

FUNÇÃO LITERÁRIA E ESTRUTURA NARRATIVA NA ADAPTAÇÃO DE *ADMIRÁVEL MUNDO NOVO*

Rodrigo Soares de Cerqueira^{1*}
Unifesp/EFLCH, Guarulhos, SP, Brasil

Resumo

Este artigo descreve e interpreta os rearranjos formais que a série televisiva *Admirável mundo novo* fez em relação ao romance homônimo, escrito por Aldous Huxley, em que se baseou. Por meio das modificações do funcionamento do protagonista e do significado da revolta, busca-se compreender o conjunto de ansiedades sociais que essa nova estrutura narrativa tenta fixar. A série, ao contrário do romance, procura representar uma saída para o mundo distópico, a qual, por sua vez, indica os descompassos do ponto de vista progressista contemporâneo.

Palavras-chave: Distopia; Estrutura narrativa; *Admirável mundo novo*.

LITERARY FUNCTION AND NARRATIVE STRUCTURE IN THE ADAPTATION OF *BRAVE NEW WORLD*

Abstract

This paper describes and interprets the formal rearrangements made by the television series *Brave New World* when compared to the homonymous novel, written by Aldous Huxley, on which it was based. Through changes in the protagonist's functioning and the meaning of the revolt, it intends to understand the set of social anxieties that this new narrative structure formulates. The TV series, unlike the novel, seeks to represent a way out of the dystopian world, which, in turn, indicates the inconsistencies of a progressive and contemporary point of view.

Keywords: Dystopia; Narrative structure; *Brave New World*.

^{1*} Rodrigo Soares de Cerqueira é Professor Adjunto de Literatura Brasileira na Universidade Federal de São Paulo (Unifesp/EFLCH). Publicou, em 2019, *Crítica e memória: um estudo dos textos memorialísticos de Antonio Candido* (Ed. Unifesp). Email: rodrigo.cerqueira@unifesp.br. ORCID: 0000-0002-6428-9582.



Introdução e hipótese

Quando Donald Trump foi eleito presidente dos EUA pela primeira vez, isso em novembro de 2016, um fato curioso foi noticiado, além, claro, da própria ascensão de um apresentador de reality show desqualificado para uma posição vital na geopolítica global: *1984*, de George Orwell, entrou para a lista de mais vendidos (FREYTAS-TAMURA, 2017). Pelo menos segundo um determinado ponto de vista, expresso pelo *mainstream* do Partido Democrata, a chegada de Donald Trump à Casa Branca era o próprio sinal dos tempos, uma tópica que também dominou a corrida eleitoral de 2024. Nada mais natural, portanto, dentro desse conjunto de equívocos, que se fossem buscar respostas naquela obra que figuraria, como poucas, a denúncia do totalitarismo, da mentira como forma de comunicação oficial, do falseamento do passado etc., tudo muito adequado, diga-se.

De uma outra distopia, *Admirável mundo novo*, de Aldous Huxley, que também toca na questão do totalitarismo, um dos elementos estruturantes do gênero, pouco ou nada se falou. Talvez isso se dê porque, escrita em 1932, sua verve crítica esteja antes voltada para um totalitarismo de outra natureza, em grande parte hoje triunfante: a denúncia de um mundo administrado por um utilitarismo e um hedonismo atrozes, que lançariam na lata de lixo da história a cultura erudita, a religião, as marcas da passagem do tempo no corpo etc., tudo aquilo que, para Huxley, nos torna humanos e que, portanto, precisaria ser preservado. Se acrescentarmos a misoginia, o moralismo e uma perspectiva no mínimo complicada sobre os povos “primitivos”, pode-se dizer que o livro envelheceu mal e não é de se admirar que de admirável esse mundo tenha muito pouco e que, portanto, não tenha sido chamado em causa diante das ansiedades contemporâneas.¹ Qual não foi, portanto, minha surpresa quando eu soube que o romance havia ganhado uma adaptação produzida pela rede de televisão estadunidense NBC, cujo primeiro episódio foi ao ar em 15 de julho de 2020? Naturalmente, o que me moveu a assistir à série foi a curiosidade de saber como David Wiener, que estava à frente do projeto, lidaria, dentro de um ambiente mais progressista, com aspectos da obra de Huxley hoje vistos como reacionários, tal qual sua crítica à liberdade sexual feminina, só para dar um exemplo.

A série se inicia com um letreiro, que é como que um chamado de boas-vindas ao visitante estrangeiro, em que se explica, de maneira bem sintética, as três regras da Nova Londres: sem privacidade, sem família, sem monogamia. E arremata: “Todos são felizes”. A música de fundo, eletrônica e relaxante, bastante agradável, é “Happiness”, de Goldfrapp, compondo bem o ambiente; música do tipo que se ouve e, dois minutos depois, se esquece que se continua ouvindo. Apresentado o título, em fonte branca, sóbria, sobre um fundo preto, aparece um embrião sendo manipulado em laboratório, dentro do qual, cirurgicamente, é injetado um líquido azul, referente à casta Beta Menos. Contudo, uma voz, chamando pelo autofalante, se sobrepõe à música e convoca Lenina Crowne, a cientista que estava manipulando o embrião. Depois de um plano-sequência, em

que a acompanhamos do laboratório até um escritório, somos apresentados a um outro personagem, Bernard Marx, quem a convocara.

Até aqui (isso tudo o que vai descrito, junto com a apresentação da companhia de streaming responsável pela produção, dura menos de três minutos) o leitor do romance está em casa. A música um tanto sintética e anódina, as referências científicas, a assepsia dos ambientes por onde Lenina circula, uma Nova Londres que se mostra perfeita por trás dos vidros do elevador panorâmico que ela toma — tudo isso, dizia, capta a atmosfera do mundo civilizado figurado no livro, um mundo que, na sua aparência, encontrou a perfeição. Contudo, no escritório, há um primeiro choque, quando tomamos conhecimento do conteúdo da conversa: Bernard a está repreendendo, de maneira bastante cortês, por estar num relacionamento exclusivo com Henry Ford por mais de dois meses, o que, sabemos, vai de encontro à regra já apresentada de um mundo sem monogamia. Ela até tenta negar, mas logo surgem o que parecem ser vários hologramas de Lenina e Henry fazendo sexo. Segundo Bernard, o mais importante para o bom funcionamento da Nova Londres é a saúde do corpo social, o que a monogamia, uma forma de relação que pensa apenas nas necessidades do indivíduo, põe em perigo. Assim, a monogamia é uma espécie de egoísmo e possessividade, cujo resultado é o ciúme, o segredo, a privacidade, tudo muito perigoso, capaz de supurar o corpo social. Em resumo, é preciso que ela se entregue às orgias públicas de modo a não pôr em risco a felicidade e o bem-estar geral.

Ao fim desses agora seis minutos iniciais, imagino que, como eu, qualquer outro leitor do romance esteja bem desconcertado. O problema não é o conteúdo da fala, cuja função narrativa é a de apresentar a racionalidade por trás da regra, uma maneira de situar o espectador numa lógica que não é a sua, própria aos gêneros (fantasia, ficção científica, distopia etc.) que rompem com as convenções realistas. Mais: toda a situação dramática está em sintonia com o romance e captura o núcleo da ansiedade distópica de Huxley, que vê com desconfiança o uso de uma droga para controlar as emoções (a palavra *soma* ainda não foi usada), o discurso da valorização do corpo social em detrimento de qualquer ação que pareça minimamente individualizante, uma sociedade que oferece muito, mas, ao mesmo tempo, cobra de maneira totalitária a aceitação sem contestação das suas normas sociais, um dos temas centrais do gênero (Clayes, 2010, p. 109). *O desconcerto está, antes, na completa transformação da função narrativa dos personagens.* O homem que, no romance, ao menos à primeira vista, questionava a ordem social agora é responsável pela sua preservação.

Antes de seguir adiante, alguns esclarecimentos óbvios, mas nem por isso desnecessários. Não se trata, naturalmente, de ler essa transformação na chave do desvirtuamento da obra original, que deveria permanecer intocável em qualquer de suas adaptações pois é detentora de uma certa aura; as transformações, que ainda precisam ser devidamente apresentadas, são, na verdade, uma oportunidade de reflexão ao mesmo tempo formal (uma descrição de quais são elas) e social, uma vez que tentarei explicá-las, as mudanças, recorrendo ao que está fora da obra, ao processo social de que faz parte. Como todos os gêneros literários e

cinematográficos, mas talvez apenas com a mesma intensidade da comédia, a distopia tem por característica uma radical ancoragem no momento histórico em que está sendo produzida. Assim, da mesma maneira que o que faz rir não é o mesmo em todos os lugares nem facilmente atravessa o tempo, aquilo que, para Gregory Claeys (2010, p. 109)² define a distopia — a representação de “visões negativas possíveis do desenvolvimento social e político, expressos principalmente na forma ficcional”³ — tampouco é estável. Se, na década de 1960, Alphaville, pelo menos pelas lentes de Jean-Luc Godard, era a imagem estéril de um futuro distópico em que estava ausente toda forma de afeto humano, ela se tornou, poucos anos depois, no Brasil, sinônimo de um sonho a ser alcançado (Dunker, 2015, p. 47–106)⁴.

