

**Temporalização e espacialização nas distopias
de Haruki Murakami e George Orwell em *1Q84/1984***

***Temporalization and spacing in dystopias by Haruki Murakami
and George Orwell, 1Q84/1984***

Rafael da Cunha Duarte Francisco

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro / Brasil

rafaelcfrancisco@hotmail.com

Resumo: O presente trabalho tem como seu principal objetivo pensar as questões da espacialização e da temporalização da distopia no romance *1Q84* do escritor japonês Haruki Murakami a partir de uma comparação com a obra homônima escrita por George Orwell. Procuramos pensar como esse processo de uma narrativa temporalizada no romance de Orwell é apropriado e transformado pelo projeto estético de Murakami. Portanto, a nossa investigação se concentrará em tentar refletir sobre esse processo de espacialização da distopia, levado a cabo por Haruki Murakami em seu romance, procurando pensar como ele é capaz de inaugurar também uma nova experiência do tempo na qual a distopia não mais se encontra no futuro distante mas sim no passado (ou no presente) dos seus leitores. O ano de 1984 que em George Orwell virou símbolo do terror que estava à espreita de seus leitores e leitoras, agora – em 2009 – é retomado por Murakami como um passado distópico, como um outro lugar no qual o terrível mundo de 1Q84 tem lugar. Funda-se assim uma distopia espacializada que é, ao mesmo tempo, uma distopia do passado.

Palavras-chave: distopia; Haruki Murakami; George Orwell.

Abstract: The present work has as its main objective to think the issues of space and temporality of dystopia in the novel *1Q84* written by Haruki Murakami on a comparison with the homonymous work written

by George Orwell. We try to think how this process of a temporalized narrative in Orwell's novel is appropriated and transformed by the aesthetic project of Murakami. Therefore, our research will focus on trying to reflect on the process of a spacialized dystopia, carried out by Haruki Murakami in his novel, seeking to think how he is able to also inaugurate a new experience of time in which the dystopia is no longer in the distant future but in the past (or present) of its readers. The year 1984 in George Orwell turned in a symbol of terror that was on the prowl for his readers, now – in 2009 – is taken up by Murakami as a dystopian past, as another place where the terrible world of 1Q84 takes place. Thus begins a specialized distopia which is at the same time, a distopia of the past.

Keywords: dystopia; Haruki Murakami; George Orwell.

Recebido em 1 de novembro de 2015

Aprovado em 19 de fevereiro de 2016

Este trabalho procurará pensar as noções de tempo e espaço no projeto literário distópico do escritor japonês Haruki Murakami. Situado no interior de um projeto maior, que pensa os desdobramentos da literatura distópica a partir da década de 1930 até a atualidade, o presente artigo pretende, para refletir sobre essas duas categorias, traçar algumas relações existentes entre a obra *1Q84* de Murakami e a homônima *1984* de George Orwell, escrita no ano de 1948, poucos meses antes de sua morte.

Separados por mais de meio século de história, os dois romances guardam uma relação já reconhecida inclusive pelo próprio escritor japonês. Ao explicitar, em entrevista concedida em 2009 para o jornal inglês *The Guardian*, seu desejo de “desde muito tempo, escrever um romance sobre um *passado recente* similar ao *futurístico 1984* escrito por George Orwell”,¹ fica claro que a relação entre os dois romances vai além dos seus títulos homônimos. No entanto, o que seria um romance sobre um passado recente (*a near-past novel*)? A resposta mais direta consiste

¹ No original, em inglês, encontra-se: “I long wanted to write a near-past novel similar to George Orwell's futuristic novel 1984.” Disponível em: <<http://www.theguardian.com/books/2009/jun/26/murakami-orwell-aum-novel>>. Acesso em: 27 out. 2014. (tradução e grifo nossos)

em constatar um fato básico: quando o 1984 de Orwell é publicado pela primeira vez na Inglaterra, em 1948, o futuro que se coloca diante dos seus leitores no horizonte do ato de leitura está em aberto,² sobretudo porque se encontra, no âmbito da construção do enredo, em um futuro quarenta anos à frente de seu público. Por outro lado, no caso de Murakami, a narrativa é situada não nesse tempo distante, situado à frente, mas sim no passado do leitor. O ano de 1984, no qual o enredo ficcional se passa, está agora no passado e não mais no futuro dos seus leitores.

