotulada tanto como de “selvagens” para os viventes de um eufórico porvir, quanto como de intrépidos “deuses-astronautas” para os sobreviventes de uma escatológica civilização pós hecatombe.

Por fim, gostaríamos ainda de pontuar que, embora a análise das condições de produção não faça parte do escopo dessa pesquisa – o que, a nosso ver, por certo demandaria e mereceria um outro estudo – para as análises cronotópicas de *Nós* e as obras subsequentes, nas próximas seções pretende-se agregar brevíssimas considerações acerca da vida e obra de cada autor. Daremos certo destaque à trajetória de Zamiátin, já justificado anteriormente.

### 3.2 Zamiátin e A Cidade de Vidro

Vejamos a pequena nota “SOBRE O AUTOR”<sup>31</sup>:

Ievguêni Zamiátin nasceu na Rússia 1884. Se formou em engenharia, mas tornou-se escritor de ficção como passatempo. Autor de diversos contos, peças de teatro e romances, ele também trabalhou como editor das traduções russas de autores como Jack London e H. G. Wells. Sua obra mais famosa é *Nós*, distopia que inspirou *Admirável mundo novo* e *1984*. Zamiátin foi preso e exilado diversas vezes, mas seu exílio final foi voluntário – ele solicitou a Stálin que lhe deixasse ir viver em Paris, pois estava proibido de publicar seus textos no próprio país. Faleceu em 1937.

Ao primeiro exame, o sumaríssimo excerto acima atenderia a contento aos propósitos do presente estudo. No entanto, quer seja pela condição predecessora de Zamiátin na prosa distópica do século XX – ratificada por significativa parcela da literária -, quer seja pelo, a nosso ver, razoável desconhecimento pelo público brasileiro do percurso pessoal e literário do autor, propomo-nos enveredar outras trilhas na busca por uma complementação metodológica.

Nesse sentido, através de prefácios, notas de editores, posfácios e resenhas, buscaremos avizinhamo ao percurso literário de Zamiátin, pelo olhar de outros, seus tradutores como José Sanz e Irineu Franco Perpetuo, bem como apreciações de pares do autor como Eric Fromm e o próprio George Orwell. Todavia, na tentativa de aproximação à trajetória de Zamiátin, também consideramos relevante auscultar sua própria voz, já que a presente pesquisa logrou êxito em garimpar uma autobiografia do autor (1928) por entre meio à contos e historietas que compõem a obra *Xis e outras histórias* – uma das poucas obras (senão a única) do escritor russo disponível no Brasil, além do romance *Nós*.

Destarte, procuraremos nos calcar em um Zamiátin segundo Zamiátin, que no seu tom peculiar, quase sempre destila um pouco de poético por entre a tessitura da prosa, mesmo

---

<sup>31</sup> Presente na última página de: ZAMIÁTIN, Ievguêni Ivánovitch. *Nós*. Tradução de Gabriela Soares. São Paulo: Aleph, 2017.

quando lhe é imposto a rudeza de um tema, perceptível no preâmbulo de sua autobiografia<sup>32</sup>: “Como buracos cortados em uma cortina escura, fortemente cerrada, segundos isolados da primeiríssima infância...” (Zamiátin, 2022 [1920], p.288).

Ao posfaciar a obra de Orwell, em 1961<sup>33</sup>, Eric Fromm nos apresenta um exercício comparativo que situa a distopia orwelliana, ao lado de *Admirável mundo novo* (Aldous Huxley – 1932), como sucessora imediata da prosa distópica de Zamiátin: “Orwell não está só nesse esforço. Dois outros escritores, o russo Zamyatin (SIC) em seu livro *Nós*, e Aldous Huxley em seu *Admirável mundo novo*, exprimiram o sentimento do presente e uma advertência para o futuro de maneiras muito similares à de Orwell” (Fromm apud Orwell, 2009 [1949], p. 368). Ao conjunto dessas obras, Fromm denomina como a nova trilogia de “Utopias Negativas” dos meados do século XX, que viriam em contrapartida às ditas Utopia Positivas dos séculos XVI e XVII – que, para a nossa ótica particular, denotavam certa ingenuidade do pensamento humanista de então -, quais sejam: *Utopia* (Thomas More); *A cidade do Sol* (Campanella); e *Cristianópolis* do humanista alemão Andreae.

Entrementes, não escapa à Fromm o caráter predecessor de Zamiátin, posicionando o autor russo como mentor de uma indagação que haveria de alicerçar, em última instância, a prosa distópica do século XX: é possível ao Homem desumanizar-se a si mesmo? Com efeito, para Fromm os autores dessa trilogia de “Utopias Negativas” cultivam uma “esperança desesperada” radicada no questionamento filosófico, antropológico, e talvez até religioso, que embasa o germe inaugural da prosa distópica de Zamiátin. Vejamos trecho do posfácio de Eric Fromm:

Pode a natureza humana ser modificada de tal maneira que o homem esquecesse seu desejo de liberdade, dignidade, integridade, amor – ou seja, **pode o homem esquecer que é humano?** Ou tem a natureza humana uma dinâmica que reagiria à violação dessas necessidades humanas básicas com a tentativa de transformar uma sociedade inumana numa sociedade humana? [...] Em *Nós*, é necessário realizar uma cirurgia cerebral similar à lobotomia para eliminar as demandas humanas da natureza humana. No *Admirável mundo novo*, a seleção biológica artificial e as drogas são necessárias, e em *1984* é a utilização completamente sem limites de tortura e lavagem cerebral. Nenhum dos três autores pode ser acusado de pensar que a destruição da humanidade dentro do homem é fácil. Todavia, os três chegam à mesma conclusão: que essa destruição é possível, com os meios e técnicas que atualmente são de conhecimento comum. (Fromm apud Orwell, 2009 [1949], pp. 370-1, grifos nossos)

---

<sup>32</sup> Publicada em 1928, encerra, segundo nosso entendimento, a fase mais produtiva do escritor.

<sup>33</sup> Esse posfácio foi recuperado para a edição de *1984*, Companhia das Letras (2009), que ora lançamos mão.

Como a obra *Nós* fora finalizada em 1920 (publicada em 1924), portanto anterior ao recrudescimento do regime stalinista a partir de 1930, não nos parece plausível aventar que o romance passaria a enfrentar um processo draconiano de censura, bem como a instalação de perseguição sistemática a seu autor. Até porque Zamiátin já havia sido preso e deportado anteriormente pelo regime czarista. No entanto, o romance *Nós*, como várias outras obras do autor, foi proscrito e taxativamente considerado como “politicamente indesejável” pelo regime soviético.

Portanto, perseguido tanto por czaristas como a posteriori por bolcheviques, Zamiátin, a nosso ver, tinha motivos de sobra para odiar qualquer forma de autoritarismo totalitário. E, em missiva ao ditador soviético<sup>34</sup>, de forma comovente e por óbvio também respeitosa, o autor russo assinala acerca de sua própria penúria vivencial, sem no entanto apartar-se da incisividade peculiar de seu estilo satírico. Segue um trecho ilustrativo dessa carta – pelo seu, ao nosso entendimento, valor documental, optamos por apresentá-la na íntegra no Anexo A:

Prezado Ióssif Vissariónovitch,

Condenado à mais severa punição, o autor da presente carta dirige-se ao Senhor com o pedido de que esta pena seja substituída. [...] Não desejo de forma alguma afetar inocência ofendida. Sei que nos primeiros três ou quatro anos após a revolução, entre outras coisas escritas por mim, havia algumas que podiam servir de pretexto aos ataques. Sei que tenho o hábito muito inconveniente de dizer não aquilo que é apropriado em dado momento, mas aquilo que me parece ser a verdade. Em particular, nunca escondi minha atitude em relação ao servilismo literário, à subserviência e às viradas de casaca: considerava – e continuo a considerar – que tudo isso humilha igualmente o escritor e a revolução. [...] assim como, outrora, os cristãos criaram o diabo, visando a personificação de todo o mal, os críticos fizeram de mim o diabo da literatura soviética. Cuspir no diabo é considerado uma boa ação, e cada um cuspiu como pôde. Em cada obra que publiquei, foi encontrado, impreterivelmente, algum desígnio diabólico. Para encontrá-lo, não hesitaram ao agradecer-me até com o dom da profecia. (Zamiátin, 2022 [1920], pp. 302-9)

Esse “dom profético”, atribuído ao escritor pela censura do regime soviético – do qual Zamiátin, ironicamente, reclama ao ditador como origem de absurda perseguição -, haveria de ser também detectado pelo tradutor José Sanz, que em 1963 converte pela primeira vez para o público brasileiro a obra do autor a partir da tradução francesa *Nous autres*, intitulado no Brasil *A Muralha Verde*:

---

<sup>34</sup> Carta enviada à Stálin em 1931, na qual Zamiátin pleiteia ao dirigente permissão para deixar a então União das Repúblicas Socialistas Soviéticas.

O fato de *Nous autres* (A Muralha Verde, nesta tradução brasileira) ter sido escrita em 1920, confere-lhe uma dimensão inesperada, não só na literatura de antecipação, mas na literatura em geral, elevando-o à categoria de profecia. [...] É espantoso porque a grande fome do princípio dos anos 20 poderia ser, perfeitamente, como foi, aliás, considerada um fenômeno passageiro, decorrente da desorganização da agricultura pela guerra e das sucessivas tentativas de invasão levadas a cabo pelos “imperialistas”. A publicação de *Nous autres* em 1924, por exemplo, talvez fizesse rir os leitores pois havia uma aparente recuperação do campo. Mas Zamiátin viu mais longe. Em 1920 viu, claramente, aonde levaria a nova forma de governo. Viu o massacre dos camponeses, que chegaria ao auge em 1934, mas que em 1929 apenas se esboçava. E fala-nos, também, de uma Muralha que separava o Estado Único das regiões selvagens do Ocidente e de uma nave espacial, a “Integral”, a primeira a levar, mesmo à força, se necessário, aos outros planetas, a “felicidade” instituída pelo Benfeitor no Estado Único. Algum profeta bíblico pronunciou-se mais claramente? (Sanz apud Zamiátin, 1963 [1920], pp. 8-9)

Consideramos também mister recorrer à voz de Zamiátin, quanto alguns ecos que retumbaram a partir de “alguns segundos isolados da primeiríssima infância”, presente na sua autobiografia de 1928 (na íntegra, no ANEXO B):

A sala de jantar, a mesa coberta de oleado, e na mesa um prato com algo estranho, branco, cintilante, e – milagre! – essa coisa branca de repente some da vista, sem que se saiba para onde foi. No prato havia um pedaço de um universo ainda desconhecido, não doméstico, exterior: no prato haviam trazido neve para me mostrar, e essa neve me assombra até hoje. [...] O inverno de 1915-16 – novamente com nevasca, tempestuoso – termina com um desafio para um duelo; em janeiro, em março, a partida para a Inglaterra. [...] e em setembro de 1917, em um velho vaporzinho inglês (não daria pena se os alemães o afundassem) voltei para a Rússia. [...] Daí eu já não estava mais para desenhos técnicos – a técnica prática ressecou-se e desprendeceu-se de mim como uma folha amarela. Ministro um curso sobre a novíssima literatura russa no Instituto Pedagógico Herzen (1920-1921), um curso de técnica de prosa artística no Estúdio Casa das Artes (Irmãos Serapião)<sup>35</sup>, [...] Nesses anos, escrevi comparativamente pouco; de coisas grandes, o romance *Nós*, que em 1925 saiu em inglês, e depois em tradução para outras línguas; em russo, esse romance ainda não foi publicado. (Zamiátin, 2022 [1920], pp. 288-99)

Entretanto, para melhor apreensão da obra de Zamiátin como um todo, também nos parece relevante trazer à baila um pormenor subjacente ao seu próprio processo de criação: a relação entre as numerosas viagens do autor, por motivos profissionais, pelo território russo e o marco pessoal/literário que representou sua estadia (também, por motivos profissionais) na Inglaterra. Segundo nosso entendimento, essa relação é pautada em um ponto de ruptura entre um Zamiátin de viés mais “folclórico” para um autor cada vez mais “satírico”. Com efeito,

---

<sup>35</sup> Segundo o tradutor Irineu Franco Perpetuo, à época, Zamiátin fora mentor (e dirigente) de um grupo de jovens escritores conhecidos como “Irmãos Serapião”, que incluía, entre outros, Mikhail Zóschenko, Elizavieta Polónskaia, Veniamin Kavérin e Lev Lunts.

Irineu Franco Perpetuo assinala: “Conforme Zamiátin escreve em sua autobiografia, o trabalho permitiu que ele viajasse extensivamente pela Rússia – a exemplo do que anteriormente fizeram Nikolai Leskov e Maksim Górkki, seu futuro patrono literário.” (Perpetuo apud Zamiátin, 2022 [1920], p. 316). E, acrescenta ainda o tradutor: “Entre 1906 e 1917, Zamiátin mandou à sua companheira, Liudmila, cartas de 39 cidades diferentes” (Perpetuo apud Zamiátin, 2022 [1920], p. 316).

Portanto, a nosso ver, não seria de todo estranho, certa influência do folclorismo russo tanto na obra de Leskov<sup>36</sup> (que viajou, como funcionário governamental, pelo interior da Rússia, no período czarista), quanto na obra de Zamiátin (que, como engenheiro naval, empreendeu semelhantes jornadas). Entretanto, justamente como engenheiro naval – para supervisionar a construção de três encouraçados quebra-gelo adquiridos pelo governo russo -, Zamiátin acaba por se radicar, por cerca de dois anos na Inglaterra, e se depara com o “novo”: “Até então, no Ocidente, estivera apenas na Alemanha. Berlim parecera-me uma São Petersburgo condensada em 80%. A Inglaterra era outra coisa: na Inglaterra, tudo era tão novo e estranho como outrora em Alexandria, em Jerusalém” (Zamiátin, 2022 [1920], p. 297).

Primeiro, na cidade de Newcastle – da qual não poupou: “uma cidade grande, mas totalmente maçante. Os russos daqui não são meu tipo de gente, os teatros são estúpidos [...] e os ingleses são terrivelmente virtuosos” (Zamiátin, 2022 [1920], p. 319) – depois se instalou “no muito respeitável distrito de Jesmond, próximo ao atraente parque Jesmond Dene, com uma ravina e uma cascata, que fora criado para a cidade pelo magnata da construção naval Lorde Armstrong, na década de 1880” (Zamiátin, 2022 [1920], p. 319). Jesmond e sua atmosfera passaria a compor explicitamente o cronotopo de *Os ilhéus* e sua adaptação teatral *Sociedade dos sineiros honorários*. Ao nosso entendimento, cronotopicamente o romance *Nós* não deixa de sorver das águas satíricas que banham a prosa da novela *Os ilhéus*.

Todavia, emerge, a nosso ver, de forma um tanto quanto paradoxal, um autor ferinamente satírico aos costumes ingleses, porém aparentemente encarnado pessoalmente nesses mesmos costumes:

De volta à terra natal, o escritor incorporou trajes e modos ingleses. “Entrou um jovem casal, fresco, alegre e elegantemente vestido, não no estilo de São Petersburgo, mas precisamente em estilo inglês”, descreve Avgusta Damánskaia, a vizinha que recebeu Zamiátin e Liudmila. “O modo de vida inglês servira-lhes, eles se adaptaram rapidamente a ele e adotaram alguns aspectos do jeito inglês, e até o final de seus dias preservaram os modos

---

<sup>36</sup> Nesse sentido, vale conferir, por exemplo: LESKOV, Nikolai. **Homens interessantes e outras história**. São Paulo: Editora 34, 2014.

ingleses em sua aparência, em seu estilo de vestir e de receber visitas”, conta Damánskaia. (Perpetuo apud Zamiátin, 2022 [1920], p. 320)

De modo diverso a seus legatários imediatos, o romance *Nós* não descortina de maneira solar algum marco temporal que possa balizar, com alguma segurança, o tempo presumível que venha suportar tanto o devir das personagens tanto quanto as peripécias do enredo. Assim, não nos deparamos com fronteiras temporais como a data limite para implantação da “Novafala” (e conseqüente extinção do inglês padrão) da obra *1984*; como a provável aproximação do leitor quanto ao tempo que “quase ninguém mais lê” de *Fahrenheit 451*; ou como o calendário concreto (século XXII) do Congresso Pós-Gilead em *O conto da aia*.

No entanto, nota-se que, de modo geral, ocorre aos leitores, de forma mais ou menos intuitiva, somando as guerras mencionadas, os mandatos governamentais do dirigente máximo do Estado Único (o “Benfeitor”), entre outros marcos, a delimitação de um provável século XXVI. Inclusive, essa é a posição de um resenhista ilustre do romance *Nós*, o próprio George Orwell<sup>37</sup>: “No século 26, na visão de Zamiátin, os habitantes de Utopia perderam a individualidade tão completamente que somente são conhecidos por números” (Orwell apud Zamiátin, 2017 [1920], p. 318). Entrementes, o presente estudo não compactua integralmente com essa demarcação temporal, pois, como mencionado anteriormente, o narrador (D-503) inicia os seus relatos lendo para “nós” (leitores), nota especial do jornal Oficial (e certamente o único jornal existente) do Estado Único: “**Há mil anos**, vossos antepassados submeteram todo o globo terrestre ao poder do Estado único” (Zamiátin, 2017 [1920], p. 16, grifos nossos). Portanto, seria necessário ter em mente o que Zamiátin consideraria como deflagração do poderio monstruoso do “Estado Único. Desse modo, aqui adotamos um tempo mais ou menos incerto a partir do século XXVI.

Doravante, Somos transportados **para além** do século XXVI pelo relato de D-503, protagonista do mundo distópico imaginado por Zamiátin na obra *Nós*. Os prédios possuem todas as paredes em vidro. Panóptico perfeito – para uma escrita anterior à televisão, computador ou telefones móveis – que auxilia o trabalho de vigilância onipresente dos “Guardiões”, a polícia política.

