

A DISTOPIA DO PASSADO EM *TUPINILÂNDIA*, DE SAMIR MACHADO DE MACHADO¹

THE DYSTOPIA OF THE PAST IN *TUPINILÂNDIA*, BY SAMIR MACHADO DE MACHADO

Pedro Fortunato²

Ildney Cavalcanti³

RESUMO: A partir estudos da Utopia, mais especificamente no que diz respeito ao gênero distópico, analisamos o romance *Tupinilândia* (2018), de Samir Machado de Machado. Através da análise, destacamos quais as características apresentadas na sociedade ficcional imaginada pelo autor permitem que possamos ter uma leitura deste romance como uma distopia, bem como demonstramos paralelos entre esta obra de Machado e outras distopias, sobretudo da literatura em língua inglesa. Além disso, argumentamos que a temporalidade escolhida para formação dessa distopia, da ditadura militar brasileira na primeira metade da década de 1980, constitui um importante elemento nas implicações do projeto composicional dessa distopia brasileira. Assim, concluímos que *Tupinilândia* é uma obra que possui bastante potencial crítico que pode nos ajudar a refletir sobre certas questões políticas e sociais do nosso presente histórico no Brasil.

PALAVRAS-CHAVE: Distopia; Ditadura; Samir Machado de Machado.

ABSTRACT: From the perspectives of the utopian studies, more specifically concerning the dystopian genre, we analyze the novel *Tupinilândia* (2018), by Samir Machado de Machado. Through the analysis we highlight what features presented in the fictional society imagined by the author allow us to read this novel as a dystopia, while also demonstrating parallels between this work from Machado and other dystopias, mostly from the English Literature. Moreover, we argue that the time chosen to build this dystopia, of the Brazilian military dictatorship in the first half of the 1980s, constitutes an important element in the implications of the compositional project of this Brazilian dystopia. Thus, we conclude that *Tupinilândia* is a work that has great critical potential to help us reflect on certain political and social issues of our historical present in Brazil.

KEYWORDS: Dystopia; Dictatorship; Samir Machado de Machado.

INTRODUÇÃO

No romance *Tupinilândia* (2018),⁴ o escritor brasileiro Samir Machado de Machado, produz uma narrativa de aventura que consegue tanto suscitar reflexões sobre

¹ “O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001”.

² Mestre em Estudos Literários pela Universidade Federal de Alagoas e bolsista de Doutorado pela CAPES em Estudos Literários pela Universidade Federal de Alagoas. E-mail: fn7pedro@gmail.com

³ Doutora em English Studies, pela University of Strathclyde (1999) é professora associada 4 da Universidade Federal de Alagoas, onde atua no Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística, vinculado à Faculdade de Letras; e coordena o grupo de pesquisa Literatura e Utopia. E-mail: ildneycavalcanti@uol.com.br

⁴ Neste artigo, quando usado em itálico, refere-se ao título da obra, quando não, ao nome do parque representado nela.

autoritarismo e ditadura militar no Brasil, como dialogar com influentes obras da literatura distópica em língua inglesa. O romance possui bastante potencial para uma leitura de entretenimento, com cenas de perseguição, troca de tiros, embates corporais e outros clichês das histórias de aventura, mas também possui características que lhe permite gerar importantes reflexões sociais em um possível público leitor, visto o momento político de sua publicação até o presente,⁵ em que indivíduos e grupos políticos exaltam o período da ditadura militar no Brasil (1964-1985)

Assim, a partir de estudos críticos da distopia, analisamos o romance *Tupinilândia* em suas relações com a ficção distópica para demonstrar como essa obra, além de apresentar uma sociedade fictícia com várias características negativas, também dialoga com o atual clima político brasileiro de crescente discurso autoritário. Especificamente, nosso foco se encontra na segunda parte do romance, que apresenta uma sociedade distópica formada em torno de um parque abandonado chamado Tupinilândia. Após breve resumo, dividimos a análise em duas partes. Na primeira demonstramos as características distópicas da sociedade em *Tupinilândia*, bem como possíveis ligações de intertextualidade com outras distopias literárias. Na segunda parte da análise, argumentamos a importância da escolha do tempo e do espaço, feita pelo autor, para o projeto composicional do romance e suas implicações.

Tupinilândia é um romance de narração heterodiegética que se divide em prólogo, primeira parte, segunda parte e epílogo. Cada parte é dividida em três episódios, sendo cada episódio constituído de capítulos curtos (o que dá um senso de velocidade à narrativa, em um livro de 444 páginas). A primeira parte do romance é ambientada no Brasil, entre os anos de 1980 e 1985, com ênfase em 1984. Nesse período de reabertura política e fim da ditadura militar, um milionário chamado João Amadeus Flynguer constrói um parque temático baseado na Disneylândia e o batiza de Tupinilândia. O parque, construído em local remoto da floresta amazônica, acaba sendo tomado por um grupo de militares ultraconservadores e insatisfeitos com o fim da ditadura. Ao final desta parte, todas as personagens apresentadas fogem do parque com exceção de Flynguer, que já estava idoso e com câncer, e lá acaba morrendo, deixando os militares no controle do local.

⁵ Outubro de 2019.