O que eu busco, portanto, é pensar a adaptação do romance de Huxley segundo o que Fredric Jameson (1995, p. 26) chama, quando lida com as mudanças que Steven Spielberg fez ao roteirizar *Jaws*, de Peter Benchley, de “alterações estratégicas”; isto é, um conjunto de mudanças formais que dá ao filme um sentido ideológico diferente, e tão legítimo quanto, daquele que havia na obra que lhe serviu de base. Nesse sentido, meu interesse recai prioritariamente na série, nos novos sentidos que ela reelabora à medida que repensa, nos dias de hoje, o romance de Huxley. A narrativa, não importa se literária ou cinematográfica, segundo aquela formulação teórica, é uma maneira de apreensão das tensões sociais, às quais procura dar forma e interpretar, resolvendo-as em sentido ideológico particular. Voltando rapidamente a Jameson, ele nota como o filme de Spielberg não apenas modifica a caracterização de Hooper, que não é mais um “oceanógrafo de alta sociedade [...] que costumava veranejar em Easthaston”, como diminui sua importância no romance, abrindo espaço para o Quint, o caçador de tubarões veterano de guerra. O resultado é uma alteração tanto na sua estrutura quanto nos sentidos figurados por ela: “os ecos sociais da resolução do romance — o triunfo do ilhéu e do ianque sobre o decadente *playboy* desafiante — são certamente inequívocos, como também o é a sistemática eliminação e supressão de todos esses ecos de classe do próprio filme” (Jameson, 1995, p. 28, grifo no original). É evidente o confronto de Jameson com uma visão pejorativa em relação à tipicidade dos personagens, que contesta. Mesmo a caracterização mais epidérmica — ilhéu, ianque, *playboy*, veterano de guerra etc. — já traz consigo determinações concretas, as quais estão atravessadas por pontos de vista valorativos distintos e conflitantes, e qualquer modificação, seja na própria caracterização, seja na função exercida no interior da narrativa, é reveladora dos diversos sentidos em jogo.

Minha hipótese nesse artigo é a de que, ao tentar captar as ansiedades contemporâneas, que, óbvio, não são as mesmas de 1932, os produtores da série tiveram que modificar substancialmente a caracterização e a função dos personagens e de alguns eventos. Só para retomar a descrição que vinha fazendo, e que aprofundo logo adiante, Bernard Marx deixa de ser a voz da dissidência que era no romance e assume um papel normatizador. Assim, as refuncionalizações feitas pela série, e são muitas, tentam apreender algo do mundo contemporâneo, algo de

que a estrutura do romance de Huxley já não mais dá conta. O que se abre, a meu ver, é uma possibilidade metodológica interessante. Cada elemento do romance de Aldous Huxley funciona de modo a operacionalizar uma estrutura, a qual, por sua vez, guarda uma posição privilegiada, pois é, ao mesmo tempo, a organização formal de um objeto artístico e autônomo e a consolidação de um ponto de vista a partir do qual as aspirações, ansiedades, medos etc. de determinada classe social ganham sentido. Noutras palavras, *Admirável mundo novo*, o livro, é a redução estrutural das apreensões de um romantismo de fundo aristocrático⁵ que via com desconfiança tanto o elogio desbragado do capitalismo estadunidense quanto sua contestação socialista.⁶ Assim, cada elemento do romance está organizado para e segundo a lógica dessa estrutura, igualmente artística e social. Eu espero poder, através da descrição cerrada da refuncionalização de dois elementos constitutivos do romance (o protagonista e o sentido da revolta), elaborar uma reflexão que dê conta tanto dessa nova estrutura que é a série quanto do ponto de vista ao qual ela está tentando dar forma, o que ainda está por ser descoberto, e fora do qual o sentido da distopia nossa contemporânea não faz sentido.

De volta ao início

Admirável mundo novo tem algo de muito engenhoso nos seus primeiros capítulos, que já formaliza a perda da individualidade por um mundo cada vez mais administrado que está na raiz do seu sentimento distópico. Após dois breves parágrafos descritivos, entra a voz do Diretor de Incubação e Condicionamento, apresentando a Sala de Fecundação. A partir de então, vamos acompanhando, sem pressa, ao longo de dois capítulos inteiros, uma visita guiada dos novos estudantes pelas dependências do Centro de Incubação e Condicionamento de Londres Central. O Diretor transmite com entusiasmo tudo o que se faz ali, os avanços científicos responsáveis por tornar efetivo o lema dessa sociedade — Comunidade, Identidade, Estabilidade — grafado logo acima da entrada principal do prédio. A relação entre Diretor e estudantes é desigual, e as perguntas são desestimuladas. Cabe apenas aos jovens seguir à risca, “com certo nervosismo, com uma humildade um tanto abjeta, as pisadas do Diretor” (Huxley 2014, 22). Quando um ou outro se atreve a um questionamento, por mais pertinente que seja, é logo repreendido. Durante seis páginas, até o aparecimento do sr. Foster, ninguém tem nome; estão todos reduzidos apenas a suas funções sociais — o Diretor, os estudantes, os cientistas, os gêmeos reproduzidos em laboratório —, no que a narrativa de Huxley rompe com uma das principais características burguesas do romance, a individualização por meio de um nome próprio (Watt, 2000, p. 18-21). Em síntese, nessas poucas páginas iniciais, a estrutura distópica está apresentada a partir do ponto de vista dos integrados, para usar uma velha formulação de Umberto Eco, que figura um mundo desindividualizado e técnico em relação ao qual a única atitude possível é a de passividade diante do que está dado. Sob essa luz, sem o devido confronto do indivíduo desadaptado, o controle da natureza, a manipulação genética dos embriões, o condicionamento

social e moral das crianças por meio da hipnose e da violência às necessidades do trabalho ao qual são designadas — em suma, a construção de um universo ao mesmo tempo ultra e pré-moderno, um universo de castas, em que as pessoas estão devidamente programadas a aceitar com felicidade o lugar no mundo a que foram designadas —; tudo é percebido como positivo quando julgado por meio da estabilidade social alcançada.

A individualização das personagens vai acontecendo aos poucos, e mesmo assim ela não funciona segundo a lógica do realismo burguês, ele próprio uma formalização de uma autopercepção elogiosa do liberalismo. Henry Foster, o primeiro a ser nomeado, tem função secundária no enredo. Mustafá Mond, Bernard Marx, Lenina Crowne (cujo nome é a primeira coisa que ouvimos na série) vão começar a aparecer apenas no terceiro capítulo. E seus nomes não têm “exatamente a mesma função na vida social”, que é ser “a expressão verbal da identidade particular de cada indivíduo” (Watt, 2000, p. 18).⁷ Eles servem menos para singularizar⁸ do que para ironizar: remetem aos arautos da modernidade (Marx, Lenin, Ford), cujos sonhos utópicos, sob a avaliação de Huxley, se transformaram na realidade distópica do mundo novo.

Depois de sermos apresentados, sem interrupções e contradições, ao funcionamento desse mundo civilizado, o romance começa a fragmentar as perspectivas, o que não implica, ao contrário do que pode parecer, uma ampliação e diferenciação dos pontos de vista. Antes pelo contrário, a norma à qual acabamos de ser apresentados passa a ser confirmada na vivência concreta das personagens. O romance alterna, assim, a pregação de Mond — a figura de maior autoridade na narrativa, que conta aos estudantes sobre o funcionamento equivocado da sociedade pré-moderna, a nossa, romântica e monogâmica — e uma conversa entre Lenina e Fanny, sua amiga, no vestiário após o expediente. O que Mond apresenta em termos mais gerais — uma reavaliação do passado a partir de um ponto de vista moderno, que se crê superior, pois superou as limitações emocionais de outrora, criando uma linha histórica progressiva que explica as conquistas de hoje —, Fanny o faz no plano intersubjetivo — “Você quer dizer com isso que *ainda* está saindo com Henry Foster” (Huxley, 2014, p. 61, grifos no original) —, através de uma reprimenda amigável, cuja função é a adequação do comportamento desviante.

Não são poucos os elementos que explicitam o quanto o romance de Huxley envelheceu mal e esse, o da liberdade sexual feminina, é um dos mais claros. A própria escolha do vestiário como o local para uma conversa sobre a vida sexual remete ao universo masculino do *locker room talk*, onde, segundo certas figuras de autoridade, nenhum filtro é necessário. O mundo feminino, no qual Fanny tem a liberdade de aconselhar Lenina a “ser um pouco mais promíscua”, afinal “não há nada de doloroso ou desagradável em ter um ou dois homens além de Henry” (Huxley, 2014, p. 65), é igualado, de maneira negativa, ao masculino, no qual a conversa de vestiário, que acontece concomitante às das moças, tem o mesmo teor (embora, não reste muita dúvida, aqui a objetificação seja maior).⁹

Com todas as diferenças apontadas, uma frase aparece tanto no livro quanto na série, *mas com sentidos inteiramente distintos*, o que dá o tom da refuncionalização que estou tentando caracterizar. Começemos pelo livro, cujo contexto é justamente o que eu vinha resumindo:

Lenina sacudiu a cabeça.

— Não sei por que — disse, pensativa — mas já faz algum tempo que não me sinto muito inclinada à promiscuidade. Há ocasiões em que isso acontece. Você nunca sentiu a mesma coisa, Fanny?

A outra inclinou a cabeça num gesto de simpatia e compreensão.

— Mas é preciso fazer o esforço necessário — disse em tom sentencioso. —

É preciso portar-se convenientemente. Afinal, cada um pertence a todos.

— Sim, *cada um pertence a todos* — Lenina repetiu lentamente a fórmula e, suspirando, calou-se um momento; depois, tomando a mão de Fanny e apertando-a de leve:

— Você tem razão, Fanny. Como sempre. Farei o esforço necessário (Huxley, 2014, p. 65, grifos meus).

Diante da dúvida que a aparta das normas vigentes de comportamento, Fanny cumpre a função de amiga, levando-a à adequação. Além do incentivo compreensivo, colaborava para a tomada de juízo de Lenina a frase destacada — “cada um pertence a todos” —, uma das inúmeras repetições a que são submetidas todas as crianças de Nova Londres, de modo que possam interiorizar acriticamente os preceitos morais necessários para o funcionamento adequado da sociedade.

