



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA
CENTRO DE HUMANIDADES OSMAR DE AQUINO
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
CURSO DE LICENCIATURA PLENA EM HISTÓRIA**

ALEXANDRE ARAÚJO DA SILVA

**UTOPIA DE UNS, DISTOPIA DE OUTROS: A COMPAIXÃO ENQUANTO
POTÊNCIA EM *JOGOS VORAZES***

**GUARABIRA – PB
2017**

ALEXANDRE ARAÚJO DA SILVA

**UTOPIA DE UNS, DISTOPIA DE OUTROS: A COMPAIXÃO ENQUANTO
POTÊNCIA EM *JOGOS VORAZES***

Monografia apresentada à banca examinadora, no curso de Licenciatura Plena em História pela Universidade Estadual da Paraíba, como requisito à obtenção do título de graduado em História.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Elisa Mariana de Medeiros Nóbrega

**GUARABIRA – PB
2017**

É expressamente proibido a comercialização deste documento, tanto na forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano do trabalho.

S586 Silva, Alexandre Araujo da.
Utopia de uns, distopia de outros [manuscrito] : a
compaixão enquanto potência em Jogos Vorazes / Alexandre
Araujo da Silva. - 2017.
56 p.

Digitado.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em
História) - Universidade Estadual da Paraíba, Centro de
Humanidades, 2017.

"Orientação : Profa. Dra. Elisa Mariana de Medeiros
Nóbrega, Departamento de História - CH."

1. Sociedade do Espetáculo. 2. História. 3. Literatura. 4.
Utopia. 5. Distopia. 6. Jogos Vorazes.

21. ed. CDD 900

ALEXANDRE ARAÚJO DA SILVA

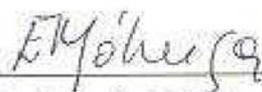
UTOPIA DE UNS, DISTOPIA DE OUTROS: A COMPAIXÃO ENQUANTO POTÊNCIA
EM *JOGOS VORAZES*

Monografia apresentada à banca examinadora, no curso de Licenciatura Plena em História pela Universidade Estadual da Paraíba, como requisito à obtenção do título de Graduado em História.

Área de concentração: Historiografia, Literatura e Mídia.

Aprovada em: 30/11/2017.

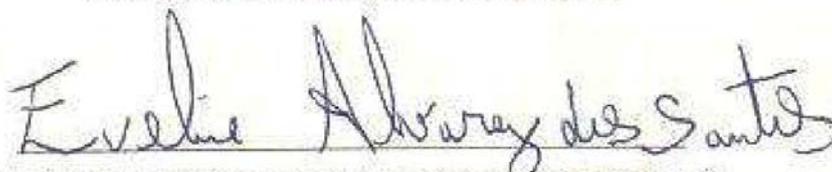
BANCA EXAMINADORA



Prof^ª. Dr^ª. Elisa Mariana de Medeiros Nóbrega (Orientadora)
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)



Prof^ª. Dr^ª. Telma Dias Fernandes (1^ª Examinadora)
Universidade Federal da Paraíba (UFPB)



Prof^ª. M^ª. Eveline Alvarez dos Santos (2^ª Examinadora)
Centro de Línguas do Estado da Paraíba (CELIN-PB)

Às minhas (ir)mães Silvia (*in memoriam*), Zefa, Nany e Flávia,
por serem muito mais que mães, muito mais que irmãs, DEDICO.

AGRADECIMENTOS

A Deus, ou “isso que chamamos tão descuidadamente de Deus”, como diz Caio F. Abreu.

Ao CNPq e à UEPB, por permitirem que eu começasse a trilhar meu caminho de pesquisador/historiador.

À minha orientadora Elisa, às vezes Mariana, por não ter me dado o peixe ou apenas me ensinado a pescar, mas por me ensinar a querer pescar. Esse trabalho não existiria sem você. Assim como eu não teria chegado aonde cheguei.

À professora Telma Dias Fernandes pela disponibilidade, por encontrar um espaço na agenda para me encaixar sem me conhecer, pela paciência em ler esta pesquisa.

À Eveline Alvarez por se comprometer tão profissionalmente com minha pesquisa e pelas iridescências de nossa amizade.

Aos professores que tive o prazer em ser aluno: Beltrame, Azemar Soares, Elisa Mariana, Martinho, Ruston Lemos, Joedna Meneses, Evelyn Faheina, Naiara Ferraz, Simone Cavalcante, Waldeci Chagas, Rita Cavalcante, Alômia Abrantes, Gilvan Torres, Flávio Carreiro, Rônia Galdino, Juvandi Souza, Cristiano Cristillino, João Bueno, João Aurélio, Mônica Guedes, Mariângela Vasconcelos, Michelly Cordão, Edna Nóbrega, Simone Costa, Regina Silveira, Francisco Fagundes, Aline Araújo, Susel Rosa e Cibele (em ordem de períodos), em especial a Carlos, Adriano ou o híbrido Carlos Adriano, que me foi inspiração e dedicou a mim, por diversas horas, atenção e respeito.

À Tia Josefa, por ser minha mãe em tempo integral, mesmo antes de ser oficialmente minha mãe.

À minha irmã Nany, por ser meu pilar, minha rocha; por segurar minhas lágrimas mesmo quando não está fisicamente presente. Por ser meu forte. À melhor irmã e melhor amiga do (meu) mundo.

À Silvia, minha mãe, por me amar dentro do meu coração, e por, mesmo que tenha precisado partir, se fazer presente.

À Flávia, minha irmã, pelos incentivos exagerados, e por sua maneira dramática em demonstrar carinho.

À minha família, por me ensinar a ter personalidade e opiniões próprias, principalmente ao discordar.

Aos meus amigos Alex Cavalcante e Wellington Pereira, por, sem mesmo saber, ajudarem com que eu não desista.

À Aurielle, Nilton, Valdinele, Sandra, Nyh, Aline, Alice (e a todos os que deixei de citar), por estarem, desde o início, me dando força inconscientemente.

À Gabrielly, a força da mulher, por me permitir ensinar e aprender, pelo apoio e companhia. Pelos não's antes dos sim's.

À Marcella Costa, simplesmente por ser Universo em pessoa. Amizade que nos preenche.

À Tereza, sendo porta, janela, brecha, poesia, risco, vida.

À Débora Dantas, por me ensinar que a vida não precisa ser dolorida pra sempre.

Aos amigos que a Universidade me permitiu: Azemar, Annyeli, Djanira, Priscila, Cláudia Vanessa, Vânessa, Vitória, Junior (Luz), Vilian, Àlex... Independente do tempo que os vi, sei que os enxerguei.

A Paulinho, pela revisão deste trabalho, pelos comentários construtivos e pelas conversas poéticas em meio aos corredores.

E como lembrete: a ter suportado até aqui (para além do acadêmico), pois (in)felizmente a vida cobra seu preço.

OBRIGADO!

Palavra puxa palavra, uma ideia traz outra, e assim se faz um livro, um governo, ou uma revolução, alguns dizem que assim é que a natureza compôs as suas espécies.

(Machado de Assis).

Muitos homens iniciaram uma nova era na sua vida a partir da leitura de um livro.

(Henry David Thoreau).

[...] é o desesperado momento em que se descobre que este Império, que nos parecia a soma de todas as maravilhas, é um esfacelo sem fim e sem forma, que a sua corrupção é gangrenosa demais para ser remediada pelo nosso cetro, que o triunfo sobre os soberanos adversários nos fez herdeiros de suas prolongadas ruínas.

(Ítalo Calvino, Cidades Invisíveis, p. 8).

RESUMO

Partindo de um olhar historiográfico, seguimos pelos meandros do subgênero literário distópico como fonte historiográfica, utilizando da narrativa trilogica *Jogos Vorazes*, da escritora estadunidense Suzanne Collins, para compreender as metáforas que nos são apresentadas originadas pela sociedade espetacular (DEBORD, 1997). Assim, compreendemos e contextualizamos a distopia com Thomas Morus (1516), John Stuart Mill (1818) e Russel Jacoby (2001; 2007); pensamos o papel das obras distópicas enquanto subjetivas, ou seja, criações a partir da realidade e da visão de seus autores imbuídos de sua temporalidade (PERRONE-MOISÉS, 2016). Dessa forma, a sociedade do espetáculo é uma das maneiras de perceber o que Foucault (2008) chama de sociedade disciplinar e biopolítica, e também um sinônimo das práticas estratégicas pensadas por Michel de Certeau (2007). Portanto, a proposta dessa pesquisa é compreender as formas de resistência e/ou táticas (CERTEAU, 2007) possíveis de dificultar o controle do espetáculo. Para isso, discutimos o sujeito Outro – aquele diferente de nós – e suas outridades, percebendo-o interdisciplinarmente enquanto solidário com seus sofrimentos e dores, fomentando a compaixão (SELLINGMANN-SILVA, 2009), tornando-a uma forma de resistir, dentre as muitas outras na narrativa literária. Por fim, compreendemos a literatura enquanto fonte importante para a escrita historiográfica por sua pluralização de sujeitos, o que se torna importante na compreensão de outrem.

Palavras-chaves: História e Literatura; Utopia e Distopia; Alteridade/Outridade e Compaixão; Sociedade do Espetáculo; Jogos Vorazes.

ABSTRACT

Through historiographical lens, our study, based on *The Hunger Games* trilogy by American author Suzanne Collins, follows the intricate ways of the dystopian subgenre in order to understand the metaphors that have their roots in the society of the spectacle (DEBORD, 1997). Therefore, we are going to contextualize and shed light on Dystopia with the aid of Thomas Morus (1516), John Stuart Mill (1818) and Russel Jacoby (2001; 2007); we are going to reflect on the subjective role of dystopian works, i. e., on how they are creations founded upon the reality and vision of its authors who are imbued with their temporality (PERRONE-MOISÉS, 2016). The society of the spectacle is then one of the ways to perceive what Foucault (2008) referred to as disciplinary society and biopolitics; it is also an equivalent to what Michel de Certeau (2007) has called strategic practices. Consequently, our research aims to make sense of the tactics of resistance (CERTEAU, 2007) against the power of the society of the spectacle. With that in mind, we are going to discuss the Other – that one who is different from us – and their otherness, acknowledging them in an interdisciplinary way while being sympathetic to their pain and distress, encouraging compassion (SELLINGMANN-SILVA, 2009), turning it into a weapon of resistance among many others in the literary narrative. Finally, we are going to examine the literature as an important source of the historiographical writing because of its pluralization of subjects, which is an essential tool to grasp the other.

Key words: History and Literature. Utopia and Dystopia. Otherness and Compassion. Society of the spectacle. Hunger Games.

SUMÁRIO

1 QUANDO UMA INTRODUÇÃO NÃO É SUFICIENTE	10
2 DE MORE À MILL: OS <i>TOPOS</i> DE SONHO E PESADELO	13
2.1 RUSSEL JACOBY E OS DIVERSOS (ANTI) <i>TOPOS</i>	16
2.2 SUBJETIVIDADE: A(S) DISTOPIA(S)	21
3 <i>JOGOS VORAZES</i> PARA UNS E OUTROS	25
3.1 A SOCIEDADE DO ESPETÁCULO (IN)VIABILIZA A OUTRIDADE	28
3.2 COMPAIXÃO RESISTE À SOCIEDADE ESPETACULAR (?)	35
3.3 SOBRE A DISTOPIA PALPÁVEL	46
4 CONCLUSÃO.....	50
REFERÊNCIAS	52

1 QUANDO UMA INTRODUÇÃO NÃO É SUFICIENTE

O caminho até aqui foi constituído dificilmente. Vida pessoal e vida acadêmica se entrelaçam mesmo que se tente ao máximo não fazê-lo. Assim, alguns percursos levam à busca do sonho, dos planos utópicos, enquanto que em momentos ermos o pesadelo assola, transformando os caminhos à frente em monstros difíceis de serem destruídos. Os piores medos tornam o mundo um lugar distópico, e quando se acredita que não é possível piorar, a possibilidade já assombra. Para tanto, partindo da minha reflexão das dificuldades no mundo, dos sonhos bons e ruins, se fizeram necessários os questionamentos que deram origem a essa pesquisa.

O primeiro contato com a trilogia distópica *Jogos Vorazes* (2009), da escritora estadunidense Suzanne Collins, foi em 2013, antes mesmo de ingressar na Universidade Estadual da Paraíba; diversas ideias foram pensadas para um trabalho de conclusão de curso, desde trabalhar com noções de Tempo, Morte, Loucura, e com o mundo onírico de Harry Potter, até que surgiu o Projeto de Iniciação Científica (PIBIC) que abordava a História da Leitura e dos Jovens Leitores a partir dos grupos de fãs da saga da autora Suzanne Collins, dessa forma a teoria distópica foi pensada, e visualizar os padrões tenebrosos do presente em um futuro possível se tornou algo habitual.

A distopia tem diversas vertentes teóricas, seja utopia satírica, utopia negativa, antiutopia, metadistopia, cacotopia ou pela própria noção distópica. Elas complementam umas às outras, já que a ideia central é metaforizar as perversidades na realidade. Podemos perceber com uma obra literária distópica o discurso do real imbuído de biopolítica – controle dos corpos e mentes por diversos meios –, entendendo-a como um meio para enxergar, criticar, alarmar e inflamar essa política disciplinar e controladora, para que percebamos-nos enquanto antidisciplinadores, capazes de mudar os caminhos que nos são ditados como obrigatórios.

Dessa forma, *Jogos Vorazes* é uma escolha tão instigante quanto qualquer outra, talvez ainda mais pela diversidade de temas abordados, desde o modelo cientificista de ensino, questões de corpo, controle e dominação biopolítica, revolução, capitalismo, pão e circo, sociedade de controle, (falta de) alteridade e/ou compaixão, entre diversos outros, abrindo o leque de chaves de leitura para pesquisas futuras. Aqui será analisado como a personagem principal, Katniss Everdeen, vivencia a espetacularização, em diversos âmbitos, se tornando resiliente, driblando as formas de “cativar/capturar” os sujeitos dominados, partindo de um pensamento de alteridade/outridade e compaixão. A personagem entra em um jogo – em que precisará matar ou morrer – televisionado, comandado pelo governo de seu país, a Capital, o

que é causado inicialmente pela necessidade de proteger sua irmã e, mais tarde, toda a nação do país conhecido como Panem.

Para tanto, no segundo capítulo – *De More a Mill: os topos de sonho e pesadelo* – será feita uma contextualização historiográfica do nascimento do termo “distopia”, por John Stuart Mill, no século XIX, que designa um lugar de dor, o qual surge da utopia criada por Thomas More, manifestando-se como forma de desencadear um sonho perfeito a ser alcançado. O capítulo em sua primeira subdivisão – *Russel Jacob e os (anti) topos* – segue para a influência desses termos durante o século XX, – partindo do historiador nova-iorquino Russel Jacoby –, que deram origem aos diversos fins nesse século, aos antiutopistas, fragmentando a utopia projetista ou iconoclasta, e a liberdade em negativa ou positiva, até que a noção de distopia ressurgiu no século XX dentro das obras literárias para criticar as diversas sociedades controladoras.

No segundo tópico deste mesmo capítulo – *Subjetividade: a(s) distopia(s)* – faz-se um levantamento de diversos autores de obras distópicas, de países diferentes, utilizando de Leyla Perrone-Moisés (2016), para compreender que a distopia é entendida por cada um de uma forma divergente, assim como cada sujeito a escreve/lê com uma intencionalidade que pode nada ter a ver com a de Outro, para percebê-la como subjetiva, ou seja, entender que a dor e o pesadelo de uns não necessariamente são de outrem.

Faz-se importante essa percepção da subjetividade para saber as razões de Suzanne Collins ter escrito sua trilogia e assim partir para destrinchar as temáticas da narrativa no segundo capítulo, intitulado *Jogos Vorazes para uns e outros*; esse subcapítulo divide-se em três partes: a primeira – *A sociedade do espetáculo (in)viabiliza a Outridade* – centralizando a sociedade do espetáculo, com Guy Bebord (1997) e Tzvetan Todorov (2003), para discutir a alteridade/outridade como força para desbancar a biopolítica; na segunda – *Compaixão resiste à sociedade espetacular (?)* –, analisamos as cenas em que a personagem Katniss Everdeen está intrinsecamente voltada à compaixão – esse ato de sentir intensamente *junto com* o outro, que baseamos em Sellingman-Silva (2009), José Roberto Goldim (1999) e Cynthia Wall (2006) – ao longo das três obras, assim resistindo ao controle da sociedade espetacular; e na terceira – *Sobre a distopia real* – emerge-se a distopia para além da ficção literária, no campo do palpável, com o discurso da norte-coreana Yeon-mi Park, refugiada da Coreia do Norte, que mostra como o controle é muitas vezes imperceptível e, mesmo que não acreditemos estar vivendo um pesadelo, sejamos capazes de nos colocar no lugar de quem está, quando não for possível resistir juntos. Alteridade/Outridade, no mínimo empatia, e se possível compaixão –

não apenas tolerar ou respeitar, mas buscar entender as dores alheias –, talvez seja isso o importante para transformar as distopias, conquistando liberdade e utopias díspares.

Esta introdução (ouso dizer que todas as introduções), não é o suficiente para compreender toda a problemática dessa pesquisa, acreditamos que nem mesmo essa pesquisa seja o bastante, então é aconselhado utilizá-la como iniciação no campo histórico voltado à pesquisa distópica e também para as compreensões de alteridade/outridade e compaixão como meios de resistência à sociedade espetacular. Após essa explicação, citando uma frase de abertura do espetáculo presente na saga abordada neste trabalho, vos recebemos:

“E que a sorte esteja sempre a seu favor!” (COLLINS, 2010, p. 26).

