



INSÓLITA

VOLUME 5 | NÚMERO 2 | JUL./DEZ. 2025
ISSN 2764-054X

DOSSIÊ

**NARRATIVAS DO INSÓLITO, DISTOPIA E UTOPIA:
INVENÇÕES ESTÉTICAS, POLÍTICA DO IMAGINÁRIO
E FUTUROS EM DISPUTA**



SUMÁRIO | SUMMARY | SUMARIO

EDITORIAL

Insólita: primeiro quinquênio | **1-3**

Nara Lyá Cabral Scabin, Genio Nascimento, Rogério Ferraraz e José Augusto Mendes Lobato

DOSSIÊ NARRATIVAS DO INSÓLITO, DISTOPIA E UTOPIA

A rápida preservação do futuro — OU — Uma preservação urgente do que resta | **4-8**

Ellen Maria Martins de Vasconcellos e Fábio Fernandes

ARTIGOS

Cibersimbiose: por uma psicanálise dos híbridos | **9-22**

Gustavo Deister Dias Barbosa e Monah Winograd

Por causa de um mosquito: distopia, capitaloceno e anarquia ontopolítica em *Dengue Boy*, de Michel Nieva | **23-41**

Eduardo Marks Marques

O Pampa no fim do mundo: poéticas negativas do Sul distópico em *"Bugônia"*, de Daniel Galera, e *A extinção das abelhas*, de Natalia Borges Polezzo | **42-52**

Luiz Felipe Voss Spinelli

As abelhas são mensageiras: o insólito como dispositivo para a relação entre alteridades radicais em *Maddaddão*, de Margaret Atwood, e *"Bugônia"*, de Daniel Galera | **53-68**

Ânderson Martins Pereira, Ariane Ávila Neto de Farias e Luiza Prates dos Santos

Utopia e Antropoceno: interseções de capitalismo e sociedade(s) na trilogia de *MaddAddão*, de Margaret Atwood | **69-82**

Eugênia Adamy Basso

A futuridade como expressão do utópico em *A parábola do semeador*, de Octavia E. Butler | **83-94**

Ana Clara de Freitas Soares

Uma leitura de *Copacabana Hong Kong*, de Fausto Fawcett | **95-106**

Rodrigo Luciani Faria



O dispositivo da resistência pelas vozes da floresta: uma reflexão sobre o documentário brasileiro *Mata* | **107-119**

Lorena da Silva Figueiredo

Hipo-utopias hauntológicas: estranhamento territorial e o insólito no cinema distópico latino-americano | **120-138**

Nathalia Matozo da Silva

Monstruosidade, corpos e fronteiras: figurações do duplo no filme *Us*, de Jordan Peele | **139-151**

Aline Rocha de Oliveira

RESENHA

A arte de Gaia e o corpo obsoleto: uma leitura de *Crimes do futuro* | **152-155**

Renata de Oliveira Ramos

ENTREVISTA

As gasoleiras do Sol Nascente: fabulação, etnografia e utopia em *Mato seco em chamas* – uma conversa com Adirley Queirós e Joana Pimenta | **155-162**

Ricardo Tsutomu Matsuzawa



EDITORIAL

V.5 | N.2 | JUL./DEZ. 2025

Insólita: o primeiro quinquênio

Insólita: the first five years

Insólita: el primer quinquenio

NARA LYA CABRAL SCABIN

Doutora em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo (USP)
Professora na Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC Minas)
E-mail: naralyacabral@yahoo.com.br

GENIO NASCIMENTO

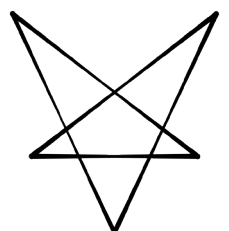
Em estágio pós-doutoral no PROEXT-PG da Universidade de Taubaté (Unitau).
Doutor em Comunicação Audiovisual pela Universidade Anhembi Morumbi (UAM).
E-mail: genionascimento@gmail.com

ROGÉRIO FERRARAZ

Professor no PPGCOM da Universidade Anhembi Morumbi (PPGCOM-UAM).
Doutor em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP)
E-mail: rogerioferraraz@uol.com.br

JOSÉ AUGUSTO MENDES LOBATO

Professor no PPGCOM da Universidade Anhembi Morumbi (PPGCOM-UAM).
Doutor em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo (USP)
E-mail: gutomlobato@gmail.com





Editada pelo Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi (PPGCOM-UAM) em parceria com a Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação (Intercom), a Insólita chega à décima edição e, aqui, celebra seu primeiro quinquênio de existência. Trata-se de um feito importante, que marca a solidez da parceria entre o PPGCOM-UAM e a Intercom e, também, a consolidação de um projeto que dá vazão a um importante eixo de investigações no campo das ciências humanas e sociais.

Constituída para explorar os estudos sobre o insólito, o imaginário, a fantasia e suas interfaces com as diversas linguagens midiáticas, a revista publicou, neste período, mais de 50 artigos científicos, além de dezenas de entrevistas, poesias, minicontos e outros gêneros textuais. Graças a essas contribuições, acreditamos estar cumprindo o objetivo de acolher, em nosso Foco e Escopo, trabalhos interdisciplinares que tomem o insólito como categoria estética fundamental para o estudo de questões diversas – como o horror social, a política, o humor, as relações de gênero e as práticas narrativas do audiovisual, da literatura, das redes sociais e das variadas expressões das artes.

Essa trajetória encontra um interessante resultado quando observamos o Dossiê aqui apresentado: *Narrativas do Insólito, Distopia e Utopia – Invenções Estéticas, Política do Imaginário e Futuros em Disputa*. Como o nome evidencia, os textos, sob os cuidados dos editores convidados Ellen Maria Martins de Vasconcellos e Fábio Fernandes, observam as disputas pelo e em torno do imaginário que configuram as narrativas do insólito hoje, pondo em fricção os campos da estética, da memória, da política e das fabulações sobre o futuro e suas incertezas.

Em retrospecto, vemos que este Dossiê cumpre o papel de consolidar um trajeto analítico que a Insólita recentemente explorou: há um ano, publicávamos o Dossiê *A Realidade é Mais Insólita!*, sob o pretexto de refletir sobre os contatos possíveis entre um real-concreto, consensual e convencionalizado pela representação coletiva (como diria Serge Moscovici, 2003, em seu *Representações Sociais: Investigações em Psicologia Social*), e as rupturas e perturbações próprias ao campo do insólito. Agora, nesta edição, a lente de observação se complementa: ao invés de tensionar as fronteiras entre o real, o ficcional e o fantástico em nosso tempo, voltamo-nos às fabulações sobre o porvir – ele também terreno de disputas, de confronto entre materialidades e possibilidades e, sobretudo, de reconstruções que reinventam o político e administram nossos temores sobre o *vivível, embora ainda não vivido*.

Emprestamos aqui a terminologia de Mayra R. Gomes (2003) sobre a relação visível-vivível – enquanto possibilidade de emergência de um discurso ou imagem do/sobre o mundo – para realçar como o insólito, as distopias e as utopias, mais que lugares do exótico ou do absurdo, atravessam o que nossos editores convidados designam como “sabotagem do previsível”: renegam este e, ao mesmo tempo, ponderam a respeito da aisthesis realista ao produzir estranhamento sobre o presente e fabular sobre o futuro.

Discutir o binômio estética-política em tempos de turbulência nos mais variados territórios do planeta, fruto das crises ambiental, geopolítica, econômica e epistêmica, é um trabalho absolutamente crucial para uma revista dedicada aos estudos sobre o imaginário. Os textos selecionados por nossos editores convidados cumprem esse propósito em diversas vias. Atravessam distopias latino-americanas, deformações, morfismos, ruínas da civilização e tecnofobias, além das perspectivas decoloniais – inevitáveis em um olhar que se configura a partir do Sul Global para examinar objetos empíricos de nossa cultura midiática, atento às particularidades dos modos como imaginamos o futuro e vivemos as inquietudes do presente.

As reflexões deste nosso Dossiê funcionam, assim, como substrato para que enxerguemos o que, de fato, são os alertas das distopias, as fabulações das utopias e as rupturas do in-



sólito: caminhos possíveis, portanto factíveis, para um mundo que frequentemente se anuncia sem saída. Perturbar a condição de segurança espectral e olhar de frente as escatologias do desconhecido são processos inerentes às imagens da arte? Se pensarmos em sintonia com Jacques Rancière (2012), sim – a dessemelhança é, também, uma forma de encontro das imagens com sua função mais nobre, transformadora. Se antes ponderamos sobre a realidade revelar o insólito, aqui fala-se de o insólito nos anunciar o que pode se tornar real. O mesmo se poderia dizer das representações: ir rumo ao não familiar, àquilo que perturba, é uma forma de estarmos alertas, cientes – preparados para o que há por vir. O futuro, assim, não nos deve assombrar, mas sim, servir de combustível para a imaginação política; e esta deve ser pensada como práxis contra-hegemônica, que visa a reverter a tendência ao conforto e ao controle das narrativas disciplinares, tomando o insólito e suas manifestações como formas de esperança e mobilização.

Mais uma vez, agradecemos aos editores convidados do *Dossiê Narrativas do Insólito, Distopia e Utopia – Invenções Estéticas, Política do Imaginário e Futuros em Disputa*, à equipe executiva e às autoras e aos autores dos textos desta décima edição. Também nela, anunciamos que ingressamos no Qualis Periódicos da Capes já com a classificação B1, feito que reflete a qualidade das contribuições científicas recebidas ao longo desses cinco anos de existência e reitera nosso compromisso com a qualidade editorial de Insólita.

Aproveitamos para anunciar que a Insólita adotará o sistema de fluxo contínuo, em conformidade com as novas exigências de qualificação. O cuidado, a atenção e a excelência do nosso periódico permanecerão inalterados.

Desejamos a você uma boa leitura!

Referências deste editorial

GOMES, Mayra Rodrigues. *Poder no Jornalismo: discorrer, disciplinar, controlar*. São Paulo: Hacker/Edusp, 2003.

MOSCOVICI, Serge. *Representações sociais: investigações em psicologia social*. Rio de Janeiro: Vozes, 2003.

RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012

Nota sobre a ilustração da capa, por Genio Nascimento

Nomeada “Dystopia”, a ilustração foi gerada inicialmente pela inteligência artificial *RoboNeo*, com o seguinte prompt: [You are a great illustrator. Based on this information, create an A4-sized image with the theme “Dystopia”. Surprise me with your creativity]. À imagem gerada, alterou-se a cor, para um tom mais quente, e foram aplicados os logos e dados da edição.



EDITORIAL DOSSIÊ

NARRATIVAS DO INSÓLITO, DISTOPIA E UTOPIA

A rápida preservação do futuro — *OU* — Uma preservação urgente do que resta

**The rapid preservation of the future — *OR* —
An urgent preservation of what remains**

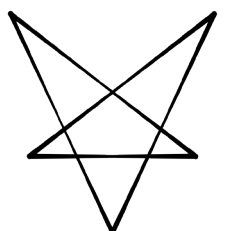
**La rápida preservación del futuro — *O* —
Una preservación urgente de lo que queda**

ELLEN MARIA MARTINS DE VASCONCELLOS

Doutora em Letras pela Universidade de São Paulo (USP)
Professora na Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM)
E-mail: ellen.maria.mv@gmail.com

FÁBIO FERNANDES

Doutor em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP)
Professor e Coordenador do curso de Jornalismo na mesma instituição.
E-mail: zeroabsoluto@gmail.com





*Estranho, bizarro
Tudo isso aconteceu
Acredite ou não
O inesperado:
Normal só tem você e eu*

Acredite ou Não, Bráulio Tavares e Lenine

O cineasta Ed Wood afirmou certa vez que todos nos interessamos pelo futuro, pois é nele que passaremos o resto de nossas vidas — observação que, embora formulada com aparente simplicidade, encerra uma intuição persistente sobre nossa condição temporal.

Durante décadas, a frase (pronunciada pelo personagem do vidente Criswell em **Plano 9 do Espaço Sideral**, dirigido por Wood em 1959) tornou-se alvo de escárnio, tanto por seu suposto didatismo quanto por sua associação a um realizador reiteradamente vinculado ao fracasso crítico. No entanto, como certas imagens oriundas do cinema B que resistem ao desgaste histórico e retornam investidas de novos sentidos, ela reaparece. E reaparece sob outra tonalidade.

Se convocarmos Karl Marx e sua conhecida formulação acerca da história que começa como tragédia e termina como farsa, talvez possamos inverter tal percurso. No contexto que nos concerne, aquilo que soava como *boutade* futurista — enunciada com entusiasmo quase ingênuo — passa a adquirir contornos decididamente trágicos. Em pleno Antropoceno (ou Capitaloceno, ou mesmo Cthulhuceno, conforme a ênfase teórica adotada), a preocupação com o futuro desloca-se do âmbito da especulação metafísica para o terreno da materialidade histórica.

O futuro converteu-se, assim, em campo de disputa.

Ainda que não habitemos o futuro (que, por definição, escapa a toda tentativa de captura pelo presente), orientamo-nos continuamente em sua direção. Projetamos cenários, antecipamos riscos, cultivamos expectativas e temores. A experiência contemporânea parece atravessada por uma condição paradoxal: convivemos com excesso de informação e, simultaneamente, com escassez de horizonte. Acumulamos dados sobre o colapso climático e a precarização da vida; entretanto, nossa capacidade de imaginar alternativas mostra-se frequentemente estrangida, como se estivéssemos submetidos a uma espécie de bloqueio criativo.

É precisamente nesse limiar que se impõe a política do imaginário.

Os imaginários ultrapassam (e em muito) a condição de ornamento cultural. Constituem infraestruturas simbólicas por meio das quais o campo do possível se organiza, dispositivos que moldam expectativas, delimitam alternativas e naturalizam hierarquias. Quando o chamado “realismo capitalista”, tal como formulado por Mark Fisher, operou como regime hegemônico nas últimas décadas, isso se deveu à sua eficácia em persuadir quase todos de que não haveria alternativa viável (ecoando, nesse ponto, Margaret Thatcher) ao modelo vigente. O que está em jogo, portanto, excede o domínio estritamente econômico e alcança o cerne da imaginação política.

Franco “Bifo” Berardi diagnosticou o “lento cancelamento do futuro”. Talvez, contudo, a experiência contemporânea não consista propriamente em um desaparecimento do futuro, mas em sua apropriação por narrativas hegemônicas que o comprimem em roteiros previsíveis: apocalipse ambiental, colapso democrático, distopia tecnológica. Entre a catástrofe tomada como inevitável e a utopia corporativa *high-tech*, instala-se uma polarização que também atravessa o imaginário.



Recordemos Antonio Gramsci: “A crise consiste precisamente no fato de que o velho está morrendo e o novo ainda não pode nascer. Nesse interregno, uma grande variedade de sintomas mórbidos aparece.” É nesse interregno que o insólito emerge com maior intensidade. Tal como o compreende Flavio Garcia — enquanto ruptura com a representação coerente da realidade extratextual —, o insólito ultrapassa a condição de mero exotismo. Ele atua como sabotagem do previsível: ao deslocar o pacto realista, desnaturaliza o presente; ao tensionar o plausível, reabre o campo do possível.

O dossiê *Narrativas do insólito, distopia e utopia – Invenções estéticas, política do imaginário e futuros em disputa* reúne textos que operam justamente nesse terreno de fricção — científica ou não —, no qual estética e política se entrecruzam.

Em “Hipo-utopias hauntológicas”, Matozo da Silva examina o cinema distópico latino-americano à luz do diagnóstico do bloqueio de horizontes. Obras como *Branco sai, preto fica* ou *El eternauta* evidenciam que, em nosso contexto regional, o futuro jamais se apresentou como promessa neutra: ele carrega as marcas persistentes da violência histórica, das ditaduras e das exclusões estruturais. A distopia deixa, assim, de figurar como mera projeção do porvir para configurar-se como intensificação alegórica do presente. O passado retorna sob forma espectral — a hauntologia de Derrida, posteriormente retomada por Fisher —, assombrando qualquer tentativa de instaurar uma futuridade desimpedida.

Movimento análogo pode ser observado na leitura que Rocha propõe de *Us*, de Jordan Peele. O duplo monstruoso expõe o modo pelo qual a promessa liberal de unidade nacional se sustentou, historicamente, sobre exclusões constitutivas. O “nós” inscrito no título opera simultaneamente como afirmação e acusação. A distopia, nesse caso, deixa de ocupar um horizonte distante para revelar sua dimensão estrutural.

O dossiê, entretanto, ultrapassa o diagnóstico do bloqueio. Em “Por Causa de um Mosquito”, Eduardo Marks de Marques investiga *Dengue Boy*, de Michel Nieva, como ponto de inflexão na distopia latino-americana. A figura da Grande Anarca desloca a lógica da mera sobrevivência e reinscreve o insólito como força ontopolítica. O tempo abandona a configuração linear e decadente para tornar-se campo anárquico e multiespécie. A distopia, assim, longe de configurar destino inexorável, converte-se em matéria para reorganização radical.

A questão multiespécie atravessa igualmente os artigos dedicados à trilogia *MaddAddão*, de Margaret Atwood. Adamy Basso analisa de que modo o neoliberalismo tecnocientífico conduz à deformação ambiental e ética; por sua vez, Ânderson Martins Pereira, Ariane Ávila Neto de Farias e Luiza Prates dos Santos investigam o insólito como dispositivo relacional entre humanos e abelhas. Em ambos os casos, a esperança desloca-se da figura do sujeito soberano para alianças instáveis, comunicacionais e interdependentes.

No Sul distópico examinado por Voss Spinelli — em diálogo com Daniel Galera e Natalia Borges Polezzo —, o Pampa configura-se como território de ruína prolongada. O fim do mundo não irrompe sob a forma de explosão súbita; aproxima-se, antes, como continuidade histórica que se adensa (quase como no poema de Eliot). Ainda assim, dessas paisagens emergem anti-heroínas que reconfiguram o heroísmo em termos de cuidado, coexistência e persistência.

Gustavo Deister e Monah Winograd, em “Cibersimbiose”, propõem uma inflexão relevante na política do imaginário tecnológico: em lugar de reiterar o diagnóstico melancólico da alienação digital, sugere que a hibridação entre humano e tecnologia pode ser compreendida como extensão protética da subjetividade. A simbiose, nesse enquadramento, deixa de equivaler-se a empobrecimento para constituir-se como campo de expansão.



Ana Clara de Freitas Soares, ao analisar *Parable of the sower*, de Octavia E. Butler, em interlocução com Frantz Fanon (e não só), reinscreve a futuridade em chave decolonial. O futuro deixa de figurar como promessa universal abstrata e passa a ser concebido como construção situada, insurgente, forjada a partir de corpos e experiências historicamente marginalizadas.

Rodrigo Luciani Faria revisita o grotesco distópico de Fausto Fawcett, enquanto Figueiredo examina o documentário *Mata* como cartografia de resistência, articulando ecocinema e pensamento indígena.

O dossiê se expande ainda para além do artigo acadêmico. A entrevista “As gasolneiras do Sol Nascente: fabulação, etnografia e utopia em *Mato seco em chamas* – Uma conversa com Adirley Queirós e Joana Pimenta”, Ricardo Tsutomu Matsuzawa desloca a reflexão para o terreno da prática cinematográfica, revelando como a fabulação pode constituir-se como gesto político e como reinscrição territorial do futuro. Por sua vez, a resenha escrita por Renata de Oliveira Ramos, “A arte de Gaia e o corpo obsoleto: uma leitura de *Crimes do futuro*”, reinsere o debate no campo do corpo e da matéria, examinando as mutações biotecnológicas e ecológicas que atravessam o imaginário contemporâneo.

O que une esses textos é a percepção de que a disputa pelo futuro se configura, primordialmente, como disputa pelo imaginário: quem detém o controle das narrativas delimita o horizonte do possível.

As distopias são fundamentais. Operam como *cautionary tales*: instantâneos (*selfies?*) do presente, expondo lógicas de exclusão e violência frequentemente naturalizadas. Porém, se permanecermos exclusivamente nesse registro, corremos o risco de produzir o efeito inverso ao desejado, reforçando o bloqueio que se pretende denunciar.

Talvez seja preciso pensar em contrapontos. Se a distopia tende a operar sob o signo do colapso sistêmico total — mundo arruinado, Estado falido, natureza devastada —, outras modalidades imaginativas podem atuar em escalas distintas, menos espetaculares e menos grandiosas (ressonâncias das pequenas narrativas anti-épicas evocadas por Lyotard).

É nesse horizonte — atravessado por colapsos anunciados, mas também por rearranjos possíveis — que a disputa pelo imaginário revela sua dimensão mais concreta. Se a distopia nos ensinou a reconhecer as engrenagens da ruína, talvez o desafio agora consista em identificar, nas fissuras do presente, experiências de recomposição e formas de coexistência que não se organizem sob o signo da promessa grandiosa, mas sob a lógica da persistência.

Isso exige abandonar tanto a fantasia da redenção absoluta quanto o fascínio paralisante pela devastação irreversível. Entre o mundo ideal perfeitamente arquitetado e o cenário em que nada resta de pé, abre-se um campo de mediações: práticas, relações e arranjos institucionais que podem ser tensionados, deslocados e reconfigurados. Trata-se menos de projetar paraísos e mais de interrogar as condições de possibilidade do comum.

Talvez o futuro dispense a condição de mito a ser salvo; talvez demande, antes, atenção às estruturas que sustentam a vida coletiva e às redes de interdependência que persistem mesmo sob pressão. Se as distopias evidenciam o que está em jogo quando sistemas entram em colapso, o trabalho do imaginário não se limita à antecipação do desastre: ele se prolonga na elaboração de alternativas — provisórias, parciais, mas operativas — capazes de reabrir o campo do possível.

A política do imaginário, portanto, ultrapassa o gesto crítico. Ela implica prática, invenção, invenção situada. Preocupar-se com o futuro pode soar como eco ingênuo de uma



frase atribuída a Ed Wood; mais ingênuo, contudo, talvez seja supor que ele se organizará por inércia — seja pela catástrofe tomada como destino, seja pela promessa tecnológica investida de função redentora.

Que não confundamos futuro com destino: ele permanece como arena aberta, território em permanente reconfiguração.

E se passaremos o restante de nossas vidas nele, talvez seja a hora de imaginar não apenas como ele pode acabar, mas sobretudo como poderá funcionar.

Referências bibliográficas

BERARDI, Franco. *Depois do Futuro*. Tradução: Regina Silva. São Paulo: Ubu Editora, 2019.

FISHER, Mark. *Realismo Capitalista*. Tradução: Rodrigo Gonsalves, Jorge Adeodato e Maikel da Silveira. São Paulo: Autonomia Literária, 2022.

GRAMSCI, Antonio. *Cadernos do Cárcere vol. 3: Maquiavel*. Notas sobre o estado e a política. Tradução: Luiz Sergio Henriques, Marco Aurélio Nogueira e Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2022.

MATANGRANO, Bruno Anselmi. Entrevista com o professor Flavio García acerca da Literatura Insólita em Língua Portuguesa. *Revista Desassossego*, São Paulo, Brasil, v. 13, n. 24, p. 243–251, 2021. Disponível em: <https://revistas.usp.br/desassossego/article/view/184456>. Acesso em: 12 dez. 2026.



ARTIGO DOSSIÊ

NARRATIVAS DO INSÓLITO, DISTOPIA E UTOPIA

Cybersimbiose: por uma psicanálise dos híbridos

Cybersymbiosis: towards a psychoanalysis of hybrids

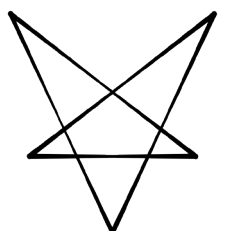
Cybersimbiosis: hacia un psicoanálisis de los híbridos

GUSTAVO DEISTER DIAS BARBOSA

Pesquisador de Pós-Doutorado em Psicanálise: Clínica e Cultura na PUC-Rio.
Doutor e Mestre em Teoria Literária pela UFRJ.
E-mail: gustavo_deister@hotmail.com

MONAH WINOGRAD

Doutora e Mestre em Teoria Psicanalítica pela UFRJ.
Professora Associada do PPG em Psicologia Clínica do Departamento de Psicologia da PUC-Rio.
E-mail: monahwinograd@icloud.com





Resumo

Na intenção de pavimentar um caminho para pensar a profunda imbricação atual entre subjetividade e tecnologia, este artigo pretende analisar alguns processos de vitalização e potencialização derivados da cultura cibernética. Desse modo, pretendemos construir uma via alternativa à tendência crítica contemporânea, a qual se esforça, de maneira geral, para produzir diagnósticos e constatar mal-estares, apontando um esvaziamento e empobrecimento das subjetividades em nosso tempo. Para nos contrapor a este viés, ainda que sem negar a relevância de suas problemáticas, buscaremos, inicialmente, compreender o que é a hibridação e o que são as subjetividades ciborgues. Reformulando o valor que a psicanálise clássica deu à simbiose, será construída aqui a noção de que as tecnologias e o espaço digital operam de modo protético, sendo extensão do corpo e da subjetividade. Conjugando filosofia, psicanálise, antropologia e literatura, através do conceito de cibersimbiose, veremos que nossa composição tecnológica não é por si só alienante, mas que oferece possibilidades de abertura e transformação, como fenômenos transicionais acoplados à subjetivação.

Palavras-chave: hibridação; psicanálise; simbiose; subjetividade; tecnologia.

Introdução aos modos de existência híbridos

Não é novidade que os processos de subjetivação estão inexoravelmente ligados aos desenvolvimentos técnicos e tecnológicos. Vale lembrar que a diferença entre técnica e tecnologia é sutil, mas importante. De modo geral, “técnica” se refere a métodos, habilidades e procedimentos específicos usados para realizar uma tarefa ou atividade, portanto, está mais associada ao como fazer algo de maneira eficiente e eficaz, por exemplo, a técnica de pintura a óleo ou a técnica de meditação. Já “tecnologia” se refere ao uso de conhecimento científico para desenvolver técnicas, ferramentas, máquinas e sistemas que atendam a necessidades e resolvam problemas. Portanto, a tecnologia abrange uma gama mais ampla, incluindo equipamentos, desenvolvimento de software, dispositivos eletrônicos etc., como por exemplo, a tecnologia de informação ou a tecnologia médica. Em resumo, técnica está mais relacionada ao processo e às habilidades específicas, enquanto tecnologia envolve a aplicação de conhecimento para criar soluções mais amplas e complexas. Essa distinção nos parece necessária à passagem daquilo que Foucault (2004) chamou de “técnicas de si” — as práticas de cuidado de si — para as “tecnologias de si” — a instauração de determinados modos de subjetivação.

Como sabemos, as relações mediadas pela tecnologia digital alteraram significativamente a subjetividade moderna, aquela descrita no início da história da Psicanálise e que fora concebida como emergindo do abismo entre a natureza com sua animalidade e a máquina puramente mecânica. Se Freud, em *O mal-estar na cultura*, concebia o humano a partir de sua entrada na cultura e do eterno constrangimento das pulsões pelas leis (1930/2020, p. 337), o ambiente digital produziu uma nova lógica cujos códigos e limites modificaram as subjetividades e consequentemente as sintomatologias.

Esses novos modos de existência — híbridos, cibernéticos — vêm recebendo, ao longo das últimas décadas, uma série de diagnósticos por parte dos analistas. Na psicopatologia da vida cotidiana, a consequência da hibridação tem sido uma série de sintomas comuns que podemos chamar de ciber mal-estares. Dentre eles, ganharam destaque na literatura psicanalítica: 1) a aceleração das temporalidades que levaria o sujeito a uma crise permanente, assim como a uma lógica do sempre-mais e à impossibilidade de construir experiências de si consistentes; 2) a instabilidade do plano pré-representacional dos afetos; 3) a perda do controle da representação de si; 4) a convergência e a rigidez identitárias a partir da reunião de indivíduos



em bolhas algorítmicas; 5) os *deficit* de atenção, imaginação, memória e emoção; 6) intoxicação derivada do excesso de hibridação — o chamado *Brainrot*).

Mas esses sintomas não são apenas relativos às subjetividades, por assim dizer, privadas com suas psicopatologias cotidianas. Bifo Berardi (2024, p. 142), em *O terceiro inconsciente*, sublinha um viés mais importante:

A hiperaceleração que a tecnologia digital impôs ao mundo nas últimas décadas provocou um efeito de exaustão: física, psicológica e mental. [...] Quanto mais poderosa e rápida é a máquina digital, menos os seres humanos são capazes de decifrar racionalmente o seu entorno e governá-lo politicamente, e mais impotentes se sentem.

Com efeito, trata-se de um projeto político com bio e necropoderes em operação através de um processo neofascista radical que envolve a aceleração tecnológica e se beneficia dela, assim como das formas variadas de inserção no mundo digital com vistas à produção de corpos e mentes dóceis. Porém, o artigo que se segue não é sobre isso. Queremos, ao contrário, compreender nossa transição para as subjetividades híbridas digitais, não em função das impotências derivadas da digitalização, mas a partir de suas novas possibilidades vitais, isto é, de sua capacidade de composição e de criação de novos modos de existência potentes, criativos e vitalizados. Para isso, precisaremos destituir o sujeito neurótico do final do século XIX e da primeira metade do século XX do seu lugar de normalidade e naturalidade. Pois, parafraseando Jorge Luís Borges, embora ainda sejamos os mesmos, já somos completamente outros.

Em *Jamais fomos modernos*, Latour propôs que o termo “moderno” se referisse a duas práticas discursivas interdependentes. Segundo o antropólogo, “o primeiro conjunto de práticas cria, por ‘tradução’, misturas entre gêneros de seres completamente novos, híbridos de natureza e cultura”, enquanto “(...) o segundo cria, por ‘purificação’, duas zonas ontológicas inteiramente distintas, a dos humanos, de um lado, e a dos não-humanos, de outro” (1994, p. 16). O primeiro Latour chamou de redes e o segundo, de crítica. Ou seja, a modernidade se deu não por um agrupamento de fatos históricos, mas pela oposição complementar de dois discursos fundamentais: um que unificou natureza e cultura e outro que separou; um presumiu o contínuo que perpassa todos os processos de individuação, enquanto outro propôs ontologias distintas para o humano e o restante dos modos de existência.

Como contraponto à imagem de um sujeito cindido cuja natureza foi perdida ou complexificada pela entrada na cultura, surgiram as figuras híbridas e monstruosas. São híbridos todos os acontecimentos/seres simultaneamente naturais e culturais, todos os que não são plenamente sujeitos (humanos) nem objetos (mundo externo ao humano): são os quase-objetos e/ou quase-sujeitos que ocupam um lugar marginal na constituição moderna (1994, p. 54-56). Os humanos “primitivos” (que chamamos hoje de originários), por exemplo, seriam híbridos, já que sua forma de vida é demasiado natural. O darwinismo social do final do século XIX e início do século XX, que entendeu que alguns grupos humanos seriam selvagens e mais próximos dos animais, se ergueu justamente sobre a égide do indivíduo moderno que se quer como existência separada, independente e relativamente autônoma das outras existências e, por que não dizer, mais evoluída. Este movimento de Latour, entre outros, de implodir a cisão entre natureza e cultura, representa uma ferida no nosso narcisismo, tão importante e fundamental quanto aquelas descritas por Freud em *Uma dificuldade da psicanálise* (1917/2010b). Mas, a mesma psicanálise que, propondo que não somos senhores em nossa própria casa, foi capaz de uma crítica contumaz à nossa pretensa superioridade relativamente às outras formas



de vida, também abriu espaço para discursos que nos mantiveram no topo de determinada verticalidade. Ambivalente, ao mesmo tempo subversiva e conservadora, a psicanálise derivou, apesar de certos esforços de Freud, em discursos que aprofundaram a separação entre natureza e cultura inspirados por ideias tais como a de que nossa cultura nos separaria de nossos antepassados animais e serviria para “a proteção do ser humano contra a natureza e a regulamentação das relações dos seres humanos entre si” (1930/2020, p. 337).

Em direção contrária a estes discursos, a estratégia de Latour é nos pensar como híbridos, demonstrando como jamais fomos completamente modernos e inserindo o trânsito semiótico de gêneros — saberes, corpos, figuras — no exercício de uma crítica que, no discurso moderno, pretende operar purificando sujeitos e objetos. Quando modificamos a crítica e não mais separamos em essência humanos e não humanos, podemos experimentar novas formas de pensar o corpo e a subjetividade que podem aumentar sua potência de pensar e de agir. Essa foi uma das tarefas de Donna Haraway no já clássico *Manifesto Ciborgue*. Discutindo com certas correntes do feminismo, Haraway propôs que o ciborgue (organismo cibernético) fosse nossa ontologia, isto é, que ele, como figura ou conceito, pudesse explicar nosso modo de existência: “[...] neste nosso tempo, um tempo mítico, somos todos quimeras, híbridos — teóricos e fabricados — de máquina e organismo; somos, em suma, ciborgues” (2009, p. 37).

São duas as características fundamentais do devir-ciborgue: 1) não há separação entre o natural e o artificial e 2) os sujeitos-ciborgues são atravessados pelo biopoder de modo inédito e radical. Em relação à primeira característica, Haraway explicou que, na cultura americana do século XX (e sem dúvida ainda na nossa), caíram por terra todas as fortalezas que defendiam a separação entre o humano e o não-humano, especificamente os outros animais. Não somos somente nós que temos linguagem, que fazemos uso de instrumentos, que construímos organizações sociais etc. O ciborgue, nesse sentido, afirma uma importante necessidade ética e científica: a possibilidade de compreendermos, de uma vez por todas, que a natureza é plástica, flexível, mutante e criadora — aspectos que historicamente quisemos que fossem exclusividade nossa. Relativamente à segunda característica, Haraway propôs que, como ciborgues, estamos sujeitos a uma poderosa forma de controle. Experimentamos essa lógica de biopoder em nossos corpos todos os dias. Por estarmos conectados aos nossos celulares e/ou nossos computadores em graus de hibridação variáveis, somos identificados e temos nossos perfis traçados por algoritmos que não apenas nos oferecem mais do mesmo para consumos de todas as naturezas, como influenciam muito profundamente nossas escolhas, sobretudo, políticas. Essa subjetividade híbrida, meio máquina, meio humana, se não é menos alienada do que sempre foi de seus desejos e suas determinações, também ignora o quanto as tecnologias digitais já integram sua corporeidade.

Contudo, se essa hibridez não nos livra da servidão voluntária e/ou alienada, apropriarmos-nos dela e a aprofundarmos pode permitir a construção de saídas por dentro, pois, como escreveu Pierre Lévy (1993, p. 102):

Não há identidade estável na informática porque os computadores, longe de serem os exemplares materiais de uma imutável ideia platônica, são redes de interfaces abertas a novas conexões, imprevisíveis, que podem transformar radicalmente seu significado e uso. O aspecto da informática mais determinante para a evolução cultural e as atividades cognitivas é sempre o mais recente, relaciona-se com o último envoltório técnico, a última conexão possível, a camada de programa mais exterior.



Em constante mutação, as transformações das subjetividades-ciborgue são tão velozes que seu rastreamento e mapeamento se tornam praticamente impossíveis. Além e por causa disso, como entendeu Haraway, há, nos ciborgues, uma potência imensa e uma abertura perigosa: “assim, meu mito do ciborgue significa fronteiras transgredidas, potentes fusões e perigosas possibilidades — elementos que as pessoas progressistas podem explorar como um dos componentes de um necessário trabalho político” (2009, p. 45). Ou seja, Haraway apontava para o fato de que essas subjetividades híbridas e nômades revelam também possibilidades de resistência política e de criação de outros modos de relação.

Irreversível, nossa simbiose com as máquinas digitais exige uma tarefa dupla: 1) compreender a flexibilidade das novas subjetividades e como e onde se pode construir a si mesmo de modo simpoético (fabricado em conjunto) — quanto mais abertos forem esses espaços de intervenção, de produção de conhecimento e de codificação livre por parte dos usuários, mais serão animados na composição de modos de existência cibernéticos criativos e vitalizados; e 2) construir uma máquina crítica híbrida de insurgência às tecnologias de dominação e mecanização, de controle dos corpos e dos desejos. De onde isso virá? Haraway propôs uma imagem poética que pode servir de inspiração: “ironicamente, talvez sejam as unidades políticas construídas pelas mulheres-ciborgue, não naturais, que estão fabricando chips na Ásia e dançando em espiral na prisão de Santa Rita, que poderão servir de orientação para eficazes estratégias oposicionistas” (2009, p. 45). Dos anos 1980 para cá, muita coisa mudou. Hoje, os sujeitos coletivos hacker — corpos digitais formados por vários corpos de carne e osso cujos nomes próprios importam pouco — apontam um dos inúmeros caminhos possíveis e uma das várias outras formas híbridas de vida.

Em sua esmagadora maioria, os psicanalistas, se não resistem às tecnologias digitais ao fazerem uso delas cotidianamente, a elas resistem muito profundamente ao não quererem abrir mão do modo moderno de pensar a subjetividade, como se ele fosse signo de saúde.

Até o momento, nomeamos de forma livre nossa relação com a tecnologia digital como sendo simbiótica. Desde Freud, no *Introdução ao Narcisismo* (1914, 2010a), para ficarmos em um exemplo, a simbiose entre o bebê e a mãe que acompanha o narcisismo primário e a dinâmica autoerótica, parece ser entendida de maneira negativa. A simbiose seria sinônimo de uma confusão nociva, na qual o bebê e sua mãe se misturam, apesar de já estarem supostamente separados. Com a ajuda de Sloterdijk, Winnicott e outros, veremos que a simbiose é nada mais que um modo de composição através do qual os termos de uma relação se transformam, incluindo a própria relação. Mas, para desenvolver este ponto, precisamos também problematizar mais um edifício moderno: a subjetividade entendida como elemento individual.

Reformulação da simbiose

Lynn Margulis elaborou, no livro *Planeta Simbiótico* (2022), um conjunto de ideias revolucionárias sobre a relação entre vida e simbiose. O surgimento dos organismos, para a bióloga, se deu desde o início por processos simbióticos. Da célula com sua mitocôndria ao sexo meiótico dos animais, do filogenético ao planeta entendido como forma de vida (Gaia), Margulis elaborou uma teoria cujo fundamento se concentra no surgimento de novos indivíduos a partir da composição de corpos (incorporação). A bióloga chamou de simbiogênese a emergência de novos indivíduos a partir de processos simbióticos que são fundamentais para as diferenciações na história da vida, mas que, apesar disso, ainda são, senão ignorados, ao menos negligenciados pela comunidade científica. Se levarmos em consideração a simbiogenética de Margulis, assim como os híbridos de Latour e os ciborgues de Haraway, não será difícil imaginar



que nosso objetivo aqui é repensar positivamente a noção de simbiose a partir do que ela pode trazer como potência vital. Uma breve passagem literária a seguir pode nos auxiliar nessa atividade de imaginação.

No conto “A menor mulher do mundo”, do livro *Laços de família* (2009), de Clarice Lispector, um dos personagens, o antropólogo francês Marcel Pretre, descrito como caçador e homem do mundo, fica espantado quando encontra, numa tribo de pigmeus do Congo Central, a menor de todas as criaturas, uma pigmeia a quem chamou de Pequena Flor. Essa pequenez remete a um corpo estranho se entendida no conjunto de reações do cientista e, ao longo do conto, a partir da recepção da notícia por algumas famílias. Pretre é o protótipo do homem moderno de Latour, cujo estranhamento se dá por infamiliaridade. A análise literária de Freud, em *O infamiliar* (1919/2019), poderia perfeitamente descrever as sensações de Marcel Pretre diante da pigmeia. Todavia, isso seria insuficiente para pensar o procedimento poético de Pequena flor. A infamiliaridade ou o estranhamento, no texto de Freud, opera por um duplo, através do negativo do reconhecimento. É o surgimento de uma figura animada que o Eu reconhece, mas estranha. No interior de uma repetição, de um lugar ou de um rosto conhecido, há algo de infamiliar e perturbador. Esse movimento — Freud o percebe — ocorre pela forma como fixamos os acontecimentos, atribuindo onipotência ao pensamento (1919/2019).

Nesse sentido, Pequena flor seria um humano como Pretre e simultaneamente algo que não é ele, sua deformação, seu duplo monstruoso, o negativo da forma habitual. Ora, a perspectiva da infamiliaridade opera por um mecanismo de separação e distanciamento, para então, talvez e com sorte, permitir a quem estranha uma aproximação e/ou integração do que foi separado. Mesmo assim, ela privilegia sempre a perspectiva daquele que separou, ignorando o outro no campo de sua própria ação. Mas não no conto de Lispector. Explicamos: o explorador, mexendo na barriga de Pequena flor, sente mal-estar. Ela está grávida e existe algo menor dentro do menor. A pigmeia ri. Seu primeiro gesto efetivo: um riso. A expressão ínfima de Pequena Flor inibe o explorador francês. Como é possível que ela sorria morando numa árvore e sendo tão pequena?

A própria coisa rara estava tendo a inefável sensação de ainda não ter sido comida. Não ter sido comida era algo que, em outras horas, lhe dava o ágil impulso de pular de galho em galho. Mas, neste momento de tranquilidade, entre as espessas folhas do Congo Central, ela não estava aplicando esse impulso numa ação — e o impulso se concentrara todo na própria pequenez da própria coisa rara. E então ela estava rindo. Era um riso como somente quem não fala, ri. Esse riso, o explorador constrangido não conseguiu classificar (Lispector, 2009, p. 74).

O que entra em cena com o riso da pigmeia não é somente um jogo de espelhos, do qual claramente o cientista faz parte, mas a capacidade de se vincular, de criar um espaço conjunto, de experimentar intimidade com o meio e o redor, de rir com e perante o outro. Ela não precisa se defender, não está sendo caçada e é capaz de se sentir segura no ambiente. Em termos winnicottianos, o relaxamento possibilita que algo como o verdadeiro self possa emergir, permitindo a individuação de uma vida composta com o seu redor, sem se dissolver nele. A simbiogênese, veremos, é o surgimento de uma nova singularidade sem a diluição total das singularidades que a compõem. Pequena Flor sorri porque é real, seu riso é a expressão de uma concentração de energia. “Sentir-se real é mais do que existir; é descobrir um modo de existir como si mesmo, relacionar-se aos objetos como si mesmo e ter um Eu (*Self*) para o qual retirar-se, para relaxamento” (Winnicott, 1975, p. 161). Retirar-se para relaxa-



mento somente se torna possível quando nós e o ambiente formamos um corpo composto, simbiótico — juntos e separados, outros e mesmo. Estamos dentro estando fora e vice-versa, pois paradoxalmente, o *self* não é uma substância encerrada em si, numa individualidade terminada, mas uma operação lúdica, onírica e ecológica. É o que Sloterdijk chama de ser-Com, isto é, a coexistência que precede a existência (2016). Pequena flor é uma híbrida com a árvore, os galhos, as espessas folhas.

Winnicott (1975) lembra que só se brinca onde se sente seguro, o que permite formular com o meio uma subjetividade compartilhada. Similarmente, a subjetivação, na teoria de Sloterdijk, acontece como processo de territorialização do ambiente e de fusão com o outro com o qual criamos uma intimidade, por isso, talvez fosse melhor, ao invés de “sujeito” e seu “meio”, pensar que há uma subjetividade do meio ou com-o-meio. Deleuze (1997, p. 73), no ensaio *O que dizem as crianças?*, diz que há uma subjetividade do trajeto que se confunde à subjetividade daqueles que o percorrem. A subjetividade, assim, é uma dimensão tão humana quanto inumana, e sempre composta. Sloterdijk falará, por exemplo, de uma transferência de mamífero, que ocorre pelo fato de que temos como nosso primeiro suporte, isto é, o primeiro outro do compartilhamento subjetivo, o líquido amniótico através do qual nos desenvolvemos inicialmente. Ao longo de nossa vida, nas saídas de uma esfera íntima para outra, realizamos o processo de substituição do primeiro invólucro. Para tratar desse outro, que não é aquele do reconhecimento (do espelho), o filósofo utiliza o termo “nobjeto” (2016, p. 269-270), um “fora” que na verdade é-conosco e que existe como relação íntima. Ao investigarmos a questão da simbiogênese, não há, de maneira simplória, sujeitos diante de objetos, mas modos de existência que podem ou não se fundir na produção subjetiva. “Provavelmente você ansiaria por se libertar de sua condição de monstro duplicado”, aponta Margulis (2022, p. 143), considerando as fusões simbiogenéticas como quimeras, monstros. A psicanálise clássica, aponta Sloterdijk, negou à simbiose qualquer possibilidade de saúde, considerando-a como falha em nosso processo narcísico. Segundo o filósofo, o saber psicanalítico “não encoraja fusões, mas faz uma incessante defesa das separações construtivas; seu foco não é a fusão íntima, mas a discrição do sujeito frente ao outro” (2016, p. 198).