Na série, se Lenina padece das mesmas questões, essa sua pouca inclinação para a promiscuidade, sua readequação, por assim dizer, não é mais feita pela amiga, mas por Bernard Marx, que, agora, assume uma função institucionalmente normatizadora. É nesse contexto, após a repreensão já tratada, que ela fala a frase em questão: “everyone belongs to everyone else” (“todo mundo pertence a todo mundo”; tradução minha). Contudo, nada aqui opera como no romance. A substituição da conversa amigável pela reprimenda oficial muda o tipo de totalitarismo sobre o qual está construído o universo do livro, que passa da servidão voluntária, condicionada, e ganha notas mais impositivas. Depois, a repetição do mantra, no romance, serve para reforçar o condicionamento, uma mola que ajuda a superar a dúvida. O tom é reafirmativo, e Lenina sai dali em paz consigo mesma. Na série, a frase é irônica, dita a contragosto, expressando apenas o reconhecimento de uma norma com a qual ela não concorda e que a impede de agir da maneira que gostaria. A resposta de Bernard — “Yes, that’s right, good. That’s good” (“Sim, isso mesmo, bom. Isso é bom”; tradução minha) —, que parece não se dar conta da ironia dela, é o último e mais claro dos sinais da refuncionalização que a série está propondo: ele se torna o mantenedor da ordem social que ela nega.¹⁰ No romance, ao contrário, é ele quem, por exemplo, nas conversas de vestiário, recusa a objetificação de Lenina. Sua primeira aparição, no elevador, após o fim do turno, quando as pessoas lhe dão as costas, já demonstra uma rejeição social, o que, tendo em vista o funcionamento dessa

sociedade, não deixa de lhe contar a favor. Sua principal característica, que tanto estranha as demais pessoas, é seu desejo de solidão, algo incompreensível numa sociedade coletivizada. Numa cena, voltando com Lenina de um dos muitos eventos grupais a que são condicionados a participar, Bernard decide parar o helicóptero sobre o canal da Mancha para meditar a respeito do mar. Lenina fica aterrorizada, porque não consegue contemplar a sublimidade dos elementos naturais. Ela logo busca o conforto do rádio, com suas músicas produzidas em laboratório, no que é rechaçada por Bernard, que quer ser mais ele, “agir mais por mim mesmo, e não tão completamente como parte de alguma outra coisa. De não ser simplesmente uma célula do corpo social” (Huxley, 2014, p. 117). Sua fala não é apenas heterodoxa, ela é abertamente subversiva, pois vai, pelo menos nesse momento, contestando o funcionamento da lógica sobre a qual se assenta esse admirável mundo novo coletivista. Tudo o que ele mais busca, exatamente o que Lenina não compreende, é fugir ao seu condicionamento de modo que possa gozar do que julga ser uma liberdade autêntica. Até o aparecimento de John e sua reinserção social, Bernard parece operar, no romance, *exatamente ao contrário da série*, como um protagonista no sentido clássico do romance inglês do século XVIII, aquele que recusa o lugar que lhe foi reservado no mundo social. Contudo, ao contrário do *self-made man*, cujo paradigma é Robinson Crusoé, que ignora os sensatos conselhos paternos e sai em busca de fortuna (Cf. Moretti, 2013 e Watt, 1997), Bernard é antes um ressentido. Ele não rejeita o mundo em que foi criado porque lhe reconhece as limitações morais ou a desigualdade de castas, mas por causa de um defeito físico. Um equívoco no processamento de seu embrião, ao qual foi adicionado álcool, lhe deixou mais parecido com as castas inferiores, limitando o usufruto dos seus privilégios, que se estendem do exercício do poder ao gozo completo das liberdades sexuais civilizadas:

Cada vez que tinha de encarar um Delta, horizontalmente e não de cima para baixo, sentia-se humilhado. Aquela criatura o tratava com o respeito devido à sua casta? Essa pergunta o atormentava. E não sem razão. Porque os Gammas, os Deltas e os Ípsilons haviam sido, até certo ponto, condicionados de forma a associarem a massa corporal com a superioridade social. Na verdade, um leve preconceito hipnopédico em favor da estatura era universal. Daí o riso das mulheres a quem ele fazia propostas, as peças que lhe pregavam os homens de sua casta (Huxley, 2014, p. 89, tradução modificada).¹¹

Mesmo sua ida à Reserva é uma demonstração do exercício dos privilégios garantidos à sua casta — “em sua qualidade de psicólogo Alfa-Mais, Bernard era um dos poucos homens de suas relações que tinha direito a uma autorização” (Huxley, 2014, p. 114) —, um estratagema de que ele se vale para conseguir a atenção e a companhia de Lenina.

Essa caracterização funciona no sentido de reforçar a estrutura desse romantismo aristocrático que dá sentido à narrativa literária, uma vez que estabelece o ponto de vista equivocado a partir do qual se faz uma crítica ao mundo

civilizado. O próprio recurso ao nome de Marx é interessante nesse sentido. O protagonismo de Bernard é falso. Assim que retorna ao mundo civilizado com a novidade do Selvagem — John, o verdadeiro protagonista da distopia, porque encarna a figura romântica do eterno exilado —, ele é reintegrado ao corpo social, com o qual faz as pazes. Será exatamente a figuração da covardia do intelectual judeu que tanto incomodará Adorno (2008, p. 95). Define-se o norte moral do romance, que está contra a sociedade administrada, mas sem aderir à sua crítica mais radical (ou falsamente radical que é como aparece aqui), a qual, por sinal, não deixa de ser, segundo esse ponto de vista, uma das responsáveis pela construção do mundo moderno: foram esses Fords, Marxs e Lenins que nos trouxeram até a distopia que Huxley ficcionaliza. Seu romance é tributário do imaginário burguês sobre o qual está assentada a formação do protagonista moderno, mas não mais em seu sentido histórico ascensional, com todas as ilusões aí implicadas. Bernard não é aquele que quer construir um mundo novo a partir da recusa do velho. É só um ressentido, porque não pode gozar dos privilégios para o qual foi criado. A ressonância moderna desse tipo, infelizmente, não foi explorada na narrativa televisiva.

A série, por sua vez, recupera essa dimensão do protagonista tal como formulada por um liberalismo mais heroico por meio de duas mudanças formais em relação ao romance. Ao mesmo tempo em que já individualiza Lenina, desde o começo, descolando-a do corpo social, ela ganha centralidade narrativa em um mundo que já não tem, como no livro, a mesma capacidade de opressão. Basta lembrar que, pouco depois da cena que comentei no início do texto, Bernard é chamado para se inteirar de um incidente: um dos Ípsilons teria caído de uma sacada. Uma rápida investigação o leva a desconfiar de suicídio, o que se confirmará depois, algo completamente inimaginável no romance, onde todos estão satisfeitos com sua posição social, tornando impossível esse ato de recusa radical. Ou seja, no mundo da série, o funcionamento social não é tão perfeito quanto no romance e vai mostrando falhas e insatisfações. E, ao contrário de Bernard, Lenina não é uma ressentida, mas um sujeito dissidente, que recusa o mundo em que vive e busca um espaço para si, isto é, um relacionamento íntimo, porque não se satisfaz mais com as orgias públicas socialmente recomendadas.

Ao atribuir o protagonismo a outra personagem, feminina agora, a série ainda corrige, de acordo com uma demanda contemporânea, o romance, que é quase que exclusivamente masculino. No livro de Huxley, as mulheres — Fanny, Lenina, Linda, Martha, a enfermeira — não só ocupam posições secundárias na narrativa, como agem, todas, na chave de reforço do sistema. Mesmo na Reserva Selvagem, cuja lógica de funcionamento social é outra, ao ostracizarem e agredirem Linda, que age com a liberdade sexual do mundo moderno, as mulheres de lá têm a mesma função, a de manutenção da ordem, ainda que uma ordem de outra natureza. Com as mulheres o condicionamento social parece ser mais efetivo. A “consciência de serem individualidades” (Huxley, 2014, p. 92) é exclusividade dos homens, de que participam, de modos distintos, singulares portanto, Bernard, Helmholtz Watson, John e o próprio Administrador, Mustafá

Mond.¹² A série, assim, dá mais representatividade às mulheres, atribuindo-lhes, ao menos à primeira vista, papéis de destaque seja no plano da forma, como protagonista, seja no interior do próprio mundo ficcional, o que, como veremos adiante, faz sem necessariamente romper de todo com as limitações da estrutura conservadora do romance. Em sua leitura do livro, Theodor Adorno (2008, p. 94) capta muito bem a raiz da ansiedade de Huxley ao notar como Lenina “pertence ao tipo da *career woman* americana elegante e competente”.¹³ Ele está se referindo à cena em que ela, agente do seu próprio desejo, tenta seduzir John, por quem está atraída. Huxley, contudo, reafirma o ponto de vista conservador ao negar por completo a sexualidade feminina, feita de maneira violenta até. Basta lembrar que ela precisa se trancar no banheiro para não ser agredida por John, que a chama de prostituta. A série, por sua vez, não é carola, e inclusive apresenta boas soluções para essa questão ao apontar a intimidade e não a renúncia ao desejo como saída não reacionária para um mundo em que o sexo é obrigatoriamente público.

De acordo com a estrutura liberal, os indivíduos que se tornam protagonistas dos romances do século XVIII ascendem, porque a insatisfação que sentem são positivadas no processo de caracterização. São todos inteligentes, habilidosos, ambiciosos, isto é, qualitativamente superiores à massa que os cerca. Na série, Lenina, por sua vez, não apenas não se descola da ordem constituída como tampouco, com o desenvolvimento do enredo, assume um papel diferente daquele que tem no romance, um gatilho para a recusa mais radical de John, à qual volta na seção seguinte. Não é mais o lugar em que nascem, *the station in life*, que dá valor a um Robinson Crusoé ou a uma Moll Flandres, mas sua capacidade individual de agir, principalmente se ela se confrontar com as fronteiras de um mundo reduzido, que a ação do protagonista amplia. É verdade, como bem nota Armstrong (2005), cujos argumentos estou acompanhando de perto, que essa dupla ficção burguesa (ficção enquanto narrativa e enquanto ideologia) encontra seu limite na necessidade de readequação desse sujeito desviante, sem a qual uma nova ordem, melhor porque mais em sintonia com as necessidades da classe em ascensão, não pode se constituir. O desvio de Lenina, a protagonista feminina da série, porém, nunca é amplo o suficiente para exigir essa reviravolta.¹⁴ Esse processo não é desprovido de tensão e tem seu interesse, mas, no fundo, há uma reafirmação do amor romântico entre ela e John como um espaço de acolhimento. Para ele, menos pior, até porque vem de outro universo de valores; para ela, contudo, o conteúdo da recusa, a monogamia romântica como norte, mesmo se positivarmos sua nota conservadora, opera nas sombras, às escondidas, enquanto continua, no resto do tempo, funcionando como uma boa cidadã Beta que é. Noutras palavras, a refuncionalização do protagonismo na série interessa porque revela os limites do liberalismo mesmo quando este se quer transformador, no nosso caso, representativo. É só mais um dos capítulos, um bem contemporâneo, da readequação da dissidência incrustada no cerne do pensamento liberal que gosta de se ver como contestação. Em síntese, o funcionamento do primeiro (e falso) protagonismo no romance, o de Bernard Marx, está adequado à figuração de uma estrutura romântico-aristocrática, em grande parte conservadora, para

quem a dissidência é menos necessária do que a figuração de suas limitações. A estrutura da série é outra e se quer mais progressista, a começar pelo simples fato de que distribui melhor os papéis de destaque entre homens e mulheres, a quem também passa a ser permitida a individualização. Contudo, essa refuncionalização, essa troca de papéis, não toca nos entraves da estrutura que recupera, os supostos anos gloriosos do liberalismo, revelando antes seus becos sem saída, não tão diferentes assim daqueles de dois séculos atrás.