Como bem demonstrou Bakhtin, na literatura moderna, e é em Goethe que esse movimento se potencializa de maneira acentuada, “o passado determina o presente de um modo criador, e juntamente com o presente, dá dimensão ao futuro que ele predetermina”.³ Nesse sentido, não nos parece gratuito que um crítico como Fredric Jameson construa em sua mais recente obra a ideia de uma arqueologia do futuro contida nos romances utópicos, no qual a dinâmica fundamental seria justamente a da relação dialética entre identidade e diferença em que uma certa concepção política objetiva imaginar, e por vezes até realizar, um sistema radicalmente diferente do nosso próprio.⁴ E o intento em imaginar esse sistema político diferente, logicamente não pela mesma via concebida por autores como William Morris e H.G Wells⁵ e tantos outros conhecidos utopistas, está presente em George Orwell. Esse presente do autor que compõe o *cronótopo futurista*, se assim o podemos chamar, constitui o delicado projeto estético do escritor inglês. Ao abrir-se para o futuro, imaginando um mundo dividido em três super-potências (Oceania, Lestásia e Eurásia), a narrativa privilegia a satirização dessa ideia, já muito difundida pela tradição histórico-filosófica a partir do século

² Para um maior aprofundamento sobre essa noção na modernidade, ver: KOSSELECK. *Futuro passado: contribuição semântica dos tempos históricos*.

³ BAKHTIN. *A estética da criação verbal*, p. 297.

⁴ No original, em inglês, encontra-se: “The fundamental dynamic of any utopian politics (or of any political utopianism) will therefore always lie in the dialectic of Identity and Difference, to the degree to which such a politics aims at imagining, and sometimes even at realizing, a system radically different from this one.” (JAMESON. *Archeologies of the future: The desire called utopia and other science fictions*, p. xii).

⁵ Cf. MORRIS. *Notícias de lugar nenhum* e WELLS. *A modern utopia*.

XVIII,⁶ de que o progresso seria um *continuum* que correria em direção à construção de um mundo melhor.

Se considerarmos as reflexões do escritor Thomas Pynchon em seu célebre prefácio à edição inglesa de *1984*, podemos afirmar com certa clareza que há um momento decisivo, uma espécie de ponto de virada (*turning point*) no enredo ficcional desse romance, no qual Júlia e Winston tomam consciência de sua condição política e principalmente das restrições frente às esperanças alimentadas ao longo de todo o romance na derrubada do regime totalitário. De acordo com Pynchon:

no momento mais feliz [do casal ao longo da trama], de pé em frente a janela do pátio, contemplando intermináveis extensões de súbita revelação, a coisa mais esperançosa que Winston (*he*) é capaz de pensar em dizê-la é: nós somos os mortos (*We're the dead*), uma avaliação que a Polícia do Pensamento fica extremamente feliz em repetir apenas alguns segundos depois.⁷

O trecho ao qual Pynchon faz referência em seu prefácio consiste no episódio da captura de Winston e Júlia, protagonistas da trama, em seu esconderijo no bairro dos proles (proletários), no pequeno quarto anexo à loja de antiguidades alugado pelo proprietário que, momentos depois, se revelará como um agente secreto da Polícia do Pensamento criada por Orwell para vigiar e punir os cidadãos dissidentes da Oceania. Esse momento, justamente o mais feliz (*Maximum well-being*) entre os dois, é rapidamente suprimido, dando lugar a uma tomada de consciência de sua

⁶ A esse respeito, ver: KOSELLECK. *Crítica e crise: uma contribuição à patogênese do mundo burguês*. O autor, a partir do declínio das propostas utópicas contidas em diversas filosofias da história, procura interpretar e compreender um processo de crise da modernidade. Outro exemplo encontra-se em: HABERMAS. *Diagnósticos do tempo, seis ensaios*, p. 14. Aqui o autor afirma que “esse esgotamento [das energias utópicas] pode configurar uma mudança no espírito do tempo em geral. Talvez o amálgama que unia o pensamento utópico e histórico se dissolva novamente; talvez a estrutura do espírito do tempo e o estado de agregação política se transformem.”