A segunda parte do romance é ambientada em 2016 e apresenta novas personagens, tendo como protagonista o arqueólogo Artur Flinguer, fascinado pelo nunca inaugurado parque de Tupinilândia, além de parente distante, e não milionário, dos Flynguers. Como o incidente com os militares no parque havia sido encoberto pelo governo, pouquíssimas pessoas sabiam que havia uma cidade ainda habitada no local. Assim, a segunda parte do romance narra a organização de arqueólogos por Artur Flinguer, para visitar Tupinilândia e lá produzir um tipo de mapeamento digital. Ao chegar à Tupinilândia, porém, o grupo de Artur descobre que o local havia se tornado uma pequena ditadura governada pelo grupo ultranacionalista apresentado na primeira parte do romance. A seguir, passamos para a análise de como essa pequena ditadura encontrada pelo grupo da personagem Artur dialoga com a literatura distópica.

TUPINILÂNDIA ENQUANTO SOCIEDADE DISTÓPICA

Para uma aproximação do romance em foco com o gênero distópico, em termos de conteúdo, destacamos a seguinte explicação do pesquisador Gregory Claeys, que argumenta:

[...] o tema central da distopia moderna é o despotismo, o grau de opressão do regime descrito. [...] as distopias literárias são entendidas como principalmente preocupadas em retratar sociedades onde uma maioria substancial sofre escravidão e/ou opressão como *resultado da ação humana*. (CLAEYS, 2017, p. 290, itálico do autor, tradução nossa).⁶

Na sociedade residente no nunca inaugurado parque Tupinilândia, podemos observar o alto grau de despotismo de uma elite militar que gera a opressão de uma parcela substancial da população. A seguir, destacamos alguns dos elementos distópicos evidenciados.

Em primeiro lugar, há em Tupinilândia um ditador que deve ser sempre obedecido. A obediência ao general Newton Krueel é ensinada desde a infância, conforme podemos notar pelos títulos de três livros infantis encontrados no lugar: “*O General é nosso pai, Nós vamos para onde o general nos levar e Obrigado, meu doce general*”

⁶ No original: [...] the central theme of the modern dystopia is despotism, the degree of oppressiveness of the regime described. [...] the literary dystopias are understood as primarily concerned to portray societies where a substantial majority suffer slavery and/or oppression as a *result of human action*.

(MACHADO, 2018, p. 343, itálico no original). A figura do general enquanto um grande pai também remete nossa leitura ao Grande Irmão no romance *Nineteen Eighty-Four* (1949),⁷ figura descrita em certos momentos no romance de George Orwell em termos paternos: “[...] Grande Irmão adquiria uma estatura monumental, transformava-se num protetor destemido, firme feito rocha” (ORWELL, 2009, p. 25). O pai de Tupinilândia é descrito como um guia caracterizado pela doçura, já o Grande Irmão, é descrito como protetor destemido e firme como rocha. As duas figuras são apresentadas para impor obediência irrestrita de seu povo, mas, também, para gerar um sentimento de segurança e de estabilidade política, ainda que sem liberdade.

Em segundo lugar, há a reescrita da história. O controle da história e das informações é uma característica recorrente nas sociedades representadas nas distopias. Segundo Raffaella Baccolini: “A reescrita da história é central para o bem-estar de um regime totalitário.” (BACCOLINI, 1995, p. 298).⁸ Para manter o regime funcional, há a necessidade de que seu povo não possa refletir criticamente sobre os processos históricos envolvidos na constituição da sociedade totalitária, e, conseqüentemente, sobre uma possibilidade de transformação social. Assim, há o apagamento e reescrita do passado, além do controle estrito das informações no presente. Essa relação entre o controle do presente e a reescrita do passado é fortemente explicitada pelo lema do Partido que domina o governo em *1984*, conforme podemos ler a seguir: “Quem controla o passado controla o futuro; quem controla o presente controla o passado. (ORWELL, 2009, p. 47). Em *Tupinilândia*, assim que são presos, Artur e seu grupo são obrigados a assistir a um vídeo e logo entendem que a sociedade ali encontrada havia passado por uma forte reformulação da história, de modo a deixar seus habitantes em estado de total alienação:

“História – Aula 14” [...]. Uma narradora de voz didática, professoral e tranquila, começou a falar: “Em 1985, com a morte de Tancredo Neves e a recusa do presidente Figueiredo em passar a faixa ao vice José Sarney, instaurou-se o caos no Brasil. Guerrilheiros comunistas infiltrados, disfarçados como médicos comunitários, padres e jornalistas, aproveitaram para fazer o que não conseguiram em 1964: tomar de assalto as principais capitais do país, mergulhando a nação na guerra civil. Mas eles não contavam com um detalhe:

⁷ Traduzido e publicado no Brasil com o título *1984*.