Revoltas

O romance de Aldous Huxley tem uma estrutura quase paralelística. Há uma primeira parte¹⁵ (capítulos 1 a 5 mais um trecho do 6), que se passa na Nova Londres, onde somos apresentados ao funcionamento dessa sociedade. É o momento em que o protagonismo cabe a Bernard Marx, o ressentido. Sua inadaptação — mais do que fruto de uma profunda rejeição moral ao mundo civilizado ou de um desejo de superação das limitações impostas pelo seu condicionamento, como é o caso de Helmholtz — vem antes, como vimos, do seu físico defeituoso, que não corresponde ao dos Alfas. A segunda parte se passa na Reserva Selvagem (capítulos 7 a 9), onde somos apresentados a uma londrina que havia sofrido um acidente e ficado perdida por lá, Linda, e seu filho, John; nos capítulos 10 a 16, Bernard os traz de volta à civilização, que agora se vê confrontada com o olhar externo, estranho, o do Selvagem, como todos os chamam no romance, que a rejeita por motivos outros, mais concretos, que os de Bernard. Por fim, há uma quarta e última parte, os dois últimos capítulos, quando John tenta um autoexílio fracassado, uma rejeição tanto do mundo novo, ao qual não se adapta, quando da Reserva, onde era discriminado.

A função crítica dessa organização salta logo aos olhos. Há, primeiro, o que eu chamei de quase paralelismo. A negação do mundo moderno por John não implica um retorno à Reserva Selvagem, que não guarda nenhum traço rousseauiano de idealização dos não civilizados, muito pelo contrário. Fisicamente, a descrição do ambiente da Reserva ressalta sua degradação, como tendem a ser vistos os espaços não civilizados, quando considerados à luz de uma dicotomia simplista. Contudo, e isso é o mais importante, não há qualquer reflexão crítica por parte da obra no sentido de complexificar a relação entre os dois espaços ficcionais. Em termos sociais, tampouco quase nada se salva por lá. Linda é humilhada e agredida pelas mulheres, que não compreendem seu comportamento sexual mais livre. Do mesmo modo a John, seu filho, fenotipicamente diferente, é vedada a participação nos ritos do local, o que revela o preconceito dessa comunidade. Depois, no plano das funções narrativas, o retorno da Reserva para o mundo civilizado marca, no romance, a troca de protagonistas. Bernard ganha status de celebridade, ainda que de segundo grau. Como fora o descobridor de uma mulher que, por ter passado tanto tempo entre os selvagens (e cujo corpo havia se degradado de uma maneira irreconhecível para os padrões civilizados) e, principalmente, de um homem meio civilizado, mas nascido e criado à moda

antiga, ele foi, em certa medida, reintegrado ao mundo da Nova Londres. Era o cicerone da novidade que atiçava a curiosidade dos luminares da Nova Londres. Reintegrado ao mundo do qual havia sido alijado por seu físico, vivendo, portanto, a vida à qual fora destinado viver, com todos os seus confortos e regalias, seu desprezo, que, ao fim e ao cabo, era apenas despeito, desaparece, e ele faz as pazes com a ordem social que até há pouco hostilizava. Caberá, então, a John ser apresentado ao funcionamento do mundo civilizado em suas diversas facetas — a produção genética de incontáveis gêmeos aleijados para funções subalternas,¹⁶ as formas de arte pasteurizadas e recicladas, a liberdade sexual, o escape pela droga etc. — e recusá-lo, o que o coloca na posição de personagem principal efetivo da narrativa. Essa modificação no centro do enredo, contudo, não implica a adoção do protagonismo de tipo liberal de que tratei. Dessa tradição, Huxley recupera apenas a insatisfação, a dimensão de exilado em sua própria terra, no que dá forma, de maneira bastante coerente, à estrutura que configura o que estou chamando ponto de vista romântico-aristocrático, descontente com o estado das coisas, mas incapaz de se insurgir, porque crê que toda revolta é o primeiro passo na construção de um novo totalitarismo. Já retorno a esse ponto.

Em certo sentido, a Reserva Selvagem guarda a mesma posição estrutural na série, um interregno dentro do que é o objeto central da crítica, o mundo civilizado. Contudo, ela está um tanto antecipada e opera em chave distinta. Não é mais um espaço recluso para onde apenas poucos têm autorização de ir; foi transformada num parque de diversões para onde os civilizados vão ver como se vivia antigamente, o que também é uma maneira de se divertir com as mazelas de quem não goza dos privilégios do mundo moderno. A série aproxima o que o livro aparta ou desconsidera. O mundo selvagem não está desligado do civilizado, que, se não o explora economicamente, não deixa de operar segundo a lógica da superioridade simbólica, de quem se sabe melhor e o confirma a cada visita. Cabe aos selvagens representar como se fora uma encenação a vida precária que vivem de fato. Outra mudança, relacionada com essa, está na figuração da pobreza. Em Huxley, o ponto de vista é o do eurocêntrico que olha de maneira pouco compassiva para o estado em que foram deixadas as comunidades originárias (no romance e na série, a Reserva Selvagem fica no Novo México estadunidense) depois que suas formas de vida foram destroçadas pela marcha do progresso, embora essa relação não esteja explicitada no livro. Na adaptação, as referências ao atraso das comunidades indígenas são deixadas de lado, assumindo a pobreza uma outra figuração, que remete agora às pequenas cidades do interior dos EUA, majoritariamente brancas, empobrecidas pela financeirização do capital, que vai buscar sua reprodução nos grandes centros. Saem os índios, entram os *white trash*.

O John da série já não sofre mais preconceito racial. Dentro desse novo universo, em que a classe é mais importante do que o pertencimento grupal, ele é humilhado por ser um trabalhador subalterno num mundo precarizado. Não é de se admirar, portanto, que quando vá para a Nova Londres, sua recusa já não seja total. Depois de uma resistência inicial, antes motivada pela morte da mãe do que por qualquer outra razão que tenha a ver com as relações sociais, John se

entrega aos prazeres que lhe são oferecidos: as festas, o sexo fácil, a droga, o que o personagem de Huxley nunca aceitou. Não que isso dure muito, no que a série aciona um tropo conservador, o de que a vida de excessos não preenche o vazio de ninguém. É aí que entra em cena Lenina, tornada protagonista pela inversão de papéis com Bernard, que nutria, mais até do que ele, uma insatisfação real pela obrigação do gozo (pós-)moderno. Em resumo, na série, não há uma substituição de protagonistas, mas um encontro, que vai retomar a ideia de intimidade amorosa como saída para a hiperexposição sexual como válvula de escape mantenedora de uma ordem social pautada pela felicidade a todo custo. Esse encontro, contudo, acaba roubando de Lenina o protagonismo que a narrativa televisiva lhe deu, ficando à sombra de John, esse sim com mais destaque.

Na Reserva da série somos apresentados a algumas personagens que não existem no romance, dentre as quais eu gostaria de destacar Madysun, por quem John nutre algum interesse, e Sheila. Ambas colocam em cena algo completamente inexistente no livro de Huxley: a possibilidade efetiva de uma resistência à opressão, que também é a grande e problemática novidade dessa produção contemporânea. A motivação é das mais legítimas, a recusa à humilhação constante a que os moradores da Reserva são submetidos pelos civilizados. A revolta está assentada nas ideias de autodeterminação e de respeito, o que está na ordem do dia. A figuração dessa resistência no lado de lá da civilização, por mais legítima que seja, contudo, levanta questionamentos e revela os entraves ideológicos do liberalismo progressista que a série reduz estruturalmente. John trabalha no *backstage* das representações que mencionei, as que se fazem para deleite dos modernos. Madysun tenta convencê-lo a trocar as balas de festim por balas de verdade, o que ele reluta. Então, ainda no primeiro episódio da série, ele é literalmente sequestrado em sua casa, com direito a capuz e tudo, e levado para um descampado, onde, sob a luz de picapes, de joelhos, é apresentado a Sheila, que, com seus olhos fixos, seus cabelos grisalhos um tanto desgrehados, seu tom de voz, mais parece ser a líder de uma seita do que de uma rebelião. Sua primeira frase, assim que retiram o capuz de John, é: “Você está sofrendo?”¹⁷, que soa um tanto místico, reforçando a impressão inicial de que estamos diante de um culto. Olhando, à noite, para as luzes do parque, ela o chama de “obscenidade”. Junto das razões dadas, a posse da terra e a humilhação, vem uma recusa de outra natureza, a descrença de que os civilizados seriam pessoas de verdade, o que não deixa de ser uma negação da humanidade do colonizador, uma inversão problemática do processo. Não é de se admirar que, quando o levante começa, ele mais pareça uma carnificina, uma forma de deslegitimá-lo, portanto; o que ganha destaque é a desforra violenta e desumana, uma desforra selvagem.