⁷ No original, em inglês, encontra-se: “At the moment of maximum well-being, standing at the courtyard window, gazing into endless expanses of sudden revelation, the most hopeful thing he can think of or say is, ‘We’re the dead’, an assessment the Thought Police are only too happy to echo a second later.” (tradução nossa) (PYNCHON. In: ORWELL. *1984*, p. xxii).

condição capaz de oferecer um fechamento irônico ao enredo construído pelo escritor inglês ao longo do romance. A sentença pela qual esse fechamento se expressa é simples, imperativa e destituída de qualquer reflexão mais profunda, sendo proferida por Winston e mimeticamente repetida por Júlia, sem nenhuma intervenção do narrador: “Nós somos os mortos”. A resposta que o leitor encontra nesse momento é não a de um narrador comentando o evento, as emoções ou qualquer outro fator referente à cena que está se desenrolando, mas sim uma resposta igualmente simples, imperativa e astutamente irônica vinda de um alto-falante que diz: “Vocês são os mortos”. A cena completa desenrola-se da seguinte forma:

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

– Nós somos os mortos – disse ele.

– Nós somos os mortos – ecoou Júlia, lealmente

– Vocês são os mortos – disse uma voz de ferro, por trás deles.⁸

⁸ No original, em inglês, encontra-se: “The birds sang, the proles sang, the party did not sing. All round the world, in London and New York, in Africa and Brazil and in the mysterious, forbidden lands beyond the frontiers, in the streets of Paris and Berlin, in the villages of the endless russian plain, in the bazaars of China and Japan – everywhere stood the same solid unconquerable figure, made monstrous by work and childbearing, toiling from birth to death and still singing. Out of those mighty loins a race of conscious beings must one day come. *You were the dead; theirs was the future*. But you could share in that future if you kept alive the mind as they kept alive the body, and passed on the secret doctrine that two plus two make four.

O fechamento do enredo aqui torna-se evidente: a esperança na vitória dos protagonistas é invertida habilmente em um sentimento de descrença, ou ainda em uma tomada de consciência desiludida, na possibilidade de que fosse possível lograr o triunfo absoluto frente às forças do Partido. Nessa direção, a última frase da cena parece claramente ser o principal elemento responsável pela atribuição de um sentido irônico, não apenas ao trecho supracitado, mas também por ser capaz de colocar todo o enredo em perspectiva, especialmente se consideramos a trajetória dos protagonistas, – seus encontros furtivos – e como ela os impele à luta sistemática contra o sistema totalitário, configurando-se como o momento em que a expectativa dos leitores, certamente até aqui alinhadas com as dos protagonistas, sejam frustradas. Quando a polícia do pensamento (a força repressora ligada ao Partido e principalmente ao Estado totalitário) pronuncia com sua “voz de ferro” que eles são os mortos, o faz de forma irônica, para afirmar algo do qual nenhum dos cidadãos da Oceania pode fugir; o encurtamento do espaço de agência do indivíduo nesse futuro distópico ficcionalmente criado por Orwell. Na sequência, esse movimento narrativo ganha seus contornos finais e decisivos ao apresentar para seus leitores e aos próprios protagonistas a confirmação de que os poderes do Partido não têm limites. O que é *selecionado* como ponto intransponível, como a demonstração máxima de que esse futuro não oferece margens para novos futuros capazes de derrubar a sociedade distópica que ali opera, é justamente o lugar em que nem mesmo o poderoso Partido Interno poderia avançar, Ousar pisar nesse lugar aparece apenas algumas páginas antes, durante um diálogo travado entre os dois protagonistas, no qual Winston afirma que:

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

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

‘We’re the dead’, he said.

‘We’re the dead’, echoed Julia dutifully.

‘You are the dead’, said an iron voice behind them.” (tradução e grifo nossos) (ORWELL. 1984, p. 252).