Todos os habitantes sofreram perda total da individualidade: vestem uniformes idênticos, são conhecidos apenas por números (precedidos por consoante para homens e vogal para

---

<sup>37</sup> A resenha de Orwell para o romance *Nós* foi originalmente publicada na revista **Tribune**, GB, em 4 de janeiro de 1946, e está presente como apêndice na edição do mesmo pela Editora Aleph, 2017, aqui trabalhado.

mulheres), o pensamento (assim como o Estado) é único e uma matemática precisa comanda a vida em geral.

A alimentação é sintética e o entretenimento oficial e obrigatório é constituído pela marcha diária (filas de quatro “números”) ao som do Hino Oficial para assimilação das diretrizes governamentais anunciadas por alto-falantes estrategicamente posicionados. Todo trabalho é estatizado e as atividades corriqueiras são dirigidas pela “Tábua das Horas” editadas pelo Estado único. Muros intransponíveis asseguram o isolamento de qualquer forma de “estado selvagem de liberdade” (que no caso seria as condições vigentes na atualidade), porventura, ainda remanescente.

A potência sexual é controlada pelo Estado Único através de uma tabela que considera a composição hormonal atualizada de cada “número”: para o intercuro sexual é permitido baixar as cortinas dos apartamentos transparentes durante uma hora (“Hora Pessoal”) mediante a apresentação de um bilhete autorização (bilhete cor-de-rosa) previamente combinado entre os parceiros e sancionados pelo Estado. Não há matrimônios, as crianças são propriedade do Estado e a promiscuidade é relativa (depende do agendamento mútuo entre parceiros e consentimento estatal), pois “todo número tem direito a qualquer outro número como produto sexual” (Zamiátin, 2017 [1920], p. 42).

O governo do Estado Único é personificado na figura do “Benfeitor”, eleito anualmente por unanimidade. O princípio básico de governança é cristalino: A felicidade é absolutamente incompatível com a liberdade, no Éden mítico o Homem era feliz e ignorante, em determinado momento, adquiriu o conhecimento, foi assaltado pelo desejo de liberdade, e conseqüentemente exilado do paraíso terrestre. O Estado único restituiu a felicidade ao Homem, confiscando-lhe sumariamente a liberdade.

No entanto, para abarcar as características desse mundo distópico, demanda-se ao leitor a ultrapassagem de cento e vinte páginas. Além disso, superposto à descrição do estado narrativo inicial, verifica-se um processo gradativo de doações de valores modais ao protagonista, no qual, o engenheiro e matemático D-503 é dotado de um saber subversivo, induzido por uma anomalia do sistema (uma “doença” nomeada de “imaginação”) diagnosticada pelo Departamento Médico Oficial nos seguintes termos: “- É muito ruim esse seu problema! Pelo visto você desenvolveu uma alma” (Zamiátin, 2017 [1920], p. 126).

Sem esse gatilho, o Aparelho Estatal recolheria os louros da vitória e a narrativa estaria encerrada. A elite continuaria obscura, a massa alienada e o mundo distópico condenado à infelicidade eterna. Porém, infectado pelo germe do espírito crítico, D-503 descobre que há resistência ao “Benfeitor”, que é possível derrubar o Estado Único, e, apaixonado e auxiliado

pela guerrilheira I-330, é destinado à transformação central da narrativa. A ação dos tentáculos do poder (Guardiões), maximizada pelo esquema panóptico, é seu obstinado oponente.

Ao final, o “Mal” vence a batalha, D-503 é operado (algo como a lobotomia), “curado” e reintegrado ao Estado Único. A rebelião agoniza nas terras do Oeste e D-503, alinhado fervorosamente ao “Benfeitor”, sanciona nas suas últimas anotações: “E tenho esperança de que venceremos. Mais: tenho certeza de que venceremos. Porque a razão deve vencer” (Zamiátin, 2017 [1920], p. 315).

### 3.3 Orwell e a Cidade do Medo

Uma breve trajetória de George Orwell inicia o posfácio (2003)<sup>38</sup> de Thomas Pynchon à obra *1984*. Orwell nasceu em 25 de junho de 1903, em Motihari, pequena cidade indiana, próximo à fronteira com o Nepal. O pequeno Orwell recebeu, então, o nome Eric Arthur Blair. Seu pai, alto funcionário do império inglês, era agente do Departamento Britânico de Ópio para a região. Já em 1904 chega com a mãe e a irmã à Inglaterra. Em 1922 retorna à Índia na qualidade de oficial da Polícia Imperial Indiana na Birmânia. Apesar da posição bem remunerada, o jovem Eric – para “desespero do pai”, segundo Pynchon – abandona o posto em 1927, anunciando sua intenção de torna-se escritor.

Seu primeiro livro *Na pior em Paris e Londres* é publicado em 1933, e Eric Arthur Blair adota o pseudônimo George Orwell até o final de seus dias, em 1950. *1984* (escrito entre 1947-48 e publicado em 1949) é a última obra de Orwell. Já havia publicado então doze outros livros, incluindo o mui aclamado *A revolução dos bichos*. Em um ensaio de 1946 (*Por que escrevo*), o próprio autor declara que a plenitude de sua consciência chega com *A revolução dos bichos*, no qual busca-se uma fundição entre suas intenções políticas e artísticas: “Não escrevo um livro há sete anos, mas espero escrever outro em breve. Está destinado a ser um fracasso, todo livro é um fracasso, mas tenho alguma clareza de que tipo de livro desejo escrever” (Orwell, 2009 [1949], p. 396).

De fato, no ano seguinte ao ensaio de 1946, Orwell começa, solitariamente em Jura, inóspita ilha escocesa, a trabalhar no romance *1984*. Segundo Thomas Pynchon:

De certa forma, esse romance foi uma vítima do sucesso de *A revolução dos bichos*, lido por muitas pessoas como uma franca alegoria do destino melancólico da Revolução Russa. Desde o minuto em que o bigode do Grande Irmão surge no segundo parágrafo de *1984*, muitos leitores, lembrando

---

<sup>38</sup> Presente em ORWELL, George. **1984**. Tradução de Alexandre Hubner, Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

imediatamente de Stalin, mantiveram o hábito de tecer analogias ponto a ponto, como haviam feito na obra anterior. Embora o rosto do Grande Irmão certamente seja o de Stalin, do mesmo modo que o rosto de Emmanuel Goldstein, o desprezado herege do Partido, é o de Trotski, os dois não se alinham a seus modelos de maneira tão elegante quanto Napoleão e Bola de Neve em *A revolução dos bichos*. Isso não impediu que o livro fosse vendido nos Estados Unidos como uma espécie de tratado anticomunista. O romance foi publicado no auge da era McCarthy, quando o “comunismo” era oficialmente condenado como uma ameaça mundial, monolítica, e não havia motivo até mesmo para distinguir Stalin de Trotski, assim como não haveria motivo para que pastores ensinassem as ovelhas sobre as nuances do reconhecimento de lobos” (Pynchon apud Orwell, 2009 [1949], p. 396).

Cabe, a nosso ver, assinalar o fato de que a jornada de George Orwell inclui um período de luta contra as forças de Franco, na Espanha, em 1937. E lá, ainda segundo Pynchon, Orwell “aprendeu rapidamente a diferença entre o antifascismo real e o falso” (Orwell, 2009 [1949], p. 397). O próprio autor, dez anos mais tarde, assevera que a guerra espanhola e outros eventos de 1936-38, “fizeram a balança pender, e depois disso eu sabia onde estava. Cada linha de trabalho sério que redigi desde 1936 foi escrita, direta ou indiretamente, contra o totalitarismo e a favor do socialismo democrático, tal como o conheço” (Pynchon apud Orwell, 2009 [1949], p. 397).

Entretanto, vale também pontuar que Orwell se considerava um dissidente da esquerda oficial, ou seja, do Partido Trabalhista Britânico. Ainda segundo Pynchon: “Embora 1984 tenha fornecido apoio e encorajamento a gerações de ideólogos anticomunistas detentores de reações pavlovianas próprias, a política de Orwell não apenas era de esquerda, mas à esquerda da esquerda” (Pynchon apud Orwell, 2009 [1949], p. 397).

Na apreciação de Pynchon, Orwell até se divertia com “seus colegas de esquerda que viviam com medo de ser chamados de burgueses”, mas conservava um temor íntimo de algum dia ser acusado de ter perdido sua “raiva política”. Raiva esta adquirida ao longo do caminho: Birmânia, Paris, Londres, e finalmente Espanha, onde foi ferido pelos fascistas. E, tendo compartilhado as angústias de pobres e desempregados de 1930, sobretudo aprendido com eles, “concedeu a Winston Smith uma fé similar nos equivalentes de 1984, os proletas, como única esperança de libertação do inferno distópico da Oceânia” (Pynchon apud Orwell, 2009 [1949], p. 408).

Alguns meses antes de sua morte, Orwell (1948) finaliza a obra *1984*. Um título tão espelhar quanto toda essência de sua narrativa distópica. Ao lado de *Nós* e *Admirável mundo novo*, *1984* vem completar a trilogia clássica dos romances distópicos do século XX. Entretanto, ao contrário de *Zamiátin* e seus sucessores no século XX, o mundo distópico de Orwell possui uma narrativa mais linear. A escrita concisa do autor proporciona ao leitor o reconhecimento

quase total do estado narrativo inicial já no primeiro capítulo. Apenas a estratificação das classes sociais desse mundo de terror está diluída ao longo da narrativa.

Após uma guerra atômica de data imprecisa (nenhuma data em *1984* pode ser calculada com exatidão) o mundo se encontra dividido em três superpotências: Oceânia, Eurásia e Lestásia. A narrativa é ambientada em Londres, principal cidade da Faixa Aérea Um (antiga Inglaterra), terceira província mais populosa da Oceânia (conjunto dos antigos países anglófonos do hemisfério norte, todas as Américas, Austrália, Nova Zelândia e grande parte do sul da África).

A individualidade é combatida em três frentes: o panoptismo levado ao extremo, a lavagem cerebral e a destruição (com conseqüente reescrita) do passado. Praticamente em toda parte, encontram-se placas semelhantes à espelhos foscos que funcionam como uma TV que recebe e transmite simultaneamente (as “teletelas”), que vigiam constantemente os cidadãos e passam as instruções Oficiais do Estado reiterando continuamente os três slogans do Partido: guerra é paz; liberdade é escravidão; ignorância é força.

Para comportar essa ambigüidade cultiva-se desde tenra idade a filosofia do “duplispensamento” – a capacidade de abrigar na mente dois conceitos contraditórios (que sejam interessantes ao Estado), e sobretudo, acreditar nos dois. O passado é sistematicamente apagado e reescrito através de órgãos oficiais especializados e a própria linguagem vai sendo gradativamente dilapidada e substituída pela “Novafala” – língua com apenas palavras que não possam expressar pensamentos ditos hereges (“pensamento-crime”), e, que teria seu Dicionário Oficial definitivo editado em 2050 (ano final do inglês padrão).

Para reforçar esse quadro de horror, há além da patrulha policial (helicópteros bisbilhoteiros), a temível “Polícia das Ideias” – instituição infiltrada em toda sociedade, de tal forma que até os filhos são treinados para denunciar os pais pela mínima demonstração de comportamento considerado subversivo.

A Oceânia está, pelo menos oficialmente, constantemente em guerra, seja com a Eurásia ou a Lestásia. Esse estado de guerra (ou a sensação dele) justifica um estado de racionamento permanente. “Nada é eficiente na Oceânia, exceto a Polícia das Ideias” (Orwell, 2009 [1949], p. 235).

Expurgos periódicos promovem o extermínio em massa de prisioneiros de guerra ou outros “indesejados”; há enforcamentos públicos anuais de “hereges” com caráter pedagógico (presença maciça de crianças), e, os subversivos considerados mais intelectuais são diariamente “vaporizados”, isto é, desaparecem e seus registros são apagados como se nunca tivessem existidos.

A estrutura governamental é simples: o Ministério da Verdade falsifica a História; o Ministério da Paz promove a guerra; o Ministério da Pujança impõe o eterno racionamento; e o mais terrível de todos, Ministério do Amor é responsável por um esquema de tortura infalível e assombroso. O poder é personalizado na figura onipresente do Grande Irmão.

No entanto, para entrever a trajetória de Winston Smith, faz-se necessário conhecer a classe social desse protagonista. Para tanto alcançamos as justificativas para a divisão social, que Emmanuel Goldstein (personagem com função explicativa), antigo alto dirigente do Partido, agora inimigo número um do Estado, foragido e chefe de uma suposta organização subversiva – a “Confraria”. Goldstein, alinhado à dialética de Engels, expõe:

Ao longo de todo o tempo registrado e provavelmente desde o fim do Neolítico, existem três tipos de pessoas: as Altas, as Médias e as Baixas. [...] Os objetivos desses três grupos são inconciliáveis. O objetivo dos Altos é continuar onde estão. O objetivo dos Médios é trocar de lugar com os Altos. O objetivo dos Baixos, isso quando têm um objetivo [...], é criar uma sociedade na qual todos os homens sejam iguais. [...] Dos três grupos, apenas os Baixos jamais conseguem, nem temporariamente, sucesso na conquista de seus objetivos. [...] Do ponto de vista dos Baixos, nenhuma mudança histórica chegou a significar muito mais que uma alteração no nome de seus senhores. (Orwell, 2009 [1949], pp. 237-239)

Assim, a Oceânia contava com o Núcleo do Partido, o Partido Externo e os “Proletas”. Esses últimos eram tratados como lixo, vigiados à distância, gozavam de certa liberdade desde que produzissem sem reclamar e não manifestavam nenhum tipo de ambição. Smith era do Partido Externo, empregado subalterno do Ministério da Verdade e encarregado de falsificar registros de importância relativamente acanhada.

Porém, Smith passa a desenvolver um sentimento de inconformismo para com sua própria mediocridade e desejo de denunciar o Partido para a posteridade, confeccionando um diário. Ajudado por Júlia (jovem amante com ares de revolucionária de cunho pessoal e não político), Smith conhece O’Brien (única personagem de construção eminentemente intelectual), alto dirigente do Núcleo do Partido, que aparentemente poderia ser um membro da Confraria infiltrado no Partido. Esse pseudo adjuvante se revela, na verdade, um poderoso oponente de Smith, que é brutalmente torturado, humanamente destroçado até a rendição total de sua mente. Após a destruição absoluta da individualidade do protagonista a batalha chegara ao fim: “Winston amava o Grande Irmão” (Orwell, 2009 [1949], p. 346).

Se houver algum otimismo em Orwell, ele está além das entrelinhas, mas sim entre capítulos. O romance contém um apêndice intitulado “Os princípios da Novafala” – uma espécie de artigo acadêmico, escrito em inglês padrão e num tempo verbal pretérito, portanto

em um futuro impreciso do ano de 1984. Isso demonstra que, de alguma forma, Orwell vislumbra uma reação ao circo de horror desse mundo distópico e uma possibilidade, ainda que remota, de recomeçar a luta, na tentativa de reconquistar certa resistência ao distópico regime autoritário e opressor.

### 3.4 Bradbury e a Cidade do Vazio

Ray Douglas Bradbury nasceu em Illinois (EUA), em 22 de agosto de 1920. A profissão do pai, técnico em instalações de linhas telefônicas, fez com que a família perambulasse por várias cidades americanas até a radicação definitiva em Los Angeles, no ano de 1934. Finalizou os estudos formais em 1938, porém adotou uma postura autodidata, e, a partir de 1941, iniciou sua carreira literária lastreada em contos que mesclam terror, suspense e ficção científica. Casou-se com Marguerite McClure em 1947, ano de publicação de *Dark Carnival*, seu livro de contos de terror.

No espectro da ficção científica, obteve consolidação com a publicação de *Crônicas marcianas*, em 1950. Escreve em 1951, *Uma sombra passou por aqui*, conto posteriormente adaptado para o cinema, em 1969. Já *Fahrenheit 451*, publicado em 1953, recebeu uma versão cinematográfica dirigida por François Truffaut, em 1966. Atuou também como roteirista, e, foi agraciado com o Oscar por *Moby Dick*, em 1956. Recebeu diversos prêmios, desde o “Benjamin Franklin Award” (1951) até o “National Book Awards” no ano 2000. Faleceu a 6 de junho de 2012, em Los Angeles, California, aos 93 anos.

Todavia, para além dessa descrição sumária da trajetória literária de Bradbury, a edição 2012 de *Fahrenheit 451*<sup>39</sup> nos contempla com um posfácio do autor (1981), no qual, em um esforço, a nosso ver, atualizador, o próprio Bradbury interpela algumas de suas personagens: “convoquei das sombras todos os meus personagens de *Fahrenheit 451*. O que há de novo, perguntei a Montag, Clarisse, Faber e Beatty, desde que nos vimos pela última vez em 1953? Eu perguntei. Eles responderam” (Bradbury, 2012 [1953], p. 203).

Antes, porém, dessa seção inusitada de diálogos – talvez, para alguns, até mesmo surreal – entre autor e personagens, há no referido posfácio uma movimentação que interessa ao presente estudo pincelar: uma breve exposição do trabalho físico (“braçal”) no processo criativo do romance. Segundo o autor, a partir de 1945 até o período de criação de *Fahrenheit 451*, havia datilografado todo seu trabalho em casa, em uma garagem. Entretanto, suas filhas reclamavam

---

<sup>39</sup> BRADBURY, Ray. **Fahrenheit 451**. Tradução de Cid Knipel. São Paulo: Globo, 2012.

constantemente sua atenção, convidando-o a participar de suas brincadeiras. Entre terminar o romance e atender as meninas, o autor optara por se deixar levar pelas peripécias infantis, comprometendo deveras a renda familiar, pois não tinha como arcar com as despesas de um escritório. Até que, “finalmente localizei o lugar exato, a sala de datilografia no porão da biblioteca da Universidade da Califórnia em Los Angeles. Ali, enfileiradas, havia vinte ou mais velhas máquinas de escrever Remington ou Underwood, que eram alugadas a dez centavos por meia hora” (Bradbury, 2012 [1953], p. 202).

Destarte, iniciou-se um processo febril de escrita, datilografando “furiosamente” em luta contra o tempo – que nesse caso, configurava-se literalmente como dinheiro – do qual emergiu em nove dias e “nove dólares e oitenta em moedas de dez centavos” a primeira versão do romance, com 25 mil palavras (metade do todo), que em 1950 se intitulava *The Fire Man*.