Alguns psicanalistas vêm, aos poucos, modificando essa perspectiva, ao menos no que diz respeito às considerações de nossas relações de objeto. Leopoldo Fulgencio, por exemplo, no texto *É adequado referir-se às relações humanas como relações de objeto?* (2021), insere as provocações de Sloterdijk na discussão psicanalítica, respondendo o filósofo, sobretudo, a partir de Winnicott. Segundo Fulgencio, quando Sloterdijk critica a psicanálise por estar fundada no “preconceito do objeto” (Sloterdijk *apud* Fulgencio, 2021, p. 332), é ignorado o fato de que os fenômenos e objetos transicionais de modo geral se comportam como sujeitos e também objetos, não sendo simples exterioridade ou objetividade: “O chamado objeto transicional é e não é, ao mesmo tempo, interno e externo, ele é criado e encontrado, tem e não tem existência por si mesmo” (Fulgencio, 2021, p. 342). Temos como consequência que a relação com os objetos não pode ser reduzida aos mecanismos de projeção ou identificação, isto é, um sujeito animado encontrando objetos neutros, mas que estes alteram efetivamente nossa subjetividade, fundindo-se a nós e nós a eles. Podemos chamar de simbiogênese a dinâmica pela qual a subjetividade se con-funde aos meios e objetos, transformando-se através deles na medida em que adentram o campo da subjetivação — as esferas animadas descritas por Sloterdijk (2016). Foi o que percebeu também o psicanalista Christopher Bollas, quando exagerou o aspecto fusional dos objetos transicionais, formulando a noção de objeto transformacional, “que surge da relação simbiótica, na qual o primeiro objeto é ‘conhecido’,



não como uma representação de objeto, mas como uma experiência recorrente do ser — mais existencial e oposta a um saber representacional” (2015, p. 50).

Tal formulação não perde força quando pensamos a tecnologia e os objetos tecnológicos, muito pelo contrário. Como lembra David-Ménard, “Talvez exista também um encantamento das tecnologias contemporâneas, [...] encantamento esse que se atém a um envolvimento do interno e do externo que nossas concepções oficiais da natureza, da ciência e dos objetos desconhecem” (2022, p. 110-111). Esse processo pode ser entendido como uma animação dos objetos, ou seja, agenciamentos, pois a tecnologia e os objetos tecnológicos não são passivos, externos e separados de nós — nossos celulares são extensões dos nossos dedos, olhos e ouvidos, por exemplo, e nós somos, como ambientes para as transformações e os aprendizados algorítmicos, extensões de nossos celulares. De modo que, deixando de lado e em suspenso o medo do futuro e as fantasias escatológicas e distópicas, não há como seguir recusando o reconhecimento de nosso envolvimento energético e vital, nossa hibridação com a máquina e os objetos tecnológicos, assim como deles conosco mutuamente.

Apesar da proposição de Haraway (2009) — de que o ciborgue constitui a ontologia dos modos de existência atuais —, a composição humano-máquina não é uma invenção de nosso tempo. Hefesto, por exemplo, o ferreiro que produziu o escudo de Aquiles na *Ilíada* de Homero (2011), pode ser considerado um dos primeiros ciborgues da história da literatura. Inicialmente, o ciborgue era visto como aquele que substituíam algumas partes ausentes do corpo por próteses. Em sentido ampliado, essa possibilidade esteve, segundo Michel Serres (2005, p. 63), presente em todas as culturas e diz respeito justamente ao fato de que ferramentas representam uma extensão protética do corpo, tema também debatido pelos teóricos da comunicação Marshall McLuhan e Friedrich Kittler em relação às mídias. Para McLuhan (2012), por exemplo, os meios de comunicação são extensões do humano; para Kittler (2017), a mãe é uma espécie de primeira mídia através da qual nossa protossujeitividade interage com os meios.

Se a instrumentação revela os objetos e mídias como próteses ou externalizações, compreendemos que a tecnologia possibilita acoplamentos, derivações, extensões. O uso de próteses enquanto produção da subjetividade, de acordo com Preciado (2022b), opera como uma tecnologia de si, revelando a dimensão plástica e criadora da subjetivação. Mesmo o corpo é fabricado, nunca houve uma natureza ou estabilidade na subjetividade, senão tentativas de estabilizá-la. Se a máquina (o hardware) e com ela o mundo digital (o conjunto dos softwares) não são objetos, mas próteses atravessadas pela libido, pela circulação de energia, faz-se necessário observar como se dá esse processo energético, ou seja, como a cibernose acontece.

Na companhia de Winnicott e Sloterdijk, devemos então perguntar: onde estamos, quem e como somos quando realizamos qualquer atividade lúdica, criativa ou de troca afetiva online? Estamos simplesmente presos em algoritmos? Vítimas passivas das *Big Techs*? Viciados em estímulos hipersemióticos? Para desdobrar essas perguntas, é preciso escutar, com abertura necessária e libertos de certo modo moderno de pensar, aqueles que experimentam o mundo digital como extensão e tecnologia de si, isto é, quem se apropria da hibridação como modo de existência (embora, queiramos ou não, gostemos ou não da ideia, já sejamos todos ciborgues). Como nosso objetivo não é sublinhar as derivações psicopatológicas da hibridação e dos dispositivos digitais subjetivação — embora reconheçamos sua ocorrência preocupante em larga escala —, daremos destaque para dois casos nos quais a cibernose produziu potência nas subjetividades, abrindo caminhos e possibilitando laços. Vejamos dois exemplos.



O documentário *A vida extraordinária de Ibelin* (Ree, 2024) acompanha parte da vida de Mats Steen, um jovem norueguês diagnosticado com a doença de Duchenne ainda criança. A distrofia muscular provocada pela doença fez com que ele precisasse de cadeira rodas e auxílio médico integral até o fim da vida. Haraway lembra que “Talvez os paraplégicos e outras pessoas seriamente afetadas possam ter (e algumas vezes têm) as experiências mais intensas de uma complexa hibridização com outros dispositivos de comunicação” (2009, p. 92). Após passar boa parte de seus dias jogando *World of Warcraft* com seu avatar Ibelin, Mats falece em 2014, aos 25 anos, e seus pais resolvem fazer login em um blog escrito pelo filho, para comunicar às pessoas que o conheciam sobre seu falecimento. Para a surpresa dos pais, centenas de e-mails são recebidos em resposta. Os pais ficam confusos, já que, ao longo da vida de Mats, parecia não haver muito contato social em função das limitações derivadas de sua doença. Mas, a verdade era que seu filho tinha uma vida social e relacional online bastante rica e era importante para um grande grupo de amigos.

Mats se apaixonou, brincando com Rumor, avatar de Lisette Roovers. Essa paixão envolveu muitas características que conhecemos comumente: ciúmes, distanciamentos, reaproximações, defesas, desabafos. O jovem criou um verdadeiro laço afetivo com Lisette, apesar de demorar a expor, no *blog*, sua doença e condição física. Certa vez, quando os pais de Lisette tiraram dela a possibilidade de jogar, a jovem entrou em depressão, pois sua vida social era marcada pelo jogo. Mats enviou uma carta a eles, expondo o profundo carinho por Lisette e pedindo que ela retornasse ao jogo. Era realmente importante, dado que *Azeroth*, o mundo digital de *World of Warcraft*, era o lugar onde se encontravam, jogavam e brincavam.

O caso que mais chama atenção, entretanto, é o de Reina, cujo filho Mikkel havia sido diagnosticado com autismo, o que o impedia de ter contato físico e afetivo com a mãe, apesar de morar com ela. Um dia, desabafando com Mats no jogo, Reina conta a história de seu filho, e Mats propõe que Mikkel faça um personagem — um avatar — e comece a jogar com eles. Mikkel assim o faz, o que possibilita estreitar os laços afetivos com sua mãe, levando, por fim, à possibilidade de que mãe e filho se abraçassem offline. A introspecção do jovem Mikkel foi suavizada pela possibilidade de jogar com a mãe e outras pessoas, fazendo surgir nele a capacidade de socialização online e offline. O jovem autista expressa muita gratidão pela sugestão de Mats, afinal, muitos anos depois, continuava conseguindo socializar, graças ao fato de que certo dia começou a jogar um jogo online com a mãe. O laço criado entre Mikkel e Reina, entre Mats, Lisette e outros amigos, se dá devido ao processo de animação que recebem os avatares nos jogos. De acordo com Serge Tisseron (2015, p. 119), “A palavra ‘avatar’ designa em sânscrito as diversas encarnações do deus Vixnu na terra. Tendo esse dado como modelo, denomina-se ‘avatar’ a marionete de pixels com a qual entramos e interagimos nos espaços virtuais”. Mats encarna e anima Ibelin, e pode com ele viver um tipo de vida que não viveria sem o jogo, pode correr e se movimentar livremente. O avatar constitui, dessa maneira, uma cibernsimbiose.

Em um segundo caso, a escritora norte-americana Legacy Russell nos conta, no livro *Glitch Feminism*, a importância de ter criado um avatar para viver através dele a experiência de um corpo adolescente, negro e queer que não tinha aceitação no campo social. Russell encontrava completo desconforto nos espaços fora de casa. O colégio, com sua heteronormatividade branca, não era um ambiente acolhedor para uma mulher negra e gay (2022, p. 5). De modo a produzir o espaço que pudesse recebê-la e possibilitar movimento, Russell cria um avatar chamado LuvPunk12, que participa de chats online e jogos de construção de cidades. Envolvida na pele digital, a escritora diz fazer política e viajar sem passaporte, ampliando sua



negritude queer, encontrando pares — uma família construída — e começando a enxergar aberturas no por vir de sua vida (2022, p. 12).

Com o avatar, Russell dialoga com jovens, crianças que criam cidades simultaneamente imaginárias e reais. Ainda adolescente, consegue ampliar seu campo social por meio do digital, que se torna um mundo acolhedor, diferente daquele que encontrara *offline*. O avatar opera, com ela, uma corporeidade transicional fundamental, que durante anos compõe uma pele capaz de dar vazão à energia viva de Russell. Não encontrando na cidade onde vivia o espaço necessário para se desenvolver de modo aberto, a escritora aprende a se codificar e espacializar de outra maneira, digitalmente. O feminismo *glitch* proposto por Russell, enfim, tange a possibilidade de ocupar o meio digital com os corpos *queer*, de construir espaços de amplificação de desejos errantes, possibilitando também a modificação do mundo *offline* (2022, p. 11). Ademais, Russell define *glitch* como “um erro, um engano, uma falha de funcionamento. Na tecnocultura, glitch é parte da ansiedade maquínica, um indicador de que algo deu errado” (2022, p. 7, tradução nossa). Assim, *glitch* diz respeito à possibilidade de converter um sintoma social em potência de subjetivação.

Ibelin e LuvPunk12 são próximos dos objetos transicionais de Winnicott ou transformacionais de Bollas, aqueles através dos quais os bebês constroem a segurança de estar em determinados ambientes (Winnicott, 1975, p. 17). Mats com Ibelin, por uma impossibilidade física, fez do objeto transicional uma subjetividade simbiótica determinante para sua vitalidade, inclusive corporal, sua sociabilidade e suas trocas afetivas. Russell com LuvPunk12, esse ciborgue *queer*, aprendeu a construir cidades e mundos onde fosse possível viajar, dialogar, aprender e sobretudo criar sem que fosse subjugada, isolada, excluída. Através de seus avatares, o mundo digital abriu para esses jovens um caminho e uma vida que não seriam abertos pela estrutura social excludente em que vivemos — um quarto só deles, como definiu Legacy Russell (2022). Sabemos que o espaço potencial não é especificamente nem dentro nem fora, nem sujeito nem objeto, afinal, ele é constantemente criado, dando continuidade à lógica de espaço íntimo que caracteriza a fusão primária do bebê e da mãe. Poderíamos dizer agora que todo espaço potencial se constitui de uma simbiose que não necessariamente dissolve as singularidades, mas que pelo contrário, as multiplica, podendo mesmo ser apontado como condição de possibilidade da subjetivação e do desenvolvimento criativo (de humanos e dos seres vivos de forma ampla). Retomando o texto de Margulis, “Somos simbiotes em um planeta simbiótico e, se prestarmos atenção, podemos encontrar a simbiose em todos os lugares” (2022, p. 21).

Considerações finais

Uma das características dos objetos transicionais é o fato de que o bebê o percebe como não-Eu (Winnicott, 1975). Essa situação é alterada quando pensamos os objetos sob a ótica protética e simbiótica, pois estes, na verdade, deixam de ser objetos separados. Os fenômenos transicionais entram na subjetivação, tornando-se transformacionais, como disse Bollas (2015), e fabricando um importante nomadismo ao mesmo tempo que tornam a subjetividade mais instável. Esses objetos entremeados em nossa subjetividade não são neutros e passivos, como vimos, mas agem em nós, somos também efeitos deles. Tisseron, por exemplo, explica que “A utilização de um automatismo leva inevitavelmente seu utilizador a interiorizar a lógica espacial que está sendo acionada tanto quanto os conteúdos envolvidos” (2015, p. 40). Por essa razão, o problema político apontado por Haraway diz respeito também aos objetos técnicos com os quais estamos hibridando. Existem redes alienantes porque permitem ao usuário nenhuma ou pouca dinâmica de agência, ou seja, estão “prontas demais”. Não podemos cair na



ingenuidade de que somos simplesmente nós fazendo o que bem entendemos com objetos encerrados, senão seríamos novamente os sujeitos deles. O filósofo Gilbert Simondon explica que estamos alienados dos objetos quando não encontramos neles a margem de indeterminação que permite inventar formas de composição (1989). Os objetos técnicos mais interessantes, portanto, são aqueles cuja automação se rompe para composição com outros indivíduos, formando um corpo transindividual.

O acoplamento do homem à máquina começa a existir a partir do momento no qual um código comum às duas memórias pode ser descoberto, a fim de que se possa realizar uma convertibilidade de uma em outra, para que seja possível uma sinergia (Simondon, 1989, p. 124, tradução livre).

Simondon coloca, assim, a questão da simbiose técnica como tema fundamental para a filosofia, através da noção de sinergia. Poderíamos reproduzir as palavras de Simondon direcionadas também à clínica de forma geral, já que não seremos capazes de ouvir ciborgues se não compreendermos minimamente como operam determinados dispositivos cibernéticos — o que não é somente uma questão de conhecimento técnico ou tecnológico mas também certa fruição da hibridação e um interesse por ela e suas processualidades, já que, conforme nos ensina Georges Canguilhem (2012), a máquina é uma continuidade, uma consequência, uma invenção do organismo, e não uma oposição a ele ou uma redução de seu funcionamento.

No perigo das misturas, além desses possíveis objetos excessivamente automatizados e repetitivos, teríamos de considerar também nossos modos de uso do espaço digital, os “tempos de tela”, por exemplo, e os graus de desvitalização também decorrentes dessas dinâmicas, o que não recebeu espaço neste artigo, por uma opção nossa de construção teórica, dada a dimensão do texto. Certamente, desenvolveremos esse aspecto, que tem larga bibliografia, em outra oportunidade.

Vivemos em um tempo complexo por si só e não entendemos os processos tecnológicos que nos atravessam e nos constituem: somos usuários cegos sem uma educação tecnológica básica. O domínio algorítmico e da tecnologia em geral se restringe a grandes corporações, as Big Techs, que operam em um modelo extrativista e colonizador dos meios digitais. Tal modelo faz com que, muitas vezes, pensemos em evitar o envolvimento com tecnologia, controlá-lo o quanto pudermos e criticá-lo a partir de uma certa distância. Formulamos críticas segmentárias, por vezes superficiais e/ou saudosistas, como o discurso já absorvido pelo senso comum de que jovens que nasceram neste milênio, formados em uma cultura digital que atravessa e compõe intensamente os dispositivos de subjetivação, não têm recursos simbólicos para lidar com seus afetos, da tristeza ao gozo, e/ou para elaborar narrativas de si, de suas experiências e do mundo.

Tornamo-nos bons constatadores do mal-estar, especialistas em diagnósticos, mas mostramo-nos, em verdade, incapazes de imaginar o mundo a partir das potências vivas que já o habitam, formas de vida reterritorializantes e criativas, forças de resistência e de invenção política. Não há caminho possível para a psicanálise, como aponta David-Ménard (2022), que não seja se permitir ser afetada pelos objetos, animando-os e sendo animada por eles, acolhendo os modos de vida inéditos que chegam aos consultórios e povoam os espaços. O que pensam, onde e como vivem, o que experimentam, como se constituem, como, com quem e com o que se enlaçam? São perguntas necessárias para além da identificação e do lamento do que já não somos. É preciso repensar, fabular os objetos e com os objetos — técnicos, es-



téticos, transicionais, transformacionais, nobjetos, quase-objetos, abjetos —, nos aproximar deles todos, desses modos de existência, nos deixar modificar por eles. Pensar a cibernsimbiose é, então, um convite e uma provocação para a formulação de um entendimento da dimensão transferencial-contratransferencial das subjetividades digitais.

Em tempos de generalização pós-pandêmica do infamiliar, vemos ressurgir o discurso de que nosso grande problema é não saber lidar com o estranho, afastando-o. Bifo Berardi, em *O terceiro inconsciente*, pensou o infamiliar de maneira expansiva em tempos de pandemia e ampliação do mundo tecnológico, esse “apocalipse sem éskhaton” (2024, p. 108). Mas, se ele mesmo se propõe sublinhar as ciberderivações criativas e potentes, só o faz em pouquíssimas linhas, dedicando-se na maior parte do tempo a apontar os limites subjetivos atuais. Por essa e por outras, é urgente abrir linhas de fuga nessas tendências, sem ignorá-las, é claro. É certo que muitos de nós estranham as subjetividades ciborgues (os novos monstros), porém, retomando o conto de Clarice, não somos aqui Marcel Pretre? Quem são as Pequenas Flores atuais? Elas podem sorrir e criar ou só há depressão e vazio na cibernsimbiose? Guattari lembra que conseguiremos fazer pontes do humano à máquina e da máquina ao humano quando compreendermos que as máquinas informáticas não são somente veículos de conteúdos representativos, mas novas possibilidades de agenciamento, processos protosubjetivos (2000, p. 16). Essas subjetividades modulares, que se contrapõem aos moldes universais, pelo caráter inventivo, exigem de nós novas mídias, meios, métodos para acessá-las e nos transformar com elas. Quando nos conectamos à rede digital, não estamos necessariamente nos alienando, escolhendo entre uma ou outra representação, mas encontrando também novas formas discursivas, práticas que instaurarão tecnologias de si.

O mundo viveu, na segunda metade do século XX, uma explosão de tecnofilia com a hiperaceleração da computação e da informática. De outro lado, parte das ciências humanas se tornou tecnofóbica, enxergando na tecnologia uma espécie de destino apocalíptico. Mas precisamos, inspirados por Latour, criar espaços onde possamos inserir os híbridos no exercício crítico. Seríamos críticos e clínicos ciborgues, também vinculados às máquinas e aos novos modos de existência e subjetivação. Segundo Winograd (2018, p. 318), já antes da pandemia,

[...] nossas possibilidades de encontro se expandiram, levando os consultórios para mais longe que as ruas das cidades onde moramos e para fora deles mesmos. Com próteses tecnológicas de olhos e ouvidos, vemos e ouvimos imagens e sons distantes, ampliando o alcance da clínica, e podemos exercer a clínica fora do consultório.

Dessa maneira, a psicanálise tem também a ganhar com apropriação tecnológica e precisa estar atenta para o que se cria nos modos de existência atuais, em nossa cibernsimbiose, em paralelo às críticas dos mecanismos de controle e da sintomatologia contemporânea. Como questionou Preciado (2022a) em seu discurso para milhares de psicanalistas na jornada da Causa Freudiana em Paris, podemos pensar que o processo de transformação radical pelo qual passa a clínica hoje, possa ser chamado, ainda, de psicanálise? A partir deste artigo que se coloca como um breve manifesto, estamos profunda e radicalmente convencidos de que sim, desde que seja a psicanálise, também, uma forma de hibridação.

Referências

BOLLAS, Christopher. *A sombra do objeto: psicanálise do conhecido não-pensado*. Trad. Fátima Marques. São Paulo: Escuta, 2015.



BERARDI, Franco Bifo. *O terceiro inconsciente: a psicoesfera na era viral*. Trad. Camilla de Moura. São Paulo: Autonomia Literária e GLAC, 2024.

CANGUILHEM, George. Máquina e organismo. In: CANGUILHEM, George. *O conhecimento da vida*. Trad. Vera Lucia Avellar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense, 2012.

DAVID-MÉNARD, Monique. *A vontade das coisas: o animismo e os objetos*. Trad. Raquel Camargo. São Paulo: Ubu Editora, 2022.

DELEUZE, Gilles. O que dizem as crianças? In: DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997.

FOUCAULT, Michel. Tecnologias de si. Trad. Andre Degenszajn. *Verve*, 6, 321-360, 2004. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/verve/article/view/5017/3559>. Acesso em: 5 abr. 2025.

FREUD, Sigmund. Introdução ao Narcisismo. In: FREUD, Sigmund. *Introdução ao Narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010a. (Trabalho original publicado em 1914)

FREUD, Sigmund. Uma dificuldade da Psicanálise. In: FREUD, Sigmund. *História de uma neurose infantil ("O homem dos lobos), Além do Princípio do Prazer e outros textos*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010b. (Trabalho original publicado em 1917)

FREUD, Sigmund. O infamiliar. In: FREUD, Sigmund. O infamiliar, seguido de O homem da areia, de E.T.A. Hoffman. Trad. Ernani Chaves & Pedro Heliodoro Tavares. Belo Horizonte: Autêntica, 2019. (Trabalho original publicado em 1919)

FREUD, Sigmund. O mal-estar na cultura. In: FREUD, Sigmund. Cultura, sociedade, religião: O mal-estar na cultura e outros escritos. Trad. Maria Rita Salzano Moraes. Belo Horizonte: Autêntica, 2020. (Trabalho original publicado em 1930)

FULGENCIO, Leopoldo. É adequado referir-se aos relacionamentos humanos como relações de objetos? In: FULGENCIO, Leopoldo & Décio Gurfinkel (Orgs.). *Relações e objeto na psicanálise — ontem e hoje*. São Paulo: Blucher, 2021.

GUATTARI, Félix. *Cartografias esquizoanalíticas*. Buenos Aires: Manantial, 2000.

HARAWAY, Donna. Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do séc. XX. In: TOMAZ, Tadeu (Org. e Trad.). *Antropologia ciborgue: as vertigens do pós-humano*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

HOMERO. *Ilíada*. Trad. Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Hedra, 2011.

KITTLER, Friedrich. *A verdade do mundo técnico*. Trad. Pablo Gonçalo. Rio de Janeiro: Contraponto, 2017.

LATOUR, Bruno. *Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica*. Trad. Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Editora 34, 1994.

LÉVY, Pierre. *Tecnologias da inteligência: o futuro do pensamento na era da informática*. Trad. Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Editora 34, 1993.

LISPECTOR, Clarice. *Laços de Família*. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

MARGULIS, Lynn. *Planeta simbiótico: uma nova perspectiva da evolução*. Trad. L. Neves. Rio de Janeiro: Dantes Editora, 2022.



MCLUHAN, Marshal. *Os meios de comunicação como extensões do homem: understanding media*. Trad. Décio Pignatari. São Paulo: Cultrix, 2012.

PRECIADO, Paul Beatriz. *Eu sou o monstro que vos fala*. Trad. Carla Rodrigues. Rio de Janeiro: Zahar, 2022a.

PRECIADO, Paul Beatriz. *Manifesto contrassexual*. Trad. Maria Paula Gurgel Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2022b.

REE, Benjamin. (Dir.). *A extraordinária vida de Ibelin* [Documentário]. Noruega: Medieoperatørene & VGTV. 1h 44min. 2024.

RUSSELL, Legacy. *Glitch feminism: a manifesto*. London & New York: Verso, 2020.

SERRES, Michel. *O incandescente*. Trad. Edgard de Assis Carvalho e Mariza Perassi Bosco. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

SIMONDON, Gilbert. *Du mode d'existence des objets techniques*. Paris: Éditions Aubier, 1989.

SLOTERDIJK, Peter. *Esferas I: bolhas*. Trad. José Oscar de Almeida Marques. São Paulo: Estação Liberdade, 2016.

TISSERON, Serge. *Sonhar, fantasiar, virtualizar: do virtual psíquico ao virtual digital*. São Paulo: Edições Loyola, 2015.

WINNICOTT, Donald Woods. *O brincar e a realidade*. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

WINOGRAD, Monah. Como reconhecer um ciborgue: a tecnologia na psicanálise. In: J. de V. NOVAES & J. de VILHENA (Org.). *O corpo que nos possui: corporeidade e suas conexões*. Curitiba: Appris, 2018.



ARTIGO DOSSIÊ

NARRATIVAS DO INSÓLITO, DISTOPIA E UTOPIA

Por causa de um mosquito: distopia, capitaloceno e anarquia ontopolítica em *Dengue Boy*, de Michel Nieva

Because of a mosquito: dystopia, capitalocene, and ontopolitical anarchy in *Dengue Boy* by Michel Nieva

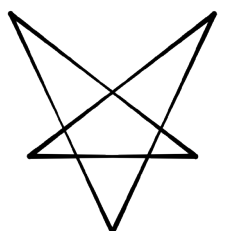
Por causa de un mosquito: distopía, capitaloceno y anarquía ontopolítica en *Dengue Boy*, de Michel Nieva

EDUARDO MARKS DE MARQUES

Doutor em Literatura e História Cultural Australiana pela University of Queensland, com estágio pós-doutoral em Teoria e Crítica Literária e Cultural pela UFMG.

Professor Titular do Centro de Letras e Comunicação e do PPG de Letras da UFPel.

E-mail: eduardo.marks@ufpel.edu.br





Resumo

Este artigo analisa *Dengue Boy*, de Michel Nieva, como uma inflexão decisiva na distopia latino-americana contemporânea, ao articular o insólito como princípio ontopolítico de resistência ao Capitaloceno. A partir da figura d'A Grande Anarca, o romance desloca modelos distópicos baseados na mera sobrevivência, propondo, em seu lugar, uma reinvenção radical da agência por meio da anarquia, entendida não como caos, mas como força utópica de reorganização da vida. O texto examina a convergência entre virofinança, necropolítica e economia especulativa no Sul Global, bem como a dissolução de temporalidades lineares em favor de uma concepção do tempo anárquica, não hierárquica e multiespécie. Dialogando com teorias do anarquismo (Laurence Davis), do Cthuluceno (Donna Haraway) e com cosmogonias onto-epistêmicas não hegemônicas, o artigo sustenta que o insólito em *Dengue Boy* opera como um dispositivo crítico capaz de imaginar alternativas revolucionárias à organização planetária capitalista, reconfigurando as relações entre o humano, o não humano, o vivo e o não vivo.

Palavras-chave: Distopia latino-americana; insólito; anarquia; Capitaloceno; Michel Nieva.

Sempre que se pensa em literatura distópica, o paradigma se apoia em um conjunto pequeno, porém sintomático, de obras que organizam as formas como a noção de distopia se organiza. Pensamos, obviamente, em Aldous Huxley e sua distopia hipercapitalista que, além de dividir os seus habitantes em castas a partir de seus biotipos gerados a partir da fecundação extrauterina, os alija de toda e qualquer forma de prazer que não seja mediada pelo estado. Pensamos, também, em Orwell, e sua crítica ao resultado desastroso de uma revolução que, ao invés de garantir liberdades reais ao proletariado para construir e manter formas de organização socioeconômica, criou um estado totalitário, baseado na hipervigilância constante e manutenção do terror em seus habitantes. Nos passa pela cabeça, também, Bradbury e seu estado onde os livros e a literatura são o grande perigo e, por isso, devem ser queimados (ironicamente por um grupo de indivíduos intitulados bombeiros) e, mais recentemente (e, talvez, com mais força hodierna), Atwood e sua teocracia patriarcal em que as mulheres são divididas em castas, sendo submetidas às mais diversas formas de violência.

Trago estes poucos exemplos (a lista poderia ser muito mais extensa) apenas para introduzir uma questão basilar no que tange o que e como entendemos o conceito de distopia. *Grosso modo*, o termo é utilizado para se referir a sociedades construídas a partir de modelos sociais e políticos apresentados como indesejáveis, uma vez que são amparados em alguma forma de opressão estatal a um ou mais grupos sociais e cujas opressões são apresentadas a partir da perspectiva de uma pessoa que faz parte de algum destes grupos. Uma leitura um pouco mais aprofundada de distopias também traz à tona o fato de que essas construções sociais aparecem como respostas a angústias contemporâneas aos momentos de sua criação (ao avanço exponencial da tecnologia a partir da virada do século XIX para o século XX em Huxley; ao temor de que o projeto socialista/comunista de sociedade poderia ser indelevelmente associado a totalitarismos em Orwell – que, ironicamente, era socialista, membro da Nova Esquerda britânica; à popularização de formas novas de entretenimento de massas como o cinema e a televisão e como elas poderiam criar uma sociedade alienada em Bradbury; ao medo do avanço de discursos religiosos, em diferentes graus de radicalismo, no meio político garantindo força ao avanço de grupos de extrema-direita no Ocidente em Atwood). Em sua contribuição para *The palgrave handbook of utopian and dystopian literature*, o historiador Gregory Claeys propõe que:

No final do século XX e início do século XXI, o termo [distopia] tem sido geralmente utilizado para descrever dois fenômenos: sociedades reais



que sucumbiram ao despotismo, particularmente os regimes totalitários produzidos pelo nazismo e pelo stalinismo; e as refrações literárias de tais desenvolvimentos. Essas sociedades tipicamente buscam escravizar parcelas de sua população e manter grande parte do restante em um estado constante de medo, a fim de preservar a ordem. Alienação generalizada, paranoia, construção de bodes expiatórios e criação de inimigos caracterizam a maioria desses regimes. (Claeys, 2017, p. 53)

Claeys nos relembra que não se pode separar a tradição criada pela distopia a partir do início do século XX daquela criada pela utopia, que se popularizou e ganhou vida nova ao longo do século XIX, uma vez que ambas surgem das mesmas preocupações: como controlar a industrialização, a pobreza, a concentração de renda e a tendência crescente ao coletivismo para a solução destes problemas (Claeys, 2017, p. 274). Notemos, então, que uma diferença possível entre utopia e distopia está na perspectiva acerca do enfrentamento de problemas de origem socioeconômica e pode-se afirmar sem medo de errar que, ao passo que a tradição utópica tende a se amparar em modelos socialistas, a distópica claramente reflete as angústias trazidas por modelos capitalistas de construção e manutenção das diferenças.

Se faz igualmente necessária uma reflexão sobre a origem geopolítica dos paradigmas que compõem o pensamento distópico literário. Uma vez que a distopia se torna um elemento de origem vinculada às maquinacões do sistema capitalista podendo também servir como denúncia destas maquinacões (Marks de Marques, 2021, p. 621-630), faz sentido localizarmos sua origem no Norte Global, especialmente em culturas nas quais os processos de industrialização iniciaram cedo e se expandiram de forma mais profunda nas diversas camadas sociais, em especial Estados Unidos e Inglaterra. Desta forma, é possível perceber que todos os pilares paradigmáticos mais óbvios que compõem as distopias tradicionais (totalitarismo, hipervigilância, separação em castas e alienação da sociedade, por exemplo), refletem leituras sociais que são deslocadas a outros espaços e tempos, mas cujas vivências, ainda que oficialmente negadas pelo modelo capitalista e liberal-democrático ocidental, só podem ser explicitadas a partir de exercícios de pensamento crítico. As teletelas, por exemplo, que vigiam a vida privada dos cidadãos de Oceania em *1984*, são comumente apresentadas como um exemplo de hipervigilância comunista por serem um braço do estado para o controle dos comportamentos e dos desejos e, por isso, devem ser temidos e combatidos, mas os algoritmos que nos acompanham constantemente a partir de nossos *smartphones* e que apresentam aquilo que expressamos como desejo, oralmente ou a partir dos históricos de mecanismos de pesquisa são vivenciados como uma praticidade desejável que retroalimenta o desejo, força vital da manutenção do capitalismo. Por isso, aqui cabe evocar a frase famosa do filósofo Mark Fisher, que afirma ser mais fácil imaginarmos o fim do mundo do que o fim do capitalismo (Fisher, 2009, p. 1).

O movimento em direção a uma tendência mais realista na ficção, no final dos anos 1980 e ao longo da década de 1990, permitiu que os estudos utópicos encenassem um forte retorno acadêmico em escala global. Pode-se argumentar que o ponto de inflexão desse retorno tenha sido a tese polêmica (e posteriormente revista em diversas ocasiões) de Francis Fukuyama sobre o fim da história, apresentada em *The End of History and the Last Man* (1992). Parte da tese de Fukuyama afirma que um dos principais resultados da vitória das democracias liberais sobre seus adversários políticos no “mundo civilizado” seria a morte do pensamento utópico:

Nós, que vivemos em democracias liberais estáveis e consolidadas, enfrentamos uma situação incomum. Na época de nossos avós, muitas pessoas razoáveis podiam prever um futuro socialista radiante no qual



a propriedade privada e o capitalismo teriam sido abolidos, e no qual a própria política teria sido de algum modo superada. Hoje, em contraste, temos dificuldade em imaginar um mundo que seja radicalmente melhor do que o nosso, ou um futuro que não seja essencialmente democrático e capitalista. Dentro desse quadro, é claro, muitas coisas poderiam ser melhoradas: poderíamos abrigar os sem-teto, garantir oportunidades para minorias e mulheres, melhorar a competitividade e criar novos empregos. Também conseguimos imaginar mundos futuros significativamente piores do que aquele que conhecemos agora, nos quais intolerâncias nacionais, raciais ou religiosas retornam, ou nos quais somos devastados por guerras ou colapsos ambientais. Mas não conseguimos conceber um mundo que seja essencialmente diferente do presente e, ao mesmo tempo, melhor. Outras épocas, menos reflexivas, também se consideraram as melhores, mas chegamos a essa conclusão exaustos, por assim dizer, da busca por alternativas que sentíamos que precisavam ser melhores do que a democracia liberal. (Fukuyama, 1992, p.42, minha tradução)¹

Podemos todos concordar que nem a história chegou ao fim, nem vivemos no melhor dos mundos possíveis. No entanto, a leitura de Fukuyama acerca do poder das democracias liberais de nos libertar tanto da necessidade de imaginar alternativas melhores de organização social e política quanto da ideia de que qualquer tentativa nesse sentido necessariamente culminaria em uma distopia quando comparada à realidade material permite-nos reconhecer o poder que o capitalismo exerce sobre determinados discursos e disciplinas. De fato, essa noção está encapsulada na célebre frase atribuída a Mark Fisher citada anteriormente.

Em maio de 2024, meu estado natal, o Rio Grande do Sul, o mais meridional do Brasil, foi atingido por enchentes severas. A capital do estado (e minha cidade natal), Porto Alegre, situa-se às margens de um corpo d'água que escapa a definições precisas, pois reúne características de lago, rio e estuário. Os quatro principais rios que cruzam o estado deságuam no lago Guaíba, que, por sua vez, deságua na Lagoa dos Patos. Dados oficiais indicam que, apenas no dia 30 de abril, o volume de chuvas atingiu até 150 mm, cerca de 50% acima da precipitação média esperada para os meses mais chuvosos do ano. Em Porto Alegre, entre 1º e 12 de maio, a precipitação média chegou a 333 mm, mais de três vezes a média histórica mensal. Os números variam, mas estima-se que entre 160 e 300 pessoas tenham morrido direta (afogadas pela elevação das águas) ou indiretamente (em decorrência de doenças como a leptospirose, transmitida por pulgas de ratos, cuja população aumentou drasticamente nos dias e semanas posteriores ao recuo das águas); ao menos 56 pessoas jamais foram encontradas; cerca de 600 mil pessoas foram desalojadas; e 431 dos 497 municípios do estado foram atingidos em alguma medida pelas enchentes. Em Porto Alegre, as águas do Guaíba atingiram a marca de 5,31 m (na verdade, os critérios de medição foram alterados ao longo da enchente: inicialmente medidos a partir

1. We who live in stable, long-standing liberal democracies face an unusual situation. In our grandparents' time, many reasonable people could foresee a radiant socialist future in which private property and capitalism had been abolished, and in which politics itself was somehow overcome. Today, by contrast, we have trouble imagining a world that is radically better than our own, or a future that is not essentially democratic and capitalist. Within that framework, of course, many things could be improved: we could house the homeless, guarantee opportunity for minorities and women, improve competitiveness, and create new jobs. We can also imagine future worlds that are significantly worse than what we know now, in which national, racial, or religious intolerance makes a comeback, or in which we are overwhelmed by war or environmental collapse. But we cannot picture to ourselves a world that is essentially different from the present one, and at the same time better. Other, less reflective ages also thought of themselves as the best, but we arrive at this conclusion exhausted, as it were, from the pursuit of alternatives we felt had to be better than liberal democracy.



de um ponto da margem em que a profundidade é menor, os níveis ultrapassaram os 6 m; contudo, a fim de oferecer à população um lampejo de esperança, o governo alterou o ponto oficial de medição para um local com um banco de areia mais elevado, reduzindo “magicamente” os números em mais de 50 cm). Quaisquer que sejam os números exatos, eles superam em muito o recorde anterior de 4,76 m, registrado durante as enchentes de 1941.

Trago esse exemplo para introduzir a ideia de que a política da distopia já não está central ou exclusivamente associada a regimes totalitários ou a sociedades de vigilância. Os efeitos inegáveis e crescentes das mudanças climáticas e as crises por elas desencadeadas tornaram-se um dos principais focos de preocupação nos estudos do Antropoceno — essa tentativa de nomear uma nova era geológica, proposta por Eugene Stoermer e Paul Crutzen desde o final dos anos 1980, embora tenha ganhado maior tração a partir de 2000. Ainda que a ideia tenha sido formalmente rejeitada pela União Internacional de Ciências Geológicas em 2024, o Antropoceno designaria essa nova era em que a humanidade se tornou uma força planetária de transformação tão intensa que já é perceptível na crosta terrestre. Marcado pela perda de biodiversidade, pelo aumento dos níveis de dióxido de carbono na atmosfera, pela circulação livre de plásticos e microplásticos — inclusive no interior do corpo humano —, entre outros fatores, o Antropoceno foi amplamente acolhido sobretudo pelas humanidades. Ainda que os argumentos em sua defesa sejam consistentes, proponho aqui uma alternativa que parece ajustar-se de maneira mais adequada, especialmente às culturas e povos do Sul Global: o Capitaloceno.

Proposto por Jason W. Moore, o conceito de Capitaloceno expande as ideias centrais do Antropoceno ao incorporar as consequências sociais, políticas e ambientais do capitalismo como força planetária de transformação. Isso é relevante por diversas razões. Em primeiro lugar, reinsere a agência humana na equação, uma vez que não é a mera presença dos humanos no planeta que reconfigura a vida planetária, mas a exploração de Gaia — o que conduz ao segundo ponto: o conceito de “natureza barata”. Moore afirma que:

Para o capitalismo, a Natureza é ‘barata’ em um duplo sentido: tornar baratos os elementos da Natureza em termos de preço; e também baratear, degradar ou inferiorizar a Natureza em um sentido ético-político, a fim de torná-la barata em termos de preço. Esses dois momentos estão entrelaçados em cada instante e em cada grande transformação capitalista dos últimos cinco séculos. (Moore, 2016, p. 2–3, minha tradução)²

É importante ressaltar que, para Moore, “(...) o Capitaloceno não se refere ao capitalismo como um sistema econômico e social. Não se trata de uma inflexão radical de uma aritmética verde. Antes, o Capitaloceno designa o capitalismo como uma forma de organizar a natureza — como uma ecologia-mundo capitalista multiespécies e situada” (Moore, 2026, p. 6). Essa formulação torna-se particularmente relevante na medida em que os efeitos mais perversos do capitalismo (ou do Capitaloceno) foram historicamente sentidos de forma mais intensa no Sul Global do que no Norte Global. É nesse ponto que retorno ao estado atual das narrativas distópicas. Aqueles romances prototípicos definiram a distopia como um exercício eminentemente imaginativo, no sentido de que, embora representem e respondam a ansiedades con-

2. For capitalism, Nature is ‘cheap’ in a double sense: to make Nature’s elements ‘cheap’ in price; and also to cheapen, to degrade or to render inferior in an ethico-political sense, the better to make Nature cheap in price. These two moments are entwined at every moment, and in every major capitalist transformation of the past five centuries.



temporâneas, estas permanecem relativamente distantes das culturas nas quais tais obras foram produzidas. As distopias oriundas do Sul Global, por outro lado, também enfrentam os séculos de colonialismo que moldaram essas culturas. Enquanto, para as culturas do Norte Global, o apocalipse se anuncia como uma ameaça futura ainda deslocada no tempo, para muitas culturas do Sul Global o apocalipse já aconteceu, o que se reflete nas narrativas entendidas como distópicas produzidas a partir dessas culturas nos últimos 25 anos: um questionamento frontal de tais paradigmas.

Torna-se, aqui, imprescindível definir com rigor o que se entende por Sul Global, sobretudo quando esse conceito passa a operar não apenas como categoria geopolítica, mas como operador crítico para a leitura de formas culturais e literárias. Para tanto, recorro a *The poorer vations: A Possible History of the Global South*, de Vijay Prashad (2012), obra que retoma e aprofunda os argumentos desenvolvidos anteriormente em *The Darker Nations: A People's History of the Third World* (2007). O deslocamento conceitual proposto por Prashad — do Terceiro Mundo ao Sul Global — não é meramente terminológico, mas assinala uma inflexão histórica profunda, com consequências diretas para a produção simbólica e imaginativa dessas regiões. Segundo Prashad, o Terceiro Mundo constituiu-se como um projeto político deliberado, articulado por Estados pós-coloniais em torno de princípios compartilhados: o não alinhamento, o anti-imperialismo e a defesa da soberania econômica. Tratava-se de uma tentativa explícita de reorganização da ordem mundial, fundada em uma visão socioeconômica comum que reivindicava o controle dos recursos naturais, a redistribuição da riqueza e da terra, bem como a possibilidade de futuros alternativos ao capitalismo dependente. O Sul Global, em contraste, não se define como projeto, mas como condição histórica e estrutural. Sua unidade não decorre de um horizonte político compartilhado, mas da experiência comum de subordinação no interior da economia global neoliberal. Essa distinção é crucial. Enquanto o Terceiro Mundo se articulava a partir de uma imaginação política orientada pela possibilidade — ainda que conflitiva — de transformação sistêmica, o Sul Global emerge como espaço de restrição, coerção e gerenciamento da crise. Ele é unificado por um conjunto de limitações impostas pela ordem neoliberal: dependência crônica da dívida, fragmentação das alianças regionais, precarização da soberania e enfraquecimento do poder de negociação no comércio internacional. Exemplos como a imposição recorrente de tarifas arbitrárias pelos Estados Unidos a outras economias nacionais evidenciam como a racionalidade econômica cede lugar a decisões ideologicamente orientadas, aprofundando assimetrias estruturais (Prashad, 2007, *passim*; Prashad, 2012, *passim*).

Em um segundo movimento, Prashad demonstra que o Terceiro Mundo buscava confrontar ativamente o imperialismo e a lógica bipolar da Guerra Fria por meio de instâncias institucionais apostando na força da ação coletiva como meio de transformação do capitalismo global. O Sul Global, por sua vez, é moldado por uma ordem neoliberal que sistematicamente inviabiliza a formação de blocos coesos capazes de produzir mudanças estruturais. Mesmo iniciativas como os BRICS, bloco econômico liderado por Brasil, Rússia, Índia, China e África do Sul, frequentemente celebradas como alternativas ao eixo hegemônico, são continuamente neutralizadas, cooptadas ou fragilizadas por pressões externas. Há ainda uma diferença histórica decisiva no que se refere à soberania. O Terceiro Mundo emerge em um momento de soberania ascendente, impulsionado por projetos nacional-desenvolvimentistas e por uma crença, ainda que tensa, na autodeterminação. O Sul Global, em contraste, opera sob um regime de soberania erodida, no qual o poder decisório desloca-se progressivamente dos Estados para instâncias transnacionais e, sobretudo, para corporações multinacionais. Trata-se menos de uma perda pontual de autonomia e mais de uma reorganização estrutural do poder, cujos



efeitos são profundamente sentidos nas esferas social, cultural e simbólica. Essa inflexão histórica produz consequências diretas no plano da imaginação. Enquanto o Terceiro Mundo era atravessado por um horizonte utópico, marcado pela crença no progresso, no planejamento, no desenvolvimento e na transformação social, o Sul Global é definido por uma temporalidade distópica. Ele não se orienta pela promessa do porvir, mas pela gestão permanente da catástrofe, pela sobrevivência e pela resistência. Nesse sentido, pode-se afirmar que o Terceiro Mundo pensava o futuro como projeto; o Sul Global vive o futuro como ameaça.

Entretanto, essa condição distópica não implica imobilismo. O Sul Global mantém-se articulado por lutas populares, experiências democráticas radicais, movimentos feministas e indígenas, bem como por esforços de cooperação regional que insistem em sustentar a aspiração por justiça global. Como observa Prashad, essa esperança não é ingênua nem nostálgica; ela emerge das lutas concretas e cotidianas de populações historicamente subalternizadas. Trata-se de uma esperança negativa, marcada menos pela promessa de redenção do que pela recusa da aniquilação. Esse enquadramento teórico nos obriga a reconsiderar os pressupostos tradicionais da distopia enquanto gênero e categoria crítica. As narrativas distópicas oriundas do Sul Global não operam segundo a lógica clássica da antecipação ou da advertência — tão comum à tradição euro-americana —, mas a partir de uma experiência histórica em que o “futuro distópico” já se realizou de forma desigual e antecipada. Nesse sentido, a distopia deixa de ser uma projeção especulativa para tornar-se uma forma de realismo histórico radical.