⁸ No original: The rewriting of history is central to the well-being of a totalitarian regime.

na cidade paraense de Amadeus Severo, o general Newton Kruehl reunia os mais fiéis soldados brasileiros para se opor à invasão.” [...]. Por fim, em 22 de setembro de 1988, foi assinado o Acordo de Armistício Brasileiro. Tendo restaurado a ordem e mantendo os ideais da Revolução Redentora vivos, o general Newton Kruehl foi nomeado, através do Ato Institucional Número Dezoito, como presidente vitalício do Brasil, tendo o general Sylvio Frota como seu vice... (MACHADO, 2018, p. 340-341)

A versão da história alternativa é a estratégia que mantém o povo em Tupinilândia sem saber que há alternativas sociais melhores do que aquela em que vivem. A validação da história faz com que o ditador possa manter o controle sem maiores questionamentos, afinal, ele não é visto como um pequeno ditador de uma cidadezinha no meio do nada, mas o presidente de todo o Brasil, com base em uma cidade que passa a ser vista como um tipo de pequena capital do resto do país. Além do ditador, os generais que o acompanham, e que lhe são cúmplices na narrativa falsa, ganham o prestígio de heróis.

Em terceiro lugar, há um controle da informação. Naturalmente, é necessário um grande aparato desse tipo controle da informação para que se possa manter a narrativa da reescrita histórica. No caso de diversas distopias, a mídia é controlada por quem está no poder, como no caso da trilogia distópica *MaddAddam*, constituída pelos romances *Oryx and Crake* (2003), *The Year of the Flood* (2009) e *MaddAddam* (2013), da escritora canadense Margaret Atwood.⁹ Nessa trilogia, o controle da mídia pelas grandes corporações é demonstrado diretamente em um diálogo entre duas personagens que destacamos a seguir: “A imprensa é controlada pela Corps [Corporações], como você sabe, e qualquer publicação independente é independente apenas no nome. (ATWOOD, 2019, p. 284). No caso de *Tupinilândia*, as pessoas se encontram presas no parque e sem acesso ao mundo exterior, elemento relevante que será abordado adiante, tendo apenas a rádio local como fonte de informação. A rádio, como é comum aos regimes totalitários, tem o conteúdo altamente controlado, o que é evidenciado no seguinte trecho: “— A programação não vai ser problema – explicou Demóstenes. — Ele sempre deixava tudo adiantado em uma semana, mas convém você revisar, ver se não há nada de subversivo nas fitas...” (MACHADO, 2018, p. 379). Como é uma rádio, o controle não se resume às

⁹ *Oryx and Crake* foi traduzido e publicado em 2004 com o título *Oryx e Crake*. *The Year of the Flood* foi traduzido e publicado em 2011 com o título *O Ano do Dilúvio*. *MaddAddam* foi traduzido e publicado em abril de 2019 com o título *MaddAddão*

notícias, mas também à programação musical, conforme explicita a voz narrativa no excerto abaixo:

Zeca explicou que a maioria estava na caixa dos censurados e a mostrou, num canto. Os cassetes misturados eram etiquetados com anotações em pincel atômico feitas pelo antigo supervisor da sala: Chico Buarque (comunista), Elis Regina (drogada), Ney Matogrosso (veado), Rita Lee (mau exemplo), Caetano Veloso (subversivo), e assim por diante. (MACHADO, 2018, p. 362)

A censura dos artistas pela rádio de Tupinilândia faz paralelo com artistas censurados/as pela ditadura brasileira em nossa história fora do texto, visto que, na tessitura desse mundo distópico, olha-se para trás e não para frente, para criação de uma realidade distópica, questão que será abordada mais diretamente abaixo.

Em quarto lugar, não há liberdade de mobilidade. Tupinilândia é uma sociedade aprisionada. Somando a reescrita da história com controle da informação, os governantes de Tupinilândia conseguem deixar sua população alienada e suscetível a aceitar seu despotismo através do aprisionamento e isolamento. No caso da sociedade distópica que se desenvolve no parque, além do isolamento geográfico proporcionado pela densa floresta amazônica, há leis que impedem que as pessoas saiam da cidade-parque, a não ser que haja a autorização do governo, como fica claro na parte da narração sobre um grupo de prestígio na cidade, os Jovens Integralistas Livres (JIL): “Os membros da JIL eram dos poucos autorizados a sair de Tupinilândia, para assuntos que só o alto escalão do governo sabia” (MACHADO, 2018, p. 356).

A existência de leis impedindo a livre circulação das pessoas é um elemento recorrente em distopias literárias, como é o caso, por exemplo, no conto de Edward Morgan Forster, “The Machine Stops” (1909),¹⁰ em que a sociedade humana representada vive sob a superfície da terra. Nela, apesar de ser “[...] perfeitamente legal, perfeitamente mecânico, visitar a superfície da terra” (FORSTER, 2011, p. 260), é obrigatório submeter uma solicitação para a máquina, e, após esta ter sido obtida, deve-se seguir exatamente pelo caminho oficial determinado por ela. Neste sentido, as leis que restringem a saída das pessoas de Tupinilândia, a aproximam de outras distopias, sendo este mais um elemento recorrente às obras do gênero, como no exemplo do clássico romance distópico

¹⁰ Traduzido e publicado no Brasil com o título A Máquina Para.

We (1924),¹¹ do russo Yevgeny Zamyatin, em que as pessoas vivem dentro de uma cidade totalmente rodeada por uma redoma de vidro, sendo proibidas de deixar a cidade.