2 DE MORE À MILL: OS *TOPOS* DE SONHO E PESADELO

Para compreender a distopia precisa-se navegar por mares mais longínquos, contextualizando o termo e seu uso, sendo assim, a utopia é o termo que o precede, dando-o origem no século XVI, ao que tudo indica, a partir da obra literária do filósofo londrino Thomas More (1478-1535), nomeada *Utopia* (1516). A palavra utopia, etimologicamente¹, vem do grego e é a junção do prefixo *eu-* (bom) ou *ou-* (não) somado à *topos* (lugar), significando “bom lugar”, “não lugar” ou “lugar nenhum”. Dando a ideia de um lugar bom demais para existir, ou simplesmente um não lugar perfeito – o que em narrativas utópicas é comum encontrar: um país que não está presente na realidade, com uma nação “perfeita”, considerada um sonho a ser alcançado, mas bom demais para acontecer.

Diz-se que essa narrativa sobre o governo/mundo perfeito vem de muito antes da construção de More, sendo mais fácil encontrar citações sobre *A República*, de Platão, como uma idealização de uma República perfeita (pelo menos na perspectiva da época em que foi escrito). É anacrônico dizer que o termo utopia surge com idealistas anteriores à obra *Utopia*, mas a popularização da ideologia utópica surge muito antes da criação de Thomas More. Assim, José D’Assunção Barros diz que:

O pensamento de autores idealistas que propunham ou imaginavam sociedades perfeitas e, na opinião de muitos, irrealizáveis, também passou frequentemente a ser chamado de “utópico”, e é neste sentido que Marx e Engels classificaram como “socialistas utópicos” alguns autores e filósofos de sua época, tais como Fourier, Robert Owen ou Saint-Simon (BARROS, 2011, p. 163).

Com o passar do tempo, a expressão utopia “tornou-se um substantivo utilizado para se referir a cidades ou sociedades imaginárias nas quais os seres humanos tivessem conseguido resolver todos os seus problemas fundamentais” (BARROS, 2011, p. 163) e, assim como a distopia, passa a ter uma conotação política, ou como diz Bianchi Rogério Araújo: “De forma simplista e até mesmo vulgar, o ‘Utópico’ veio a ser, na esquerda, um codinome para socialismo ou comunismo, enquanto, na direita, tornou-se sinônimo de ‘totalitarismo’ ou de ‘stalinismo’” (ARAÚJO, 2008, p. 2), portanto, percebe-se aqui o questionamento central dessa pesquisa, que a utopia de uns se torna a distopia de outros, e vice-versa.

¹ Online Etymology Dictionary. Disponível em: <www.etymonline.com/index.php?search=dystopia&searchmode=none>. Acesso em: 16 jun. 2016.

Já em 1868, John Stuart Mill, em discurso parlamentar sobre as ideologias políticas, tanto sobre o governo quanto sobre a administração da Igreja Episcopal da Irlanda, critica a noção de ser Utópico:

Posso ser permitido, como aquele que, em comum com muitos de meus superiores, foram submetidos à acusação de ser Utópico [...]. É, talvez, também complementar antes de chamá-los Utópicos chamá-los dis-tópicos, ou cacotópicos. O que é comumente chamado de Utópico é algo bom demais para ser praticável; mas o que eles parecem favorecer é demasiado mau para ser praticável² (MILL, 1868, s/p. Tradução nossa).

Logo, Mill considera a distopia como uma má utopia, uma antiutopia, ou uma utopia demasiada “má para ser praticável”. A distopia vem do prefixo dis- (*dys-*)³, também do grego, e significa “mau”, assim, designa o “mau lugar” ou um “lugar de dor”, e, em contrapartida à utopia, acaba por se tornar um sinônimo de pesadelo, um “novo mapa do inferno”:

No final do século XIX, com a ocupação total da superfície da terra pela forma-dinheiro e pela submissão universal da vida ao modelo quantitativo, o não-lugar deixa de ser espacial e passa a ter que se localizar em uma nova topologia, o tempo futuro. Assim, o mesmo motivo utópico da distribuição igual ou proporcional de quantidades, desenvolvido no socialismo utópico do século XIX, passará então a ser criticado enquanto modelo “totalitário”, uma vez sublinhado o seu caráter administrado. A igualdade administrada ignora a diferença de cada humano, e consiste portanto em um *totalitarismo*. É este o modelo que estruturará a série de distopias de controle, os “novos mapas do inferno”, que a ficção científica contemporânea reproduzirá no cinema com a frequência que conhecemos. A distopia é originalmente contra-revolucionária, ao associar a razão como princípio de estado ao mecanismo de controle (PENNA, 2008, p. 193),

ou seja, a distopia obedece a uma estruturação própria, sendo contrarrevolucionária, a partir do que os personagens estratégicos planejam. Mesmo com uma sociedade disciplinar e totalitária, algumas narrativas distópicas produzem quebras no sistema, demonstrando o contradiscurso e a resistência como possibilidades táticas e antidisciplinares (como é rotineiro em grande parte dos textos distópicos do século XXI); mostra o silenciamento perante a liberdade (algumas narrativas terminam ainda com os personagens silenciados, a exemplo dos textos do século XX) que é visto apenas nos primeiros passos narrados nas distopias contemporâneas, a exemplo de *Maze Runner* (2009), do escritor estadunidense James Dashner (esse silenciar é marcado antes das personagens questionarem as regras por algum motivo); tem participação de um órgão privado ou um governante responsável pelo controle da

² No original: “I may be permitted, as one who, in common with many of my betters, have been subjected to the charge of being Utopian [...]. It is, perhaps, too complimentary to call them Utopians, they ought rather to be called dys-topians, or cacotopians. What is commonly called Utopian is something too good to be practicable; but what they appear to favour is too bad to be practicable.”

³ Online Etymology Dictionary. Disponível em:

<http://www.etymonline.com/index.php?term=dystopia&allowed_in_frame=0>. Acesso em: 16 jun. 2016

sociedade, controle imagético e discursivo, ou seja, biopolítico; narra o período de um futuro possível (visto que a produção dessas distopias tenha o seu lugar histórico de produção social no presente). Ao pensar essa mutação que é figurada no futuro, a distopia adentra no campo da ficção científica, pois

A mutação que eu gostaria de analisar é aquela que concerne ao futuro do homem. Por isso mesmo minha intervenção tem um caráter futurista, isto é, um caráter de ficção científica, se entendermos por esse termo não um gênero literário menos e bastardo, mas a expressão de uma realidade potencial, que é parte de nossa realidade e que se manifesta ao mesmo tempo como ficção da ciência e ciência da ficção. Parto, portanto, do pressuposto de que vivemos num tempo em que a ficção científica deixou de ser sinônimo de fantasia para tornar-se a cifra de uma nova era. Pois, como observa John Moore, um “nerd sem arrependimentos” e escritor de ficção científica: “A ficção científica é o presente. Nós vivemos em uma sociedade de ficção científica, e não me refiro apenas à tendência da sociedade de se cercar de aparelhos de alta tecnologia. O que quero dizer é que a projeção no futuro, outrora o território do escritor de ficção científica, se transformou na modalidade dominante de pensamento. Esta é a influência da ficção científica no pensamento moderno” (SANTOS, 2008, p. 45).

Partindo de Laymert Santos (2008) e sua referência a John Moore, compreendemos que a projeção de futuros possíveis está em nós, partindo do nosso presente. De nossos pensamentos, sejam eles utópicos e/ou distópicos. Para o historiador Russel Jacoby, tratar o possível é partir do político, acredita que “Indicar o que é possível exige que se entre no terreno das opções políticas. Quase que por definição, entretanto, o pensamento utópico mantém uma distância do vaivém diário da vida política” (2007, p. 213).

Stuart Mill também cita o sinônimo “cacotopia”, termo criado por Jeremy Bentham, em 1818 (cinquenta anos antes do uso por Mill), que, conforme Chris Darke, citando Bentham ao descrever a distopia, diz que é “o pior governo imaginável” (2005, p. 24). Segundo o blogueiro do site Pela Toca⁴, João Vitor Araújo⁵, “antes do termo *distopia*, Jeremy Bentham, filósofo e jurista iluminista, utilizou o termo *cacotopia* no ano de 1818, com o mesmo sentido de oposição a utopia” (ARAÚJO, 2015. Grifo do autor), ainda correlacionado a esse sinônimo, o *blogger* diz que “[...] este termo foi defendido por Anthony Burgess, autor de *Laranja Mecânica*, por soar pior que distopia, que já havia se tornado popular” (ARAÚJO, 2015. Grifo do autor).

⁴ Link do blog: www.medium.com/pela-toca

⁵ ARAÚJO, João Vitor. **Afinal, o que é distopia?** Um fenômeno literário que não é nada recente, 2015. Disponível em: <<https://medium.com/pela-toca/afinal-o-que-%C3%A9-distopia-ecd1cee7359f#perz0lmwg>>. Acesso em: 16 jun. 2016

2.1 RUSSEL JACOBY E OS DIVERSOS (ANTI) *TOPOS*

Se o sofrimento gerasse obras geniais, o mundo estaria afogado em obras-primas. Se a miséria levasse à transformação social, o paraíso já teria chegado há muito tempo (JACOBY, 2001, p. 160).

O tema distópico ascendeu no século XXI a partir da sua divulgação midiática. Muito frequente em filmes, a temática distópica tem uma explosão na historicidade presente, fazendo com que as narrativas literárias que a usam como foco tivessem um crescimento de adeptos, graças a sagas como *Jogos Vorazes* (2008), de Suzanne Collins e *Divergente* (2011), de Veronica Roth, dando espaço e visão a diversos outros títulos, como *Feios* (2005), de Scott Westerfeld; *Legend* (2011), de Marie Lu; *Vivian contra o Apocalipse* (2015), de Katie Coyle; entre outros. Na escrita literária já é encontrada uma iniciação dessa abordagem distópica ao longo de todo o século XX, tendo em conhecimento como marcos⁶ *We* (1922), de Ievguêni Zamyanti, *Admirável mundo novo* (1932), de Aldous Huxley; *A revolução dos bichos* (1945) e *1984* (1949) de George Orwell; *Fahrenheit 451* (1953), de Ray Bradbury; *Laranja Mecânica* (1962), de Anthony Burgess; *O doador* (1993), de Lois Lowry; *Chube da luta* (1996), de Chuck Palahniuk, dentre outros.

O subgênero distópico surge em contrapartida à utopia, mas se percebermos, eles têm familiaridades e, de tão familiares, se tornam divergentes. Como diz o escritor e filósofo de origem romena Cioran: “As únicas utopias legíveis são falsas” (2011, p. 92), pois enxergam um período que ainda não chegou (em tese), mas é dessa forma que na utopia “nasceu o Porvir, visão de uma felicidade irrevogável, de um paraíso dirigido no qual o acaso não tem lugar, onde a menor fantasia aparece como uma heresia ou uma provocação” (CIORAN, 2011, p. 98).

O que se percebe é que a visão de Cioran sobre as utopias apresenta um tipo de comicidade, ou provocação. Dessa maneira, sua utopia transforma-se em distopia, e ambas diferem-se por a utopia ser uma fantasia a se alcançar, e a distopia uma fantasia a se fugir, como não lugares: um perfeito e o outro de dor.

Cioran é o exemplo perfeito de um corpo utópico/distópico, considerado paradoxal por quem o critica, pois dizem que ele produz seus textos apresentando diversas formas de pensar:

⁶ Lembrar que essas obras citadas são dadas como marco por sua disseminação midiática, e o “boom” que causou ao gênero abordado. É de nosso conhecimento outros textos que carregam em si essa temática distópica, ou até antiutópica (dependendo de quem a analise), vindos de datas anteriores, os mesmos pouco citados na tradição distópica atual. Alguns exemplos são: *O último homem* (1826), de Mary Shelley; *A máquina do tempo* (1895), de Edward Bulwer-Lytton e *O tacão de ferro* (1908), de H. G. Wells.

às vezes cético outras vezes crente em demasia, acaba por refazer seus argumentos, beirando o desdizer-se.

No primeiro capítulo do livro *O fim da utopia* (2001), intitulado *O fim do fim do fim das ideologias*, Russel Jacoby, historiador nova-iorquino, contextualiza os altos e baixos das construções ideológicas e seu conceito em diversas temporalidades, nos inteirando de que os fins das ideologias cessam da mente o desejo e a busca por um futuro melhor que o presente; também inteira sobre o fim das utopias, já que diz ser uma prática ideológica (JACOBY, 2001, p. 15-47). Se, para Jacoby, a utopia é uma prática ideológica por caber no campo do imaginário, como vem dizer alguns anos após em seu livro *Imagem Imperfeita* (2007), por lidar com sonhos de um futuro por vir, então a distopia também o é, mas de uma ideologia sem expectativas, já que “Privado de expectativas, o mundo torna-se frio e cinzento” (JACOBY, 2001, p. 235), logo distópico.

A partir desse casamento com a ideologia, Jacoby fala sobre essa utopia estar ligada ao “destino dos intelectuais”, por serem “pensadores independentes” (2001, p. 139). Esse pensamento causou muitas discussões ao longo da história, como mostra em todo *O fim da utopia* (JACOBY, 2001), alguns, como Chomsky, acreditavam que “os intelectuais inevitavelmente acabam assumindo uma “posição elitista”, tentando “administrar” e “controlar” a sociedade” (CHOMSKY, 1969; *apud* JACOBY, 2001, p. 145), sendo seguidos por muitos críticos; outros acreditavam, assim como Mannhein, que “Os intelectuais estariam, isto sim, ‘situados entre as classes’, relativamente desvinculados ou ‘flutuando livremente’” (*apud* JACOBY, 2001, p. 148); esses pensamentos divergentes causaram uma quebra de paradigma entre os intelectuais, que tornaram-se “profissionais da dúvida”, sem qualquer poder para questionar o que é verdadeiro ou falso, agora eles “desconfiavam da razão e da verdade” (JACOBY, 2001, p. 143).

Desse modo, o pensamento utópico começava a ser visto como manipulador, aversivo e causador de totalitarismos, mas não a utopia defendida por Russel Jacoby, ele refere-se “não só a uma visão de uma sociedade futura, mas a uma visão pura e simples, uma capacidade, talvez uma disposição para usar conceitos expansivos para enxergar a realidade e suas possibilidades” (2001, p. 141), relacionando a utopia ao sonho de liberdade e felicidade. Não se pode culpar Jacoby por seu utopismo onírico, como também aos antiutópicos por acreditarem que a utopia leva a regimes totalitários. Levando a acreditar que a utopia chega, ou precisa ser levada, ao seu fim, característica da transição do século XX para seu sucessor:

O fim do século xx, coincidindo com o fim de um milênio, viu o anúncio de muitos “fins”: fim do Homem, fim da história, fim dos grandes relatos, fim das utopias, fim

da cultura ocidental, fim dos intelectuais, fim da arte... Felizmente, nenhum desses “fins”, até agora, se concretizou. Mas é evidente que essas mortes anunciadas eram índices de mutações (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 17).

Essas mutações deram origem a algo novo e a utopia encontrou diversos inimigos, os quais desacreditavam uma possibilidade de perfeição a ser alcançada e partiam para uma luta contrária, antiutópica. É perceptível que nesse momento a utopia de uns se torna a antiutopia de outros. Mas o que seria essa antiutopia?

Qualquer estudo sobre o espírito utópico deve ocupar-se de sua situação atual. Hoje, a maioria dos observadores considera os utópicos e seus simpatizantes, na melhor das hipóteses, sonhadores inseqüentes e, na pior delas, totalitários assassinos. [...] Todos os ditadores do século XX, de Hitler a Pol Pot, e todos os terroristas do século XXI foram taxados de utópicos (JACOBY, 2007, p. 10).

Então foi assim que nasceu a antiutopia, cunhando um termo que quer dizer ir contra a utopia ou toda forma de dominação que ela possa fabricar, criado imaginando o utópico como totalitarismo assassino, seguindo a noção de que venha ser a pior das hipóteses. Para Arendt (2012), o totalitarismo, e por assimilação a utopia, são formas de transmutar a condição humana, com origens que viabilizam o terror pelo terror.

Para Russel Jacoby, é inconcebível a ideia de o nazismo, o fascismo e qualquer tipo de autoritarismo ou totalitarismo ser taxado como utópico; ele acredita que a utopia não inviabiliza a liberdade, sendo um caminho traçado pela imaginação, diz que “A visão utópica sempre foi alimentada por sonhos e imaginação” (2001, p. 234). Indo de encontro a essa crença, percebemos que a utopia para o antiutopismo é apenas outra forma de dominação, pois quem possui um sonho não se deterá em sua busca por alcançá-lo, independente dos custos que possa causar; é então que entra o nazismo e os fascismos do dia-a-dia, a conquista do terreno, de um plano sonhado por um grupo (ou sujeito). Isto, independente da noção de liberdade, é utopia, cabendo no campo das utopias positivas aos olhos dos dominadores. Portanto, na perspectiva dessa pesquisa, contrariamos Jacoby, aceitando que os percursos aonde a utopia leva são responsabilidades de seus idealizadores, e esses caminhos desencadeiam dois tipos de liberdade.