É nesse ponto que a articulação com o debate epistemológico se torna central. Partir da história política e econômica do Sul Global proposta por Prashad permite avançar na construção de um enquadramento epistemológico que recusa universalismos abstratos. Como afirma Boaventura de Sousa Santos na introdução de *O Fim do Império Cognitivo: A afirmação das epistemologias do Sul* (2019):

As epistemologias do Sul referem-se aos conhecimentos que surgem das lutas sociais e políticas e não podem ser separados dessas mesmas lutas. Não se trata, por conseguinte, de epistemologias no sentido convencional do termo. O seu objetivo não é estudar o conhecimento ou a crença justificada enquanto tais, e muito menos o contexto social e histórico em que ambos surgem. (...) Trata-se antes de identificar e valorizar aquilo que muitas vezes nem sequer figura como conhecimento à luz das epistemologias dominantes, a dimensão cognitiva das lutas de resistência contra a opressão e contra o conhecimento que legitima essa mesma opressão. Muitas dessas formas de conhecimento não configuram conhecimentos pensados como atividade autônoma, e sim gerados e vividos em práticas sociais concretas. As epistemologias do Sul *ocupam* o conceito de epistemologia para o re-significarem (*sic*) enquanto instrumento de interrupção das políticas dominantes e dos conhecimentos que as sustentam. São epistemologias experimentais. Existem epistemologias do Sul apenas na medida em que existem epistemologias do Norte. As epistemologias do Sul existem hoje para que deixem de ser necessárias no futuro. (Santos, 2018, p. 18)

Nesse sentido, as epistemologias do Sul operam como instrumentos de interrupção da política hegemônica do conhecimento, ocupando o próprio conceito de epistemologia para ressignificá-lo. Elas existem apenas porque existem epistemologias do Norte e aspiram, paradoxalmente, a um futuro em que já não sejam necessárias. Tal formulação ecoa diretamente na produção distópica do Sul Global, que não imagina mundos piores como advertência, mas



registra mundos já degradados como forma de denúncia, memória e resistência. Assim, a construção de resistência coletiva apresentada por Prashad e Santos como elemento constitutivo do Sul Global deve ser compreendida a partir de uma historicidade marcada por um trauma crônico. As grandes narrativas socio-históricas da chegada de um futuro apresentado como inevitável — do colonialismo aos efeitos letais das mudanças climáticas — materializaram-se primeiro no Sul. A distopia, nesse contexto, não é exceção nem exagero: é condição.

Assim, essa construção de resistência coletiva apresentada por Prashad e Santos como um elemento central do Sul Global deve ser lida a partir de sua própria existência, orientada por um senso de trauma crônico, uma vez que todas as narrativas sócio-históricas da chegada de um futuro inevitável — do colonialismo aos efeitos mortais das mudanças climáticas — chegaram primeiro ao Sul. Os romances distópicos latino-americanos, contudo, parecem apoiar-se na proposta de criação de redes de afeto capazes de unir as personagens por meio do trauma coletivo, não para impedir que o fim dos tempos aconteça, mas para atravessar o apocalipse ao lado daqueles que se ama. O afeto precisa ser compreendido conforme proposto pelo campo dos Estudos dos Afetos. Na tentativa de defini-lo, Gregory J. Seigworth e Melissa Gregg, na introdução de *The affect studies reader* (2009), afirmam que:

(...) o afeto, em seu sentido mais antropomórfico, é o nome que damos àquelas forças — forças viscerais abaixo, ao lado ou geralmente outras que o conhecimento consciente, forças vitais que insistem para além da emoção — que podem nos impulsionar ao movimento, ao pensamento e à expansão, mas que também podem nos suspender (como se em ponto morto) ao longo de um acúmulo quase imperceptível de relações de força, ou ainda nos deixar sobrecarregados pela aparente intratabilidade do mundo. De fato, o afeto é a prova persistente de que um corpo jamais deixa de estar imerso, contínua e profundamente, entre os obstáculos e os ritmos do mundo, em suas recusas tanto quanto em seus convites. [...]

O afeto marca o pertencimento de um corpo a um mundo de encontros ou o pertencimento de um mundo a um corpo de encontros, mas também, no não pertencimento, por meio de todas aquelas composições e decomposições muito mais tristes de incompatibilidades mútuas. Há sempre encontros ambíguos ou “mistos” que incidem e extravasam para o pior e para o melhor, mas (na maioria das vezes) em algum ponto intermediário. (Seigworth e Gregg, 2009, p.1–2, minha tradução)³

A partir dessa perspectiva, essas distopias contemporâneas apresentam a necessidade de reavaliar a construção de redes afetivas mesmo em tempos de crise iminente, como a crise climática que enfrentamos atualmente. É importante mencionar que o afeto apresentado e in-

3. (. . .) affect, at its most anthropomorphic, is the name we give to those forces — visceral forces beneath, alongside, or generally other than conscious knowing, vital forces insisting beyond emotion — that can serve to drive us toward movement, toward thought and extension, that can likewise suspend us (as if in neutral) across a barely registering accretion of force-relations, or that can even leave us overwhelmed by the world's apparent intractability. Indeed, affect is persistent proof of a body's never less than ongoing immersion in and among the world's obstacles and rhythms, its refusals as much as its invitations. [...]

Affect marks a body's belonging to a world of encounters or; a world's belonging to a body of encounters but, also, in non-belonging, through all those far sadder (de)compositions of mutual in-compossibilities. Always there are ambiguous or 'mixed' encounters that impinge and extrude for worse and for better, but (most usually) in- between.



centivado pela ficção distópica latino-americana (e do Sul Global) costuma ser entendido como uma alternativa irônica às formas de organização social capitalistas, na medida em que as conexões humanas são mobilizadas pelo mesmo desejo de que a vida e o mundo não terminem em desespero, mas em paz. A ironia reside no fato de que, ao não se oporem ao fim por meio da tentativa de evitá-lo — o que garantiria a manutenção do capitalismo —, essas narrativas aceitam que o seu fim só é possível por meio do fim de tudo, inclusive do humano. Esses romances, assim, imaginam o fim do capitalismo (retomando a citação de Fisher) eliminando seus agentes primários: nós mesmos. No entanto, a morte da humanidade nem sempre é literal. A compreensão do autor canadense Cory Doctorow sobre o que são as distopias parece particularmente adequada neste ponto:

Eis como reconhecer uma distopia: trata-se de uma história de ficção científica na qual um desastre é seguido por violência brutal e sem sentido. Eis como se cria uma distopia: convença as pessoas de que, quando o desastre ocorrer, seus vizinhos serão seus inimigos, e não seus salvadores mútuos e suas responsabilidades compartilhadas. A crença de que, quando as luzes se apagarem, seus vizinhos aparecerão com uma espingarda — em vez de com o conteúdo do congelador para que se possa fazer um churrasco antes que tudo estrague — não é apenas uma profecia autorrealizável, mas uma narrativa armada. A crença na natureza predatória, apenas tenuemente contida, das pessoas ao seu redor é a causa da distopia, a crença que transforma crises comuns em catástrofes. (Doctorow, 2020, s.p., minha tradução)⁴

É justamente aí que as distopias latino-americanas operam: não apenas na recusa em reconhecer os vizinhos como inimigos, mas no fortalecimento dos vínculos afetivos, inclusive entre estranhos unidos por uma mesma história e por um trauma compartilhado. Romances como *Gosma rosa* (2020), da romancista Uruguaia Fernanda Trías, *Saboroso cadáver* (2017) e *Las indignas* (2023), da argentina Agustina Bazterrica, *Distância de resgate* (2014), da igualmente argentina Samanta Schweblin, *Xamãs elétricos na festa do sol* (2024), da equatoriana Mónica Ojeda, *Nación vacuna* (2020), da argentina Fernanda García Lao, *A extinção das abelhas* (2021), da brasileira Natália Borges Polezzo, *Deus, o que quer de nós?* (2022), do brasileiro Ignácio de Loyola Brandão, *Todos los fines del mundo* (2025), da mexicana Andrea Chapela, e a novela *“Bugônia”*, presente em *O Deus das Avencas* (2021), do brasileiro Daniel Galera, trazem consigo a construção de cronotopos distópicos (em alguns casos, apocalípticos e pós-apocalípticos) em que o foco da ação não está em tentar frear ou mesmo reverter os impactos da destruição, quase sempre causada (direta ou indiretamente) por questões climáticas e/ou relacionadas ao colapso da ordem natural, mas sim em criar redes de afeto para que o atravessamento do fim inevitável possa ser ao menos amparado na presença de pares. Cabe frisar que, quando falamos em afeto, estão incluídas também aquelas forças viscerais socialmente entendidas como negativas socialmente, como a raiva, a inveja e o pavor (como encontramos nos dois romances de Bazterrica e, em grau distinto, em Schweblin).

4. Here's how you can recognize a dystopia: It's a science fiction story in which disaster is followed by brutal, mindless violence. Here's how you make a dystopia: Convince people that when disaster strikes, their neighbors are their enemies, not their mutual saviors and responsibilities. The belief that when the lights go out, your neighbors will come over with a shotgun—rather than the contents of their freezer so you can have a barbecue before it all spoils—isn't just a self-fulfilling prophecy, it's a weaponized narrative. The belief in the barely restrained predatory nature of the people around you is the cause of dystopia, the belief that turns mere crises into catastrophes.



No entanto, é importante notarmos que há dissidências importantes que contrariam a passividade afetiva frente ao colapso iminente que compõe boa parte da tendência visível nos romances citados acima e talvez o caso mais emblemático de tal dissidência seja *Dengue Boy*, romance do argentino Miguel Nieva, publicado originalmente em 2023 com o título *La infancia del mundo* e traduzido no Brasil no ano seguinte. A narrativa se passa no ano de 2272, após a elevação das temperaturas planetárias que levou ao derretimento das calotas polares e, consequentemente, à inundação da maior parte do planeta. Com isso, as regiões polares do Sul e do Norte tornaram-se temperadas, dando origem ao que se convencionou chamar, no sul do que restou do continente sul-americano, de Caribe Pampeano (a região mais alta da província argentina de La Pampa, no centro do país e adjacente à província de Buenos Aires) e Caribe Antártico (os fiordes que restaram na região da Antártida mais próxima da Patagônia), duas das poucas regiões do planeta capazes de abrigar vida. O protagonista é um híbrido humano-mosquito sem nome, referido como *Dengue Boy*, que, apesar de sua aparência inumana, ocupa um espaço humano para sua mãe — não sem consequências:

Ninguém curtia o dengue boy. Não sei se por causa do seu bico comprido, ou pelo zumbido constante, insuportável, que o roçar de suas asas fazia e que desconcentrava o restante da turma, a verdade é que, no recreio, quando a molecada saía em disparada para o pátio e se juntava para traçar um sanduíche, conversar e zoar, o pobre menino dengue ficava sozinho, na sala de aula, na sua carteira, com o olhar perdido, fingindo que verificava com extrema concentração uma página das suas anotações, para disfarçar o indisfarçável constrangimento que teria, caso saísse e deixasse evidente que não tinha um mísero amigo com quem conversar. (Nieva, 2024, p. 13)

Uma vez que as mudanças climáticas finalmente atingiram o seu ápice pela ação do ser humano no planeta, torna-se interessante que o protagonista do romance seja um mutante, ainda que seja dotado de consciência e tente ser inserido por sua mãe, uma faxineira que limpava as casas e escritórios da elite, à sociedade como se fosse um garoto qualquer, cujas descrições ao longo do romance evidenciam apenas o seu aspecto não-humano. Não obstante ser um mosquito (ainda identificado como um vetor de uma doença relativamente comum, mas não menos ameaçadora), o protagonista pode oferecer uma visão distinta daquela que nós, seres humanos, temos acerca das situações e, também, oferecer alternativas distintas àquelas que estamos dispostos a tentar.

Um exemplo disso é apresentado no episódio em que o protagonista é enviado para uma colônia de férias para passar o verão. Primeiramente, a descrição do espaço evidencia que nem mesmo a pior catástrofe climática foi capaz de reduzir o abismo existente entre as elites e as classes sociais mais pobres:

A colônia ficava numa das praias públicas mais sujas e degradadas de Victorica. Para quem não conhece essa região austral da América do Sul, recordemos que foi em 2197 que os gelos antárticos derreteram todos de uma vez, e quando o mar subiu em níveis jamais vistos, a Patagônia, região outrora famosa por suas florestas, lagos e geleiras, transformou-se numa trilha desconexa de pequenas ilhotas em chamas. Mas o que ninguém imaginava era que essa vaticinada catástrofe climática e humanitária, milagrosamente, daria à província argentina do Pampa uma inédita saída para o mar que transformou por completo sua geografia. De um dia para o outro, o Pampa deixou de ser um árido e moribundo deserto nos confins da Terra, ressecado por séculos de monocultura de girassol e



soja, para ser a única via, junto ao Canal do Panamá, de navegação transoceânica de todo o continente. Essa inesperada metamorfose insuflou a economia regional com constantes e suculentos lucros provenientes de impostos portuários, além de dar acesso a novas e paradisíacas praias que atraíram veranistas de todo o mundo. Os melhores balneários, porém, os mais próximos de Santa Rosa, eram propriedade exclusiva de hotéis e mansões privadas de veranistas estrangeiros. As pessoas comuns, como o menino dengue, só tinham acesso às praias públicas, próximas ao Canal Interoceânico de Victorica, onde se acumulava toda a podridão do porto: um miserável depósito de plástico e entulho no qual eram incubados todos os tipos de aberrações. (Nieva, 2024, p. 21-22)

Importante percebermos como a ideia de Capitaloceno se mostra evidente na passagem acima. A combinação de exploração de um modelo agrário de monocultura, danoso para a terra, com o desastre causado pelo derretimento das calotas polares criando uma tragédia planetária ainda não é o bastante para a superação de uma estrutura de sociedade que não replique o modelo capitalista vigente. Podemos, assim, voltar à citação de Mark Fisher e ir além, ao trazer os seus conceitos de realismo capitalista e de pós-capitalismo para o debate.

Em *Realismo capitalista* (2020), publicado originalmente em 2009, Mark Fisher define o termo como “o sentimento disseminado de que o capitalismo é o único sistema político e econômico viável, sendo impossível imaginar uma alternativa a ele” (Fisher, 2020, p. 10), o que moderniza a premissa sobre o fim da história desenvolvida por Fukuyama (e explica, de certa forma, a forte conexão, em nível de pensamento e senso comum, entre democracias liberais e capitalismo em oposição a regimes totalitários e socialismo/comunismo como se o elo entre eles fosse causal). Fisher discute o papel da arte (em especial, da literatura e do cinema distópicos) como “exercícios semelhantes ao ato de imaginação – os desastres que descreviam serviam de pretexto para a emergência de diferentes formas de vida” (Fisher, 2020, p. 10), mas que parte da atuação do realismo capitalista está diretamente ligado à sua relação com a cultura:

O poder do realismo capitalista deriva, em parte, da maneira pela qual ele resume e consome toda a história anterior. Trata-se de um efeito de seu “sistema de equivalência geral”, capaz de transformar todos os objetos da cultura – quer sejam iconografia religiosa, pornografia ou *O capital* de Karl Marx – em valor monetário. Ande pelo Museu Britânico, no qual se podem ver objetos tirados de seu lugar de origem e reunidos como se estivessem dispostos sobre o balcão de uma nave de *O Predador*, e você terá uma imagem poderosa do processo em curso. Na conversão de práticas e rituais em meros objetos estéticos, as crenças das culturas anteriores são objetivamente ironizadas, transformadas em artefatos. **O realismo capitalista não é, portanto, um tipo particular de realismo; é o realismo em si.** (Fisher, 2020, p. 12, grifo meu)

Por outro lado, em uma palestra dada em 2016, Fisher discute a noção de pós-capitalismo, que ele entende e define como sendo a possibilidade (ou mesmo necessidade) de se imaginar uma existência *além* do capitalismo, mas a que se chega *através* dele e se faz necessário para livrar termos com uma ideia semelhante, como socialismo ou comunismo, das associações negativas a eles atribuídas a longo das últimas décadas (Fisher, 2021, p. 50-51). Em outras palavras, Fisher clama para um retorno da literatura e do cinema ao campo das propostas de superação dos problemas existentes a partir de e por causa do capitalismo.



Na colônia de férias, o *Dengue Boy* é alvo de diversos tipos de *bullying*, em especial por um grupo de meninos liderados por Dulce, um menino cruel que, em um arroubo adolescente, começa a se masturbar na frente de todos enquanto zombava do protagonista. Neste momento, ocorre um fato, seguido de uma epifania, que inauguram o projeto pós-capitalista de Nieva:

A verdade é que o menino dengue, contrariamente à reação que sempre mostrava diante dos atropelos padecidos por sua condição mestiça, não se angustiou nem desejou estar morto nem suas anteninhas peludas tremeram de raiva ou de dor. O truculento canto em roda (com importantes acertos poéticos, há que se admitir) dos rapazinhos liderados por Dulce não arrancou nem um pinga do seu equilíbrio. Foi, pelo contrário, bem diferente a inaudita adrenalina injetada em casa uma das nervuras de suas asas. Porque quando o menino dengue focou o olhar dos seus omatídeos no Dulce, que, ainda com a sunga arriada, apontava e zombava dele, não viu mais nem sequer um antagonista, nem sequer um igual, nem sequer um humano. Diante da terrível agulha do menino dengue, não havia mais que um delicioso sorvete de carne, um palpitante naco de morcilha succulenta. Tomado pela vertigem dessa nova e incontornável necessidade, uma brusca revelação atravessou as peludas antenas no menino dengue, de forma mais clara e lúcida que nunca, apesar da indistinta algaravia de vozes que o envolvia. O menino dengue, não sem certa incongruência, raciocinou: não sou um menino, mas uma menina. A menina dengue. De fato, na espécie *Aedes aegypti* da qual ele (ou ela) era um exemplar único, apenas as fêmeas picam, sugam e transmitem doenças, enquanto os machos se dedicam ao hábito mecânico de copular e engendrar. (. . .) Assim, inflamada como quem descobre uma verdade que estava adormecida, a menina dengue arremeteu contra o corpo do Dulce, desnudo até os tornozelos, que tombou na areia. Com precisão cirúrgica, imobilizou-o. Aproximou seu bico e, com o quem abre uma morcilha e come apenas o recheio, destripou sua barriga. Alheia aos gritos enlouquecidos dos outros meninos, que passaram de canto festivo a transe sinistro e fugiram em atropelo à procura de socorro (do jeito que lhes era possível, é claro, por causa das sungas caídas pelos tornozelos), a menina dengue meteu seu bico no arrombado ventre do Dulce e levantou um punhado sanguinolento de tripas.

(. . .) Assim que a menina bebeu até a última gota do reluzente cadáver, arrematou, como quem conta uma piada horrível que ninguém esperava:

— O Dulce era doce!

(. . .) Pensou que não fazia sentido nem mesmo se despedir da mãe, que ficaria sabendo pelos jornais, ou pelas mães das outras crianças, sobre sua transformação. Agora, só lhe restava fugir para as praias de Santa Rosa em busca de vingança, a assassinar e infectar os ricos e turistas estrangeiros que tanto sofrimento causaram à sua mãe e, por tabela, a ela mesma. (Nieva, 2024, p. 29-31)

A longa citação acima traz um conjunto importante de elementos para o entendimento de tal projeto. Primeiramente, o reconhecimento de que a protagonista ocupa o papel de um outro dentro de um espaço ocupado por demais outros igualmente marginais e, por isso, está duplamente submetido ao que Gayatri Spivak chama de violência epistêmica: a construção discursiva destes sujeitos como outros visando o seu apagamento (Spivak, 2010, p. 47). No entanto, na esteira do que Spivak conclui – que o subalterno (i.e. o proletariado) não pode falar por



si – o protagonista de Nieva reconhece sua condição animalesca real e, ao fazê-lo, abandona elementos que poderiam ainda ancorá-lo a alguma condição de humanidade. Assim, a menina dengue se liberta de amarras socio-onto-epistemológicas pré-determinadas e abraça a posição radical daquilo que é entendido como violência em um primeiro momento (o assassinato de Dulce) mas que, na verdade, precisa ser lido como uma reação a partir de uma dimensão instintiva (que o narrador descreve como uma “incontrolável necessidade”) por sobrevivência. Ademais, ao libertar-se das suas amarras de humanidade, a protagonista pode, então, a partir de um desejo de vingança, responder ao abuso que a presença humana no planeta (mediada pelos múltiplos desejos do capital) vem causando ao ambiente. Nieva sugere, então, que uma eventual resposta efetiva ao Capitaloceno necessita algum tipo de radicalização e abandono de estruturas de conforto e de desejo.

Após o assassinato de Dulce e dos demais, a narrativa se divide em duas: uma seguindo a protagonista e a outra, em retrospecto, a vida de Dulce. Nesta, vemos que o menino mora em uma das regiões mais pobres de Victorica e que vive auxiliando seu irmão mais velho a receber e distribuir contrabando – especialmente drogas e *ovejún*, “que consistia em nada mais nada menos do que um órgão sexual com autonomia e vida própria, dotado de metabolismo próprio, e que em seus diferentes modelos oferecia satisfação ao mais amplo leque de perversões” (Nieva, 2024, p. 37). No entanto, o produto mais desejável são as pedras telepáticas da Antártida, descritas como:

(. . .) uma incompreensível forma geológica [que] emergira pela embocadura daqueles profundíssimos poços antárticos [de petróleo], que antes jazia congelada nas entranhas da Terra, e que, graças ao dege-lo e aos profundíssimos abismos verticais causados pela extração intensificada, após bilhões de anos de dormência, havia ressurgido. Dizia-se que era uma espécie de pré-vida, antiquíssimos microrganismos primitivos e protoplasmáticos que brotaram em períodos primevos, antes que a vida como a conhecemos existisse na Terra, e que se fossilizou naquelas pedras, atribuindo-lhes imemoriais e inexplicáveis prodígios” (Nieva, 2024, p.39-40).

Ao roubar uma destas pedras misteriosas na expectativa de poder vender e comprar um videogame que é o grande objeto de seu desejo, e depois de uma série de tremores sísmicos inexplicáveis na favela onde morava, Dulce passou a receber mensagens telepáticas da pedra que se resumiam a uma única pergunta: “— Quer que falemos sobre a Grande Anarca?” (Nieva, 2024, p. 41-42), o que o fez passar por uma experiência sobrenatural:

O cérebro do Dulce, por alguns segundos, iluminou-se com uma lucidez meridiana que nunca havia experimentado e jamais experimentaria. Escutou ideias cósmicas pré-históricas que nenhum cérebro humano jamais ouvira. Era nada menos que a sabedoria da primeira infância do mundo. Escutou a cavernosa voz primitiva de organismos que nasceram e morreram antes mesmo de a humanidade ou de qualquer coisa viva existir, e que a evolução sem dúvida havia descartado por considerar aberrante ou proibida. Era (talvez) um vírus ancestral ou o arcano de um terrível tempo primitivo e hediondo que ameaçava retornar, quando, há impenetráveis couraças de eras e tempos, a anarquia e o caos floresciam, e a perplexidade informe reinara e todas as coisas (o vivo e o não vivo, o ser e o não ser, eram somente uma: A Grande Anarca. Sentiu uma tontura muito intensa que só foi interrompida, mais uma vez, pela frase fatídica:



— Quer que falemos sobre A Grande Anarca?
— Nem fodendo! – respondeu, ainda tremendo e abalado de êxtase. (. . .) (Nieva, 2024, p.43-44)

Aqui se faz importante trazer a crítica de Donna Haraway aos modelos de Antropoceno e de Capitaloceno. Em seu livro *Ficar com o problema: fazer parentes no Cthuluceno* (2020), publicado originalmente em 2016, Haraway tece profundas críticas a ambos os conceitos que, de forma resumida, entende não dar conta de seres não-humanos e não-vivos (a partir, por exemplo, de uma visão ontológica orientada por objetos⁵) e, também,

mina nossa capacidade de imaginar e cuidar de outros mundos – tanto aqueles que existem de maneira precária agora (incluindo aquilo que é chamado de natureza selvagem, por toda a história contaminada de racismo dessa expressão, característica do colonialismo de ocupação) como aqueles que precisamos trazer à existência em aliança com outros bichos, em favor da recuperação ainda possível de passados, presentes e futuros. (Haraway, 2020, p. 94)

A alternativa proposta por Haraway, o Cthuluceno, propõe, *grosso modo*, formas diversas de construções afetivo-relacionais entre todas as espécies, partindo da descentralização do humano. O Cthuluceno “é composto de histórias e práticas multiespécies contínuas de devir-com em tempos precários e arriscados, nos quais o mundo não acabou e o céu não caiu – ainda” (Haraway, 2020, p. 104). Neste sentido, cabe entender a presença da Grande Anarca como um chamado a um retorno em direção ao futuro: a um estado das coisas que escapam inclusive à linguagem e a definições epistemológicas centrais para a constituição do *Anthropos* que, ao fim e ao cabo, nada mais é do que apenas uma das espécies componentes desta teia tentacular planetária. Voltaremos a esta discussão em breve.

O segundo eixo no qual a narrativa se divide após o assassinato de Dulce segue a protagonista em seu desejo de vingança e, a partir de suas ações, somos apresentados ao funcionamento socioeconômico deste estado pós-apocalíptico. Em sua jornada, a protagonista vai à procura de Nino Racedo, um empresário bem-sucedido, cujo apartamento é faxinado pela mãe da menina dengue. Racedo fez sua fortuna como um agente virofinanceiro:

Basicamente, Nino Racedo se dedicava a identificar vírus desconhecidos e a avaliar seu potencial financeiro. Trabalhava na Influenza Financial Services (subsidiária do conglomerado AIS), importante empresa de serviços para grandes investidores que calculava a probabilidade do aparecimento de novas pandemias e monetizava seus efeitos por meio de diversos instrumentos e pacotes de ações. (. . .) [C]om o desmatamento da Amazônia e das florestas da China e da África, irrompiam todos os anos, transportados por animais silvestres e insetos que haviam perdido seu habitat, centenas de milhares de vírus sem registro. Inoculados em fazendas superlotadas com galinhas, porcos e outros animais industriais,

5. Ontologia orientada por objetos (*object-oriented ontology*) é uma escola de pensamento filosófico que rejeita a prevalência da existência humana sobre existências não-humanas. Esta visão expande a noção kantiana de *noumena* – objetos que existem independentemente do olhar humano, e tipicamente usados em contraste com *phenomena*, que são os objetos que existem a partir do olhar humano – e afirma que as relações entre todos os objetos jamais é nem será exaurida a partir de qualquer ontologia existente. Para um entendimento melhor do termo, ver *Object-Oriented Ontology A New Theory of Everything* (2017), de Graham Harman.



esses agentes infecciosos sofriam mutações e desencadeavam novas pandemias zoonóticas, que eram rapidamente transformadas pela Bolsa de Valores do Pampa em inestimável fonte de especulação. A empresa na qual (...) trabalhava teve a sacada de produzir o já famoso IVF (Indicador Vírus Financeiro), índice que, inserido por monumentais computadores quânticos, não só era capaz de determinar com 99,99% de eficácia quais desses vírus provocariam uma nova pandemia, mas também reunir as ações das empresas que se beneficiariam com os efeitos daqueles e oferecê-las ao mercado em pacotes que eram precificados e vendidos como pão quentinho. Apesar das perdas que causava, esse fértil mecanismo permitia que muitos especuladores canalizassem seus volumes monetários para o sucesso das doenças no desencadeamento de pandemias, transformando assim os vírus em ativos que geravam descomunais riquezas ao mundo das finanças, uma vez que todos os anos centenas de novas doenças zoonóticas chegavam ao mercado, patrocinadas por empresas que rentabilizavam os seus efeitos por meio de tais instrumentos. (Nieva, 2024, p. 56-57)

A virofinança configura-se, assim, como a convergência extrema entre a bolsa de valores — e sua cultura especulativa — e a necropolítica: a aposta sistemática sobre as vidas das populações pobres e marginalizadas que ocupam, em sua maioria, as periferias do mundo, inicialmente condenadas à morte e, em seguida, interpeladas por promessas de salvação sob a forma de medicamentos economicamente inacessíveis. Não é fortuito que tal convergência entre a racionalidade econômica neoliberal e a lógica da descartabilidade dos pobres se materialize no Sul Global.

Em um episódio bastante emblemático para a discussão em tela, a menina dengue invade a Bolsa de Valores de La Pampa e contamina todos os seus corretores, conduzindo não apenas às suas mortes, mas também ao colapso da economia, revelando, por meio dessa analogia irônica, a fragilidade estrutural da economia neoliberal especulativa:

Em poucos minutos, um fluxo de vítimas se espalhou pelo concorridíssimo saguão da Bolsa de Valores do Pampa, corpos em caros ternos amontoados feito lixo contraídos em convulsivos gestos que, como uma dança bestial, quase pareciam acompanhar o ritmo imutável das telas que piscavam, despejando números vermelhos ou verdes de acordo com o constante vaivém das cotações que subiam e desciam em uma espiral em cascata em um precipício vértice reto como um raio:

Bum!

Foi assim que começou o grande crash de 72 da Bolsa de Valores do Pampa.

Por causa de um mosquito.

De uma mosca-morta.

Inseta monstruosa, que inoculou uma mutação da dengue altamente contagiosa, desconhecida e sinistra, que inseminou pânico e terror nos ânimos financeiros de um dos paraísos capitalistas mais florescentes de toda a Terra e sua órbita espacial! (Nieva, 2024, p. 78-79)

O colapso da Bolsa de Valores do Pampa, desencadeado “por causa de um mosquito”, condensa com precisão o gesto crítico do menino dengue: ao transformar um corpo historicamente descartável em agente de ruína do sistema financeiro, o romance revela a fragilidade estrutural de uma economia fundada na especulação da morte. O massacre não opera como



catarse, mas como desvelamento — evidencia que o Capitaloceno depende de uma cadeia de violências tão delicada quanto o inseto que a interrompe. Nesse sentido, a cena finaliza o percurso do insólito como anarquia ontopolítica: não a promessa de salvação, mas a exposição radical de que o mundo, que se pretende eterno, pode ruir a partir daquilo que sempre se esforçou por eliminar.

Após uma sequência altamente complexa de acontecimentos — que inclui Dulce inserir a pedra em seu console de videogame e ser transportado para seu jogo favorito, Cristãos vs. Índios (uma alegoria condensada da história do Novo Mundo), bem como atravessar um vórtice no qual encontra a menina dengue em um espaço-tempo simultaneamente anterior e posterior à sua morte — a protagonista encontra seu “pai”, Noah Nuclopio e toma posse de uma das pedras telepáticas:

A menina dengue se aproximou do frasco que guardava a pedrinha telepática e o abriu. Temerosa de seus efeitos desconhecidos, a menina dengue a tocou com seu bico. De imediato ouviu dentro de sua própria cabeça, como se uma cavernosa voz primitiva vinda das entranhas da Terra sussurrasse:

- Quer que falemos sobre A Grande Anarca?
- Sim – respondeu a menina dengue sem hesitar.
- A Grande Anarca. A Grande Anarca é você.

A menina dengue não entendeu o sentido literal dessa mensagem, mas ao mesmo tempo se deixou levar pela potência pré-histórica de sua voz. De repente, entendeu tudo: em um experimento sem precedentes, Noah Nuclopio havia introduzido a pré-vida que governada as pedrinhas no útero de sua mão. E assim nascer a aberrante linhagem de doze letras. Menino dengue. Menina dengue. A mamãe dengue. Nonada dengue. A nuvem dengue. Todos codificados na estrutura dodecagonal d'A Grande Anarca. (Nieva, 2024, p. 200-201)

É nesse momento que a protagonista vivencia uma epifania: para tornar-se A Grande Anarca, “ela precisava mergulhar no poço onde a centelha da pré-vida pulsava, onde ser e não-ser, o vivo e o não vivo se misturavam sem forma ou ordem” (Nieva, 2024, p. 203). A seguir, ela se joga em um dos poços de extração de petróleo no Caribe Antártico:

E quando a nonada dengue entrou nas mandíbulas primordiais do poço e viu o que ali reinava, sem forma ou harmonia, ela finalmente se fundiu com a fonte da anarquia primordial, com a imemorial inteligência geológica e com o uno iniciático do qual emanava tudo o que sabiam. Descobriu que “O Aleph”⁶, um conto que ela tinha lido em uma versão adaptada para crianças, era um mero artifício da mente, porque um ponto que inclui todos os pontos não pode existir em nenhum lugar da Terra, a menos que abale as molduras que escravizam o Tempo. De fato, o que a anarquia primordial realizava, governando aquela inteligência geológica juvenil, era confundir não apenas todas as coisas que são e não são, mas também os agoras e os ontens e amanhãs que foram e não foram, são e não são, e serão e não serão, e, portanto, simplesmente não havia nenhuma maneira de distinguir uma coisa da outra, mas nem mesmo uma mesma coisa em diferentes momentos do vértice cego que é este agora. Assim, a menina dengue se viu em um epifânico leque de multiplicidades

6. Menção ao famoso conto de Jorge Luis Borges, que menciona o ponto que contém outros pontos.



das quais adquiriu supremo domínio, e viajou para o século XIX e matou Julio Argentino Roca, decretando o fim da Conquista do Deserto⁷, e viajou para o ano de 2272, para a colônia de férias em Victorica e matou a si mesma, evitando assim a praga da dengue e sua monetização na Bolsa e, *en passant*, já que estava ali, matou o Dulce e viajou para a Antártida e a descolonizou do domínio britânico, depois viajou para as colônias interplanetárias da AIS e matou todos os humanos que fugiam da Terra, depois viajou também para o Pleistoceno, deixando ovos de mosquito para que exterminassem o incipiente Homo Sapiens, para que nunca, jamais, a humanidade se expandisse pela Terra, e depois viajou para o seu presente, no qual picou você e o infectou com seu vírus para sempre (. . .) (Nieva, 2024, p.205-206)

O romance de Nieva ocupa uma posição singular no campo da ficção distópica latino-americana por diversas razões. Em primeiro lugar, rejeita a tendência consolidada de promover uma passividade colaborativa como estratégia — ou como única estratégia — para suportar o fim do mundo. Em contraste, a narrativa convoca formas de agência capazes de confrontar os pilares do Capitaloceno, em especial a exploração sistemática da natureza e a instrumentalização do sofrimento humano. Contudo, o aspecto mais decisivo do romance reside na incorporação d'A Grande Anarca como figura de reinvenção ontopolítica. O retorno à infância do mundo, articulado por meio de uma conexão radical entre entidades humanas e não humanas, dialoga diretamente — ainda que de modo mais radicalizado — com os argumentos de Donna Haraway em torno do Cthuluceno e da necessidade de fazer parentes como condição de sobrevivência planetária, conforme mencionado anteriormente. Em Nieva, tal retorno só se torna concebível mediante o reconhecimento da anarquia como força utópica.

Em sua contribuição sobre o anarquismo para *The Palgrave Handbook to Utopian and Dystopian Literatures* (2022), Laurence Davis afirma que “o cerne do anarquismo [...] é a crença de que a sociedade pode e deve ser organizada sem hierarquia e dominação”⁸ (Davis, 2022, p. 335). A radicalidade da proposta compartilhada por Nieva e Haraway não se limita à resistência histórica do anarquismo frente à emergência de regimes totalitários europeus (Davis, 2022, p. 337), mas aponta para a necessidade contemporânea de reorientar essa resistência contra a ecologia política do capitalismo, apresentada como única forma possível de organização planetária. Fundamentalmente, essa ausência de hierarquia e dominação deve incluir, de modo incontornável, os seres não humanos.

Davis também destaca a centralidade das temporalidades anarquistas, em especial a partir de sua leitura de *Os despossuídos*, de Ursula Le Guin. A temporalidade experienciada pela protagonista ao tornar-se A Grande Anarca não é linear, mas relacional:

[...] pode ser compreendida como uma correlação entre futuro, passado e presente, na qual passado e futuro coexistem com o presente. Sob essa perspectiva, ações realizadas no presente encontram-se necessariamente inscritas em trajetórias temporais que se estendem em múltiplas direções [...]. O anarquismo, assim, diz respeito tanto à reativação das possibilidades do passado quanto à imaginação do presente e do futuro. O tempo histórico deixa de ser contínuo e homogêneo, e

7. Roca foi presidente da Argentina entre 1880 e 1886 e foi responsável pela chamada Campanha do Deserto, o genocídio dos povos mapuche da Patagônia e a posterior tomada do território.

8. [t]he core of anarchism . . . is the belief that society can and should be organized without hierarchy and domination.



as memórias tornam-se portadoras de sonhos vivos de outras formas de vida⁹ (Davis, 2022, p. 342).

Essa concepção temporal encontra ressonância direta em cosmogonias onto-epistêmicas indígenas e em perspectivas não hegemônicas de existência. Desse modo, como observa Davis, “as ressonâncias entre utopismos anarquistas, indígenas, feministas e pós-coloniais apontam tanto para caminhos promissores de pesquisa futura quanto para a base de alianças políticas com implicações potencialmente revolucionárias”¹⁰ (Davis, 2022, p. 342–343). Conclui-se, portanto, que a ficção distópica latino-americana — e, de modo mais amplo, a produzida no Sul Global — não apenas diagnostica o colapso iminente, mas formula alternativas revolucionárias, seja ao recusar o desespero como resposta, seja ao expor e confrontar a fragilidade dos sistemas de valores e códigos que sustentam o presente. Davis reitera, em sua conclusão, que “essas afinidades sugerem tanto caminhos promissores para pesquisas futuras quanto a base ideológica para importantes alianças políticas com implicações potencialmente revolucionárias”¹¹ (Davis, 2022, p. 343), e eu gostaria de concluir afirmando que a ficção distópica latino-americana (e do Sul Global) de fato oferece alternativas revolucionárias, seja ao optar por enfrentar o fim iminente não com desespero ou pânico, seja ao compreender e combater o frágil sistema de valores e códigos que nos orienta. Esses impulsos revolucionários não podem nem devem ser vistos como opostos extremos, mas como parte de um espectro que reavalia e revela as cicatrizes deixadas pelo colonialismo, bem como as negociações pelas quais passamos para sobreviver.

Mais do que registrar o colapso iminente, a ficção distópica latino-americana — e, de modo mais amplo, a produzida no Sul Global — reinscreve a própria ideia de distopia como campo de disputa ontopolítica. Em *Dengue Boy*, o insólito deixa de operar como metáfora ou exagero e passa a funcionar como tecnologia crítica capaz de desestabilizar os regimes de temporalidade, agência e valor que sustentam o Capitaloceno. A figura d'A Grande Anarca condensa essa inflexão ao articular anarquia, multiespécie e não linearidade temporal como alternativas à lógica da exploração e da descartabilidade. Longe de propor uma utopia reconciliatória ou uma ética da resignação afetiva, o romance afirma a necessidade de imaginar respostas radicalmente incompatíveis com a organização planetária capitalista, mesmo quando tais respostas implicam violência, perda ou descontinuidade. Nesse sentido, a distopia do Sul Global não projeta futuros piores como advertência, mas revela a catástrofe já em curso como condição histórica e, ao fazê-lo, reabre o horizonte do pensável. O insólito, aqui, não aponta para o impossível, mas para aquilo que foi sistematicamente interditado: a possibilidade de outros mundos, outras alianças e outras formas de vida após — e para além de — nós mesmos.

9. [...] may be understood as a correlation of future, past, and present in which past and future coexist with the present conjointly. From this perspective, past and future are always found intertwined with the present, and actions undertaken in the present are necessarily entrained in a temporal trajectory that extends into the past and future . . . It follows that anarchism is as much about the re-enactment of the possibilities of the past as it is an ideology focused on the present, or indeed the future. Moreover, historical time is no longer conceived as continuous and homogeneous, the present is no longer understood as the linear result of the past, and historical testimonies and memories are pregnant with living dreams for another and better life.

10. [...] the resonances between anarchist, indigenous, feminist, and postcolonial utopianisms suggest both promising paths for future research and the basis for important political alliances, with potentially revolutionary implications.

11. [...] these affinities suggest both promising paths for future research and the ideological basis for important political alliances with potentially revolutionary implications.



Referências

- CLAEYS, Gregory. "Dystopia". In: MARKS, Peter; WAGNER-LAWLOR, Jennifer A.; VIEIRA, Fatima (Eds.). *The palgrave handbook of utopian and dystopian literatures*. Cham: Palgrave Macmillan, 2022. p. 53-64.
- CLAEYS, Gregory. *Dystopia: a natural history: a study of modern despotism, its antecedents, and its literary diffractions*. Oxford: Oxford University Press, 2017.
- DAVIS, Lawrence. "Anarchism". In: MARKS, Peter; WAGNER-LAWLOR, Jennifer A.; VIEIRA, Fatima (Eds.). *The palgrave handbook of utopian and dystopian literatures*. Cham: Palgrave Macmillan, 2022. p. 333-348.
- FISHER, Mark. *Postcapitalist desire: the final lectures*. Editado por Matt Colquhoun. Londres: Repeater Books, 2022.
- FISHER, Nick. *Realismo capitalista: É mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo?* Tradução de Rodrigo Gonsalves, Jorge Adeodato e Maikel da Silveira. São Paulo: Autonomia Literária, 2020.
- FUKUYAMA, Francis. *The end of history and the last man*. Nova Iorque: The Free Press, 1992.
- HARAWAY, Donna J. *Ficar com o problema: fazer parentes no Cthuluceno*. Tradução de Ana Luiza Braga. São Paulo: n-1 edições, 2023.
- MARKS DE MARQUES, Eduardo. "The animals are dying. Soon we will be alone here": Anthropocene, Capitalocene, and the new dystopian trends from the global south. *Abusões*, Rio de Janeiro, v. 24, n. 24, 2024. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/abusoes/article/view/84651>. Acesso em: 13 jan. 2026.
- MOORE, Jason W. *Anthropocene or Capitalocene?: nature, history, and the crisis of capitalism*. Oakland: Pm Press, 2016.
- NIEVA, Michel. *Dengue Boy: A infância do mundo*. Tradução de Joca Reiners Terron. Rio de Janeiro: Amarcord, 2024.
- PRASHAD, Vijay. *The darker nations: a people's history of the Third World*. 2ª Ed. Nova Iorque: The New Press, 2022. [2007]
- PRASHAD, Vijay. *The poorer nations: a possible history of the Global South*. Londres: Verso, 2012.
- SANTOS, Boaventura de Souza. *O fim do império cognitivo: a afirmação das epistemologias do Sul*. Belo Horizonte: Autêntica, 2024.
- SEIGWORTH, Gregory J.; GREGG, Melissa. An Inventory of Shimmers. In: SEIGWORTH, Gregory J.; GREGG, Melissa. (Eds.). *The affect theory reader*. Durham: Duke University Press, p. 1-25 2010.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa e André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.



ARTIGO DOSSIÊ

NARRATIVAS DO INSÓLITO, DISTOPIA E UTOPIA

O Pampa no fim do mundo: poéticas negativas do Sul distópico em “Bugônia”, de Daniel Galera, e *A extinção das abelhas*, de Natalia Borges Polesso

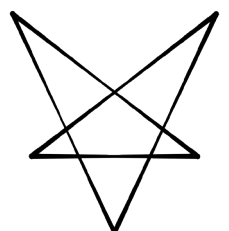
The Pampa at the end of the world: negative poetics of the dystopian south in “Bugônia”, by Daniel Galera, and *A extinção das abelhas*, by Natalia Borges Polesso

El Pampa en el fin del mundo: poéticas negativas del Sur distópico en “Bugônia”, de Daniel Galera, y *A extinção das abelhas*, de Natalia Borges Polesso

LUIZ FELIPE VOSS SPINELLI

Doutor em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande (FURG), com estágio pós-doutoral no PPGL-UFPel. Atualmente realiza pesquisa de pós-doutorado no PPGL-FURG.

E-mail: luizyoung@yahoo.com.br.





Resumo

Neste artigo, analiso as narrativas "*Bugônia*" (2021), de Daniel Galera, e *A extinção das abelhas* (2021), de Natalia Borges Polezzo, como distopias pós-apocalípticas da literatura contemporânea do Rio Grande do Sul. A partir de uma perspectiva do Sul Global, investigo como essas obras constroem um imaginário distópico ancorado no espaço do Pampa, entendido tanto como bioma quanto como território simbólico, no qual o colapso ambiental e social aparece como continuidade de processos históricos já vividos. Em diálogo com a noção de distopia crítica, com a ecocrítica e com reflexões de autoras como Donna Haraway e Anna Tsing, argumento que essas narrativas deslocam o foco do fim do mundo para experiências localizadas de sobrevivência e reinvenção da vida. Destaco, ainda, a centralidade de anti-heroínas que articulam modos de coexistência baseados no cuidado, na interdependência e nas alianças multiespécies, figurando o Sul pós-apocalíptico como espaço de ruína e, simultaneamente, de imaginação de futuros possíveis.

Palavras-chave: Distopia; Literatura Contemporânea do Rio Grande do Sul; Sul Global; Antropoceno; Anti-heroínas.

Considerações iniciais

A literatura distópica contemporânea tem se consolidado como um dos principais espaços de elaboração simbólica das crises ecológicas, políticas e sociais que atravessam o século XXI. Em especial no Sul Global, as narrativas de fim do mundo combinam a projeção de futuros em colapso com uma leitura crítica de processos históricos em curso, como a devastação ambiental, a intensificação das desigualdades e a crise dos modelos hegemônicos de desenvolvimento. Nesse contexto, a distopia opera menos como um exercício de especulação abstrata e mais como uma estética da urgência, na qual o colapso é figurado como experiência cotidiana e territorializada.