É nesse contexto que John encontra Bernard e Lenina, que estavam na Reserva a passeio. Ele os salva quando da eclosão do massacre, com os revoltosos perseguindo, no melhor estilo de filme de terror, os civilizados pela rua e matando-os sem dó nem piedade. Bernard, que havia sido ferido, é levado por John para sua casa. É a cena do reencontro de Linda com os civilizados, completamente distinta do livro, onde se lê:

A porta abriu-se. Uma mulher loura muito gorda transpôs o umbral e ficou parada, fitando os visitantes com um olhar incrédulo, boquiaberta. Lenina notou com repugnância que lhe faltavam dois dentes da frente. E a cor dos que ainda restavam!... Teve um estremecimento. Era pior do que o velho. Tão gorda! E todas aquelas rugas no rosto, aquelas carnes moles pendentes, aquelas dobras! E as bochechas caídas, com aquelas manchas arroxeadas! E as veias vermelhas no nariz, os olhos injetados! E aquele pescoço — aquele pescoço; e a manta que usava sobre a cabeça — esfarrapada e imunda. E sob a túnica parda, em forma de saco, aqueles seios enormes, a saliência do ventre, as ancas! (Huxley, 2014, p. 147)

No romance, a perspectiva a partir da qual vemos e julgamos Linda é a de Lenina, o que permite a franca expressão de nojo diante da própria representação da decadência humana. A questão aqui é das mais interessantes porque é bem essa matéria decadente que se torna, ao longo do livro, diante da falsidade fabricada em laboratório dos corpos civilizados, uma representação de uma humanidade autêntica, que não recusa sua própria degeneração física.

Na série, não há esse impacto, até porque o ponto de vista é outro. Já somos apresentados a Linda logo no início, um pouco antes de John ser sequestrado. Se o alcoolismo se mantém, um substituto para a *soma*, assim como a menção das relações com os homens da Reserva, fisicamente sua figuração não poderia ser mais diferente, quase oposta, eu diria. Quem interpreta Linda na série é Demi Moore, que, apesar dos seus já quase 60 anos, continua dentro dos padrões estéticos tradicionais. A cena do reencontro, agora, tem uma urgência que não tinha antes por causa da perseguição e do tiro em Bernard. Ao invés da alegria bajulatória de ver novamente pessoas civilizadas, temos uma Linda dinâmica, ágil, que consegue conduzir todos de volta ao mundo civilizado. No processo, ela também é baleada e morre antes de pousar na Nova Londres. A série abdica, assim, de uma das cenas mais importantes da narrativa literária, que é a do seu falecimento num hospital, sedada e exposta aos pequenos gêmeos que precisavam ser condicionados para não ver na morte nada de ruim. Além de reforçar o que já apontei antes, um aumento significativo da agência de personagens femininas na narrativa, a série abandona a discussão sobre a decadência física, em contraposição aos corpos sintéticos dos civilizados, como uma expressão da humanidade, e, de certa maneira, vai na contramão dessa percepção de Huxley. Tanto esvazia a linguagem preconceituosa de Lenina, facilmente caracterizável de degradante, *slut shaming*, gordofóbica, o que poderia gerar furor negativo nas redes sociais, prejudicando a popularidade, quanto se rende ao *stardom* hollywoodiano, o que não deixa de ser um triunfo da imagem perfeita, o inverso da distopia de Huxley. Embora esteja em alta a transformação completa do corpo, que se tornou, para a premiação cinematográfica, mais até do que a atuação, um sinônimo de dedicação à arte, não foi esse o caminho escolhido pela produção, talvez porque a série não tenha prestígio suficiente para valer esse esforço, talvez porque a transformação respeitada tenha um sentido único, emagrece-se quase sempre, o que está associado à saúde, à beleza, à perfeição, que são criticadas no romance, mas não na série.

Mas as mudanças na caracterização e na função da personagem de Linda têm um impacto maior na estrutura do enredo. É na saída do hospital, quando da troca de turnos dos gêmeos — essa inovação tecnológica que John tanto despreza e que violara, no capítulo anterior, com seus risos, doces e brincadeiras, a santidade da morte da mãe —, que ele se revolta contra a ordem social civilizada e tenta libertar aqueles que vê como escravos. O “chamado às armas” (Huxley, 2014, p. 253) fracassa, pois quem deveria ser libertado antes se volta contra ele, John, do que contra o sistema, um fracasso que *é a própria síntese do ponto de vista de um romantismo anti-utópico que caracteriza a estrutura do romance*.

Um dos elementos centrais do romance de Huxley é o eterno exílio de John. Na Reserva, onde fora criado e cujos valores incorporara, ele é rejeitado por ser filho de Linda, uma estrangeira, impedindo-o de tomar parte nos rituais comunitários, o que lhe é negar participar daquilo que cria o sentimento de pertencimento social. Não é a Reserva Selvagem que irá funcionar como o contraponto crítico ao mundo civilizado, o alvo da distopia de *Admirável mundo novo*. Esta recusa está na arte, na literatura shakespeariana para ser mais exato, de onde vem, por sinal, o título do romance. Alfabetizado pela mãe, mas sem qualquer outra educação formal, John saberá reconhecer de imediato o valor das palavras de Shakespeare, que lê numa cópia já bastante surrada. Será esse seu diferencial, seu excesso de individualidade que o caracteriza como protagonista, descolando-o tanto do atraso do mundo selvagem quanto da mecanização do mundo moderno.¹⁸

São vários os momentos em que ele cita Shakespeare, mas três me interessam de perto, porque são as referências à frase que dá título ao livro, retirada de *A tempestade*. Num primeiro momento, ainda na Reserva, a expressão de Miranda, personagem da peça, sintetiza suas esperanças diante do mundo novo, que seria uma resposta ao seu sofrimento e à possibilidade de viver aquilo tudo que lhe fora idealizado pela mãe. Logo que retorna, contudo, é apresentado ao Diretor do Centro, seu pai, que o rejeita, dando a tônica do que será sua experiência de decepção em relação ao mundo civilizado. Mais importante é sua introdução à grande maravilha do mundo moderno, a produção em massa de pessoas, os gêmeos bokonoviskizados, o esteio dessa ordem social. A passagem lembra, numa versão mais sintética, a primeira parte do livro, a da visita guiada dos estudantes. Ao contrário desses, que estavam ali apenas para absorver acriticamente o que lhes era apresentado como maravilha, a resposta de John é outra. As palavras que lhe vêm à mente são as de Miranda, agora já sem a nota idealizante, as quais, contudo, não impedem sua recusa visceral, o vômito, diante daquela humanidade replicada e homogeneizada. A terceira e última vez é na cena a que me referi há pouco, a da troca de turnos logo após a morte da mãe, cujo luto fora profanado em nome do condicionamento.

O Selvagem permanecia ali, contemplando a cena. “Oh, admirável mundo novo! Oh, admirável mundo novo!...” Em seu espírito, as palavras cantantes pareciam ter mudado de tom. Elas o haviam escarnecido na

sua dor e no seu remorso; haviam-no escarnecido, e com que horrendo acento de zombaria cínica! Rindo como demônios, elas tinham insistido sobre a sordidez ignóbil, a fealdade nauseante daquele pesadelo. Agora, de repente, elas clarinavam um chamado às armas. “Oh, admirável mundo novo!” Miranda proclamava a possibilidade da beleza, a possibilidade de transformar até mesmo aquele pesadelo em algo de magnífico e nobre. “Oh, admirável mundo novo!” Era um desafio, uma ordem (Huxley, 2014, p. 253).

O que eu estou chamando estrutura romântico-aristocrática do livro ganha aqui uma de suas formulações literárias mais concretas. É John quem incorpora a recusa ao discurso prometeico moderno, cujas luzes e cuja racionalidade, para o ponto de vista do romance, implica uma totalização da vida que não abre mais espaço para expressões individuais. Não se trata, ainda, de ficar na superfície do problema de aceitar, sem mediações, a pecha de reacionarismo que recai sob o romantismo.¹⁹ Ao convocar pela terceira vez Shakespeare, John vai encontrar no seu teatro uma arma através da qual mobilizar os homens e mulheres, administrados pela droga, pelo trabalho repetitivo, pela arte mecanizada e pela libertinagem. A libertação passaria, então, pela possibilidade aberta de se reencantar o mundo a partir da dimensão estética, que é a chave da revolta romântica diante de tudo aquilo que, num espaço cada vez mais mecânico, limita a expansão do humano: “Linda fora uma escrava, Linda morreria; outros, pelo menos, viveriam livres e a beleza brilharia sobre o mundo” (Huxley, 2014, p. 253). O paradoxo dessa revolução romântica é que, para que ela tenha sucesso, nos seus próprios termos, ela precisa fracassar como chamado coletivo às armas, que é o que acontece. Bestificados a princípio diante da ação de John, que lançava pela janela sua dose diária de *soma*, os gêmeos logo se mobilizam contra seu *soi disant* salvador, que revela, num momento de raiva e frustração, o potencial totalitário que esconde sob a vontade de transformar o mundo: “então vou ensiná-los; vou *obrigá-los* a ser livres, queiram ou não queiram!” (Huxley, 2014, p. 256, grifo no original). Sob o ponto de vista romântico-aristocrático, que organiza o sentido da crítica ao mundo moderno, toda vitória coletiva é a imposição violenta de uma ordem que, se ainda não é, será totalizante, daí que a única solução seja, para Schlegel (1957, p. 116 *apud* Seligman-Silva, 2009, p. 319), “cada indivíduo, uma utopia para si”.²⁰ O livro revela essa dimensão na escolha que John faz pela solidão num eremitério (ao mesmo tempo uma recusa do mundo selvagem e do moderno), cuja beleza tem que merecer por meio do sofrimento. Negada essa possibilidade de reclusão pela constante intromissão dos civilizados, que não o deixam em paz, John recorre à mais radical das resoluções românticas, cujo modelo é o Werther de Goethe, o suicídio²¹ — um modelo, não custa lembrar, que está no antípoda do protagonismo liberal inglês ironizado na primeira parte do romance.