Em quinto lugar, há miséria vivida pelos/as habitantes que não fazem parte da elite do governo. Uma característica das sociedades distópicas é que uma pequena elite tem acesso a privilégios que o resto da população não possui. Muito frequentemente, tais privilégios são demonstrados através da alimentação. Em *1984*, por exemplo, em um diálogo entre as personagens Winston e Júlia, fica evidenciado que os membros do Partido se alimentam de forma muito melhor do que o resto da população, pois, após apresentar alguns itens que conseguira roubar como café, açúcar, leite, pão e geleia, Júlia tece o seguinte comentário a seu amante: “É tudo reservado para o Núcleo do Partido. Os pulhas têm de tudo, para eles nunca falta nada.” (ORWELL, 2009, p. 170). Similarmente, em *Tupinilândia*, há uma divisão de cantinas, que pode ser observada quando a voz narrativa descreve a rotina da personagem Zeca, um morador insatisfeito de Tupinilândia, que cria um grupo secreto de resistência, o qual abordaremos posteriormente na análise. Segundo esta passagem da narrativa:

[Zeca] Não queria gastar indo nas cantinas dos níveis superiores, embora agora pudesse se dar esse luxo, mas tampouco estava com vontade de encarar a ração que serviam nas cantinas do subsolo, bolotas secas e farinhentas de origem duvidosa e que, dizia-se, eram feitas de comida velha. (MACHADO, 2018, p. 397)

Assim, há um paralelo entre a distopia de Orwell e a distopia que se forma *Tupinilândia* no sentido de que os privilégios das elites também se demonstram pela alimentação, o que também acontece em várias outras ficções distópicas.

Em sexto lugar há profunda tristeza da população. Durante a narrativa, há personagens que arriscam suas próprias vidas para sair de Tupinilândia, afirmando que nada poderia ser pior do que viver ali. Um exemplo é dado por uma personagem da elite, a própria esposa do general Newton Krueel, a jovem e bela Gabriela, que implora ao grupo de Artur: “Me levem junto, por favor. Nada pode ser pior do que viver aqui.” (MACHADO, 2018, p. 385). Outro exemplo é a já citada personagem Zeca que, mesmo

¹¹ Traduzido e publicado no Brasil com o título *Nós*. Apesar de ter sido escrito originalmente em russo, o romance foi publicado primeiramente em inglês devido a censura sofrida pelo autor por parte da União Soviética. De fato, a versão original em Russo só foi publicada em 1952.

estando em ascensão da classe baixa para uma condição em que poderia comer nas cantinas superiores, comenta com a namorada que: “[...] nada poderia ser pior do que ficarem presos ali dentro, vivendo sem sentido.” (MACHADO, 2018, p. 401). De fato, o grupo de Artur só consegue fugir de Tupinilândia devido ao apoio de Zeca e de outros/s residentes insatisfeitos do local.

O sentimento de viver preso em um *mau lugar* tanto se adequa ao sentido da palavra distopia como é recorrente às personagens que vivem em mundos distópicos, visto que as personagens que protagonizam distopias geralmente apresentam descontentamento. Em *1984*, por exemplo, Winston escreve em seu diário: “ABAIXO O GRANDE IRMÃO” (ORWELL, 2009, p. 29); e a voz narrativa nos demonstra os sentimentos de Júlia: “[...] ela partia do princípio de que todo mundo, ou praticamente todo mundo, secretamente odiava o Partido” (ORWELL, 2009, p. 182). Já em outra distopia, *Brave New World* (1932),¹² de Aldous Huxley, o grande conflito das três personagens principais da obra, Bernard Marx, Lenina e John, o Selvagem, é que nenhuma delas consegue se adequar ao sistema projetado naquela sociedade. Mesmo com a máxima repetida pela personagem Lenina de que “[...] agora todos são felizes” (HUXLEY, 2019, p. 100) acompanhamos um Bernard Marx insatisfeito com as exigências de socialização a todo momento e uma Lenina com dificuldades em lidar com a pressão social de não poder manter relações com um único parceiro por muito tempo. Já pela segunda metade da obra, quando a personagem John é introduzida, acompanhamos as repetidas cenas de seu desapontamento com a tão avançada e maravilhosa Londres, da qual sua mãe havia lhe contado durante a infância, até a climática conversa com um dos administradores mundiais. Após afirmar não gostar da “civilização” John afirma categoricamente: “Tudo isso me parece absolutamente horrível.” (HUXLEY, 2019, p. 265). Por fim, ainda em outro romance distópico, porém da literatura brasileira, o *Admirável Brasil Novo*, do baiano Ruy Tapioca, o protagonista lamenta enquanto ouve as terríveis notícias na rádio: “Estou no pior dos mundos [...]. Quem dera estar tendo um pesadelo” (TAPIOCA, 2001, p. 23). Portanto, vê-se que o descontentamento que as personagens de *Tupinilândia* apresentam é mais um tema frequente à escritura distópica.

¹² Traduzido e publicado no Brasil com o título *Admirável Mundo Novo*.

Em sétimo lugar, há a criação de um inimigo, para manipulação do sentimento de ódio, com uma referência direta à *1984*. Na sociedade distópica de Orwell há uma atividade social chamada dois minutos do ódio, em que um suposto inimigo do povo, Emmanuel Goldstein, aparece em tela para que todo o ódio acumulado pela oprimida população possa ser redirecionado à esta figura com função de bode expiatório. Na narrativa de *1984*, lemos:

O mais horrível dos dois minutos de ódio não era o fato de a pessoa ser obrigada a desempenhar um papel, mas ser impossível manter-se à margem. Depois de trinta segundos já não era preciso fingir. Um êxtase horrendo de medo e sentimento de vingança, um desejo de matar, de torturar, de afundar rostos com uma marreta parecia circular pela plateia inteira como uma corrente elétrica (ORWELL, 2009, p. 25).