É a partir desse horizonte que o presente artigo propõe uma análise de duas narrativas distópicas pós-apocalípticas ambientadas no extremo sul do Brasil: o romance *A extinção das abelhas* (2021), de Natalia Borges Polezzo, e a novela "*Bugônia*", de Daniel Galera, publicada em *O deus das avencas* (2021). Parto do pressuposto de que essas obras constroem um "Sul distópico" que articula o imaginário regional do Pampa às ansiedades ecológicas e políticas do presente, projetando futuros em que o colapso ambiental redefine as relações entre humanos, território e formas de vida não humanas. Nessas narrativas, elementos da fauna e da flora locais deixam de atuar como cenário de fundo e passam ao papel de agentes narrativos, estruturando modos alternativos de existência, memória e pertencimento em um mundo pós-catástrofe.

A hipótese central que orienta este trabalho é que essas distopias da literatura contemporânea do Rio Grande do Sul formulam uma crítica aos discursos hegemônicos de progresso, empreendedorismo e desenvolvimento que historicamente moldaram a ocupação econômica e simbólica do sul do Brasil. Ao inscrever o apocalipse no espaço do Pampa, marcado pelo agronegócio, monocultura e extrativismo, as obras analisadas expõem o caráter violento e insustentável desses projetos, ao mesmo tempo em que ensaiam formas de imaginação política e ecológica que desafiam tais paradigmas.

Este artigo ainda dialoga com um percurso de pesquisas anteriores sobre a narrativa distópica contemporânea, particularmente aquelas desenvolvidas na tese que deu origem ao livro *A jornada do anti-herói no romance distópico contemporâneo ou o Prometeu pós-moderno* (2024), no qual proponho uma tipologia das distopias organizada em três eixos: as narrativas de sociedades de controle, as distopias centradas na crise do corpo e as ficções marcadas pela angústia pós-apocalíptica. A partir dessa divisão, surgem três figuras recorrentes de anti-heróis: o rebelde,



o sujeito em crise identitária e o profeta fracassado do pós-apocalipse. É sobretudo essa última categoria que interessa aqui, na medida em que ela expressa a tensão entre o fim de um mundo e a possibilidade – sempre precária – de sua reinvenção.

Em tradições canônicas da distopia anglófona, como *Oryx and Crake* (2003), de Margaret Atwood, e *A estrada* (2006), de Cormac McCarthy, essa figura do sobrevivente pós-apocalíptico costuma ser associada a personagens masculinos que atravessam a ruína carregando o peso moral e existencial do colapso. No entanto, ao deslocarmos o olhar para produções do Sul Global, observa-se uma inflexão significativa nesse arquétipo. Em diversas narrativas latino-americanas contemporâneas, o anti-herói pós-apocalíptico é frequentemente substituído por figuras femininas que articulam saberes ecológicos, afetivos e espirituais como formas de resistência e reconstrução, como se observa, por exemplo, em *"Bugônia"*, de Galera, e em *Las indignas* (2023), de Agustina Bazterrica – obras anteriormente analisadas em diálogo no artigo "Anti-heroínas profetisas das distopias pós-apocalípticas do sul global" (2025).

Em *"Bugônia"*, essa anti-heroína é encarnada por Chama, uma encantadora de abelhas que mantém uma relação ritualística, intuitiva e simbiótica com os insetos, configurando um modo de existência em que o humano se reinscreve em redes mais amplas de vida após a catástrofe. Já em *A extinção das abelhas*, Polesso constrói uma narradora-protagonista que atravessa um mundo devastado pela escassez, pela vigilância e pela perda de liberdades, buscando preservar vínculos afetivos e formas mínimas de comunidade em meio à ruína ambiental. Em ambos os casos, trata-se de anti-heroínas que sobrevivem ao colapso não pela dominação do mundo, mas pela invenção de modos de coexistência – gesto que pode ser lido à luz do ecofeminismo e do pensamento de Donna Haraway, especialmente sua proposta de "fazer parentes"¹ (2023) em meio às ruínas.

Ao aproximar essas duas obras, este trabalho busca compreender como a literatura contemporânea do Rio Grande do Sul inscreve o espaço do Pampa, entendido aqui tanto como paisagem material quanto como imaginário cultural, no horizonte da distopia. Nessas narrativas, o território sulista abriga o colapso e participa ativamente dele, funcionando como uma entidade viva que condiciona práticas sociais, afetivas e políticas. Assim, apoiando-se no conceito de "distopia crítica" formulado por Moylan e Baccolini em *Utopia method vision: the use value of social dreaming* (2007), bem como em contribuições da ecocrítica e do feminismo especulativo, o presente texto investiga como essas ficções produzem um "Sul distópico" que, ao mesmo tempo que representa o fim de um mundo, ensaia novas formas de imaginar a continuidade da vida em meio à devastação.

Narrar o fim a partir do Sul: referencial teórico para uma leitura da distopia no Sul Global

Antes de avançar na análise das obras, considero necessário delimitar alguns conceitos que orientam esta leitura, especialmente no que diz respeito à noção de distopia quando pensada a partir do contexto do Sul Global. Como aponto em *A jornada do anti-herói no romance distópico contemporâneo ou o Prometeu pós-moderno* (2024):

"é evidente a necessidade de atualização do conceito de distopia, para que considere o impacto do capitalismo na ação humana sobre o planeta.

1. Conceito desenvolvido por Donna Haraway em *Ficar com o problema: fazer parentes no Chthuluceno* (2023), que designa a construção de relações que ultrapassam os vínculos biológicos e humanos. Em meio às ruínas do presente, fazer parentes implica criar alianças multiespécies e modos de coexistência que desafiam o individualismo, o antropocentrismo e as lógicas capitalistas de exploração.



Enchentes, secas, deslizamentos, ondas de calor etc. não são tragédias que acontecem por coincidência, são o resultado da ação humana sob o capitalismo” (Spinelli, 2024, p. 12).

Nesse sentido, entendo essas distopias como formas narrativas situadas e atravessadas por experiências históricas, políticas e ambientais específicas, que tensionam definições consagradas do gênero.

O termo Sul Global é aqui mobilizado para além de uma designação estritamente geográfica, como um conceito epistemológico, nos termos propostos por Boaventura de Sousa Santos. Em *O fim do império cognitivo* (2019), o autor define o Sul Global como um conjunto de “suis epistemológicos” formados por saberes produzidos nas lutas contra o capitalismo, o colonialismo e o patriarcado (Santos, 2019, p. 17). Trata-se, portanto, de um espaço de enunciação que desafia a hegemonia do pensamento produzido no Norte Global e propõe uma ecologia de saberes capaz de reconhecer outras formas de conhecimento, de experiência e de narração do mundo. Ao adotar essa perspectiva, este artigo parte do pressuposto de que as distopias produzidas no Sul Global operam segundo lógicas distintas daquelas consolidadas pelo cânone euro-americano do gênero.

De modo geral, as narrativas distópicas projetam futuros ou realidades alternativas marcadas por desigualdade, autoritarismo e colapso ambiental, funcionando como espelhos críticos do presente. Ao amplificarem as tensões de seu tempo, essas ficções expõem as falhas estruturais da sociedade e exercem uma função de denúncia. No entanto, quando observadas a partir do Sul Global, essas lógicas se complexificam. Para populações historicamente marginalizadas, como povos indígenas, comunidades quilombolas e grupos periféricos, a distopia não se apresenta como hipótese futura, mas como experiência histórica já vivida ou ainda em curso. O próprio processo de colonização das Américas pode ser lido como uma experiência histórica distópica vivida pelos povos originários. Para além disso, a devastação ambiental, o racismo estrutural e a precarização sistemática da vida no Sul Global configuram, há muito, realidades distópicas. Nesse sentido, a distopia deixa de operar apenas como advertência e passa a funcionar como registro da catástrofe e como espaço de imaginação de estratégias de sobrevivência nas ruínas.

É nesse contexto que as distopias pós-apocalípticas ocupam um lugar singular no interior da ficção especulativa. Essas obras partem de mundos que já colapsaram, aproximando-se do que Moylan e Baccolini (2007) conceituam como distopia crítica. Trata-se de narrativas que, mesmo inscritas em cenários de devastação, mantêm aberturas para a resistência, para a reinvenção de vínculos e para a possibilidade de futuros outros. Seus finais permanecem abertos, sustentando a imaginação de transformações possíveis mesmo após o fim.

Essa perspectiva se afasta da abordagem proposta por Gregory Claeys (2016) em *Dystopia: a natural history*, na qual a distopia e a ficção pós-apocalíptica são tratadas como categorias distintas e sucessivas, como se o colapso marcasse o encerramento da distopia e o início de um novo ciclo narrativo. Tal separação revela um viés eurocêntrico que pressupõe o apocalipse como ruptura radical. Quando observadas a partir do Sul Global, porém, as narrativas pós-apocalípticas evidenciam que o colapso não constitui um ponto de virada, mas a continuidade de um processo histórico de destruição ambiental, social e simbólica. O que aparece como “recomeço” em leituras hegemônicas revela-se, aqui, como permanência da catástrofe. Por essa razão, defendo a inclusão das ficções pós-apocalípticas no escopo das distopias, sobretudo quando escritas a partir de contextos marcados por heranças coloniais e por regimes persistentes de exploração.



É a partir dessa chave que leio *"Bugônia"*, de Daniel Galera, e *A extinção das abelhas*, de Natalia Borges Polesso, como distopias críticas e pós-apocalípticas do Sul Global. Ambas as narrativas elaboram o colapso ecológico e civilizacional a partir de uma perspectiva situada, geográfica e afetivamente ancorada no extremo sul do Brasil. Nelas, a destruição do mundo não se apresenta como espetáculo grandioso ou projeção distante; ao contrário, revela-se como experiência íntima, vivida no corpo, no território e na memória, com cicatrizes que atravessam a história da colonização, a relação do estado com o projeto nacional e os efeitos cada vez mais visíveis dos eventos climáticos extremos. É nesse deslocamento do apocalipse do plano espetacular para o plano cotidiano que se pode perceber a especificidade dessas distopias do sul, a qual, como procuro demonstrar ao longo deste artigo, reside na forma como as narrativas territorializam o colapso e o inscrevem na experiência cotidiana e histórica, por meio da escassez de alimentos, da precarização dos vínculos e da reorganização das práticas de cuidado.

Essa leitura se articula ao debate contemporâneo sobre o Antropoceno, termo proposto para designar uma nova era geológica marcada pela ação humana como força transformadora do planeta – momento em que os impactos da industrialização, do crescimento populacional, do uso intensivo de combustíveis fósseis e da disseminação de resíduos, inclusive radioativos, passam a deixar marcas detectáveis no registro geológico (Penteado; Torres, 2021, ps. 11 e 12). A partir da ecocrítica, essas transformações são compreendidas tanto em sua dimensão material quanto simbólica, revelando modos de narrar o colapso que deslocam o humano do centro absoluto da experiência. Em *"Bugônia"* e *A extinção das abelhas*, o Pampa é mais do que o cenário da ação humana, configurando-se como um espaço tensionado pela degradação ambiental e pela falência dos modelos de desenvolvimento. Em diálogo com reflexões de autoras como Anna Tsing (2015) e Donna Haraway (2022), essas narrativas figuram alianças entre espécies e modos de coexistência baseados na interdependência, sugerindo que a sobrevivência no pós-apocalipse depende da recomposição de vínculos entre humano e não humano.

Assim, ao reimaginar o Pampa e o espaço gaúcho como paisagens pós-apocalípticas, Galera e Polesso transformam o território em personagem: um agente que reage à ação humana e que impõe outras formas de habitar, de cuidar e de imaginar o futuro. O que está em jogo, portanto, é mais do que a representação do colapso, é uma tentativa de figurar novas alianças entre humano e natureza, em um gesto simultaneamente político e poético que reposiciona a literatura do sul no debate contemporâneo sobre o Antropoceno e as possibilidades de continuidade da vida.

Anti-heroínas do fim do mundo: o Pampa distópico em *"Bugônia"* e *A extinção das abelhas*

As distopias produzidas no Sul Global reelaboram profundamente o modo como se imagina o fim do mundo. Distantes das paisagens urbanas hipertecnológicas ou das metrópoles futuristas em colapso que marcam grande parte da tradição distópica do Norte, essas narrativas deslocam o olhar para espaços periféricos, rurais ou marginalizados, territórios nos quais o desastre deixa de ser uma projeção futura e passa a integrar a experiência cotidiana. O colapso, nesses textos, não irrompe como ruptura absoluta, mas se articula a processos históricos já em curso, inscritos no espaço e na vida social.

No contexto da literatura contemporânea do Rio Grande do Sul, esse deslocamento espacial adquire uma densidade específica. Em *"Bugônia"*, o pampa, entendido aqui tanto como bioma quanto como território simbólico capaz de condensar o imaginário do sul, surge em processo de reorganização após o colapso. As abelhas, que se alimentam de corpos humanos em decomposi-



ção, participam de um ecossistema no qual a natureza reassume a condução da vida. Trata-se de um cenário devastado, mas atravessado por uma potência vital que desloca o humano do centro e reinscreve a existência em uma lógica de interdependência.

Em *A extinção das abelhas*, por sua vez, o colapso assume outra configuração. O espaço distópico se aproxima de um sul urbano e reconhecível, marcado pela escassez, vigilância e erosão progressiva da vida cotidiana. Nesse caso, a ruína não decorre de um ambiente que se rebela, mas das próprias estruturas sociais e políticas que organizam o presente. O sul aparece como território de confinamento e perda de liberdade, onde o controle substitui a promessa de futuro.

A partir dessas duas narrativas, o pampa distópico não é apenas o campo, nem apenas a cidade: é um território simbiótico, que se configura como um espaço em tensão, atravessado por relações instáveis entre humano e mundo natural, em paisagens nas quais colapso e regeneração coexistem. Essa configuração dialoga com a própria formação simbólica do Rio Grande do Sul, estado historicamente marcado por divisões e antagonismos: farroupilhas e imperiais, chimangos e maragatos, colorados e gremistas, conservadores e progressistas. A identidade sulista se constrói a partir do embate, sustentada por oposições persistentes entre campo e cidade, tradição e modernidade etc.

O mito da fronteira, central para o imaginário do pampa como espaço de bravura e conquista, revela também uma história de conflitos, exclusões e violências. É nesse terreno instável que as distopias contemporâneas se enraízam em um território acostumado a viver entre ruínas e reconstruções. As ficções de Galera e Polesso, nesse sentido, demonstram como o sul funciona como metáfora de um país fragmentado, onde a promessa de progresso convive com o colapso social e ambiental. O embate que estrutura a identidade regional aparece, assim, como sintoma da própria distopia e, ao mesmo tempo, como espaço de resistência e reinvenção de formas de vida possíveis.

É nesse horizonte que se insere *"Bugônia"* (2021), de Daniel Galera, novela que imagina um sul pós-apocalíptico no qual entram em crise tanto o ecossistema quanto a própria noção de humanidade. O pampa que emerge nesse texto não guarda relação com o cenário estabilizado da tradição regionalista, é uma paisagem febril, instável, *meio Mad Max*, que apodrece e insiste em existir.

Em *"Bugônia"*, esse espaço participa ativamente da constituição da anti-heroína Chama. O que resta do mundo anterior se reorganiza em torno do Organismo, comunidade que sobrevive em meio a ruínas ecológicas e biológicas. A continuidade da vida depende de um pacto frágil com as abelhas, produtoras de um necromel capaz de conter uma peste sanguínea. Essa aliança precária sustenta a sobrevivência, ao mesmo tempo em que expõe a instabilidade das fronteiras entre humano e não humano.

Galera constrói esse espaço como um personagem importante da narrativa, um corpo em transformação contínua, com ecologia marcada pela ruína e adaptação. A natureza não opera como pano de fundo e passa a atuar como matéria viva, capaz de impor limites e produzir relações. Em "Algumas abelhas pousam em seu rosto e mãos, curiosas ou meramente entretidas com essa aliada que as visita quase todas as manhãs" (Galera, 2021, p. 173), a cena evidencia uma convivência fundada na negociação constante, distante de qualquer lógica de domínio. Como ensina a Velha, a aliança "é um pacto reescrito a todo instante. Uma sintonia frágil entre corpos, uma dança" (Galera, 2021, p. 173). Nesse sentido, o espaço adquire agência. Ele age, ameaça, acolhe e organiza vínculos, convertendo o pampa em uma teia de relações. Essa dinâmica se aproxima do que Donna Haraway (2022) descreve como o



jogo das espécies companheiras, no qual a sobrevivência se sustenta na atenção, no cuidado e na resposta ética entre seres.

A natureza pós-apocalíptica de *"Bugônia"* também se ancora em um imaginário ambiental profundamente local. Mesmo após o colapso, persistem vestígios culturais do sul: o poncho de cânhamo, as pernas de couro, o chimarrão, a bebida "charrua", feita com butiã e gasolina vencida. Esses elementos reaparecem misturados ao lixo e à degradação ambiental, compondo uma estética do resto e da contaminação. O esquilo, mascote do supermercado Zaffari, sobrevive como misto de piada e símbolo de uma civilização desaparecida. A justaposição entre ruínas materiais e resíduos culturais produz uma ecologia feita de restos e alianças improvisadas, próxima do que Anna Tsing (2015) descreve como vida nas ruínas do capitalismo.

A degradação ambiental que atravessa *"Bugônia"* constitui uma chave de leitura do presente. Elementos como o "grande calor" e a escassez de energia - ecoando problemas reais com a CEEE Equatorial -, que antecedem e moldam a narrativa, ressoam experiências recentes vividas no próprio Rio Grande do Sul, marcado pela intensificação das crises climáticas, por eventos extremos recorrentes e pela fragilidade de suas infraestruturas básicas. Ao deslocar essas tensões para um horizonte pós-apocalíptico, o texto de Galera reinscreve no futuro a experiência concreta de um sul já vulnerabilizado, onde os impactos das mudanças ambientais se manifestam de forma desigual e persistente.

Nesse cenário, a sobrevivência se constrói por meio de práticas coletivas e alianças instáveis. Como ensina a Velha, "somos um e somos muitos quando necessário. E nosso modo de vida é fazer aliados" (Galera, 2021, p. 176). As relações interespecies que estruturam a vida no Organismo, envolvendo abelhas, seriemas, cobras e humanos, reorganizam o pampa como um ecossistema político, no qual a continuidade da existência depende da negociação constante entre formas de vida distintas. O futuro surge, assim, como um campo de cuidado, atenção e convivência, afastando-se das narrativas de progresso que sustentaram o mundo anterior ao colapso. Essa ética relacional aproxima *"Bugônia"* das reflexões de Donna Haraway (2022), para quem as criaturas vivas se organizam em consórcios formados por interações múltiplas e dependências recíprocas. A narrativa dramatiza essa "miscelânea barroca de inter e intra-ações" (Haraway, 2022, p. 49), figurando um mundo em que a vida persiste em meio à contaminação, às ruínas e às alianças improvisadas. O pampa emerge como um espaço atravessado por resíduos materiais e simbólicos, no qual a existência se mantém em estado de atenção permanente.

Em muitas distopias produzidas no Norte global, o espaço costuma simbolizar a perda da natureza, figurando um vazio no qual a humanidade busca algum tipo de redenção. Nas distopias do sul, o território assume outra feição: permanece contaminado, instável e, ainda assim, fértil. O pampa pós-apocalíptico de Galera exemplifica essa geopoética ao se apresentar como um corpo híbrido que abriga humanos, abelhas, animais, fungos e memórias de um mundo em decomposição, sem oferecer promessas de restauração plena. Ao inscrever o apocalipse nesse espaço periférico e material, *"Bugônia"* desloca o eixo da imaginação distópica contemporânea. A partir da perspectiva do Sul epistemológico, conforme formulada por Boaventura de Sousa Santos (2019), o pampa distópico pode ser lido como um território de saber, constituído por experiências históricas produzidas nas margens do capitalismo, do colonialismo e do patriarcado. A leitura da obra de Galera sob esse viés permite reconhecer que o fim do mundo narrado também delineia um espaço de experimentação ética e política, no qual se ensaiam outras formas de relação com o mundo, marcadas pela interdependência, pela precariedade compartilhada e pela recusa das narrativas hegemônicas de progresso.



Já em *A extinção das abelhas* (2021), Natalia Borges Polezzo desenvolve sua distopia ambientada em um sul urbano, marcado pela escassez, confinamento e vigilância constante. Em um cenário pós-2020, degradado ambiental e socialmente, o romance acompanha Regina, uma mulher de cerca de quarenta anos, órfã e solitária, que sobrevive entre ruínas materiais e afetivas. A narrativa constrói um espaço claustrofóbico, formado por condomínios fechados, controle permanente e paranoia difusa, no qual o colapso não se anuncia por grandes catástrofes espetaculares, mas se infiltra no cotidiano, corroendo lentamente as formas de convivência e pertencimento.

A ausência das abelhas – manifestada no título do romance – opera como um dos eixos simbólicos centrais da narrativa. Símbolo do equilíbrio ecológico e da fertilidade, seu desaparecimento reflete a esterilidade do mundo narrado e o esvaziamento das relações humanas. Enquanto o ambiente se torna cada vez mais hostil, Regina tenta preservar vínculos mínimos, com a memória da mãe desaparecida, com a gata, com pessoas que atravessam sua trajetória, como o necessário para se manter humana, em meio ao luto, ao desamparo e à sensação de fim iminente. O colapso é narrado sobretudo pelas perdas, que se acumulam como marcas de uma experiência histórica dolorida e em curso, e não como um evento excepcional projetado para o futuro.

Nesse sentido, o romance assume um forte caráter documental. O “colapsômetro”, dispositivo narrativo que registra o avanço da crise, funciona como índice da degradação ambiental e social provocada por agentes corporativos, como a empresa Agrotech, responsável pela contaminação do solo e pela intensificação das desigualdades. A própria autora reconhece essa dimensão situada da obra ao relatar que o romance foi atravessado pela notícia da morte de quase meio bilhão de abelhas no sul do país, evento que reconfigurou o projeto inicial da narrativa:

“Em meio a isso, comecei a escrever um livro com duas personagens, mãe e filha, que passavam por um Brasil conturbado, rumando para a precarização. Uma das personagens era uma acadêmica e se preparava para fazer uma conferência em um evento de sociologia, falaria da destruição da cultura. Segui escrevendo, desenvolvendo as personagens, até que fui atravessada pela seguinte notícia: quase meio bilhão de abelhas teriam aparecido mortas no sul do país. Colmeias inteiras” (Polezzo, 2026, ps. 463-464).

Não por acaso, Polezzo afirma não reconhecer o livro como distopia, preferindo situá-lo no campo do realismo especulativo, definição da qual discordo, mas que reforça a proximidade entre a ficção e a experiência concreta do presente e evidencia a fragilidade de um conceito de distopia eurocêntrico. Na obra, essa aproximação fica evidente textualmente, em trechos como:

O Rio Grande do Sul, estado que viu parte de sua população de abelhas ser dizimada no ano de 2019 por conta do uso incorreto de inseticidas, acendeu o sinal de alerta mais uma vez. A Cooperativa dos Apicultores Gaúchos relatou dois casos na Fronteira Oeste, com a perda de pelo menos quinze milhões de abelhas. A suspeita é que a morte tenha sido causada pelo inseticida Fipronil, usado nas lavouras para exterminar insetos como formigas (Polezzo, 2021, ps. 216-217).

A degradação do espaço reflete a degradação das relações e da sociedade como um todo. Em outra passagem, a narradora indica o quanto locais de convivência, cultura e integração foram sendo substituídos, demonstrando como o colapso da sociedade se desenvolve na narrativa:



É bem ali, onde antes havia um cinema e agora é uma igreja. Do lado do antigo café, que agora é uma farmácia. Fica perto do prédio tombado, que agora é uma ruína. Ali no antigo complexo cultural, onde agora é a Cracolândia. Na pracinha do lixão, sabe? Onde ficava o cachorródromo e agora fica uma gente estranha. É perto do antigo Jardim Botânico, onde fizeram uma pia batismal, que está vazia e sem uso. Próximo à biblioteca desativada, não sabe? Perto dos trilhos onde tinha uns bares. Ali onde havia uma cidade, uma cidade bem pequena, lembra? Mas não vá lá, é muito perigoso (Polesso, 2021, p. 233).

Nesse horizonte de precariedade contínua, a experiência de Regina se organiza de forma anti-heroica, menos em torno de grandes gestos de resistência e mais a partir de uma ética mínima do cuidado, marcada por escolhas afetivas restritas, seletivas e, muitas vezes, dolorosas. O colapso social e ambiental produz um esvaziamento progressivo das relações, de modo que a protagonista passa a medir seus vínculos pela possibilidade concreta de cuidar e ser cuidada no presente. O afeto, nesse contexto, torna-se um risco, já que apegar-se a quem oferece proteção pode significar perda, dependência ou exposição à violência. A sobrevivência exige, portanto, uma gestão emocional rigorosa, na qual o cuidado se direciona apenas àquelas figuras pelas quais Regina se sente responsável. Essa economia afetiva evidencia como o colapso atravessa o corpo e a subjetividade, impondo escolhas éticas difíceis e reconfigurando o próprio sentido de humanidade. É nesse registro íntimo e corporal que a narrativa torna visível a dimensão pós-apocalíptica do cotidiano, articulando cuidado, culpa, luto e sobrevivência como experiências indissociáveis:

Regina tentava organizar sua cabeça. Pensava em Eugênia e Denise, mas não sentia falta delas. Sentia culpa por não sentir saudades. Sentia muito por Aline. Não pensou nem em sua mãe nem em seu pai, esses eram finais já distantes. Tentou imaginar se Paula estava bem e teve certeza que sim. Talvez fosse isso, só conseguia sentir algo por aquelas de quem cuidava. Procurava não se apegar a quem lhe provia cuidados, era perigoso. Então se lembrou de dona Norma e sentiu uma dor forte no lado esquerdo do peito. Se lembrou da caneta de insulina, e lembrou que, em alguns dias, precisaria conseguir mais medicação. Ou fazer a dieta do médico da internet. Ou morrer aos poucos. Ou logo. (Polesso, 2021, p. 289).

Ainda assim, *A extinção das abelhas* compartilha com *"Bugônia"* a centralidade do espaço como agente narrativo e político. Se em Galera o pampa pós-apocalíptico se organiza a partir de alianças interespecíficas e de uma ética coletiva da sobrevivência, em Polesso o colapso se manifesta no âmbito íntimo e doméstico, revelando como a crise ambiental desestrutura afetos, identidades e modos de vida. Em ambos os casos, o sul aparece como um território que narra a catástrofe a partir de dentro, transformando as ruínas em espaço de resistência e persistência. Ao acompanhar Regina em seu esforço de "ficar com o problema"², nos termos de Donna Haraway (2023), o romance afirma a continuidade da vida como gesto precário de cuidado e atenção, capaz de sustentar futuros possíveis mesmo em meio à devastação.

2. "Ficar com o problema", em Donna Haraway (2023), designa a recusa de soluções totalizantes para a crise ecológica e a aposta na construção de relações de cuidado e interdependência em um presente marcado por ruínas e conflitos.



Considerações finais

Ao colocar em diálogo "*Bugônia*", de Daniel Galera, e *A extinção das abelhas*, de Natalia Borges Polezzo, este artigo procurou demonstrar como a literatura contemporânea do Rio Grande do Sul elabora um imaginário distópico no qual o colapso ambiental e social se inscreve no espaço do Pampa como experiência histórica continuada. Lidas a partir do Sul Global, essas narrativas revelam que o apocalipse não se apresenta como ruptura espetacular, mas como aprofundamento de processos já vividos pelo território, atravessado pela colonização, pela exploração intensiva da terra, pela erosão de modos de vida e pela intensificação das crises climáticas. O Pampa distópico surge, assim, como paisagem devastada e, ao mesmo tempo, fértil: um espaço onde a ruína convive com a persistência da vida e onde o futuro se constrói a partir de restos, negociações e alianças precárias - da mesma forma que foi desde a chegada dos europeus.

Nesse cenário, as anti-heroínas ocupam um lugar central. Chama e Regina encarnam figuras de sobrevivência que se afastam dos modelos anti-heroicos tradicionais da distopia canônica e reinscrevem a experiência pós-apocalíptica em uma ética do cuidado, da convivência e da atenção ao outro, humano ou não humano. Em "*Bugônia*", a fusão final de Chama com o enxame de abelhas figura uma integração radical ao ambiente, encenando a necessidade de novos pactos multiespécies como condição para a continuidade da vida. Já em *A extinção das abelhas*, a sobrevivência se manifesta em gestos mínimos: a partilha do espaço com outras mulheres, a permanência dos afetos, o cuidado com o gato que chega depois do fim. Em ambas as obras, o futuro se projeta como a convivência com o colapso, sustentada por vínculos frágeis, porém persistentes.

Ao reinscrever o Pampa no horizonte da distopia crítica, Galera e Polezzo deslocam o eixo da imaginação apocalíptica contemporânea e inscrevem o sul como lugar de enunciação privilegiado das crises do Antropoceno. Suas narrativas revelam que o fim do mundo já é uma condição vivida de forma desigual e que imaginar o futuro a partir das ruínas implica reconhecer a continuidade da catástrofe e, ao mesmo tempo, a potência de reinventar modos de vida possíveis. O sul pós-apocalíptico que emerge dessas ficções é o espaço de quem aprende a viver depois do fim, um território onde também a literatura ensaia, com narrativas de precariedade e insistência, outras formas de habitar o mundo que já chegou até aqui devastado.

Referências

BACCOLINI, Raffaella; MOYLAN, Tom. *Utopia method vision: the use value of social dreaming*. Bern: Peter Lang AG: International Academic Publishers, 2007.

GALERA, Daniel. Bugônia. In: GALERA, Daniel. *O deus das avencas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021. p. 171-247.

HARAWAY, Donna. *Quando as espécies se encontram*. São Paulo: Ubu Editora, 2022.

HARAWAY, Donna. *Ficar com o problema: fazer parentes no Chthuluceno*. São Paulo: n-1 edições, 2023.

PENTEADO, Marina Pereira; TORRES, Sonia (org.). *Literatura e arte no Antropoceno: conceitos e representações*. Rio de Janeiro: Edições Makunaima, 2021. 231 p.

POLESSO, Natalia Borges. *A extinção das abelhas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

POLESSO, Natalia Borges. A literatura como dispositivo antropocênico: considerações acerca do processo criativo em *Corpos secos*, *A extinção das abelhas* e *Perfeita tecnologia*, de Natalia Borges Polezzo. *Abusões*, Rio de Janeiro, v. 24, n. 24, 2024. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/abusoes/article/view/81825>. Acesso em: 14 jan. 2026.



SANTOS, Boaventura de Sousa. *O fim do império cognitivo. A afirmação das epistemologias do sul*. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

SPINELLI, Luiz. *A jornada do anti-herói no romance distópico contemporâneo ou o Prometeu pós-moderno*. Rio Grande, RS: Yaguarú, 2024.

TSING, Anna. Margens Indomáveis: cogumelos como espécies companheiras. Ilha *Revista de Antropologia*, Florianópolis, v. 17, n. 1, p. 177–201, 2015. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/view/2175-8034.2015v17n1p177>. Acesso em: 16 fev. 2026.



As abelhas são mensageiras: o insólito como dispositivo para a relação entre alteridades radicais em *Maddaddão*, de Margaret Atwood, e “*Bugônia*”, de Daniel Galera

Bees are messengers: the unusual as a device for the relationship between radical otherness in Margaret Atwood's *Maddaddão* and Daniel Galera's “*Bugônia*”

Las abejas son mensajeras: el insólito como dispositivo para la relación entre Alteridades radicales en *Maddaddão* de Margaret Atwood, y “*Bugônia*” de Daniel Galera

ÂNDERSON MARTINS PEREIRA

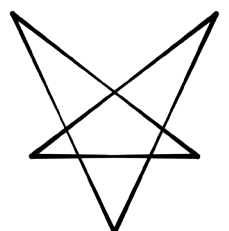
Doutor em Letras, com ênfase em Estudos Literários pela UFRGS.
Professor do Instituto Federal Farroupilha (IFFAR) - campus São Vicente do Sul.
E-mail: andersonmartinsp@gmail.com.

ARIANE ÁVILA NETO DE FARIAS

Doutora em Letras com ênfase em História da Literatura pela FURG.
Professora do Instituto Federal Farroupilha (IFFAR) - campus Frederico Westphalen.
E-mail: arianenetof@gmail.com.

LUIZA PRATES DOS SANTOS

Doutoranda no Programa de Pós-graduação em Letras pela UFPEL.
E-mail: lupsprates@gmail.com.





Resumo

O agravamento das crises ambientais e o colapso do antropocentrismo exploratório impulsionam uma literatura voltada à coexistência entre humanos e não humanos. Este artigo analisa o uso do insólito como dispositivo literário na construção das relações entre humanos e abelhas em *O Ano do Dilúvio* (2011) e *MaddAddão* (2019), de Margaret Atwood, e no conto “*Bugônia*”, de Daniel Galera (2021), à luz do pós-humanismo crítico. Observa-se que as abelhas deixam de ocupar um papel utilitário, integrando comunidades baseadas em comunicação, cuidado e sobrevivência relacional, sem hierarquias fixas. Nesse sentido, o insólito desestabiliza pactos realistas e tensiona binarismos como humano/animal e natureza/cultura. Destaca-se, ainda, o protagonismo feminino como mediador desses vínculos, atuando na preservação da memória, do cuidado e da tradução entre mundos, contribuindo para a imaginação de futuros éticos possíveis diante da ruína ambiental.

Palavras-chave: Pós-humanismo crítico; Insólito; Abelhas; Alteridade radical; Literatura pós-apocalíptica.

Introdução

O antropocentrismo, hierárquico e exploratório de animais humanos para com as demais espécies tem causado danos irreversíveis à fauna e à flora do planeta, sendo esses sentidos pela própria espécie humana. Para além desses impactos, crimes ambientais, como as recentes queimadas no território da Patagônia, a histórica exploração da floresta Amazônica e a recente crise climática, demarcada pelas enchentes vistas em diversas regiões do Brasil, têm feito com que essas questões sejam cada vez mais visibilizadas, demandando uma atitude social premente. Infelizmente, o tema não é abordado em consenso ou visto em profundidade, uma vez que as mudanças necessárias são sempre antissistêmicas e, em geral, anticapitalistas ao proporem uma lógica diferente da posta exploração de animais não humanos em prol do lucro.

Neste contexto, a literatura, em especial a literatura pós-apocalíptica, se debruça sobre as questões mencionadas acima através de narrativas que pensam não mais em futuros possíveis, mas em apocalipses¹ possíveis. Elas delineiam os problemas que desencadeiam na extinção de várias formas de vida, inclusive a humana, de forma mais clara. Nessa prerrogativa, o estudo aqui proposto parte de três obras contemporâneas para repensar as relações humanas com as abelhas em um devir pós-apocalíptico; além de refletir sobre o papel do feminino para a construção das novas realidades em simbiose com o que resta das espécies naturais. Para essa análise, foram selecionados os romances *O Ano do Dilúvio* (2011) e *MaddAddão* (2019), da trilogia *MaddAddão*², de Margaret Atwood, e o conto “*Bugônia*” (2021), de Daniel Galera, presente no livro *O Deus das Avencas* (2021). Compreende-se que essas histórias partem de um ideal pós-humanista crítico e buscam pensar alternativas para a manutenção das espécies sobreviventes em um mundo destruído, tendo o feminino um papel fundamental nesse processo.

1. No campo literário e cultural contemporâneo, “apocalipse” não designa apenas o fim absoluto, mas antes um evento de ruptura que desestrutura sistemas sociais, políticos, ecológicos ou ontológicos, abrindo espaço para a exposição das bases que sustentavam determinada forma de organização da vida. Assim, em narrativas pós-apocalípticas, o apocalipse funciona menos como encerramento e mais como dispositivo revelador das fragilidades do humano, da civilização e de suas tecnologias (Derrida, 1983).

2. O romance *Oryx e Crake* (2003) não foi considerado para análise, pois nele não há menção às abelhas, as quais são mencionadas a partir do segundo volume da trilogia de Atwood.



Dentro e fora da literatura, a vida animal é colocada como índice da continuidade da vida no planeta. Esse é o caso das abelhas que têm sua possível extinção epitomizada, uma vez que plantas e outros animais deixariam de existir a partir de seu desaparecimento e decorrente falta de polinização em angiospermas. Obviamente, de um ponto de vista antropocêntrico, os impactos são levados em consideração na agricultura e, conseqüentemente, no mercado, já que a escassez de alimentos deixaria o capitalismo em colapso.

Longe de uma perspectiva utópica, as relações estabelecidas entre as obras extrapolam uma visão de mutualidade servil, ainda que, a princípio, sejam relações que surgem da necessidade de evolução e adaptação. Nas obras, a interação estabelecida entre os humanos e as abelhas supera o nível de consumo, dando espaço para a construção de vínculos fraternais, transformando a visão do leitor sobre as conexões possíveis entre diferentes espécies. A partir do conceito de realidade que perpassa a experiência humana, não é possível para esses comunicarem-se com abelhas, contudo, é a partir do insólito que esses espaços adquirem significados para além de signos comuns. Assim, nas obras aqui analisadas, as abelhas operam um papel importante nas comunidades ao tornarem-se, por exemplo, produtoras de mel especial aos seres humanos. Já os humanos, em especial as mulheres, constroem uma relação não utilitária, entendendo tempos e ciclos desses insetos como fatores relevantes para o funcionamento social.

Dessa forma, pretende-se traçar paralelos, bem como investigar as possíveis interseccionalidades desses textos que se dão em lugares geográficos distintos, mas que representam ideais utópicos que partem de uma nova relação entre o humano e a natureza. Para tanto, a discussão proposta parte das contribuições teóricas de Ana Lúcia Trevisan (2023), Flávio Garcia (2007), Jacques Derrida (1997 [1976]; 2008), Thomas Nagel (1974), Donna Haraway (2023) e Carry Wolf (2009) uma vez que as obras serão abordadas em uma perspectiva pós-humanista crítica conectada ao insólito.

Para isso, compreende-se que a relação entre humano e animal, presentes nas narrativas, participa não apenas da desconstrução dos binarismos, mas da construção de uma realidade a partir da diferença e da pluralidade. As obras de Atwood (2011; 2019) e Galera (2021) constroem realidades em que essas dicotomias são superadas e as relações mutualistas configuram-se de modo utópico, superando problemas e dualidades do humanismo e explorando um mundo melhor de modo a criar uma realidade pós-humano crítica. Ainda, essas são narrativas que reiteram o feminino enquanto força motriz para os arranjos que se impõe nesse novo funcionamento social. Nesse sentido, a discussão das obras reflete acerca da relação entre as alteridades radicais humano e abelha, mostrando como o processo de ressignificação do outro é perpassado pelo insólito, sendo representado nas narrativas de maneira a criar novos espaços que sejam emancipatórios inclusive do ponto de vista ontológico, ao discutir realidade, consciência e relação mútua em prol da sobrevivência e construção de um novo começo.

Percursos teóricos entre antropocentrismo, consciência, pós-humanismo e alteridade radical

Para a compreensão da relação entre humanos e abelhas, presentes tanto nas obras *O Ano do Dilúvio* (2011) e *Maddaddão* (2019), da trilogia *Maddaddão*, de Margaret Atwood, quanto no conto "*Bugônia*", de Daniel Galera, que compõe o livro *O Deus das Avenças* (2021), faz-se necessário o reconhecimento da centralidade dos valores antropocêntricos na colonização dos animais não humanos, colocados em posição de inferioridade quando em comparação ao humano, detentor do logos. Nessa perspectiva, consciência e racionalidade, historicamente a



serviço da espécie humana, passam a ser conceitos de desconstrução obrigatória. Aristóteles reflete (1984) que o que dá forma ao conceito de humano é a sua capacidade de racionalização, criando uma percepção gerada e compartilhada socialmente de que os demais animais são inferiores e construindo-se, então, um cenário de subalternização. Desse modo, falar sobre diferentes espécies não humanas na relação estabelecida com os humanos é falar sobre processos de violência, na medida em que aquelas devem estar sempre subjugadas a esses em seus mais variados níveis (alimentação, locomoção etc.). A relação estabelecida entre abelhas e humanos não se dá de maneira diversa na medida em que essa é também perpassada pela exploração.

Muitas são as artimanhas discursivas que asseguram ao humano a soberania sobre as demais formas de vida do planeta, sendo o fenômeno da consciência a principal manobra. A experimentação humana da realidade é perpassada por um aparato biológico singular, e entender esse processo como o único correto é parte de uma cultura antropocêntrica, o que acaba por operar como um mecanismo de validação da exploração de outras espécies, incluindo as abelhas. Contudo, Thomas Nagel (1974) argumenta que

A experiência consciente é um fenômeno generalizado. Ocorre em muitos níveis da vida animal, embora não possamos ter a certeza da sua presença nos organismos mais simples, e seja muito difícil dizer, em geral, o que fornece provas disso. [...] Pode haver implicações adicionais sobre a forma da experiência; pode até (embora eu duvide) haver implicações sobre o comportamento do organismo. Mas fundamentalmente um organismo tem estados mentais conscientes se, e somente se, existe algo que é ser esse organismo – algo que é para o organismo. (Nagel, 1974, p. 6, tradução nossa)³

A partir da compreensão da expansão da consciência enquanto um ato de ser no mundo, faz-se significativo refletir acerca da construção do que Jacques Derrida (1997 [1976]) chama de alteridade radical. Nessa medida, o conceito versa sobre a incompreensão da experimentação do mundo na perspectiva de outra forma de vida a partir do ponto de vista da própria espécie; para Derrida, as diferenças profundas que demarcam as espécies exigem formas diversas de convivência e responsabilidade. Nesse mesmo sentido, Nagel (1974) argumenta que

Queremos saber como é, para um morcego, ser um morcego. No entanto, se tento imaginar isso, fico restrito aos recursos da minha própria mente, e esses recursos são inadequados para essa tarefa. Não posso realizá-la nem imaginando acréscimos à minha experiência presente, nem imaginando segmentos gradualmente subtraídos dela, nem imaginando alguma combinação de acréscimos, subtrações e modificações. (Nagel, 1974, p. 9, tradução nossa)⁴

3. Do original: "Conscious experience is a widespread phenomenon. It occurs at many levels of animal life, though we cannot be sure of its presence in the simpler organisms, and it is very difficult to say in general what provides evidence of it. (Some extremists have been prepared to deny it even of mammals other than man.) No doubt it occurs in countless forms totally unimaginable to us, on other planets in other solar systems throughout the universe. But no matter how the form may vary, the fact that an organism has conscious experience at all means, basically, that there is something it is like to be that organism."

4. Do original: "want to know what it is like for a bat to be a bat. Yet if I try to imagine this, I am restricted to the resources of my own mind, and those resources are inadequate to the task. I cannot perform it either by imagining additions to my present experience, or by imagining segments gradually subtracted from it, or by imagining some combination of additions, subtractions, and modifications".



A consciência percebida como um modo de existência auxilia na construção de uma visão descentrada e não hierárquica a respeito das espécies. Isso traz luz ao debate do que hoje se entende por pós-humanismo crítico. É importante, nesse viés, uma pequena discussão sobre o termo, uma vez que ele encerra em si uma questão fundamental para a compreensão do humano e das relações por ele estabelecidas em um cenário utópico, bem como os descentramentos aventados na contemporaneidade sobre esse quesito.

Debashish Banerji e Makarand R. Paranjape foram os primeiros a destacar a ideia em torno do pós-humanismo crítico, em 2016; o termo fez-se presente já no título da obra: *Critical posthumanism and planetary futures*. No entanto, o conceito só será discutido epistemologicamente dois anos depois em um livro denominado *Posthuman glossary* (2018), uma coletânea de textos críticos, organizado por Rosi Braidotti e Maria Hlavajova. Um dos textos disponibilizados é o de Stefan Herbrecht; em sua contribuição, o autor divide o pós-humanismo e o pós-humanismo crítico, afirmando que

O pós-humanismo crítico é uma abordagem teórica que mapeia e se engaja na “desconstrução contínua do humanismo”. Ele diferencia entre a figura do ‘pós-humano’ (e seus avatares presentes, passados e projetados, como ciborgues, monstros, zumbis, fantasmas, anjos etc.) e ‘pós-humanismo’ como o discurso social (no sentido foucaultiano) que negocia a questão urgente do que significa ser humano nas condições da globalização, da tecnociência, do capitalismo tardio e das mudanças climáticas. (Herbrecht, 2018, p. 94)⁵

Indo ao encontro da definição acima proposta, Cary Wolfe, no livro *What is posthumanism* (2010), pontua que o pós-humanismo, enquanto corrente filosófica, é um modo de pensamento que visa cotejar diferentes espécies e grupos, reconhecendo o valor intrínseco de naturezas não humanas. O autor assinala que o conceito desconstrói os binarismos que posicionam os seres humanos como opostos e superiores ao não humano, privilegiando a inter-relação dinâmica sobre a separação e o essencialismo como formas de conhecer o mundo. A abordagem do pós-humanismo estabelece paralelos com a teoria da desconstrução de Jacques Derrida (1997 [1976]). Cary Wolfe (2010) discorre sobre a desconstrução do binarismo humano/animal defendendo que:

[c]omo sugere o ponto anteriormente formulado por Derrida, isso nos exige atentar para aquilo que chamamos de “o humano” com maior especificidade, com maior atenção à sua corporeidade, à sua inserção no mundo e à sua materialidade, bem como a como esses aspectos, por sua vez, moldam e são moldados pela consciência, pela mente e assim por diante. Isso nos permite dar a devida atenção, com Maturana e Varela, à natureza material, corporificada e evolutiva da inteligência e da cognição, nas quais a linguagem, por exemplo, deixa de ser vista (como o é no humanismo filosófico) como uma propriedade quase mágica que separa on-

5. Do original: “Critical posthumanism is a theoretical approach which maps and engages with the ‘ongoing deconstruction of humanism’ (cf. Badmington 2000). It differentiates between the figure of the ‘posthuman’ (and its present, past and projected avatars, like cyborgs, monsters, zombies, ghosts, angels, etc.) and ‘posthumanism’ as the contemporary social discourse (in the Foucauldian sense), which negotiates the pressing contemporary question of what it means to be human under the conditions of globalization, technoscience, late capitalism and climate change.”



tologicamente o *Homo sapiens* de todas as outras criaturas vivas. (Wolfe, 2010, p. 120, tradução nossa)⁶

Pode-se inferir, pelo acima exposto, que uma das principais características do pós-humanismo é indagar sobre certas éticas enraizadas no humanismo. Nessa perspectiva, Wolfe, em *Zoontologies: a questão do animal* (2003) questionará a ética por trás do binarismo humano e animal e da relação danosa entre humanos e natureza, mostrando que a ética humana sempre privilegiou a própria espécie em detrimento das outras.