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

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

– Não – ele disse um pouco mais esparançoso – não; isso é bem verdade. Eles não podem entrar dentro de você. Se você pode sentir que permanecer humano (*staying human*) vale a pena, mesmo que isso não dê o menor resultado, você os terá derrotado.⁹

Os dois diálogos aqui citados são os principais momentos que contribuirão posteriormente para o fechamento da trama, justamente no momento do reencontro de Júlia e Winston após a sua captura e respectiva tortura no interior do ministério do amor. O partido prova a Winston e aos seus leitores que não há, na sociedade distópica ficcionalmente construída por Orwell, um lugar impenetrável. A certeza do amor nutrido por Júlia torna-se, durante o episódio do reencontro, a confirmação de que o Grande Irmão havia logrado sua vitória diante dos protagonistas sediciosos. Uma vitória que oferece um fechamento irônico para o enredo, na medida

⁹ No original, em inglês, encontra-se: “We shall be utterly without power of any kind. The one thing that matters is that we shouldn’t betray one another, although even that can’t make the slightest difference.

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

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

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

‘No,’ he said a little more hopefully, ‘no; that’s quite true. They can’t get inside you. If you can *feel* that staying human is worth while, even when it can’t have any result whatever, you’ve beaten them.’” (tradução nossa) (ORWELL. 1984, p. 192).

em que as “esperanças, possibilidades e verdades [refletidas pelos dois protagonistas] são observadas pela percepção da inadequação última da consciência para viver feliz no mundo ou compreendê-lo plenamente.”¹⁰

Essa tópica da inadequação é também amplamente presente na obra homônima, *1Q84*, escrito por Haruki Murakami. O enredo do romance – assim como em Orwell – gira em torno da estória de amor vivida pela professora de educação física Aomame e o professor de matemática Tengo. Os dois se conhecem durante a infância na escola primária do pequeno distrito no qual viviam naquela época. O contato deles é restrito: um breve momento em que as mãos se tocam na sala de aula, após o jovem Tengo defender Aomame dos insultos dos colegas de classe que faziam menção aos hábitos da garota, educada pelos pais nos preceitos da doutrina das testemunhas de Jeová em um país dividido pelo xintoísmo e o budismo. Depois dessa rápida experiência, que será rememorada ao longo de todo o romance, a menina acaba rompendo com sua família e sendo obrigada a mudar de cidade, perdendo o contato com Tengo.

E assim inicia-se a trama do romance; os dois protagonistas separados em sua infância passam – cada um a sua maneira – a se distanciar do seu próprio mundo, o mundo que se passa no ano de 1984, e entram no mundo de 1Q84. Aomame percebe essa mudança, mas inicialmente não consegue encontrar uma maneira de lidar com esse “novo mundo”, esse outro lugar que agora existe no, ou em concorrência com, o ano de 1984. Em suas palavras:

É claro que tudo não passava de uma suposição, pensou Aomame enquanto caminhava. Mas, naquele momento, era a hipótese mais convincente. Enquanto não encontrasse uma explicação plausível, era com base naquela hipótese que deveria agir. Caso contrário, seria atropelada e atirada a algum canto. Era preciso encontrar uma maneira adequada de denominar a nova situação em que se encontrava. Era necessário criar um termo especial para diferenciar o mundo novo daquele mundo anterior em que os policiais ainda usavam revólveres. Até mesmo os gatos e os cachorros recebiam nomes. Um novo mundo também precisava de um.

¹⁰ WHITE. *Meta-história*: a imaginação histórica no século XIX, p. 25.

“1Q84 – É assim que vou chamar esse mundo novo”, decidiu Aomame. “Com a letra ‘Q’, de Question mark; um ‘quê’ de dúvida, de interrogação.”