Já em *Tupinilândia*, quando Artur e sua filha Lara vão a julgamento, sob acusação de serem invasores comunistas, ocorre algo similar aos 2 minutos de ódio de *1984*, com a relação de intertextualidade diretamente referenciada pela personagem Artur:

Surgiu [em tela] uma face que Artur reconheceu na hora, de tanto que o vira em fotos: o rosto de João Amadeus Flynguer. Sua imagem fora editada das mesmas fitas VHS de apresentação do parque, uma das quais ele tinha em sua coleção particular. Mas pouco do que ele dizia podia ser escutado, pois a plateia começou a vaiá-lo e a gritar em coro: “Pilantra! Traidor! Ladrão! Vagabundo! Veado! Terrorista! Feminista! Comunista! Sionista! Argentino! Judeu! Ateu!”. — Ah, merda – murmurou Artur, dando-se conta do óbvio. — O que foi? O que está acontecendo? – perguntou Lara. — Não estou entendendo nada. A bem da verdade, os “dois minutos de ódio” não foram uma ideia concebida originalmente por George Orwell, e sim por governos europeus durante a Primeira Guerra Mundial. Mas ninguém explicitou sua função melhor do que ele: a frustração e a raiva violentas derivadas de uma existência controlada e miserável precisam ser canalizadas para algum lugar, de modo a entregar à população uma válvula de escape, mesmo que fosse um inimigo muitas vezes inexistente (MACHADO, 2018, p. 348)

O paralelo entre as duas distopias é evidente e, como explicitado no fragmento acima, ressaltado na própria narração. As duas distopias utilizam a figura de um inimigo externo

para canalizar as emoções negativas do povo de modo a causar uma catarse que impeça que tais sentimentos sejam direcionados contra a elite que domina essas sociedades.

Em oitavo lugar, há opressão de gênero. Uma característica em muitas obras distópicas é a opressão contra as mulheres, o que levou pesquisadoras e pesquisadores a reconhecerem a distopia crítica feminista como uma variedade da distopia que utiliza esta forma de opressão como gerador de enredo na formação da alternativa distópica.¹³ Segundo Ildney Cavalcanti, distopias feministas: “[...] desenham infernos patriarcais de opressão, discriminação e violência contra as mulheres” (CAVALCANTI, 2003, p. 338). Remetendo à sociedade brasileira oitocentista, em *Tupinilândia* há uma notável opressão de gênero, embora não seja esse o motor principal do enredo, como é o caso das distopias feministas. Destacamos o seguinte trecho, que descreve a esposa do já idoso general Newton Kruehl, a bela e jovem Gabriela, para ilustrar nosso argumento:

Aos vinte e um, era uma das selecionadas desde o berço para serem primeiras-damas dos membros do alto escalão – posto que costumava ser renovado conforme elas passavam da idade dos trinta. Era considerado uma honra entre as famílias da cidade ter uma filha naquela posição, ainda que sua função oficial fosse somente sorrir, ser bela, acenar para a multidão e parir filhos. (MACHADO, 2018, p. 355)

Nessa passagem temos um exemplo da redução das mulheres a um papel definido socialmente que lhes impede a autonomia e subjetividade. Segundo Ildney Cavalcanti, as distopias feministas apresentam “[...] uma política sexual de opressão das subjetividades femininas” (CAVALCANTI, 2005, p. 304-305), sendo uma delas a reprodução forçada. Desta maneira, embora não argumentemos que *Tupinilândia* seja uma distopia feminista, a obra certamente possui um paralelo com mais esse tipo de narrativa distópica, pois a personagem Gabriela, bem como as outras mulheres designadas para serem primeiras-damas, possuem sua liberdade e subjetividades negadas. Além disso, tais personagens podem remeter nossa leitura ao clássico distópico de Margaret Atwood, *The Handmaid's Tale* (1987),¹⁴ obra em que mulheres denominadas aias são reduzidas a uma função

¹³ Para uma leitura mais aprofundada ver Cavalcanti (1999).

¹⁴ Romance traduzido e publicado no Brasil com o título *O Conto da Aia*, que, nas percepções de Ildney Cavalcanti (1999) e Raffaella Baccolini (2000) é uma distopia crítica feminista.

meramente reprodutiva para o alto escalão da elite militarizada que controla a sociedade distópica retratada.

Em nono lugar, há um racismo estrutural contra pessoas negras que embora não seja muito explorado na narrativa, é demonstrado de maneira que podemos percebê-lo como ainda mais aberto do que o racismo tanto da sociedade brasileira da década de 1980 como da atual. Segundo a narrativa: “[...] a lei proibia um rapaz negro de namorar uma menina branca sem autorização por escrito da família da moça” (MACHADO, 2018, p. 353). Essa lei é uma extrapolação do racismo existente na sociedade brasileira oitocentista (que permanece até os dias atuais) visto que, apesar do racismo histórico sofrido pela população afro-brasileira, nunca houve no Brasil uma lei como fazendo este tipo de proibição.