Segundo nosso entendimento, a casualidade da ambientação espacial do processo de produção do romance nas profundezas de uma biblioteca, vem, no fundo, reiterar a genuína motivação da obra: a paixão do autor pelos livros. Com efeito, Bradbury confirmou tal apego em entrevistas posteriores, inclusive revelando a impossibilidade de distanciamento da consciência (em transformação) do bombeiro Montag e a sua própria personalidade. Também, a própria produção literária a posteriori de Bradbury – com poemas sobre, e com “bate-papos” com seus autores favoritos, como, entre outros, Melville, Emily Dickinson, Charles Dickens, Hawthorne, Edgar Allan Poe e Oscar Wilde – atesta, a nosso ver, o posicionamento afetivo do autor em relação à Literatura como um todo. Essa relação amorosa, assim como toda a ironia que perfaz a produção de uma obra sobre a destruição futura dos livros alocada, paradoxalmente, em uma biblioteca, não escapa ao prefácio do autor:

Entre investir em moedas e ficar maluco quando a máquina emperrava (pois lá se ia o precioso tempo!), e enfiar e arrancar páginas da máquina, eu ficava zanzando pela biblioteca. Ali eu vadiava, perdido de amor, andando pelos corredores e percorrendo as estantes, tocando os livros, tirando-os das prateleiras, virando as páginas, devolvendo-os aos seus lugares, afogando-me em todas as coisas boas que constituem a essência das bibliotecas. Que lugar, vocês não acham, para escrever um romance sobre a queima de livros no futuro! [...] Depois de escrever este livro, percorri mais contos, romances, ensaios e poemas sobre escritores do que qualquer outro autor imaginável na história da literatura. [...] Compus poemas sobre bibliotecárias, tomei trens noturnos com meus autores favoritos atravessando imensidões continentais, ficando a noite inteira acordado, tagarelado e bebendo, bebendo e batendo papo. [...] Escrevi um conto sobre uma Máquina do Tempo no qual volto ao passado para me sentar junto aos leitos de morte de Wilde, Melville e Poe, falar de meu amor e aquecer seus ossos em seus momentos finais... Mas chega. Como vocês podem ver, sou um louco de atirar pedra quando se trata de livros, autores e dos grandes celeiros onde estão armazenados seus espíritos (Bradbury, 2012 [1953], pp. 202-3).

Como assinalado anteriormente, o presente estudo situa o romance *Fahrenheit 451* em sua dimensão cronotópica como um espaço eminentemente urbano e a assimilação de seu tempo operacional com significativa aderência ao tempo do leitor atual. É pois o tempo da desqualificação gradativa dos livros, mais precisamente da Literatura.

De fato, poderíamos afirmar que há no romance uma fronteira física com a função de delimitar o palco para a atuação quotidiana dessa sociedade distópica: são as florestas, donde sobrevivem os considerados “não ajustados” socialmente. Dentre os ditos “não ajustados”, encontramos os “Homens-Livros”: homens, mulheres e adolescentes que decoram e recitam grandes clássicos.

Por outro lado, como uma baliza psicológica desenrola-se uma guerra longínqua, da qual a sociedade não consegue (e, em grande parte, não quer) minimamente apreender. Muitas vezes, mergulhadas em entretenimento fútil, a maioria das pessoas chegam até mesmo simplesmente desconhecer tais guerras. Para demonstrar o apelo dessa futilidade, o mundo distópico bradburyano se vale de Mildred, a infantilizada esposa do bombeiro Montag e seu círculo de amizades, meia dúzia de senhoras igualmente fúteis. Portanto, Mildred personifica o vazio cognitivo e existencial de toda sociedade, e, o discurso que alimenta os frequentes encontros que ela promove com as amigas vem reforçar toda frivolidade predominante, por exemplo, em relação à relevância da guerra que oficialmente está em curso: “Nunca ouvi falar de homem nenhum que tenha morrido na guerra. Pulando de prédio, sim, como o marido de Glória na semana passada. Mas em guerras? Nunca” (Bradbury, 2012 [1953], p. 121).

Assim, Mildred - e quase a totalidade da sociedade – encontra-se ora entorpecida por narcóticos, ora cooptada pela programação televisiva que, com certa interatividade, despeja continuamente dada cultura de massa alienante. Além das enormes telas, que ocupavam quase a totalidade das paredes, transmitindo uma pueril novela infundável, fones de ouvidos complementavam o processo de esvaziamento do sujeito. Montag começa vislumbrar esse vazio em Mildred (também, na sociedade): “Tarde da noite, ele olhou para Mildred. Ela estava acordada. Havia uma minúscula dança melódica no ar, a radioconcha estava novamente enfiada em sua orelha, e ela escutava pessoas distantes em lugares distantes, os olhos arregalados e fixos no abismo negro do teto acima dela” (Bradbury, 2012 [1953], p. 63).

Segundo nossa leitura, o “Vazio” com o qual nominamos cronotopicamente o romance é palpável, pois o autor não se deteve em descrever o processo de produção de bens. É uma sociedade, sobretudo e quiçá unicamente, de consumo. É a Cidade do Vazio.

No entanto, a metamorfose que atua através do tempo narrativo na consciência do bombeiro Guy Montag, ancora-se, a nosso ver, principalmente a dois marcos temporais: o encontro casual com a jovem Clarisse MacClellan e o contato trágico com a senhora Blake.

Pois, inicialmente o bombeiro Montag, que herdara a profissão tanto do pai como do avô, conservava um genuíno e indisfarçável prazer na execução de sua função. Ao manejar o lança-chamas, regulando a temperatura de operação do mesmo para 233 graus Celsius (exatos 451 graus Fahrenheit!) e alcançando o ponto de combustão do papel, o próprio espírito de Montag parece iluminar-se: “Empunhando o bocal de bronze, a grande víbora cuspidando seu querosene peçonhento sobre o mundo, o sangue latejava em sua cabeça e suas mãos eram as de um prodigioso maestro regendo todas as sinfonias de chamas e labaredas para derrubar os farrapos e as ruínas carbonizadas da história” (Bradbury, 2012 [1953], p. 21).

Entrementes, é justamente a caminho do trabalho que o bombeiro Montag, trinta anos de idade e perfeitamente integrado ao sistema, experimentaria sua primeira faísca de inquietação ao deparar-se com a ainda mais juvenzinha senhorita MacClellan, sua nova vizinha. Clarisse emergia como um espelho invertido da esposa de Montag – inclusive, cabe pontuar que nesse sentido, a nosso ver, não por acaso a magistralidade de François Truffaut, levou o cineasta a escalar a atriz Julie Christie para os papéis tanto de Clarisse quanto de Mildred.

A garota Clarisse, aos olhos do Montag de então, encerrava certa gama de peculiaridades, mas um diferencial assaltara sobremaneira o seu espírito: a descoberta de que um ser humano possui a capacidade (e necessidade?) de “conversar” com outro. Vejamos o término do primeiro de vários outros encontros:

Fizeram o resto do percurso em silêncio; ela, pensativa; ele, numa espécie de silêncio constrangido e incômodo no qual lançava sobre ela olhares acusadores. Quando chegaram à casa dela, todas as luzes estavam acesas. – O que está havendo? – Montag raramente via uma casa tão iluminada. – Ah, minha mãe, meu pai e meu tio estão conversando. É como andar a pé, só que bem mais gostoso. Meu tio foi preso uma outra vez, eu lhe contei? Por andar a pé. Ah, nós somos diferentes *mesmo*. – Mas sobre o que vocês *conversam*? Ela riu da pergunta. – Boa noite! – e foi para casa, mas pareceu lembrar-se de algo e voltou-se, olhando para ele com admiração e curiosidade. – Você é feliz? – perguntou. – Eu sou o *quê*? – gritou ele. Mas ela se fora – correndo sob o luar. A porta da casa fechou-se suavemente. (Bradbury, 2012 [1953], pp. 27-8, *itálicos do autor*)

Daí, o bombeiro Guy Montag havia sido mordido pelo desejo de pensar e “conversar” sobre. Então, entra em cena o Homem bakhtiniano que fala, que irá subsidiar o devir da personagem na dimensão temporal do cronotopo garantidor do enredo. E, quando mais tarde, o

agora inquieto bombeiro, ao atender uma denúncia de posse livros, acaba por testemunhar a autoimolação da senhora Blake, moradora de uma decrepita e periférica casa centenária, que se recusa altivamente a apartar-se de seus livros, optando por perecer junto às chamas. Nesse ponto, a trajetória de Montag toma rumo irremediável, passando a burlar as proibições, esconder e ler livros, ser descoberto, e finalmente encontrar refúgio na comunidade proscrita dos Homens-Livros.

Por fim, vale assinalar que, ao nosso crivo, em *Fahrenheit 451* a transformação operada em Montag desloca-se, pelo menos em potencial, para o próprio futuro da sociedade, pois nos parece patente o mito da Fênix como pano de fundo. Seria o lado menos trágico (e menos filosoficamente pessimista) do romance. Com efeito, a guerra acaba por finalmente alcançar impiedosamente o espaço urbano, e, é possível sentir esperança sob as cinzas, em futura atuação dos Homens-Livros.

Ainda, ousaríamos pontuar a possibilidade de emprestar a outro mito, mais sutil, um papel relevante na construção cronotópica de *Fahrenheit 451*: o Mito da Caverna. Pois, a nosso ver, as mencionadas projeções ininterruptas das “novelas” são, ao cabo, as verdadeiras silhuetas que obscurecem a apreensão humana da “vida vivida”. Nessa direção, Bradbury parece nos oferecer a Literatura tanto quanto escudo aos movimentos massificadores, quanto refúgio aos seus efeitos.

### 3.5 Atwood e a Cidade de deus

A escritora canadense Margaret Atwood nasceu em Ottawa a 18 de novembro de 1939. Escreve desde os seis anos, e, profissionalmente desde os dezesseis. Em 1961 obteve a graduação em Artes e Inglês pela Universidade de Toronto. A seguir dedicou-se aos estudos de Filosofia e Francês. Concluiu o mestrado (Radcliffe College de Harvard) em 1962. Possui um leque de diplomas honorários que inclui várias universidades do Canadá, e, entre outras, a Universidade Nacional da Irlanda, Oxford, Cambridge e Sorbonne. Também lecionou Língua e Literatura Inglesa em várias universidades, como Columbia, Alberto, Toronto e Montreal. Sua vasta, premiada e eclética carreira inclui numerosos poemas, ensaios, artigos de crítica literária, contos, não-ficção, literatura infantil e romances. Especificamente, na prosa romanesca, estreou em 1969 com *A mulher comestível*, passando por *Madame Oráculo* (1976); *O conto da aia* (1985); *A impostora* (1993); *O assassino cego* (2000); *O ano do dilúvio* (2009); chegando a *Os Testamentos* em 2019. Embora a temática da condição da mulher esteja vigorosamente presente no conjunto de sua obra, a autora refuta o rótulo de feminista – observável na coletânea de suas

entrevistas -, admitindo, porém, se situar-se no campo da “ficção científica social”. Nesse sentido, Atwood busca, a nosso ver, certo distanciamento a qualquer engajamento explícito.

Em *O conto da aia* (1985), a escritora canadense vem acrescentar - segundo nosso entendimento, de forma notável - dois ingredientes instigantes aos clássicos distópicos: o fundamentalismo religioso radical e a condição da mulher. Essa perspectiva faz com que o romance dialogue com a conjuntura política global de forma extremamente atual, assim como com configurações histórico-sociais pretéritas, sejam essas temporalmente próximas ou distantes. É, portanto, uma distopia do passado, presente e futuro.

Após um golpe de estado, os Estados Unidos da América sucumbem ao domínio de um grupo de cristãos fundamentalistas radicais, que transformam o país na República de Gilead. Esse território de fronteiras incertas devido a uma guerra constante, governado com princípios bíblicos do velho testamento, atinge o ápice do patriarcalismo.

Elite obscura e hipócrita; vigilância infiltrada (os “Olhos”); terror; e lavagem cerebral estão presentes. Os livros, exceto para uma selecionadíssima elite masculina, foram abolidos. As palavras para o uso diário foram substituídas por gravuras. Ler e escrever são pecados capitais e o centro de Gilead em que “Houve uma época em que aqui moravam médicos, advogados, professores universitários. Não existem mais advogados, e a universidade está fechada” (Atwood, 2017 [1985], p. 34).

O Estado estabelece a concepção de liberdade como: “Liberdade para, a faculdade de fazer ou não fazer qualquer coisa, e liberdade de, que significa estar livre de alguma coisa. Nos tempos de anarquia, era liberdade para. Agora a vocês está sendo concedida a liberdade de” (Atwood, 2017, [1985], p. 36).

Epidemias de doenças sexualmente transmissíveis, poluição e radiação nuclear promoveram infertilidade em quase totalidade da população feminina. Fora da classe dominante, as mulheres inférteis, as adúlteras, as homossexuais, as consideradas inúteis para serem escravizadas e as “indesejadas” na ótica do poder cristão vigente, eram deportadas para trabalho forçado em colônias com índice de radiação letal. Porém, as mulheres férteis eram sequestradas, adestradas, tornavam-se propriedade do Estado, eram denominadas aias e entregues às famílias da nata da elite, onde eram estupradas de forma ritual para a perpetuação da classe dominante.

Offred, que significa ser propriedade do comandante Fred (do alto escalão do Estado), é a aia que funciona como o sujeito transformador da narrativa. As atrocidades impostas à Offred (separação da filha e do marido) destinam à personagem a missão de denunciar o Estado

teocrático e totalitário. Sem o recurso da escrita, Offred adquire a competência para gravar fitas K-7.

O destino de Offred não nos é revelado, porém sua performance é confirmada, pois o legado de suas fitas se constitui em objeto de estudo no Décimo Segundo Simpósio sobre Estudos Gileadianos, datado de 25 de junho de 2195. É numa espécie de capítulo extra, após o término do romance, no qual Atwood exprime com maestria a sutileza da distopia como um processo contínuo, mostrando que a dominação masculina ainda se faz presente no século XXII, portanto investindo um caráter permanente à busca pela afirmação feminina

Nesse capítulo suplementar intitulado "Notas Históricas" há uma extensa transcrição da palestra do Professor James Darcy Pieixoto (diretor responsável pelos arquivos dos séculos XX e XXI) sobre a, agora ancestral, civilização de Gilead. É possível perceber o viés machista na fala do Professor James, seja por suas piadas (seguidas de aplausos) de cunho misógino, seu velado apreço pelos antigos comandantes de Gilead, mas sobretudo, pela sua declarada desconfiança acerca da autenticidade dos relatos de Offred. As entrelinhas sugerem que se Offred fosse homem, a recepção histórica de sua narrativa seria diversamente positiva.

Ao buscar uma análise cronotópica para *O conto da aia*, deparamos com uma configuração espaçotemporal aparentemente mais simples que as outras obras elencadas por este estudo. De fato, os limites espaciais encontram-se mais nítidos que em *Nós, 1984* e *Fahrenheit 451*. Gilead nos leva imediatamente aos Estados Unidos, pois a fronteira com o Canadá é citada em um movimento de *flashback* que nos permite saber da frustrada tentativa de fuga empreendida por Offred, procurando se libertar do sistema, junto ao marido e filha. A República de Gilead é uma teocracia totalitária, mas também é profundamente militar, pois a elite das elites são os Comandantes. Há guerras em curso, ou pelo menos, há informes oficiais periódicos do governo teocrático sobre elas. Portanto, há, na tessitura do enredo, limites espaciais impostos pela existência conveniente de um inimigo constante.

Na mesma direção, mesmo quando tentamos restringir um pouco mais o cronotopo do romance, subtraindo-o de uma configuração de país como os Estados Unidos e os territórios - não explicitamente mencionados, mas possivelmente tomado por ele -, e, emprestar-lhe a dimensão espacial de uma cidade (ou até mesmo doméstica) encontramos os marcos que sustentam suas fronteiras. Há muros, nos quais são expostos pedagogicamente os corpos dos condenados por conduta indesejada ao regime teocrático fundamentalista cristão (e aí, não vale só para as mulheres, mas sim para todos os "indesejados"), assim como fronteiras psicológicas como a proibição da escrita e leitura para todas as mulheres (inclusive as esposas dos Comandantes), o que é válido também para a maioria dos homens.

As aias têm permissão (e o dever, inclusive) de caminhar, sempre aos pares, para as compras domésticas diárias, em percurso previamente autorizado, até os mercados, que agora são obrigados a ostentar placas apenas com figuras, pois as mulheres não podem ler. Mesmo o ambiente doméstico encontra-se bem definido: a dita “Cerimônia” – o estupro ritualístico e periódico infringido às aias pelos Comandantes – acontece na residência, após a leituras de trechos bíblicos do Velho Testamento, na presença das “Mhartas” (mulheres escravizadas, que são inférteis mas úteis ao serviço doméstico) e com acompanhamento integral, até o último rito, pela suas esposas estéreis.

Movimento semelhante ocorre quanto ao componente temporal. O final do século XXII, datando o já mencionado apêndice “Notas históricas” cumpre, a nosso ver, a função de nortear o leitor. A narração em primeira pessoa, embora com intercalação de *flashbacks*, concorre também para apreensão temporal, pois é possível sentir o devir da consciência de Offred ao longo das peripécias do enredo.

Entretanto, há um senão: não sabemos os destinos das personagens, e principalmente de Offred. Pois, ao fim, a protagonista não sabe ao certo se está sendo capturada pela vigilância do regime (“Os Olhos”) ou sendo salva por membros disfarçados e infiltrados de uma rede de resistência denominada “Mayday”. Ao ser empurrada para o interior de um veículo de resgate (ou seria captura?) somente um pensamento foi capaz de aflorar-lhe à mente: “Se isso é o meu fim ou um novo começo não tenho nenhum meio de saber: eu me entreguei às mãos de desconhecidos; porque não há outro jeito. E assim eu entro, embarco na escuridão ali dentro; ou então na luz” (Atwood, 2017 [1985], p. 347).