Nesse cenário, é necessário destacar os aspectos políticos relativos ao pós-humanismo. Stacy Alaimo (2016) discute em *Exposed: environmental politics and pleasures in posthuman times* a necessidade de um pensamento pós-humano baseado na sociedade atual. Assim, afirma a autora que:

A tomada da terra por uma *terra nullius*, uma terra vazia, subscreveu o ataque ao povo nativo americano e aos habitats não humanos, gerando uma infinidade de lugares sem lugar – sem laços – que dificilmente são utópicos. [...] Uma ética de habitar revela-se no prazer da interconexão e na alegria do inesperado; abraça as possibilidades de devir em relação a uma alteridade radical que ficou conhecida como “natureza” (Alaimo, 2016, p. 17-18)⁷.

Alaimo sugere que o pós-humanismo se preocupa com a ética e que, por isso, é necessário rever as práticas humanas em relação à natureza. Ela assinala que a atualidade apresenta uma sociedade e um planeta doentes, sendo importante demolir a visão que vem de ideais humanistas antropocêntricos e segregadores. A *ética de habitar* proposta por Alaimo desloca o humano de sua posição soberana, reinscrevendo-o em uma rede de interrelações. Nesse sentido, habitar é um movimento de construção de vínculos entre o humano e o não humano. O pós-humanismo é posto, então, como uma forma de reconhecimento da indispensável formação de um devir-com, noção também encontrada nas reflexões propostas por Donna Haraway (2023), e a impossibilidade de uma vida em separação das demais alteridades.

Compreende-se, dessa forma, que os textos, aqui apresentados, renovam o entendimento acerca da conexão humano e natureza, ao propor uma desconstrução desse binarismo, acreditando que uma relação harmônica do primeiro com seu meio só é alcançada quando a espécie supera esses paradigmas.

Além de todos os aspectos teóricos supracitados, é imprescindível a ampliação do conceito do insólito para a análise das obras apresentadas, pois esse é um recurso literário que concretiza a coexistência e, em alguma medida, a interdependência entre as espécies. Para Ana Lúcia Trevisan (2019), historicamente o insólito teve uma função substantiva ou adjetiva,

6. Do original: “On the contrary, as Derrida’s point earlier suggests, it requires us to attend to that thing called “the human” with greater specificity, greater attention to its embodiment, embeddedness, and materiality, and how these in turn shape and are shaped by consciousness, mind, and so on. It allows us to pay proper attention, with Maturana and Varela, to the material, embodied, and evolutionary nature of intelligence and cognition, in which language, for example, is no longer seen (as it is in philosophical humanism) as a well-nigh-magical property that ontologically separates *Homo sapiens* from every other living creature.”

7. Do original: The taking of the land for a *terra nullius*, an empty earth, has underwritten the assault on Native American people and nonhuman habitats, spawning a multitude of placeless places— no places—that are hardly utopian. [...]An ethics of inhabiting revels in the pleasure of interconnection and the joy of the unexpected; it embraces the possibilities of becoming in relation to a radical otherness that has been known as “nature.”



utilizada para descrever aspectos estranhos ou excepcionais na literatura. Contudo, dadas as particularidades que ao conceito foram sendo atribuídas, o insólito foi estudado e ganhou uma acepção particular; “[...] se redimensiona, provocando os leitores a experimentar outras possibilidades de compreensão da realidade, marcadas pela desestabilização, pela inquietação e pelo questionamento dos sentidos do mundo postulado como real.” (Trevisan, 2019, n.p. *apud* Trevisan, 2023, p. 8).

Observa-se que as narrativas analisadas são apoiadas em uma ideia de realidade justamente para romper com a estrutura do real e construir uma realidade ficcional, procedimento descrito por Trevisan (2023) na construção do insólito. A exemplo disso, a relação entre as personagens da obra de Atwood pode ser interpretada, em um primeiro momento, como uma relação real e familiar; contudo, essa se expande para outra esfera, tanto ao falar com as abelhas quanto na definição da comunicação entre os humanos:

O ano do dilúvio: Você tem que pedir permissão à rainha, e deixar bem claro que não tem intenção de machucá-las. — Acrescentou que era preciso falar em voz alta porque as abelhas não leem as mentes como os humanos. Então, Toby falou em voz alta, mesmo se sentindo uma idiota. Se alguém estivesse passando e a visse conversando com um enxame de abelhas, o que poderia pensar? (Atwood, 2011, p.119).

Para além de uma palavra que define os acontecimentos inexplicáveis em uma narrativa, entende-se que o insólito participa das construções literárias rompendo com a leitura pautada em um pacto de verossimilhança realista, desvendando a [...] engrenagem imagética das construções do insólito, por meio do exame da sua retórica da expressão do indizível, reveladora de efeitos de sentido, como ambiguidade, dúvidas, asco, medo ou encantamento. (Trevisan, 2023).

À luz dessas discussões, torna-se possível compreender o insólito não apenas como um efeito narrativo de estranhamento, mas como um dispositivo capaz de tensionar e articular relações entre humano e não humano. Nas obras aqui analisadas, o insólito opera como uma via de acesso a formas alternativas de relação, percepção e coexistência, colocando em suspensão os pressupostos antropocêntricos que estruturam tanto a ética humanista quanto os regimes tradicionais de inteligibilidade do real. É nesse sentido que os territórios pós-apocalípticos figurados por Atwood (2011; 2019) e Galera (2021) não se limitam a cenários de colapso, mas configuram espaços de experimentação relacional, nos quais o vínculo entre alteridades radicais emerge como condição para a sobrevivência e para a reinvenção do comum. Dessarte, a seção seguinte dedica-se à análise de como o insólito, enquanto operador narrativo, sustenta a construção de uma relação pós-humano crítica entre humanos sobreviventes e abelhas, deslocando hierarquias, reformulando práticas de convivência e instaurando novas possibilidades de sentido.

As abelhas falam com o mundo dos espíritos: o insólito e o pós-humano crítico nas obras

Ao tratar de como as obras selecionadas representam as relações entre humanos e abelhas sobreviventes de realidades pós-apocalípticas, essa seção busca demonstrar tanto uma ausência de hierarquia quanto o insólito nessa relação. As abelhas, em ambas as narrativas, fazem parte dos mitos das comunidades humanas presentes nesses mundos em ruínas e será a partir dessas narrativas que a relação entre as espécies consegue preencher lacunas comunicacionais e teleológicas.



No conto *"Bugônia"*, de Daniel Galera, presente no livro *O Deus das Avenças* (2021), é apresentada uma comunidade pós-apocalíptica que vive em simbiose com a natureza em um planeta devastado. Nesse cenário, a presença das abelhas é significativa, simbolizando a renovação e a interdependência entre os seres humanos e o meio ambiente, crucial para a sobrevivência da comunidade chamada *Organismo*. Já na trilogia *MaddAddão* as abelhas funcionam como parte da comunidade, provendo alimento aos sobreviventes e sendo abrigadas por eles.

Observa-se que o insólito estabelece, nessas obras, um papel que reconfigura a forma com que se compreende as relações entre os seres. Em certa medida, o insólito pode confundir-se com uma idealização até mesmo utópica na narrativa, pois a relação acolhedora entre as personagens e as abelhas remete a um ideal harmonioso e equilibrado de convivência. Dentro do contexto pós-colapso desses universos, essas relações podem ser vistas a partir do insólito, pois, como afirma García,

[...] os eventos insólitos seriam aqueles que não são frequentes de acontecer, são raros, pouco costumeiros, inabituais, inusuais, incomuns, anormais, contrariam o uso, os costumes, as regras e as tradições, enfim, surpreendem ou decepcionam o senso comum, às expectativas quotidianas correspondentes a dada cultura, a dado momento, a dada e específica experiencição da realidade (García, 2007, p. 19).

Na obra de Galera (2021), com as mudanças climáticas causadas por atos humanos, as abelhas sofreram uma modificação comportamental (e talvez biológica) e passaram a se alimentar de cadáveres humanos. O mel produzido por essa espécie, denominado necromel, é um precioso licor para os humanos e seu consumo serve como antídoto ou imunizante contra a *peste do sangue*. O alimento não elimina a bactéria causadora da doença, mas estabelece uma relação simbiótica, saciando-a e impedindo que ela consuma o corpo humano — o que garante a imunidade dos habitantes do Organismo. Por sua vez, esses oferecem às abelhas seus cadáveres. Isso pode ser observado na passagem: "Disse que as abelhas estavam fazendo uma novidade para que nós, humanos, pudéssemos ser novos também e era assim que o Organismo deveria funcionar." (Galera, 2021, pp. 141-142) O excerto é proferido pela personagem chamada comumente de "Velha", a qual representa uma liderança simbólica na comunidade. É ela quem vai ser a guardiã da memória do Organismo e, portanto, quem detém um alto poder de decisão. Contudo, é importante perceber que essa autoridade é transpassada pela esfera do insólito, já que é através dessas visões do oculto, do não dito, do fabulado, que perpassa sua relação de ponte entre as abelhas e a comunidade. Relação similar é vista em Atwood:

Pilar levou-a até as abelhas e disse o nome de todas, uma a uma.

— Elas precisam saber que você é amiga — comentou. — Elas sentem o cheiro da pessoa. Só se mexa bem devagar — aconselhou enquanto as abelhas cobriam o braço nu de Toby como uma pele dourada. — Da próxima vez a reconhecerão. Ah... se derem uma ferroada, não bata nelas. Só tire o ferrão. Mas você não será picada, a menos que estejam assustadas, porque elas morrem depois da ferroada (Atwood, 2011, p. 118).

No trecho acima, há uma iniciação, em que Toby conhece a colmeia, já que essa será responsável por estabelecer uma conexão entre os humanos e as abelhas. O processo remonta um ritual: Pilar diz o nome das abelhas e deixa que elas analisem o corpo da personagem. Nesse sentido, pode-se citar Tim Ingold (2007), pois, para ele, a figura do xamã pode ser compreen-



dida não como um mediador entre mundos ontologicamente separados (natural/sobrenatural, humano/não humano), mas como um especialista em modos de percepção e correspondência com o ambiente. Para o autor, o conhecimento não é um conjunto de representações abstratas, e sim algo que emerge do engajamento prático e sensorial com o mundo. Nesse sentido, o guia espiritual é aquele que aprendeu a seguir as linhas do mundo (*lines*), isto é, os fluxos de vida, movimento, som, vento, espírito e memória que constituem o ambiente vivido. Essa abordagem é interessante para pensar no processo de tradução de uma relação que se dá com uma alteridade radical. São essas personagens que carregam, através do conhecimento, da memória e do insólito, ferramentas que dão forma a relação interespecie, por um viés pós-humano crítico, que permeiam todo esse processo.

Se em *MaddAddão* (2011; 2019), Pilar insere aos poucos Toby nos ritos para com o trato das abelhas, em *“Bugônia”* (2021) a troca desse humano central (xamã, como quer Ingold) se dá de maneira diferente. A Velha representa os padrões da memória e a tradição, mas Chama, personagem central na dinâmica entre humanos e abelhas, (re)constrói sozinha sua relação com esses insetos.

As que voejavam pousam na superfície de seus cupinzeiros e descansam as asas, observando, trocando informações com rearranjos sutis de seus corpos, intrigando mais uma vez o olhar de Chama, que acredita quase detectar padrões na geometria coletiva, vultos de uma linguagem. Tão e Deia depositam o cadáver a alguns metros das colmeias sobre tufo de capim seco. Não há ritual (Galera, 2021, p. 136).

Percebe-se já ao início da passagem, como a personagem se coloca em um lugar de observação na tentativa de decodificar “vultos de uma linguagem” das abelhas. Contudo, postula Haraway (2008), no livro *When species meet*, que observar um animal implica uma ética da resposta (*response-ability*). Não basta interpretar; é preciso responder ao outro que nos interpela. A ausência de ritual chama a atenção da personagem, pois a relação das abelhas é produzida através deles. Contudo, esse espaço em branco permite à Chama criar outras formas de responder a esses seres, de colocar e estabelecer suas próprias formas de lidar com as lacunas e o insólito dessa experiência.

O zunido das abelhas a retira de si mesma. Acima do corpinho duro de Ramona, as volantes se aglomeram num grande novelo. O exame faz figuras e uma delas, Chama está convencida, é um rosto que a encara. Entende que está abusando da hospitalidade. Sorri, cheia de ternura e espanto, dá as costas às abelhas e toma o caminho de volta para casa (Galera, 2021, p. 137).

No trecho, podemos perceber que Chama enxerga no voo das abelhas figuras e percebe nesses símbolos um rosto que a interpela. É através dessa (re)construção de realidade que a protagonista consegue decodificar a mensagem das abelhas e responder a ela de modo amigável, voltando à sua comunidade. A cena também remete ao livro *The animal therefore I am*, de Derrida (2008), quando o filósofo, nu, se percebe sendo visto por um gato. Nesse sentido, temos na passagem de Chama o olhar de volta das abelhas, que a encaram. Derrida, ao pensar sobre o lugar do animal a partir dessa experiência, reflete sobre o próprio conceito de animal como uma construção linguística violenta já que sustenta hierarquias de existência e de valor ético e cunha o conceito *animot* para pensar esse momento em que um humano se vê atra-



vessado pelo olhar de um animal não humano. Contudo, salienta-se que Galera (2021) dá um passo além, pois Chama, diferente do filósofo, não fora perpassada por uma sociedade que hierarquizava e objetificava a forma de vida que a olha, mas parte de uma lógica pós-humano crítica e sorri a esses seres mostrando que não pretendia fazer mal, retornando ao seu espaço.

Ânderson Martins Pereira (2022) em tese, intitulada *A esperança que resiste ao caos: a sobrevivência do enclave utópico na distopia Maddaddão de Margaret Atwood*, examina a trilogia de Atwood atrelando a ela o termo distopia e à sobrevivência o termo *enclave utópico* e nessa distinção pensa as abelhas, já mencionadas, como índices de uma relação mais harmônica com o ambiente. Todavia, é importante salientar que a obra de Atwood introduz diferentes tipos de abelhas. Há as *comuns*, as *transgênicas* e as *espiãs*. A análise deste trabalho tem como foco as abelhas comuns que são cultivadas pelas personagens sobreviventes. As abelhas *transgênicas* são colocadas na obra para demonstrar a devastação da natureza e as tentativas de recuperá-la, não com o objetivo de resolver o problema do capitalismo e da depredação dos recursos naturais, mas sim de modificar geneticamente espécies para que essas ainda operassem em um mundo degradado. Já as *espiãs* demonstram apenas o controle exercido pelos complexos industriais, uma vez que se tratam de modificações genéticas feitas pela empresa *Corps&Corps* com o objetivo de escuta para o controle dos indivíduos.

— Leve uma mensagem — diz à abelha. — Fale para o povo do mundo do Espírito: “Por favor, mandem ajuda, logo.” — Ela sabe que é superstição, mas mesmo assim se sente estranhamente animada. Mas talvez seja uma das abelhas transgênicas que foram soltas depois que o vírus exterminou as abelhas silvestres, ou quem sabe até uma espiã ciborgue vagando pelos arredores sem controle de ninguém. Neste caso, uma abelha ineficiente como mensageira (Atwood, 2011, p. 351).

No episódio insólito da passagem acima, podemos ver que Toby tem esperanças de falar com uma abelha *comum*, pois isso garantiria a conexão dessa com o espírito. Na história, a abelha só pode ser uma mensageira entre os dois mundos se for uma abelha *comum*, não uma criação dos complexos, que, como já mencionado, tem função social diferente. Toby se relaciona com a espécie em sua imanência e espera comportamentos que atrela apenas a essas figuras.

Ainda que o foco não seja o mundo capitalista, anterior a ambas as narrativas, é importante perceber que as obras estão inscritas nesse espaço utópico, como salientado por Pereira (2022), mas essa pesquisa inova ao propor uma análise minuciosa dessa relação e como ela constrói o espaço utópico como a possibilidade de sobrevivência neste mundo decadente.

Nesse sentido, observa-se que Toby, assim como Pilar, ao longo da narrativa, é incapaz ou se recusa a explicar de modo logocêntrico a relação simbiótica estabelecida entre humanos e abelhas. A experiência compartilhada entre as espécies não se deixa traduzir integralmente pela linguagem racional, sendo frequentemente mediada por elementos insólitos, como intuições de significado, sonhos e estados alterados de consciência, muitas vezes associados ao consumo de cogumelos. Assim, a relação interespecie apresentada por Atwood ultrapassa os limites da explicação causal e objetiva, inserindo-se em um campo de experiência sensorial e espiritual que desafia a lógica convencional e convoca outras formas do insólito conectadas ao saber e a comunicação.

Esse aspecto pode ser observado no modo como Toby se dirige às abelhas, atribuindo-lhes intencionalidade, escuta e capacidade deliberativa, ainda que reconheça, em nível racional, o caráter supersticioso de tal gesto. O diálogo a seguir exemplifica essa relação:



— Minha partida não tem nada a ver com vocês, vocês cumpriram suas tarefas muito bem. Meu inimigo é que está me forçando a partir. Lamento. Espero que as circunstâncias sejam mais benéficas quando voltarmos a nos encontrar. — Sempre adotava um estilo formal ao conversar com as abelhas.

As abelhas zumbiam e chiavam, como se estivessem discutindo com Toby. Se ao menos pudesse levá-las com ela, como um grande animal coletivo coberto de pelagem dourada.

— Sentirei saudade de vocês, abelhas — acrescentou. Uma das abelhas, como se em resposta, tentou se enfiar no nariz dela. Foi afastada com uma fungada. Talvez seja melhor usar chapéu nessas entrevistas para que não entrem nos ouvidos (Atwood, 2011, p. 287).

A cena evidencia uma comunicação que não se ancora na linguagem humana convencional, mas em uma troca afetiva, corporal e intuitiva. As abelhas *respondem* não por meio de signos linguísticos decodificáveis, mas por movimentos, sons e proximidades físicas, instaurando um regime comunicacional outro, marcado pela ambiguidade. A já citada capacidade ética de responder ao outro, mesmo quando esse outro não compartilha das mesmas estruturas simbólicas ou linguísticas (Haraway, 2008) se conecta assim ao não dito, mas decodificável através do insólito.

Essa lógica também se articula à cosmologia apresentada por Pilar, na qual as abelhas ocupam uma posição privilegiada como mediadoras entre mundos. Ao afirmar que “as abelhas têm boas relações com o mundo invisível e são mensageiras dos mortos” (Atwood, 2011, p.120), Pilar insere esses insetos em uma rede ontológica que ultrapassa a separação entre vida e morte, visível e invisível.

Outrossim, essa concepção reforça a ideia de que o conhecimento, em *MaddAddão*, não se dá pela apreensão totalizante do mundo, mas por meio de aparições parciais, vislumbres e experiências limítrofes. A relação com as abelhas se apresenta de forma fragmentária, exigindo dos humanos uma postura de abertura, escuta e humildade diante do não sabido. O insólito, portanto, não opera apenas como elemento narrativo, mas como princípio epistemológico que tensiona as fronteiras entre animais humanos e não humanos, razão e intuição, realidade e fabulação.

Desse modo, tanto em “*Bugônia*” (2021) quanto em *MaddAddão* (2011, 2019), a relação entre humanos e abelhas não se constrói a partir de uma hierarquia ontológica, mas por meio de práticas de convivência que reconhecem a alteridade radical desses seres. Seja através dos rituais conduzidos por Pilar e pela Velha, seja pelas experiências sensoriais e intuitivas de Toby e Chama, as narrativas apontam para formas de sobrevivência que dependem menos do domínio técnico sobre a natureza e mais da capacidade de estabelecer vínculos éticos, simbólicos e afetivos com outras formas de vida em um mundo pós-colapso, que busca no rompimento do passado sobreviver e encontrar laços utópicos entre seres e meio ambiente.

O cuidado depois do fim: feminino, alianças e futuros utópicos

A literatura contemporânea que debate mundos pós-catástrofes vem deslocando o foco do evento apocalíptico para dar destaque às formas de vida possíveis após o colapso, interrogando os modos de continuidade em contextos marcados pela perda, pela precariedade e, fortemente, pela interdependência entre os seres. Em “*Bugônia*” (2021), de Daniel Galera,



O Ano do Dilúvio (2011) e *Maddaddão* (2019), de Margaret Atwood, esse deslocamento se realiza por meio de narrativas que articulam o cuidado, o feminino e o insólito como princípios para a imaginação de futuros utópicos. Nestes textos, o cuidado não é apresentado como característica inerente ao feminino, mas como prática situada, aprendida por personagens femininas que habitam mundos marcados por uma instabilidade radical em que o humano se coaduna a outras espécies.

Em *"Bugônia"* (2021), essa ética do cuidado é vivida sobretudo a partir de Chama, personagem que atravessa um processo de formação ética e ontológica no interior do *Organismo*. Ela não nasce integrada à lógica comunitária nem domina seus códigos; ao contrário, ela aprende a habitar um mundo em que as fronteiras entre humano e animal são constantemente atravessadas. O cuidado, para Chama é um aprendizado difícil, marcado por estranhamento, hesitação e adaptação. É nesse processo que o insólito se inscreve de maneira estrutural, não como exceção, mas como condição cotidiana da experiência.

A Velha, nesse percurso, ocupa um papel fundamental enquanto instância pedagógica, ao transmitir a Chama uma ética relacional fundada na instabilidade. Quando afirma que: "A aliança, não cansa de ensinar a Velha, é um pacto reescrito a todo instante. Uma sintonia frágil entre corpos, uma dança." (Galera, 2021, p. 176), a personagem destaca a importância de processos constantes de rearranjos na medida em que a realidade em que vivem é marcada pela mutabilidade e pela resignificação das relações que nela se estabelecem; a cada nova situação, novos cenários vão sendo construídos. Como nas utopias críticas (Moylan, 2014), o futuro não é projetado como totalidade fechada, mas como horizonte precário, continuamente ameaçado.

Essa formulação adquire densidade narrativa e ética no processo pelo qual Chama aprende a viver essa instabilidade como condição permanente do vínculo. A aliança não funciona como contrato ou fundamento seguro, exigindo dela uma atenção contínua aos corpos — humanos e não humanos — com os quais se relaciona, bem como à possibilidade sempre presente de falha e ruptura. Nesse sentido, o insólito surge dessa recusa de qualquer garantia ontológica para a comunidade: não há natureza, tradição ou racionalidade superior que assegure a continuidade do laço, apenas a prática cotidiana de reescrevê-lo. Ademais, o aprendizado de Chama desloca o cuidado do campo da norma para o da experimentação, aproximando-se da proposta de Donna Haraway (2023), segundo a qual viver em tempos de crise implica *ficar com o problema*, isto é, sustentar relações contaminadas, incompletas e arriscadas, sem a expectativa de resolução final. Chama não herda uma forma pronta de convivência; ela torna a instabilidade um instrumento para a construção da sua realidade, fazendo do insólito não um obstáculo à vida comum, mas sua própria condição de possibilidade.

O aprendizado de Chama torna-se ainda mais radical quando ela é confrontada com a integração da morte à vida comunitária, especialmente por meio da produção do necromel pelas abelhas, substância que marca a relação entre humano e não humano no conto, como demonstrado no excerto abaixo:

Para fazer necromel suficiente para o Organismo e continuar imunizando os humanos contra a peste do sangue é preciso deixar para as abelhas mais ou menos um cadáver por estação. E isso, juntando velhos e crianças, os que se matam quando querem e os natimortos, sobrando ou faltando um aqui e ali, é a quantidade de humanos que morre no Organismo sem que se precise fazer nada (Galera, 2021, p. 185).



Em um primeiro momento, tal experiência não aparece para Chama como dado natural, mas como experiência profundamente perturbadora. O insólito emerge, nesse ponto, como choque: o cadáver humano deixa de ser resíduo sagrado ou intocável e passa a integrar uma economia vital multiespécie. Ao aceitar — ainda que com dificuldade — essa lógica, a personagem aprende uma forma de cuidado que não separa vida e morte, mas as articula em um ciclo de transformação compartilhada. Nesse sentido, o corpo humano torna-se, assim, um ecossistema negociado, e a sobrevivência depende da capacidade de aceitar a coexistência com aquilo que antes era considerado ameaça. Trata-se da tentativa de criação de uma utopia conectada à necessidade de sobrevivência, em que o futuro não é garantido organicamente, mas se constrói na medida em que as interações interespecies moldam o social.

Esse processo de aprendizagem aproxima *“Bugônia”* (2021) das reflexões de Anna Tsing (2022), para quem a sobrevivência em paisagens arruinadas depende da capacidade de viver em *assemblages* precárias, compostas por encontros improváveis entre espécies. Chama, ao aprender a viver com as abelhas e com os mortos, encarna precisamente esse tipo de sobrevivência situada, na qual o futuro não é projetado como progresso, mas como continuidade frágil, sustentada por alianças contingentes.

Em Atwood (2019), o cuidado depois do fim também se estrutura a partir de uma personagem feminina em formação: Toby. Assim como Chama, Toby percebe a importância do cuidar diante da perda e da instabilidade, ao herdar saberes que não são sistematizáveis:

Foi Pilar que ensinou para Toby a esfregar um pouco de geleia real na pele antes de trabalhar com as abelhas; dessa maneira, em vez de considerá-la uma ameaça, elas andarão pelos braços e o rosto com o suave toque de seus pezinhos como pestanas, como uma nuvem passando pelo corpo. As abelhas são mensageiras, dizia Pilar. Carregam notícias de um lado para outro entre o mundo visível e o mundo invisível. Quando um ente querido cruza o limiar da sombra, as abelhas informam (Atwood, 2019, pp. 186-187).

Esse ensinamento não deve ser lido como consolo simbólico nem como promessa de transcendência, mas como a formulação de uma perspectiva relacional insólita, na qual as fronteiras entre vida e morte se tornam porosas sem jamais se anularem. As abelhas não restituem o ente perdido nem oferecem sentido à perda; elas apenas mantêm aberta a possibilidade de relação, deslocando o luto do registro da ruptura absoluta para o da comunicação precária. O insólito reside precisamente nesse estatuto intermediário: as abelhas não pertencem plenamente nem ao mundo dos vivos nem ao dos mortos, mas operam como mediadoras que tornam a ausência habitável sem resolvê-la. Ao aprender a escutar esses mensageiros, Toby não supera a morte, mas a reinscreve em uma prática cotidiana de cuidado, que se estenderá, no parágrafo seguinte, ao desejo de ter colmeias para cuidar, transformando o luto em gesto reiterado de atenção multiespécie. Assim, o ensinamento de Pilar funda uma ética feminina do cuidado que não promete redenção, mas continuidade relacional em um mundo atravessado pela perda.

O luto de Toby, assim como o aprendizado de Chama, não se resolve, mas se transforma em prática cotidiana. Ao afirmar que: “Se ao menos tivesse algumas colmeias para cuidar. Poderia dividir as notícias do dia com as abelhas, como costumava fazer com Pilar no terraço-jardim dos Jardineiros de Deus, antes de Pilar morrer.” (Atwood, 2019, p. 185). Toby revela que o cuidado funciona como forma de continuidade ética, não como superação da perda. O insólito,



nesse contexto, não é sobrenatural, mas relacional: a possibilidade de comunicar-se com os mortos por meio de insetos redefine as fronteiras do humano e do sensível.

Assim como Chama, Toby experimenta o cuidado como prática corporal atravessada pelo risco, pela instabilidade e por uma atenção constante aos limites do próprio corpo. Essa dimensão aparece de forma particularmente expressiva quando a narrativa descreve sua relação sensível e ambígua com as abelhas:

Toby sempre é tomada por uma corrente de adrenalina quando lida com as abelhas. Alguma coisa pode dar errado, um dia ela poderia exalar um cheiro estranho e se ver no meio de uma horda ardorosa e rai-vosa. Às vezes ela sonha em tomar um banho de abelhas, como um banho de espuma; a euforia de quem lida com abelhas é a mesma de quem lida com grandes altitudes ou mergulhos nas profundezas. Seria estúpido tentar um banho assim (Atwood, 2019, p. 252).

Nesse excerto, o cuidado multiespécie é apresentado como experiência limiar, situada entre o prazer e a ameaça, o desejo de fusão e a consciência do perigo. A fantasia do banho de abelhas condensa essa tensão: trata-se de um gesto imaginado de entrega radical ao outro, simultaneamente eufórico e potencialmente fatal. Ao reconhecer que seria estúpido realizar tal gesto, infere-se que Toby não renuncia à relação, mas afirma a necessidade de uma ética do cuidado fundada na atenção e na contenção, e não na dissolução completa dos limites. Dessa forma, Atwood reinscreve o cuidado como prática que exige vulnerabilidade sem apagar a diferença, aproximando-o da mesma lógica relacional e precária que estrutura o aprendizado de Chama em *"Bugônia"* (2021).

O feminino, em *"Bugônia"* (2021) e em *O Ano do Dilúvio* (2011) e *Maddaddão* (2019), não se apresenta como essência cuidadora, mas como posição narrativa e epistemológica a partir da qual o mundo pode ser reimaginado depois do fim. Chama e Toby não salvam o mundo nem restauram a ordem perdida; elas aprendem a viver em mundos sustentados por relações frágeis e improvisadas. O cuidado, nesse sentido, torna-se uma prática de resistência silenciosa.

Dessa forma, *"Bugônia"* (2021) e as obras de Atwood (2011; 2019) dialogam ao imaginar futuros possíveis a partir de personagens femininas que incorporam o cuidar como prática ética e política. O insólito, nelas, constitui-se enquanto uma condição para esses futuros, abrindo espaços vitais, mesmo que precários. Ao colocar Chama e Toby no centro dessas narrativas, os autores reafirmam que, depois do fim, não são os projetos totalizantes que sustentam a vida, mas são as práticas de cuidado que assumem protagonismo na promoção do viver com o outro.

Conclusão

O pós-humanismo crítico nas obras é abordado através da quebra das fronteiras tradicionais entre humanos e natureza, em que a humanidade deve se adaptar e evoluir não apenas tecnologicamente, mas também ecologicamente. Isso reflete uma filosofia pós-humanista que questiona o antropocentrismo e reconhece a agência e o valor intrínseco dos animais não-humanos no ecossistema. Nesse sentido, as obras abordadas servem como exemplos de como a literatura tem se debruçado nesses temas, aprofundando a reflexão sobre as relações interespecies, e, especialmente, a forma como a humanidade se comporta socialmente entre seus iguais e seus ímpares.

Nas obras de Margaret Atwood, as abelhas não são o foco principal. A trilogia gira em torno de um mundo colapsado pelo capitalismo e a forma com que os seres humanos sobre-



viventes precisam lidar com o conhecimento sobre como viver antes e depois do colapso. Há uma história pregressa ao colapso narrada na primeira obra, não analisada nesta pesquisa, *Oryx e Crake* (2018), que mostra a construção do rumo à ruína vivenciado pelos personagens nas obras subsequentes. Nesse contexto, tanto em *O Ano do Dilúvio* (2011) quanto em *MaddAddão* (2019), observa-se que em partes há uma adaptação dos seres humanos para conviverem com outros seres e, na medida do possível, preservar espécies ameaçadas. Por outro lado, a mesma indústria corporativista que arruinou o mundo como conhecido até então, continua trabalhando de forma contraproducente, transformando diversas espécies em produtos e até modificando-as geneticamente para serviço dos seres humanos.

O conto *"Bugônia"* de Daniel Galera (2021) não apenas entrelaça as abelhas em sua trama como um elemento de vital importância para a narrativa e a sobrevivência dos personagens, mas também utiliza esses elementos para provocar uma reflexão profunda sobre temas atuais e críticos como pós-humanismo e mudanças climáticas. Além disso, essas são um pano de fundo crítico no conto, sendo índice da reavaliação da relação entre humanos e ambiente. O cenário devastado serve como uma lembrança sombria das consequências de negligenciar o equilíbrio ecológico, incentivando uma reflexão sobre a sustentabilidade e as responsabilidades humanas perante a Terra.

A relação simbiótica com as abelhas sugere uma crítica às práticas destrutivas contra a natureza e aponta para uma necessidade urgente de mudança nas atitudes humanas em relação ao meio ambiente. Como manifestado pelo insólito, essa relação está baseada em uma troca na qual é possível vislumbrar um futuro alternativo ao invés de sucumbir à extinção das espécies. Na obra de Galera, essa simbiose nasce de uma necessidade humana organicamente adaptada para a coexistência com as abelhas e com a morte da própria espécie. Em Atwood, essa troca surge também de uma necessidade, mas que se ramifica entre a relação natural e a exploratória, criando segmentos sociais com diferentes motivações.

A perspectiva do pós-humanismo não como uma corrente futurista e tecnológica, mas sim como um desafio ao logocentrismo humanista e ao pensamento binário é vista como uma alternativa para os futuros que emergem mediante as problemáticas climáticas, ameaças biológicas e conflitos globais que afetam todas as espécies existentes. A literatura sugere, portanto, que um futuro utópico só é alcançado quando o homem faz um retorno idílico à natureza e assume uma posição de compartilhamento e respeito às demais espécies vivas do planeta.

Referências

- ALAIMO, Stacy. *Exposed: environmental politics and pleasures in posthuman times*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2016.
- ARISTOTELES. Parts of animals. Translated by William Ogle. In: BARNES, Jonathan (ed.). *The complete works of Aristotle*. Vol. 1. Princeton: Princeton University Press, 1984.
- ATWOOD, Margaret. *O ano do dilúvio*. Trad. Márcia Frazão. Rio de Janeiro: Rocco, 2011 [2009].
- ATWOOD, Margaret. *Oryx e Crake*. Tradução de Léa Viveiros de Castro. 1 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2018[2003].
- ATWOOD, Margaret. *MaddAddão*. Trad. Márcia Frazão. 1. ed. Rio de Janeiro, Rocco, 2019 [2013].
- BANERJI, Debashish; PARANJAPE, Makarand R. *Critical posthumanism and planetary futures*. Nova Delhi, Índia: Springer, 2016.



DERRIDA, Jacques. Of an apocalyptic tone recently adopted in philosophy. *Oxford Literary Review*, Oxford, v. 6, n. 2, p. 3–37, 1983.

DERRIDA, Jacques. *Of grammatology*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1997 [1976].

DERRIDA, Jacques. *The animal, therefore I am*. New York: Fordham University Press, 2008.

GALERA, Daniel. Bugônia. In: GALERA, Daniel. *O Deus das Avenças*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021. pp. 134–194.

GARCÍA, Flávio. O “insólito” na narrativa ficcional: a questão e os conceitos na teoria dos gêneros literários. In: *A banalização do insólito: questões de gênero literário em literaturas da lusofonia – mecanismos de construção narrativa*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2007.

HARAWAY, Donna. *Ficar com o problema: fazer parentes no Chthuluceno*. Trad. Ana Luiza Braga. São Paulo: N-1 Edições, 2023.

HARAWAY, Donna J. *When species meet*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008.

HERBRECHTER, Stefan. “Critical posthumanism”; In: BRAIDOTTI, Rosi; HLAVAJOVA, Maria. *Posthuman glossary*. New York, Bloomsbury Publishing, 2018. p. 94–96

INGOLD, Tim. *Lines: a brief history*. London: Routledge, 2007.

NAGEL, Thomas. What is it like to be a bat? *The Philosophical Review*, Durham, v. 83, n. 4, p. 435–450, 1974.

MOYLAN, Tom. *Demand the impossible: Science fiction and the utopian imagination*. Ralahine Utopian Classic, ed. R. Baccolini, Oxford and Bern: Peter Lang, 2014.

PEREIRA, Ânderson Martins. *A esperança que resiste ao caos: a sobrevivência do enclave utópico na distopia MaddAddão de Margaret Atwood*. 2022. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, 2022.

TALLY JR., Robert T. *The fiction of dread: dystopia, monstrosity, and apocalypse*. London; New York: Bloomsbury Academic, 2024.

TREVISAN, Ana Lúcia. *Na literatura, o insólito*. 1. ed. Uberlândia: O Sexo da Palavra, 2023.

TSING, Anna Lowenhaupt. *O cogumelo no fim do mundo: sobre a possibilidade de vida nas ruínas do capitalismo*. Trad. Jorge Menna Barreto e Yudi Rafael. São Paulo: n-1 edições, 2022.

WOLFE, Cary. *What is posthumanism?* Minneapolis; London: University of Minnesota Press, 2010.

WOLFE, Cary. *Zoontologies: the question of the animal*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003.



ARTIGO DOSSIÊ

NARRATIVAS DO INSÓLITO, DISTOPIA E UTOPIA

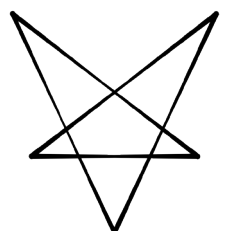
Utopia e Antropoceno: interseções de capitalismo e sociedade(s) na trilogia de *MaddAddão*, de Margaret Atwood

Utopia and Anthropocene: Capitalism and Societal Intersections in Margaret Atwood's *MaddAddam* Trilogy

Utopía y Antropoceno: intersecciones del capitalismo y de la(s) sociedad(es) en la trilogía *MaddAddam*, de Margaret Atwood

EUGÊNIA ADAMY BASSO

Doutora e Mestre em Letras pela UFPel. Graduada em Letras pela mesma universidade.
Docente do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Sul (IFRS).
E-mail: eugenia.basso@veranopolis.ifrs.edu.br.





Resumo

A trilogia composta por *Oryx e Crake* (2003), *O ano do dilúvio* (2009) e *MaddAddão* (2013), da escritora Margaret Atwood, traz um contexto de distopia, a qual, em seu conceito enquanto sociedade, envolve um cenário pessimista que geralmente é resultante de uma utopia. Nas obras, o contexto distópico vivenciado apresenta uma intensificação da manipulação tecnológica e da expansão do sistema capitalista junto a um Estado enfraquecido pelo domínio de grandes corporações. Fatores advindos dessa guinada ao neoliberalismo englobam maior desigualdade social, destruição, escassez dos recursos naturais e violência. Com a expansão das inovações tecnológicas, fomenta-se a noção utópica transumana de melhoramento humano, distancian-do os corpos de sua organicidade. Desse modo, o objetivo deste artigo é entender como a atividade humana (de)formadora do ambiente social e ético contribuiu para o Antropoceno, resultando em corpos não humanos como uma esperança para uma nova sociedade.

Palavras-chave: Distopia; Utopia; Antropoceno; Capitalismo; Sociedade.

Introdução

O sistema capitalista, em sua trajetória política e social, vem sofrendo transformações ao longo do tempo e carrega consigo questionamentos éticos em cada uma delas, pois atinge um amplo território de diferentes nações ao redor do globo. No entanto, é possível afirmar que, em suas metamorfoses, as diversas formas de exploração se fazem presentes como impulso-ras da máquina sistemática. Nas distopias datadas da segunda metade do século XX, é comum se deparar com cenários pós-apocalípticos, recursos naturais esgotados, Estado e corporações que moldam e limitam as minorias por meio da violência, elites beneficiadas, manipulação e uso da tecnologia conforme interesse de grandes empresários – todos esses um resultado das ações humanas dentro de um sistema neoliberal.

Desse modo, é possível observar que há uma crise ética no funcionamento do capita-lismo. Entretanto, para que se entenda, é necessário observar como a ideia de capital seduz as massas: consumidores e produtores são livres para escolher diferentes opções de compra e venda de produtos; inserção e admissão da força humana de trabalho. No entanto, tal liber-dade é questionada porque aqueles que não conseguem participação neste contrato de venda de força de trabalho acabam sucumbindo à miséria. Também esses trabalhadores, quando in-cluídos nesse fluxo de contrato, muitas vezes acabam sem acesso aos meios de produção que desempenham:

As sociedades capitalistas, como as conhecemos, têm a intenção de abo-lir o trabalho não-livre do tipo encontrado nas sociedades feudais. Eles institucionalizam o trabalho livre na suposição de que os trabalhadores são livres e iguais. Esta é a versão oficial, pelo menos, mas é contrariada na realidade pela coexistência do capitalismo por mais de dois séculos com a escravidão do Novo Mundo. Mas, tirando isso, a força de trabalho dos “trabalhadores livres” é tratada como um bem, o qual é vendido pelo trabalhador à outra parte (o capitalista-empregador) (Fraser e Jaeggi, 2018, p. 16, tradução minha)¹.

1. Capitalist societies, as we know them, have tended to abolish unfree labor of the sort found in feudal socie-ties. They institutionalize free labor on the assumption that the workers are free and equal. This is the official version, at least, but it is contradicted in reality by capitalism’s coexistence for over two centuries with New World slavery. But this aside, the labor power of “free workers” is treated as a good that one party to a legal contract (the worker) owns and sells to the other party (the employer-capitalist).



O capitalismo neoliberal é focado no individualismo, visualizando o consumismo como o bem maior a ser buscado por cada um. Esse modelo se alimenta do enriquecimento desenfreado de nações poderosas e do empobrecimento das nações vulneráveis por meio da globalização. A utopia da livre escolha vendida pelo capitalismo neoliberal traz uma marginalização consequential e, sendo assim, em algumas regiões, a revolta com esse patamar colabora com a ascensão de movimentos reacionários, como neofascismo, totalitarismo e fundamentalismo religioso:

A imagem agregada que emerge de um mundo do século XXI estruturado socioeconomicamente por políticas neoliberais e hegemonia nos níveis local, nacional e transnacional é sombrio: é de uma vasta transferência de poder e recursos do governo para empresa privada, de vida cívica cada vez menor substituída por consumismo, de uma classe oligárquica rentista emergente, de grandes segmentos da população confrontada com escassas condições materiais de existência e poucas perspectivas de mobilidade socioeconômica, e de um sentimento de um futuro próximo dominado por novos colapsos econômicos e crescentes conflitos sociais (Walonen, 2016, p. 11, tradução minha)².

O empobrecimento de nações ou parcelas da comunidade é necessário para sustentar o sistema capitalista, pois é preciso que a classe marginalizada continue a se submeter à classe dominante, mesmo que esta última também seja dependente de seu trabalho. No universo capitalista da trilogia de Atwood, em *Oryx e Crake* (2003), o primeiro livro, as multinacionais comandam a sociedade e crescem às custas da exploração dos trabalhadores e também das falsas promessas às massas ao utilizá-las como cobaias para a ciência, objetivando lucro. O protagonista Jimmy, conhecido como Homem das Neves, relembra a história que levou a sociedade onde vivia à completa destruição, deixando-o sozinho em meio a um cenário pós-apocalíptico que o obriga a dividir espaço com uma comunidade de pós-humanos, os crakers, fruto de um projeto criado por seu amigo de faculdade, Crake, que tinha como objetivo aniquilar a população humana sobre a Terra por meio de um vírus letal disseminado pela indústria farmacêutica. *O ano do dilúvio* (2009), segundo livro da trilogia – diferentemente do primeiro livro, que se passa na segurança dos grandes complexos científicos –, tem seu espaço fora da área protegida e privilegiada da sociedade, tendo como foco a população periférica, onde vivem os chamados “ratos da plebe”. Desse modo, prostitutas, ladrões, bêbados, mendigos, a fome, a miséria, a sujeira e a violência convivem diariamente. Em *MaddAddão* (2013), fechamento da trilogia, os personagens humanos sobreviventes do experimento destrutivo de Crake dividem espaço com novos seres, os crakers, o que gera determinados conflitos de percepções sobre o mundo entre suas sociedades.

Margaret Atwood (2011) analisa os contextos de sua obra quando aponta para os momentos que viviam a humanidade antes do apocalipse provocado pelo personagem Crake. A ciência transumanista, apoiada no capitalismo, castiga as camadas mais pobres da sociedade, resultando em grupos sociais abandonados à própria sorte. Os chamados “ratos da plebe”, na

2. The aggregate picture that emerges of a twenty-first century world structured socio-economically by neoliberal policies and hegemony at the local, national, and transnational levels is bleak: it is one of a vast handing-off of power and resources from government to politically connected private enterprise, of dwindling civic life replaced by rising consumerism, of an emerging oligarchic rentier class, of large segments of population faced with meager material conditions of existence and few prospects of socio-economic mobility, and of a looming sense of a near future dominated by further economic collapses and mounting social strife.



plebelândia fora dos complexos, vivem em anarquia porque foram também negligenciados e abandonados pelo Estado no mundo neoliberal. A esperança da utopia está nos crakers. Ao contrário da condição de pós-humano, o objetivo de Crake ao projetar esses seres é retornar ao estado anterior ao humano, pois, em diálogo com Atwood (2011), os problemas sociais e ambientais provocados pelo capitalismo econômico são fruto exclusivamente da condição de humanidade. A condição de naturalidade da qual o humano se distancia em sua subjetividade é justamente a única alternativa para evitar problemas como perversão, crimes passionais, poluição e consumismo. Tal ideia está em conexão com o que Atwood (2011) sugere quando defende que sua trilogia não é apocalíptica, visto que em mundos apocalípticos tudo é destruído, ao passo que no mundo destruído por Crake somente a raça humana é (quase) aniquilada. A visão proposta pela autora é de que a distopia do livro, na verdade, é a raça humana que ameaça a vida utópica e serena dos crakers em sua naturalidade.