Por fim, em décimo lugar, há um grupo de pessoas insatisfeitas que fazem parte de uma oposição secreta contra o governo. Segundo Raffaella Baccolini o texto distópico é edificado: em torno da construção de uma narrativa e uma contranarrativa.” (BACCOLINI, 1995, p. 293).¹⁵ Tom Moylan cita a pesquisadora italiana, acrescentando que a narrativa pertence a uma ordem hegemônica e a contranarrativa a uma da resistência (MOYLAN, 2016). Argumenta ainda o estudioso sobre as distopias que o conflito entre narrativas resulta em: “[...] uma ação que leva a um evento climático que pode (ou não) desafiar ou mudar a sociedade” (MOYLAN, 2016, p. 81). No caso de *Tupinilândia*, o grupo de Artur após ser capturado recebe a ajuda de um outro grupo secreto de subversivos ao sistema distópico, descrito conforme a passagem a seguir: “E todos eles, cada um a seu modo, aprenderam a detestar aquela cidade tanto quanto a esconder muito bem seu descontentamento” (MACHADO, 2018, p. 353). O ódio por Tupinilândia era o que unia tal grupo, mas, à semelhança do ódio escondido por Winston e Júlia em *1984*, havia a necessidade de se fingir que amavam aquele sistema. E, assim como se dispõem Winston e Júlia a agir contra o Partido Interno tão logo percebem na personagem O’Brien uma oportunidade para revolução, o grupo liderado pela personagem Zeca se dispõe a ajudar Artur e sua equipe de arqueólogos, argumentando: “[...] esperamos por uma oportunidade assim faz tempo, e vocês talvez sejam a única que teremos (MACHADO, 2018, p. 357).

¹⁵ No original: around the construction of a narrative and a counter-narrative.

Há mais esse paralelo entre *Tupinilândia* e *1984*, no entanto, o desfecho da contranarrativa nos dois romances é oposto. Na obra de Orwell, O'Brien se revela uma isca do próprio Partido Interno para capturar possíveis cidadãos/ãs insatisfeitos/as, o que faz com que Winston e Júlia acabem torturados, tendo, assim, seus planos arruinados. Já no romance de Samir Machado de Machado, ocorre uma série de acontecimentos que, por sua vez, geram um evento climático. Tal evento não transforma, mas destrói, a Tupinilândia, ocasionando a fuga de sua população sobrevivente para outros lugares do Brasil, de modo que a obra de Machado de Machado apresenta um desfecho com mais esperança do que o de Orwell.

O passado como alerta distópico

Distopias, conforme a palavra indica, são lugares ruins (SARGENT, 1994). Em termos formais, Darko Suvin argumenta que tanto a utopia positiva (eutopia) como a distopia são construções verbais em que as organizações sociais representadas são radicalmente diferentes daquelas encontradas nas sociedades reais e históricas de seus autores/as e leitores/as (mais perfeitas para as eutopias e menos perfeitas para as distopias). Segundo o crítico, tais construções são: “[...] baseadas no estranhamento decorrente de uma hipótese histórica alternativa (SUVIN, 2010, p. 383).¹⁶ Essa hipótese histórica alternativa geralmente localiza as distopias em um tempo futuro em relação à época em que foram escritas. Por tal característica, Fátima Vieira observa: “[...] escritores/as de distopias apresentam imagens muito negativas do futuro” (VIEIRA, 2010, p. 17).¹⁷ O futuro, portanto, é geralmente o tempo da distopia.

Porém, nesse aspecto, *Tupinilândia* difere de grande parte das distopias, pois, embora apresente uma sociedade distópica que nasce de uma hipótese histórica alternativa, o tempo utilizado é o passado. A primeira parte do livro, situado entre 1980-85, que conta a origem do parque e do grupo militar que o tomou, possui uma narrativa que se aproxima do romance histórico. A personagem principal dessa parte, o jornalista Tiago Monteiro, é apresentado em um contexto de angústia e crise econômica que se aproxima da realidade em que o povo brasileiro teve de viver naquele período. Conforme a voz narrativa, lemos que: “O país se encaminhava para a abertura política. A economia,

¹⁶ No original: “[...] based on estrangement arising out of an alternative historical hypothesis.

¹⁷ No original: “[...] writers of dystopias present very negative images of the future.

para o abismo dos empréstimos do FMI” (MACHADO, 2018, p. 36). Em tal contexto histórico ficcionalizado, o parque de Tupinilândia é projetado como uma alternativa à realidade dura no Brasil da época, conforme demonstra a narração:

Em Tupinilândia a realidade cinzenta de inflações e desmatamentos descontrolados, dívidas externas e gerais antipáticos, oligarcas grosseiros e celebridades vulgares seria trocada por outra versão da realidade, com seu colorido hiper-realista de gibi, onde tudo funcionaria perfeitamente, tudo seria sempre feliz e animado como num programa infantil onde todos teriam direito a prêmios. (MACHADO, 2018, p. 105)

Tupinilândia é, inicialmente, imaginado não apenas como um parque para gerar lucro, mas como um lugar melhor dentro do Brasil. Seu idealizar o descreve em termos utópicos: “Um lugar onde crime, favelas, poluição e pobreza serão abolidos, onde qualquer problema será resolvido pela inventividade da tecnologia” (MACHADO, 2018, p. 111). Contudo, ao ser tomado pelos militares, o local isolado e autossuficiente acaba se tornando perfeito para o estabelecimento da ditadura distópica cujas características destacamos na seção anterior deste capítulo. Assim, o tempo (período da ditadura) e o espaço (uma cidade-parque no meio da Amazônia) se juntam para gerar uma sociedade controlada e distópica.