Segundo o antiutopista, judeu e filósofo Isaiah Berlin (1909-1997), analisado por Jacoby, existe dois tipos de liberdade, a positiva e a negativa, a primeira inviabiliza a liberdade do Outro, a segunda amplia o espaço da liberdade não invadindo espaços alheios, por isso a liberdade negativa alarga-se, por se tratar da individual, e quanto mais livre, maior a área de autonomia (*apud* JACOBY, 2007, p. 108).

Ainda seguindo essa noção de independência e liberdade, foi questionada a prática utópica, sonhar um futuro perfeito impossibilita ou não o autogoverno dos sujeitos, o que foi

debatido pelos críticos e utópicos, fragmentando a utopia em duas divisões: utopia projetista e utopia iconoclasta.

A projetista, como o nome já diz, fala em projetar. Ao planejar o futuro, pensa em seus detalhes, construções políticas, econômicas, culturais e reformulações sociais; acredita-se que “Os utopistas projetistas querem realizar um ideal longínquo e isso leva à ditadura. Eles querem transformar a sociedade [...]” (JACOBY, 2007, p. 96). Já a utopia iconoclasta (Ibidem, pp. 135-210) fala de não tentar visualizar o futuro, praticada em grande parte pelos utopistas judeus, que em sua crença não devem dizer o nome ou dar imagem a Deus, também não o fazem com o *porvir*, e por isso pensam apenas na harmonização e felicidade do tempo presente.

Adentrando o campo das obras narrativas, nota-se que o século XX foi abarrotado por constructos textuais imbuídos de desgosto e pessimismo, implicando a transformação de diversas ideologias com a proximidade da passagem de tempos, como nos confirma a crítica literária Leyla Perrone-Moisés:

[...] as principais obras narrativas do século XX não são otimistas, muito pelo contrário. Grandes escritores do século passado manifestaram, em suas obras, um desencanto e uma descrença radicais, que hoje vemos como proféticos. Kafka, Becket, Thomas Bernhard, Maurice Blanchot, Robert Walser, Elias Canetti, Orwell, Huxley, Pasolini, Coetzee foram alguns dos precursores da literatura mais sombria de nossa época (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 221).

Subsequente a isso, percebe-se como as discussões sobre as diversas subjetivações das utopias fizeram crescer, no século XX, o antiutopismo como a não permissão do alcance aos sonhos projetistas e dominadores da liberdade, desta maneira, “Não é a utopia, mas o seu lapso que é associado à violência” (JACOBY, 2007, p. 74), esse lapso muda as estruturas das utopias, assim Russel Jacoby diz que “As utopias que falam ao nosso século são distopias, como *We* [Nós], de Zamyatin, *Admirável mundo novo*, de Huxley, e *1984*, de Orwell, que mostraram um mundo de controle e dominação” (JACOBY, 2001, p. 206). Entende-se, portanto, distopia enquanto uma transformação do *topos* (lugar), vindo da utopia, mas indagando os resultados das catástrofes do presente em um futuro próximo.

Desse modo, alguns fatores tornam-se notórios – nessa relação entre passado e presente ou presente e futuro – ao analisar as consequências e efeitos das guerras do século XX: doenças, ambientes catastróficos, crimes organizados, assim percebendo muitas características, do que naquele momento era futuro, em nosso presente, o século XXI. O século do aumento dos diversos meios de assassinato, suicídio, depressão, causando um tipo de desprogresso utópico, já que

As utopias que se consideravam terminadas são as da modernidade: as que se baseavam no progresso, na revolução, no advento de um futuro de justiça social e paz entre as nações. De fato, neste início do século XXI, esses objetivos não concretizaram. Nenhuma das ideologias políticas evitou que o mundo continuasse em guerra, muito pelo contrário. O progresso tecnológico foi posto a serviço da matança, tanto nos exércitos das nações democráticas quanto nas ações terroristas dos que a elas se opõem (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 221).

E são essas aspirações de um futuro pós-apocalíptico, não tão diferente do nosso tempo presente, que fazem ascender as obras distópicas. Seriam essas distopias uma tentativa de reflexão do presente, pelos futuristas? Talvez sim, já que “O empenho em vislumbrar outras possibilidades de vida e sociedade continua sendo urgente, e constitui a condição essencial para se fazer alguma coisa” (JACOBY, 2001, p. 235), se assim for, essas distopias estão recheadas de utopias, da busca por um futuro melhor.

Perrone-Moisés, inspirada pelo termo “pós-utópico” criado por Haroldo de Campos (ele caracteriza-o para a poesia contemporânea), reformula-o para o campo da ficção e acredita que a ficção pós-utópica “representa ou imagina a sociedade de modo calamitoso, e não apenas crítico, como a maioria dos romances realistas atuais” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 221), assim, o filósofo Gresh diz que, estruturalmente, “em livros pós-apocalípticos distópicos, [...] os remanescentes da humanidade sobrevivem contra intempéries, que incluem desde guerras nucleares a total exteriorização do meio ambiente [...]” (GRESH, 2012, p. 9), e nos lembra de que esses cenários, nos livros distópicos, são induzidos pelo homem, mas características desanimadoras estão presentes há tempos, partindo de desesperança e melancolia: “Quanto à literatura, não é de hoje que ela apresenta o homem e a sociedade em estado catastrófico e possivelmente terminal. A distopia já predominava na literatura desde o fim do século XIX. [Pois já anunciava] a melancolia e a desesperança do romance moderno” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 221).

Segundo Russel Jacoby (2007, p. 32), a distopia retorna no século XX, após a criação por John Stuart Mill, como um gênero literário, trazida por J. Max Patrick, um “co-editor de uma antologia de obras utópicas”, trata-a como o oposto da utopia, o contrário da sociedade ideal. A utopia se converte, então, em “algo diabólico”, e Jacoby acredita que “O movimento da utopia para a distopia ratifica a história” (Ibidem, p. 32), fazendo com que não seja facilmente delimitado o significado de ambas. Assim, diz:

A fronteira nevoenta entre a utopia e a distopia resume o julgamento histórico. A distopia não está para a utopia como a dislexia está para a leitura, ou a dispepsia está para a digestão. As outras palavras compostas a partir do prefixo “dis-”, derivadas de uma raiz grega que significa doença ou imperfeição, são formas distorcidas de algo saudável ou desejável, mas a utopia é considerada menos como uma utopia

deteriorada, do que como uma utopia desenvolvida. As distopias são atualmente vistas não como o oposto das utopias, mas como o seu complemento lógico (Ibidem, p. 33),

e, como complemento, passamos a perceber que o que vem a ser utopia para uns é distópico para outros, afinal um não mais inviabiliza o outro, como propunha a razão da antiutopia, mas promulga diversidade em um mesmo âmbito.

2.2 SUBJETIVIDADE: A(S) DISTOPIA(S)

Em consequência do que foi dito anteriormente, de que a utopia, a distopia e o totalitarismo têm como força dirigente a ideologia, tomaremos como ponto de partida a crença de que a mesma pode ter chegado ao seu fim no século XX, mas notamos que esta não tem como ser finalizada, por partir da noção de ideia, do ato de o ser humano perceber o mundo. Ou seja:

Entre os vários fins anunciados no fim do século XX, figurava o fim das ideologias e das utopias. Ora, se tomarmos a palavra “ideologia” no sentido de conjunto de ideias relativas ao papel do homem no mundo, estas não terminaram nem poderiam terminar, porque ter ideias acerca do mundo e de si mesmo é próprio do homem em qualquer tempo. Nossa época viu o enfraquecimento de determinadas ideologias, mas tem visto também surgir ou ressurgir outras tantas. A contrapelo das experiências históricas do século XX, o século XXI abriga neofascistas e neonazistas repaginados como punks. Ressurgiram, com força, as ideologias religiosas: o islamismo de variadas tendências, o evangelismo milenarista, as seitas esotéricas. E várias ideologias particularistas se afirmaram: o feminismo, o transgênerismo sexual, o comunitarismo, o ecologismo, o vegetarianismo etc (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 220).

À vista disso, descobrimos que o século XXI contradiz o fim das ideologias fazendo ressurgir algumas, como as religiosas, e confirmando novos pensamentos de ideal a ser alcançado ou defendido. Assim, o que teve início com a própria noção dos diversos fins causados no século XX ocasiona uma rebelião contra o cientificismo: os pensadores anteriormente convictos da existência da verdade (objetivação) adentram um lugar de dúvida (subjetivação), e, desse modo, “O que é objetivo é ruim, o que é subjetivo é bom. Em nome da subversão, confinam a arte numa reserva denominada subjetividade, na qual tem sido mantida cativa há muito tempo” (JACOBY, 2001, p. 180), essa subjetividade é o que permite colocar conceitos antes afirmativos entre aspas, dizendo que esses termos, como qualquer concepção, exercem um caráter plural, definido pelo ente que a analisa.

A partir da leitura do capítulo *A ficção distópica*, presente no livro *Mutações da literatura no século XXI* (2016), a crítica literária paulista Leyla Perrone-Moisés, faz um levantamento de inúmeros escritores representantes da ficção distópica em diversos países,

abordando e nomeando seus estilos e informando as conclusões de suas obras como fatores que os tornam distopia. Compreende-se, portanto, que alguns sentidos dessa vertente da ficção científica se dão pela subjetividade dos autores ou a análise dos próprios sobre sua escrita e realidade; como também das classificações dadas pelos críticos literários ou a partir da decisão dos leitores do que vem a ser utopia ou distopia para eles.

Antes de pensar as práticas subjetivas das visões sobre a distopia, trazemos aqui a possibilidade permitida pela subjetividade de mudança do que vem a ser as construções próprias: Thomas More, como nos conta Jacoby (2007), conhecido por ser o criador da utopia, é também o criador da antiutopia, alguns anos depois de publicar sua obra, torna-se, ele mesmo, inquisidor e, em nome do Rei Henrique VIII, matou muitos que eram contra o catolicismo, renegando não só a liberdade como também a utopia que almejava.

O estilo distópico do francês Michel Houellebecq, diz Perrone-Moisés, “pode ser classificado como ‘realismo cínico’”, pois “Seus romances mostram a realidade contemporânea de maneira totalmente disfórica. Agudo observador das mudanças sociais e de suas consequências psicológicas, ele propõe ao leitor uma visão desencantada e fria do presente” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 222). Leyla Perrone-Moisés, ao transcrever uma entrevista de Houellebecq, diz que, ao ser questionado qual é seu papel social, ele afirma: “eu dou à minha época um arpejo de liberdade” (Ibidem, p. 225), o que faz questionar se seria esse o papel da distopia – dar à sua época uma forma de buscar a liberdade – ou apenas a intenção do autor.

O escritor distópico francês Antoine Volodine fala: “sou daqueles que sabe que tudo está fodido [*sic*]” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 225) e, por essa crença, afirma que sua obra não faz parte da ficção científica, mas do realismo, e assim cria outro termo para caracterizar a sua escrita distópica, o “pós-exotismo”, que “seria, segundo ele, “uma literatura estrangeira escrita em francês”, ou uma espécie de “realismo socialista mágico”” (Ibidem, p. 227). Continuando nessa mesma ideia, a autora de *A ficção distópica* cita vários outros autores e pensa suas distopias a partir de suas próprias observações.

O londrino Anthony Burgess (1917-1993), escritor de *Laranja Mecânica*, renega o termo distopia, utilizando em seu lugar cacotopia, que diz soar mais desesperador. Em contrapartida, George Orwell, como descobre Russel Jacoby, diz que o “para quê” de seu livro intitulado *1984* está mais para “uma demonstração das perversões” (*apud* JACOBY, 2007, p. 37), alertando que o objetivo do poder é adquirir mais poder, conquistado pelo medo e/ou tormento.

Para Gonçalo M. Tavares, escritor angolano, seus livros são feitos para “desencantar”, partindo dos “limites da violência e do mal” (*apud* PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 228); os romancistas brasileiros Ricardo Lísias e Bernardo Carvalho, escrevem sobre “a decepção e o vazio” causados pelo capitalismo (*Ibidem*, pp. 231-233), mas diferente dos autores anteriormente citados, não partem da desesperança para escrever, e sim utilizam de sua distopia para reforçar que ainda há esperança.

Neste capítulo de seu livro, Leyla Perrone-Moisés parte de uma pesquisa pouco encontrada: ao fazer o levantamento historiográfico sobre alguns escritores distópicos, incitando a perceber que a intenção dessa literatura não é resolver problemas, mas questionar a realidade do presente de forma crítica, como diz ao longo de sua conclusão. É de suma importância sua contribuição para essa pesquisa, pois ao analisar escritores de outros países, pouco citados ao se tratar desse tipo de escrita, ela situa-os, os reconhecendo, fazendo com que partamos da noção de que a distopia não é algo pronto e acabado, que não pode ser resumida por uma estrutura/estética imutável e única. É uma escolha subjetiva (re)formulada pelos críticos, leitores e pelos próprios autores, pois estes, embora escrevendo sobre o este (sub)gênero, não se referem a ele de uma mesma maneira. Assim a distopia, ainda que partindo de uma crítica realista com constructos similares em sua forma, carrega também a intenção de quem a escreve; do sentido adquirido por quem a lê; pela classificação dada pelos críticos. Portanto, a distopia de uns independe da visão do que é distopia para outros.

Utilizando disso como mote, investigamos⁷ os motivos que inspiraram a autora estadunidense Suzanne Collins (1962) – escritora e roteirista de ficção científica e literatura infantojuvenil – a escrever sua trilogia distópica *Jogos Vorazes*, intitulando-se sequencialmente: *Jogos Vorazes* (2010), *Em Chamas* (2011) e *A Esperança* (2012).

Dizendo-se apaixonada por mitologia desde criança, inspira-se em seu mito grego favorito: “Teseu e Minotauro”, nele há uma discussão entre Atenas e Minos (rei de Creta), a qual resulta em uma punição para a deusa, que todos os anos tem de mandar sete jovens rapazes e sete donzelas para Creta, os quais serão lançados à sorte dentro de um labirinto para serem devorados pelo Minotauro. Ela diz que desde criança isso a chocava, pelo grau de crueldade, e foi o que a fez incorporar na narrativa, por sentir como sendo pior que a morte, pois é a captura dos jovens de outro domínio, uma forma de infligir dor deixando uma

⁷ Em entrevista para o canal Scholastic, Suzanne Collins responde algumas perguntas sobre suas inspirações para escrever *Jogos Vorazes*. O questionário, as respostas da autora e qualquer citação direta encontram-se publicadas no vídeo do canal 13djogosvorazes, intitulado *Suzanne Collins desvenda “Jogos Vorazes” [LEGENDADO]*. Duração 11m49s. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=aOIJfkCdvNQ>>. Acesso em: 22 mar. 2017.

mensagem implícita, dizendo, desse modo, que a morte está sob o controle de quem tem mais poder. Assim, Collins parte do que sempre viu como cruel para escrever sua distopia.

Suzanne ainda diz partir do contemporâneo e dessa fascinação por *reality shows* – aqueles programas que televisionam o dia-a-dia de sujeitos, ou baseado em competições em que apenas um sairá vencedor – que percebeu existir, inflando a ideia em sua obra, pois nela fala também sobre o controle da mídia que dissemina esses *realities* como entretenimento, mas mais como lembrete de punição aos revoltosos, uma mostra do poder de dominação, como também uma crítica ao culto à morte que perpassa os meios digitais. Assim ela nos conta que sua inspiração para escrever *Jogos Vorazes* e sua personagem principal

Aconteceu em uma noite, eu estava deitada na cama e estava muito cansada, e eu estava apenas trocando os canais na televisão. E eu estava passando, alternando imagens de reality show onde havia esses jovens competindo por... um milhão de dólares, ou um solteirão, ou qualquer coisa. E então eu estava trocando os canais e estava vendo imagens da Guerra do Iraque, e essas duas coisas começaram a meio que se fundir de uma forma inquietante, e foi quando eu, realmente, eu acho, foi o momento em que eu tive a ideia da história de Katniss (YOUTUBE; *Suzanne Collins desvenda “Jogos Vorazes”* [LEGENDADO], 2012, 03m59s-04m38s).

Por consequência desse bombardeamento de imagens, a escritora estadunidense diz se preocupar com o crescimento de insensibilidade causada por algum tipo de banalidade da morte, e esse é um dos porquês de sua obra: a esperança de que as pessoas possam pensar o mundo de forma mais reflexiva, questionando os diversos temas de sua obra em busca de serem mais sensíveis e empáticos com relação ao outro, mesmo que esse outro seja uma imagem na tela da TV, ou nas páginas dos livros, pois são personagens reais.

Dessa forma, analisamos que Suzanne Collins traz à discussão aquilo que em sua subjetividade sempre foi cruel, intensificando as práticas humanas para causar sensibilidade e reflexão. Partindo da realidade, metaforizando-a na ficção. Essa é a estrutura de sua distopia.

3 JOGOS VORAZES PARA UNS E OUTROS

Bem-vindo ao Distrito 12. Pelos olhos de Katniss Everdeen o distrito será percorrido, traçado, e sua história contada. Essa não é a história de uma luta apenas, mas também uma crítica às práticas dos povos dominantes e daqueles que os contrapõem: os dominados. Aqui estão presentes os diversos modos de controle do governo; de submissão; formas de punição, ensino, subversão e silenciamento; das práticas veladas do capitalismo e a espetacularização dos corpos e das violências; mas, acima de tudo, é uma história em busca da liberdade. Partindo da narração da personagem principal, em alguns momentos não será possível delimitar o que é ou não verossímil.