Ao tratar-se de utopia, encontra-se o pensamento utópico conectado aos anseios humanos. Segundo Gregory Claeys (2017), compreende-se a ameaça da natureza humana para a ordem social:

Sociedades utópicas são construídas por seres humanos e feitas para eles. Ademais, utopistas muitas vezes desconfiam da capacidade dos indivíduos de viverem juntos e, por isso, frequentemente encontramos um conjunto rígido de leis no cerne das sociedades utópicas – regras que forcem os indivíduos a reprimir sua natureza instável e não confiável e vestir um traje social mais conveniente. (Claeys, 2017, p. 7, tradução minha)³

Nessa linha de imposição da ordem e descrédito da natureza humana, é possível perceber que a ponte entre utopia e distopia é facilmente atravessada, variando conforme a posição do sujeito e sua experiência:

A distância entre a utopia e a distopia é pequena e pode ser apenas uma questão de opinião e de juízos de valor. [...] Uma vez postas em ação, as utopias não podem ser controladas, e, muitas vezes, pretendem libertar ou tornar felizes os homens, independentemente de suas próprias vontades. A missão de toda utopia é regenerar as pessoas, ainda que precise enfrentá-las e impor-lhes esse alto destino. Eis o caminho que imperceptivelmente nos leva da utopia ao seu gêmeo fantasmático, ao seu *doppelgänger*: a distopia (Matos, 2017, p. 45).

Em seu estudo acerca dos universos utópicos e suas transformações, Andityas Matos (2017) tece uma conexão entre utopia e distopia traçando um panorama dessas construções nas ficções literárias, cinematográficas e na contemporaneidade real. A incapacidade de existência de um espaço utópico geralmente desencadeia o cenário da distopia, onde se criam grupos que acabam desprivilegiados em nome da ordem e do bem:

O papel do direito nas distopias é sempre marcante, apresentando-se como ordenamento eminentemente técnico cuja única função consiste em garantir a perpetuação da dominação social. Ocioso acrescentar que as sociedades distópicas se caracterizam pela inexistência de direitos e

3. Utopian societies are built by human beings and are meant for them. And it is because utopists very often distrust individuals' capacity to live together, that we very frequently find a rigid set of laws at the heart of utopian societies – rules that force the individuals to repress their unreliable and unstable nature and put on a more convenient social cloak.



garantias fundamentais, sendo altamente autoritárias, quando não totalitárias. A principal vítima sacrificada no altar dos (ainda?) fictícios Estados distópicos é a liberdade (Matos, 2017, p. 44).

A premissa da liberdade de escolha é a utopia do capitalismo, entretanto, o trabalhador vive a distopia da desigualdade social, da exploração de mão-de-obra, do culto ao consumismo e da destruição de recursos naturais. Vive-se na era em que os mecanismos do capitalismo se expandiram para além das áreas econômicas e financeiras, passando a penetrar a cultura, a política e, principalmente, os núcleos sociais. Nesse contexto, surge o conceito de Antropoceno, o qual responsabiliza a ação humana como fator determinante nas mudanças geológicas da Terra:

Formulado por Paul Crutzen e Eugene Stoermer em 2000, o conceito de Antropoceno tem sua origem em uma posição eminentemente razoável: o tempo geológico e da biosfera foi transformado de modo fundamental pela atividade humana. Uma nova conceitualização do tempo geológico – uma que inclua a “humanidade” como “grande força geológica” – é necessária (Moore, 2022, p. 14).

Jason Moore (2022) levanta discussões sobre a terminologia do Antropoceno e suas limitações, sugerindo que a mesma é incapaz de explicar mudanças ocorridas a partir do sistema capitalista, da relação de poder entre classes e o dualismo entre natureza e sociedade. Desse modo, propõe a terminologia de Capitaloceno, o qual “[...] entende o capitalismo como uma maneira de organizar a natureza – como uma ecologia-mundo multiespécie, situada e capitalista” (Moore, 2022, p. 17), sugerindo que o capitalismo é responsável pela organização da natureza como um todo, inclusive a natureza humana e suas relações sociais.

O termo Antropoceno é trabalhado por mais autores e problematizado em relação a suas aplicações. O antropólogo Peter Sutoris, apesar de utilizá-lo em suas pesquisas, afirma que tal conceito “coloca todos os seres humanos em uma única categoria, como se todos fossem igualmente responsáveis pela destruição ambiental” (2021, p. 2, tradução minha)⁴, ignorando o fato de que determinadas sociedades são as impulsionadoras da crise ambiental, enquanto outras são as vítimas de suas consequências. Ademais, Sutoris (2021) responsabiliza o perfil colonialista do mundo ocidental pelas mudanças climáticas que atualmente repercutem no planeta.

Há diversas alternativas a esse termo [Antropoceno]. “Angloceno”, “Capitaloceno” e “Oligantropoceno” têm sido propostos como possibilidades que captam de forma mais precisa a responsabilidade pela atual crise climática. Esses termos remetem a grupos distintos – como os mais ricos ou aqueles que vivem no mundo anglófono – como principais agentes da degradação ambiental (Sutoris, 2021, p. 3, tradução minha)⁵.

Ainda que o termo carregue, segundo o autor, uma problemática categorização, Sutoris (2021) sugere a decolonização da nomenclatura, trazendo o modelo colonial ocidental para uma desconstrução nas discussões da antropologia: países empobrecidos devem receber suporte para combater as consequências das mudanças climáticas. Além disso, faz-se necessá-

4. It puts all humans into a single category, as if we were equally responsible for environmental destruction.

5. Alternatives to this term abound. “Anglocene”, “Capitalocene” and “Oliganthropocene” have all have been put forward as possibilities that better capture the responsibility for our current climate crisis. These terms refer to a different group, such as the rich or those living in the English-speaking world, as the main driver of environmental decay.



rio direcionar o modelo de crescimento econômico – evitando visualizá-lo como objetivo único da sociedade ocidental.

Na trilogia em questão, de Margaret Atwood, há um mundo colapsado e assim normalizado: o fim dos recursos naturais, o protagonismo da engenharia genética das grandes corporações capitalistas, o abandono do Estado e a marginalização e vulnerabilização de camadas mais pobres da sociedade se relacionam ao conceito de Antropoceno advindo do modelo ocidental de crescimento econômico e, sendo assim, configura-se um cenário no qual os limites da ética são questionados em nome dos fins lucrativos.

Neoliberalismo e racismo ambiental: os complexos e a plebelândia

Diferentemente das distopias canônicas do século vinte, como *1984* (George Orwell), *Admirável Mundo Novo* (Aldous Huxley) e *Fahrenheit 451* (Ray Bradbury), as distopias do século XXI não partem do medo da opressão Estatal totalitária, mas sim, do caos da globalização, crescimento econômico capitalista neoliberal e descentralização Estatal. Os romances *Oryx e Crake* (2003), *O Ano do Dilúvio* (2009) e *MaddAddão* (2013) expõem determinadas características contextuais de uma segunda virada distópica que traz um mundo oriundo das transformações do capitalismo financeiro a sua expansão desde a Segunda Guerra Mundial, o que possibilita uma readequação para o contexto de Estado, seu papel nas vidas dos personagens e as noções éticas que o sustentam.

No romance *Oryx e Crake* (2003), o pai do protagonista Jimmy trabalha para as fazendas OrganInc e, entusiasmado, relata ao filho sobre os projetos elaborados pela ciência à humanidade. A mãe de Jimmy, que foi microbiologista da mesma companhia, mas, depressiva, não compactua com os caminhos que as empresas percorrem, o que seguidamente resulta em discussões familiares entre o casal. Usualmente, os projetos das companhias pretendiam envolver o público com promessas apelativas de estética e desempenho sexual:

O retorno financeiro em caso de sucesso seria enorme, o pai de Jimmy explicou [...]. Qual a pessoa bem-sucedida – que um dia fora jovem e bonita e agora se entupia de hormônios e vitaminas, mas vivia ameaçada pelo implacável espelho – que não venderia a casa, os filhos e a alma para recuperar o vigor sexual? NooSkins para voltar aos Velhos Tempos, dizia a propaganda (Atwood, 2018, p. 59).

O exemplo trazido pelo pai de Jimmy é referente a uma das biotecnologias propostas pela engenharia genética que, em seu processo de desenvolvimento, recrutava voluntários para processo de testagem, os quais acabavam com a saúde comprometida e sem forças para acionar a companhia na justiça. Por discordar dos processos antiéticos da empresa, a mãe de Jimmy se afasta desse ramo e passa a criticar as ações do marido. Em uma das vezes em que o pai de Jimmy relata à esposa o sucesso de uma experiência de um projeto de neuroregeneração na empresa, ela rebate:

– Atitude positiva em relação a quê? Ao fato de você ter inventado mais uma maneira de arrancar até o último tostão de gente desesperada? [...] Vocês fazem um estardalhaço dos seus produtos e tiram todo o dinheiro delas, aí elas ficam sem dinheiro e não recebem mais tratamento. Para você e seus amigos, não importa que elas apodreçam” (Atwood, 2018, p. 60).



Categorizada pela mãe de Jimmy como uma conduta antiética da empresa e da equipe, a personagem se torna apática e depressiva pois, segundo o marido, cabe a ela a aceitação, tendo em vista que o emprego da corporação é o que garante o sustento da família. O discurso do pai de Jimmy versa que os produtos da empresa são responsáveis por garantir a esperança dos clientes, por fazê-los se sentirem motivados a buscar melhorias nas áreas da estética, da performance pessoal e da saúde e que, mesmo que resultados não sejam alcançados, a esperança é tida como válida.

O fato é que as grandes multinacionais presentes em *Oryx e Crake* (2003) se expandem e se consolidam por meio de um discurso que garanta a compra e a venda de produtos para manutenção de capital. Aproveitando-se da realidade de vulnerabilidade de uma sociedade cansada e carente de experiência subjetiva⁶, utilizam da frustração alheia para alimentar o adoecimento desses indivíduos. Crake, amigo de Jimmy, também a serviço de umas das inúmeras corporações, revela o jogo que alimenta o fluxo econômico:

– As melhores doenças, sob o ponto de vista comercial – continuou Crake –, seriam aquelas que causassem enfermidades prolongadas. O ideal – isto é, para se obter o máximo de lucro – é que o paciente fique curado ou morra antes de o seu dinheiro acabar completamente. É um cálculo refinado. (Atwood, 2018, p. 200).

Crake explica que um dos métodos de lucro da grande corporação HelthWyzer é adoecer a população da plebelândia por meio da inserção de vírus hostis em pílulas de vitaminas comumente vendidas, esperar sua propagação e, posteriormente, fazer a venda de antídotos. Assim, por meio da exploração da marginalidade desses indivíduos, as grandes corporações se propagam, adquirindo cada vez mais força e poder. Sobre isso, retomando Walonen (2016), percebe-se que o capitalismo neoliberal é focado no individualismo, visualizando o consumismo como o bem maior a ser buscado por cada um, tornando-se um capitalismo “sem freios”. Esse modelo se alimenta do enriquecimento desenfreado de nações poderosas e do empobrecimento das nações vulneráveis por meio da globalização.

Desse modo, a expansão das grandes corporações da distopia de *Oryx e Crake* (2003) se deu por conta de promessas não cumpridas que culminaram na servidão de determinada parcela da sociedade. Aproveitando-se do desamparo dos mais pobres e desinformados, expandiram seus domínios por meio da propagação de doenças, da venda de medicamentos, da imposição estética, da exploração sexual, da banalização da violência como entretenimento às camadas privilegiadas, da destruição e do racismo ambiental. Isso é um resultado do descontrole da política neoliberal de biopoder dessas companhias e seus interesses em controlar as ações humanas na sociedade. Ao tratar-se de capitalismo e suas diferentes fases, o regime neoliberal promove uma filosofia de autonomia econômica, o que libertaria os indivíduos. No entanto, essa emancipação tem uma problemática a ser questionada, pois nesse sistema de compra e venda de força de trabalho ainda há uma regulamentação que restringe benefícios e garante regalias de maneira parcial.

Na ilusória liberdade individual do capitalismo, a segregação e a restrição dos sujeitos periféricos se acentuam nas desigualdades. Nessa seara, retomando o conceito do Antropoceno, entra em foco o conceito de racismo ambiental, o qual:

6. A experiência está voltada para o mundo exterior. Ver e pensar claramente vão além do eu. [...] a experiência implica a capacidade de aprender a partir da própria vivência. Experimentar é aprender; significa atuar sobre o dado e criar a partir dele. O dado não pode ser conhecido em sua essência. O que pode ser conhecido é uma realidade que é um constructo da experiência, uma criação de sentimento e pensamento (Tuan, 1983, p. 11).



Diz respeito a um tipo de desigualdade e de injustiça ambiental muito específico: o que recai sobre suas etnias, bem como sobre todo grupo de populações ditas tradicionais – ribeirinhos, extrativistas, geraizeiros, pescadores, pantaneiros, caiçaras, vazanteiros, ciganos, pomeranos, comunidades de terreiro, faxinais, quilombolas etc. – que têm se defrontado com a ‘chegada do estranho’, isto é, de grandes empreendimentos desenvolvimentistas – barragens, projetos de monocultura, carcinicultura, maricultura, hidrovias e rodovias – que os expõem de seus territórios e desorganizam suas culturas, seja empurrando-os para as favelas das periferias urbanas, seja forçando-os a conviver com um cotidiano de envenenamento e degradação de seus ambientes de vida (Herculano, 2008, p. 16).

Na trilogia *MaddAddão* (2013), o racismo ambiental é explícito na camada social da Plebelândia. Nela, vivem os menos privilegiados – público perfeito para a realização das experiências genéticas, largados à própria sorte em um cenário de total violência, exploração sexual, precarização dos direitos básicos – como saneamento e alimentação –, exposição maior à poluição, como é observado principalmente no segundo livro, *O ano do dilúvio* (2009).

As marcas do Antropoceno na trilogia de Atwood se fazem presentes por meio da artificialização da vida, a qual perde sua organicidade. Espécies de animais, por meio da destruição dos ecossistemas, são extintas, cabendo à engenharia genética a criação de organismos híbridos, geneticamente modificados, como as guaxitacas, para apoio emocional, e os porcos, para a doação de órgãos.

Mas as guaxitacas passaram a ser consideradas animais de estimação dentro da OrganInc. Elas não tinham vindo do mundo lá de fora – o mundo fora do Complexo –, então não possuíam micróbios estranhos e não apresentavam risco para os porcos. Além disso, elas eram bonitinhas (Atwood, p. 55, 2003).

Como já mencionado, os Complexos são ambientes à parte da sociedade vulnerável, sendo privilegiados com os avanços da tecnologia e poupados das mazelas sociais, pois são habitados apenas por pessoas com maior poder aquisitivo. Assim, essas pessoas não são afetadas diretamente pela toxicidade dos resíduos e pela água contaminada do meio em que vivem, por exemplo, estando protegidas de doenças e quaisquer contaminações. No entanto, não escapam do colapso alimentar da agricultura industrial: a alimentação é hiperprocessada e geneticamente manipulada:

A Escola HelthWyzer gostava de fazer as coisas à moda antiga, com tendas e mães com chapéus floridos e pais com panamás, e ponche de frutas, com ou sem álcool, e café Happicuppa, e pequenos tubos plásticos de sorvete SoYummie, uma marca exclusiva da HelthWyzer, de chocolate de soja, manga de soja e dente-de-leão torrado de soja e chá verde. Era um cenário festivo (Atwood, 2003, p. 165).

O café Happicuppa, no trecho supracitado, é um produto transgênico símbolo da exploração ambiental e social na obra. É produzido em larga escala e colhido por máquinas, o que levou à falência e à fome os pequenos produtores. Ademais, extensas áreas florestais são desmatadas para a plantação dos grãos, ocasionando uma forte resistência mundial. Inúmeras manifestações violentas contra o consumo do café eram transmitidas na mídia, advindas de sindicatos e movimentos radicais – tornando-se até uma programação midiática de lazer nos



complexos. Os grandes produtores de café, mesmo assim, se sentem seguros, afinal, como um deles cita na obra, “ – Eles vão se cansar disso, vão desistir. Todo mundo quer pagar menos por uma xícara de café, não tem como lutar contra isso” (Atwood, 2003, p. 172).

Também no segundo romance, *O ano do dilúvio* (2009), encontram-se evidências explícitas do Antropoceno. Na narrativa, o vírus letal executado por Crake é referenciado como Dilúvio Seco, fazendo uma referência bíblica ao dilúvio presente em Gênesis protagonizado por Noé. O termo é utilizado por um grupo religioso, os Jardineiros de Deus, que são um contraponto ético e ecológico ao capitalismo extremo da sociedade. Desse modo, os Jardineiros de Deus se apresentam como um lugar de refúgio ou salvação àqueles que querem se desligar da barbárie da civilização, rejeitando o consumismo, cultivando seu próprio alimento e utilizando de uma estratégia religiosa para criar hierarquias como forma de organização social.

Liderados por Adão Um, os membros dessa filosofia participam de sermões, hinos e festividades baseados em figuras importantes para a religião, como determinadas personalidades ou animais louvados em sua filosofia, momentos significativos que vivenciam e reafirmação de regras de conduta:

Oremos, então, para não cairmos no erro do orgulho e nos considerarmos excepcionais, os únicos da Criação que possuem alma. E que não imaginemos que somos superiores a todos os demais e que podemos destruí-los, ao nosso bel-prazer, sem sermos punidos. Nós Vos agradecemos, ó Deus, por nos ter criado de maneira a não nos esquecermos de que não somos apenas inferiores aos anjos, mas também atados pelos laços do DNA e RNA a nossas queridas criaturas (Atwood, 2011, p. 69).

Adão Um prega que a ambição humana é o motivo para sua própria ruína, responsabilizando o homem pelas catástrofes ambientais e pela violência social. No trecho acima, ele reforça em sua oração sua igualdade às demais criaturas habitantes da Terra.

A catástrofe, ocasionada pelo personagem Crake no primeiro romance, é um elemento central na trilogia, sendo explorado em *O ano do dilúvio* (2009) por uma perspectiva religiosa e simbólica. Ao analisar a filosofia dos Jardineiros de Deus, percebe-se uma rejeição de uma corrente antropocêntrica, dialogando com as ideias da antropóloga Anna Tsing (2019), a qual sugere que a sobrevivência humana em meio ao Antropoceno depende de uma colaboração entre humanos e não humanos, baseada na cooperação ecológica e no cuidado.

Para apreciar os desafios do Antropoceno, no entanto, precisamos prestar mais atenção às socialidades interespecies das quais todos nós dependemos. Enquanto bloqueamos tudo o que não é humano, fazemos da sustentabilidade um conceito mesquinho limitado; perdemos o rumo – do trabalho comum que é necessário para viver na Terra tanto para humanos quanto para não humanos (Tsing, 2019, p. 239).

Nesse sentido, a proposta filosófica da religião dos Jardineiros de Deus pode ser vista como uma alternativa ao Antropoceno, visto que, enquanto o capitalismo neoliberal promove a rápida industrialização, o consumismo, a monocultura e o controle biológico, os Jardineiros defendem o cuidado, um ritmo calmo de viver, a igualdade e a diversidade biológica.

Em síntese, nota-se que o Antropoceno na obra é um fenômeno desigual entre as diferentes camadas da sociedade da trilogia de *MaddAddão* (2013). Como consequência disso, a geografia do racismo ambiental se faz representada na plebelândia, onde vivem os indivíduos



em situação de vulnerabilidade econômica. A vida perde sua organicidade e se torna cobaia de experimentos de grandes corporações, o Estado reconfigura seu papel, os complexos são isolados do ambiente degradado e vivem em situação de proteção, e a devastação ambiental em nome das plantações transgênicas e de mão de obra barata são prioridade. Logo, o Antropoceno não se apresenta como um evento único, mas em etapas cumulativas dentro da narrativa, as quais revelam tensões e possibilidades de resistência.

Humanos e não humanos: uma esperança ao Antropoceno

Os teóricos Elaine Gan, Nils Bubandt, Anna Tsing e Heather Swanson, em seu livro *Arts of living on a damaged planet*, trazem o conceito de fantasmas, não no sentido sobrenatural do termo, mas como uma ideia de rastros da destruição capitalista e colonialista, os quais persistem em agir no presente e assombram novas paisagens – como em espécies extintas, as quais ainda afetam ecossistemas, contaminações do solo e do ar e desigualdade social.

Os fantasmas nos lembram de que vivemos em um presente impossível – um tempo de ruptura, um mundo assombrado pela ameaça de extinção. Histórias profundas tombam em sepulturas indisciplinadas que são niveladas por tratores e transformadas em jardins do Progresso. [...] Os fantasmas também são ervas daninhas que sussurram relatos dos muitos passados e dos futuros-por-vir que nos cercam. Mundos já terminaram muitas vezes antes, eles dizem. Os fins chegam com a morte de uma folha, a morte de uma cidade, a morte de uma amizade, a morte de coisas pequenas e de pequenas histórias. As paisagens que crescem a partir desses fins são tanto o nosso desastre quanto a nossa esperança daninha (Bubandt *et al*; 2017; p. 7)⁷.

Ao advertir que a ameaça de extinção não é futura, mas sim presente, os fantasmas vão de encontro à ideia de progresso, buscando pequenas estratégias de sobrevivência entre humanos e não humanos e sussurrando histórias de passados esquecidos. O Antropoceno é feito de múltiplos mundos terminados – povos dizimados, espécies extintas, comunidades deslocadas – sendo algo cotidiano nos tempos modernos. No entanto, quando os autores afirmam que novas paisagens crescem a partir desses fins, eles sugerem que há possibilidades de recomeços.

No último livro da trilogia, *MaddAddão* (2013), a condição de pós-catástrofe, que visava a extinção da espécie humana, é apresentada como um espaço de ruínas habitadas pelos humanos sobreviventes, animais e os crakers. Tais criaturas são uma espécie de pós-humano fruto do Projeto Paradise, cujo objetivo era eliminar a humanidade e todos os seus males, perpetuando somente as características positivas. Fisicamente são altos, resistentes às intempéries da natureza como a luz solar e a escassez de alimentos, e são vegetarianos. Os crakers não carregam consigo a parte subjetiva amorosa, portanto, o ato sexual é puramente reprodutivo e periódico, com rituais de acasalamento. As relações conjugais e monogâmicas são abolidas da espécie pois

7. Ghosts remind us that we live in an impossible present – a time of rupture, a world haunted with the threat of extinction. Deep histories tumble in unruly graves that are bulldozed into gardens of Progress. Yet Arts of Living is also a book of weeds – the small, partial, and wild stories of more-than-human attempts to stay alive. Ghosts, too, are weeds that whisper tales of the many pasts and yet-to-comes that surround us. Worlds have ended many times before, they say. Endings come with the death of a leaf, the death of a city, the death of a friendship, the death of small things and small stories. The landscapes grown from such endings are our disaster as well as our weedy hope.



são consideradas impulso para emoções negativas e passionais de violência. Além disso, em sua ideologia, os crakers não teriam religião ou cultura, marca essencial do ser humano.

Ao contrário da condição de pós-humano⁸, o objetivo de Crake ao projetar esses seres é retornar ao estado anterior ao humano, pois, em diálogo com Atwood (2011), os problemas sociais e ambientais provocados pelo capitalismo econômico são fruto exclusivamente da condição de humanidade. A condição de naturalidade da qual o humano se distancia em sua subjetividade é justamente a única alternativa para evitar problemas como perversão, crimes passionais, poluição e consumismo. Tal ideia está em conexão com o que Atwood (2011) sugere quando defende que sua trilogia não é apocalíptica, visto que em mundos apocalípticos tudo é destruído, ao passo que no mundo destruído por Crake somente a raça humana é (quase) aniquilada. A visão proposta pela autora é de que a distopia do livro, na verdade, é a raça humana que ameaça a vida utópica e serena dos crakers em sua naturalidade.

Os Crakers, como criaturas da bioengenharia, podem ser vistos como pós-humanos, mas, uma vez despojados dos elementos culturais que, segundo Crake, são a essência da humanidade, podem ser vistos como pré-humanos. Além disso, eles não podem interagir com a tecnologia, pois não há nenhuma em seu mundo, e sua curta vida útil é o oposto da eternidade ideal buscada pelo transumanismo. O projeto de transumanismo de Atwood é, também (e ao mesmo tempo), pós-humano e pré-humano (Marques, 2017, p. 185, tradução minha)⁹.

No fragmento supracitado, Eduardo Marques (2017) aponta para um paradoxo na constituição dos crakers, tendo em vista que, apesar de terem sido criados a partir da genética humana, não carregam consigo uma característica inata da humanidade e sua subjetividade: a capacidade de produzir cultura. Para Crake, a subjetividade é a responsável pelos defeitos da raça humana, pois gera sentimentos, complexidades, possibilidade para atritos. A longevidade – elemento foco do transumanismo – é algo a ser eliminado na geração dos crakers, tendo em vista que o propósito da existência é a mera sobrevivência e reprodução. Ademais, a interação com a tecnologia, também em mau uso pela geração de Jimmy e Crake, é desconhecida pelos crakers. Portanto, jamais teriam contato com situação que outrora foram vivenciadas por Crake e Jimmy, como assistir a assassinatos virtuais, pornografia infantil, invasões online e roubo de dados: “O projeto de extinção humana de Crake é definitivamente contrário ao capitalismo tecnológico tardio e às desigualdades que ele cria” (Marques, 2017, p. 195, tradução minha)¹⁰. É possível entender que, para Crake, o retorno à naturalidade biológica humana em condição de pré-humano é o caminho para um recomeço em meio ao fenômeno do Antropoceno.

8. Aqui, toma-se como base para o conceito de pós-humano a visão de Max More (2013), que aborda o viés transumanista e pós-humanista em seus estudos, sugerindo que os transumanistas defendem que a natureza humana não é um fim em si mesma nem um dado inviolável, mas uma etapa provisória da evolução passível de remodelação tecnológica. Nessa perspectiva, o uso deliberado da tecnologia permitiria a superação de limites considerados indesejáveis da condição humana, conduzindo à constituição de sujeitos pós-humanos, menos vulneráveis à doença, ao envelhecimento e à morte, ainda que submetidos a novos desafios.

9. The Crakers, as bioengineered creatures, can be seen as posthuman but, once they are stripped of the cultural elements that, according to Crake, are the essence of humanity, they can be seen as pre-human. Also, they cannot interact with technology as there is none in their world, and their short lifespan is in the polar opposite of the ideal eternity sought after by transhumanism. Atwood's transhumanism project is, also (and at the same time), post-human and pre-human.

10. Crake's project of human's extinction is, ultimately, against late technological capitalism and the inequalities it creates.



Por outro lado, observa-se que os crakers são criaturas movidas pela curiosidade que, mesmo não sendo uma característica unicamente humana, leva-os a desenvolver traços típicos de humanidade. Ao apresentar-se como Homem das Neves, Jimmy Ihes conta histórias de seu surgimento, atribuindo a elas um caráter mitológico que omite a real brutalidade envolvida. Desse modo, surge uma das primeiras marcas culturais dos crakers, que é a conformação de um ritual no qual, em troca de uma história contada, o Homem das Neves recebe dos crakers um peixe. A partir de então, passam a desenvolver traços de religiosidade, manifestando devoção a deuses, estando Crake na posição de deus criador e Oryx como deusa responsável por todos os animais.

Essa conexão com a religião e a cultura aproxima os crakers à condição de humano, questionando as limitações a que foram criados. Marques (2015) defende que a situação pós-apocalíptica é uma consequência que vai além do projeto de Crake de extinguir a humanidade, mas um resultado do capitalismo e seu assolamento, para a qual a população de crakers serviria como um retorno à natureza, de caráter utópico. Ainda assim, no projeto de repopulação da terra, os crakers não teriam contato com seres humanos, pois estariam preparados para viver em sua própria comunidade. No entanto, ao estabelecerem contato com humanos, o projeto segue outro rumo e ambas as espécies encontram afinidades, consolidando-se uma linha sutil que as separa.

A tenuidade fica ainda mais evidente quando entra a participação de Toby, sobrevivente do Dilúvio Seco e ex-integrante dos Jardineiros de Deus, atua nesse processo como mediadora ética entre humanos e não humanos, introduzindo e consolidando a escrita na vida de Barba Negra, criança craker na obra *MaddAddão* (2013). Sabendo que a linguagem é uma ferramenta que liga o passado ao presente e futuro da humanidade, destaca-se tal elemento como uma característica nata do ser humano, diferenciando-o dos demais animais. Seguindo os passos de Jimmy, Toby é percebida como uma figura importante para os crakers pois, além de representar força e sabedoria, também faz contação de histórias. Ao ensinar Barba Negra a ler e escrever, vislumbra um futuro desafiador, sabendo que, a partir da linguagem, as gerações de crakers se transformariam completamente, formando uma nova sociedade que talvez coabitaria com a sua.

Mais tarde, após a chuva, após o final da chuva, ela o encontra na caixa de areia [Barba Negra]. Ele segura uma vareta e o papel. O nome dele está escrito na areia. As outras crianças assistem. Todas cantam. O que fiz agora?, ela pensa. Abri uma lata de minhocas? São tão rápidas essas crianças: vão pegar isso e transmitir para todos os outros. O que virá depois? Regras, dogmas, leis? Testamento de Crake? Quanto tempo até que eles sintam que devem obedecer a textos antigos que se esqueceram de como interpretar? Será que os arruinei? (Atwood, 2019, p. 242).

A preocupação de Toby também é com seus próprios registros, preocupando-se se seriam lidos e tomados como verdade sobre sua origem, pois alimentava um diário com todos os relatos sobre a história do apocalipse e os primórdios dos crakers. Além do mais, Toby possivelmente enxerga os crakers como humanizados, pois já projeta um futuro estruturado nos moldes de sua sociedade. No fragmento citado, Barba Negra representa a aptidão da aprendizagem, em um papel de aculturação, enquanto Oryx, Toby e Jimmy transferem hierarquicamente seus conhecimentos. Posteriormente, transgredindo os objetivos iniciais do projeto de Crake, Barba Negra se torna o primeiro craker a desenvolver a escrita, resgatando a história de seu povo e a incorporá-la em cultos: “E agora acrescentei as Palavras, e coloquei as coisas que



aconteceram depois que Toby deixou de fazer qualquer Escrita e as coloquei no Livro. E fiz isso para que todos saibam dela, e de como começamos a existir” (Atwood, 2019, p. 439).

Desse modo, firma-se uma característica cultural e religiosa, em que Barba Negra narra as histórias do seu povo e eles encerram tal momento por meio de cantoria. Nessa dinâmica, o uso da linguagem como intercâmbio cultural não se torna unicamente humano e promove marcas identitárias que conferem subjetividade aos falantes dessas novas sociedades.

Como pode ter ocorrido a alguém que outras coisas vivas além dos humanos não são sociais? Quanto mais pensamos sobre isso, mais ridícula se torna a oposição entre a socialidade humana e a não humana. O que é não socialidade? Se social significa “produzido em relações intrincadas com outros significantes”, claramente outros seres vivos não humanos são totalmente sociais – com ou sem humanos. [...] O conceito de socialidade não faz distinção entre humano e não humano: a “socialidade mais que humana” inclui ambos (Tsing, 2019, p. 119).

Tsing aborda a questão da sociabilidade através de um viés organizacional, indicando que não há necessidade de uma validação humana sobre outras sociedades de seres vivos. Sendo assim, os crakers, ainda que apresentem características humanas (religiosidade e linguagem), podem ser entendidos como seres sociais, evitando uma dualidade entre humano e não humano.

Dessa maneira, percebe-se que os registros produzidos pelos crakers – representados por Barba Negra – podem ser entendidos como um meio de não repetir comportamentos anteriores à catástrofe, servindo como um alerta às sociedades futuras. Ademais, os crakers, que surgem como uma experiência de salvação ao meio ambiente, acabam por se tornar uma experiência em aberto, sujeita a imprevisibilidades, novas culturas, novos erros e acertos – visto que o projeto de Crake, de criar uma espécie ausente de características humanas, falha.

Conclusão

A leitura da trilogia de *MaddAddão* (2013) permite compreender uma não homogeneidade do Antropoceno, sendo consequências deste período o racismo ambiental, a mercantilização da vida e a intensificação do consumismo – possibilitando constatar que nem todos são unicamente responsáveis ou afetados por tais situações. A população periférica se configura como recurso explorável, sendo objeto da indústria farmacêutica e de estética. Ademais, a plebelândia está frequentemente exposta à violência, esta muitas vezes transmitida midiaticamente como entretenimento aos habitantes dos complexos. A partir disso, entende-se que a utopia capitalista neoliberal de liberdade de escolha é falha: a distopia surge quando o Estado se retira do cenário e as grandes corporações se instauram na sociedade, acarretando a ausência de direitos e proteção social.

No que tange ao colapso ambiental, a trilogia de Atwood viabiliza questionar o pensamento antropocêntrico como base ética de sociedade, estando ele diretamente relacionado aos problemas oriundos do capitalismo. É possível sugerir que os romances apresentam uma perspectiva pós-antropocêntrica, a qual reconfigura a posição humana nos cenários da obra. A falha no projeto de aniquilação da espécie humana cede espaço à convivência com novos seres sociais, os crakers, os quais, em diálogo com os sobreviventes, estabelecem novas manifestações culturais e meios de sobrevivência advindos da troca de experiências. Tal panorama comprova que a humanidade não desaparece completamente, mas se perpetua, deslocando-se de uma posição central para uma posição de negociação.



É na capacidade de sobreviver nas ruínas que está a esperança em meio ao Antropoceno. Os humanos, carentes da civilização tecnológica, aprendem a conviver com os crackers, seres projetados para a vida natural. A cooperação entre espécies traz um modelo híbrido de vida, no qual fantasmas se perpetuam por meio da linguagem, dos registros, da religiosidade – constituindo memória. Sendo assim, a trilogia não propõe uma redenção da humanidade em meio ao caos, mas uma proposta ética de continuidade das diferentes formas de vida na Terra.

Referências

- ATWOOD, Margaret. *MaddAddão*. Tradução de Márcia Frazão. Rio de Janeiro: Rocco, 2019 [2013].
- ATWOOD, Margaret. Margaret Atwood: the road to Ustopia. *The Guardian*, Londres, 14 out. 2011. Disponível em: <https://www.theguardian.com/books/2011/oct/14/margaret-atwood-road-to-ustopia>. Acesso em: 10 dez. 2025.
- ATWOOD, Margaret. *O ano do dilúvio*. Tradução de Márcia Frazão. Rio de Janeiro: Rocco, 2011 [2009].
- ATWOOD, Margaret. *Oryx e Crake*. Tradução de Léa Viveiros de Castro. Rio de Janeiro: Rocco, 2018 [2003].
- BUBANDT, Nils; GAN, Elaine; SWANSON, Heather; TSING, Anna. *Arts of living on a damaged planet*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2017.
- CLAEYS, Gregory. *Dystopia: a natural history*. Oxford: Oxford University Press, 2017.
- DE MARQUES, Eduardo Marks. Human after all? Neo-transhumanism and the post-Anthropocene debate in Margaret Atwood's MaddAddam trilogy. *Revell: Revista de Estudos Literários da UEMS*, v. 3, n. 17, p. 178–190, 2017.
- FRASER, Nancy; JAEGLI, Rahel. *Capitalism: a conversation in critical theory*. Medford: Polity, 2018.
- HERCULANO, Selene. O clamor por justiça ambiental e contra o racismo ambiental. *Revista de Gestão Integrada em Saúde do Trabalho e Meio Ambiente*, v. 3, n. 1, p. 1–20, 2008.
- MATOS, Andityas. Utopias, distopias e o jogo da criação de mundos. *Revista da UFMG*, Belo Horizonte, v. 24, n. 1–2, p. 40–59, jan./dez. 2017.
- MOORE, Jason W. (org.). *Antropoceno ou Capitaloceno: natureza, história e a crise do capitalismo*. Tradução de Antônio Xerxenesky; Fernando Silva e Silva. São Paulo: Elefante, 2022.
- MORE, Max. The philosophy of transhumanism. In: MORE, Max; VITA-MORE, Natasha (org.). *The transhumanist reader: classical and contemporary essays on the science, technology, and philosophy of the human future*. Oxford: Wiley Blackwell, 2013. p. 3–17.
- SUTORIS, Peter. The term “Anthropocene” isn’t perfect, but it shows us the scale of the environmental crisis we’ve caused. *The Conversation*, 20 out. 2021. Disponível em: <https://theconversation.com/the-term-anthropocene-isnt-perfect-but-it-shows-us-the-scale-of-the-environmental-crisis-weve-caused-169301>. Acesso em: 14 dez. 2025.
- TSING, Anna. *Viver nas ruínas: paisagens multiespécies no antropoceno*. Brasília: IEB Mil Folhas, 2019.
- TUAN, Yi-Fu. *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência*. Tradução de Livia de Oliveira. São Paulo: Difel, 1983. 249 p.
- WALONEN, Michael. *Contemporary world narrative fiction and the spaces of neoliberalism*. Florida: Palgrave Macmillan, 2016.



ARTIGO DOSSIÊ

NARRATIVAS DO INSÓLITO, DISTOPIA E UTOPIA

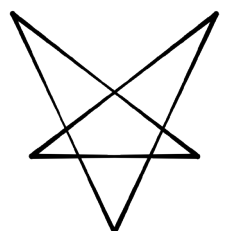
A futuridade como expressão do utópico em *A parábola do semeador*, de Octavia E. Butler

Futurity as a expression of utopia in *Parable of the sower*, by Octavia E. Butler

La futuridad como expresión de lo utópico en *La parábola del sembrador*, de Octavia E. Butler

ANA CLARA DE FREITAS SOARES

Mestranda em Letras: Estudos Literários na Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF).
E-mail: anaclara.soares@estudante.ufjf.br.





Resumo

A proposta visada para o presente artigo é de analisar como a noção de futuridade é trabalhada no romance *A parábola do semeador*, de Octavia E. Butler. A análise será embasada pelo referencial teórico e conceitual da obra de Frantz Fanon, assumindo uma abordagem decolonial. A proposta também visa apontar os pontos de convergência e discordância entre a visão de futuridade defendida por ambos os autores. Enquanto metodologia, adota-se a investigação sistemática da bibliografia selecionada, assim como a sua análise por um processo que perpassa as etapas de construção de uma pesquisa bibliográfica.

Palavras-chave: Octavia E. Butler; Utopia; Futuro; Futuridade; Frantz Fanon.

Introdução

O objetivo central deste artigo se concentra na tarefa de analisar como a noção de futuridade é trabalhada no romance distópico *A parábola do semeador*, de Octavia E. Butler. Para atingir esse fim, o conceito de futuridade à luz da teorização presente no pensamento e obra do filósofo martinicano Frantz Fanon. A proposta também visa articular ambas as visões, propostas pela escritora e pelo filósofo, na pretensão de traçar os pontos de convergência e discordância entre os autores.

O romance de Butler, originalmente publicado em língua inglesa no ano de 1993, especula sobre o futuro a partir de acontecimentos que alteram drasticamente sobre o modo de vida cotidiano e a organização social, em um contexto afetado por múltiplas crises de cunho sociopolítico e ambiental no território e temporalidade em que a história é situada: sul da Califórnia, no recorte temporal estipulado entre 2024 e 2027. O cenário é desenvolvido a partir da imagem de uma Califórnia em chamas, dominada por um estado de violência generalizada e miséria derivada do caos depositado sobre o momento de crise. Tal imagem se afasta do sonho de verão evocado em *California Dreamin'* (1965), canção popular performada pela banda The Mamas & The Papas.

A narrativa de *A parábola do semeador* é centralizada no discurso em primeira pessoa de Lauren Olamina, uma jovem mulher de identidade negra que, em meio a uma crise sociopolítica e ambiental que assola os Estados Unidos na segunda década do século XXI, reflete e infere sobre o mundo ao seu redor a partir da criação de um novo paradigma epistêmico e teológico, pautado pela noção de um devir radical. O novo paradigma criado por Lauren norteia a construção de uma comunidade alternativa denominada semente da terra, que agrupa indivíduos e famílias que compartilham de um histórico de traumas decorrentes da exploração do humano pelo humano e buscam, conjuntamente, meios de resistência e existência sob a iminência da catástrofe civilizatória. A narrativa é guiada pela voz e registros do cotidiano de Lauren em um diário mantido no período que a história se passa.

O contexto descrito no romance, por vezes, se confunde com a realidade material do presente momento, marcado pelo avanço do neoliberalismo, da degradação ambiental provocadas pelas atividades antrópicas (Amaral, 2023, p. 67) e pelas novas configurações subjetivas que emergem junto ao plano político-econômico. Por esse motivo, é atribuído a autora uma posição de profetiza frente aos enunciados que marcam o tempo presente, sobretudo quando, em meados da década de 2010, o mundo testemunhou a chegada ao poder de figuras políticas alinhadas ao fascismo por vias eleitorais, tensionando e mobilizando o cenário sociopolítico em direção à extrema direita em escala global.

Em entrevista, a romancista argumenta que seus livros “olham para onde estamos agora, o que estamos fazendo agora, e para imaginar onde alguns dos nossos comportamentos



atuais e problemas negligenciados podem nos levar” (Butler, 2018, p. 417), desvencilhando o seu discurso da ordem do profético.

A partir de um olhar, crítico e sagaz aos problemas que já vinham permeando a tessitura social no final do último século, Butler propõe uma rota de fuga, se posicionando no território de disputa acerca do futuro, no contraponto radical à máxima de que é “mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo” (Fisher, 2020, p. 149).

Tendo sua escrita tradicionalmente associada à ficção científica, Octavia Butler se apropria do gênero da ficção especulativa como um recurso para reimaginar não apenas o futuro e o presente, mas para também se remontar a um passado traumático, como foi realizado em *Kindred* (2017).

Alguns críticos literários e estudiosos argumentam que, em *A parábola do semeador*, Butler tem a sua escrita cooptada por um senso de esperança característico ao gênero da distopia crítica. Para autoras como Oliveira e Silva (2024), as narrativas que se inserem no gênero da distopia crítica apresentam uma natureza política e lidam, essencialmente, com temáticas ligadas à violência e repressão, que não recaem em abordagens pessimistas. Essas narrativas vislumbram a possibilidade de esperar sobre o futuro, apresentando um aceno para a utopia. As autoras expressam que essas histórias “tratam dos sentimentos mais profundos, de medo e esperança; lidam com violência e propõem a luta contra ela” (Oliveira; Silva, 2024, p. 19), provocando questionamentos à ideologia dominante.

Baccolini (2004) evidencia que o gênero emerge no período entre a década de 1980 e 1990, em textos de autoria feminina e anglófona que manifestam um potencial crítico às normas sociais hegemônicas a partir de um olhar que parte de corpos que não são contemplados ou reconhecidos por essas normas. A crítica acrescenta que autoras como Octavia Butler e Margaret Atwood, ao redigirem narrativas distópicas não pessimistas, desconstróem a ideia do gênero literário.

Amaral (2023), indica que essa movimentação crítica é investida de uma escrita híbrida entre a distopia e a utopia como uma forma de evocar um vislumbre de esperança não idealizado. Essa é a particularidade que distingue o gênero da distopia crítica da caracterização clássica de distopia.

O hibridismo identificado por Amaral e Baccolini aparece em *A parábola do semeador* a partir da decisão da autora de manter viva a sua protagonista, Lauren Olamina, uma jovem mulher negra. A sobrevivência da protagonista subverte as expectativas destinadas a corpos marginalizados em contextos potencialmente catastróficos.

Salvaggio (1984) infere que, em geral, nas narrativas de Butler, a sobrevivência das protagonistas é interpelada por marcas e fissuras traumáticas geradas na jornada de enfrentamento do conflito estabelecido. Essas fissuras são trabalhadas no romance a partir da estratégia de desalienação — um conceito inscrito no corpo teórico da obra de Frantz Fanon. A desalienação é um processo marcado pela busca da emancipação humana através da luta reivindicatória da condição de humanidade negada a sujeitos marginalizados pela hegemonia cultural. A emancipação é o resultado combinado da ação dirigida à conquista da condição almejada e da imaginação utópica.

Argumenta-se que o sentido empreendido de utopia neste texto é embasado pela visão de Hilário (2013), que dimensiona a noção a partir de uma contextualização histórica que remete ao século XVI, atrelando-a a um ideal de progresso como princípio norteador que direciona a humanidade à um caminho em direção ao bem-estar comum. Hillário (2023) pensa e define



a utopia como uma promessa que busca a emancipação ao visualizar um mundo baseado em ideias novas, negligenciadas ou rejeitadas, onde há uma confiança no futuro como fundamento normativo que garante eficácia ideológica (Hilário, 2013, p. 5).