Se tem algo que a série abandona inteiramente é essa estrutura, revelando, por meio da refuncionalização do protagonista real, as possibilidades e limitações da recusa do romantismo aristocrático como perspectiva crítica. Ainda marcado pela morte da mãe, John tenta uma fuga um tanto destrambelhada pelas ruas da Nova Londres. Ele logo é reconhecido pelos civilizados e se torna objeto de

curiosidade, o que o leva a se afastar das áreas centrais da cidade. Para se tornar anônimo, ele se junta, não sem paradoxo, a uma massa de gêmeos, todos iguais, vestidos da mesma maneira, caminhando no mesmo passo, numa formação que lembra os desfiles militares; em suma, a uniformidade total que tanto aterrorizaria Huxley é o lugar onde o protagonista da série encontra paz pela primeira vez desde que chegou ao mundo moderno, pois, diferentemente do que acontece nas zonas privilegiadas da cidade, ali ninguém parecia se importar com sua presença, muito pelo contrário. Entrando em uma espécie de refeitório, onde vários grupos de gêmeos comiam, John encontra um lugar à mesa, onde se senta em paz. Um dos gêmeos, sem questionamento ou curiosidade, compartilha, com um sorriso amigo, sua comida com ele. As massas já não causam horror; são, antes, a figuração da simpatia, da simplicidade e de uma solidariedade que anda em falta no andar de cima.

No romance, os gêmeos são uma aberração desenvolvida pela ciência com a finalidade da execução de trabalhos subalternos, uma figuração bastante preconceituosa da classe trabalhadora. Mesmo a incitação à revolta não se dá pela preocupação com a exploração social a que são submetidos os gêmeos, mas pelo que ele julga uma limitação das potencialidades individuais, das quais, por sinal, por terem sido deformados intencionalmente, os Gamas e os Epsilon estão excluídos.²² A estrutura da série rejeita essa percepção estratificada, algo eugênica,²³ do mundo. Já vimos como ao evitar a referência direta às populações indígenas, a série rompe com a dicotomia selvagem *vs.* civilizado, que, por mais complexificada que ela esteja no romance, ainda é bastante eurocêntrica. Da mesma forma, sua figuração a partir de um conjunto de imagens que remete à exclusão econômica, coloca em pauta a exploração e justifica, em certa medida, a revolta na Reserva. A série não apenas traz para o centro do enredo um protagonismo feminino; ela também se descola das perspectivas dos civilizados (e de seu crítico, no caso, John), e acompanha, ainda que sem a mesma ênfase, o mundo dos gêmeos, que assim, deixam de ser vistos como uma massa aberrante e ganham certa individualidade. Eles têm, inclusive, um nome coletivo, Jacks, mas um nome ainda assim.²⁴ O suicídio de um deles no primeiro episódio aponta nessa direção, fazendo incidir sobre ele o tropo romântico da recusa radical a um mundo completamente dominado do qual não se vê outra saída. Ou seja, se, no romance, o suicídio está no final e figura a rejeição total do protagonista, que já havia desistido de mudar o mundo, na série ele é trazido para o início, atribuído a um personagem subalterno, a quem dá dignidade, mudando de sentido e revelando as falhas no sistema de condicionamento, as quais continuamos a acompanhar no desenrolar da narrativa, mesmo que de maneira tangencial. Num determinado momento, depois de uma briga num bar incitada por John, vemos o Jack que acompanhamos mais de perto, CJack60, fechando o punho, mimetizando o que acabara de assistir. Esse é um aprendizado que lhe fora negado pelo condicionamento.

Nesse sentido, a cena mais importante é a replicação do chamado às armas, que acontece no sétimo episódio. É agora que tento juntar os dois pontos, pois

esse também é o momento em que a refuncionalização de Lenina faz água. Ao assumir o lugar de Bernard como protagonista e se envolver amorosamente com John, a série se coloca numa encruzilhada. A substituição de Bernard por John no romance se faz em função da estrutura romântico-aristocrática, revelando a falsidade daquele e a sinceridade desse. Um dos pontos centrais da narrativa literária é como, uma vez condicionado, seu destino está selado. Bernard, Helmholtz e o próprio Mond até podem ter uma sensibilidade diferente, uma certa individualidade, mas não há como levar às últimas consequências essa insatisfação, daí a necessidade formal de um novo protagonista, John. A crítica só pode ser feita de fora. Na série, ao incorporar a crítica ao condicionamento, embora não nas mesmas proporções, Lenina é que é colocada nessa posição. Contudo, ao contrário de Bernard, sua insatisfação é real e encontra em John apoio, de quem se torna suporte, rebaixando seu *status* narrativo recém-adquirido. Sua grande ação no final da série é funcionar como gatilho da revolta de John. Não é a morte da mãe, mas o ciúme que sente de Lenina, com quem está se relacionando monogamicamente — uma afronta à ordem social, não custa lembrar — que desencadeia a raiva de John. Depois de uma crise motivada pela vida sexual dela, John retorna ao refeitório onde encontrou os gêmeos pela primeira vez. Ele começa uma conversa com um deles, a quem pergunta, enfim, o nome. Ante a resposta, “CJack60”, John repete: “Não, seu nome”. Sem saber o que dizer, CJack60 responde: “John”. Irritado, John lança um copo contra a parede. Condicionado, um dos CJacks se levanta e começa a limpar os cacos, o que dá ensejo para o discurso de John, que em nada se parece com o do romance:

Vocês sabem quem ama o trabalho de vocês? Os Alphas. Eles amam o trabalho de vocês. Eles estão lá, transando e consumindo soma. Vocês não são nada para eles. Vocês são lixeiros. Vocês são lavadores de carros. Eles lhes dizem que vocês são felizes? Vocês não são felizes. Vocês estão drogados. Vocês sabem como eu sei disso? Porque eu estou drogado. Esse lugar todo está drogado. As pessoas não deveriam viver assim. Eles não podem dizer o que querem. Eles não podem te atribuir uma letra e dizer onde vocês se encaixam. Vocês devem querer coisas. Vocês devem ser capazes de escolher. Vocês devem querer coisas e não as conseguir, e foda-se o resto, não ligo [*and fuck everything up*] (Monogamy and Futility, Part 1. In: *Brave New World*).

O arrependimento vem rápido. John logo abaixa o tom de voz, pega o casaco e sai dizendo que é melhor não ouvi-lo porque ele não sabe o que está falando. Contudo, à medida que o vemos se afastar, num plano americano, ao fundo os Jacks se levantam e começam a quebrar copos sem que ninguém se ponha a limpá-los.

A diferença não está, agora, ao contrário do romance, apenas no fato de que o chamado às armas funciona; está no próprio discurso, que é um tanto contraditório. A tópica é liberal e, a despeito de toda a defesa do indivíduo, é um tanto estranha ao romance. A libertação, no livro de Huxley, está mais vinculada a uma possibilidade de elevação pessoal e associada a “tudo o que é nobre, belo,

heroico” (Huxley, 2014, p. 283), valores postos de lado pelo mundo moderno. Na série, por sua vez, a defesa do indivíduo está ligada ao seu direito de escolha, ao mundo do trabalho e aos privilégios de classe — ou de casta. Se o todo é liberal, o detalhe pode-se dizer populista, ainda que de um populismo particular, pois não se trata de um nós contra eles (cf. Mouffe, 2018). O “eles” até existe: é quem goza de uma vida de privilégios, enquanto os demais estão confinados à invisibilidade e à precariedade. Há algo daquela representação estranhamente positiva da pessoa que conta, cheia de orgulho, que trabalha três turnos para poder dar uma vida digna aos filhos no CJack que vai limpar o copo quebrado no início da cena mesmo estando de folga porque ama seu trabalho.

Ao contrário do que acontece no romance, o “chamado às armas” de John surge feito, e acontece um levante popular dos gêmeos, que, contudo, não conta com a participação de John, mas que tem um preâmbulo que vale mencionar. Há um parque que John frequenta bastante na série, um parque que tem uma particularidade: sempre parece haver mais gente trabalhando do que passeando por lá. As tomadas, de modo geral, são em planos médios, com John ao centro, e muitos trabalhadores ao redor, um tanto desfocados, limpando a grama, podando as árvores etc. Nessa cena específica, John está, como de praxe, sentado num banco, solitário, ouvindo música, quando CJack60 se aproxima e repete, palavra por palavra, a fala de John no chamado às armas que mencionei há pouco. John o convida a se sentar com ele (mais uma ordem, na verdade: “Sit”). Já há um pequeno gesto de rebelião aqui, porque o banco, sabemos, não é para os trabalhadores que mantêm o parque em ordem. O plano se abre e vemos, então, no mesmo nível, John e CJack60 sentados, alguns outros trabalhadores ao redor, mais próximos, observando. Mais ao longe, no alto, como numa parte superior do parque, os civilizados parecem olhar com um misto de surpresa e curiosidade o que se passa. Constrangido, CJack60 baixa os olhos, no que é repreendido por John: “Olhe de volta”, outra oração imperativa, o que ele e todos os demais trabalhadores fazem. Os ecos da sua fala do romance retornam nessa cena: “então vou ensiná-los; vou *obrigá-los* a ser livres, queiram ou não queiram!” (Huxley, 2014, p. 256, grifo no original). É verdade que ele não obriga ninguém a ser livre, mas que ensina, isso ensina, e num tom que é até categórico. O sentido da cena, contudo, não é, ao contrário do que seria no romance, fazer a crítica a esse populismo incipiente; é de preparação para a revolta dos subalternos, que acontecerá no último capítulo da temporada.