Não apreender minimamente as movimentações finais de personagem de tal envergadura no espaço e no tempo – principalmente no tempo, se tomarmos a primazia que a Teoria do Romance bakhtiniana lhe concede – pode, evidentemente, causar certo desconforto. Todavia, aqui consideramos, que o exercício de metaficção engendrado por Margaret Atwood foi capaz de recuperar, em certa medida, o princípio organizador dos sentidos no romance como um todo, no fundo, a nosso ver, foi capaz de recompor o seu cronotopo, reiterando que “qualquer entrada no campo dos sentidos só se concretiza pela porta dos cronotopos” (Bakhtin, 2018 [1937-8], p. 236).

Nessa direção, para a nossa leitura, não saber o destino de Offred não equivale a não saber o destino de sua sociedade, pois Atwood foi capaz de restabelecer os sentidos, ou pelo menos inseriu pistas para tal, ao apresentar a transcrição parcial das atas do Décimo Segundo Simpósio sobre Estudos Gileadeanos, na Universidade de Denay, Nunavit, em 25 de junho de 2125. Assim, qualquer que seja o desfecho para a jornada da protagonista Offred, as marcas de

sua performance permanecem inscritas na sua dimensão temporal. Diríamos, ainda, que a prosa distópica da autora demanda certo olhar retrospectivo e prospectivo do presente inacabado.

Da transcrição das atas desse Simpósio – que, segundo nosso entendimento, seja pela escolha dos nomes próprios ou pelo tom linguístico empregado no geral, não deixa de transparecer aspectos satíricos de uma crítica da autora à certo pedantismo da instituição acadêmica estabelecida – cabe destacar o último parágrafo. Assim, finalizamos com a palavra do Professor James Darcy Pieixoto, diretor dos Arquivos dos Séculos XX e XXI da Universidade de Cambridge, Inglaterra (Atwood, 2017 [1985], p. 366):

Terá a nossa narradora chegado ao mundo exterior em segurança e construído uma nova vida para si mesmo? Ou terá sido descoberta em seu esconderijo no sótão, presa, mandada para as Colônias ou para a Casa de Jezebel, ou até mesmo executada? Nosso documento, embora à sua própria maneira seja eloquente, quanto a essas questões é mudo. Podemos fazer Eurídice surgir do mundo dos mortos, mas não podemos obrigá-la a responder; e quando nos viramos para olhar para ela, nós a entrevemos de relance por apenas um momento, antes que escape de nosso alcance e nos abandone. Como todos os historiadores sabem, o passado é uma enorme escuridão, e repleto de ecos. Vozes podem nos alcançar a partir de lá; mas o que dizem é imbuído da obscuridade da matriz da qual elas vêm; e, por mais que tentemos, nem sempre podemos decifrá-las precisamente à luz mais clara de nosso próprio tempo.

*Aplausos*

Os senhores têm perguntas?

### 3.6 Considerações

Segundo Bakhtin (2018 [1937-9], pp. 217-36)<sup>40</sup>, o cronotopo determina, em diferentes graus e dimensões, a unidade artística de uma obra, pois na arte (e na literatura), “todas as determinações de espaço-tempo são inseparáveis e sempre tingidas de um matiz axiológico-emocional”. Já inicialmente, o autor assinala que as suas análises concentrar-se-iam unicamente aos “grandes cronotopos tipologicamente estáveis, que determinam as mais importantes variedades de gênero do romance nas diversas etapas de sua evolução”.

No entanto, Bakhtin também clarifica que cada um dos grandes cronotopos pode congrega números ilimitados de pequenos cronotopos. Assim, em uma única obra podem ser observadas uma infinidade de cronotopos, operados por relações recíprocas e complexas, cabendo ressaltar que, habitualmente, um desses cronotopos assume um papel abrangente ou

---

<sup>40</sup> Em “Observações finais”, segundo o tradutor Paulo Bezerra, um “capítulo escrito em 1973, mais de trinta anos depois do restante do livro”.

dominante, pois os cronotopos “podem incorporar-se uns aos outros, coexistir, entrelaçar-se, permutar-se, confrontar-se, contrapor-se ou encontrar-se em inter-relações mais complexas”.

Bakhtin confere primazia ao grande cronotopo *da estrada*, e quase sempre vinculado a ele, o cronotopo do encontro, dado que na “grande estrada” cruzam-se os caminhos percorridos no espaço/tempo por uma diversidade de entes, representantes de todas as classes, crenças, nacionalidades e faixas etárias. Daí, podem se encontrar, por acaso, “aqueles que normalmente estão separados pela hierarquia social e pela distância espacial, aí podem surgir quaisquer contrastes, diferentes destinos podem encontrar-se mutuamente e entrelaçar-se”.

O autor conclui suas “Observações finais” tocando uma problemática, a nosso ver, relevante: os limites de uma análise cronotópica. Para o pensamento bakhtiniano, Ciência, Arte e Literatura relacionam-se com os elementos *semânticos*, e por isso mesmo, não se prestam a definições espaçotemporais, como, por exemplo, os conceitos matemáticos. Os sentidos artísticos também conservam essa propriedade, porém o autor pontua que, derradeiramente, o que importa é o seguinte: “sejam quais forem esses sentidos, para que integrem a nossa experiência (e além disso, a experiência social), eles devem ganhar alguma expressão espaçotemporal, ou seja, uma forma sónica que possamos ouvir e ver”.

Para o nosso entendimento, aos romances aqui tratados, podem ser atribuídos o grande cronotopo *da estrada*, vinculado ao cronotopo *do encontro*, pois em *Nós*, Zamiátin cruza, casualmente, o caminho do engenheiro D-503 com a subversiva I-330, para em seguida, perpetrar a traição e conseqüente fracasso do herói (ou anti-herói). Orwell, em *1984* repete a performance ao envolver, também casualmente, a trajetória do escriturário 6079 Smith W. com a, igualmente subversiva Júlia, e, ainda de forma assemelhada, promove a deslealdade de Winston para com a parceira e conseqüente derrota do protagonista, que passa, agora “curado”, a “amar” o Grande Irmão. Em *Fahrenheit 451*, Bradbury, talvez um tanto quanto menos pessimista que os demais autores, ocasiona o grande encontro de Montag com a jovem e também revolucionária, Clarisse, que desencadeia a fulminante metamorfose do bombeiro. Já Atwood, reserva à Offred um desencontro com a própria família e deixa o destino da protagonista, tanto desconhecido dela mesma quanto apartado do alcance dos próprios leitores.

Entretanto, quando ao longo desse capítulo, através da Teoria do Romance bakhtiniana, procuramos restringir o cronotopo das obras a um ambiente urbano, emerge, ao nosso entendimento, alguns aspectos que revelam a condição predecessora da obra distópica de Zamiátin e conseqüente influência, em menor ou maior grau, na Literatura Distópica do século XX.

Pois, se em *Nós*, a cidade distópica de Zamiátin, com seus edifícios (paredes, pisos e tetos) construídos totalmente em vidro, inaugura um engenhoso esquema panóptico, em 1984, Orwell potencializa esse mesmo esquema através das vigilantes “teletelas”.

Ainda, na seara da vigilância, nos deparamos em *Nós*, com a impiedosa presença dos “Guardiões”, como encarnação de uma, até então inédita polícia política. Tal movimento evidencia mais um aspecto visionário da prosa distópica de Zamiátin, dado que, em 1984, Orwell inseriu prontamente a onipresença da aterradora “Polícia das Ideias” na vida cotidiana da Cidade do medo.

Quanto ao processo de lavagem cerebral, quase sempre presente nas obras distópicas do século XX, foi Zamiátin quem instaurou a marcha diária e compulsória dos “números” ao som do Hino Oficial, para aclamar e glorificar o “Benfeitor”, e, em êxtase coletivo, receber as diretrizes governamentais do Estado Único. Em 1984, Orwell seguiu a receita de Zamiátin e instituiu o momento diário obrigatório, chamado de “Dois Minutos de Ódio”, no qual, a multidão, também arrebatada, exaltava a figura virtual do “Grande Irmão”, acolhia os ditames do Partido Central e recitava os fundamentos basilares da sua governança: Guerra é Paz; Liberdade é Escravidão; e Ignorância é Força.

Em *Fahrenheit 451*, a alienação provocada pelo entretenimento fútil e o uso de ansiolíticos substituem, em certa medida, o esquema panóptico inaugurado por Zamiátin. No entanto, Bradbury, embora sutilmente, conserva os parâmetros de um Estado opressor, seja através do conteúdo das intermináveis novelas, quanto na cooptação disfarçada das propagandas que embalavam a sua distópica e deprimente Cidade do vazio.

Já em Atwood, a escrita distópica retoma, com vigor, o terror da vigilância infiltrada. Na Cidade de Deus, os temíveis “Olhos” desempenham o papel que outrora Zamiátin havia designado aos “Guardiões”. Em *O conto da aia*, são os rituais de um radical fundamentalismo cristão que se encarregam de difundir, diariamente, os preceitos execráveis da teocrática República de Gilead.

Em outra frente, acreditamos que um estudo da introdução da heterodiscursividade no romance encerra a possibilidade de auxiliar na demonstração da condição predecessora da obra distópica de Zamiátin. E, é esse movimento que almejamos no próximo capítulo.

## 4 CAPÍTULO III – DE ZAMIÁTIN À ATWOOD: A HETERODISCURSIVIDADE NO ROMANCE DISTÓPICO

*Cada dia tem sua conjuntura socioideológica,  
semântica, seu vocabulário, seu sistema de  
acento, seus lemas, seu desaforo e seu elogio.*  
(Mikhail Bakhtin)

### 4.1 Introdução

Retomando, brevemente, o conceito *heterodiscurso*, segundo Bakhtin (2015 [1934-5]), o temos como a diversidade de linguagens que circulam socialmente, considerando portanto, a língua, para a consciência que nela habita, não como um sistema abstrato normativo, mas sim, como um posicionamento concreto e heterodiscursivo perante o mundo.

Para Bakhtin (p. 69), todas as palavras “exalam uma profissão, um gênero, uma corrente, um partido, uma determinada obra, uma determinada pessoa, uma geração, uma idade, um dia e uma hora”, portanto o romancista estará sempre inserido no caldo heterodiscursivo de sua época.

Especificamente quanto à introdução e organização do heterodiscurso no Romance, o filósofo russo, como mencionamos no capítulo I, se ateu a três formas de inserção da heterodiscursividade na prosa romanesca: a estilização paródica; o discurso do herói (personagem); e os gêneros intercalados. De certo, Bakhtin não desconsiderava a multiplicidade de formas de atuação das linguagens que circulam socialmente no bojo das obras prosaicas. e, justamente, por perceber que as formas composicionais de inserção da heterodiscursividade, ao longo de todo desenvolvimento histórico do gênero Romance, sejam “assaz diversificadas”, que o filósofo restringe o estudo às formas que encontraram maior estabilidade no gênero. Nesse sentido, Bakhtin (2015 [1934-5]) acautela já no início do ensaio *O heterodiscurso no romance* (p. 79): “Aqui nós nos limitaremos a abordar as formas basilares e típicas da maioria de variedades do romance”.

A sátira, ora com maior, ora com menor intensidade, está presente na maioria dos romances distópicos do século XX. Em *Zamiátin*, a percepção da vertente paródica se apresenta mais nítida – até porque, o satírico se mostra crucial na linha estilística do autor, seja nos seus contos, novelas, ou peças teatrais -, e, em *Nós*, podemos perceber esse jogo, por exemplo, na nomeação de seus habitantes como “números” (anunciando a perda da individualidade). Em *1984*, Orwell logo institucionaliza o protagonista Winston como “6079 Smith W.”, também

evidenciando a perda de identidade de seus habitantes pelo rótulo do batismo. Na mesma linha, Atwood nomeou as servas com o prefixo *Of* para destruir o pertencimento das escravas sexuais de *O conto da aia*, enquanto Bradbury se ocupou em parodiar o comportamento das senhoras amigas de Mildred no mundo distópico de *Fahrenheit 451*.

Destarte, ao nosso entendimento, a introdução do heterodiscurso pela via da estilização paródica perfaz uma possibilidade concreta de perseguir o objetivo geral deste estudo – qual seja, reafirmar o vanguardismo de Zamiátin na prosa distópica através de uma análise discursivo-enunciativa. Entretanto, o rastreamento de tal movimento em Zamiátin e seus sucessores, demandaria um espaço que a envergadura do presente trabalho não comporta, pois a estilização, por natureza, se encontra diluída por toda composição das obras elencadas.

Na mesma direção, consideramos que o discurso do herói emprestaria semelhante serventia ao propósito geral deste estudo, dado que, a partir do tom de denúncia que permeia o discurso do protagonista D-503 de Zamiátin, temos tanto em 6079 Smith W. de Orwell, passando pelo bombeiro Montag de Bradbury, até a aia Offred de Atwood, pontos de contatos que evidenciam o aspecto fundador da obra distópica do escritor russo.

Entretanto, tal como para a estilização paródica, a organização da heterodiscursividade através do discurso do herói enfrenta, a nosso ver, significativa barreira quanto às dificuldades impostas pela estatura e modéstia do presente trabalho. Esbarra, sobretudo, na complexidade de uma mobilização, para nossa ótica necessária, de conceitos e concepções do profícuo campo bakhtiniano que se dedica às questões do autor; do autor-criador; do narrador; do ouvinte-leitor; dentre outras tantas, imprescindíveis, noções discursivas. Só a convocação desse vasto arcabouço teórico, já justificaria, a nosso ver, a feitura de um trabalho específico.

Assim, aqui, optamos por debruçar sobre a terceira forma de introdução do heterodiscurso na prosa romanesca apontada por Bakhtin. Para o autor, o papel exercido pela intercalação de outros gêneros ao romance, “é tão grande que pode parecer que o romance carece de seu *essencial* enfoque verbal da realidade e necessita de uma elaboração prévia da realidade através de outros gêneros, limitando-se a uma unificação sincrética secundária de tais gêneros verbais primários” (p. 109, itálicos do autor). Portanto, aqui, pretendemos consagrar as próximas seções a uma análise discursiva da prosa romanesca de Zamiátin e dos autores, que ora consideramos, em maior ou menor grau, tributários à escrita do autor russo, na Literatura Distópica do século XX, sob as lentes de uma das mais típicas e substanciais formas de introdução e organização da heterodiscursividade no Romance: os gêneros intercalados.

## 4.2 Gêneros intercalados e o Romance Distópico a partir de Zamiátin

Segundo Bakhtin (2015 [1934-5]), a composição da prosa romanesca admite a introdução de gêneros tanto literários como extraliterários. Daí, a possibilidade de nos depararmos com a inserção de, por exemplo, novelas, canções, peças, poemas, e até outros romances para o primeiro caso, e, para a segunda ocorrência, temos postulados retóricos, científicos, religiosos, de costumes, dentre vários outros. E, o mais relevante, é que todos esses gêneros carregam suas próprias linguagens, conservando, na maioria das vezes, sua elasticidade, autonomia e originalidade, portanto estratificando a sua unidade linguística e potencializando, cada um ao seu modo, seu caráter heterodiscursivo. Na verdade, “em princípio, qualquer gênero pode ser incluído na construção do romance, e de fato é muito difícil encontrar um gênero que não tenha sido introduzido algum dia e por alguém no romance” (Bakhtin, 2015 [1934-5], p. 108).

Em Zamiátin, parece-nos relativamente fácil a percepção de um tom poético<sup>41</sup> na composição de sua prosa distópica. Inclusive, em dado momento, ao nos apresentar o herói (ou anti-herói?), o autor parece trair o próprio protagonista (Zamiátin, 2022 [1920], p. 17):

Eu sou D-503, o construtor da “Integral”, apenas mais um dos matemáticos do Estado Único. Minha pena, habituada às cifras, **não tem o poder de criar músicas com assonâncias e rimas**. Apenas tentarei registrar aquilo que vejo, o que penso – ou, mais exatamente, o que nós pensamos (precisamente: nós, e “Nós” será o título das minhas anotações). Mas já que essas notas serão derivadas de nossas vidas, da vida matematicamente perfeita do Estado Único, então, **para além da minha vontade**, acaso não serão por si mesmas um poema? Sim – **acredito e sei que serão** (grifos nossos).

E, logo a seguir, na segunda anotação ( e também, o segundo capítulo), quando Zamiátin vai nos descrever o muro – e como já assinalado, quase todos os mundos literários distópicos, a partir de Zamiátin, possuem uma barreira intransponível, seja ela física ou psicológica - que separa a cidade distópica (de vidro) de um propagado “estado bestial de liberdade”, o tom poético, também, parece transbordar entremeio às linhas da prosa do autor:

Primavera. Do Muro verde, das selvagens e desconhecidas planícies, o vento traz o néctar amarelo e melífero das flores. Esse néctar adocicado resseca os lábios – a cada instante é preciso passar a língua sobre eles -, e, provavelmente, todas as mulheres que se veem devem ter os lábios doces (e os homens também, é claro) (Zamiátin, 2022 [1920], p. 19).

---

<sup>41</sup>Aqui, utilizamos a expressão “tom poético”, pretendendo não um sentido puramente subjetivo, mas sim a constatação de certa inflexão na curva narrativa de Zamiátin ao, por exemplo, sair da descrição do processo de construção de uma nave espacial (a “Integral”) com termos técnicos, para a descrição de um limite físico (a “Muralha Verde”) apoiando-se em uma linguagem mais figurativa.