A definição, apesar de generalista em aspectos que tangem a posições ideológicas, é aplicada à argumentação proposta neste artigo a partir de um posicionamento alinhado ao pensamento decolonial, com ênfase no trabalho e obra de Frantz Fanon e François Vergès. Ambos os pensadores desenvolvem reflexões acerca da futuridade e da produção de futuros alternativos à realidade do presente material a partir da lente da utopia.

O processo de desenvolvimento do artigo envolve três etapas de construção, em que, inicialmente será explorado o conceito de futuridade pelo aporte teórico fanoniano para, em seguida, analisar como esse conceito aparece no romance de Butler. À guisa de conclusão, propõe-se traçar articulações entre as maneiras de compreender o conceito de futuridade, assim como apontar, brevemente, as convergências e divergências entre os autores e obras indicados.

Enquanto método, esse estudo se adequa à modalidade de revisão de literatura, apropriando-se dos materiais bibliográficos para compor a análise proposta, assim como do modo de execução por etapas que perpassam a busca, seleção, leitura e redação do texto.

Sobre o conceito de futuridade

O tempo, no campo filosófico, é um território de embate que se posiciona no cerne da disputa sobre um dos principais pilares que erguem a fundação epistemológica de uma cultura. Despido de uma caracterização que confere ao tempo o status de um objeto natural, revela-se um constructo que organiza a realidade material e que estrutura os modos de ser e estar no mundo.

Tim Ingold (2000; 2015), em seu percurso na antropologia, intuiu uma posição de agência à noção de tempo a partir da distinção entre tempo e temporalidade. A proposta de Ingold se aproxima de um tempo que é apresentado enquanto condição para a constituição mútua entre o humano e a paisagem, definindo-o como o elemento que provê a mundanidade do mundo (Ingold, 2015).

Essa definição, sob o olhar do antropólogo, se distancia da noção hegemônica de tempo e, por isso, em diversos momentos, é encarada como temporalidade. Por isso, Ingold (2000; 2015) traça uma linha de distinção entre ambos os conceitos a partir da paisagem. A paisagem é vista como uma lente para narrar histórias, em que o corpo, o nosso corpo, se engaja perceptivamente. Essa lente é impregnada de passado, exigindo um constante exercício de memória e memorização por parte desse corpo (Bailão, 2016).

Por sua íntima relação com o aparato cognitivo humano, a paisagem não pode ser compreendida cronologicamente, pois a cronologia é uma "sucessão regular de um tempo vazio e quantitativo" (Ingold, 2000). Trata-se, portanto, de uma noção não instituída pelo tempo, mas sim por algo singularizado, como a temporalidade. O conceito de temporalidade permite uma compreensão não segmentada acerca do espaço-tempo que se vive e atua, individual e coletivamente.

A abertura contida na separação entre o tempo institucionalizado e a temporalidade como uma ação singular permite a colocação de um olhar crítico sobre a pavimentação do conceito de forma hegemônica, assim como fez Frantz Fanon ao desenvolver seu pensamento e obra. A temática, apesar de não ser central na obra do pensador martinicano, se encontra presente em momentos pontuais, geralmente ancorados na questão da urgência e emergência da superação da violência colonial.



Um desses momentos mais explícitos aparece logo na introdução de *Pele negra, máscaras brancas*, em que Fanon tece considerações sobre a questão da temporalidade em seu pensamento e obra. Em uma dessas considerações, o autor adverte que

Todo problema humano exige ser considerado a partir do tempo. O ideal seria o presente servisse para construir o futuro. E esse futuro não é do cosmos, mas sim do meu século, do meu país, da minha existência. De modo algum devo me propor preparar o mundo que me sucederá. Pertencço irredutivelmente à minha época. E é para ela que devo viver. O futuro deve ser uma construção constante do homem existente. Essa edificação se vincula ao presente, na medida que o considero algo a ser superado (Fanon, 2020, p. 25).

A citação acima apresenta o recorte situacional da concepção fanoniana de tempo, que é despida da convencionalidade da tradição filosófica que o autor se insere. Essa concepção estabelece que cada sujeito pertence “irredutivelmente à sua época”, conferindo centralidade ao tempo presente e à materialidade desse presente, despindo-se de reflexões abstratas. O futuro, neste caso, é uma consequência da ação humana temporalizada no presente, enquanto o presente é algo a ser superado. A superação das condições do presente é o que possibilita a emergência do novo, o qual, na obra do autor, se radicaliza na forma de um “novo humanismo” (Fanon, 2020).

Em *Sobre a cultura nacional*, texto presente no livro *Os condenados da terra*, Fanon versa sobre a superação do passado e presente colonial pelo viés da violência perpetuada na expressão cultural de um povo colonizado. A discussão presente no texto pondera sobre a questão da emergência de uma cultura verdadeiramente nacional como etapa concomitante ao processo de libertação colonial via combate.

No texto, Fanon, ao refletir sobre o lugar da tradição, infere que essa posição é ambígua, podendo tanto representar a inércia cultural quanto a efervescência de criatividade frente à radicalidade das mudanças. Para exemplificar, o autor remete à tradição oral para expressar seu ponto de vista, pautado na atualização das narrativas para comportar as demandas do presente.

Cada vez que o contador expõe um episódio novo diante de seu público, assiste-se a uma real invocação. É revelada ao público a existência de um novo homem. O presente não está mais fechado em si mesmo, mas dividido em pedaços. O contador de histórias volta a dar liberdade à imaginação, inova, realiza obras criadoras (Fanon, 2022, p. 242).

Sob o aporte teórico de Frantz Fanon, a futuridade pode ser compreendida como um exercício de imaginação de outras possibilidades de futuro, onde o horizonte emancipatório é aspirado e cultivado a partir da práxis revolucionária. Essa visão não é singular à Fanon, sobretudo quando, na contemporaneidade, há pensadores decoloniais que recuperam essa capacidade imaginativa, como François Vergès.

No manifesto *Feminismo decolonial*, Vergès estabelece que é necessário combater o idealismo derrotista, a fim de instruir e reorientar a luta como um processo contínuo, numa temporalidade situada em um “longo caminho rumo à liberdade, uma luta sem trégua, a revolução como trabalho cotidiano” (Vergès, 2020, p. 21). Para a pensadora, essa reorientação do sentido de luta exige a apreensão de uma nova política cognitiva, capaz de redirecionar a percepção a essa temporalidade contínua, a fim de evitar a adoção de posturas pessimistas.



Dessa forma, compreende-se que, tanto para Fanon quanto para Vergès, é possível imaginar e construir um mundo para além das armadilhas capitalistas, contradizendo à máxima de que “é mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo” (Fisher, 2018). Ressalta-se que, na visão fanoniana, um futuro verdadeiramente emancipatório é construído sobre as cinzas de um passado e presente então superado pela instauração da soberania do colonizado sobre a sua cultura.

A futuridade, portanto, reside no exercício de imaginação e recuperação da agência sobre o presente, que garante a edificação de um futuro que aspira a emergência do novo. O novo, nessa perspectiva, é a expressão de uma humanidade emancipada das amarras coloniais, a partir da ação direcionada para a superação dessa condição de opressão. Desta forma, a emancipação, nesses moldes, é a força motriz para a mudança — uma virtude utópica.

A futuridade em *A parábola do semeador*

O romance distópico *A parábola do semeador*, publicado em língua inglesa em 1993, pela escritora estadunidense Octavia Estelle Butler (1947 — 2006), especula sobre um futuro, situado entre 2024 e 2027, a partir de um panorama sociopolítico de crise climática alarmante e ascensão do fascismo. O cenário representa uma Califórnia em chamas, dominada pela violência generalizada e miséria.

Os incêndios e as cinzas remanescentes das chamas que invadem a paisagem fazem parte do cenário narrado por Lauren Olamina em um diário mantido no período que a história se passa.

A jornada da protagonista em sua deambulação pelo território californiano se divide em dois momentos, sendo um deles marcado pela familiaridade da vida doméstica e outro pela peregrinação nas ruas e estradas que cruzam sua terra natal. Exploraremos melhor essa divisão.

O primeiro momento tem a duração de três anos e é marcado pela vivência familiar e comunitária de Lauren, que residem em Robledo, uma cidade fictícia posicionada no sul da Califórnia, pertencente ao condado de Los Angeles, conforme é descrito no livro.

A família da personagem é composta por seus quatro meios-irmãos, seu pai e a sua madrasta. Todos habitam em uma casa inserida em uma comunidade murada. A comunidade é restrita aos moradores e, por adotar um sistema de autogestão, necessita de uma base sólida no aspecto comunitário. A estratégia de autogestão é aplicada em decorrência do desmonte do dispositivo estatal, que oferta à população serviços públicos básicos, como segurança, saúde e educação. Dessa forma, poucos possuem trabalhos externos à comunidade e a circulação monetária é escassa, seja dentro ou fora deste ambiente.

Nesse momento a trajetória de Lauren tem suas raízes fincadas na contestação do modo de vida de sua família. Filha de pastor, a personagem se enxerga constantemente enclausurada em seus próprios pensamentos, amedrontada pela hipótese de se resignar aos valores e costumes prezados pela família. Com isso, o diário torna-se o espaço de expressão de desejos e pensamentos, sobretudo de sua relação com a religião.

A religião cristã, pregada pelo pai, é amplamente negada por Lauren, que compreende e empreende para si uma crença pautada em um novo paradigma epistêmico e teológico, fundamentado em um devir radical. A personagem interpreta o devir como uma condição inerente da vida, como um fato o qual a parte majoritária das pessoas não se atentam suficientemente. Para ela, a mudança se encontra



desde a segunda lei da termodinâmica até a evolução darwiniana, da insistência do budismo de que nada é permanente e de que todo o sofrimento resulta de nossas ilusões de permanência, até o terceiro capítulo de Eclesiastes ("Tudo tem o seu tempo"), a mudança faz parte da vida, da existência, da sabedoria em comum. Mas eu não acredito que estejamos lidando com tudo o que isso significa. Nem sequer começamos a tratar disso (Butler, 2018, p. 38-39).

Em seus escritos, Lauren manifesta essa nova noção de divino, moldada no princípio de que "a única verdade perene é a mudança" (Butler, 2018, p. 12). A impermanência como estado natural das coisas é o princípio que dirige a personagem a não se conformar à ideia de iminência da catástrofe. Para ela, ainda há futuro a ser semeado dos escombros civilizatórios. A equiparação com a figura mítica da fênix é evocada para representar essa visão.

Para ressurgir
Das próprias cinzas
Uma fênix
Deve
Primeiro
Queimar (Butler, 2018, p. 188).

Na externalidade de sua escrita e pensamentos, Lauren tenta manifestar seus novos ideais, mas acaba encontrando impasses relacionados ao seu gênero e idade, reconhecendo que essa é uma tarefa que exige rupturas e enfrentamentos, expressando que

quando as pessoas conseguirem prestar mais atenção ao que eu digo do que à minha idade, usarei esses versos para libertá-las do passado apodrecido e talvez consiga impulsioná-las para que se salvem e construam um futuro que faça sentido (Butler, 2018, p. 103).

Com a citação, torna-se perceptível a persistência e impulso de Lauren para transformar as pessoas ao seu redor, mesmo que, para isso, implique o exercício de paciência sobre a maturação de suas ideias, de seu corpo e mente. O tempo e a sua consequente passagem tornam-se elementos importantes para a constituição da narrativa, visto o desenvolvimento da história atravessa o período estipulado de quatro anos.

Lauren compreende que, para que suas ideias tomassem materialidade, era necessário garantir a sua sobrevivência apesar de qualquer adversidade. É por esse motivo que a personagem começa a recolher informações, mapas e itens que considera essencial para sobreviver ao ambiente das ruas. Dos itens listados no livro, acentua-se a armazenagem de sementes para o aguardo de um lugar de pouso, de um refúgio onde lhe permitisse semear o futuro.

É no espaço do diário que Lauren também deposita suas expectativas e medos e relação ao seu futuro. Ao observar outras adolescentes de sua faixa etária, a personagem percebe um ponto em comum entre esse grupo: a adesão ao casamento e a maternidade precoce sem a perspectiva de encarar outras realidades.

Apesar de ter e manifestar desejos distintos, Lauren enfrenta as expectativas da família e comunidade pelo seu casamento com o namorado, Curtis. Em conversa, um dos irmãos de Lauren, expressa que, para a irmã, é "melhor se casar com Curtis e ter bebês" (Butler, 2018, 138) a viver fora dos muros. A personagem, em sua intimidade, não nega a possibilidade de formação de uma família, mas cobiça meios de acessar novas experiências e de colocar em prática suas ideias.



Para acessar essas experiências, Lauren decide sair do ambiente familiar para viajar em direção ao norte do país. A personagem nutre a crença de que, ao norte, encontra-se melhores condições de vida e disponibilidade de vagas de emprego. A decisão é pautada pelos anos que se passam e o alargamento das dificuldades de se manter dentro da fortaleza dos muros, em um momento de constantes ataques externos e de perdas de membros importantes para a manutenção da comunidade, incluindo o pai de Lauren.

Em um desses ataques, a estrutura do local é afetada por um incêndio em larga escala, que ceifa a vida de figuras familiares e cotidianas à Lauren, que consegue escapar, sobrevivendo isoladamente.

Para Salvaggio (1984), a “sobrevivência a qualquer custo” uma característica preponderante nas personagens femininas de Butler. Para a crítica, essas personagens são sobreviventes que exibem em si as marcas e fissuras geradas na jornada de enfrentamento do conflito estabelecido em suas narrativas. A resiliência frente às adversidades é o que garante a essas personagens uma capacidade de serem cooptadas por um senso de esperança que aponta para caminhos utópicos (Baccolini, 2004).

O fogo e a combustão são importantes recursos utilizados na narrativa desenvolvida por Butler (2018), que representam um prospecto de mudança frente à cenários de adversidade a serem enfrentados por Lauren. O principal ponto de ruptura da história, quando a protagonista perde o seu laço com a família e comunidade de origem, é ambientado em um cenário em chamas. O incêndio, neste caso, é o pontapé que leva a protagonista a trafegar pelas ruas e rodovias californianas em busca de um lugar de pouso.

É a partir dessa ruptura que se dá início ao segundo momento da história, em que Lauren busca meios de sobreviver sozinha em um ambiente desconhecido e repleto de perigos alarmantes.

De maneira gradual, Lauren agrupa outros sobreviventes do ataque e pessoas diversas que têm o seu caminho interceptado pela protagonista. Assumindo uma postura de liderança, ela persevera por si e pelo grupo. O pano de fundo presente na história dessas pessoas é a experiência de violência derivada pela exploração do humano pelo humano, aludindo à servidão escravocrata em diferentes âmbitos.

O trauma da escravidão é escancarado por essa trajetória de deambulação pela paisagem, embebida pelos entrelaçamentos entre passado e presente (Bailão, 2016), onde Lauren e o grupo acessam a parcela da história estadunidense recalcada pela ideia de encerramento da escravidão a partir de sua abolição — uma formalidade institucional e jurídica.

A dimensão do trauma é trabalhada por via da recuperação da memória desse elemento recalcado e desconstrução de pressupostos engessados no imaginário pessoal e coletivo acerca dessa fissura traumática. Esse trabalho se assemelha ao procedimento freudiano de recordar, repetir e elaborar (Freud, 2010). Essas fissuras, sob a ótica da psicanálise freudiana, podem ser interpretadas enquanto traumas remanescentes do contato com o infamiliar (Freud, 2019), representado pelos conteúdos que deveriam permanecer velados à consciência, mas que retornam sob a forma de angústia. A elaboração destes traumas se dá pelo exercício de manifestação dessas angústias pela via da palavra, seja através da fala ou da escrita individualizada.

Orientado por uma sensibilidade coletiva, Frantz Fanon propõe uma estratégia de elaboração de traumas baseada na primazia da ação reivindicatória, distinguindo-se do procedimento formulado pelo fundador da psicanálise. O pensador propõe um método de intervenção sobre o trauma derivado da violência coletivamente experimentada por corpos marginalizados.



O método consiste no processo de desalienação desses corpos à condição de servidão imposta, reivindicando a sua humanidade e autonomia no almejo da emancipação utópica. À ação de desalienar atribui-se o sentido de decolonizar — um rompante radical com o pensamento e modo de organização social hegemônica no ocidente.

Fanon, mesmo rejeitando a individualidade do procedimento freudiano, aplica o exercício estipulado em três etapas. O esforço de lembrar, para o pensador, é essencial para reorientar os afetos e a razão em direção à construção utópica. A problemática tratada em sua obra é situada na temporalidade e na superação do passado, pois ele se define na oposição da História que aprisionou e escravizou os seus semelhantes. Por isso,

O problema aqui considerado se situa na temporalidade. Serão desalienados negros e brancos que se recusarem a se deixar enclausurar na Torre Substancializada do passado. Para muitos outros negros, a desalienação virá, ademais, da recusa em considerar a atualidade definitiva (Fanon, 2020, p. 237).

Marques e Freitas (2021), enxergam na personagem de Lauren uma alusão a figuras históricas abolicionistas, como Harriet Tubman e Frederick Douglas. Para os autores, a personagem, em sua jornada, precisa romper com os ligamentos da ideia de escravidão presa ao modelo histórico que precede a guerra de secessão para, enfim, compreender que a escravidão é um processo contínuo que se perpetua no presente (Marques e Freitas, 2021, p. 173).

A perspectiva retratada por Marques e Freitas (2021) se assemelha com a forma pela qual Vergès expressa a sua visão de temporalidade, como um processo contínuo, sem quebras históricas marcadas por eventos que sinalizam um início e fim de uma era. O rompimento citado é o caminho que possibilita a contravenção de afetos que apontam para o conformismo com o estado das coisas, enveredando o corpo e o psiquismo para a construção de uma nova política cognitiva. Para Vergès (2020), é a partir dessa temporalidade que a sua proposta de feminismo decolonial se engaja, a fim de se situar no panorama de disputas acerca do futuro, visando a emancipação humana em primeiro lugar.

Acerca da identificação do posicionamento de Lauren como uma figura abolicionista, aponta-se para uma referência direta presente no livro às *underground railroads*, onde a protagonista afirma que formula em seu entorno uma “versão moderna de um grupo de *underground railroad*” (Butler, 2018, p. 363). A título de curiosidade, a *underground railroad* (2025) foi uma rede de trilhas de fuga subterrâneas utilizadas por refugiados de campos escravistas, que se estende pelo mapa dos Estados Unidos, de norte a sul e abrangendo a costa leste e oeste.

Tomada por esse espírito de libertação, a personagem afirma que

As coisas estão ruindo cada vez mais. - Eu fiz uma pausa. - Mas garanto que se conseguirmos convencer ex-escravos de que eles podem ter liberdade conosco, ninguém vai lutar mais para mantê-la. Mas precisamos de armas melhores. E precisamos tomar muito cuidado... (Butler, 2018, p. 364).

O desfecho da história é preconizado por uma adversidade que aflige o grupo, em conjunto. Neste momento, o fogo é um recurso novamente utilizado como ponto de ruptura. O fogo reaparece em uma cena na qual se descreve uma tempestade de fogo. O fenômeno apresenta uma ameaça à sobrevivência da personagem principal e grupo que congrega em seu entorno quando se dirigiam ao refúgio aspirado. Ao sobreviverem, Lauren expressa que



Conseguimos emergir do pior da fumaça e das cinzas, e escapar das rajadas de vento quente. (...) Foi inacreditável. Íamos sobreviver. Ainda estávamos vivos e juntos – chamuscados e arrasados, precisando muito de água, mas vivos. Nós conseguimos passar por aquilo. (Butler, 2018, p. 384)

Posteriormente, encontram o lugar de refúgio aspirado, possibilitando, enfim, que o grupo se estabeleça como uma comunidade e, assim, plantar suas sementes e gestar um futuro possível e digno para todos, tanto dentro quanto fora da comunidade. Essa noção de futuro, na utopia de Lauren, não se limita ao fortalecimento dessa comunidade em termos de sobrevivência, estendendo-se para a garantia da permanência humana no mundo. Sobre esse aspecto, a personagem aponta que

O destino da Semente da Terra é criar raízes entre as estrelas. (...) Este é o principal objetivo de Semente da Terra e o último recurso humano para driblar a morte. É melhor que persigamos este destino se quisermos ser algo além de dinossauros de pele lisa — aqui hoje, mortos amanhã; nossos ossos misturados com os ossos e cinzas de nossas cidades. (Butler, 2018, p. 275)

O destino imaginado por Lauren é, para além de tudo, “o último recurso para driblar a morte” (Butler, 2018, p. 275) e, por consequência, superar a catástrofe iminente — o fim da humanidade. A visão da protagonista é embebida pelo senso de esperança que Baccolini (2004) identifica na escrita de Octavia Butler e pelo direcionamento utópico que constitui a base do pensamento fanoniano.

A futuridade é trabalhada na obra como um esforço contínuo de resistência perante as cinzas e ruínas de uma nação em colapso. A utopia como força motriz é o elemento que permite à protagonista perceber que “para ressurgir das próprias cinzas, uma fênix deve primeiro queimar” (Butler, 2018). Dessa forma, para Lauren, mesmo em meio aos escombros e cinzas do passado, o futuro ainda é um terreno a ser semeado.

Considerações finais

A noção de futuridade sob o ponto de vista de Frantz Fanon assume um caráter situacional, que posiciona o sujeito e seu coletivo a um tempo, considerando suas possibilidades e limitações. O futuro, encarado como uma construção que se dá no presente, reestabelece uma conexão, uma relação de continuidade entre tempos, assim como infere uma capacidade de inserir uma visão crítica acerca do que é realizado no presente. Portanto, o presente se torna o cenário que ambienta a mudança. Da mudança pode vir a surgir a emergência do novo que, para o pensador martinicano, é o ato desalienante — em outras palavras, decolonial. Ressalta-se que, essa dimensão de tempo e temporalidade é pensada no interior da cena colonial, em um contexto de efervescência social rumo ao processo de consolidação da independência argelina. Por esse motivo, o passado é o objeto a ser superado pela construção dada no presente.

Octavia Butler, em *A parábola do semeador*, especula sobre o futuro sob a lente da distopia, em um cenário que pondera sobre questões pertencentes às preocupações humanas no despontar do século XXI, seja na realidade ou no universo ficcional imaginado. O futuro, caracterizado por múltiplas crises que atravessam o plano sociopolítico, é percebido pela jovem Lauren Olamina, a protagonista do romance, como uma janela que se abre para a difusão de um novo modo de vida, que contraria o pessimismo e subverte a ideia de catástrofe generalizada.



O fim, para Lauren, é o início de algo inédito, edificado dos escombros de um passado perverso. A partir desses escombros, a protagonista constrói, gradativamente, um futuro para si e para o grupo que congrega. A futuridade, nessa perspectiva, se encontra presente no esforço constante de produzir condições que garantam permanência e sobrevivência de si, da comunidade e de suas ideias. O futuro é o território almejado quando se coloca em perspectiva o desfecho da história, onde Lauren encontra um lugar de refúgio para elaborar sua jornada e definir meios de edificar esse futuro a partir da ação, da luta pela garantia desse território.

O encontro das ideias de ambos os autores se manifesta na confecção de uma noção de futuridade constituída, essencialmente, pela ação humana direcionada a um objetivo almejado por uma imaginação utópica.

A capacidade de agência humana recuperada pela utopia tanto de Fanon quanto de Butler posiciona o tempo não como um alinhamento cronológico, mas sim uma temporalidade dotada da comunhão entre o aparato perceptivo humano e a dimensão espaço-temporal, tal como exprime Ingold na distinção entre os dois conceitos apresentados. O tempo – ou melhor, a temporalidade — para ambos os autores é uma ação perceptivamente engajada com a composição dialógica espaço-tempo.

A leitura de tempo (e de modos de produzir futuro) por aqui defendida interpreta essa agência como o principal ponto de convergência entre os autores ora citados. Em acréscimo, pondera-se que a agência é a condição primordial que possibilita o ato direcionado para a emergência de novos meios de existir e ocupar o mundo. A emergência do novo, neste caso, é denominada enquanto futuridade, considerando a argumentação exposta no texto do artigo.

Enquanto discordância, identifica-se a forma com o qual os autores lidam com o futuro. Enquanto para Butler o futuro é o elemento central de sua narrativa, Fanon privilegia o presente, verificando uma ênfase menos direcionada ao tempo futuro. A maneira com o qual Butler desenvolve suas ideias no romance pode ser assimilada à composição de Vergès, que reorienta a temporalidade da luta para a recuperação de sentidos utópicos, visando uma construção de futuro.

Tendo desenvolvido os pontos de convergência e discordância entre autores, expresse o interesse e a curiosidade futura de investigar com maior grau de aprofundamento a composição defendida por Vergès em sua proposta de edificação de uma abordagem feminista decolonial, para, assim, embasar uma análise do romance de Butler a partir dessa lente.

Referências

AMARAL, George Augusto. A atualidade da representação das consequências das mudanças climáticas no romance *A parábola do sementeiro*, de Octavia E. Butler. *Abusões*, Rio de Janeiro, v. 22, n. 22, p. 64-96, Dec. 2023. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/abusoes/article/view/73199>. Acesso em: 2 set. 2024.

BACCOLINI, Raffaella. The Persistence of Hope in Dystopian Science Fiction. *PMLA*, v. 119, n. 3, p. 518-521, Mai. 2004. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/25486067>. Acesso em 28 jul. 2024.

BAILÃO, André. Paisagem - Tim Ingold. In: BAILÃO, André. *Enciclopédia de Antropologia*. São Paulo: Universidade de São Paulo, Departamento de Antropologia, 2016. Disponível em: <http://ea.fflch.usp.br/conceito/paisagem-tim-ingold>.

BUTLER, Octavia Estelle. *A parábola do sementeiro*. 1. ed. São Paulo: Morro Branco, 2018.



BUTLER, Octavia Estelle. *Kindred*. 1. ed. São Paulo: Morro Branco, 2017.

CALIFORNIA DREAMIN'. [Compositor e intérprete]: The Mamas & The Papas. New York: RCA Record, 1965. Digital (2:38 minutos).

ESTADOS UNIDOS. National Park Service. *Underground Railroad*. Washington: National Park Service, 2025. Disponível em: <https://www.nps.gov/subjects/undergroundrailroad/what-is-the-underground-railroad.htm>. Acesso em: 12 set. 25.

FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. 1.ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2022.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. 1. ed. São Paulo: Ubu, 2020.

FISHER, Mark. *Realismo capitalista*. 1 ed. São Paulo: Autonomia Literária, 2020.

FREUD, Sigmund. Freud (1911-1913) - *Obras completas volume 10: Observações psicanalíticas sobre um caso de paranoia relatado em autobiografia ("O caso Schreiber")*, artigos sobre técnica e outros trabalhos. 1. ed. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2010.

FREUD, S. *O infamiliar: das unheimliche*. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

HILÁRIO, L. C. Teoria crítica e literatura: A distopia como ferramenta de análise radical da modernidade. *Anuário de Literatura*, Florianópolis, v. 18, n.2, p 201-215, 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/2175-7917.2013v18n2p20>. Acesso em 14 ago. 2024.

INGOLD, Tim. Paisagem ou mundo-tempo?. In: INGOLD, Tim. *Estar vivo: Ensaio sobre conhecimento, movimento e descrição*. 1 ed.. Petrópolis: Vozes, 2015, p. 260-278.

INGOLD, Tim. Temporality of the landscape. In: INGOLD, Tim. *The perception of the environment: essays in livelihood, dwelling and skill*. Londres: Routledge, 2000, p. 189-208.

MARQUES, Eduardo Marks.; FREITAS; Anderson Luis Brum de. Do afrofuturismo ao distópico: o caráter político-religioso de A parábola do sementeiro, de Octavia E. Butler. *Revista de Estudos Culturais, São Cristóvão*, v. 2, n. 17, p. 163-178, Dez. 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufs.br/revec/article/view/17200>. Acesso em 02 set. 2024.

OLIVEIRA, Natália Fontes.; SILVA, Caroline Palhares. Distopias contemporâneas de autoria feminina: A luta das protagonistas em um contexto distópico. *Inventário*, Salvador, [S.l.], n. 33, p. 15-31, Jul. 2024. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/inventario/article/view/60671>. Acesso em 29 set. 2024.

SALVAGGIO, R. Octavia Butler and the black Sciencefiction heroine. *Black American Literature Forum*, v. 18, n. 2, p. 78-81, Jul. 1984. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/2904131>. Acesso em 04 ago. 2024.

VERGÈS, Françoise. *Um feminismo decolonial*. 1 ed. São Paulo: Ubu Editora, 2020.



ARTIGO DOSSIÊ
NARRATIVAS DO INSÓLITO, DISTOPIA E UTOPIA

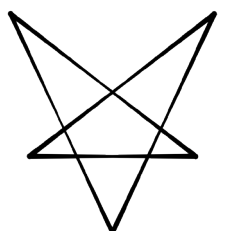
Uma leitura de *Copacabana Hong Kong*, de Fausto Fawcett

A reading of *Copacabana Hong Kong*, by Fausto Fawcett

Una lectura de *Copacabana Hong Kong*, de Fausto Fawcett

RODRIGO LUCIANI FARIA

Mestrando em Estudos de Linguagem pela UTFPR.
Professor de Língua Portuguesa na rede pública.
E-mail: rodlucf@gmail.com.





Resumo

A construção de cenários distópicos é uma constante na obra de Fausto Fawcett. Como exemplo disso, o conto *Copacabana Hong Kong* narra o trajeto de Derek, um cientista estadunidense, em direção a um canhão de peças íntimas com o objetivo de lançar lingerie no céu para combater a poluição atmosférica. Para a nossa análise, elegemos conceitos do realismo grotesco segundo Mikhail Bakhtin (1996) e do pós-modernismo de Linda Hutcheon (1991) a fim de explorar a maneira como Fawcett constrói essa narrativa distópica a partir de imagens grotescas do corpo e de referências interdiscursivas. Consideramos, também, a análise de M. Elizabeth Ginway (2005) sobre o *cyberpunk* brasileiro em suas referências à sexualidade e à cultura brasileira e afro-brasileira.

Palavras-chave: Literatura; Realismo grotesco; Pós-moderno; Fausto Fawcett.

Introdução

Copacabana Hong Kong integra a antologia de contos *Básico Instinto* (2014), lançada originalmente pelo multiartista carioca Fausto Fawcett em 1992. Na história em questão, a qual resumimos tentando manter o aspecto inventivo da escrita de Fawcett, Derek, um superdotado astrofísico americano, atravessa uma distópica versão de Copacabana em direção ao canhão de peças íntimas a fim de acender o seu pavio-laser para atirar lingerie no céu do bairro¹. Durante o percurso, ele observa diferentes aspectos da cidade até ser abduzido por uma ninfeta narcótica e por ela abusado em um duplex conjugado, no qual funciona durante o dia um depósito de táxímetros falsificados. Ao final do conto, o cientista acorda em um banco do calçadão e percebe que foi roubado, ficando de posse apenas de uma navalha cor-de-rosa.

O presente artigo está inserido no campo dos estudos literários e objetiva expandir a literatura referente à obra de Fausto Fawcett. Assim, buscamos apresentar uma leitura do conto escolhido verificando a aplicabilidade de conceitos referentes ao realismo grotesco de Mikhail Bakhtin (1996) em um autor contemporâneo, nos apoiando também nos estudos de Rogério C. de Almeida (2007; 2010) e Ricardo Celestino (2025). Paralelamente, ao discutir o caráter ambivalente do realismo grotesco, tentamos uma aproximação com a discussão sobre o pós-modernismo feita por Linda Hutcheon (1991) enquanto estabelecemos conexões com o estudo de M. Elizabeth Ginway (2005) sobre o *cyberpunk* brasileiro.

Referencial teórico: o realismo grotesco e a ironia pós-moderna

Uma leitura do grotesco em Fawcett já foi sugerida por Ricardo Celestino (2025). Em seu artigo, o professor e pesquisador elege o grotesco, o marginal e a estranheza para formar um quadro hermenêutico a fim de analisar o romance *Favelost* (2012). Celestino baseia-se majoritariamente na fundamentação do grotesco de Wolfgang Kayser para explorar a dissonância entre aparência e essência, a qual rompe normas estéticas e causa estranhamento e abjeção. Celestino afirma que, em *Favelost*, "Fawcett utiliza o grotesco para criar uma representação distorcida e hiperbolizada da realidade urbana, revelando as contradições e tensões subjacentes à vida nas metrópoles", destacando o uso da metástase do câncer como metáfora para a disseminação desordenada da tecnologia, subvertendo a lógica de que essa traria benefícios sustentáveis para a humanidade (Celestino, 2025, p. 130-131). O professor retoma brevemente Bakhtin, citando a "confusão e metamorfose das formas, por meio de um rebaixamento axiológico do sujeito, que deveria ocupar um plano elevado" (Celestino, 2025, p. 132) sem, entretanto, aprofundar-se no realismo grotesco do filósofo russo.

1. Usamos termos retirados do próprio conto para resumir seu enredo.



Para o nosso estudo, em que tencionamos deslocar conceitos desenvolvidos a partir da leitura de uma obra medieval – feita por Bakhtin sobre Rabelais – para um escritor contemporâneo, é importante lembrar que, no realismo grotesco, o elemento corporal “é um princípio profundamente positivo” e que “o corpo e a vida corporal adquirem simultaneamente um sentido cósmico e universal” (Bakhtin, 1996, p. 17). Assim, o rebaixamento axiológico do sujeito citado por Celestino assume um caráter favorável por conta da ambivalência construída a partir da degradação. Sobre a degradação, afirma Bakhtin (1996, p. 19):

Degradar significa entrar em comunhão com a vida da parte inferior do corpo, a do ventre e dos órgãos genitais, e portanto com atos como o coito, a concepção, a gravidez, o parto, a absorção de alimentos e a satisfação das necessidades naturais. A degradação cava o túmulo corporal para dar lugar a um novo nascimento. E por isso não tem somente um valor destrutivo, negativo, mas também um positivo, regenerador: é ambivalente, ao mesmo tempo negação e afirmação.

Em sua dissertação de mestrado, Rogério C. de Almeida explica que a ambivalência “constitui um discurso destruidor que degrada e mortifica o criticado, porém, juntamente com esses aspectos, regenera e renova” (Almeida, 2007, p. 23). Em outro trabalho, ao estudar as cantigas de maldizer portuguesas, o pesquisador afirma ainda se tratar de “uma força potencializadora que, ao mesmo tempo, critica o outro e retorna sobre si mesma” (Almeida, 2010, p. 59). Eis um primeiro ponto de contato que enxergamos entre os conceitos do realismo grotesco e a obra de Fausto Fawcett, o qual não se furta de descrever atos sexuais, escatológicos e violentos em seus trabalhos, conforme exemplificaremos na sequência de nossa análise.

Outro ponto que possui um caráter positivo, segundo Bakhtin, é o riso medieval, diferente do riso satírico da época moderna. Enquanto aquele expressa uma opinião sobre o mundo “no qual estão incluídos os que riem”, este “emprega o humor negativo, coloca-se fora do objeto aludido e opõe-se a ele” (Bakhtin, 1996, p. 11). Vemos na obra de Fausto Fawcett um caráter profundamente humorístico: em entrevista a Rodolfo Londero, Fawcett afirma ser fã de ficção científica, mas aliado “a uma coisa meio catastrófica, com terror e, principalmente, com humor” e que sempre imaginou “de uma forma mais avacalhada” (Fawcett, 2010, p. 18).

Pensando nessa relação entre a obra de Fausto Fawcett e a ficção científica, temos o trabalho de M. Elizabeth Ginway. Em *Ficção científica brasileira: mitos culturais e nacionalidade no país do futuro* (2005), ao discorrer sobre a geração de autores brasileiros dos anos 80, a pesquisadora analisa três romances brasileiros – *Silicone XXI*, de Alfredo Sirkis; *Piratas siderais: romance cyberbarroco*, de Guilherme Kujawski; e *Santa Clara Poltergeist*, de Fausto Fawcett. Segundo Ginway o *cyberpunk* brasileiro – chamado por ela de “tupinipunk”, em termo emprestado de Roberto de Sousa Causo – consegue, ao mesmo tempo, contestar a hegemonia literária do *cyberpunk* estadunidense e parodiar a alta cultura do Brasil por misturar imagens exóticas da cultura do Terceiro Mundo com as da tecnologia levada ao extremo (Ginway, 2005, p. 156). Ainda segundo ela, tanto o *cyberpunk* brasileiro quanto o norte-americano exibem “uma estética pós-modernista, pela qual, conforme Fredric Jameson demonstrava, a combinação da cultura popular e elevada, junto com a proliferação de alusões e signos, produzem uma sobrecarga sensorial de informação” (Ginway, 2005, p. 156). A diferença entre eles reside no fato de que o *cyberpunk* americano oferece apenas uma “exposição cínica e apolítica da corrupção e da ganância”, visto que não possui uma “distância crítica em relação às operações internas da sociedade”, ao passo que o “tupinipunk” tem a política, o primitivismo e o erotismo deliberado como princípios básicos. Ela conclui: “em sua representação de raça, sexualidade,



espaço urbano e multimídia, o “tupinipunk” usa o corpo como um espaço de resistência cultural” (Ginway, 2005, p. 157).

Especificamente sobre *Santa Clara Poltergeist*, Ginway destaca alguns pontos que convergem com a nossa leitura de *Copacabana Hong Kong*, a saber: a sexualidade, os ícones culturais afro-brasileiros e a forma feminina fetichizada, aspectos que retomaremos durante a análise. Por ora, pensar nessa relação da obra de Fawcett com a ficção científica e o *cyberpunk* numa chave paródica nos permite uma última aproximação, dessa vez com a discussão promovida por Linda Hutcheon em *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção* (1991). Ao discorrer sobre a metaficção historiográfica, ela retoma Umberto Eco e explica que “não podemos deixar de perceber os discursos que procedem e contextualizam tudo aquilo que dizemos e fazemos, e é por meio da paródia irônica que indicamos nossa percepção sobre esse fato inevitável” (Hutcheon, 1991, p. 62). Segundo Hutcheon, na estética pós-moderna existe uma retomada dos discursos do passado, sem que esses sejam, entretanto, meramente laudatórios. A autora afirma, ainda, que o pós-modernismo é, concomitantemente, elitista e acessível, alcançando essa posição paradoxal ao introduzir e “subverter as convenções habituais dos dois tipos de arte” (Hutcheon, 1991, p. 69).

Para Hutcheon, o pós-moderno se alimenta parodicamente de diversas formas de discurso – da literatura, das artes visuais, da história etc. – numa relação de interdiscursividade, dispersando o valor do centro da narrativa histórica e fictícia e focando no que ela chama de ex-cêntrico:

Aquilo que é “diferente” é valorizado em oposição à “não-identidade” elitista e alienada e também ao impulso uniformizador da cultura de massa. E no pós-modernismo americano, o diferente vem a ser definido em termos particularizantes como os de nacionalidade, etnicismo, sexo, raça e escolha sexual. A paródia intertextual dos clássicos canônicos e europeus é uma das formas de se apropriar da cultura dominante branca, masculina, classe média, heterossexual e eurocêntrica, e reformulá-la – com mudanças significativas. Ela não rejeita essa cultura, pois não pode fazê-lo. O pós-modernismo indica sua dependência com seu uso do cânone, mas revela sua rebelião com seu irônico abuso desse mesmo cânone (Hutcheon, 1991, p. 169)

Fawcett é, afinal, um autor brasileiro lançando mão de uma estética norte-americana para construir, de forma irônica, um comentário sobre o Brasil da época a partir da transmutação de um bairro de classe média em um cenário distópico. Pensando nisso, passamos agora para a análise do conto de Fausto Fawcett, ressaltando aspectos do realismo grotesco e colhendo referências interdiscursivas nos momentos oportunos, tendo em mente as características apontadas por Ginway (2005) em seu estudo ao citar *Santa Clara Poltergeist*.

Um passeio pela *Copacabana Hong Kong*

Copacabana Hong Kong compõe, junto com o conto *Vanessa Von Chrysler*, a seção *Copacabana* do supracitado livro. Trata-se de uma curta prosa poética, narrada em terceira pessoa, na qual seguimos Derek, um superdotado astrofísico americano, enquanto ele atravessa Copacabana para cumprir seu bico de acender o canhão de peças íntimas.

Logo na descrição do bairro podemos verificar a confusão e a metamorfose das formas, nos termos de Celestino, transfigurando a famosa Copacabana de classe média alta para a distópica Copa Hong Kong, um território “off off estado carioca, vácuo financeiro industrial



dominado por mini-indústrias paralelas” (Fawcett, 2014, p. 27). Essas mini-indústrias unem atividades díspares entre si – “de dia é açougue, de noite é mini-indústria robótica, química, zoológica etc.” (Fawcett, *op. cit.*, p. 27) – formando um cenário insólito a partir da aproximação de uma atividade tão baixa, como o corte de carnes de animais para a venda, de outra atividade superior, avançada, mental, futurística quanto a robótica, mas que logo retorna para a esfera do natural na indústria zoológica. Logo de saída o espaço urbano do bairro como um todo sofre uma espécie de rebaixamento. Soma-se a tudo isso o imaginário evocado pela Hong Kong oitentista, muitas pessoas circulando em ruas estreitas, entre veículos e infundáveis letreiros neons anunciando todo tipo de serviço e entretenimento. Temos agora, em Copacabana, ao mesmo tempo, o crescimento econômico de um Tigre Asiático e o território sem lei do bairro honconguês de Kowloon²:

Copacabana é o marco zero do contrabando bizarro, território livre de multinacionais investimentos mafiosos. É uma espécie de bairro-purgatório e nos seus edifícios e ruas pode-se encontrar a mais contrastante e extravagante fauna humana: náufragos existenciais sem perspectivas sociais, ricos discretos, pivetes políglotas, vândalos genéticos, desgraçados crônicos, ‘subs’ em geral, a seita consumista classe média vivendo a barra pesada das gangorras socioeconômicas, camelôs científicos, travestis irresistíveis” (Fawcett, *op. cit.*, p. 27)

Nesse trecho, ao aproximar adjetivos e substantivos raramente usados em conjunto, Fawcett tece o cenário a partir de um encadeamento caótico de vocábulos – citando Cacá Diegues, são “[...] palavras absurdas e impuras, cujo sentido se transforma no contato de umas com as outras, numa montagem pop-barroca” (Diegues, 2014, p. 8). O substantivo “investimentos”, por exemplo, está cercado pelos adjetivos “multinacionais”, deslocado para uma posição anterior, e “mafiosos”, quase como se sofresse um processo de antropomorfização ao considerarmos que “mafioso” pode ser usado também como substantivo. Em via oposta, o uso coloquial do substantivo “fauna” para descrever a espécie humana não passa despercebido, uma vez que o narrador segue com uma curta lista dos sujeitos que habitam a Copa Hong Kong, que agora passa a ser caracterizada por um novo substantivo composto: “bairro-purgatório”. Os habitantes de Copacabana Hong Kong são descritos em antíteses que poderiam ser todas destrinchadas, mas isso acabaria afastando-se demais do nosso foco temático. Cabe ressaltar somente, então, o caráter de oposição presente no trecho alternando entre o alto e o baixo: os ricos e a classe média; a gangorra socioeconômica; os camelôs científicos.

As mesmas oposições ocorrem na descrição de Derek, nosso protagonista. Ele é um dos muitos gênios em Copacabana, mas as palavras que os descrevem não são elogiosas: “a escória internacional da ciência industrial habita os fundos das lojinhas de Copacabana [...] Gênios da robótica, da física, da genética, da computação circulam nos subterrâneos do bairro-purgatório” (Fawcett, *op. cit.*, p. 28). Toda a classe de gênios é rebaixada, não só habitando um bairro chamado de “purgatório” como ainda precisando se locomover por baixo da terra, sugerindo atividades ilegais. Derek deixa sua loja de radares churriados, escondida atrás de um armário, para fazer um bico de acender o canhão de peças íntimas. Na Copacabana

2. Bairro de Hong Kong que permaneceu sob controle chinês mesmo após o restante do território ter sido cedido aos britânicos por conta do Tratado de Nankin (1842). Por conta da política de não intervenção britânica, o bairro tornou-se um vazio legal, recebendo imigrantes e grupos ilegais que tentavam fugir da ocupação japonesa durante a 2ª Guerra Mundial. No final da década de 1980, os 27 mil km² de Kowloon abrigavam 50 mil habitantes, tendo, por isso, a maior densidade populacional do mundo. Foi demolido em 1993 para dar lugar a um parque (Kowloon..., 2023).



Hong Kong não há glamour para o gringo, ele precisa se esgueirar pelo subsolo para ganhar algum dinheiro extra.

O próprio canhão de peças íntimas é um símbolo interessante de ser analisado sob a ótica do realismo grotesco: um canhão antiaéreo adaptado, pois “cientistas descobriram que as subpartículas atômicas da lingerie podem ser usadas para dissolver fatores poluentes na atmosfera [...] o céu de Copacabana é inundado por soutiens, anáguas, calcinhas, combinações etc,” (Fawcett, *op. cit.*, p. 29). A arma deixa de ser uma arma, perdendo sua função original e passa a ser um objeto usado para limpar a atmosfera. Não obstante, a forma como isso se dá é deveras carnavalesca, com o disparo de lingerie no céu. Agora, além dos letreiros neon, temos que também imaginar calcinhas flutuando tal qual satélites. Na distopia avacalhada de Fausto Fawcett, somos salvos da poluição pelas roupas de baixo, um símbolo ligado diretamente ao baixo corporal, ao sexo.