Enquanto caminhava, balançava a cabeça como se reafirmasse sua decisão. Querendo ou não, ela agora se encontrava nesse “1Q84”. O ano de 1984 que ela conhecia deixara de existir. Agora estava em 1Q84. Houve uma mudança no ar, uma mudança no cenário. Precisava se adaptar o mais rápido possível às regras desse mundo novo com esse quê de interrogação. Precisava agir como um animal solto numa floresta desconhecida: para se proteger e conseguir sobreviver, tinha de conhecer o quanto antes o local, e se adaptar rapidamente às novas regras.¹¹

Nesse outro lugar, não mais situado na temporalidade regular da história – ou ainda no passado recente almejado por Murakami (near-past novel) – os protagonistas sentem a necessidade de encontrar o caminho de volta para o mundo de 1984 ou, falando de uma outra forma, para o mundo da história. Mesmo não manifestando em nenhum momento, o leitor depreende que o mundo de 1Q84 é criado por Tengo em parceria com a jovem Eriko Fukada. O jovem professor de matemática tem a aspiração de tornar-se um romancista reconhecido e vê a oportunidade surgir quando é convidado por um amigo, editor reconhecido no universo literário japonês, a reescrever o romance da jovem menina de 17 anos. Ao aceitar reescrevê-lo, Tengo não sabe mas está ele mesmo construindo o mundo distópico para o qual ele e Aomame serão arrastados e do qual eles só poderão sair juntos. Ao tomar consciência de que o livro de Eriko Fukada (*A Crisálida de Ar*), por ele reescrito, produziu um outro mundo no qual ele estava aprisionado, mundo esse no qual o povo pequenino exercia seu poder de maneira irrestrita e via no romance escrito a quatro mãos uma ameaça concreta à descrição de sua atuação, Tengo chega a perguntar-se “que tipo de realidade imita criações ficcionais”¹² num mundo em que “ele não conseguia distinguir a realidade e a imaginação”.¹³ Tengo formula a questão da seguinte forma:

¹¹ MURAKAMI. *1Q84*. Livro 1, p. 115.

¹² MURAKAMI. *1Q84*. Livro 2, p. 102.

¹³ MURAKAMI. *1Q84*. Livro 3, p. 297.

Quererá então dizer que isto é o mundo do romance? Que, não sei como, posso ter saído do mundo real e terei entrado neste mundo d'A Crisálida de Ar, como a Alice quando caiu pela toca do coelho? Ou será que transformaram o mundo real para condizer rigorosamente com a história d'A Crisálida de Ar? Quererá então dizer que o mundo que existia – o mundo habitual, com uma só lua – já não existe? E será que o poder do Povo Pequeno tem alguma relação com isto tudo?, interrogava-se Tengo. [...] Para Tengo, a história deixara de pertencer ao mundo da ficção. Ela havia se tornado o mundo real. Uma realidade em que, se cortasse a pele com uma faca, o sangue vermelho iria escorrer de verdade. E, no céu desse mundo, pairavam duas luas, uma grande e outra pequena.¹⁴

E o desenrolar do enredo se dá na medida em que Tengo e Aomame, conscientes de que o mundo em que pairavam duas luas no céu representava uma ameaça significativa para ambos, procuram se reconstruir para, juntos, saírem desse mundo para o qual a ficção de Eriko Fukada reescrita por Tengo os havia arrastado. Aqui, o mundo distópico não se situa mais no futuro distante, como é por exemplo na obra de Orwell ou em Huxley e Zamyatin¹⁵ por exemplo, mas em uma temporalidade bem definida: o ano de 1984, que lentamente cede espaço não para um novo futuro que se desenrolará a partir da experiência presente, como no caso de Orwell, em uma eterna permanência reificada pela sociedade totalitária cuidadosamente construída pelos membros do Partido Interno, mas sim em um outro lugar, no mundo trazido à tona pela ficção escrita por Tengo que, no romance de Murakami, ironicamente toma o lugar ou, dito de uma forma mais apropriada: sobrepõe-se ao mundo da referência para criar essa distopia do passado aproximado (*near-past novel*).

Assim, a relação já clássica entre o pensamento utópico – que desde o século XVIII vê sua progressiva temporalização, a partir da

¹⁴ MURAKAMI. *1Q84*. Livro 2, p. 102. MURAKAMI. *1Q84*. Livro 3, p. 204.