Uma preparação para o que vai acontecer se passa nesse mesmo local, o parque, e é um desdobramento da que comentei. Agora é Henry Foster, cheio de si, que está caminhando por lá. O chão, contudo, não está tão limpo quanto deveria. Ele tenta dar uma ordem aos Jacks, mas é ignorado. Os trabalhadores lhe dão as costas, e ele os segue, irritado. A última frase que fala, antes de sumir por entre uns arbustos, é um atestado de privilégio: “Você sabe quem eu sou?”, uma frase típica de sociedades hierarquizadas (cf. DaMatta, 1997). A música muda, se torna mais agradável, suave até. Então, depois de um *close up* nos calçados de um trabalhador, vemos algumas manchas vermelhas, o que gera uma expectativa

logo confirmada quando o pegador que ele usa para catar a grama aparece todo coberto de sangue, prenunciando a revolta que fecha a temporada. Se as demandas dos gêmeos são legítimas, a figuração da revolta é análoga, quando não idêntica, à dos selvagens, o que revela os limites da refuncionalização liberal progressista da produção contemporânea. O que aconteceu no mundo novo foi idêntico ao que aconteceu na Reserva, uma carnificina. As demandas dos grupos explorados, legítimas que sejam, precisam encontrar uma válvula outra que não a revolta (uma reforma consensual talvez?), que se mostra sempre descontrolada, como percebe o próprio John, perplexo diante do massacre que testemunha, certamente arrependido de tê-los instigado. Ou seja, a recusa em relação à estrutura conservadora do romance não vai longe o suficiente para ver com simpatia a agência dos subordinados.

Considerações finais

Ao longo desse ensaio, busquei destacar a função de alguns elementos básicos da estrutura de *Brave New World* que foram reformulados na série porque já não tinham aderência com uma certa perspectiva contemporânea, mais progressista como é a do campo audiovisual norte-americano: a determinação de quem é e como é caracterizado o protagonista e a forma de resposta à situação de opressão que caracteriza a distopia. Na estrutura da série, a misoginia do romance é reduzida, elevando algumas mulheres a uma posição de destaque: Lenina passa a incorporar a insatisfação que tipifica o protagonista liberal, Mustafá Mond e Helmholtz Watson, figuras de destaque no romance, são transformados em personagens femininas, o que dá à série representatividade e está em dia com as demandas contemporâneas de reconhecimento social. O mesmo se dá com as demandas dos grupos subalternos, os da Reserva e os explorados, cujas reivindicações têm legitimidade. Ao fim e ao cabo, o que essas mudanças revelam são tentativas de recusa do ponto de vista estruturante, romântico-aristocrático, a partir do qual Aldous Huxley organiza os elementos constitutivos de sua obra de modo a fazer a crítica do mundo moderno, a fonte da sua distopia conservadora. A rejeição, no romance, do mundo civilizado se faz em nome de valores humanistas que estão se perdendo (no caso, já se perderam), de que a obra de Shakespeare é a melhor síntese, mas também se reconhece na negação do poder transformador do protagonista, cujo grande gesto de rebeldia é um suicídio que deixa tudo como está. O sistema de castas é criticado, mas sem que isso signifique qualquer adesão ao ponto de vista das classes desprivilegiadas, sejam as da Reserva, sejam os trabalhadores aleijões, estes felizes com sua escravidão. Entre parênteses, que ele tenha criado um falso protagonista, que no fundo não é um insatisfeito com o mundo moderno, mas um covarde invejoso chamado de Marx, dá bem a direção dessa sua crítica, que, se não adere ao mundo burguês, tampouco quer ser confundida com a do outro arauto da modernidade. O fracasso da estrutura montada por Huxley, um fracasso se avaliado, claro, desde um ponto de vista progressista, está em, ao fazer a crítica das ilusões e do potencial reacionário

inerente ao progresso, não ter conseguido “preservar a memória da *antiga injustiça, contra a qual o progresso se insurgiu*” (Löwy; Varikas, 1992, p. 212-3, grifos no original).

E é exatamente para desmontar essa estrutura que a série refuncionaliza seus elementos constitutivos. Um bom exemplo desse processo é o suicídio, que não é mais do protagonista nem opera como desfecho. No começo da narrativa televisiva, se o suicídio ainda caracteriza uma recusa radical, o faz tanto chamando a atenção para o fato de que algo anda errado com o condicionamento das classes baixas, que não é tão perfeito como no romance, quanto como motivação para a lenta tomada de consciência dos demais trabalhadores,²⁵ o que culmina numa inversão radical do pressuposto ideológico de Huxley: abre-se a possibilidade de mudança através da revolta organizada. Uma revolta, contudo, que não se faz de baixo para cima, mas ainda depende de um indivíduo mobilizador, que diz inclusive o que e como eles devem pensar. No romance, todos os elementos da narrativa funcionam em sintonia, estruturados por um ponto vista conservador, romântico, algo aristocrático e desconfiado das transformações sociais modernas, não importa de onde elas venham. Essa é sua distopia.

A série, por sua vez, ao desmontar a estrutura do livro, não consegue estabilizar as novas funções, que, embora não antagônicas, apontam para sentidos distintos. Na verdade, a reconfiguração interna dos elementos constitutivos da narrativa é tão profunda que, da estrutura da obra original, não sobra quase nada, a começar pela completa ausência da referência a Shakespeare — na verdade, não só na cena do chamado às armas, como na série como um todo, Shakespeare não está presente. A arte como porto seguro até existe, mas deixou de ser a literatura elisabetana e migrou para a música pop. Logo no início da série, ainda no primeiro episódio, quando estamos sendo apresentados a John, o vemos entrar num trailer que parece uma loja de usados. É ali que ele descobre uma banda de verdade, algo que operaria na série a mesma função do romance: Radiohead. A música pop, contudo, guarda uma posição discreta no enredo, sem qualquer pretensão de fazer a beleza brilhar sobre o mundo. Fica, inclusive, a pergunta: por que manter o nome do romance, se da sua estrutura muito pouco sobrou?, uma pergunta que faço sem qualquer espécie de nostalgia. Uma possível resposta se choca com as tentativas de radicalização que eu tentei descrever e interpretar. A lógica parece ser a do *clickbaiting*. Sem a marca *Admirável mundo novo*, talvez a série, que ainda é um produto de massa, não alcançasse o retorno financeiro do seu investimento.

Mas a reconfiguração, como tentei descrever, também tem um sentido progressista. A da protagonista é inclusiva e busca o reconhecimento das demandas identitárias, mas sob a lógica liberal, incorporando de maneira acrítica todas suas ilusões e limitações; mesmo à revelia, não deixa de ser crítico. A da revolta, por sua vez, também é inclusiva, mas sua lógica é outra, populista. O problema aqui nem é apenas a instabilidade da figuração. Quando levada a cabo pelos grupos explorados, é caótica e sanguinária, no que sai um tanto deslegitimada. Ao contrário do próprio livro de Huxley, de 1984, de George Orwell, ou ainda de

O conto *da aia*, de Margaret Atwood (e aqui eu estou falando exclusivamente do romance), para ficarmos apenas em exemplos conhecidos, em que a opressão do mundo distópico recai sobre um indivíduo quase que completamente isolado, descolado de uma coletividade que lhe possa dar suporte, a série até rompe com o fracasso da resistência, o núcleo reacionário da crítica romântico-aristocrática ao mundo administrado. Nesse ponto, a estrutura da série aponta para uma tendência pós-2008 do gênero, que Mark Fisher (2012, p. 33) vai chamar de “distopias do neoliberalismo”, a de trazer, para o centro do debate, a opressão e a precariedade a que estão submetidas 99% da população, que é para ficar com o *slogan* do *Occupy Wall Street*. O problema é que, para voltarmos ao ponto, se, por um lado, as refuncionalizações não conseguem estabilizar uma nova estrutura de sentido, que condense e dê forma simbólica às novas demandas (e velhas imposições), elas, por outro, nem por isso não deixam de reduzir a estrutura social de que fazem parte, o liberalismo progressista estadunidense, que além de tentar conciliar o inconciliável, permanece com medo das insurreições populares. Essa é a nossa distopia.

Notas

1. Para o leitor brasileiro há ainda um outro sinal dessa sua, digamos, putrefação: a edição da Globo de 2001 traz um prefácio elogioso de Olavo de Carvalho.
2. Todas as traduções de obras em língua estrangeira, assim como das falas da série foram feitas por mim.
3. “feasible negative visions of social and political development, cast principally in fictional form” (tradução minha).
4. O modelo é o subúrbio estadunidense, mas adoção orgulhosa do nome Alphaville como um ideal, que além de tudo ainda traria a marca do bom gosto, essa originalidade é nossa.
5. Eu até pensei em usar um dos tipos de românticos descritos por Löwy e Sayre (2001, p. 57-83), mas não me parece que se possa pensar a crítica ao mundo moderno feita por Huxley, uma crítica que é romântica, nem como restitutionista nem como conservadora, pelo menos não conservadora nos termos dos autores. Me pareceu, então, que um retorno às fontes seria mais eficiente: “Devido à sua posição histórica, tornou-se a vocação das aristocracias da França e da Inglaterra escrever panfletos contra a sociedade burguesa moderna. Na Revolução Francesa de julho de 1830 e na agitação reformista inglesa, essas aristocracias novamente sucumbiram ao odioso arrivista. Daí em diante, uma disputa política séria estava totalmente fora de questão. Somente lhes restou a batalha literária. Mas mesmo no domínio da literatura, os antigos gritos do período da Restauração tornaram-se impossíveis.” (MARX, Karl and ENGELS, Frederick. *Manifesto of the Communist Party*. In: MARX, Karl. *The Political Writings*. Londres: Verso, 2019, p. 81-2).
6. Uso o conceito de redução estrutural segundo a formulação de Antonio Candido, que é a “a função exercida pela realidade social historicamente localizada para constituir a estrutura da obra” (CANDIDO, Antonio. “Dialética da malandragem”. In: CANDIDO, Antonio. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993, p. 32). Aproveito para indicar que esse artigo é parte de um projeto de reflexão e alargamento das possibilidades de uso do conceito de redução estrutural de Candido, que, a meu ver, não apenas ficou restrito ao universo literário, como foi limitado pela interpretação marxista de alguns de seus discípulos. Para quem acha

despropositado esse desdobramento teórico, vale uma citação de Gilda de Mello e Souza: “Os *deuses malditos* manifestam, portanto, um agudo conhecimento político, tornado singularmente eficaz pela força da sua estrutura oculta, que a análise desvenda. Mas se não conhecêssemos os fatos e não pudéssemos avaliar o rigor com que Luchino Visconti os transfigura, efetuando uma belíssima *redução estrutural*, o filme guardaria ainda assim o seu impacto de obra de arte, pela coerência do primeiro nível de significação, isto é, a história da disputa pelo poder econômico dentro de uma família” (MELLO E SOUZA, Gilda. “Os *deuses malditos*”. In: MELLO E SOUZA, Gilda. *Exercícios de leitura*. São Paulo: Ed. 34; Duas Cidades, 2009, p. 222). Quando esse ensaio foi publicado pela primeira vez, em 1971, no segundo número da revista *Discurso*, havia a indicação da colaboração de Antonio Candido.