Ainda no que diz respeito à temporalidade, é possível argumentar que, em certo sentido, existem dois tempos na segunda parte do romance, que estão no passado em relação ao ano da publicação do livro. A narrativa da segunda parte se passa no ano de 2016, porém, na comunidade distópica presa dentro do parque de Tupinilândia, o ano até pode ser 2016, mas as pessoas vivem como se ainda estivessem no Brasil da década de 1980. Ao chegar em Tupinilândia e ser preso pelos militares, a personagem Artur conclui assustado: “Não sabemos nada sobre essa gente, ou o quão isolados são. Ao que tudo indica, estão presos aqui há trinta anos, alimentados por paranoias anticomunistas dos tempos da Guerra Fria. (MACHADO, 2018, p. 343). Mais tarde na narrativa, a personagem Helena, filha de João Amadeus Flynguer também confirma que, em termos culturais, aquela sociedade ainda vivia nos anos de 1980 com a seguinte fala: “[...] criaram um Brasil paralelo onde podiam ser os heróis de uma guerra que nunca aconteceu, sob uma ameaça que nunca existiu, fingindo que o regime militar ainda governava. Um lugar onde os anos 1980 nunca terminassem.” (MACHADO, 2018, p. 373).

Ao fazer de sua distopia um povo preso sob um regime militar dos anos de 1980, Samir Machado de Machado não apenas inverte um elemento recorrente as obras distópicas, mas permite que seu público leitor reflita sobre o quão distópico foi o Brasil sob a ditadura militar, mesmo no período em que já estava se encaminhando para uma abertura política. Tal mensagem é importante, visto que, na atualidade (2019), há indivíduos e grupos inteiros apresentando um discurso saudosista da ditadura e dos valores que predominavam no Brasil na década de 1980. Tais grupos argumentam em prol de um possível retorno de governo do país por parte dos militares, lembrando nostalgicamente de um Brasil que, segundo essa visão, era um lugar muito melhor. Dessa maneira, a distopia contida na segunda parte do romance *Tupinilândia* tem potencial crítico bastante específico e pertinente para o momento político vivido pelo público leitor brasileiro.

Para todos/as que argumentam que o Brasil era melhor na época da ditadura, *Tupinilândia* tem potencial argumentativo para refutar essa ideia de duas maneiras. A primeira parte da obra, tendo seu estilo narrativo de romance histórico, nos lembrando da crise econômica e do autoritarismo dos militares, mesmo no período da redemocratização entre 1980 e 1985. A própria construção de Tupinilândia é apresentada como um lugar para se fugir de tudo aquilo, conforme destacamos anteriormente. Já a segunda parte da obra, com seu estilo mais próximo da ficção distópica, demonstra um cenário especulativo onde a ditadura nunca acabou, e em que os valores sociais da época da ditadura permanecem, ou seja, racismo, machismo, homofobia e falta de liberdade de expressão.

É interessante que Samir Machado de Machado não escolhe criar um cenário onde todo o Brasil continua preso ao regime dos militares no ano de 2016, mas isola uma pequena comunidade para sua distopia. Isso possui um potencial significativo pois coloca o Brasil de 2016, com sua crise política e todos os problemas sociais, como a alternativa melhor do que a sociedade distópica aprisionada em Tupinilândia. O Brasil representado no primeiro episódio da segunda parte do romance é marcado pela crise política e econômica pela qual o país passou em 2016 (e do qual não se recuperou), porém, a comunidade isolada descrita na obra consegue ser ainda pior. É com alívio que Artur e seu grupo deixam Tupinilândia para o Brasil caótico e em crise de onde haviam saído, e, ao fim da narrativa, o grupo de Zeca, que escapara de Tupinilândia, vive um final feliz,

apoiado pela rica família dos Flynguers que os ajuda no movimento de recomeçar uma vida na cidade de Salvador. Desta maneira, em *Tupinilândia*, o *topus* utópico em relação à distopia isolada no parque é o próprio Brasil, mesmo em crise democrática, o que pode ser entendido como uma mensagem que demonstra que por pior que esteja, o Brasil atual ainda é melhor do que aquele dos anos de 1980, que era governado por militares.