Jogos Vorazes (2010), o primeiro livro da trilogia, nos insere no campo distópico, pois parte de uma estrutura futurista e pós-apocalíptica, induzida por guerras ou mudanças climáticas, as quais formam esse subgênero da ficção científica, segundo Gresh (2013), percebendo essas características ao longo da história da formação do país dividido em doze distritos e uma capital:

o prefeito [...] conta a história de Panem, o país que se ergueu das cinzas de um lugar que no passado foi chamado América do Norte. Ele lista os desastres, as secas, as tempestades, os incêndios, a elevação no nível dos mares que engoliu uma grande quantidade de terra, a guerra brutal pelo pouco que havia restado. O resultado foi Panem, uma resplandecente Capital de treze distritos unidos que trouxe paz e prosperidade a seus cidadãos. Então, vieram os Dias Escuros, o levante dos distritos contra a Capital. Doze foram derrotados, o décimo terceiro foi obliterado. O Tratado da Traição nos deu novas leis para garantir a paz e, como uma lembrança anual de que os Dias Escuros jamais deveriam se repetir, também nos deu os Jogos Vorazes (COLLINS, 2010, p. 24).

Outro fator distópico importante é descoberto quando, ao abrir os olhos, Katniss percebe a ausência de sua irmã Primrose na cama e deduz que a mesma teve um pesadelo por causa do dia em que se encontravam. Assim, a distopia já é apresentada ao primeiro encontro na narrativa, no primeiro capítulo, pois se inicia com o pesadelo da personagem relacionado ao que o mundo afora lhe promete: “Ela deve ter tido sonhos ruins e pulou para a cama de nossa mãe. É claro que foi isso. Hoje é o dia da colheita” (COLLINS, 2010, p. 09). A colheita é o dia em que todos os cerca de 8 mil habitantes do Distrito 12 prendem a respiração em ansiedade, temem que seus nomes ou o de seus filhos seja escolhido para o *reality show*. Isso também ocorre em todos os outros 11 distritos de Panem.

Esses 12 distritos – nomeados por seus números – são responsáveis por garantir a subsistência do governo e dos moradores da Capital, onde vive o Presidente Coriolanus Snow. Eles são:

Tabela 1: TABELA 1 - Distritos e suas práticas econômicas

Distrito	Prática econômica
Capital	Governa Panem
Distrito 1	Produz artigos de luxo
Distrito 2	Alvenaria, Treina Pacificadores
Distrito 3	Fábricas (Televisão, artigos eletrônicos, bombas)
Distrito 4	Pesca
Distrito 5	Energia e eletricidade
Distrito 6	Transporte
Distrito 7	Fornece madeira
Distrito 8	Indústria têxtil
Distrito 9	Processamento de grãos
Distrito 10	Pecuária
Distrito 11	Agricultura
Distrito 12	Mineração (Carvão)
Distrito 13 ⁸	Mineração (Grafite); Armamentos nucleares

Fonte: adaptado de Collins (2010, 2011a, 2011b)

Como vimos, esses distritos surgiram como resultado de uma guerra causada pelo desejo de dominação de terras, influenciado pelo aumento do nível do mar, formando o país conhecido como Panem. Nome tirado do termo romano *Panem et circences* (pão e circo), que significou a distribuição de trigo e espetáculos sangrentos aos povos romanos em decadência, em tempos de crise. Tendo maior foco no entretenimento, nos *reality shows*, no culto à morte assistida a todo instante, como prioridade, ao invés de levar a fome a zero.

Panem era mantida de uma maneira bastante familiar ao pão e circo: todos os anos, a colheita sorteia dois participantes de cada distrito (24 no total), um rapaz e uma moça, para se digladiarem em uma arena até que apenas um sobreviva, enquanto todos os distritos mais a Capital o assistem. Os primeiros eram obrigados a se inscrever aos 12 anos para participar do evento, e seu nome era adicionado mais de uma vez, dependendo da quantidade de provisões de óleos e grãos que eles pegassem para a alimentação de sua família, essas provisões são conhecidas como tesseras⁹. Dessa forma, “Você se torna elegível para a colheita no dia em que completa doze anos. Nesse ano, seu nome é inscrito uma vez. Aos treze, duas vezes” (COLLINS, 2010, p. 19), portanto, aos dezoito anos o nome é dado a sorteio sete vezes, isso

⁸ O 13º distrito, conforme somos informados, (COLLINS, 2010, p. 24), foi destruído na guerra que deu início aos *Jogos Vorazes*.

⁹ “Tessera (plural: tesseras) são fichas no valor de oferta de um ano magro de grãos e óleo para uma pessoa”. Disponível em: <<http://jogosvorazes.wikia.com/wiki/T%C3%A9ssera>>. Acesso em: 20 jun. 2017. E, segundo o dicionário Houaiss (2009), o termo remete a Roma antiga, designando tanto bilhete de voto ou de entrada em teatro, quanto tabuleta através da qual os chefes militares enviavam ordens a seus subordinados, os tesserários.

sem somar as vezes que o nome é adicionado em troca das tésseas. Katniss, com 12 anos, já tinha seu nome repetidos quatro vezes: uma por se inscrever e as outras três pelas tésseas, uma para cada pessoa de sua casa.

Às duas horas da tarde, todos os moradores dos Distritos estariam presente na praça central, obrigatoriamente, separados entre um grupo de meninos e outro de meninas em ordem decrescente de idade. As regras rígidas são representações da sociedade de controle que é a Capital, ou seria melhor dizer o capitalismo, que parte de substratos diversos para atingir sua meta, já que “A colheita [...] é uma boa oportunidade para a Capital manter a população sob vigilância” (COLLINS, 2010, p. 23), e, sob controle, esses povos não poderão se rebelar contra o governo. Uma garantia contra os “Dias Escuros”. Essas regras são leis formuladas por aqueles que dominam para manter os dominados submissos, silenciados e desconhecedores de seus direitos. Basicamente, “Não fale em crise, trabalhe”¹⁰.

No Distrito 12, a escola também é um exemplo de dominação, assim como no Brasil, pois além do modelo de panóptico (BENTHAM, 2000) – ironicamente planejado para um modelo estrutural de penitenciária onde todo o ambiente pode ser observado de um ponto fixo central, passível de vigilância e controle do entorno – que é mostrado no próprio distrito: cercado, vigiado; a escola leva os alunos ao tecnicismo, todas as áreas de ensino são direcionadas às práticas econômicas de cada distrito, Katniss diz que “quase tudo na escola acaba se relacionando com carvão. Além de leitura básica e matemática, grande parte de nosso ensino remete ao carvão – exceto a palestra semanal sobre a história de Panem” (COLLINS, 2010, p. 49), neoliberalmente¹¹ incentivando à prática carvoeira, ao trabalho, ninguém é incitado a pensar, questionar e buscar outros meios de sobrevivência, e as palestras semanais são uma lembrança rígida, ou implantação cerebral, de uma culpa que os jovens devem carregar: a guerra de anos atrás.

Eles trabalham para a Capital e não recebem qualquer pagamento, que não a promessa de dominação sem guerra. Enquanto isso, a Capital vive sua utopia, comida em abundância; superficialidades como maquiagem, corpos magros por escolha e não por fome, exageros

¹⁰ Frase comum ao ano de 2017, presente na fala do Presidente Michel Temer, conhecido por dar um golpe de Estado e por seus discursos totalitários. Essa frase, segundo o jornal *O Povo Online*, teve um autor paralelo, diz que: “O autor da frase citada pelo presidente em exercício, **Michel Temer** (PMDB), se encontra preso condenado a oito anos por **tentativa de homicídio**. “**Não fale em crise, trabalhe**” estava em um outdoor próximo ao posto Doninha, em São Paulo. O presidente comentou que tinha o desejo de espalhar a frase pelo País” (Grifos do autor). Disponível em: <<http://www20.opovo.com.br/app/maisnoticias/brasil/2016/05/16/noticiasbrasil,3614083/autor-da-frase-nao-fale-em-crise-trabalhe-que-inspirou-temer-resp.shtml>>. Acesso em: 20 abr. 2017.

¹¹ O neoliberalismo produz um modo de ensino tecnicista, baseado no modelo de produção capitalista, segundo a historiadora paraibana Sandra Maria dos Santos Silva (2017, p. 27).

estéticos que chegam à transmutação, para eles as pessoas dos distritos são inumanos; para esses povos, os inumanos são os da Capital. Assim, percebe-se que a ideia de humanidade também é uma escolha de uns e outros.

A Capital é uma crítica a toda superficialidade que habita em nós, ao desmerecimento da comida na mesa, dramas estéticos, gastos exacerbados com coisas supérfluas, a necessidade de atualizar tudo a todo tempo, enquanto na esquina de nossa casa alguém morre de fome; é uma crítica ao modelo capitalista e aos modos de produção e políticas econômicas com visão apenas no lucro. A Capital é o que de pior existe em nós. Aquela distopia construída para que acreditemos ser utópica.

Assim, a colheita é filmada a todo instante, mediatizando e “espetacularizando” os corpos distritais, ridicularizando as necessidades dos mesmos, barbarizando-os. Não existe em Panem lugar que não esteja sob a vigia da Capital, seja por meios policiais (os Pacificadores), biopolíticos (o medo de perder os entes), seja por meios tecnológicos, como foi durante muito tempo com os pássaros-robôs conhecidos como Gaios tagarelas (os quais gravavam as conversas alheias à Capital) – os quais só deixaram de ser usados porque os povos dos distritos descobriram que estavam sendo gravados e utilizaram disso a seu favor, enviando informações falsas. Assim, os pássaros foram deixados a morrer, mas resistiram e acasalaram com outra espécie de pássaros e deram origem aos tordos, tornando signo de resiliência.

3.1 A SOCIEDADE DO ESPETÁCULO (IN)VIABILIZA A OUTRIDADE

Estruturalmente, trabalhar com distopias é perceber totalitarismos – aquele Estado controlador da população por parte de um governante absoluto – e estratégias¹² dos dominantes sobre os dominados; o para quê mais visível das distopias é desmascarar biopolíticas¹³ para além das páginas dos livros. Em *Jogos Vorazes* não é diferente e esses temas são abordados partindo de uma espetacularização dos corpos Distritais e Capitais.

¹² “Chamo de *estratégia* o cálculo (ou a manipulação) das relações de forças que se torna possível a partir do momento em que um sujeito de querer e poder (uma empresa, um exército, uma cidade, uma instituição científica) pode ser isolado. A estratégia postula um *lugar* suscetível de ser circunscrito como *algo próprio* e ser a base de onde se podem gerir as relações com *uma exterioridade* de alvos ou ameaças (os clientes ou os concorrentes, os inimigos, o campo em torno da cidade, os objetivos e objetos da pesquisa etc.). [...] Gesto cartesiano, quem sabe: circunscrever um próprio num mundo enfeitado pelos poderes invisíveis do Outro” (CERTEAU, 2007, p. 99).

¹³ Biopolítica é o termo utilizado por Foucault para designar a forma na qual o poder tende a se modificar no final do século XIX e início do século XX. As práticas disciplinares utilizadas antes visavam governar o indivíduo. A biopolítica tem como alvo o conjunto dos indivíduos, a população. [...] A biopolítica é a prática de biopoderes locais. No biopoder, a população é tanto alvo como instrumento em uma relação de poder. In: FERNANDES, Daniel; RESMINI, Gabriela. **Biopolítica**. UFRGS, 2009. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/e-psico/subjetivacao/espaco/biopolitica.html>>. Acesso em: 07 mar. 2017.

Dessa maneira, ao percebermos a sociedade do espetáculo dentro da obra de Suzanne Collins, enxergamos o significado que o pensador francês Guy Debord dá ao espetáculo, dizendo-o como:

o reino autocrático da economia mercantil que acedera ao *status* de soberania irresponsável e o conjunto das novas técnicas de governo que acompanham esse reino. [...] Quando comecei a fazer a crítica da sociedade espetacular, o que mais chamou atenção, naquele momento, foi o conteúdo revolucionário que se podia encontrar nessa crítica (1997, p. 168).

Assim como *A Sociedade do Espetáculo* (1962) de Guy Debord, *Jogos Vorazes* faz-se necessário ler, pois é “preciso ler este livro tendo em mente que ele foi escrito com o intuito deliberado de perturbar a sociedade espetacular” (Ibidem, p. 12), mesmo não sabendo se essa foi uma das intencionalidades de Collins, é uma chave de leitura possível, da qual partimos aqui para a análise dessa trilogia: como o espetáculo tão denso na saga *Jogos Vorazes* provoca resistências causadas pelo sentimento de Outridade/Alteridade/Compaixão da personagem Katniss Everdeen.

Todorov, filósofo e linguista búlgaro, ao narrar *A Conquista da América* (1982), se concentra na questão do Outro, que em primeiro momento reconhece como aquele ser diferente de nós, mas passível de reconhecimento de igualdade, afeição e colocar-se em seu lugar. Utilizaremos aqui termos como outridade e alteridade – ao falar de perceber o outro –, e quando em busca de densidade falar-se-á em compaixão – significando o partilhar do sentimento do *alter*, o sujeito outro, já que vem da junção *cum + patior*, o primeiro (*cum*) com sentido de “junto”, “perto”, o segundo ligado a “sofrer”, assim: sofrer junto¹⁴, ser solidário.

E é a partir dessa perspectiva que analisaremos mais à frente. Discordamos do termo empatia, em muito, pela tendência antropológica dessa pesquisa, e em detrimento dessa vertente teórica vemos a necessidade do uso de termos como outridade e alteridade, os quais Todorov explica dividindo em três maneiras:

Primeiramente, um julgamento de valor (um plano axiológico): o outro é bom ou mau, gosto dele ou não gosto dele, ou, como se dizia na época, me é igual ou me é inferior (pois, evidentemente, na maior parte do tempo, sou bom e tenho autoestima...). Há, em segundo lugar, a ação de aproximação ou de distanciamento em relação ao outro (um plano praxiológico): a dos valores do outro, identifico-me a ele; ou então assimilo o outro, impondo-lhe minha própria imagem; entre a submissão ao outro e a submissão do outro há ainda um terceiro termo, que é a neutralidade, ou indiferença. Em terceiro lugar, conheço ou ignoro a identidade do outro (seria o plano epistêmico); aqui não há, evidentemente, nenhum absoluto, mas uma gradação infinita entre os estados de conhecimento inferiores e superiores (2003, p. 269-270).

¹⁴ COMPAIXÃO: Origem da palavra. In: **Dicionário Etimológico**: etimologia e origem das palavras. Disponível em: <<https://www.dicionarioetimologico.com.br/compaixao>>. Acesso em: 19 set. 2017.

Nossa personagem de análise, Katniss Everdeen, vê-se envolta pelo colocar-se no lugar do outro quando sua irmã, que lhe é intrínseca a ponto de reconhecer como si, Primrose Everdeen, é “colhida” para a 74ª edição do torneio conhecido como Jogos Vorazes. Ao longo da narrativa aprendemos que ela seria capaz de tudo pelos que ama: proteger e cuidar, como já vinha fazendo com sua mãe, irmã e seu melhor amigo, Gale Hawthorne (e a família dele), desde que seu pai falecera. Incapaz de abandonar as pessoas com as quais se importa, ela reflete: “Como eu poderia abandonar Prim, que é a única pessoa no mundo que eu tenho certeza de amar? E Gale é dedicado à família dele” (COLLINS, 2010, p. 16). Então, dentre diversas escolhas que poderia fazer, Katniss protege sua irmã, candidatando-se como tributo feminino do Distrito 12. Ao subir no palco, vemos como as pessoas da Capital enxergam os Jogos, como algo fútil, pela visão de Effie Trinket, quando diz: “– Aposto que você é irmã dela. Não quer que ela lhe roube a glória, não é? Vamos lá, todos juntos! Uma salva de palmas para nosso mais novo tributo!” (COLLINS, 2010, p. 31). Effie não se coloca no lugar de sua candidata, é indiferente a sua existência, não percebe a dor que foi ver a irmã caminhando para a morte como os bovinos em um matadouro, e assim desistir de cuidar dos seus para salvar aquela que mais ama.

É, então, quando temos o primeiro momento de resistência dentro da história, quando a população do Distrito tem compaixão para com a candidata, ou se coloca em seu lugar, que é algo extraordinário em uma sociedade fadada à morte:

Para terno crédito da população do Distrito 12, nem uma só pessoa bateu palma. [...] Então, em vez de agradecer ao aplauso, eu fico parada enquanto eles participam da forma mais ousada de protesto que conseguem. O silêncio. O que quer dizer que nós não concordamos. Nós não perdoamos. Tudo isso é errado. Então, algo inesperado acontece. Pelo menos eu não esperava, porque eu não imagino o Distrito 12 como um lugar que se importa comigo. Mas uma mudança ocorreu desde que subi os degraus e tomei o lugar de Prim. Agora parece que me tornei algo precioso. A princípio, um, depois outro, depois quase todas as pessoas da multidão tocam os três dedos médios de suas mãos esquerdas em seus lábios e os mantêm lá em minha homenagem. É um gesto antigo de nosso distrito, e raramente utilizado. Eventualmente visto em enterros. Significa agradecimento, admiração, adeus a alguém que você ama (COLLINS, 2010, p. 31).

Pensar a compaixão enquanto um dos planos centrais de análise pode se tornar um tanto quanto dificultoso, já que ela ao mesmo tempo potencializa uns e despotencializa outros, pois a compaixão parte de um lugar comum de si para um olhar sobre os Outros, que são familiares, assim tendo uma grande carga subjetiva, afinal “[...] a compaixão condiz com o estado dos homens, esta mesma compaixão serviu também para estabelecer fronteira *entre* os homens” (SELLINGMANN-SILVA, 2009, p. 27).