¹⁵ A esse respeito, ver: JAMESON. *Archeologies of the future: The desire called utopia and other science fictions*, p. 202. No qual o autor afirma, na nota 36, que “*Brave New World* é a terceira obra da trilogia distópica a qual se juntariam *We* e *1984* de Orwell” (tradução nossa).

publicação do canônico *2440* de Louis Mercier,¹⁶ acentuar-se como um *tópos* – e a ficção parece sofrer uma nova ruptura. Se o *cronotopo* – a fusão entre o espaço e o tempo – que estava posto diante dos escritores utópicos/distópicos apresentava um futuro em aberto¹⁷ a ser preenchido pela imaginação do romancista, por um projeto que fosse mesmo uma arqueologia do futuro, para ficar com a expressão cunhada por Fredric Jameson, agora esse futuro já não parece ser mais, pelo menos em Murakami, a motivação última para a produção dessas obras literárias.

Quando Orwell publica, anos antes de sua morte, uma das obras-primas da distopia literária moderna, o romance logo torna-se mundialmente conhecido pela sua relação explícita com aquilo a que seu enredo tomava como referência: o pós-segunda guerra e os primeiros desdobramentos da guerra-fria e do regime soviético em sua expansão imperialista por partes do continente asiático e do leste europeu.¹⁸ Esse movimento é praticamente natural quando pensamos nas distopias clássicas, se é que esse termo pode ser utilizado para se referir às obras de Orwell, Zamyatin e Huxley e diferenciá-las dos romances distópicos mais recentes como os de Murakami, e baseia-se no pressuposto de que essas obras estariam ligadas, nas palavras do filósofo Isaiah Berlin, à derrocada de um certo tipo de “filosofia perene” que:

com suas verdades objetivas e inalteráveis fundamentadas na percepção de uma ordem eterna por trás do caos das aparências, foi lançada na defensiva com os ataques de relativistas, pluralistas, irracionalistas, pragmatistas, subjetivistas, e certos empiricistas. Com o declínio dessa

¹⁶ KOSELLECK. *Estratos do tempo*: estudos sobre história, p. 121-126.

¹⁷ A esse respeito, ver: KOSSELECK. *Futuro passado*: contribuição semântica dos tempos históricos. Especialmente os ensaios contidos na primeira parte do livro que elucidam bem como a modernidade configura-se a partir de uma abertura do futuro em relação à perda de força da escatologia cristã medieval. O pensamento político desenvolvido não só por escritores, mas também pelos próprios filósofos da história iluministas – o objeto último de pesquisa do historiador alemão para pensar a sua teoria da modernidade – sofrerá uma profunda alteração; o futuro se apresentará como um espaço de conjecturas do possível ou mesmo do desejável, no qual as categorias de expectativa e experiência estão dialeticamente relacionadas na produção dos prognósticos que pretendem dar conta desse futuro aberto.

¹⁸ JAMESON. *Archeologies of the future*: The desire called utopia and other science fictions, p. 182-210

filosofia, o conceito de sociedade perfeita, que deriva dessa grande visão unitária, perde seu poder de persuasão. [...] [Dessa perda de força, surgiriam o] protesto – e as antiutopias – de Aldous Huxley, Orwell e Zamyatin [nas quais] o próprio fluxo da vida humana é brutalmente reduzido à uniformidade.¹⁹

Essa perda de força, obviamente representada pelos horríveis e assustadores futuros imaginados por esses autores, já apresenta um certo esgotamento desse modelo de uma arqueologia do futuro construída a partir da *experiência* referencial à qual esses mesmos romances fazem referência. Quando Winston, na cena final de *1984*, se comove com a possibilidade de vitória da Oceania – e por consequência do próprio Partido Interno – na guerra, diante das outras duas superpotências, o enredo encontra um desfecho profundamente irônico e melancólico: o próprio esgotamento das forças utópicas que constituíram esse indivíduo moderno que pensara, ao longo de todo o romance, que seria possível lograr a vitória diante da imensurável força do Grande Irmão (Big Brother).