A tradução do excerto acima, direto do russo (Gabriela Soares), a nosso ver, empreende um esforço de transposição do poético que emana, sutilmente, da prosa romanesca de Zamiátin. Igualmente, na tradução de segunda mão de José Sanz, em 1963, a partir da edição francesa *Nous Autres* (1929), temos, ao nosso entendimento, similar empenho e zelo:

Estamos na primavera. De além da Muralha Verde, das planícies selvagens e desconhecidas, o vento traz-nos o pólen amarelo e adocicado das flores. Ésse pólen açucarado seca os lábios, sôbre os quais é preciso passar a língua a cada instante. Tôdas as mulheres que encontramos devem ter os lábios açucarados (e os homens também, naturalmente) (Zamiátin, 1963 [1920], p. 13).<sup>42</sup>

Todavia, especificamente quanto à intercalação de um poema, Zamiátin parece entabular um movimento discursivo híbrido, que agrega ao gênero intercalado certa dose de ironia peculiar ao seu costumeiro estilo paródico. Nesse sentido, quando o engenheiro D-503, ainda totalmente convertido e devoto ao Estado Único, se depara com uma “obra-prima” de sua época, temos a apreciação do protagonista - ou, seria, em um movimento de dissimulação, do próprio autor? (Zamiátin, 1963 [1920], p. 57-7)<sup>43</sup>:

No momento em que senti o anjo-da-guarda atrás de mim, deleitava-me com um soneto intitulado *A Felicidade*. Julgo não me enganar dizendo que se trata de um trecho raro, tanto pela beleza como pela profundidade das idéias (SIC). Eis os quatro primeiros versos:

*Os amantes eternos, dois vezes dois,  
Eternamente unidos no quatro apaixonado,  
Os inseparáveis dois vezes dois,  
São os amantes mais ardentes do mundo...*

Curiosamente, Orwell, em *1984*, se envereda por trilha semelhante, ao propiciar à Winston Smith os versos de uma canção que demonstra a baixa cultura dominante na vida cotidiana da tenebrosa Cidade do medo (Orwell, 2009 [1949], p. 257):

Quando acordou, Winston teve a sensação de ter dormido muito tempo, porém ao olhar para o relógio antiquado verificou que era apenas oito e meia da noite.

*Era um capricho e nada mais,  
Doce como um dia de abril,  
Mas seu olhar azul de anil*

---

<sup>42</sup> Conservamos a ortografia vigente à época (ou seja, 1963).

<sup>43</sup> Aqui, pleiteamos uma licença quanto à formatação das margens, com intuito de preservar a percepção de intercalação do gênero poema, ora oferecida pelo texto original. Na mesma direção, agiremos quanto aos textos correlatos subsequentes.

*Roubou para sempre a minha paz!*

Pelo jeito a canção piegas continuava fazendo sucesso. Ainda era ouvida em toda parte. Resistira à “Cantiga do ódio”. Julia acordou com a melodia, espreguiçou-se deleitosamente e saiu da cama.

Cumpre, ainda, ressaltar que Orwell chega a intercalar na própria narrativa de Winston, significativa parte de um livro. Se trata do herético livro de Emmanuel Goldstein, antigo alto conselheiro do Núcleo do Partido, e agora renegado e procurado pelo regime. Esse proibidíssimo exemplar, casualmente, cai às mãos do subalterno escriturário do Ministério da Verdade (que, claro, fabrica a mentira), e acaba por plantar as sementes de uma criticidade, antes absolutamente impensável, no espírito do, então domesticado, funcionário estatal. Entretanto, naqueles ares sombrios de 1984, ter a posse de um livro dito proscrito era um crime bastante grave, e, lê-lo significaria ainda bem mais que isso. Em verdade, seria uma sentença de morte, o que fez com que 6079 Smith W. levasse muito tempo para fazê-lo, até que a coragem (insensata, naquela situação) o assaltasse de forma avassaladora (Orwell, 2009 [1949], p. 219):

Era um pesado volume negro, encadernado por algum amador, sem título nem autor na capa. A impressão também parecia um tanto irregular. As páginas estavam gastas nas bordas e soltavam-se facilmente, como se o livro tivesse passado por muitas mãos. No frontispício, constava:

TEORIA E PRÁTICA DO  
COLETIVISMO OLIGÁQUICO  
*de*  
*Emmanuel Goldstein*

Winston começou a ler:

Capítulo I  
*Ignorância é Força*

*Ao longo de todo o tempo registrado e provavelmente desde o fim do Neolítico, existem três tipos de pessoas no mundo: as Altas, as Médias e as Baixas. Essas pessoas se subdividiram de várias maneiras, responderam a um número incontável de diferentes nomes, e seus totais relativos, bem como sua atitude umas para com as outras, têm variado de uma época para outra: mas a estrutura primordial da sociedade jamais foi alterada. [...]*

*O objetivo desses três grupos são de todo inconciliáveis...*

Winston interrompeu a leitura, principalmente para poder apreciar o fato de que *estava* lendo, com conforto e em segurança.

Já, no mundo distópico de *Fahrenheit 451*, Bradbury executa um movimento de intercalação de gêneros que contempla – até por óbvio, pois trata-se da queima de obras clássicas – a literatura em geral, diluindo no romance, e principalmente no discurso cínico do Capitão Beatty, citações literárias. O pedantismo, sarcástico, matreiro e mordaz do Capitão, pode ser observado, quando o bombeiro Montag, então exausto de suas humilhações e

provocações, ainda obrigado a queimar a própria casa, encontra o ímpeto final, e se prepara para apertar o gatilho do lança-chamas, que irá incinerar o, ainda falastrão, Capitão Beatty, (Bradbury, 2012 [1953], p. 149):

Beatty abriu seu sorriso mais charmoso.

- Bem, essa é uma maneira de conseguir uma plateia. Aponte uma arma para um homem e o obrigue a ouvir seu discurso. Vamos lá. Qual será o discurso dessa vez? Por que não vomita Shakespeare para mim, seu trôpego esnobe? “*Não há terror em tuas ameaças, Cássio, pois estou tão fortemente armado de honestidade que elas passam por mim como um vento à toa, que não respeito!*” Que tal? Vá em frente agora, seu literato de segunda, puxe o gatilho. – Deu um passo na direção de Montag.

Montag disse apenas:

- Nós nunca queimamos *direito*...

Entrementes, Bradbury também insere diretamente um poema, quando o bombeiro Guy Montag, agora lendo clandestinamente e se tornando paulatinamente crítico ao sistema, ante a presença de sua fútil esposa e suas, igualmente fúteis, amigas Senhora Phelps e Senhora Bowles, recita estrofes de *A praia de Dover* (Bradbury, 2012 [1953], pp. 127-8):

Então ele começou a ler num tom de voz baixo, vacilante, que se firmava à medida que ele passava de um verso para o outro, e sua voz atravessava o deserto, para dentro da brancura e em torno das três mulheres ali no grande vazio abrasivo.

- “*O Mar da Fé*  
*Antigamente era enorme, e nas margens de toda terra*  
*Estendia-se como as dobras ondulantes de um lenço brilhante.*  
*Mas, agora, ouço apenas*  
*Seu longo e melancólico rugido que recua*  
*E se retira ao sopro*  
*Do vento noturno, pelas vastas margens lúgubres*  
*E seixos desnudados do mundo.”*

As poltronas rangeram sob as três mulheres, Montag concluiu a leitura:

- *Ah, amor, sejamos fiéis*  
*Um ao outro! Pois o mundo, que parece*  
*Estender-se diante de nós como uma terra de sonhos,*  
*Tão vário, tão belo, tão novo,*  
*Não tem realmente alegria, nem amor; nem luz,*  
*Nem certeza, nem paz, nem remédio para a dor;*  
*E estamos aqui como numa planície sombria*  
*Varrida por alarmes confusos de luta e fuga,*  
*Onde cegos exércitos travam combate na noite.”*

A sra. Phelps estava chorando.

As outras no meio do deserto observavam o choro da primeira tornar-se muito alto à medida que seu rosto se contorcia e deformava. Ficaram sentadas, sem tocá-la, confusas diante de sua manifestação. Ela chorava de modo incontrolável. O próprio Montag estava atônito e abalado.

Na distópica, teocrática e ultra fundamentalista República de Gilead, de *O conto da aia*, Margaret Atwood, de abre-alas e antes da paginação normal do romance, justifica a abominável “Cerimônia” como ritual de estupro, na qual as aias serão submetidas para a perpetuação da elite, introduzindo os versículos *Gênesis, 30:1-3*:

*Vendo, pois, Raquel que não dava filhos a Jacob,  
Teve Raquel inveja da sua irmã, e disse a Jacob  
Dá-me filhos, ou senão eu morro.*

*Então se acendeu a ira de Jacob contra Raquel e disse:  
Estou eu no lugar de Deus, que te impediu  
O fruto do teu ventre?*

*E ela lhe disse: Eis aqui a minha serva, Bilha;  
Entra nela para que tenhas filhos sobre os meus joelhos,  
E eu, assim, receba filhos por ela.*

Embora, Atwood tenha organizado o heterodiscurso através de numerosas passagens bíblicas ao longo da consolidação da condição extremista, radical, fundamentalista e distópica (seria assim mesmo, tão distópica?) da República de Gilead, a escritora canadense não se apartou também, como Orwell e Bradbury – todos, a partir de *Zamiátin* -, de um toque satírico e paródico, quando Offred, em um movimento de *flashback*, reflete sobre um outro ritual que as aias são submetidas diariamente: a hora da refeição (Atwood, 2017 [1985], p. 109):

Na hora do almoço eram as Beatitudes, Bem-aventurado isso bem-aventurado aquilo. Elas punham para tocar uma gravação em disco, a voz era de um homem. *Bem-aventurado os pobres de espírito, porque deles é o reino dos céus. Bem-aventurado os misericordiosos. Bem-aventurados os mansos. Bem-aventurados os que se calam.* Eu sabia que este último eles tinham inventado, sabia que estava errado, e que tinham excluído partes também, mas não havia nenhuma maneira de verificar. *Bem-aventurados os que choram, porque eles serão consolados.*

Ninguém disse quando.

Ainda dentro da inserção de versículo bíblicos, há, a nosso ver, certa sutileza de uma estilização paródica, pois as aias eram obrigadas a recitar, diariamente, esses versículos com modificações convenientes ao perfil ultra patriarcal e fundamentalista do regime vigente na República de Gilead. Nesse sentido, cabe destacar uma segunda passagem. Na distópica Cidade de Deus, fazia parte do adestramento das aias a preparação para a “Cerimônia” do nascimento, no dispositivo chamado “Banco de Dar à Luz”, o qual possuía um assento duplo; o de trás, mais alto e em formato de trono, comportava a Senhora Esposa do Comandante; à frente e mais baixo, acomodava-se, entre as pernas da Esposa, a aia parturiente. Ao redor do “dispositivo”, reuniam-

se as Tias (mulheres inférteis ou em idade desfavorável à procriação, que eram usadas para doutrinar as servas), assim como, as aias da vizinhança (Atwood, 2017 [1985], p. 143-4):

O resto das mulheres está sentada de pernas cruzadas no tapete, há uma porção delas, todo mundo deste distrito deve estar aqui. Deve haver vinte e cinco, trinta, nem todo Comandante tem uma aia: algumas das Esposas têm filhos. *Que cada uma dê*, diz o slogan, *de acordo com sua capacidade; para cada um de acordo com suas necessidades*. Recitávamos isso, três vezes, depois da sobremesa. Era da Bíblia, ou pelo menos diziam que era. São Paulo de novo, em Atos.<sup>44</sup>

Vocês são de uma geração de transição, disse Tia Lydia. É muito mais difícil para vocês. Sabemos os sacrifícios que são esperados de vocês. Para as que vierem depois de vocês, será mais fácil. Elas aceitarão seus deveres de boa vontade com o acordo de seus corações.

Ela não disse: Porque elas não terão lembranças de nenhuma outra maneira.

Ela disse: Porque não vão querer coisas que não podem ter.

Como assinalamos anteriormente, o exame cronotópico de *O conto da aia*, nos levou a situar o tempo distópico da obra com certa aderência a nossa própria contemporaneidade. De fato, ao nosso entendimento, é possível perceber indícios dessa manifestação, também, quanto aos gêneros organizados pela autora. Pois, a escritora canadense, para demonstrar a nostalgia de Offred em relação ao período pré-distópico, insere versos de canções que possam ser um tanto quanto familiares ao nosso tempo (Atwood, 2017 [1985], p. 68):

Por vezes eu canto para mim mesma, em minha cabeça; alguma coisa bem lúgubre, chorosa, presbiteriana:

*Maravilhosa graça, tão doce teu som*

*Pôde salvar um naufrago como eu*

*Que um dia se perdeu, mas ora de encontrou*

*Que esteve preso, mas ora está livre.*<sup>45</sup>

Não sei se a letra está correta. Não me lembro. Essas canções não são mais cantadas em público, especialmente as que usam palavras como *livre*. São consideradas perigosas demais. Pertencem às seitas proscritas.

*Me sinto tão só, baby,*

*Me sinto tão só, baby,*

*Me sinto tão só que poderia morrer.*<sup>46</sup>

Essa também está proscrita. Eu a conheço de uma velha fita cassete, de minha mãe; ela tinha um aparelho de som distorcido e pouco confiável, que ainda podia tocar essas coisas. Costumava pôr a fita quando seus amigos se reuniam em nossa casa e tinham tomado alguns drinks.

---

<sup>44</sup> Vale replicar a nota da tradutora Ana Deiró: “Na verdade, uma releitura machista de uma citação de Marx (1875).

<sup>45</sup> Segundo a tradutora Ana Deiró: “A letra do hino citado é apresentado em tradução livre cf. original: *Amazing grace, how Sweet the sound/ Could save a wretch like me,/ Who once was lost, but now am found,/ Was bound but now am free*”.

<sup>46</sup> Ainda segundo Deiró: “Letra de ‘Heartbreak Hotel’, de Elvis Presley idem: *I feel so lonely, baby,/ I feel so lonely, baby,/ I feel so lonely, I could die*”.

Desse modo, aqui, procuramos exemplificar a introdução e organização do heterodiscurso, na sua forma de gênero intercalado, por esses autores da Literatura Distópica do século XX, com a possível influência da prosa distópica de Zamiátin, na formatação dessas obras.

Todavia, além dos gêneros aqui tratados; como o poema, o livro acadêmico, as citações de clássicos, os versículos religiosos ou os versos de canções; há um, ao nosso entendimento, deveras relevante, na proposição de emprestar à prosa distópica de Zamiátin um aspecto fundador para com a produção literária distópica do século XX: o gênero diário. Pois, esse gênero, nítido em *Nós* de Zamiátin, está, em maior ou menor grau, presente na composição dos romances distópicos sucessores ao escritor russo. Além disso, a nosso ver, a força que o gênero *diário* exerce sobre essas obras, sugere até a postulação de uma possível vertente literária *romance-diário distópico*. Esse aspecto constitutivo, fortemente presente em *1984* de Orwell, envolve igualmente a narrativa de Atwood em *O conto da aia*. Há, de certo, nesse caso, um desvio em *Fahrenheit 451*, pois Bradbury operou com um narrador onisciente, embora o olhar do bombeiro Montag seja decisivo. Portanto, pretendemos na próxima seção, discorrer, minimamente, sobre a organização do gênero diário na escrita distópica de Zamiátin e consequente, para nossa ótica, influência no feitio literário de Orwell e Atwood.

### 4.3 O Romance-Diário Distópico

O romance *Nós* sugere uma constituição de diário tanto na forma quanto no conteúdo. Primeiro, porque a obra é composta por quarenta ditas “anotações”, que também são os seus quarenta capítulos, com títulos tanto instigantes quanto misteriosos, como *1ª Anotação – Resumo: Uma declaração. A mais sábia das linhas. Um poema.*; passando por, por exemplo, *7ª Anotação – Resumo: Os cílios. Taylor. O meimendro e o lírio-do-vale*. Ou *16ª Anotação – Amarelo. Uma sombra bidimensional. Uma alma incurável*, até ao quase derradeiro *38ª Anotação – Resumo: (Não sei qual. Talvez todo o resumo seja este: um cigarro jogado fora.)*. Segundo, porque, mais que a narração em primeira pessoa, o primeiro capítulo (anotação) é taxativo (Zamiátin, 2022 [1920], p.17):

Enquanto escrevo isto, sinto minha face arder. Suponho que esse sentimento seja semelhante ao que uma mulher experimenta quando ouve pela primeira vez, dentro de si, o pulso de nova vida, ainda pequenina e cega. Sou eu e ao mesmo tempo não sou eu. E será preciso alimentá-la por longos meses com meu próprio sumo, meu próprio sangue. E depois, com dor, arrancá-la de mim e depositá-la aos pés do Estado Único.

Mas estou pronto, assim como cada um ou quase cada um de nós. Estou pronto.

Embora, Zamiátin, em sua autobiografia<sup>47</sup>, tenha nos segregado que em sua juventude, nos idos de 1900, então cursando a sétima série, em uma primavera, fora mordido por um cão raivoso, e, ato contínuo, leu um livro de medicina que estabelecia o prazo de manifestação da doença em duas semanas, e então resolveu aguardar o prazo, escrevendo, segundo ele, “para testar o destino e a si mesmo”, um diário, que ele creditou como o “único na vida”, diríamos que, o jovem Zamiátin não foi preciso, pelo menos nessa, premonição. Pois, o romance *Nós* contempla todos os contornos e estilo de um autêntico diário endereçado à desconhecidos leitores do futuro.

Na mesma direção do romancista russo, Orwell mobiliza o escriturário 6079 Smith W., para que, através do seu olhar e vivências, nos ambientar ao mundo distópico de *1984*, e são as suas linhas que irão nos orientar (Orwell, 2009 [1949], pp. 17-9):

Na verdade, Winston não estava habituado a escrever à mão. Exceto no caso de um ou outro bilhete curto, o hábito era ditar tudo ao ditógrafo, o que, evidentemente não se aplicava à circunstância presente. Mergulhou a caneta na tinta e vacilou por um segundo. Marcar o papel era o ato decisivo. Em letras miúdas, desajeitadas, escreveu:

*4 de abril de 1984.*

Recostou-se na cadeira. Estava possuído por uma sensação de absoluto desamparo. Para começar, não sabia com certeza se *estava mesmo* em 1984. [...] Para quem, ocorreu-lhe perguntar-se de repente, estava escrevendo aquele diário? Para o futuro, para os não nascidos. [...] Como fazer para comunicar-se com o futuro? Era algo impossível por natureza. Ou bem o futuro seria semelhante ao presente e não daria ouvidos ao que ele queria lhe dizer, ou bem seria diferente e sua iniciativa não faria sentido.