Esse problema com a teoria da compaixão é contextualizado pelo teórico, tradutor e crítico literário paulista Márcio Sellingsmann-Silva, em seu *Para uma crítica da compaixão* (2009), que nos elucida sobre os diversos olhares teóricos sobre a compaixão ao longo da História. Iniciando por Aristóteles, que a percebe enquanto um dispositivo trágico, ele diz que o filósofo parte da palavra grega *éleos* como um modo de autorreflexão do medo, e diz que “com ele [*éleos/compaixão*] o abalo trágico é revelado como um medo de que o mal *nos* atinja. Este *nós* inclui não apenas o indivíduo que assiste ao espetáculo trágico, mas também seus parentes ou o círculo dos amigos mais próximos” (SELLINGMANN-SILVA, 2009, p. 23), partindo dessa perspectiva, a compaixão surge pelo medo do mal e, assim, toma diversos sentidos no passar do tempo.

Sellingman-Silva continua nos informando que a compaixão também foi usada como dispositivo de conversão no cristianismo e que filósofos e pensadores como Rosseau, Hannah Arendt e Burke, a percebem de formas distintas, o primeiro, enxergando-a enquanto piedade, a segunda, enquanto uma paixão capaz de gerar dor, e o terceiro, enquanto um complemento do sublime. Ainda vemos a criação de vertentes como empatia, simpatia e solidariedade.

Segundo o professor e biólogo gaúcho José Roberto Goldim, a compaixão tem origem latina e é a vertente que utilizamos aqui para análise, ele discrimina assim:

A Compaixão, a Simpatia e a Empatia nem sempre são adequadamente entendidas. Cada uma destas palavras é ambigua, ou seja, pode assumir diferentes significados, e todas podem ser confundidas entre si. Um ponto comum [entre] todas é que se referem a uma relação frente ao sofrimento.

A palavra *compaixão*, tem origem latina, enquanto que *simpatia e empatia* têm origem grega.

Compadecer é "*sofrer com*". Ter compaixão é a virtude de compartilhar o sofrimento do outro. Não significa aprovar suas razões, sejam elas boas ou más. Ter compaixão é não ter indiferença frente ao sofrimento do outro (GOLDIM, 1999, s/p).

Assim, reforçando o que Sellingsmann-Silva diz – “Temos compaixão com relação ao que está próximo – assim como temos piedade para com o próximo (pessoa abstrata e sem identidade)” (2009, p. 32) –, percebemos de que a personagem da obra literária abordada está imbuída: a compaixão que ela tem para com o próximo só é possível a partir do momento em que ela os (re)conhece, quando sai de seu espaço comum e controlado pelas vontades da Capital, e percebe a dor e o sofrimento do Outro, que, por vezes é igual a sua, por vezes é diferente, concordando e discordando do que vem sendo dito pelos teóricos citados: a compaixão é um reflexo do sujeito ante a dor do outro, seja essa dor familiar ou não.

Cynthia Wall, psicoterapeuta e professora norte-americana, nos diz que

A compaixão é um estado de conquista difícil. Muito mais do que um sentimento, a compaixão é uma escolha para ver o sofrimento como uma experiência universal. Isso significa visualizar doenças, perda e até mesmo a morte como experiências humanas suportáveis. Isso nos ajuda a manter a calma e manter nossos corações abertos, e nos tornamos capazes de nos sentar com alguém com grande dor física ou emocional. A compaixão supera a distância entre as pessoas muitas vezes criadas pelo sofrimento. Isso não é confortável de fazer, pois devemos reconhecer que seus problemas podem refletir nosso próprio futuro (2006, s/p. Tradução nossa)¹⁵.

Destarte, percebemos como ser compassivo é complexo, já que precisa de uma entrega de si frente ao medo do outro, frente à percepção de mundo que lhe permeia, “Pois compaixão [...] é ser atingido pelo sofrimento alheio, como se fosse algo contagioso” (ARENDRT, 1988; *apud* SELINGMANN-SILVA, 2009, p. 89), e, assim, ter compaixão é aprender a lidar com as dores do mundo (que não apenas seu próprio) sem ter medo de que esses problemas sejam reflexo do nosso próprio passado/presente.

O problema da compaixão é sua possibilidade subjetiva: pois é possível senti-la apenas por aqueles que têm algo em comum, mas Selingmann-Silva, ao citar Hannah Arendt, diz que, mesmo existindo essa “má possibilidade” da compaixão, precisa-se perceber que, se durante o século XX a humanidade tivesse se preocupado um pouco mais em ter compaixão, provavelmente não teria acontecido a Segunda Guerra Mundial, pois ter compaixão é perceber as outridades e não ser indiferente a elas.

Portanto, Katniss acende em seu Distrito uma faísca de compaixão e alteridade, não sabemos ainda durante a leitura, mas desde então ela é a faísca que dá início a uma revolução, é um signo de compaixão e luta, e

*A pessoa que tem compaixão é a melhor pessoa para todas as virtudes sociais, para todas as modalidades de generosidade, a mais capaz. Quem, portanto, nos torna piedoso torna-nos melhor e mais virtuosos, e a tragédia que faz aquilo, também faz isso, ou ainda – faz aquilo, para poder fazer isso (LESSING, In: Profitlich, 1999; *apud* SELINGMANN-SILVA, 2009, p. 63).*

Sendo possível, assim, que durante o torneio Katniss seja representada pelo símbolo do pássaro no broche que ganha de sua amiga, filha do prefeito, durante a despedida: “O pássaro está preso ao anel somente pelas pontas das asas. De repente, eu o identifico: um tordo” (COLLINS, 2010, p. 56). Ali, na sala onde encontrou muitos de seus amigos e familiares para despedir-se, duas coisas identificam a alteridade de Katniss, uma é quanto à relação dela com pessoas gentis, quando diz que “Pessoas gentis conseguem se instalar dentro

¹⁵ No original: “Compassion is a hard-won state of being. Much more than a feeling, compassion is a choice to view suffering as a universal experience. This means viewing illness, loss, and even death as human experiences that are bearable with support. This helps us remain calm and keep our hearts open, and we become able to sit with someone in great physical or emotional pain. Compassion bridges the distance between people often created by suffering. This is not comfortable to do, as we must acknowledge their problems might reflect our own future”.

de mim e criar raízes” (COLLINS, 2010, p. 56), que mostra o quanto há a necessidade das pessoas não se sentirem atacadas para perceber raízes, e outra é a promessa que faz à sua irmã, que pede para tentar vencer os Jogos Vorazes, ao que responde dizendo: “– Mesmo, mesmo, mesmo. Eu juro que vou tentar – confirmo. E sei que terei de tentar. Por causa de Prim” (COLLINS, 2010, p. 43).

Destarte, percebemos como a resiliência em *Jogos Vorazes* é construída pela afetação com o Outro. Primeiramente, a compaixão parte do único lugar-comum conhecido: o eu. E partindo de si, Katniss abre sua visão para o mundo em colocar-se e resistir pela existência do outro. Por sua irmã ela irá tentar sobreviver, por ela Katniss perpassará outridades e resistirá ao totalitarismo. A irmã Everdeen, mais velha, pode acabar se tornando símbolo da Revolução contra o totalitarismo de Panem, mas só o fará por causa de sua irmã, que se torna seu lugar-comum, até que não seja apenas por ela.

O espetáculo está presente em cada instante na trilogia, o tributo masculino do Distrito 12, Peeta Melark, está imbuído de tática¹⁶ midiática, utiliza o espetáculo para si, confirmando a teoria de Debord sobre a práxis do espetáculo: “O espetáculo nada mais seria que o exagero da mídia, cuja natureza, indiscutivelmente boa, visto que serve para comunicar, pode às vezes chegar a excessos. [...] a rigorosa lógica do espetáculo comanda em toda parte as exuberantes e diversas extravagâncias da mídia” (DEBORD, 1997, p. 171). Portanto, a trilogia de Suzanna Collins pode não ser baseada na teoria sobre a sociedade do espetáculo, mas está repleta dela.

Da ficção para o mundo do real, *Jogos Vorazes* nos mostra o papel capital na sociedade atual, quando, em detrimento das críticas presentes na narrativa, podemos ser capazes de comprar cordões e pulseiras com o símbolo do Tordo, capitalizando o símbolo de liberdade que representa, sendo o menor dos problemas, já que uma empresa chinesa, em 2012, comercializou uma linha de esmaltes inspiradas em Jogos Vorazes, chamada de “cores da Capital”, que é encontrado em doze cores, representando cada Distrito presente nos livros¹⁷. Não sabemos o posicionamento da empresa frente à obra literária, mas o ato de estetizar inspirando-se em personagens que estão à beira da morte só comprova como a atual sociedade está muito mais interligada à população da Capital. E quando falamos “à beira da morte” é pensando no que Katniss nos fala sobre o entorno de sua realidade: quando as pessoas não estão morrendo no torneio, o fazem por fome, afinal “Morrer de fome não é um destino incomum no Distrito 12” (COLLINS, 2010, p. 35), muito menos incomum nos outros

¹⁶ As táticas são “engenhosidades do fraco para tirar partido do forte” (CERTEAU, 2007, p. 45).

¹⁷ Informação disponível em: <<https://capricho.abril.com.br/beleza/o-filme-jogos-vorazes-ganhou-uma-linha-de-esmaltes-veja-aqui/>>. Acesso em: 16 ago. 2017.

Distritos e menos ainda na esquina de nossa casa ou na cidade vizinha. E o espetáculo do pão e circo não tem fim,

Para fazer com que a coisa seja humilhante, além de torturante, a Capital nos obriga a tratar os Jogos Vorazes como uma festividade, um evento esportivo que coloca todos os distritos como inimigos uns dos outros. O último tributo vivo recebe uma vida tranquila ao voltar para casa, e seu distrito recebe uma enxurrada de prêmios, principalmente comida. Durante o ano seguinte a Capital fornecerá ao distrito vencedor cotas extras de grãos e óleo, e até mesmo guloseimas tais como açúcar, enquanto o resto de nós luta contra a fome (COLLINS, 2010, p. 25).

A humilhação presente em Panem nem chega a ser empática, com pouca ou nenhuma alteridade, sem resquícios de compaixão entre seus iguais. Em determinado momento, compreende-se que o Outro acaba por se tornar aquele que nos é estranho, diferente (TODOROV, 2003), e esse estranhamento surge não apenas com o Outro – ser vivo – quando os tributos do 12º distrito chegam à Capital, mas com toda a estrutura e entorno, a cidade e seus exageros se mostram pungentes, assim como seus moradores:

A Capital, a cidade que governa Panem. As câmeras não mentiram a respeito da grandiosidade do local. Se tanto, elas não chegaram a captar a magnificência dos edifícios esplendorosos num arco-íris de matizes que se projeta em direção ao céu, os carros cintilantes que passam pelas avenidas de calçadas largas, as pessoas vestidas de modo esquisito, com penteados bizarros e rostos pintados que nunca deixaram de fazer uma refeição (COLLINS, 2010, p. 67).

A questão da fome é perturbadora no narrar de Katniss, que apenas não morreu de fome após a morte do pai porque Peeta, que é filho de padeiros, lhe deu um pão, e apanhou por isso. A comida se torna um monstro a ser devorado, já que não podem comer, eles apenas olham a comida em sua cidade (que é dividida também em uma hierarquia): os mercadores (como os padeiros, farmacêuticos) e os moradores da Costura (aqueles mais necessitados, que lutam a cada instante por sobrevivência). Assim, fica claro que, ao criar os Jogos Vorazes, a Capital fez ascender o estado de exceção, que seria a linha tênue entre o que tira e o que dá direito (legalmente) aos sujeitos, ou seja, uma pausa entre o fluxo legislativo e os direitos políticos dos povos (AGAMBEN, 2004), desapropriando os povos – no caso de Panem, os que se dividem entre Distritos – de seus direitos de comer e viver da forma que lhes convém, tendo de servir ao governo para sobreviver; uma sobrevivência de forma insalubre e sem pagamentos, sem história, concretizando a dominação espetacular, já que

O primeiro intuito da dominação espetacular era fazer sumir o conhecimento histórico geral; e, em primeiro lugar, quase todas as informações e todos os comentários razoáveis sobre o passado recente. [...] O fim da história é um agradável repouso para todo poder presente. É a garantia do sucesso absoluto de todos os seus empreendimentos, ou, ao menos, do tumor do sucesso (DEBORD, 1997, p. 176-177).

A história e sua ausência constroem mudanças. Seja uma mudança drástica nos direitos Trabalhistas, seja na instância educacional que priva uns e valoriza outros, é perceptível em um governo para qual lado pende a sorte e também a (falta de) história. Sorte é um substantivo utilizado na saga a ser desejada aos tributos dias antes da carnificina. Nesse sentido, se torna paradoxal: a sorte pode parecer ser de quem sobrevive, mas também daqueles que morrem e finalmente se vêm livres desse controle biopolítico – pois pensar a biopolítica é perceber o controle e a disciplinarização dos corpos e das mentes –, levando os controlados a ir contra si e suas subjetividades, pois “Na *biopolítica*, os inimigos são corpos naturais, que devem ser extirpados” (BIGNOTTO, 2008, p. 101) e, tornando-se inimigos de si mesmos, seus corpos convertem-se em distópicos, monstruosos, extirpáveis, cruéis.

Como nos explica a escritora e jornalista polonesa Janina Bauman, em prefácio de seu *Inverno na Manhã* (1985), “[...] a coisa mais brutal da crueldade é que ela desumaniza suas vítimas antes de destruí-las. E que a luta mais árdua de todas é permanecer humano em condições desumanas” (2005, p. 08), confirmando o que a distópica Segunda Guerra Mundial vivenciada e rememorada pela humanidade e o que a narrativa de *Jogos Vorazes* nos gritam: é difícil permanecer humano diante de tanta crueldade, por isso precisa-se entender que cada sujeito parte de seu próprio lugar-comum e realidade, e, para tal, faz-se necessário ter compaixão e alteridade, pois talvez seja o que torna(rá) tudo suportável.

3.2 COMPAIXÃO RESISTE À SOCIEDADE ESPETACULAR (?)

Ao longo dessa pesquisa percebemos como a utopia de uns é capaz de causar a distopia de outros, mas é algo possível pelo que já foi explicado anteriormente no capítulo sobre os *(anti)topos*, assim notamos que dentro da trilogia *Jogos Vorazes* é possível descobrir um exemplo esteticamente dúbio de utopia, pois o Presidente Coriolanus Snow parte de sua utopia pelo controle e busca de poder, exemplificando a utopia projetista, aquela que constrói um futuro a ser alcançado, alcançando-a por qualquer que seja o meio, tornando-se indiferente à realidade de outrem, dessa forma, esses outros, ao viverem a utopia do governante Snow, estão em verdade vivendo distopias.

Em contrapartida à utopia projetista, temos a utopia iconoclasta de Katniss Everdeen, desejando para si, seu Distrito e os demais, uma harmonia sem temer falar, agir e viver. Sua utopia não interfere nas utopias alheias e, assim, não fabrica distopias para si ou àqueles que necessitam de liberdade, indo apenas de encontro com o pensamento projetista, o qual

pretende mudar a sociedade e acaba por causar ditaduras. Assim sendo, a utopia de uns torna-se quase que obrigatoriamente a distopia de seu *alter*.

Portanto, a sociedade do espetáculo se faz presente nos discursos que projetam o futuro individual visado ao macro, e confirma-se inalterável, já que “Uma teoria crítica como essa não se altera, pelos menos enquanto não forem destruídas as condições gerais do longo período histórico que ela foi a primeira a definir com precisão” (DEBORD, 1997, p. 09), mas esta discussão de perceber o Outro – aquele ser diferente de nós – e desmistificá-lo pode ser capaz de alterar essa sociedade espetacular que utiliza da mídia ao controlar as mentes. Exemplo disso são as táticas presentes nessa trilogia de Suzanne Collins: Peeta Melark usa do discurso midiático para fazer com que a população capitânia tenha por ele alguma pena e patrocinem auxílios quando dentro da Arena do torneio, e ele o faz de forma que conquista o público não só para si, como também para Katniss, conforme entrevista por ele cedida a Caesar Flickerman, antes do início dos Jogos:

– Um rapaz bem-apegoado como você deve ter alguma garota especial. Vamos lá, Peeta, qual é o nome dela?

Peeta suspira.

– Bem, Há uma garota. Sou apaixonado por ela desde sempre. Mas tenho certeza de que ela não sabia que eu existia até a colheita.

Sons de solidariedade ecoam da multidão. Amores não correspondidos com os quais eles se identificam.

– Ela tem namorado?

– Não sei, mas muitos garotos gostam dela.

– Então, olha só o que você vai fazer. Você vence e volta pra casa. Ela não vai poder te recusar nessas circunstâncias, vai? – diz Caesar, incentivando-o.

– Não sei se vai dar certo. Vencer... não vai ajudar nesse caso.

– E por que não? – quer saber Caesar, aturdido.

– Porque... Porque... porque ela veio pra cá comigo (COLLINS, 2010, p. 143).