Para Lyman Tower Sargent, a distopia tradicional era: “[...] uma extrapolação do presente que envolvia um aviso” (SARGENT, 1994, p.8),¹⁸ mas a distopia em *Tupinilândia* não é nada tradicional, visto que ela é uma resposta a uma situação diferente daquelas vividas por autores como Huxley, Orwell, dentre outros/as. Huxley, por exemplo, declarou que o tema de seu *Brave New World*: “[...] não é o avanço da ciência em si; é esse avanço na medida em que afeta os seres humanos (HUXLEY, 2019, p. 11), demonstrando que sua distopia de eugenia e ciência altamente avançada pode ser lida como uma extrapolação de certos discursos científicos de sua época. Já Orwell, declarou sobre seu a ditadura altamente controladora de *1984*, embora não estivesse criticando o socialismo ou o Labour Party, estava apontando para perigos que uma economia centralizada poderia provocar, conforme fica claro no trecho de uma de suas cartas, que destacamos a seguir:

Meu romance recente NÃO pretende ser um ataque ao socialismo ou ao Partido Trabalhista britânico (do qual sou partidário), mas como uma demonstração das perversões às quais uma economia centralizada é responsável e que já foram parcialmente realizadas no Comunismo e no Fascismo. (ORWELL, 1970, p. 502)¹⁹

Huxley e Orwell imaginaram futuros que eram extrapolações desses aspectos sociais que achavam problemáticos. Assim, a extrapolação de preocupações das épocas desses autores tomou forma literária e serviu como um aviso de um futuro distópico. No entanto, Samir Machado de Machado, quase um século distante de Huxley e 69 anos após Orwell, não extrapola o presente para criar um futuro pior, pois lida com grupos e discursos que olham para os horrores do passado ditatorial no Brasil e o defendem como solução para o futuro do país. Neste contexto, ao invés de imaginar um Brasil distópico e futurista, *Tupinilândia* demonstra um pequeno Brasil distópico e isolado que é um tipo

¹⁸ “[...] an extrapolation from the present that involved a warning.

¹⁹ No original: My recent novel is NOT intended as an attack on Socialism or on the British Labour Party (of which I am a supporter) but as a show-up of the perversions to which a centralised economy is liable and which have already been partly realised in Communism and Fascism

de passado paralelo e dentro do presente. Tal passado-presente pode nos lembrar que as coisas já estiveram pior no Brasil, e que, diferente do que certos discursos em vigor defendem, recorrer ao passado do governo militar pode nos levar a uma realidade bem mais distópica do que a que enfrentamos atualmente.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ATWOOD, Margaret. *MaddAddão*. Tradução Marcia Frazão. Rio de Janeiro: Rocco, 2019.

BACCOLINI, Raffaella. It's not in the womb the damage is done: memory, desire and the construction of gender in Katharine Burdekin's Swastika night. In: SICILIANI, Erina; CECERE, Angela; INTONTI, Vittoria; SPORTELLI, Annamaria (Ed.). **Le trasformazioni del narrare**. Fasano: Schena, 1995. p. 293-309.

BACCOLINI, Raffaella. Gender and genre in the feminist critical dystopia of Katharine Burdekin, Margaret Atwood, and Octavia Butler. In: BARR, Marleen (Ed.) *Future females, the next generation: new voices and velocities in feminist science fiction criticism*. Lanham: Rowman & Littlefield, 2000. p. 13-34.

CAVALCANTI, Ildney. **Articulating the Elsewhere: Utopia in Contemporary Feminist Dystopias**. Tese de Doutorado, University of Strathclyde, Escócia, 1999.

CAVALCANTI, Ildney. A distopia Feminista Contemporânea: Um Mito e Uma Figura. In: BRANDÃO, Izabel; MUZART, Zahidé (Org.). **Refazendo Nós - Ensaios Sobre Mulher e Literatura**. Florianópolis: Mulheres, 2003, p. 337-360.

CAVALCANTI, Ildney. "You've Been Framed": O Corpo da Mulher nas Distopias Feministas. In: BRANDÃO, Izabel (Org.). **O Corpo em Revista: Olhares Interdisciplinares**. Maceió: Edufal, 2005, p. 83-98.

CLAEYS, Gregory. **Dystopia: A Natural History**. Oxford: Oxford University Press, 2017.

FORSTER, Edward Morgan. "A Máquina Para". Tradução Celso Braidá. (n.t.) **Revista Literária em Tradução**. Florianópolis, v. 2, n. 2, p. 248-279, 2011.

HUXLEY, Aldous. *Admirável Mundo Novo*. Tradução Vidal de Oliveira. São Paulo: Globo, 2019.

MACHADO, de Machado Samir. *Tupinilândia*. São Paulo: Todavia, 2018.

MOYLAN, Tom. **Distopia: Fragmentos de um Céu Límpido**. Edição de Ildney Cavalcanti e Felipe Benício. Tradução Felipe Benício, Pedro Fortunato, Thayrone Ibsen. Maceió: Edufal, 2016.

ORWELL, George. Letter to Francis A. Henson. In: ANGUS, Ian; ORWELL, Sonia (Org.). **Collected essays, journalism and letters of George Orwell**. Harmondsworth, Inglaterra: Penguin, 1970.

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

SARGENT, Lyman Tower. The Three Faces of Utopianism Revisited. **Utopian Studies**, v. 5, n. 1, 1994, p. 1-37.

SUVIN, Darko. **Defined by a Hollow: Essays on Utopia, Science Fiction and Political Epistemology**. Ralahine Utopian Studies, Vol. 6. Bern: Peter Lang, 2010.

TAPIOCA, Ruy. **Admirável Brasil Novo**. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

VIEIRA, Fátima. The Concept of Utopia. In: CLAEYS, Gregory. (Ed.). **The Cambridge Companion to Utopian Literature**. New York: Cambridge University Press, 2010, p. 3-27.