De repente começou a escrever de puro pânico, percebendo apenas de modo impreciso o que ia anotando. Sua letra miúda, infantil, se espalhava pela página em linhas incertas, abandonando primeiro as maiúsculas, depois até mesmo os pontos finais.

*4 de abril de 1984, Ontem à noite cineminha. Só filme de guerra. Um muito bom de bombardeio de um navio cheio de refugiados em algum lugar do Mediterrâneo. Público achando muita graça nos tiros dados...[...] aí o helicóptero largou uma bomba de vinte quilos bem no meio deles clarão terrível e o bote virou um monte de gravetos, ...*

Winston parou de escrever, em parte porque estava com câibras. Não sabia o que o levara a derramar aquela torrente de idiotices.

Em *O conto da aia*, Atwood inicia com o relato de alguém (futura, aia Offred) sobre o seu primeiro cativo após o golpe teocrático que instituiu a República de Gilead, e, finaliza o romance com as reflexões dessa mesma aia sobre o seu próprio destino, tão desconhecido tanto para ela, como para nós leitores. Vejamos (Atwood, 2017 [1985], pp. 11-347):

---

<sup>47</sup> Cf. Anexo B.

Nós dormimos no que antes havia sido o ginásio esportivo. O assoalho era de madeira envernizada, com listras e círculos pintados, para os jogos que antigamente eram disputados ali; os aros para as cestas de basquete ainda estavam em seus lugares, embora as redes tivessem desaparecido. [...]

A caminhonete está na entrada para carros, as portas duplas permanecem abertas. Os dois, agora um de cada lado, me seguram pelos cotovelos para me ajudar a entrar. Se isto é o meu fim ou um novo começo não tenho nenhum meio de saber: eu me entreguei às mãos de desconhecidos; porque não há outro jeito.

E assim eu entro, embarco na escuridão ali dentro; ou então na luz.

Cabe, a nosso ver, registrar que, para reforçar o contorno inequívoco de romance-diário que ora outorgamos à obra de Atwood, nos parece pertinente pontuar que a autora, também reitera essa percepção ao apresentar, em uma espécie de apêndice, as “Notas históricas sobre o conto da aia” – o que já indica, por si só, clara inserção de um gênero -, as apreciações de um certo misógino Professor Pieixoto (em um futuro, 2195) (Atwood, 2017 [1985], p. 352-3):

O título de sua palestra é “Problemas de Autentificação com Relação à *O conto da aia*. [...]

Desejo, conforme o título de minha pequena palestra subentende, considerar alguns dos problemas associados com o *soi-disant* manuscrito com o qual agora todos os senhores já estão bastante familiarizados, e que é conhecido pelo título de *O conto da aia*. Digo *soi-disant* porque o que temos diante de nós não é o objeto em sua forma original. No sentido exato da palavra, não era absolutamente um manuscrito quando foi descoberto, não tinha nenhum título. O sobrescrito *O conto da aia* foi anexado a ele pelo professor Wade, sendo *conto, tale*, em parte uma homenagem ao grande Geoffrey Chaucer; mas aqueles dentre os senhores que conhecem o professor Wade informalmente, como eu, compreenderão quando digo que tenho certeza de que todos trocadilhos foram intencionais, especialmente aquele que diz respeito ao significado vulgar arcaico da palavra *rabo, tail*; este último sendo, em certa medida, por assim dizer, o pomo da discórdia naquela fase da sociedade de Gilead de que trata a nossa saga. (*Risos, aplausos*)

#### 4.4 Considerações

Como recém mencionado, consideramos que a transcrição da ata de um longínquo Simpósio (2195) em *O conto da aia* encerra em si, por óbvio, a inserção de um gênero no romance. Também o é, o apêndice *Os princípios da Novafala*, organizado por Orwell em 1984. Entretanto, seja pela extensão desse excertos ou até mesmo a obviedade de sua condição como gênero intercalado, aqui, nos apartamos de uma análise específica sobre os mesmos.

Todavia, assinalamos a crença de que ao longo desse capítulo foi possível analisar discursivamente os gêneros introduzidos, desde Zamiátin, e a partir dele, passando por Orwell e Bradbury, até Atwood.

Pretendemos, a seguir, nas derradeiras “Considerações finais”, sintetizar as conclusões, de forma breve, obviamente sempre para nosso entendimento, alcançadas pelo presente trabalho.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Retomando o objetivo geral do presente estudo como a possibilidade de consolidação do vanguardismo de Zamiátin, seu caráter predecessor e o aspecto fundacional de sua prosa em relação à significativa parte da Literatura Distópica do século XX, através de uma análise discursivo-enunciativa sob uma perspectiva bakhtiniana, e, adjacientemente, demonstrar certa força atualizadora na própria Teoria do Romance bakhtiniana, cremos ter alcançado, minimamente, alguma assertividade, levando-se em conta os caminhos que procuramos trilhar ao longo desse estudo, e que almejamos sintetizar a seguir.

Assim, buscamos com o primeiro capítulo *A Teoria do Romance bakhtiniana*, ao apresentar o nosso entendimento desse conjunto de conceitos e noções propostos pelo filósofo russo e o chamado *Círculo(s) de Bakhtin*, subsidiar a nossa proposição de análise da prosa distópica de Zamiátin em contraponto aos seus sucessores convocados pelo presente trabalho.

Procuramos, na seção *A visada bakhtiniana acerca da investigação literária*, também, trazer questões metodológicas peculiares ao campo bakhtiniano e a própria proposta de Bakhtin quanto à instituição de uma *Metalinguística* como uma nova disciplina das Ciências Humanas que, para a nossa ótica, reforçam o viés sociológico que os intelectuais integrantes do(s) *Círculo(s)* pretendiam investir aos estudos da linguagem. Nessa direção, procuramos justificar o esforço metodológico de empreender ao presente estudo a condição de pesquisa qualitativa de cunho dialógico.

Acerca do processo de tradução que envolve as obras bakhtinianas, refletimos sobre alguns ruídos e possíveis imprecisões teóricas implicadas na conversão idiomática. Destacamos, sobretudo, a tradução, conversão e construção do termo *heterodiscurso* por considerarmos sua aderência para com as análises propostas por essa pesquisa. Nesse ponto, marcamos nossa opção quanto à adoção das obras traduzidas por Paulo Bezerra - *Teoria do romance I: A estilística* (2015 [1972-5]); *Teoria do romance II: As formas do tempo e do cronotopo* (2018 [1937-9]); e *Teoria do romance III: O romance como gênero literário* (2019 [1965-70]) -, para alicerçar teoricamente o manejo do nosso *corpus*.

Na seção *O Romance e algumas de suas nuances discursivo-enunciativas*, do conjunto de noções bakhtinianas para uma Teoria Geral do Romance, pincelamos dois conceitos: o *heterodiscurso* e o *cronotopo*. Ao primeiro, como as linguagens que circulam socialmente em dada época, devotamos o caráter sociológico que pretendíamos revestir o presente trabalho, e com o segundo conceito, procuramos demonstrar o nosso alinhamento para com a postulação

bakhtiniana (2018 [1937-9], p. 236) de que qualquer inserção ao campo dos sentidos “só se concretiza pela porta dos cronotopos”.

Assim, dedicamos a seção *A introdução do heterodiscurso no Romance* ao esclarecimento quanto a quais linguagem se referia Bakhtin ao assinalar a introdução da heterodiscursividade no romance e quais são as suas formas basilares de organização em determinada obra. Em seguida, na seção *O cronotopo como centro organizador do Romance*, procuramos demonstrar a relevância do conceito bakhtiniano para *cronotopo*, a importância de sua aplicação como suporte de qualquer enredo, e conseqüentemente na busca pela apreensão dos sentidos em qualquer obra analisada.

E, justamente, “pelas portas dos cronotopos”, e de acordo com a nossa particular leitura, almejamos com o segundo capítulo *A predecessora proposta cronotópica de Nós*, apresentar as dimensões espaçotemporais do mundo literário distópico de *Zamiátin*, assim como, as possíveis aproximações e afastamentos dos mundos literários, também distópicos, de Orwell, Bradbury e Atwood.

Ainda, consideramos pertinente breve exposição das trajetórias literárias desses autores, levando em conta, minimamente, a inserção de cada um em seu próprio tempo histórico-social. De tal movimento, e sobretudo, extraído da concepção bakhtiniana para *cronotopo*, trabalhamos com a possibilidade de emprestar a cada um dos romances distópicos elencados, os contornos espaciais de uma “Cidade” em um tempo “figurativo” delineado pela nossa particular leitura das obras distópicas em tela.

Assim, em *Zamiátin e a Cidade de Vidro*, assinalamos os aspectos que consideramos predecessores na prosa distópica do escritor russo, além das intermináveis e indefinidas guerras que perfazem um traço comum assumido pelos mundos distópicos de seus sucessores: quais sejam, 1- o esquema panóptico (a transparência das edificações em vidro); 2- a vigilância ostensiva (os “Guardiões”, a polícia política); 3- a perda da individualidade (a nomeação dos habitantes como “números”); 4- o controle da potência sexual (a instituição da “Hora Pessoal”, com sanção do Estado); e 5- a personificação do poder (a figura do “Benfeitor”).

Com as seções subsequentes, *Orwell e a Cidade do Medo*; *Bradbury e a Cidade do Vazio*; e *Atwood e a Cidade de Deus*, procuramos trazer aproximações ou possíveis afastamentos dessa produção literária distópica com a proposição, a nosso ver, inaugural da escrita distópica de *Zamiátin*.

Nesse sentido, mencionamos as “teletelas” e o ambiente de constante delação; a patrulha onipresente da “Polícia da Ideias”; a nomenclatura militar do protagonista; e o modelo centralizador da figura do “Grande Irmão”, no mundo distópico orwelliano de *1984*.

A seguir, emprestamos as características de uma sociedade fútil e líquida<sup>48</sup> ao mundo distópico de *Fahrenheit 451*, com a função de destacar a perda paulatina de individualidade dos seus habitantes, na visão futurística de Bradbury. Ao encontro de Montag com a jovem Clarisse e conseqüente metamorfose operada na consciência do bombeiro, e também, à expectativa de futura atuação dos “Homens-Livros”, creditamos certo afastamento da escrita distópica do autor em relação as demais obras aqui tratadas. Tal movimento, ao nosso entendimento, aparta o escritor norte americano de um pessimismo filosófico mais consolidado, que, a nosso ver, perpassa as obras distópicas de Zamiátin, Orwell e Atwood.

Para o mundo distópico atwoodiano de *O conto da aia*, reiteramos aspectos da prosa distópica de Zamiátin, ao assinalar tanto a atuação infiltrada da vigilância promovida pelos “Olhos” (também, uma polícia política) na sociedade da República de Gilead, quanto na destituição da individualidade das servas procriadoras, marcada pela imposição do prefixo “Of” como sinal da condição de escravizadas das aias. Também, consideramos notória a contribuição da escritora canadense ao que se refere à inserção de dois aspectos inéditos aos clássicos da Literatura Distópica do século XX: a condição feminina e a promiscuidade entre Estado e fundamentalismo religioso.

Portanto, ao restringir o cronotopo de *Nós* e seus sucessores ao espaço urbano, dentro da nossa proposta metodológica dialógica, tentamos demonstrar que a “Cidade” de Zamiátin pode ser uma resposta a outras “Cidades” do autor – como a sua própria, sua vivência em Londres, ou quem sabe “Cidades” de suas leituras, como, por exemplo *A República* de Platão? -, assim como, Orwell, Bradbury e Atwood podem ter respondido não só à “Cidade” de Zamiátin (assimilando ou introduzindo novos aspectos), como também aos seus próprios espaços urbanos e seu tempo histórico-social.

No derradeiro terceiro capítulo, *De Zamiátin à Atwood: a heterodiscursividade no Romance Distópico*, elencamos, alinhados à Bakhtin, as formas básicas de introdução e organização do heterodiscurso no romance, como a estilização paródica, o discurso do herói e os gêneros intercalados. Embora, tenhamos pontuado sobre a possível serventia do manejo dessas três formas basilares de introdução do heterodiscurso aos romances distópicos aqui tratados, nos detemos, especificamente, à análise dos gêneros intercalados a essas obras.

---

<sup>48</sup>Para o termo “líquida”, buscamos certa aderência ao conceito veiculado pela metáfora engendrada pelo filósofo polonês Zygmunt Bauman. Entretanto, cabe assinalar que, ao nosso entendimento, a postulação de Bauman é bem mais sofisticada que a banalização do seu uso possa sugerir, pois a *modernidade líquida* encerra a possibilidade de mudança da forma com manutenção do conteúdo, como acontece quando permutamos um líquido de recipiente. Aqui, almejamos extrair do conceito a noção que se aplica costumeiramente a uma dada sociedade essencialmente de consumo.

Justificamos essa opção de tal caminho analítico, tanto como adequação ao *corpus*, quanto como ajuste ao espaço concedido por essa empreitada e acomodação à envergadura do presente trabalho.

Na seção *Gêneros intercalados e o Romance Distópico a partir de Zamiátin*, procuramos trabalhar, para além do componente poético que, a nosso ver, se encontra patente na prosa distópica de Zamiátin, gêneros inseridos nessas obras, como poemas, canções, livros e versículos bíblicos, buscando cotejar esse movimento na obra distópica do escritor russo com a construção literária ensejada por Orwell, Bradbury e Atwood.

Na última seção desse capítulo, *O Romance-Diário Distópico*, destacamos a enformação do romance *Nós* com contornos nítidos de um autêntico diário endereçado aos leitores do futuro. Quanto ao conteúdo, assinalamos o tom confessional da prosa distópica de Zamiátin. Nessa direção, tanto forma quanto conteúdo foram evidenciados na feitura de *1984*, de George Orwell. Para esse aspecto, registramos certo desvio na escrita distópica de Ray Bradbury, no entanto, foi possível observar esse jogo construtivo da forma diário com um conteúdo dedicado a leitores do porvir, retornar, com vigor, na prosa distópica de Margaret Atwood.

Aqui cumpre, a nosso ver, ressaltar que a mobilização do Conceito bakhtiniano para *heterodiscurso*, assumiu na presente pesquisa, um papel crucial quanto ao manejo das obras analisadas. Com efeito, consideramos que a compreensão da heterodiscursividade que permeia o Romance como as linguagens que circulam socialmente, e mais ainda, o movimento de destacar dentre as suas formas de introdução, os gêneros intercalados, foram providenciais na pavimentação das trilhas que buscamos empreender em direção ao objetivo geral desse estudo.

Nesse sentido, a análise do heterodiscurso, introduzido e organizado pelos gêneros intercalados, foi capaz de demonstrar, ao nosso entendimento, não só o pioneirismo da prosa distópica de Zamiátin, como também, a possibilidade de reconhecimento de uma, a nosso ver possível, designação para uma vertente literária específica, o *romance-diário distópico*.

Diante do exposto, aqui, concluímos que uma análise de cunho discursivo-enunciativo foi capaz de reforçar o caráter predecessor, a nosso ver, ainda pouco reconhecido pelo público brasileiro, da prosa distópica do escritor russo Ievguêni Ivánovitch Zamiátin, assim como demonstrar que continua atual, e sobretudo operante, a Teoria do Romance, formulada por, também russo, Mikhail Mikháilovitch Bakhtin.

## REFERÊNCIAS

- ATWOOD Margaret. **O conto da aia**. Tradução de Ana Deiró. Rio de Janeiro: Rocco, 2017 [1985].
- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de Literatura e de Estética (A Teoria do Romance)**. Equipe de tradução do russo: Aurora Fornoni Bernardini; José Pereira Júnior; Augusto Góes Júnior; Helena Spryndis Nazário; Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Editora HUCITEC, 1990 [1924-73].
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Tradução do russo de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011[1979].
- BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução direta do russo, notas e prefácio de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013 [1929].
- BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do Romance I: A estilística**. Tradução, prefácio, notas e glossário de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2015 [1937-9].
- BAKHTIN, Mikhail. **Os gêneros do discurso**. Organização, tradução, posfácio e notas de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2016 [1976-9].
- BAKHTIN, Mikhail. **Notas sobre literatura, cultura e ciências humanas**. Organização, tradução, posfácio e notas de Paulo Bezerra; notas da edição russa de Serguei Botcharov. São Paulo: Editora 34, 2017 [1970-5].
- BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do romance II: As formas do tempo e do cronotopo**. Tradução, posfácio e notas de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2018 [1937-9].
- BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do romance III: O romance como gênero literário**. Tradução, posfácio e notas de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2019 [1965-70].
- BEZERRA, Paulo. **Uma obra à prova do tempo**. In: BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução direta do russo, notas e prefácio de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.
- BRADBURY, Ray. **Fahrenheit 451**. Tradução de Cid Knipel. São Paulo: Globo, 2012 [1953].
- BRAIT, Beth. **Importância e necessidade da obra O método formal nos estudos literários: introdução a uma poética sociológica**. In: MEDVIÉDEV, Pável Nikoláievitch. **O método formal nos estudos literários: introdução crítica a uma poética sociológica**. Tradução: Sheila Camargo Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo: Contexto, 2012 [1928].
- GERALDI, João Wanderley. **Heterocientificidade nos estudos linguísticos**. In: Grupo de Estudos dos Gêneros do Discurso (GEGe - UFSCar). **Palavras e contrapalavras: enfrentando questões da metodologia bakhtiniana**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2012.
- GRILLO, Sheila; VÓLKOVA AMÉRICO, Ekaterina. Glossário. In: VOLÓCHINOV, Valentin. **Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na**

**ciência da linguagem.** Tradução: Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo: Editora 34, 2021.

MEDVIÉDEV, Pável Nikoláievitch. **O método formal nos estudos literários: introdução crítica a uma poética sociológica.** Tradução: Sheila Camargo Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo: Contexto, 2012 [1928].

MIOTELLO, Valdemir. **Algumas anotações para pensar a questão do método em Bakhtin.** In: Grupo de Estudos dos Gêneros do Discurso (GEGe - UFSCar). **Palavras e contrapalavras: enfrentando questões da metodologia bakhtiniana.** São Carlos: Pedro & João Editores, 2012.