7. “the verbal expression. of the particular identity of each individual person” (tradução minha).
8. Nesse sentido, não são só os nomes que são significativos, os sobrenomes também o são: “Fanny trabalhava na Sala de Enfrascamento e seu sobrenome era igualmente Crowne. Mas, como os dois bilhões de habitantes não tinham, entre si, mais de dois mil sobrenomes, nada havia de particularmente curioso nessa coincidência” (Huxley, 2014, p. 58).
9. “— Lenina Crowne? — disse Henry Foster, repetindo como um eco a pergunta do Predestinador Adjunto, enquanto cerrava o fecho das calças. — Ah, é uma garota esplêndida. Maravilhosamente pneumática. Admiro-me de você não a ter experimentado ainda.
“— Não sei como — tornou o Predestinador Adjunto. — Hei de experimentá-la, certamente. Na primeira oportunidade” (Huxley, 2014, p. 65).
10. Talvez essa frase precise ser matizada um pouco, porque Bernard continua um pouco desajustado, como notamos, por exemplo, quando rejeita o sexo em grupo ainda no primeiro episódio; desajuste, contudo, que é bastante diferente que o do livro, onde há a recusa raivosa do funcionamento da sociedade (até um determinado ponto do enredo, claro), o que não acontece aqui.
11. Lê-se no original: “Hence the laughter of the women to whom he made proposals, the practical joking of his equals among the men” (HUXLEY, 1946, p. 77). Como as duas menções anteriores são à casta (e nenhuma à classe), achei por bem continuar me referindo a um sistema pré-moderno de modo a manter a ironia de Huxley.
12. Por questão de espaço, não posso trabalhar essas transformações também, mas é importante notar como, na série, tanto Mund quanto Watson são personagens femininas.
13. “pertenece al tipo de *career woman* americana elegante y competente” (tradução minha).
14. Quando comecei a escrever esse artigo, tudo indicava que seria filmada uma segunda temporada. A série, contudo, foi cancelada. O cancelamento não me parece um problema, porque, além de confirmar as conclusões a que chego nas considerações finais, a primeira — e única — temporada tem um arco narrativo próprio, apesar das promessas de novos desdobramentos, um mecanismo típico de um gênero narrativo serializado.
15. Não há divisão em partes no livro, apenas em capítulos. Essa é uma organização baseada nos espaços (mundo civilizado e mundo selvagem) onde transcorrem as ações.
16. Ao contrário do que possa parecer, não há nenhuma espécie de visão crítica sobre a representação das classes subalternas nessa colocação, pelo contrário até.

17. No original: “Are you in pain?”
18. Um dos pontos interessantes do livro é como não há mais possibilidade para uma completa expressão dessa individualidade no mundo administrado. Bernard e Helmholtz são indivíduos singulares, daí sua aproximação, o primeiro por insuficiência, o segundo por “excesso mental” (Huxley, 2014, p. 92). Contudo, o primeiro se mostra covarde quando reintegrado ao corpo social do qual havia sido excluído, e o segundo gargalha ao ouvir John lendo uma passagem de *Romeu e Julieta*, porque fora condicionado a tomar tudo o que se referisse à família como grotesco (Huxley, 2014, p. 222). Em suma, somente John, imaculado em relação ao mundo civilizado, pode desempenhar essa função.
19. Cf. Löwy; Sayre (2001) para uma crítica a essa simplificação. Ainda sobre esse assunto, cf. também LUKÁCS, Georg. *Goethe and his Age*. Londres: Merlin Press, 1979.
20. Não foi só a citação que foi tirada de Seligmann-Silva. Toda a argumentação dessa passagem está assentada nesse artigo.
21. Lukács (1979, p. 48) avança uma interpretação marxista do suicídio, o que é uma tentativa de recolocar Werther em sintonia com o potencial de radicalidade presente no momento ascensional da burguesia como classe revolucionária: “Werther comete suicídio precisamente porque não renuncia a nada dos seus ideais humanísticos-revolucionários, porque não faz compromissos quanto a isso.” Contudo, se o paradigma é Werther, o sentido político do suicídio é inteiramente outro, uma recusa de se viver num mundo que não se pode transformar.
22. Num determinado momento da conversa com o Administrador, John coloca uma questão: se se pode atingir a perfeição no laboratório, por que criar seres grotescos? A resposta de Mond — “[u]m homem decantado como Alfa, condicionado como Alfa, ficaria louco se tivesse de fazer o trabalho de um Ípsilon Semi-Aleijão; ficaria louco ou se poria a destruir tudo. Os Alfas podem ser completamente socializados, mas com a condição de que se lhes dê um trabalho de Alfa. Somente a um Ípsilon se pode pedir que faça sacrifícios de Ípsilon, pela simples razão de que, para ele, não são sacrifícios. São a linha de menor resistência” (Huxley, 2014, p. 267) — a resposta de Mond, eu dizia, pressupõe uma hierarquia eugênica enrijecida com a qual o silêncio de John, que não sabe como replicar, se torna conivente.
23. Para uma discussão do eugenismo em Huxley, cf. Woiak, 2007.
24. São chamados de Jacks, mas eles têm ainda uma distinção. Logo sabemos que o que se matou se chamava CJack59 e o que acompanhamos mais de perto é CJack60.
25. Há inclusive uma dignidade do trabalho na série, que escolhe, ao contrário do que faz o romance, não figurar os gêmeos como ajeições.

DECLARAÇÃO DE DISPONIBILIDADE DE DADOS: Os dados de pesquisa estão disponíveis no corpo do documento.

Referências

- ADORNO, Theodor. Aldous Huxley y la utopía. In: ADORNO, Theodor. *Prismas: crítica de la cultura y sociedad*. (Traducción de Jorge Navarro Pérez) Madrid: Akal, 2008, p. 85-108.
- ARMSTRONG, Nancy. *How Novels Think: The Limits of Individualism from 1719-1900*. Nova York: Columbia University Press, 2005.
- BRAVE NEW WORD. Criação de David Wiener. EUA: NBC Universal, 2020, son., color. Série exibida pela Peacock.

- CLAYES, Gregory. The Origins of Dystopia: Wells, Huxley and Orwell. In: _____ (org.). *Utopian Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010, p. 107-131.
- DAMATTA, Roberto. Sabe com quem está falando? Um ensaio sobre a distinção entre indivíduo e pessoa no Brasil. In: *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. 6. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997, p. 187-259.
- DUNKER, Christian. *Mal-estar, sofrimento e sintoma: uma psicopatologia do Brasil entre muros*. São Paulo: Boitempo, 2015.
- FISHER, Mark. Precarious Dystopias: *The Hunger Games*, *In Time* and *Let Me Go*. *Film Quarterly*, Berkeley, Vol. 65, No. 4, p. 27-33, Summer, 2012.
- FREYTAS-TAMURA, Kimiko de. George Orwell's '1984' Is Suddenly a Best-Seller. *The New York Times*. New York, 25 de janeiro de 2017. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2017/01/25/books/1984-george-orwell-donald-trump.html>. Acesso em: 06 de outubro de 2020.
- HUXLEY, Aldous. *Brave New World*. 2. ed. New York: Harper & Row, 1946.
- HUXLEY, Aldous. *Admirável mundo novo*. São Paulo: Globo, 2014.
- JAMESON, Fredric. *As marcas do visível*. (Tradução de Ana Lucia de Almeida Gazolla, João Roberto Martins Filho, Klauss Brandini Gerhardt, Marcos Soares, Neide Aparecida Silva, Regina Thompson e Roneide Venancio Marjer) Rio de Janeiro: Graal, 1995.
- LÖWY, Michael and SAYRE, Robert. *Romanticism against the Tide of Modernity*. (Translated by Catherine Porter) Durham: Duke University Press, 2001
- LÖWY, Michael e VARIKAS, Eleni. A crítica do progresso em Adorno. (Tradução de Régis Castro Andrade) *Lua Nova*, São Paulo, n. 27, p. 201-215, 1992.
- MORETTI, Franco. *Modern Epic: The World System from Goethe to García Márquez*. (Translated by Quintin Hoare) London: Verso, 1996.
- MORETTI, Franco. *The Bourgeois: Between History and Literature*. Londres: Verso, 2013.
- MOUFFE, Chantal. *For a Left Populism*. Londres: Verso, 2018.
- SCHLEGEL, Friedrich. *Literary Notebooks 1797-1801*. London: University of London; The Athlone Press, 1957.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. "Do utopismo iluminista ao (anti)utopismo romântico: a crítica romântica da razão utópica". *MORUS – Utopia e Renascimento*, Campinas, n. 6, p. 307-323, 2009.
- WATT, Ian. *Mitos do individualismo moderno: Fausto, Dom Quixote, Dom Juan e Robinson Crusoé*. (Tradução de Mario Pontes) Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- WATT, Ian. *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding*. Londres: Pimlinco, 2000.
- WOIAK, Joanne. Designing a Brave New World: Eugenics, Politics, and Fiction. *The Public Historian*, Indianapolis, v. 29, n. 3, p. 105-129, Summer 2007.

Data de submissão: 07/02/2025

Data de aceite: 06/06/2025

Editora Responsável: Magali Sperling Beck