Como é possível ver na citação acima, Peeta conquista solidariedade e identificação da multidão, se faz notar e ser querido, e ainda torna Katniss “um objeto de amor” (ibidem, p. 150), fazendo com que se tornem “os dois amantes desafortunados do Distrito 12!” (ibidem, p. 149), utilizando da mídia como contra-ataque midiático. Mas o poder daqueles que estão no controle dos meios de comunicação será usado contra eles próximo ao fim do 74º Torneio, quando, ao restar apenas cinco participantes, o Pedro Bial¹⁸ dos Jogos Vorazes, Claudius Templesmith, anuncia que houve uma mudança nas regras: “Sob a nova regra, dois tributos de mesmo distrito serão declarados vencedores se forem os últimos dois a permanecer vivos” (COLLINS, 2010, p. 261), assim manipulando a tática de Peeta e Katniss sobre o amor deles, fazendo com que ela buscasse por ele dentro da arena. Nesse momento da narrativa, apenas o Distrito 2 tinha os dois tributos vivos, e o rapaz do Distrito 11, já que a menina Rua havia

¹⁸ Referência ao apresentador do *reality show Big Brother Brasil*.

morrido nos braços de Katniss, que a tinha “adotado” como aliada, em parte por lembrar muito sua irmã Prim, mas também por ser apenas uma menina de 12 anos (assim como sua irmã). Em seu leito de morte, Katniss faz a promessa de vencer: “– Você precisa vencer”, disse Rue, “– Eu vou. Agora vou vencer por nós duas”, promete Katniss a ela (ibidem, p. 250).

A morte de Rue pode ser a faísca que libera a compaixão de Katniss para além do Distrito 12 e a raiva pela Capital, o que Collins nos mostra na seguinte cena:

A morte de Rue me forçou a confrontar minha própria raiva contra a crueldade, a injustiça que afligem sobre nós. Mas aqui, de modo até mais forte do que em casa, sinto minha impotência. Não há como se vingar da Capital. Será que há? Então, lembro-me das palavras de Peeta no telhado: “*Só fico desejando que haja alguma maneira de... de mostrar à Capital que eles não mandam em mim. Que sou mais do que somente uma peça nos Jogos deles*”. E, pela primeira vez, compreendo o que ele estava querendo dizer. Quero fazer alguma coisa, aqui mesmo, nesse exato momento, para envergonhá-los, para responsabilizá-los, para mostrar a Capital que o que quer que façam ou nos forcem a fazer aqui, haverá sempre uma parte de cada tributo que não esta sob suas ordens. Que Rue era mais do que uma peça no seu Jogo. E também eu (ibidem p. 253. *Grifos da autora*).

A indignação de Katniss é tão real que neste momento pode ser esquecido de sua ficcionalização, ela está falando sobre o controle da mídia e dos governos sobre as vidas, os corpos, as almas. E o que planeja como resistência naquele instante vai para além do compreendido pelas câmeras da Capital: o velório de Rue, que se deu da seguinte forma:

Dentro da floresta há um amontoado de flores silvestres. Talvez não passem de algum tipo de erva, mas estão florescendo em belos tons de violeta, amarelo e branco. Junto um punhado delas e volto para o lado de Rue. Lentamente, um caule atrás do outro, decoro seu corpo com as flores. Cubro o ferimento horroroso. Faço uma grinalda em seu rosto. Tranço seus cabelos com cores vivas.

Terão de mostrar isso. Ou, mesmo que escolham virar as câmeras para algum ponto agora, eles terão de trazê-las de volta quando os corpos forem recolhidos e todos então a verão e saberão que fiz isso. Afasto-me e olho Rue uma última vez. Ela poderia muito bem estar apenas adormecida nessa campina, afinal de contas.

– Tchau, Rue – sussurro. E pressiono os três dedos médios de minha mão esquerda em seus lábios e os ergo na sua direção. Então, começo a caminhar sem olhar para trás (ibidem, p. 254).

Katniss Everdeen se despede de Rue, vinga-se da Capital da forma que pode e assim conquista seguidores, o Distrito 11 a manda pães como patrocínio, mostrando que estão gratos pelo que fez e pelo que disse ao deixar o corpo de Rue: “– Sã e salva. [...] – Nós não precisamos mais nos preocupar com ela. – Sã e salva” (COLLINS, 2010, p. 254), o que quer dizer com isso é que, nesse momento, morrer talvez fosse a única escapatória do governo ditatorial.

Consequentemente, perto do fim do torneio, autômatos monstruosos perseguem os três tributos restantes (Katniss, Peeta e o rapaz do Distrito 11, Cato), levando-os a se reunirem em um mesmo local para darem fim aos Jogos daquele ano. Cato morre e nada acontece, descobrimos que ainda não havia terminado, o apresentador retorna e diz que a mudança nas regras foi revogada e eles teriam que terminar o Torneio como originalmente seria: matando um ao outro. Censurando, controlando e manipulando-os, foram colocados como espectadores do próprio show. Outorgando as palavras de Guy Debord a seguir:

Nunca a censura foi tão perfeita. Nunca a opinião daqueles a quem ainda se faz crer, em alguns países, que continuam a ser cidadãos livres foi menos autorizada a se fazer ouvir, cada vez que se trata de uma escolha que vai afetar sua vida real. Nunca foi possível mentir com tão perfeita ausência de consequências. O espectador é suposto ignorante de tudo, não merecedor de nada. Quem fica sempre olhando, para saber o que vem depois, nunca age: assim deve ser o bom espectador (1997, p. 183).

Mas Katniss Everdeen não era uma boa espectadora, não naquele ano, não naquele instante, e, assim, seu último ato de resistência foi lançado: amaras venenosas prometem ceifar a vida dos dois tributos e fazer com que não haja vencedor e que o programa seja, na verdade, uma vergonha aos Idealizadores dos Jogos. Quando estão perto de comer do fruto, Claudius os interrompe e anuncia os vencedores na septuagésima sétima edição dos Jogos Vorazes. A senhorita Everdeen critica muito mais que a Capital ao fazer isso, ela se faz outro e se reconhece como tal, mas não apenas isso: ao dizer que não se importa mais com o resultado e escolher morrer ao lado de alguém que foi por muito tempo um desconhecido, ela luta pelo outro, resiste à diferenciação e Peeta Melark também o faz, pois “[...] a relação com o outro não se dá numa única dimensão” (TODOROV, 2003, p. 269) e, dessa forma, eles nos dizem que a luta contra a adjetivação e diferenciação do eu com o outro só se dá com a união entre o si e o outro.

Destarte, a compreensão do outro, que se dá por três métodos, difere de sua maneira de chegar à assimilação, partindo das formas de relação e afinidades, exemplificadas por Todorov na ligação de agentes históricos (Cortez, Las Casas e Colombo) com os indígenas presentes na América do Sul no período da Colonização, considerados Outros para os padrões europeus:

Existem, é claro, relações e afinidades entre esses três planos, mas nenhuma implicação rigorosa; não se pode, pois, reduzi-los um ao outro, nem prever um a partir do outro. Las Casas conhece os índios menos do que Cortez, e gosta mais deles; os dois se encontram em sua política comum de assimilação. O conhecimento não implica o amor, nem o inverso; e nenhum dos dois implica, ou é implicado, pela identificação com o outro. Conquistar, amar e conhecer são comportamentos autônomos e, de certo modo, elementares (descobrir, como vimos, está mais relacionado à terra do que aos homens; quanto a estes, a atitude de Colombo pode

ser descrita em termos inteiramente negativos: não gosta, não conhece e não se identifica) (TODOROV, 2003, p. 270).

O papel da mídia, e assim o dos discursos, reafirma a espetacularização e dá ênfase às características “certas” em detrimento das erradas – e, no caso da citação anterior, a hierarquia é um fator de (falta) de outridade, podendo ou não tornar espetacular o corpo de outrem –, fazendo com que os espectadores acreditem na necessidade de ir à busca dos pressupostos midiáticos como fonte de verdades. O ato de Katniss e Peeta sobreviverem foi apresentado pela mídia capitânia como um ato de amor, e eles precisavam manter a farsa para as câmeras – até que no livro *Em Chamas* (2011a) há um compadecer-se entre os dois, e o sentimento de Peeta se confirma como real.

Na segunda obra da sequência *Jogos Vorazes*, os vencedores do septuagésimo quarto torneio estão aproveitando os louros da vitória, agora não mais passam necessidades ou fome e com o que ganham ajudam os moradores de seu Distrito. Há também os afazeres obrigatórios dos dois: a Turnê dos Vitoriosos, durante a qual terão de passar por todos os outros 11 distritos até voltar à Capital, onde darão entrevista sobre seus seis meses da conquista. Neste ano será efetuado o septuagésimo quinto torneio, e o especial que acontece a cada vinte e cinco anos, chamado Massacre Quaternário¹⁹. No especial, as regras são outras, criadas particularmente a cada vinte e cinco anos. Um exemplo dessa particularidade nas regras é o Segundo Jogo Quaternário: nele, ao invés de convocarem dois jovens de cada Distrito, eram selecionados quatro, dois rapazes e duas moças, e mantinha-se a ideia de apenas um vencedor. Ou seja, eram sempre ideias extravagantes e exageradas para midiaticizar os corpos a ser dominados e destruídos.

A estrutura do 3º Jogo Quaternário parte de uma ideia nunca feita antes: os participantes neste ano serão os ganhadores dos torneios anteriores. Aqueles que acreditavam estar livres de tudo aquilo iriam voltar, e para ser mais claro: Katniss também, já que era a única vencedora mulher do Distrito 12. Confirmando que “No plano dos recursos de pensamento das populações contemporâneas, a primeira causa da decadência decorre claramente do fato de que o discurso apresentado no espetáculo não deixa espaço para resposta; ora, a lógica só se forma socialmente pelo diálogo” (DEBORD, 1997, p. 189), e como não havia possibilidade de diálogo, Katniss e Peeta voltariam para o “evento” do ano, contra pessoas consideradas lutadores muito mais vorazes e com anos de prática a mais.

Os atos de resistência lançados ao público pelas câmeras dos Jogos Vorazes causou movimentos reacionários nas populações dos Distritos, eles se sentiam representados por um

¹⁹ Quaternário é um termo que representa um quarto, nesse caso quarto de século, formando assim 25 anos.

outro igual a eles, que vem de uma realidade similar, tornando Katniss em um símbolo revolucionário. Snow fez um plano para destruir o ícone das pequenas revoluções, colocando-os no Massacre Quaternário, mal sabendo ele que seria insuficiente, ainda mais com as táticas midiáticas de Peeta. Ao serem entrevistados sobre terem de voltar para a arena, Peeta diz estar triste, pois estava planejando casar-se com Katniss, pegando a todos de surpresa e fazendo com que alguns capitânios a favor da união dos dois comecem a repensar as práticas autoritárias do Presidente e do *reality show*.

O casamento e seu desenrolar, nesse caso, se torna uma medida de resistência e fortalece a imagem dos Amantes Desafortunados, pois se algo acontecesse a eles agora, isso poderia desencadear um motim, em contraponto, eles estarem vivos também causa revoluções. Essa é a prova de que os povos inferiorizados – aqueles que estão do lado oposto dos que se colocam na posição superior da hierarquia – não são leigos, compreendem o controle mesmo que de uma forma mais indireta e esperam o momento certo para usarem seu poder de lutar contra, ou seja, se entendem enquanto biopotentes. Mas precisam ser incitados a isso, por terem sido adestrados pelo espetáculo a serem espectadores, “Mas a mais alta ambição do espetacular integrado é que os agentes secretos se tornem revolucionários e que os revolucionários se tornem agentes secretos” (DEBORD, 1997, p. 175), por isso a mídia cala tanto as pequenas e grandes revoltas, disfarçando-as na grande mídia e proibindo as pequenas mídias militantes, como é o caso do que conhecemos hoje como Mídia Ninja²⁰.

Antes de voltarem aos Jogos, Peeta e Katniss conversam sobre os Jogos Vorazes irem muito além das paredes da arena – entendendo o mundo da Capital como olhos em busca de diversão – e pensando seu lugar de apaziguadores com toda essa história de casamento e discursos passivos. Katniss inicia a conversa:

- Peeta, eles trazem a gente para cá para lutar até a morte para se divertirem – digo.
- Na boa, isso aqui não é nada em comparação com a arena.
- Eu sei, sei disso. É que às vezes não aguento mais. Tem horas que... eu nem sei o que fazer. – Ele faz uma pausa e em seguida sussurra. – De repente a gente está errado, Katniss.
- Em relação a quê? – pergunto.
- Em relação a tentar acalmar as coisas nos distritos – diz ele (COLLINS, 2011a, p. 92).

Nessa citação vemos em xeque a crítica principal da narrativa e dessa pesquisa: quantas guerras, brigas, discussões infrutíferas, biopolíticas, presenciamos a todo instante

²⁰ Fundada em 2013, é uma expressão utilizada para designar um tipo de jornalismo ou atuação midiática que se diferencia da grande mídia por adotar uma postura democrática e informativa com intuito de cobrir em tempo real pontos específicos manipulados pela mídia dita tradicional. Ver mais em <<http://midianinja.org/quem-somos/>>. Acesso em: 14 nov. 2017.

e não fazemos nada? E mais: dentro destes ainda há aqueles que aprofundam os discursos de ódio e incitam a derramamentos de sangue literais e/ou figurativos. Somos espectadores de “homo-lesbo-trans-gordo-xeno-surdo-fobias”, racismos, preconceitos, e, quando muito, olhamos impassíveis para o ocorrido, será que é melhor seguir o espetacular e sermos espectadores ou devemos motivar as inquietações e colocar os contradiscursos espetaculares em pauta? (pergunta retórica).

Nessa segunda vez dos Vitoriosos em uma arena para os Jogos há a união entre sete deles: Katniss e Peeta (Distrito 12), Johanna Mason (Distrito 7), Finnick Odair e Mags (Distrito 4), Beetee e Wiress (Distrito 3); juntos lutam pela mesma causa: ir até a final do Massacre, pelo menos é o que fizeram acreditar os tributos do 12. Descobrimos a estratégia: destruir os campos magnéticos que rodeiam a arena para fazer o aerodeslizador entrar e resgatá-los, dando início à Revolução. O grande problema é o uso do poder por parte da Capital: Peeta e Johanna Mason são sequestrados e torturados. Nele é feita lavagem cerebral e colocado frente às câmeras para ser o lado que acalmaria as rebeliões, ou enfraqueceria os movimentos de Katniss, tentativa falha. Enquanto isso, Katniss e o restante dos colegas de arena seguem em direção do Distrito 13, que passou todos esses anos fingindo ter sido destruído, planejando meios de começar essa guerra. Mas ao fim dessa parte das desventuras de Katniss descobrimos o que a Capital faz para demonstrar seu poder perante os outros Distritos, quando o melhor amigo de Katniss, Gale Hawthorne, a conta: “– Katniss, o Distrito 12 não existe mais” (COLLINS, 2011a, p. 413). E ainda não sabe ela que já se tornara o ícone da Revolução: O Tordo²¹.

O Distrito 13, a Revolução e a compaixão são o foco d’*A Esperança* (2011b). O primeiro se encontra no subsolo e é altamente preparado para guerras, a líder desse Distrito é Alma Coin e ela é a responsável por colocar a Katniss como veículo imagético da Revolução, criando um tipo de Mídia Ninja que interfere nas transmissões da Capital, dando forças e apoio aos rebeldes; a revolução e a compaixão estão estritamente entrelaçadas, e o ato de se colocar no lugar do outro e sentir junto faz Katniss temer o seu papel enquanto veículo de resiliência, ainda mais depois da quase completa destruição da população do Distrito 12:

Existe algum sentido em fazer o que quer que seja? Minha mãe, minha irmã e a família de Gale estão finalmente a salvo. Quanto ao restante do 12, as pessoas ou estão mortas, o que é irreversível, ou protegidas no 13. Sobram então os rebeldes nos distritos. É claro que odeio a Capital, mas não confio no fato de que, ao assumir

²¹ “O nosso tordo não é apenas um pássaro que canta. Ele é a criatura que a Capital jamais imaginou que pudesse existir. Nunca passou pela cabeça deles que seus gaios tagarelas altamente controlados pudessem transmitir seu código genético, que pudessem adquirir uma nova forma. Eles não conseguiram prever a vontade que os pássaros tinham de permanecer vivos” (COLLINS, 2011a, p. 103).

o papel de Tordo, estarei beneficiando aqueles que estão tentando derrubá-la. Como posso ajudar os distritos se todas as vezes que me movo o resultado é sofrimento e perdas de vida? O velho que recebeu um tiro no Distrito 11 por assobiar. O castigo imposto ao 12 depois que intervim nas chicotadas de Gale (COLLINS, 2011b, p. 19).

A citação acima nos mostra um pouco do peso do futuro que está sendo depositado não só em Katniss, mas em todos os jovens que escutam a máxima de que “Os jovens são o futuro da Nação”, mesmo que seja um peso ainda inconsciente. Katniss teme por si e por não ser capaz de ajudar ninguém, mas, ao invés disso, fazer com que outros sofram por sua imagem. Irônico como essa sensação que a faz querer fugir, essa sobrecarga de seu tempo e espaço, é retratada nesta obra em uma temporalidade em que a taxa de depressão e suicídio vem aumentando²².