ORWELL, George. **1984.** Tradução de Alexandre Hubner, Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2009 [1949].

RUFO, Alline; PUGLIESE, Allan Tadeu. **Metodologia bakhtiniana em *O Freudismo*.** In: Grupo de Estudos dos Gêneros do Discurso (GEGe - UFSCar). **Palavras e contrapalavras: enfrentando questões da metodologia bakhtiniana.** São Carlos: Pedro & João Editores, 2012.

SOBRAL, Adail. **Ético e estético: Na vida, na arte e na pesquisa em Ciências Humanas.** In: BRAIT, Beth (org.). **Bakhtin: conceitos-chave.** São Paulo: Contexto, 2021.

VOLÓCHINOV, Valentin. **A palavra na vida e a palavra na poesia: ensaios, artigos, resenhas e poemas.** Tradução: Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo: Editora 34, 2019 [1921-30].

VOLÓCHINOV, Valentin. **Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem.** Tradução: Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo: Editora 34, 2021 [1929].

ZAMIÁTIN, Ievguêni Ivánovitch. **A Muralha Verde.** Tradução de José Sanz. Rio de Janeiro: Edições GRD, 1963 [1924].

ZAMIÁTIN, Ievguêni Ivánovitch. **Nós.** Tradução de Gabriela Soares. São Paulo: Aleph, 2017 [1924].

ZAMIÁTIN, Ievguêni Ivánovitch. **Xis e outras histórias.** Tradução, seleção e posfácio de Irineu Franco Perpetuo. São Paulo: Editora Cambraia, 2022 [1912-31].

## ANEXO A – Carta a Stálin (1931)<sup>49</sup>

Prezado Ióssif Vissariónovitch,

Condenado à mais severa punição, o autor da presente carta dirige-se ao Senhor com o pedido de que esta pena seja substituída.

Meu nome lhe é, provavelmente, conhecido. Para mim, como escritor, ser privado da possibilidade de escrever apresenta-se como uma condenação à morte, e as circunstâncias tomaram tal forma que não consigo prosseguir com meu trabalho, pois qualquer atividade criativa é impensável quando se é obrigado a trabalhar em uma atmosfera de perseguição sistemática, que aumenta ano após ano.

Não desejo de forma alguma afetar inocência ofendida. Sei que nos primeiros três ou quatro anos após a revolução, entre outras coisas escritas por mim, havia algumas que podiam servir de pretexto aos ataques. Sei que tenho o hábito muito inconveniente de dizer não aquilo que é apropriado em dado momento, mas aquilo que me parece ser a verdade. Em particular, nunca escondi minha atitude em relação ao servilismo literário, à subserviência e às viradas de casaca: considerava – e continuo a considerar – que tudo isso humilha igualmente o escritor e a revolução. Naquela época, foi exatamente essa questão, colocada em um de meus artigos (revista *Casa da Arte* nº 1, 1920), de forma que há muitos pareceu brusca e ofensiva, o sinal para o começo de uma campanha endereçada contra mim em jornais e revistas.

Desde então, sob diversos pretextos, essa campanha continuou, e segue até o dia de hoje, e levou, ao cabo, ao que eu chamaria de fetichismo: assim como, outrora, os cristãos criaram o diabo, visando a personificação mais conveniente de todo o mal, os críticos fizeram de mim o diabo da literatura soviética. Cuspir no diabo é considerado uma boa ação, e cada um cuspiu como pôde. Em cada obra que publiquei, foi encontrado, impreterivelmente, algum desígnio diabólico. Para encontrá-lo, não hesitaram ao agraciar-me até com o dom da profecia: assim, em um conto meu – *Deus*, publicado na revista *Anais* ainda em 1916 -, um certo crítico conseguiu encontrar... “chacota da revolução, relacionada à transição para a NEP”<sup>50</sup>; em um conto escrito em 1920 (*Frei Erasmo*), outro crítico (Máchbits-Vérov) viu “uma alegoria sobre os líderes que ficaram mais sábios após a NEP”. Independentemente do conteúdo desta ou daquela obra minha, a minha assinatura, por si só, tornou-se suficiente para que tal obra fosse

---

<sup>49</sup> Aqui, trabalhamos com a tradução de Irineu Franco Perpetuo, presente na obra *Xis e outras histórias* da Editora Cambraia (2022). As notas deste anexo também são do tradutor.

<sup>50</sup> Nova Política Econômica (1921-1928), período de restauração limitada de atividades econômicas privadas.

incriminada. Recentemente, em março deste ano, a Oblit<sup>51</sup> de Leningrado tomou medidas para que não restassem quaisquer dúvidas a esse respeito: para a Editora Academia editei uma tradução da comédia *Escola do escândalo*<sup>52</sup>, de Sheridan, e escrevi um artigo sobre a vida e obra do autor: obviamente, nesse artigo não havia nem podia haver nenhum escândalo de minha parte – todavia, a Oblit não apenas proibiu o artigo como proibiu a editora de sequer mencionar meu nome como editor. Só depois de meu apelo a Moscou – depois de a Glavlit<sup>53</sup>, pelo visto, convencê-los de que era absolutamente impossível agir com franqueza tão ingênua – obtive permissão de publicar o artigo, e até de incluir meu nome criminoso.

Esse fato foi mencionado aqui pois exemplifica a atitude em relação a mim em seu aspecto absolutamente nu – quimicamente puro, por assim dizer. De uma vasta coleção, trago ainda outro fato, agora relacionado não a um artigo casual, mas a uma peça de grande envergadura, na qual trabalhei por quase três anos. Estava seguro de que essa minha peça – a tragédia *Átila* – finalmente silenciaria aqueles que desejavam fazer de mim um obscurantista. Para tal segurança, eu parecia ter toda base. A peça foi lida em uma reunião do soviete artístico do Teatro Dramático Bolchói, de Leningrado, estiveram presentes à reunião representantes de dezoito fábricas da cidade, e reproduzo aqui trechos de suas apreciações (citadas segundo a ata da reunião, de 25 de maio de 1928).

Representante da fábrica Volodársk: “Essa é uma peça de um autor contemporâneo, tratando o tema da luta de classes na Antiguidade, correspondente com a contemporaneidade... Ideologicamente, é plenamente aceitável... A peça produz uma impressão forte, e aniquila a recriminação lançada contra a dramaturgia contemporânea, de que ela não dá boas peças...”.

O representante da fábrica Lênin, assinalando o caráter revolucionário da peça, achou que “a peça, por seu valor artístico, lembra as produções shakespearianas... A peça é trágica, extraordinariamente impregnada de ação, e vai atrair muito o espectador”.

O representante da fábrica hidromecânica considerou “todos os momentos da peça bastante fortes e cativantes”, e recomendou que sua estreia coincidisse com o jubileu do teatro.

Talvez com a menção a Shakespeare os camaradas operários tenham passado das medidas nos elogios, porém, em todo caso, sobre essa mesma peça Maksim Górkí escreveu que a considerava “de alto valor literário e social”, e que “o tom heroico da peça e seu tema heroico não poderiam ser mais úteis para nossos dias”. A peça foi aceita para encenação pelo teatro, foi

---

<sup>51</sup> Seção Local de Assuntos Literários e Editoriais.

<sup>52</sup> *The School for Scandal* (1777), peça do dramaturgo irlandês Richard Brinsley Sheridan (1751-1816).

<sup>53</sup> Administração Principal de Assuntos Literários e Editoriais, órgão de censura da URSS.

permitida pelo Glavrepertkom<sup>54</sup>, e depois...exibida ao espectador operário, que lhe dera apreciação tão alta? Não. Depois a peça, já no meio dos ensaios do teatro, já anunciada nos cartazes, foi proibida por insistência da Oblit de Leningrado.

A ruína de minha tragédia *Átila* foi verdadeiramente uma tragédia para mim: depois disso, ficou absolutamente clara a inutilidade de quaisquer tentativas de alterar a minha situação, sobretudo depois que foi desencadeada a célebre história envolvendo o meu romance *Nós* e o conto *Mogno* de Pliniák<sup>55</sup>. Para extermínio do diabo, obviamente, qualquer falseamento é admissível – e o romance, escrito nove anos antes, em 1920, foi exibido ao lado de *Mogno*, como se fosse o meu último trabalho, o mais novo. Foi organizada uma perseguição até então inédita na literatura soviética, destacada inclusive na imprensa estrangeira: fez-se de tudo para que me fossem tiradas quaisquer possibilidades posteriores de trabalho. Meus camaradas da véspera, as editoras e os teatros passaram a me temer. Meus livros foram proibidos de serem distribuídos em bibliotecas. Minha peça (*A pulga*), que com êxito inalterado encontrava-se na quarta temporada do MKHAT-2<sup>56</sup>, foi retirada do repertório. Foi suspensa a publicação das minhas obras completas pela editora Federação. Qualquer editora que tentasse publicar meus trabalhos estaria sujeita ao tiroteio imediato de que foram alvo a Federação, a Terra e Fábrica e, especialmente, a Editora dos Escritores de Leningrado. Esta última, por um ano inteiro ainda se arriscou a ter-me como membro de sua direção, ousou empregar minha experiência literária, incumbindo-me a correção estilística das obras de jovens escritores, entre os quais há também comunistas. Na primavera desse ano, a seção de Leningrado da RAPP<sup>57</sup> conseguiu me tirar da direção e interromper também este meu trabalho. O *Jornal Literário* o veiculou em tom triunfal, acrescentando, de modo absolutamente inequívoco, que “é preciso conservar a editora, mas não para os Zamiátins”. Fora fechada, para Zamiátin, a última porta para os leitores: fora publicada a sentença de morte deste autor.

■

---

<sup>54</sup> Comitê Principal de Repertório.

<sup>55</sup>Dono de uma prosa experimental e vanguardista, Boris Pilniák (1894-1938) teve a novela *Mogno* (1929) banida na URSS, porém publicada em Berlim – o que desencadeou a campanha contra ele mencionada por Zamiátin. Embora tenha se desculpado com as autoridades do país, acabou preso e assassinado em 1938.

<sup>56</sup>Segundo Estúdio do Teatro de Arte de Moscou.

<sup>57</sup>Associação Russa de Escritores Proletários.

No código soviético, o passo seguinte à sentença de morte é a expulsão do criminoso das fronteiras do país. Se sou de fato um criminoso e mereço um castigo, creio que ele não deva ser tão duro quanto a morte literária, e por isso peço que a sentença seja substituída pela expulsão das fronteiras da URSS – com direito a que minha esposa me acompanhe. Mas, se não sou criminoso, peço que me permita partir para o exterior junto com minha esposa, temporariamente, ainda que por um ano – para que eu possa regressar assim que possível e servir aos grandes ideais da literatura sem subserviência às pessoas mesquinhas, assim que entre nós tenha mudado parcialmente o ponto de vista quanto ao papel do artista da palavra. E esse tempo, estou seguro, está próximo, pois em seguida à criação exitosa das bases materiais inevitavelmente se erguerá a questão da criação de uma superestrutura – de uma arte e uma literatura que sejam de fato dignas da revolução.

Sei que será muito árduo para mim no exterior, pois lá não posso fazer parte do campo reacionário; a esse respeito, meu passado (a filiação ao RSDRP<sup>58</sup> na época do tsarismo, a prisão nesse tempo, o duplo degredo e o julgamento na época da guerra por uma novela antimilitarista) fornecem provas suficientes. Sei que se aqui, por força do meu hábito de escrever segundo a consciência, e não sob comando, sou acusado de ser de direita; lá, cedo ou tarde, pelo mesmo motivo, provavelmente me acusarão de ser bolchevique. Mas, mesmo nas condições mais difíceis, lá não serei condenado ao silêncio, estarei em condições de escrever e publicar – mesmo que não seja em russo. Se, pelas circunstâncias, eu for levado à impossibilidade (temporária, espero) de ser um escritor russo, pode ser que eu consiga, como conseguiu Joseph Conrad, tornar-me inglês, já que escrevi em russo sobre a Inglaterra (a novela satírica *Os ilhéus*, e outras), e escrever em inglês, para mim, é só um pouco mais difícil do que em russo. Iliá Ehrenburg<sup>59</sup>, permanecendo um escritor soviético, há tempos trabalha principalmente com a literatura europeia, com a tradução em línguas estrangeiras: por que, então, o que é permitido a Ehrenburg não pode ser permitido a mim? E, de passagem, lembro aqui mais um nome: Boris Pilniák. Assim como eu, nos últimos anos ele foi o principal alvo dos críticos, dividiu comigo em ampla medida o papel de diabo, e, para que descansasse da perseguição, foi-lhe permitida uma viagem para o exterior; por que, então, o que foi permitido a Pilniák não pode ser permitido também a mim?

---

<sup>58</sup> Partido Social-Democrata Operário Russo, o partido dos bolcheviques.

<sup>59</sup>Iliá Ehrenburg (1891-1967), prolífico escritor soviético, foi um dos nomes de maior destaque do período de relativa distensão do regime, após a morte de Stálin, conhecido como “degelo” – que ganhou esse nome devido a um romance homônimo de Ehrenburg de 1954.

Eu poderia também basear meu pedido de partida para o exterior em causas mais ordinárias, ainda que não sejam menos sérias: para me livrar de uma antiga doença crônica (a colite), preciso me tratar no exterior; para levar à cena duas peças minhas, traduzidas para o inglês e o italiano (as peças *A pulga* e *Sociedade dos sineiros honorários*, já montadas em teatros soviéticos), tenho também de estar em pessoa no exterior; a encenação proposta dessas peças me dará a possibilidade de não sobrecarregar o Narkomfin<sup>60</sup> com pedidos de entrega de divisas a mim. Todos esses motivos são manifestos: mas não posso ocultar que a principal causa de meu pedido de permissão de partir para o exterior com minha esposa é a situação sem saída em que me encontro aqui, como escritor, a sentença de morte que foi emitida contra mim, aqui, como escritor.

A atenção excepcional que receberam de Sua parte outros escritores que se dirigiram ao Senhor permite-me ter esperança de que o meu pedido será também considerado.

---

<sup>60</sup> Comissariado do Povo de Finanças.

## ANEXO B – Autobiografia (1928)<sup>61</sup>

Como buracos cortados em uma cortina escura, fortemente cerrada, alguns segundos isolados da primeiríssima infância.

A sala de jantar, a mesa coberta de oleado, e na mesa um prato com algo estranho, branco, cintilante, e – milagre! – essa coisa branca de repente some da vista, sem que se saiba para onde foi. No prato havia um pedaço de um universo ainda desconhecido, não doméstico, exterior: no prato haviam trazido neve para me mostrar, e essa neve me assombra até hoje.

Essa mesma sala de jantar. Alguém me segura nos braços diante da janela; do outro lado da janela, através das árvores, o globo solar vermelho, tudo escurece, eu sinto; é o fim, e o mais terrível de tudo é que mamãe ainda não regressara. Depois fiquei sabendo que esse “alguém” era minha avó, e que naquele segundo eu estive a um fio de cabelo da morte: tinha um ano e meio.

Mais tarde: tenho 2, 3 anos. Pela primeira vez gente, turba, multidão. Isso é em Zadónsk: o pai e a mãe foram para lá de charabã e levaram-me junto. Igreja, fumaça azul, canto, luzes, uma histórica latindo como um cachorro, um nó na garganta. Daí termina, empurram e levam a mim – uma lasquinha – para fora com a multidão, e já estou sozinho na multidão: o pai e a mãe não estão, e nunca mais estarão, estou sozinho para sempre. Sento-me em uma sepultura; tem sol, choro amargamente. Vivi sozinho no mundo uma hora inteira.

Em Vorónej. O rio, o lugar reservado para se banhar, em forma de caixa, e nessa caixa, extraordinariamente estranha para mim (depois me lembrei disso, quando vi ursos brancos nas piscinas), chapinhava um imenso, rosado, obeso e convexo corpo feminino – a tia de minha mãe. Para mim, é curioso, e um bocado aterrador: pela primeira vez entendo que aquilo é uma mulher.

Espero à janela, olho para a rua vazia, com galinhas banhando-se na poeira. E finalmente vem nosso tarantasse: trazem meu pai do colégio; está em um assento absurdamente alto, com a bengala entre os joelhos. Aguardo o almoço com o coração parado – ao almoço, desdobro solenemente o jornal e leio, em voz alta, as letras enormes: *Filho da Pátria*. Já conheço essa coisa misteriosa – as letras. Tenho 4 anos.

Verão. Cheiro de remédio. De repente, minha mãe e minha tia apressadamente batem as janelas, trancam o balcão, e eu olho, achatando o nariz contra a vidraça do balcão: lá estão eles!

---

<sup>61</sup> Presente na obra *Xis e outras histórias*, da Editora Cambraia (2022). Tanto a tradução como as notas são da autoria de Irineu Franco Perpetuo.

Um cocheiro de bata branca, uma telega coberta de toalha branca, sob a toalha pessoas enrodilhadas, movendo as mãos e os pés: doentes de cólera. O barracão do cólera fica na nossa rua, junto à nossa casa. O coração palpita, eu sei o que é a morte. Tenho 5, 6 anos.

E, por fim: uma manhã leve e vítrea de agosto, um som distante e diáfano no monastério. Caminho diante da cerca em frente à nossa casa e, sem olhar, sei: a janela está aberta, e olham para mim minha mãe, minha avó, minha irmã. Pois pela primeira vez paramentei-me de calças compridas – “de sair” -, da japonsa do uniforme do colégio, com uma mochila nas costas; estou indo para o colégio pela primeira vez. Vindo em minha direção, o entregador de água Izmachka sacode em seu tonel e olha para mim algumas vezes. Estou orgulhoso. Sou grande; passei dos 8 anos.

Tudo isso em meio aos campos de Tambov, em Lebedian, famosa por seus trapaceiros e ciganos, seus mercados de cavalos e sua firmeza na língua russa – cidade sobre a qual escreveram Tolstói e Turguêniev. E os anos: 1884-1893.

■

Depois o colégio, cinzento como a lã de seu uniforme. Às vezes, no cinza, havia uma maravilhosa bandeira vermelha. A bandeira vermelha pendia na torre de incêndio, e na época não simbolizava de jeito nenhum a revolução social, mas um frio de 20 graus negativos. Aliás, essa era efêmera revolução social na tediosa e pautada vida do colégio.