Nesse sentido, a distopia orwelliana parece já apresentar os sinais de dissolução do cronotopo futurista que orientou essa temporalização do pensamento utópico na literatura. O fechamento irônico que o escritor inglês oferece à construção de seu mundo distópico já coloca em dúvida o cronotopo do futuro em aberto, satirizando justamente toda uma tradição romanesca a que se atribuiu o papel de prognosticar imaginativamente como seria a vida dos homens e mulheres no porvir. A distopia, quando surge como “a face negativa da utopia”,²⁰ não apenas nega sua antítese como abre espaço para uma nova forma de relacionamento entre o tempo e o espaço, no qual o pensamento utópico não parece estar ligado apenas ao futuro, mas sim à própria existência dos homens em qualquer tempo e, como nos demonstra Murakami, em qualquer mundo. Pouco importa como será Tóquio daqui 50 anos, ou mesmo como será o outro mundo – o da ficção criada por Tengo – em um futuro distante; importa a busca dos protagonistas pela saída desse mundo, essa que ao fim e ao cabo termina por ser a busca de um pelo outro.

¹⁹ BERLIN. *Limites da utopia*: capítulos da história das ideias, p. 48-49.

²⁰ WILLIAMS. *Cultura e sociedade*: de Coleridge a Orwell, p. 267.

A reflexão de Marco Polo, ao final de *As cidades Invisíveis*, sobre o que o futuro guardaria para as cidades de Kublai Khan, quando o viajante conta sobre todas as cidades imaginárias criadas por Huxley, Orwell, Zamyatin e Swift, já aponta para novos caminhos sobre o romance distópico ao concluir que:

O inferno dos vivos não é algo que será; se existe, é aquele que já está aqui, o inferno no qual vivemos todos os dias, que formamos estando juntos. Existem duas maneiras de não sofrer. A primeira é fácil para a maioria das pessoas: aceitar o inferno e tornar-se parte deste até o ponto de deixar de percebê-lo. A segunda é arriscada e exige atenção e aprendizagem contínuas: tentar reconhecer quem e o que, no meio do inferno, não é inferno, e preservá-lo.²¹

As opções dadas por Calvino são elas mesmas duas formas de interpretação para o romance distópico: 1) percebê-lo como resultado de um contexto no qual as energias utópicas encontram-se esgotadas desde os tempos de Orwell, Zamyatin e Huxley; ou 2) apreendê-lo, em meio ao esgotamento mesmo dessas energias utópicas, como uma obra ficcional dotada de uma historicidade capaz de transgredir seus próprios limites e continuar, mesmo quando a guerra-fria já não se configura mais como uma ameaça iminente à existência dos seus leitores, suscitando mesmo novos *diagnósticos* sobre a existência desses homens e mulheres, não tanto em um futuro distante ou em um mundo ficcional que se sobrepõe à referência, mas sim *na* literatura.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. *A estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

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

CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Biblioteca Folha, 2003.

²¹ CALVINO. *As cidades invisíveis*, p. 71.

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

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

JAMESON, Fredric. *Archeologies of the future: The desire called utopia and other science fictions*. London: Verso, 2007.

KOSELLECK, Reinhart. *Crítica e crise: uma contribuição à patogênese do mundo burguês*. Rio de Janeiro: EDUERJ; Contraponto, 1999

KOSELLECK, Reinhart. *Estratos do tempo: estudos sobre história*. Rio de Janeiro: Ed. Puc-Rio; Contraponto, 2004.

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado: contribuição semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Ed. Puc-Rio; Contraponto, 2006.

MORRIS, William. *Notícias de lugar nenhum*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2002.

MURAKAMI, Haruki. *1Q84*. Livro 1. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2009.

MURAKAMI, Haruki. *1Q84*. Livro 2. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2009.

MURAKAMI, Haruki. *1Q84*. Livro 3. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2010.

ORWELL, George. *1984*. London: Penguin Books, 1989.

WELLS, H. G. *A modern utopia*. London: Penguin Books, 2005.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura e sociedade: de Coleridge a Orwell*. Trad. Vera Joscelyne. Petrópolis: Editora Vozes, 2011.

WHITE, Hayden. *Meta-história: a imaginação histórica no século XIX*. São Paulo: EDUSP, 2008.

ZAMYATIN, Yevgeni. *Nós*. Lisboa: Antígona, 2004.