Em um ano cheio de narrativas suicidas e depressivas direcionadas aos jovens, sejam filmes, livros ou até jogos, os motivos não são explicitamente declarados, poderia ser a mídia pela mídia, mas se o for torna concreta a seguinte afirmativa de Guy Debord (1997, p. 170): “A discussão vazia sobre o espetáculo – isto é, sobre o que fazem os donos do mundo – é organizada *pelo próprio espetáculo*: destacam-se os grandes recursos do espetáculo, a fim de não dizer nada sobre seu uso. Em vez de espetáculo, preferem chamá-lo de domínio da mídia” (grifos do autor), e nesse domínio a mídia ao mesmo tempo aborda os temas e os faz calar, ou os globaliza de uma maneira rasa, tornando-o invisível, afinal “O discurso espetacular faz calar, além do que é propriamente secreto, tudo o que não lhe convém. O que ele mostra vem sempre isolado do ambiente, do passado, das intenções, das consequências” (Ibidem, p. 188). Ao redor do mundo foi o que o espetáculo totalitarista fez com pessoas inspiradas pela faísca contraditatorial em Jogos Vorazes²³.

Katniss Everdeen não é alguém que visa o poder, a compaixão é intrínseca à sua personalidade, mesmo quando luta contra ela. Tentam fazer gravações dela ao longo do campo de batalha, mas em momento algum são capazes de fazê-la agir com sinceridade em frente às câmeras rebeldes, menos quando está agindo por conta própria em nome do outro. Como quando foi visitar um hospital para os acidentados de guerra, e causou a eles uma faísca de esperança:

²² Segundo o CVV (Centro de Valorização da Vida), “O suicídio é considerado pelo Ministério da Saúde como um problema de saúde pública, tirando a vida de uma pessoa por hora no Brasil, mesmo período no qual outras três tentaram se matar sem sucesso”. Disponível em: <www.cvv.org.br>. Acesso em: 19 ago. 2017.

²³ Manifestantes imitam gesto de Jogos Vorazes e são detidos na Tailândia: Saudação usada no filme foi adotada por opositores de golpe militar no país. Rede de cinemas de Bangcoc cancelou exibições do filme. **Cinema com rapadura**. 14 nov. 2014. Disponível em: <<http://cinemacomrapadura.com.br/noticias/372080/manifestantes-imitam-gesto-de-jogos-vorazes-e-sao-detidos-na-tailandia/>>. Acesso em: 10 fev. 2017.

– Katniss? – Uma voz grasna à minha esquerda, destacando-se em meio ao barulho geral. – Katniss? – A mão de alguém me alcança do meio da névoa. Eu a aperto em busca de apoio. Presa À mão encontra-se uma jovem com uma das pernas machucada. Sangue se espalha pelos curativos pesados, que estão repletos de moscas. O rosto reflete a dor que ela está sentindo, mas também algo mais, algo que parece completamente incongruente em relação à situação pela qual ela passa. [...] Júbilo. Essa é a expressão que vejo no rosto dela. Ao som da minha voz ela se ilumina, o sofrimento se apaga momentaneamente (COLLINS, 2011b, p. 101).

Nesse primeiro momento ela tem o contato voluntário com seus admiradores que a inspiram a continuar, ela percebe ali o poder que tem, mas não o pensa para si, mas contra o Presidente Snow. O carinho dos feridos faz crescer sua vontade de derrotar a Capital. Katniss consegue pôr-se no lugar do outro, mesmo este sendo seu inimigo. No Distrito 2 é necessário fazer uma escolha quanto às pessoas que se encontram alocadas em uma velha mina chamada de Noz, de um lado, fechar todas as saídas de ar com uma avalanche controlada e proibir todas as possibilidades de fuga, matando a todas; de outro lado, fechar todas as saídas permitindo apenas uma, o túnel de transporte, onde a força rebelde estaria à espera de todos para levá-los em cárcere, e essa foi a escolha da Everdeen.

A ideia era ela permanecer em um ponto que pudesse ser filmada, mas não estivesse na possibilidade de se machucar, caso houvesse troca de tiros. E ao saírem da mina, Katniss é encaminhada a dar um discurso, mas ao começar, tudo desanda quando um jovem sai cambaleante da mina e ela percebe que a praça onde se encontram está abarrotada de rebeldes prontos pra atirar, assim ela sai correndo em direção ao jovem, colocando-se entre os dois grupos inimigos:

– Parem! – grito para os rebeldes. – Parem de atirar! – As palavras ecoam ao redor e além da praça, à medida que o microfone amplia a minha voz. – Parem! – Estou me aproximando do jovem, me abaixando para ajudá-lo, quando ele consegue se arrastar até ficar de joelhos e aponta a arma para a minha cabeça.

[...]

– Me dê um motivo para eu não atirar em você agora mesmo!

[...]

– Eu não consigo. [...] – Eu não consigo. Esse é o problema, não é? – Abaixo o arco.

– A gente explodiu sua mina. Vocês transformaram o meu distrito num monte de cinzas. Temos todos os motivos para nos matarmos. Então vá em frente. Faça a felicidade da Capital. *Eu* parei de matar os escravos deles. – Solto o arco e o chuto com a bota. Ele desliza na pedra e se acomoda nos joelhos dele.

– Eu não sou escravo deles – murmura o homem.

– Eu sou – digo. – Foi por isso que matei Cato... e ele matou Tresh... e ele matou Clove... e ela tentou me matar. E por aí vai, e por aí vai, e quem é que vence? Com certeza não somos nós. Não os distritos. Sempre a Capital. Mas estou cansada de ser uma pecinha nos Jogos deles

[...]

– Quando vi a montanha caindo hoje à noite, pensei... eles fizeram isso mais uma vez. Mandaram-me matar vocês: o povo dos distritos. Mas por que será que fiz isso? O Distrito 12 e o Distrito 2 não têm por que lutar um contra o outro, isso é uma invenção da Capital. – O jovem pisca para mim sem compreender coisa alguma. Caio de joelhos diante dele, minha voz baixa e urgente. – E por que você estão

enfrentando os rebeldes nos terraços dos prédios? Por que vocês estão lutando contra Lyme, que foi a vencedora de vocês? Com pessoas que foram seus vizinhos, de repente até familiares de vocês?

– Eu não sei – diz o homem. Mas ele não deixa de apontar a arma para mim.

Eu me levanto e giro lentamente o corpo para me dirigir às metralhadoras.

– E vocês aí em cima? Eu nasci numa cidade mineira. Desde quando mineiros condenam outros mineiros a esse tipo de morte e depois ficam em alerta para matar quem quer que consiga rastejar com vida do meio dos escombros?

[...]

– Essas pessoas. – Indico os corpos feridos na praça. – Elas não são nossas inimigas!

– Eu me volto novamente para a estação ferroviária. – Os rebeldes não são seus inimigos! Nós todos temos um único inimigo, e é a Capital! Esta é a nossa chance de pôr um fim ao poder deles, mas precisamos de todas as pessoas de todos os distritos para conseguir isso! [...] – Por favor! Juntem-se a nós! (COLLINS, 2011b, pp. 232-234).

O resultado desse discurso foi levar um tiro, mas não do jovem que estava caído a seus pés, nem dos mineiros, estes já haviam sido conquistados por ela e pela revolução que ela representava, o tiro veio de um dos Pacificadores (policia da Capital), o qual foi rendido pelos cidadãos do 2. Katniss é um veículo de compaixão, ela abre os olhos daqueles que estão hipnotizados pelo biopoder, que deixam de ser corpos domados. Compaixão é mais do que sofrer com, é enxergar a outridade e tomar ela pra si, interiorizá-la. Mas, principalmente, fazer com que o Outro se perceba enquanto outro e entenda que não é errado ser ele, pois a luta dele, enquanto diferente, é a mesma dos sujeitos-eu enquanto Outro. Assim, como descobre Tzvetan Todorov:

Quero falar da descoberta que o *eu* faz do *outro*. O assunto é imenso. Mal acabamos de formulá-lo em linhas gerais já o vemos subdividir-se em categorias e direções múltiplas, infinitas. Podem-se descobrir os outros em si mesmo, e perceber que não se é uma substância homogênea, e radicalmente diferente de tudo o que não é si mesmo; eu e um outro. Mas cada um dos outros é um *eu* também, sujeito como eu. Somente meu ponto de vista, segundo o qual todos estão *lá* e eu estou só aqui, pode realmente separá-los e distingui-los de mim. Posso conceber os outros como uma abstração, como uma instância da configuração psíquica de todo indivíduo, como o Outro, outro ou outrem em relação a *mim*. Ou então como um grupo social concreto ao qual *nós* não pertencemos. Este grupo, por sua vez, pode estar contido numa sociedade: as mulheres para os homens, os ricos para os pobres, os loucos para os “normais”. Ou pode ser exterior a ela, uma outra sociedade que, dependendo do caso, será próxima ou longínqua: seres que em tudo se aproximam de nós, no plano cultural, moral e histórico, ou desconhecidos, estrangeiros cuja língua e costumes não compreendo, tão estrangeiros que chego a hesitar em reconhecer que pertencemos a uma mesma espécie (2003, pp. 03-04).

Na trilogia distópica de Suzanne Collins os grupos sociais que não se tem pertencimento é da Capital para os Distritos. O outro é reconhecido como Outro, pelo lado da Capital ele é escondido, inviabilizado, desmerecido; pelo lado dos Distritos esse Outro é monstruoso, macabro e onipresente. Ambos temem o Outro, uns por não conhecê-los e precisar controlá-los, outros por conhecê-los e, por isso, sentirem-se amedrontados. Alma Coin se torna a líder de um Distrito que até então era invisível, desconhecido, ela é o outro

que não foi reconhecido, e no desenvolver da narrativa descobrimos sua real intenção biopolítica: tomar posse da Capital, fazendo de si Presidente com apoio de Katniss, matar Colorianus Snow e fazer os Jogos Vorazes com as crianças da Capital, para assim sentirem na pele o que por setenta e cinco anos foi a sina dos Distritos. Alma é mais uma ditadora, e Katniss a apoia por que isso lhe promoveria matar o responsável por todo seu ódio: o representante do pão e circo, aquele que o controla e distribui: Snow.

Katniss é o exemplo dos movimentos libertários que estão sendo guiados a um caminho desconhecido, Collins critica todo tipo de Ditadura, seja a chamada de Esquerda ou de Direita, ela narra sobre liberdade. Após perder muito de seus amigos, e também sua irmã, Katniss resiste a sua dor pela promessa de matar Snow, mas no instante que se prepara para tal, mata Alma Coin, e Snow morre por causa de uma doença que o acompanhava há anos. Katniss é levada a julgamento por matar um representante do governo, é absolvida por ser apresentada como “uma irremediável lunática abalada por traumas de guerra” (COLLINS, 2011b, p. 406) e vai voltar para sua mansão na vila dos campeões, no Distrito 12 (um dos poucos traços que sobreviveram ao bombardeio), mas antes conversa com seu amigo Plutarch, eleito secretário de comunicações nas eleições emergenciais a Presidente, e essa conversa fala muito sobre o período de calma do pós-guerra, mas também sobre a (falta) de moral e ética dos seres humanos, lembrando muito do que Eric Hobsbawn fala em *A Era das Revoluções* (1962). Katniss inicia perguntando:

– Você está se preparando para mais uma guerra, Plutarch? – pergunto.
 – Ah, não agora. Agora estamos naquele período tranquilo onde todo mundo concorda que os nossos horrores recentes jamais deveriam se repetir – diz ele. – Mas o pensamento em prol do coletivo normalmente possui vida curta. Somos seres volúveis e idiotas com uma péssima capacidade para lembrar das coisas e com uma enorme volúpia pela autodestruição (COLLINS, 2011b, p. 407).

E talvez, apenas talvez, esse seja o para quê da escrita de Suzanne Collins em sua saga: alertar o mundo de que precisamos pensar em coletivo, nas consequências de nossos atos e na inserção do Outro na nossa realidade, sejam eles de outra cultura, nacionalidade, gênero ou sexualidade, devemos torná-lo um eles-eu, coletivo e uno. Mas caso esse não seja o para quê da autora, torna-se a causa-necessidade dessa pesquisa, portanto, não há problemas em a utopia de uns se tornar a distopia de outros, ou vice-versa, o problema está em efetuar sua utopia sabendo que ela seria a distopia de outrem, invadir espaços outros, e inviabilizar a liberdade destes. Sejam todos utopistas iconoclastas e de liberdade negativa, para assim sonhos doces se tornarem leis um dia, como diz a música pós-distopia – a qual fala sobre a

morte de todos que deram sua vida por um futuro possível de liberdade, lutaram por compaixão e outridade – que Katniss canta a seus filhos (COLLINS, 2011b, p. 419):

Bem no fundo da campina, embaixo do salgueiro
Um leito de grama, um macio e verde travesseiro
Deite a cabeça e feche esses olhos cansados
E quando eles se abrirem, o sol já estará alto nos prados.
Aqui é seguro, aqui é um abrigo
Aqui as margaridas são doces e amanhã serão lei
Aqui é o local onde eu sempre lhe amarei.

3.3 SOBRE A DISTOPIA PALPÁVEL

Somos encaminhados a viver distopias como o maior dos sonhos de consumo, imaginando ser uma utopia planejada desde sempre. Como quando uma pessoa passa tempos sendo espancada e acaba por acreditar que o erro é ela; aceitando para si a culpa de algo que não lhe pertence. Vivendo nessa distopia que parece ter sempre existido, foi-se acreditado que a culpa é daquele que não a reconheceu de início; é implantado nas mentes que o certo a ser feito é, por exemplo, juntar-se ao serviço militar e lutar a favor de suas pátrias, esquece-se da possibilidade de não ter que lutar, esquece-se das vidas que vão sendo jogadas fora.

A subjetividade transforma os sujeitos, suas escolhas, mas até aqueles que acreditam estar subvertendo o controle estão sendo controlados, mesmo que por um controle antidisciplinar e repleto de táticas. Mas até quando essas táticas serão uma subversão? Respondendo essa questão, visualizamos Katniss, ao descobrir o papel biopolítico da Capital com ajuda dos rebeldes do Distrito 13, fazendo-se ícone revolucionário (o tordo, símbolo de liberdade), tendo como pretensão ajudar na libertação dos diversos povos dominados pelo totalitarismo. A empatia e a compaixão movem Katniss, foi o que a fez entrar nos Jogos Vorazes (para salvar sua irmã da arena), assim se permite lutar em nome dos revolucionários, mas descobre que as verdadeiras intenções da líder dos rebeldes, Alma Coin, era usar de sua biopotência²⁴ e inverter os papéis, se tornando Presidente da Capital, sua subversão tática era, na verdade, estratégica. Tornar-se uma estratégia/manipulação dos que ainda não a perceberam. São dobras e desdobramentos, ao bel-prazer de quem está controlando os diversos papéis.

A distopia, assim como a utopia, está tanto no imaginário quando no campo do material, existem as distopias do corpo; da mente; das palavras, linguagens, discursos; está naquilo que é Outro, que difere do eu, mesmo esse eu também sendo Outro para alguém. Esse

²⁴ Forma de o sujeito ir contra a biopolítica, tática e desdobras ao modelo controlador. Ver: PELBART, Peter Pál. **Vida capital**: ensaios sobre biopolítica. São Paulo: Iluminuras, 2003.

Outro nos dá medo e o inserimos em nossas distopias, nossos medos. Segundo a escritora e professora de filosofia Márcia Tiburi, esse sujeito entra em nossa ilha quando nos permitimos os ouvir, mas isso nos desestabiliza colocando em xeque nossas certezas, dúvidas, afetos e sentimentos, refletem também quem nós somos e, por isso, esse “alguém com jeito de ninguém” nos amedronta (TIBURI, 2015, p. 133-134).

Molda-se o bolo para dar a forma que espera que ele seja – mesmo existindo a fermentação e as leveduras para transmutá-lo –, mas o construtor desse bolo é também quem o (de)forma: cortando, recheando, cobrindo com diversas pastas, até que no fim seja algo a mais (talvez não sendo nem bolo), podendo ter forma de prédio, jardim, monstros... mas tudo passível de ser devorado, destruído, remoldado. A distopia-bolo da massa que se tornou multidão e acaba sendo manada, por mais que se divirjam entre si, são fôrmas bem parecidas.

Esse controle da mente, do pensar e sentir; esse modelar que leva o inocente dominado a se sentir culpado, está presente na fala da norte coreana Yeon-mi Park²⁵ (2008):

Eu tenho que fazer isto porque não é somente eu quem está falando... Isto é para todas as pessoas que querem dizer ao mundo o que elas querem dizer mas não podem.

A Coreia do Norte é um país inimaginável. Há apenas um canal de televisão e não há internet. Nós não somos livres para cantar, dizer, vestir ou pensar o que nós queremos.

A Coreia do Norte é o único país no mundo que executa pessoas por fazerem ligações internacionais de telefone não autorizadas.

Os norte-coreanos estão sendo aterrorizados hoje.

Quando eu era mais nova, na Coreia do Norte, eu nunca tinha visto nada sobre histórias de amor entre homens e mulheres, nenhum livro, nenhuma música, nenhum jornal, nenhum filme com ou sobre histórias de amor. Não há Romeu e Julieta, todas as histórias eram propagandizadas para fazerem lavagem cerebral sobre os ditadores de Kim.

Eu nasci em 1993 e eu fui sequestrada logo que nasci, antes mesmo de saber as palavras ‘liberdade’ ou ‘direitos humanos’. Os norte-coreanos estão desesperadamente procurando e até mesmo morrendo por liberdade nesse momento....

Quando eu tinha 9 anos de idade, eu vi a mãe de meu amigo ser publicamente executada. Seu crime? Assistir a um filme de Hollywood.

Expressar dúvidas sobre o regime pode pôr três gerações inteiras de sua família presas ou executadas.