A lanterna cética de Diógenes – aos 12 anos.

A lanterna foi acesa por um robusto aluno da segunda série e – azul, lilás, vermelha – ardeu em meu olho esquerdo por duas semanas inteiras. Rezei por um milagre – que a lanterna se apagasse. O milagre não se consumou. Fiquei pensativo.

Muita solidão, muitos livros; muito cedo – Dostoiévski. Até agora lembro-me do tremor e do ardor nas faces, por causa de *Niétotchka Niezvânova*. Dostoiévski ficou por muito tempo – superior, e até mais intimidador; outro foi Gógol (e, bem mais tarde, Anatole France).

A partir de 1896 – colégio em Vorônej. Minha especialidade, da qual todos sabiam: “composições em língua russa. A especialidade da qual ninguém sabia: experimentos de todo tipo aos quais eu me submetia, para me “fortalecer”.

Lembro-me: na sétima série, na primavera, um cão raivoso me mordeu. Peguei um livro médico, li que o primeiro prazo habitual em que se manifestam sinais de raiva são duas semanas. E resolvi aguardar esse prazo – ficaria ou não raivoso? – para testar o destino e a mim. Por todas essas duas semanas – um diário (o único na vida). Não fiquei raivoso depois das duas semanas.

Fui e relatei à diretoria, imediatamente me mandaram para Moscou – para tomar a vacina de Pasteur. Meu experimento acabou bem. Mais tarde, dez anos depois, nas noites brancas de São Petersburgo, quando fiquei raivoso de amor, fiz comigo um experimento mais sério, porém nem um pouco mais sábio.

Escapei da lâ cinza do colégio em 1902. A medalha de ouro foi depositada por 25 rublos em uma casa de penhores de Petersburgo – e lá ficou.

Lembro-me: último dia, gabinete do inspetor (segundo a tabela de patentes<sup>62</sup> do colégio, “égua”), óculos na testa, ajusta as calças (suas calças estavam sempre caindo) e me dá uma brochura. Leio a dedicatória do autor: “Á minha *alma mater*, da qual não consigo lembrar nada que não seja ruim. P. Ie. Chiógoliev”. E o inspetor - em tom de sermão, sentencioso, pelo nariz, com ênfase no “o”: “Está bom? Esse também terminou aqui com a medalha, e o que escreveu! Pois acabou na prisão<sup>63</sup>. Meu conselho: não escreva, não vá por esse caminho”. O sermão não ajudou.

■

A Petersburgo do começo dos anos 1900 é a Petersburgo de Komissarjévskaja, Leonid Andréiev, Witte e Plehve,<sup>64</sup> dos trotadores de malha azul, dos bondes trêmulos de tração animal com suas “imperiais”<sup>65</sup>, de estudantes de uniforme e espada e estudantes de *kosovorotka*<sup>66</sup> azul. Sou um estudante politécnico, e pertencço à categoria “de *kosovorotka*”.

Em um domingo branco de inverno, na avenida Névski – uma multidão negra e lenta, que aguarda algo. A Névski é regida pela torre de Duma, e ninguém tira os olhos da regente. E quando é dado o sinal – um golpe, à uma da tarde -, na avenida, de todos os lados, salpicos negros de gente, trechos da Marselha, bandeiras vermelhas, cossacos, varredores, policiais... A

---

<sup>62</sup> Alusão à tabela de patentes instituída por Pedro, o Grande, e que, até a Revolução de 1917, regulava a hierarquia de postos dos serviços militar e civil na Rússia.

<sup>63</sup> Pável Ielissêievitch Chiógoliev (1877-1931), especialista em Púchkin, foi preso por atividades políticas subversivas.

<sup>64</sup> Vera Komissarjévskaja (1864-1910), atriz e empresária teatral, dá nome hoje a um teatro em São Petersburgo. Leonid Andréiev (1871-1919), escritor e dramaturgo, célebre sobretudo pela novela *Os sete enforcados*. Serguei Witte (1849-1915) e Viatcheslav von Plehve (1849-1915) foram, respectivamente, presidente do Conselho de Ministros e ministro do Interior da Rússia.

<sup>65</sup> Compartimento que ficava no andar superior dos veículos de transporte público da época.

<sup>66</sup> Camisa tradicional entre os camponeses da Rússia, que tem a gola abotoada de lado.

primeira manifestação (para mim) – 1903. E quanto mais perto de 1905, uma ebulição cada vez mais febril, assembleias populares cada vez mais ruidosas.

No verão – estágios nas fábricas, Rússia, países bálticos, alegres vagões de terceira classe, Sebastopol, Nijni, as fábricas do rio Kama, Odessa, o porto, os andarilhos.

Verão de 1905 – particularmente azul, variegado, tenso, cheio até a borda de gente e ocorrências. Sou estagiário no vapor *Rússia*, que vai de Odessa a Alexandria. Constantinopla, mesquitas, dervixes, bazares, o cais branco de mármore de Esmirna, os beduínos de Beirute, a ressaca branca de Jaffa, o Atos negro-verde, a barulhenta Porto Saíde, a amarela-branca África, Alexandria – com os *policemen* ingleses, os vendedores de crocodilos empalhados, o célebre Tartushi. Especial, separada de tudo, a magnífica Jerusalém, onde morei uma semana com a família de um conhecido árabe.

E no regresso a Odessa, a epopeia do motim *Potiômkin*<sup>67</sup>. Com o maquinista do *Rússia* – arrebatado, submerso, embriagado pela multidão -, vagava pelo porto o dia inteiro e a noite inteira, em meio a tiros, incêndios e *pogroms*.

Naqueles anos, ser bolchevique significava ir pela linha de maior esforço; e eu era então bolchevique. Era outono de 1905, greves, a Néovski negra, cortada pelo holofotes do Almirantado, o 17 de outubro<sup>68</sup>, comícios nos estabelecimentos de ensino superior...

Certa vez, em uma noite de outubro, veio a meu quarto na travessa Lómanski<sup>69</sup> um amigo, um operário de orelhas de abano, Nikolai V. – trouxe uma sacola de papel da padaria Filíppov e, na sacola, piroxilina. “Vou deixar a sacolinha com você, há quatro tiras no meu encaço.” “Mais claro, deixe.” Ainda hoje posso ver essa sacola: à esquerda, no peitoril, ao lado de um saquinho de açúcar e uma linguiça.

No dia seguinte, no “quartel-general” da região de Výmorg, no momento em que na mesa estavam dispostos mapas, parabéluns, e Velo-Dogs<sup>70</sup>, chega a polícia: havia trinta pessoas na ratoeira. E no meu quarto, à esquerda, no peitoril – a sacola da padaria Filíppov; debaixo da cama, panfletos.

---

<sup>67</sup> Revolta, em 1905, dos marinheiros do encouraçado *Potiômkin*, retratada no filme homônimo de Serguei Eisenstein.

<sup>68</sup> Em 17 de outubro de 1905, por sugestão de Witte, e como resposta à agitação política desse ano, o tsar Nicolau II lançou o Manifesto de Aperfeiçoamento da Ordem do Estado (Manifesto de Outubro), prometendo direitos civis básicos e a eleição de um parlamento, a Duma.

<sup>69</sup> Atual rua Comissário Smirnov, em São Petersburgo.

<sup>70</sup> Revólveres de fabricação estrangeira.

Quando, revistados e espancados, fomos divididos em grupos, eu e mais quatro vimo-nos junto à janela. Junto ao lampião, sob a janela, avistei rostos conhecidos, aproveitei o momento e larguei um bilhete pelo postigo, pedindo que levassem do quarto tudo de indevido que pertencesse a mim e àqueles quatro. Assim foi feito. Mas fiquei sabendo disso depois e, entretimentos, durante alguns meses de isolamento na rua Chpalérnaia, sonhei com a sacola da padaria Filíppov – à esquerda, no peitoril.

No isolamento estive apaixonado, estudei estenografia e inglês, escrevi versos (isso é inescapável). Na primavera de 1906, libertaram-me e enviaram-me para minha terra natal.

O silêncio de Lebedian, os sinos, as cercas – não aguentei por muito tempo: já no verão fui para São Petersburgo, sem permissão, depois para Helsingfors<sup>71</sup>. O quarto na rua Ärtholmsgatan; debaixo da janela, o mar, rochedos. À noite, quando mal se via os rostos, a pedra negra e quente parecia macia, pois estava logo ao lado, e eram leves e suaves os raios dos holofotes de Sveaborg.

Uma vez, em uma casa de banhos, um camarada nu trava conhecimento com um homem barrigudo nu: deu-se que o barrigudo era Kock, o célebre capitão da Guarda Vermelha. Mais uns dias e a Guarda Vermelha está em armas, no horizonte mal se veem traços da esquadra de Kronstadt, fontes geradas por projéteis de 12 polegadas explodindo na água, o débil ressoar dos canhões de Sveaborg. E eu – de roupa trocada, barbeado, de pincenê – estou de regresso a Petersburgo.

No Estado, o Parlamento; os estabelecimentos de ensino superior são pequenos Estados dentro do Estado, e eles têm seus parlamentos: os Sovietes de Monitores. Luta partidária, agitação pré-eleitoral, cartazes, panfletos, discursos, urnas. Fui membro – por um tempo presidente – do Soviete de Monitores.

Notificação: comparecer à delegacia. Na delegacia, um folheto verde: a respeito da busca ao “estudante universitário Ievguêni Ivánovitch Zamiátin”, com o objetivo de sua expulsão de São Petersburgo. Declaro francamente que nunca estive na universidade, e que no folheto, evidentemente, há um erro. Lembro-me do nariz do comissário de polícia – em gancho, um ponto de interrogação: “Hum... É preciso coletar informações”. Enquanto isso, mudo-me para outra região: lá, meio ano depois, outra notificação, um folheto verde, “estudante universitário”, ponto de interrogação e coleta de informações. E assim por cinco anos, quando finalmente o erro no folheto verde foi corrigido e me enxotaram de Petersburgo.

---

<sup>71</sup>Atual Helsinque.

■

Em 1908 concluí o Instituto Politécnico, na faculdade de construção naval, e me deixaram na cátedra de arquitetura naval (a partir de 1911 lecionei essa matéria). Simultaneamente às folhas do projeto de um navio de torre, jaziam na minha mesa as folhas de meu primeiro conto. Mandei-o para a revista *Educação*, que era editada por Ostrogórski; a parte literária era dirigida por Artsybáchev.<sup>72</sup> No outono de 1908, o conto foi publicado na *Educação*. Quando me encontro agora com gente que leu esse conto, fico tão constrangido como no encontro com uma tia minha, cujo vestido, certa vez, aos 2 anos, molhei em público.

Os três anos seguintes – navios, arquitetura de navios, régua de cálculo, desenhos técnicos, construções, artigos especializados nas revistas, *Navio a Motor*, *Navegação Russa* e *Notícias do Instituto Politécnico*. Muitas viagens pela Rússia ligadas ao trabalho: pelo Volga, até Tsarítsyn<sup>73</sup> e Altracã, pelo Kama, a região de Donétsk, o mar Cáspio, Arkhánguelsk, o *Múrman*<sup>74</sup>, o Cáucaso, a Crimeia.

Nesses mesmos anos, em meio a desenhos técnicos e números, alguns contos. Não os entreguei à imprensa: em cada um, ainda sentia um certo “não é isso”. Encontrei o “isso” em 1911. Nesse ano, houve noites brancas espantosas, houve bastante de muito branco e de muito escuro. E nesse ano o degredo, uma doença grave, os nervos romperam-se, esfarraparam-se. Vivi inicialmente na dacha vazia Sestrorétsk, depois, no inverno, em Lakhta. Ali, na neve, na solidão e no silêncio, escrevi *Da província*. Depois de *Da província*, a aproximação ao grupo da *Mandamentos*, Riémizov, Príchvin, Ivánov-Razumíkhin.<sup>75</sup> Em 1936 (tricentenário dos Románov), recebi permissão para morar em São Petersburgo. Agora expulsavam os médicos de Petersburgo. Fui para Nikoláiev, construí lá algumas dragas, alguns contos e a novela *Onde o diabo perdeu as botas*. Por causa de sua publicação na *Mandamentos*, a revista foi confiscada pela censura, redação e autor foram levados a julgamento. Julgaram-nos pouco antes da revolução de fevereiro: absolvidos.

---

<sup>72</sup> *Educação*, revista editada pelo pedagogo Aleksandr Ostrogórski (1840-1917) e pelo escritor Mikhail Artsybáchev (1878-1927), autor do romance *Sánin* (1907), que causou escândalo na época.

<sup>73</sup> A partir de 1925, Stalingrado e, desde 1961, Volgogrado.

<sup>74</sup> Primeiro navio científico do mundo, inicialmente chamado *Santo André*, e rebatizado *Múrman* em 1910.

<sup>75</sup> Escritores russos: Aleksei Riémizov (1877-1957), Mikhail Príchvin (1879-1954), Razúmnik Ivánov-Razumíkhin (1878-1946) – este último, da revista *Mandamentos* [*Zavety*], na qual Zamiátin publicou *Da província*.

O inverno de 1915-16 – novamente com nevasca, tempestuoso – termina com um desafio para um duelo, em janeiro; em março, a partida para a Inglaterra.

Até então, no Ocidente, estivera apenas na Alemanha. Berlim parecera-me uma São Petersburgo condensada em 80%. A Inglaterra era outra coisa: na Inglaterra tudo era tão novo e estranho como outrora em Alexandria, em Jerusalém.

Aqui – primeiro ferro, máquinas, desenhos técnicos: construí quebra-gelos em Glasgow, Newcastle, Sunderland, South Shields (dentre outros, um de nossos mais robustos quebra-gelos, o Lênin). De cima, os alemães largavam bombas com zepelins e aeroplanos. Escrevi *Os ilhéus*.

Quando os jornais estamparam em letras garrafais: “Revolution in Russia”, “Abdication of Russian Tzar”,<sup>76</sup> tornou-se impossível ficar na Inglaterra, e em setembro de 1917, em um velho vaporzinho inglês (não daria pena se os alemães o afundassem), voltei para a Rússia. Levou tempo para chegar a Bergen, cinquenta horas com as luzes apagadas, os cinturões salva-vidas e os botes preparados.

Feliz, lúgubre inverno de 1917-1918, quando tudo se moveu, navegou para o desconhecido. Navios-prédios, tiros, buscas, plantões noturnos, clubes domésticos. Posteriormente – ruas sem bondes, longas filas de pessoas com sacolas, dezenas de verstras por dia, fogareiro, arenque, aveia triturada no moedor de café. E junto com a aveia, todo tipo de “maquinações universais”: publicar clássicos de todos os tempos e todos os povos, congregar todos os fazedores de todas as artes, exhibir no teatro a História do mundo inteiro. Daí eu já não estava mais para desenhos técnicos – a técnica prática ressecou-se e desprendeu-se de mim como uma folha amarela (de técnico, restou apenas o ensino no Instituto Politécnico). E, ao mesmo tempo: ministro um curso sobre a novíssima literatura russa no Instituto Pedagógico Herzen (1920-1921), um curso de técnica de prosa artística no Estúdio Casa das Artes (“Irmãos Serapião”), trabalho no conselho editorial da Literatura Mundial<sup>77</sup>, na direção da União Russa dos Escritores, no comitê da Casa dos Literatos, no Soviete da Casa das Artes, no setor de Imagens Históricas da Seção Teatral de Petrogrado do Comissariado do Povo para a Instrução, na editora Alkonost<sup>78</sup>, de Grjebin, na

---

<sup>76</sup>“Revolução na Rússia”, “Abdicação do czar russo”, em inglês no original.

<sup>77</sup> Editora criada em 1919 por iniciativa de Górkí para publicar os clássicos da literatura universal, empregando como tradutores alguns dos melhores escritores russos da época – que se encontravam em condições materiais difíceis devido à Guerra Civil. Funcionou até 1924. Em seu estúdio literário, Zamiátin foi o mentor do grupo de jovens escritores conhecidos como “Irmãos Serapião” (em alusão a E. T. A. Hoffman), que incluía, entre outros, nomes como o de Mikhail Zóschenko, Elizavieta Polónskaia, Veniamin Kavérin e Lev Lunts.

<sup>78</sup>Legendário pássaro russo do paraíso, deu nome à editora idealizada pelo poeta Aleksandr Blok (1880-1921) e ligada aos simbolistas, que publicou os Irmãos Serapião em 1922. Já Zinóvi Grjebin (1877-

Petrópolis, na Pensamento, na edição das revistas *Casa das Artes*, *Ocidente Contemporâneo* e *Contemporâneo Russo*. Nesses anos, escrevi comparativamente pouco; de coisas grandes, o romance *Nós*, que em 1925 saiu em inglês, e depois em tradução para outras línguas; em russo, esse romance ainda não foi publicado.

Em 1925 – traição da literatura: teatro, peças *A pulga* e *Sociedade dos sineiros honorários*<sup>79</sup>. *A pulga* foi montada pela primeira vez no MKHAT<sup>80</sup>, em fevereiro de 1925; *Sociedade dos sineiros honorários*, no antigo Teatro Mikháilovski, em Leningrado, em novembro de 1925. Uma nova peça – a tragédia *Átila* – foi concluída em 1928. Em *Átila* cheguei aos versos. Adiante não tenho como ir, regresso ao romance, aos contos.

Penso que, se em 1917 não tivesse voltado da Inglaterra, se não tivesse vivido todos esses anos na Rússia, não poderia mais escrever. Vi muita coisa: em Petersburgo, em Moscou, no fim de mundo de Tambov, no campo de Vólogda, de Pskov, nos vagões de carga.

Assim fechou-se o círculo. Ainda não sei, não vejo que curvas haverá na minha vida.

---

1929) foi um parceiro profissional de Górkí e importante editor dessa época, que emigrou em 1921 e publicou literatura russa em Berlim.

<sup>79</sup>Adaptação teatral de *Os ilhéus*.

<sup>80</sup>Estúdio do Teatro de Arte de Moscou.