Quando eu tinha 4 anos de idade, eu fui alertada pela minha mãe para nunca nem ao menos sussurrar, os pássaros e os ratos poderiam me ouvir. Eu aceitei isto. Eu pensava que o ditador da Coreia do Norte poderia ler a minha mente. Meu pai morreu na China após escaparmos de lá. Eu tive que enterra-lo as 3 da madrugada em segredo. Eu tinha apenas 14 anos de idade. Eu não podia nem ao menos chorar, eu estava com medo de ser mandada de volta para a Coreia do Norte.

O dia em que eu escapei da Coreia do Norte, eu vi minha mãe ser estuprada. O estuprador era um atravessador chinês. Ele me queria, eu tinha apenas 13 anos. Existe um ditado na Coreia do Norte, “Mulheres são fracas, mas mães são fortes”. Minha mãe permitiu que ela fosse estuprada para me proteger.

²⁵ O discurso de Yeonmi Park. Young World One. 8m. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=NJlpE6IKwIE>>. Acesso em: 10 fev. 2017.

Refugiados norte coreanos, cerca de 300 mil vivem na China. 70% das mulheres e meninas adolescentes na Coreia do Norte estão sendo vitimadas e algumas vezes vendidas por menos que 200 dólares. Nós cruzamos o deserto de Gobi seguindo uma bússola, e quando ela parou de funcionar nós seguimos as estrelas para a liberdade. Eu sentia que apenas as estrelas estavam conosco. A Mongólia foi o nosso momento de liberdade.

Morte ou dignidade, eu estava com uma faca, nós estamos preparados para nos matarmos se nós fossemos mandados de volta para a Coreia do Norte. Nós queríamos viver como seres humanos...

As pessoas sempre me perguntam, “Como nós podemos ajudar os norte coreanos?”. Há muitas formas mas eu gostaria de mencionar 3 no momento.

Um, se você se importa, você pode promover a conscientização sobre a crise humana na Coreia do Norte.

Dois, ajudar e dar suporte a refugiados norte-coreanos que estão tentando escapar para a liberdade.

Três, peticionar a China para que eles parem a repatriação.

Nós temos que conduzir a luz ao lugar mais escuro do mundo. Não são apenas os direitos humanos da Coreia do Norte, são os nossos direitos.

Os ditadores norte-coreanos os têm violado por 7 décadas. Nós precisamos que governos por todo o mundo ponham maior pressão na China para parar com a repatriação. Em particular, representantes chineses do ‘One Young World’ podem participar ao simplesmente falarem abertamente sobre isso. A Coreia do Norte é indescritível... Nenhum humano merece ser oprimido apenas por causa de seu local de nascença. Nós precisamos focar menos no regime e mais nas pessoas que estão sendo esquecidas.

‘One Young World’, nós somos aqueles que irão fazê-las visíveis. Por favor, junte-se a mim para que façamos desse movimento um movimento global para libertar norte-coreanos. Quando eu estava cruzando o deserto de Gobi, com medo de morrer, eu pensei que ninguém no mundo se importava. Parecia que apenas as estrelas estavam comigo...

Mas vocês escutaram a minha história. Vocês se importaram... Muito obrigada²⁶.

Optamos por este vídeo/discurso da coreana Yeon-mi Park em detrimento de questões midiáticas, pois parte da visão de uma personagem da vida real. Com quatorze anos (2007) desertou do controle norte coreano e se estabeleceu na Coreia do Sul, conquistando destaque ao contar sua história no One Young World²⁷ (encontro anual para pensar soluções para problemas mundiais que reúne jovens do mundo inteiro), divulgado pelo canal de vídeos Youtube. Pela proporção que tomou sua história, escreveu sua autobiografia, intitulada *Para poder viver: A jornada de uma garota norte-coreana para a liberdade*, lançado no Brasil em 2016 (no original: *In Order to Live: A North Korean Girl's Journey to Freedom*, 2015).

Yeon-mi, seu discurso e sua história, foram escolhidos por se tratar do Outro: alguém de uma realidade distante, de um país com crenças, culturas, políticas e ideologias diferentes. Uma decisão simplesmente pelo impacto que as palavras dessa jovem causam. Uma questão de alteridade e compaixão; por, assim como Katniss Everdeen, fazer ascender a busca por resistência a seus iguais e a todos aqueles que forem capazes de se sentir inspirados a mudar suas realidade (seria ela o Tordo de seu tempo?); um discurso muito familiar ao vivenciado

²⁶ Transcrição/Tradução da fala disponível no vídeo e nas descrições do mesmo.

²⁷ Ver: <www.oneyoungworld.com>. Acesso em: 13 mar. 2017.

nas obras distópicas, sendo então uma realidade distópica, tão próxima e tão distante da nossa. O discurso dela é tático, mas também estratégico e midiático; cheio de interesse, mesmo que ela não seja um ícone biopolítico, se torna bioética ao ser capaz de construir novas visões, moldar olhares contra aquilo que lhe é doloroso.

As palavras dela ferem a quem ouve e a quem lê (quando há compaixão por sua pessoa e discurso), por parecer tão inimaginável, distante, ficcional e, ao mesmo tempo, sabendo ser tão real. Na Coreia do Norte, para quem olha de fora, existe o totalitarismo, a distopia, a biopolítica, de uma forma clara, mas não para quem lá vive (se é que vive), como pôde ser lido na fala da jovem coreana; agora seria justo analisar as realidades de si, do meio em que circula os indivíduos, notar os totalitarismos, autoritarismos, fascismos, simbólicos e também os que estão desmascarados. Olhar para o lado e para dentro e perceber que não é no Outro o erro ou o acerto.

4 CONCLUSÃO

Partindo da mesma premissa da introdução – a qual diz não ser suficiente para apresentar essa pesquisa –, esta conclusão também não o é para finalizá-la, já que a proposta das conclusões é responder às questões que os autores levantaram ao longo de toda escrita, deixando em aberto diversos outros possíveis questionamentos daqueles que podem vir a lê-la, ou mesmo as problemáticas não iniciadas presentes nas entrelinhas. Concluir um trabalho não é dar fim a ele, pelo contrário, é dar por iniciada a caça aos novos estudos na mesma área ou continuar os que vieram anteriormente.

Jogos Vorazes (a trilogia) tem em sua narrativa diversos temas tão pertinentes quanto a compaixão aqui analisada, perpassa a partir da sociedade espetacular diversos tipos de controles e silenciamentos, abusos de poder e críticas à nossa sociedade presente. E ao falar em presente, falamos do tempo que estamos lendo essas palavras, pois o termo distopia no século XIX e as obras literárias do século XX conversam com nossa temporalidade do século XXI, assim, passíveis de uma análise não só do período em que foram escritos, como também das (des)continuidades em nosso tempo presente.

As utopias vão para além da busca pelo mundo perfeito, falam de consequências a suas buscas e do valor de um sonho. Em contraponto, as distopias não são apenas um aviso para fuga de um futuro imperfeito, mas nos mostram as possibilidades das nossas escolhas no momento em que são pensadas, comumente retratam cenários funestos, sem esperanças. Utopias e distopias não são rivais, na realidade, são complementos que tendem a se repelir, já que dentro de toda utopia (busca de um sonho bom demais para ser alcançado) há indivíduos que a temem e vivenciam pesadelos que acreditam precisar se distanciar, ou vice-versa, assim a distopia de uns é a utopia de outros, e dentro de uma há a outra, como já dizia Margareth Atwood com sua *ustopia*²⁸.

Para tanto, faz-se necessário perceber o Outro enquanto um ser externo, mas intrínseco a nós mesmos, diferente da gente na mesma medida em que somos diferentes deles. Tendo esperança, tornamos possível uma coexistência, sendo solidários e compassivos, lembrando que nossa liberdade termina no ponto em que começa a de outrem. Dito isto, percebemos que essa é também a importância desta pesquisa para o campo historiográfico: perceber, partindo da interdisciplinaridade, que as distopias, como também outras áreas afins como Literatura, Geografia, Antropologia, Sociologia, Psicologia, Direito (Humanos) e diversas outras, são

²⁸ Margareth Atwood: the road to Ustopia. 2011. In: **The Guardian**. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/books/2011/oct/14/margaret-atwood-road-to-ustopia>> Acesso em: 19 set 2017.

interesses e (re)formações da vivência e da existência de sujeitos diversos, e de muitos países. Dessa maneira, essa pesquisa analisa o mundo a partir de um objeto literário, pluralizando os personagens ficcionais e reais e os problemas verossímeis metaforizados nas ficcionalidades.

No ano de 2017 somos (fomos, caso lendo no futuro) capazes de ver e pesquisar sobre pessoas pedindo a volta da Ditadura, em referência à Ditadura Civil Militar de 1964 no Brasil; mudamos de canal na televisão e vemos/vimos muito sobre mortes, assassinatos, o aumento do suicídio, dores diversas e hierarquias de gênero, etnia, sexualidade; assistimos sobre guerras em diversos países e a mídia da resistência fala do mesmo pelo ponto de vista daqueles que são esquecidos pela grande mídia. Os países entrando em conflitos. Bater de panelas na segurança de sua casa em prol de um bem extremamente específico. Sites direcionados à parte *dark* na internet. Muitos infortúnios sobressaindo às compaixões. A sociedade espetacular escolhe seu representante, e pelo que podemos ver, é a midiaticização do medo que cria distopias, controladora e silenciadora de resistências, de alteridades/outridades e de compaixões.

Portanto, utilizando do subgênero literário distópico, ampliamos a perspectiva da análise histórica e pluralizamos os corpos reais percebendo-os, a partir da alteridade/outridade e da compaixão, enquanto construtores fundamentais da história, de um futuro possível em nosso tempo presente e imediato. Como também, partindo da mesma perspectiva, pensamos no fazer das historiadoras e historiadores: precisamos perceber as diferenças, analisar os percursos dos sujeitos históricos, pluralizar os corpos interdisciplinarizando as pesquisas sobre eles para assim não sermos apenas mais um aparelho da sociedade espetacular, que diz o que é certo ou errado, lembrando que nossas pesquisas não apenas falam muito de nós mesmos como também dizem muito sobre outrem.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **Estado de Exceção**. Tradução de Iraci D. Poleti. São Paulo: Boitempo, 2004, pp. 09-49.

ARAÚJO, João Vitor. **Afinal, o que é distopia?** Um fenômeno literário que não é nada recente. 2015. Disponível em: <<https://medium.com/pela-toca/afinal-o-que-%C3%A9-distopia-ecd1cee7359f#.perz0lmwg>> Acesso em: 16 jun. 2016.

ARAÚJO, Rogério Bianchi. **Utopia e Antiutopia Contemporânea**: a utopia da cidadania planetária e a antiutopia da sociedade de consumo. Tese de Doutorado. Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais. PUC – São Paulo, 2008.

ARENDT, Hannah. **Origens do totalitarismo** [1979]. Tradução Roberto Raposo. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

BARROS, José D'Assunção. A Cidade-Cinema expressionista: uma análise das distopias urbanas produzidas pelo Cinema nas sete primeiras décadas de XX. In: **Em Questão**. Porto Alegre, v. 17, n. 1. 2011, p. 161-177.

BAUMAN, Janina. **Inverno na manhã**: Uma jovem no Gueto de Varsóvia. Tradução Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

BENTHAM, J. **O panóptico**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

BIGNOTTO, Newton. As mutações do poder e o limite do humano. In: NOVAES, Adauto (Org.). **Mutações**: ensaios sobre as novas configurações do mundo. Rio de Janeiro: Agir; São Paulo: Edições SESC SP, 2008, pp. 93-120. (Coleção Mutações – SESC SP).

CARDOSO, Ciro Flamarion: Ficção científica, percepção e ontologia: e se o mundo não passasse de algo simulado? In: **História, Ciências, Saúde – Manguinhos**, v. 13 (suplemento), p. 17-37, outubro 2006.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: Artes de fazer. 13ª Ed. Tradução Ephraim Ferreira Silva. 13ª edição. Petrópolis – RJ: Editora Vozes, 2007.

CIORAN, Emil. **História e utopia**. Tradução José Thomaz Brum. Rio de Janeiro: Rocco, 2015.

COLLINS, Suzanne. **Jogos Vorazes**. Tradução de Alexandre D'Elia. Rio de Janeiro: Rocco Jovens Leitores, 2010.

_____. **Em Chamas**. Tradução de Alexandre D'Elia. Rio de Janeiro: Rocco Jovens Leitores, 2011a.

_____. **A Esperança**. Tradução de Alexandre D'Elia. Rio de Janeiro: Rocco Jovens Leitores, 2011b.

DARKE, Chris. Dystopia discovered and described. In: _____. **Alphaville (Jean-Luc Godard, 1965)**. London: I.B.Tauris; University of Illinois Press, 2005. p. 23-26. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=niovk0u8XHwC&pg=PA24&lpg=PA24&dq=ben+tham+sobre+cacotopia+em+qual+livro?&source=bl&ots=VoaNonYq6H&sig=GMjF0RkyLiBTvOj9tz34YKcEjQs&hl=pt-BR&sa=X&ved=0ahUKEwjp7s_vubrNAhUGSiYKHRonAqkQ6AEIJTAB#v=onepage&q&f=false>. Acesso em: 01 mar. 2017.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**: Comentários sobre a sociedade do espetáculo. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DELEUZE, Gilles. **Conversações**. Tradução Peter Pál Pelbart. São Paulo Editora 34. 1992.

DELGADO, Mariana Mendes. **Meta-distopias**: A resistência de uma arte política depois do fim da história. (Tese de Doutorado pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto), 2015. Disponível em: <<https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/81131/2/125037.pdf>>. Acesso em: 14 jul. 2016.

FROTA, Adolfo José de Souza. O macaco e a essência ou a crise do futuro tecnológico: uma leitura do romance distópico de aldous Huxley. In: **Revista Ecos**. vol. 14, ano 2013, nº 01.

GOLDIM, José Roberto. Compaixão, Simpatia e empatia. In: **Bioética**, 1999. Disponível em: <<https://www.ufrgs.br/bioetica/compaix.htm>>. Acesso em: 20 out. 2017.

GRESH, Lois H. **Hunger Games**: a filosofia por trás de Jogos Vorazes. Tradução de Cassius Medauar. São Paulo: Lua de Papel, 2012.

HOBBSAWN, Eric J. **A era das revoluções**: Europa 1789 - 1848. Tradução de Maria Tereza Lopes Teixeira e Marcos Penchel. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991 [1977].

JACOBY, Russel. **A imagem imperfeita**: Pensamento utópico em uma época antiutópica. Tradução de Carolina Araújo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

_____. **O fim da utopia**: política e cultura na era da apatia. Tradução de Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Editora Record, 2001.

MILL, John Stuart. **The State of Ireland. 12 MARCH, 1868**. Disponível em: <<http://oll.libertyfund.org/titles/mill-the-collected-works-of-john-stuart-mill-volume-xxviii-public-and-parliamentary-speeches-part-i>>. Acesso em: 14 jun. 2016.

NOVAES, Adauto. Herança sem testamento? In: _____. (Org.). **Mutações**: ensaios sobre as novas configurações do mundo. Rio de Janeiro: Agir; São Paulo: Edições SESC SP, 2008, pp. 9-24. (Coleção Mutações – SESC SP).

PENNA, João Camillo. Máquinas utópicas e distópicas. In: NOVAES, Adauto (Org.). **Mutações**: ensaios sobre as novas configurações do mundo. Rio de Janeiro: Agir; São Paulo: Edições SESC SP, 2008, pp. 185-217. (Coleção Mutações – SESC SP).

PERRONE-MOISÉS, Leyla. O “fim da literatura”. In: **Mutações da literatura no século XXI**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016, pp. 17-22.

_____. A ficção Distópica. In: **Mutações da literatura no século XXI**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016, pp. 220-237.

SANTOS, Laymert Garcia dos. Humano, pós-humano, transumano. In: NOVAES, Adauto (Org.). **Mutações**: ensaios sobre as novas configurações do mundo. Rio de Janeiro: Agir; São Paulo: Edições SESC SP, 2008, pp. 45-64. (Coleção Mutações – SESC SP).

SELINGMANN-SILVA, Márcio. **Para uma crítica da compaixão**. São Paulo: Lume, 2009.

SILVA, Sandra Maria Santos. **O caráter neoliberal da reforma do ensino médio e os impactos no ensino de história, com base na medida provisória nº 746/2016**. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História) – UEPB, 2017.

TIBURI, Márcia. O outro lado. In: _____. **Como conversar com um fascista** [versão eletrônica]. Rio de Janeiro: Record, 2015, pp. 133-134. Disponível em: <[http://ler-agora.jegueajato.com/Marcia%20Tiburi/Como%20conversar%20com%20um%20fascista%20\(2714\)/Como%20conversar%20com%20um%20fascista%20-%20Marcia%20Tiburi?chave=1677cfea7cb1b4e721f78316a481fd9c&dsl=1&ext=.epub](http://ler-agora.jegueajato.com/Marcia%20Tiburi/Como%20conversar%20com%20um%20fascista%20(2714)/Como%20conversar%20com%20um%20fascista%20-%20Marcia%20Tiburi?chave=1677cfea7cb1b4e721f78316a481fd9c&dsl=1&ext=.epub)>. Acesso em: 07 mar. 2017.

TODOROV Tzvetan. **A conquista da América**: a questão do outro. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. 3ª ed. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 2003.

WALL, Cinthia. BEYOND SYMPATHY: Learning to Serve with Compassion. 2006. In: **CinthiaWall.com**. Disponível em: <http://www.cynthiawall.com/articles/Hospice_2006.htm>. Acesso em: 20 out. 2017.