Além dos pontos já explorados, outra convergência com Bakhtin surge pelas festas populares, quando Derek, durante seu percurso, repara que as janelas dos edifícios

[...] estão lotadas de televisores porque é dia de Santa Clara, padroeira da TV. Os edifícios são paredões de tevês, arranha-céus de imagens e o bairro vive um verdadeiro carnaval medieval com centenas de clarissas bêbadas, santas-claras postiças, meninas usando perucas louras com antenas comemorativas. É o dia da pin-up católica, da santa blondie, da sensual telepata medieval. (Fawcett, *op. cit.*, p. 29).

O trecho supracitado está carregado de simbologias pertinentes à nossa discussão. Primeiro, a explícita menção ao carnaval medieval. Sobre o período, Bakhtin (1996, p. 6) explica: “só se pode viver de acordo com as suas leis, isto é, as leis da liberdade. O carnaval possui um caráter universal, é um estado peculiar do mundo: o seu renascimento e a sua renovação, dos quais participa cada indivíduo”. Parece-nos claro que essa relação se dá, em uma primeira leitura, pelo aspecto sexual que permeia toda a obra de Fausto Fawcett. Ainda que essa fosse a única, já seria o suficiente para traçar um paralelo com o rebaixamento e a comunhão com a parte inferior do corpo da qual fala Bakhtin. Não fica claro se, no texto, estamos acompanhando de fato um dia no carnaval ou se a comparação se dá apenas para frisar como a inversão dos valores é, na verdade, a regra vigente da distópica Copacabana Hong Kong. De uma forma ou de outra, estamos em um ambiente de esbórnia e hedonismo.

Já a menção à Santa Clara é outro ponto importante. Segundo o credo católico, Clara de Assis (1194-1253) foi uma mulher de família de posses que decidiu abandonar a vida abastada para seguir os ensinamentos de São Francisco. Relatos dão conta que Clara era uma moça muito bonita que estava sendo preparada para o casamento, mas começou a apoiar o grupo de Francisco após ouvir suas pregações. Fugiu de casa aos 18 anos, passando a viver em vários conventos ao longo da vida até fundar a Ordem das Clarissas, originalmente Ordem das Damas Pobres, o ramo feminino da Ordem Franciscana (Veiga, 2022). O que nos chama atenção, porém, é um episódio que teria ocorrido perto do fim de sua vida. Já com a saúde debilitada, Santa Clara não pôde comparecer à uma missa na Igreja de São Francisco. Ela teria, então, rezado tão fervorosamente que surgiu, na sua frente, uma imagem com som da missa sendo celebrada a quilômetros de distância, e ela conseguiu acompanhar todo o evento direto do seu leito. Quando outras freiras voltaram da missa para o convento, a santa teria descrito detalhes do sermão que apenas quem estivesse presente poderia saber. Por conta desse acontecimento, ela foi declarada padroeira da TV pelo Papa Pio XII em 1958. (História..., s.d.).



Retomando Bakhtin, o estudioso explica que os festejos medievais ocupavam um lugar importante na vida do homem da época e eram permeados de aspectos cômicos. Um deles era materializado na forma de cultos que “convertiam as divindades em objetos de burla e blasfêmia (‘riso ritual’)” (Bakhtin, 1996, p. 5). Talvez a própria ideia de uma santa medieval cujo milagre foi ter assistido a uma missa pela televisão tal qual uma senhora idosa contemporânea no domingo de manhã já apresente um cunho inerentemente satírico, mas Fausto Fawcett não se priva de rebaixar ainda mais a figura da santa. Primeiro, há o exagero com os “paredões de tevês, arranha-céus de imagens” – somos engolidos pela celebração que toma conta de Copacabana enquanto as imagens são projetadas literalmente no alto, nas janelas dos edifícios; concomitantemente, há centenas de mulheres na rua, no baixo, vestidas como Clara, bêbadas e com perucas – o visual da santa tornou-se uma fantasia de carnaval. Outrossim, ela é ainda mais sexualizada com um novo jogo de substantivos e adjetivos incongruentes: *pinup* católica, santa *blondie*, sensual telepata medieval. As seguidoras de sua ordem, as clarissas, estão bêbadas, celebrando a liberdade do carnaval.

Cabe aqui uma breve digressão para apontar a intertextualidade entre o conto analisado e o romance *Santa Clara Poltergeist* (1990). Lá, Santa Clara Poltergeist é o título usado por Verinha Blumenau, uma prostituta que adquiriu poderes telepáticos e curativos após ser penetrada por uma bicicleta enferrujada. Ao atingir o orgasmo, Verinha Blumenau sofre intensas hemorragias por todo o corpo, e o contato com esse sangue através do ato sexual é capaz de curar os enfermos. Esse mesmo tipo de poder curativo está presente em outro trecho de *Copacabana Hong Kong*:

Os ambulatórios contratam garotos e garotas que são vitaminados em laboratórios e, com uma mistura de antibióticos circulando no sangue, curam várias doenças através de seus espermas e menstruações. São os hospedeiros de antídotos.

Eles têm vida curta, um ano no máximo, mas, com o inchaço das grandes cidades brasileiras miseráveis é que não faltam para esse trabalho. Mulheres se curam dando uma chupada antibiótica no pau dos homens e os homens se curam recebendo na boca a menstruação curativa das hospedeiras de antídoto (Fawcett, 2014, p. 31-32)

É nesse ponto do conto que julgamos estar mais escancarada a relação de rebaixamento do sujeito mas também do seu renascimento. A cura se dá pelo sexo oral – descrito em termos chulos, novamente com uma antítese cômica em “uma chupada antibiótica no pau dos homens”, de um lado, e com a ingestão do sangue menstrual, de outro. O antídoto é passado como uma infecção sexualmente transmissível às avessas, o que podemos relacionar com a inversão das regras do mundo carnavalesco medieval. Porém, os sujeitos são tão rebaixados que agora se igualam a cavalos usados na produção de soro antiofídico. A diferença é que os equinos, na realidade, sobrevivem a esse processo, ao passo que os hospedeiros de antídoto, no conto, logo morrem e são substituídos. Existe aqui uma relação de morte e renascimento. Ela, contudo, difere-se das imagens medievais pois não estamos mais lidando com um ciclo natural do mundo, mas sim com a exploração do homem pelo homem num exagero das relações estabelecidas na sociedade capitalista.

Nos encaminhando para o final da história, Derek observa um engavetamento entre quatro veículos enquanto seus canos de descarga espalham “uma neblina rasteira pelas encruzilhadas próximas, intoxicando travestis que mijam em cima de macumbas estragadas. Se-reias-silicone urinam purpurina em cima de macumba mofada” (Fawcett, op. cit., p. 29). Aqui



percebemos que são múltiplas as divindades rebaixadas na escrita de Fawcett, e traçaremos relações interdiscursivas com outros credos: primeiro, a localização da cena numa encruzilhada e a presença de macumba nos permite uma aproximação com Exu, senhor dos caminhos. Conforme explica Lisandra Cortes Pingo em sua dissertação de mestrado, essa divindade assume diferentes aspectos nas mais diversas tradições em que se faz presente. No candomblé da Nação Ketu, de origem iorubá, por exemplo, “Exu representa o princípio, aquele que abre os caminhos, sendo, portanto, o primeiro a ser saudado e cultuado [...] É dono dos caminhos, das encruzilhadas, das perspectivas, do passado e do futuro (quem decide o destino)” (Pingo, 2018, p. 53). Outro aspecto importante do orixá é que ele também foi cultuado “como mensageiro dos deuses e responsável pela fertilidade, sendo inclusive representado com um enorme falo, o que lhe concedeu um caráter sexual aos olhos dos europeus” (Pingo, 2018, p. 51). Já um artigo de Valquíria Barros expande essa leitura. Ao estudar as relações de sincretismo entre Exu, Príapo e Baphomet, a pesquisadora explica que os relatos dos missionários católicos do século XVIII são “repletos de perspectivas etnocêntricas que descrevem o orixá segundo a orientação diabólica cristã, dando ênfase aos aspectos sexuais aos quais vinham em grande repressão, desde o início da Inquisição na Europa” (Barros, 2025, p. 56). Isso se deu a partir das representações antropomórficas fálicas para Exu, as quais foram associadas a Príapo pelos missionários.

Pensando nisso, podemos afirmar que esse momento da história representa o início de um ritual ligado aos domínios de Exu e Príapo que culminará, ao final do conto, na transa de Derek com a ninfeta narcótica. A imagem fawcettiana de travestis mijando em cima de macumbas estragadas numa encruzilhada carrega uma noção de rebaixamento de uma cosmogonia ancestral – afinal de contas, são “macumbas mofadas”, as oferendas já estão velhas quando recebem a urina. Porém, isso é também uma releitura da imagem de Príapo, deus menor grego da luxúria e fertilidade, com seu pênis descomunal apontando para uma cesta de frutas. Na comunhão com o baixo corporal reside o renascimento, principalmente num mundo carnavalizado como esse em que nos encontramos. A macumba é degradada e ao mesmo tempo elevada. Prova disso está na rima interna existente em “urinam purpurina”.

É nesse local dedicado a divindades de fertilidade e renovação que Derek encontra a outra personagem importante desse conto, surgindo por entre a fumaça dos escapamentos como uma aparição:

Uma gueixa vadia, budista venérea, ninfeta narcótica, analfabeta sensual. Ela usa uma grinalda de canetas derretidas com florzinha de plástico coladas, grinalda de flores esferográficas. Usa uma miniblusa com foto da Mona Lisa, usa miniblusa Mona Lisa. Usa uma calça de veludo collant e vulcabras vermelho com cadarço de pelúcia negra. (Fawcett, 2014, p. 30)

O encontro de Derek com a gueixa é, ao nosso ver, uma releitura de *A uma passante*, de Baudelaire. A diferença reside no fato de que, se no poeta francês o eu lírico e a musa trocam apenas um olhar para nunca mais se encontrarem, em Fawcett o astrofísico logo será abduzido e levado para um depósito de táxi-metros. Antes de chegar nesse momento, porém, cabe uma análise das vestimentas da gueixa. Primeiro, a grinalda de canetas esferográficas. Grinalda era o adereço, na Grécia Antiga, concedido a atletas ou servidores públicos como um símbolo de vitória, usualmente decorado com ramos de louro ou oliveira. Já no Egito, seu uso “estava relacionado com a desincumbência de uma pessoa falecida e, por essa razão, a grinalda era também conhecida como coroa da justificação [...] O falecido a recebia após ter o seu coração pesado na Sala do Julgamento” (Vespa; Torres, 2021, p. 3-4). De qualquer forma, trata-se de



um símbolo de vitória, seja nos esportes ou sobre a morte. Na Copa Hong Kong, as plantas dão lugar ao plástico derretido de canetas e flores artificiais em mais um aspecto do futuro distópico criado pela tecnologia – a natureza substituída pelo artificial. Além disso, a mulher veste uma miniblusa da Mona Lisa (a indústria cultural removendo a aura da obra de arte e transformando-a em mais um bem de consumo) e um vulcabrãs³ vermelho (o sapatinho vermelho de Dorothy é aqui um sapato *made in Brazil*).

De acordo com Ginway, antes de *Santa Clara Poltergeist*, Fawcett já havia usado a forma feminina fetichizada para “criticar o aspecto sedutor da mídia de massa e do capital global, demonstrando o que Dunn havia chamado de ‘uma mistura de crítica e de cumplicidade em relação ao objeto satirizado’” (Ginway, 2005, p. 163). A autora afirma, ainda, que o tupinipunk faz uso da sexualidade como crítica da hegemonia americana e dos paradigmas culturais brasileiros, “e é por meio da união sexual entre homem e mulher que o Brasil metaforicamente resiste à penetração do capital e da cultura americana e critica a própria estrutura social do Brasil” (Ginway, 2005, p. 161). Porém, se em *Santa Clara Poltergeist* o ato sexual se dava entre a prostituta catarinense e o negro eletricista para impedir a explosão de uma bomba, em *Copacabana Hong Kong* o astrofísico é simplesmente drogado e sequestrado pela gueixa:

Ela sopra através de uma mini zarabatana folheada a ouro uma agulha entorpecente, afrodisíaca agulha. A gueixa vadia imediatamente chega junto do charmoso astrofísico e começa a acariciá-lo e a sussurrar um vocabulário estranhíssimo nos seus ouvidos. Essas garotas de olhos e vidas puxadas só falam quando em estado de sacanagem selvagem e das suas bocas chupadoras só saem fragmentos de palavras sussurradas de maneira fatal. Sussurro e agulha. Ninguém escapa. E a budista venérea sussurra: “Mitsub-me sony, mitsub-me Sony”. A substância da agulha afrodisíaca transforma a realidade numa imensa pele de mulher macia para Derek – as ruas, os postes, os luminosos, os carros, sanduíches, tudo vira pele de mulher macia, toda matéria em estado sólido adquire uma estranha maciez (Fawcett, 2014, p. 30-31).

Derek é caçado com uma zarabatana pela ninfeta narcótica tal qual um animal pelos povos originários. Vítima da agulha afrodisíaca, o americano fica indefeso enquanto a gueixa, num estado de sacanagem selvagem, se enrosca em seu corpo e sussurra em seu ouvido, quase a descrição de uma capa de romance de banca ou mesmo de um rótulo de catuaba. Ademais, a constante aliteração da consoante fricativa [s] zoomorfiza a personagem numa jibóia enroscando-se em sua presa. Já o mantra por ela repetido, primeiro nesse momento do conto e novamente adiante, é uma fórmula mágica, hipnótica, formada pela corruptela e fusão dos nomes de duas empresas, Mitsubishi e Sony. As grandes multinacionais assumem, aqui, o valor religioso que nem arte e nem religião possuem mais. A moça é esse amálgama de símbolos: origem oriental, com uma arma dos indígenas americanos, vestindo uma miniblusa estampada por um retrato europeu renascentista e sapatos brasileiros evocando um filme de cultura de massa estadunidense.

Depois de ser atacado pela gueixa, Derek é transportado por ela num “Citroen melancólico” até um prédio vizinho da boate Zoom. Na descrição do quarto da gueixa onde as personagens irão transar, vemos mais metáforas que podem ser lidas tanto sob a ótica do realismo grotesco quanto pela crítica tipicamente pós-moderna ao referenciar produtos da cultura de massa:

3. Vulcabras é uma empresa brasileira do ramo calçadista, fundada em 1952.



A ninfeta narcótica joga Derek no chão do andar de cima. O chão é feito de um sinteco estranho, parece um imenso pé de moleque envernizado. Derek olha pro teto e toma outro choque visual: um imenso Mickey crucificado todo em fibra de vidro transparente serve de lustre pro lugar. Mas a iluminação é precária, pois só duas lâmpadas estão acesas, uma na cabeça outra no estômago. Nas paredes laterais dois pôsteres imensos, um mostra um suicídio aéreo: um paraquedista japonês faz haraquiri em plena queda. Noutro uma espécie de ritual obscuro: uma loura unicórneia estupidamente gostosa chupa o pau de um gorila mongolóide com sua bunda bem levantada. Seu cu serve de castiçal para uma vela toda lambuzada de açúcar colorido, lambido por pequenas gatas cinzentas... Derek nunca tinha visto uma bunda candelabra, um cu castiçal. (Fawcett, 2014, p. 32-33)

A imagem mais gritante é a do Mickey em fibra de vidro transparente crucificado como lustre. O rato da Disney substitui Jesus em mais uma crítica à grande mídia, substituindo tudo que é sagrado, mas, ao mesmo tempo, pode ser também o rebaixamento da religião Cristã que perde seu lugar de adoração para os grandes conglomerados de mídia. Essa crítica, porém, possui um caráter inerentemente contraditório, visto que há uma adoração para com esses produtos. É uma relação de envolvimento e crítica como aponta Hutcheon (1991, p. 65). Voltando ao realismo grotesco, as únicas luzes acesas no Mickey estão na cabeça e no estômago, órgãos que representam o alto e o baixo corporal por excelência. Do Mickey crucificado, o narrador passa aos dois pôsteres laterais. No primeiro, o paraquedista performa o suicídio ritual do *seppuku*, no qual a morte ocorre por estripamento (com o intestino sendo arrancado do corpo). No segundo, o sexo bestial entre a loura e o gorila numa versão paródica e pornográfica de *King Kong* (1933). O baixo corporal é escancarado no primeiro pôster; no segundo, é no ânus da loura que vemos a luz da vela. Esse quarto é um altar, e o lustre e os pôsteres são a sua santíssima trindade.

Já a transa entre Derek e a gueixa assume contornos sadomasoquistas:

A gueixa vadia tira a roupa de Derek e depois a sua. Lambuza o corpo do astrofísico com cachaça e vaselina, poderosa anestesia complementar à agulha afrodisíaca. Lambuza todo o corpo dele. Pega navalha cor-de-rosa e encosta nos olhos de Derek, que vê seus olhos refletidos no aço inoxidável da lâmina asiática. A ninfeta narcótica senta em cima dele encaixadinha no seu pau, apertando seu corpo com suas coxas de marombeira indonésia. Começa a se mexer, começa a beijar, começa a lamber e a cortar suavemente a superfície da pele de Derek com sua navalha cor-de-rosa. E enquanto corta, beija, lambe e mexe, sussurra pedaços de palavras japonesas no ouvido do astrofísico marginal. "Mitsube-me sony, mitsube-me sony". Anestesiado, Derek não sente dor, tudo é delícia, a bocetinha veterana da analfabeta sensual parece multiplicar o gozo de Derek e, assim, eles ficam durante horas. Beijar, lamber, cortar, gozar, chupar, cortar, tudo ao som de uma longínqua disco-music tocando na boate instalada no térreo. Born, born to be alive. Depois ela passa uísque em cada corte pra cicatrizar, conhaque em cada corte pra cicatrizar. Derek dorme e depois acorda cheio de cicatrizes, cheirando a álcool, num banco do calçadão. (Fawcett, 2014, p. 33)

O ato de encostar a navalha nos olhos de Derek nos remete imediatamente ao curta-metragem *Un Chien Andalou* (1929), de Luis Buñuel e Salvador Dalí. Se pensarmos na lógica



de sonho da estética surrealista presente no curta, e somarmos a ela o estado de lisergia e êxtase sexual em que se encontra Derek, podemos considerar uma vitória momentânea, um renascimento pelo sexo para algo que o faz fundamentalmente humano mesmo inserido na Copacabana distópica – fato expresso no verso *born to be alive*, do hit de mesmo nome lançado em 1979 pelo cantor francês Patrick Hernandez. O final da transa é uma releitura do clichê dos filmes de ação oitentistas, quando a mocinha trata das feridas do herói com algum etílico antes deles se entregarem à paixão. Porém, aqui o cientista acorda no banco do calçadão, sem as chaves de casa ou do canhão de peças íntimas, e segue solitário pela praia como numa melancólica Quarta-Feira de Cinzas.

Considerações finais

Tentamos demonstrar no conto de Fausto Fawcett a aplicabilidade de conceitos do realismo grotesco de Bakhtin. A narrativa está repleta de símbolos que evocam a comunhão com o baixo corporal em um processo constante de morte e renascimento. Há, também, um aspecto cômico do riso ritual pelo rebaixamento da Santa Clara, de Exu e de Príapo.

De um modo geral, percebemos como a escrita fawcettiana contém diversas referências à cultura de massa, em uma relação de cumplicidade e crítica, como aponta Hutcheon. Assim, buscamos identificar as referências reconhecidas, relacionando-as com a leitura feita por Ginway sobre o *cyberpunk* brasileiro. Essa leitura nos permitiu explorar aspectos da sexualidade e de referências da cultura africana e afro-brasileira na construção da narrativa, descrevendo um mundo dominado pelas indústrias e cultura de massa mas no qual ainda sobrevive, de certa forma, a humanidade.

Entretanto, baseado nesse único conto, não foi possível determinar se o riso provocado pela escrita de Fawcett aproxima-se mais do riso regenerador medieval ou do riso satírico moderno, pois não conseguimos perceber nenhum aspecto inerente ao narrador de *Copacabana Hong Kong* que o colocasse de um lado ou de outro. Contudo, se pensarmos em Hutcheon (1991, p. 67), ao afirmar que “o pós-moderno também se desenvolveu nitidamente a partir de outras estratégias modernistas: sua experimentação autorreflexiva, suas ambiguidades irônicas e suas contestações à representação realista clássica”, arriscamos dizer que o eu lírico fawcettiano inclui-se nas análises realizadas, sendo que essa hipótese merece ser verificada em outros trabalhos do autor.

Referências

ALMEIDA, Rogério Caetano de. *O corpo grotesco como elemento de construção poética nas obras de Augusto dos Anjos, Mário de Sá-Carneiro e Ramón López Velarde*. Orientador: José Horácio de Almeida Nascimento Costa. 2007. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

ALMEIDA, Rogério Caetano de. O Grotesco Medieval: Hyeronimus Bosch e as Cantigas de Maldizer Portuguesas. *Revista de Cultura e Extensão USP*, [S. l.], v. 3, p. 57–63, 2010. DOI: 10.11606/issn.2316-9060.v3i0p57-63. Disponível em: <https://revistas.usp.br/rce/article/view/474..> Acesso em: 18 jun. 2025.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo/Brasília: Itucitec/EdUnB, 1996.

BARROS, Valquíria. Os caminhos de ressignificação do Senhor dos Caminhos no Brasil: Interlocuções entre Exu, o deus Príapo e o demônio Baphomet : Exu between the god Priapus and the demon Bapho-



met. *Abatirá - Revista de Ciências Humanas e Linguagens*, [S. l.], v. 6, n. 9, 2025. Disponível em: <https://www.revistas.uneb.br/index.php/abatira/article/view/19031>. Acesso em: 30 jun. 2025.

CELESTINO, Ricardo. O grotesco, o marginal e a estranheza no romance *Favelost*, de Fausto Fawcett. *FronteiraZ. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária*, [S. l.], n. 33, p. 123–141, 2025. DOI: 10.23925/1983-4373.2024i33p123-141. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/article/view/67108>. Acesso em: 12 jun. 2025.

DIEGUES, Cacá. Apresentação. In: FAWCETT, Fausto. *Básico Instinto*. Curitiba: Encrenca, 2014. p. 7–11.

FAWCETT, Fausto. *Básico Instinto*. Curitiba: Encrenca, 2014.

FAWCETT, Fausto. Fausto Fawcett. Entrevista concedida a Rodolfo Londero. *Overclock Zine*, [s.l.], n. 5, p. 18–20, 2010.

GINWAY, M. Elizabeth. *Ficção científica brasileira: mitos culturais e nacionalidade no país do futuro*. Tradução de Roberto de Sousa Causo. São Paulo: Devir, 2005.

HISTÓRIA de Santa Clara – Santos e Ícones Católicos. *Cruz Terra Santa*, [s.d.]. Disponível em: <https://cruzterrasanta.com.br/historia-de-santa-clara/69/102/>. Acesso em: 20 jun. 2025.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

KOWLOON, a cidade murada que virou o lugar mais populoso do mundo no final do século XX. *BBC News Brasil*, 27 nov. 2023. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/articles/c4n439vdv1eo>. Acesso em: 06 jul. 2025.

PINGO, Lisandra Cortes. *Uma análise das múltiplas faces de Exu por meio de canções brasileiras: contribuições para reflexões sobre o ensino da cultura e da história africana e afro-brasileira na escola*. Orientadora: Maria Cecília Cortez Christiano de Souza. 2018. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

VEIGA, Edison. Santa Clara: quem foi a santa que, conforme a tradição, acalma chuvas em troca de ovos. *BBC News Brasil*, 10 ago. 2022. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/curiosidades-62434627>. Acesso em: 20 jun. 2025.

VESPA, Thiago Galbiatti; TORRES, Milton Luiz. A “Grinalda de Ariadne” no Apocalipse de João. *Caminhandos*, v. 26, p. 1–15, 2021. Disponível em: https://www.academia.edu/52209107/A_Grinalda_de_Ariadne_no_Apocalipse_de_Jo%C3%A3o_2021_. Acesso em: 06 jul. 2025.



ARTIGO DOSSIÊ

NARRATIVAS DO INSÓLITO, DISTOPIA E UTOPIA

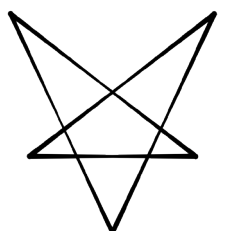
O dispositivo da resistência pelas vozes da floresta: uma reflexão sobre o documentário brasileiro *Mata*

**Voices of the forest as resistance: reflections on the
brazilian documentary *Mata***

**Voces del bosque como resistencia: reflexiones sobre el
documental brasileño *Mata***

LORENA DA SILVA FIGUEIREDO

Cineasta e Doutoranda pelo PPGComu da UnB.
E-mail: lorena5.figueiredo@gmail.com.





Resumo

O artigo busca realizar uma reflexão sobre a formação de um dispositivo de resistência na floresta através do documentário brasileiro *Mata*. Somos movidos por imagens e vozes com o intuito de emergir os rastros sobreviventes deste desastre ambiental atravessado pela expansão econômica das florestas “plantadas” de eucaliptos. Sendo assim, o processo metodológico se fundamenta na cartografia social como eixo de alianças, ao associar as ideias desenvolvidas pela noção de ecocinemas e autores como Ailton Krenak, Édouard Glissant e Deleuze e Guattari.

Palavras-chave: Ecocinema; Resistência; Floresta; Cartografia Social; Documentário Brasileiro.

Introdução

Neste artigo, realizaremos uma reflexão sobre a formação de um dispositivo de resistência na floresta através do documentário *Mata* (2020), dirigido pelo brasileiro Fábio Nascimento e pela norueguesa Ingrid Fadnes. A partir dos avanços de plantações de eucalipto localizadas na região Nordeste do Brasil, especificamente, no extremo sul do estado da Bahia, o filme nos convida a adentrar este território e destrinchar as camadas desta região pelas vozes de seus moradores.

O documentário, com duração de 79 minutos, foi resultado de uma pesquisa da cineasta Ingrid Fadnes, em conjunto com o projeto norueguês Brigadas da Solidariedade¹, que vivenciou modos de saberes presentes no Movimento dos Sem-Terra (MST), em 2015, e como essa aplicação se dá diante da “mata verde” na região de estudo. Movida pela subjetividade, Ingrid Fadnes, que é norueguesa, também levantou a questão do apoio norueguês à plantação de eucaliptos para a produção de celulose e como isso interferiria nas relações sociais, econômicas e políticas sobre o uso da terra, e, conseqüentemente, da floresta, neste território.

Por meio de um encontro ocorrido na sede do MST em Brasília, ainda no mesmo ano, a cineasta norueguesa conheceu Fábio Nascimento, que é fotógrafo, e juntos começaram a investigação para o documentário, operados pelo seguinte tema de pesquisa: a monocultura do eucalipto no Nordeste e o apoio do capital norueguês nesta região brasileira. Vale ressaltar que, neste período, o extremo sul da Bahia também havia sofrido grandes impactos ambientais com as queimadas, que propiciaram mais elementos para o desequilíbrio ecológico evidenciado no filme.

Neste grande entrelaçamento de linhas de força dentro do dispositivo criado, o documentário apresenta um comportamento basicamente expositivo. Antes de prosseguirmos, precisamos compreender o que chamamos ao longo desta reflexão de dispositivo de resistência fundamentado neste estudo de terreno composto pelas linhas de força. Segundo Deleuze (1990, p.155, tradução nossa), o cartógrafo ao “desemaranhar as linhas de um dispositivo é, por vezes, como desenhar um mapa, cartografar, andar por terras desconhecidas”.

Desta forma, os jogos de poder se movem nestas linhas de força e adquirem este comportamento de dispositivo, neste caso, de resistência, a partir da poética da relação constituída entre a terra-floresta em conjunto com a ação humana, através de uma crítica presente no pensamento do território, e a política da ecologia². Portanto, este corpo de multiplicidades atravessado pelos saberes, poderes e subjetividades é resultado de uma disputa entre o sistema capitalista pautado na “plantação” de eucalipto versus a resistência dos povos indígenas e dos agricultores de maneira contestatória dos saberes sobre os usos e proteção da terra.

1. Brigadas da Solidariedade. Disponível em: latin-amerikagruppene.no/portugues. Acesso em: 2 dez. 2023.

2. De acordo com o autor caribenho Glissant nos apresenta na Poética da Relação a noção de ecologia não se desvincula do aspecto político. Sendo assim, a política da ecologia diz respeito aos povos dizimados ou ameaçados de extinção enquanto povos. Porque, longe de consentir com a intolerância sagrada, ela inspira a solidariedade relacional de todas as terras, de toda a terra. (Glissant 2021, p.176)



Através da *Poética da relação*, Glissant (2021, p.32) nos diz que não somente conhecimento particular, apetite, sofrimento e gozo de um povo específico, mas o conhecimento do Todo que aumenta com a frequência do abismo e que no Todo libera o saber da Relação. Movidos pelo abismo da terra, os povos indígenas e agricultores resistem ao abismo que lhes foi imposto na contemporaneidade, e semeiam nas práticas com a terra uma forma de se fortalecer e “existir” à monocultura imposta.

Iniciamos nossas indagações desde a escolha do título do documentário com a palavra: Mata. De acordo com a definição do dicionário Aurélio, a denominação de ‘mata’ se associa à noção de um terreno amplo, propício e constituído ao redor de árvores silvestres. Assim como o vocabulário é usado em todas as regiões do Brasil para designar um terreno de área verde. Observamos, a partir deste embate de opostos, esta palavra também ser a conjugação do verbo ‘matar’ no presente do indicativo, na terceira pessoa do singular, na língua portuguesa. E se associa a sinônimos como o ato de tirar a vida de alguém, provocar a morte e a destruição de algo.

Desta forma, o cruzamento destas informações permite criar um rizoma ao jogo de poderes gerado na construção da narrativa cinematográfica em análise. Igualmente, ao tomarmos a experiência dos cineastas atuando como cartógrafos deste filme, vemos a criação de um mapa afetivo conduzido pelas subjetividades dos humanos e dos não-humanos, neste caso a floresta, para a compreensão de novas visões de mundo diante do desastre ambiental e da ecologia envolvida neste fato ocasionado pela criação desta plantação de eucaliptos.

É importante ressaltarmos que, ao longo de séculos, seguimos princípios hierárquicos baseados em um pensamento produtivista e cientificista, pelo viés do capital e modos operantes provenientes do sistema colonial. Outros saberes promovidos pelos povos originários e ribeirinhos foram silenciados, apagados e dizimados, com genocídios destas populações, em manutenção a esta relação predatória com o espaço. Com isso, a voz da floresta emanada pelas imagens deste documentário possibilita ampliar uma reflexão crítica e cheia de estratos afetados também pelas noções dos *Ecocinemas* na atualidade. Além de conectar a proposta temática e ativista de alguns filmes do cinema brasileiro contemporâneo.

A tarefa de escrever eco criticamente sobre o cinema é mediar a experiência do cinema de modo a evocar o quase imediatismo da experiência cinematográfica. Ao mesmo tempo em que enfatiza que a própria filmagem e as nossas respostas (sensoriais, emocionais e intelectuais ao cinema) são também processos de mediação. Uma vez iniciado este caminho ecocrítico, é impossível não confrontar redes intrincadas que irradiam desde o plano até a forma como foi produzido. [...] Os estudos do ecocinema invocam a origem e o destino dos filmes, como objetos físicos e como formas culturais, juntamente com uma série de considerações culturais, econômicas e ecológicas sobre como eles viajam no tempo e no espaço para chegar até nós (Rust *et al* 2023, p. 6, tradução nossa)³.

3. A citação original traz uma reflexão sobre o livro *Ecocinema Theory and Practice 2* conforme os autores Rust, Monani, Cubitt nos dizem que: the task of writing ecocritically about cinema is to mediate the experience of cinema in such a way as to evoke the near-immediacy of the filmic experience while emphasizing that the shot itself and our sensory, emotional, and intellectual responses to it are also processes of mediation. Once we start down this ecocritical path, it is impossible not to confront intricate networks radiating from the shot to how it was produced: [...]. Ecocinema studies invoke where films come from and where they are going, as physical objects and as cultural forms, together with a series of cultural, economic, and ecological considerations of how they travel through time and space to reach us” (2022, p.6).



Desde o período colonial, este processo de cultivo de monocultura acontece no território brasileiro, tendo sido iniciado com a cana de açúcar. Atualmente, esta mesma técnica agrícola ganhou novas abordagens através da plantação de eucalipto. Vale ressaltarmos que a exploração da terra para este produto atravessou fronteiras, tanto físicas quanto com relação ao pensamento. Percebemos uma alteração de vivências e da paisagem da floresta. É como se houvesse apenas uma única forma de existir, pautada no progresso e na produtividade, buscando manter os princípios do sistema capitalista adaptados à racionalidade⁴ neoliberal, impedindo um diálogo entre teoria e prática com os saberes atuais e originários.

Sendo assim, cada uma dessas configurações, entrelaçadas pelas disputas de poderes e pela política da ecologia na região do extremo sul baiano, reflete esse novo de relações políticas, culturais e sociais delimitadas pelo tempo e pela duração do plantio. As variações deste dispositivo no cenário da floresta apresentam um olhar mais profundo e reflexivo sobre narrativas não contadas na história oficial, e se tornam uma chave de abertura para este artigo proposto.

A floresta como dispositivo de poder e resistência

Observamos a terminologia 'floresta' conforme a Organização das Nações Unidas para Agricultura e Alimentação (2018)⁵. A terminologia está vinculada a ser "uma área medindo mais de mais de 0,5 ha, com árvores maiores que cinco metros de altura e cobertura de copa superior a dez por cento ou árvores capazes de alcançar estes parâmetros. Isso não inclui terra que está predominantemente sob o uso agrícola ou urbano". Desta maneira, esta denominação, vista como personagem, se torna protagonista e se comporta como um dispositivo de poder essencial para a compreensão da narrativa documental presente em *Mata*.

O organismo constituído por raízes, caule, folhas e flores evidencia a estrutura de um corpo-memória⁶ que se relaciona com os seres vivos ao seu redor. Através de ciclos, a duração se torna um espaço para a produção de subjetividades pelas imagens e as vidas envolvidas nesta floresta-dispositivo. Vemos a cor intensa do verde contrastando com a seiva que corre em suas estruturas como se fossem rizomas em fluxo. O movimento cíclico se envolve na pluralidade do ambiente, onde todos os seres confluem diante de um espaço harmônico, respeitoso e sem hierarquias fundamentais nas bases do pensamento do indígena a ser agregado neste estudo.

Com as grandes navegações e a implantação do colonialismo em terras brasileiras no século XVI, a noção mercantilista se aplica aos ideais capitalistas da Era Moderna. Rompe-se com os princípios de um todo-um, desenvolve-se uma ideia hierarquizada e dicotômica do mundo mantida até a contemporaneidade. Cria-se uma estrutura onde a escravidão se torna a base de um sistema de relações fundamentadas em um ideal de supremacia europeia. Os

4. Conforme os autores Dardot y Laval, a racionalidade neoliberal opera o neoliberalismo e é a razão do capitalismo contemporâneo, de um capitalismo desimpedido de suas referências arcaizantes e plenamente assumido como construção histórica e norma geral de vida" (Dardot, Laval, 2016, p.14).

5. Definição presente no Serviço Nacional de Informações Florestais. Disponível em: <https://snif.florestal.gov.br/pt-br/florestas-e-recursos-florestais/167-definicao-de-floresta>. Acesso em: 30 nov. 2023.

6. Na conferência *Memória não queima*, o pensador Ailton Krenak nos convida a compreender a noção de corpo-memória e a possibilidade de compartilhar experiências. Para o autor, "ideia de um pensamento cheio de esquecimento é uma grave observação sobre o nosso entorno, porque quando a gente experimenta ser um pensamento ativo, cheio de memória, não abre entrada para essa interrupção, digamos assim, da experiência de ligação com tudo; essa disposição para um corpo-memória" (Krenak 2023, p.4-5)



ataques aos povos originários e, posteriormente, aos povos africanos deslocados para o continente americano, refletem uma estrutura violenta de apagamento aos modos de vivência destes povos com a terra.

Para os colonizadores, a floresta é vista como um produto e se torna uma mercadoria ao invés de um local de confluência de vida. Desenvolve-se uma estrutura complexa de relações e atravessamentos de noções de mundo e pertencimento com o lugar. Segundo Fanon (1961, p.37), desviar o mundo colonial não significa que depois da abolição das fronteiras se arranjará comunicações entre as duas zonas. Destruir o mundo colonial é, nem mais nem menos, abolir uma zona, enterrá-la no solo mais fundo ou expulsá-la do território. Como subverter este corpo-floresta e criar um dispositivo de resistência no mundo colonial?

É a partir destes atravessamentos de poderes no corpo da floresta que vemos uma mudança na estrutura física e social das relações com esse espaço. De um lado, o colonizador se configura na imagem do homem europeu que impõe este ser 'floresta' como um objeto de compra. Enquanto, de outro, os povos indígenas e ribeirinhos compreendem a floresta como uma instituição de saber para a sobrevivência em comunidade. Diante deste embate, acontece uma luta entre o individualismo versus o coletivo. Portanto, a usurpação da terra tem gerado acontecimentos associados aos desastres ambientais, além de uma distinção da paisagem original do espaço ocupado pela floresta.

A monocultura causa perturbação na paisagem natural, de modo contínuo no meio ao longo do tempo, de tal forma que a sucessão ecológica é impedida de ocorrer. Os plantios homogêneos de eucalipto, a simplificação e padronização do meio a partir das técnicas silviculturais e do cultivo de clones criam uma tensão contrária à lógica natural da sucessão. Tal simplificação implica na redução ou destruição de habitats e fontes de alimento para as mais diversas formas de vida, quando comparada à formação de vegetação nativa. Como resultado, são estabelecidas condições favoráveis ao aparecimento de pragas que podem atingir níveis de danos econômicos elevados se não forem controladas (Rodrigues *et al* 2021, p. 93-94).

O comportamento 'floresta' ganha novas roupagens através do dispositivo de poderes formado. Diante da imagem da floresta plantada de eucalipto percebemos o embate de discursos sobre a vivência neste ambiente e a instauração da crise climática. Sentimos as altas temperaturas e a escassez de chuvas ao longo dos anos. O ciclo de vivência da natureza rompido por alterações criadas pelo homem em prol do capitalismo é hoje velado por florestas "verdes" plantadas para a produção de celulose e papel, no âmbito industrial para exportação, compondo um paradigma territorial hegemônico⁷.

Conforme Fanon nos diz em ***Condenados da Terra***: o mundo colonial é um mundo compartimentado (1968, p.32). Vemos um espaço de disputas do território da floresta, uma luta de afetos permeados pela noção de resistência e pertencimento. Sobreviver em uma paisagem pautada pela monocultura, tanto imagética quanto de pensamento, e manter-se erguido é trazer uma nova linha de força possível para a existência, um devir.

7. É importante lembrarmos que ao refletirmos sobre o território sempre estará envolvido em uma disputa de poderes. De acordo com o autor Haesbaert, "o paradigma territorial hegemônico vê o espaço como mera extensão ou superfície a ser transposta e substrato a ser explorado, a terra-território como instrumento de dominação, recurso basicamente funcional, dentro de uma economia ainda fundamentada no modelo extrativ-agroexportador" (Haesbaert 2014, p.53).



Sendo assim, através da linha de fuga gerada pela resistência, o dispositivo operado pelos rastros e vestígios de quem habita a floresta toma um novo olhar. O espaço cartográfico promove novos percursos com o intuito de levar novas percepções, diálogos e um resgate à oralidade do pensamento como válvula de escape e produção de subjetividades, com vozes que cruzam culturalmente, politicamente e socialmente esse território diante das imagens do documentário para a reflexão abordada.

As mudanças de paisagem da floresta entre o natural e o artificial no documentário *Mata*

*Mata*⁸ é um filme de gênero documental, com duração de 79 minutos, em formato digital, realizado no ano de 2020, a partir do encontro da cineasta norueguesa Ingrid Fadnes e o fotógrafo brasileiro Fábio Nascimento. O projeto, que inicialmente seria um curta-metragem, ao longo de cinco anos de pesquisa, se expande e se consolida no formato de longa-metragem. Desta forma, entrelaçados pelo dispositivo da floresta, vemos a obra cinematográfica se constituir pela alteração da paisagem e das contradições apresentadas por um inimigo também verde.

Movida pela experiência afetiva de trabalhar em um projeto do Movimento dos Sem-Terra (MST) no Sul da Bahia, a cineasta norueguesa, em conjunto com as Brigadas da Solidariedade, começou a estudar e refletir sobre a presença do eucalipto na região e o investimento feito pelas empresas de capital externo, como a Noruega, neste tipo de produto em território brasileiro. Atravessada pelos embates de identidade de sua terra natal e a atuação deste país na produção da floresta plantada, levanta-se um questionamento na construção do discurso sustentável e na exploração industrial deste produto como uma chave de abertura para o documentário.

O projeto partiu de uma pesquisa exploratória no site de pesquisa *Google Maps*, com o intuito de identificar a presença de água na região, no ano de 2015. Após esse primeiro levantamento, os cineastas seguiram para o local apresentado pelo mapa e se depararam com uma paisagem modificada. As imagens virtuais se mostravam de outra maneira e a surpresa não foi exatamente positiva quando encontraram a imagem real. Tais locais estavam secos e sem água. O ato de registrar através das imagens captadas ao longo da pesquisa se tornou material de denúncia para o país norueguês.

A paisagem grande e extensa de eucalipto refletia um novo olhar sobre a natureza do bioma e se tornava o reflexo da ação humana baseado em um discurso pelo uso apropriado da terra e a plantação de novas vegetações distintas do natural naquele espaço. Perde-se a diversidade, ganha-se uma monocultura, tanto de espécies quanto de pensamento. Com isso, surge um desastre ambiental, não mais nas eminências da subjetividade do discurso ambiental e sim efetivo e palpável pelas mãos do capital nesta parte do território brasileiro.

A paisagem não se cria de uma só vez, mas por acréscimos, substituições, a lógica pela qual se fez um objeto no passado era a lógica da produção daquele momento. Uma paisagem é uma escrita sobre a outra, é um conjunto de objetos têm idades diferentes, é uma herança de muitos diferentes momentos (Santos 2021, p.73).

8. Informações sobre o documentário obtidas no IMDB. Disponível em: https://www.imdb.com/title/tt13527250/awards/?ref_=tt_awd. Acesso em: 4 dez. 2023.



Quando o filme nos apresenta as imagens de uma floresta nova, vemos algo distinto da formação original. Dessa forma, indagamos a respeito de quais processos ocorreram para existir uma diferença, uma alteração tão intensa na paisagem em desenvolvimento pelo processo de plantação de eucaliptos. Cria-se uma paisagem artificial repleta de camadas culturais e de poderes presentes na atualidade. Observamos, desde a coloração alaranjada, a inexistência, a falta afetiva de vida através dos insetos e da água.

Figura 1: O inimigo é verde: monocultura do eucalipto.



Fonte: Print do filme *Mata*, 2000.

Figura 2: Paisagem artificial da monocultura do eucalipto.



Fonte: Print do filme *Mata*, 2000.

Neste entrelaçamento de linhas visíveis e invisíveis marcadas por um discurso compartimentado, a paisagem natural da terra é alterada em prol da monocultura do eucalipto. Rompe-se com caminhos e com rastros da narrativa originalmente criada entre os sujeitos, no caso, os indígenas, os ribeiras e a floresta. Restam vestígios diante da perda de consciência e da percepção camuflada, como os próprios diretores trazem na sinopse do filme: “o inimigo também é verde”, resultando em novos sentidos, de acordo com o espaço afetado.



Movidos pela resistência da floresta nativa e pela cartografia presente neste processo metodológico, Ingrid e Fábio se utilizam do gênero documental para compor um mapa de relações na medida em que as narrativas eram encontradas. A cada fala, apresentada em formato de entrevista, são abertos uma nova perspectiva e um novo viés sobre o uso da terra explorada. Desta maneira, operados pelos desejos, nossos cineastas cartógrafos tem como objetivo desvelar novas narrativas distintas da história “oficial”, através da compreensão dos discursos envolvidos. Portanto, o desequilíbrio originado pela inserção da floresta de eucaliptos na região levanta um ponto de alerta e inquietação a respeito das sobrevivências nesta área afetada, tanto pelos humanos quanto pelos seres não humanos ligados a este dispositivo-floresta.

Paisagens psicossociais também são cartografáveis. A cartografia, nesse caso, acompanha e se faz ao mesmo tempo que o desmanchamento de certos mundos – sua perda de sentido – e a formação dos outros: mundos que se criam para expressar afetos contemporâneos (Rolnik 2011, p. 23).

Retomamos as imagens de abertura do filme. Somos introduzidos pela paisagem de florestas plantadas de eucalipto ainda de madrugada. Somos conduzidos pelos sons dos ventos e as folhas em movimento, um convite à narrativa. Árvores são derrubadas. Vemos de vários ângulos os enquadramentos: planos gerais, panorâmicas e imagens aéreas por drone. O verde da vegetação se mescla ao solo de coloração vermelha. Sem muitas distinções e poucas diversidades de espécies, o espectador adentra ao universo da monocultura. Entra um letreiro em preto explicando a devastação das florestas tropicais e a porcentagem atual, equivalente de 4% do território original do bioma existente na região, a Mata Atlântica.

Figura 3: A floresta desperta.



Fonte: Print do filme *Mata*, 2000.

Em entrevista para o site *O eco*⁹, a cineasta Ingrid Fadnes levanta indagações motivacionais para a construção do filme, dentre elas, a confusão mental criada pelo jogo de imagens das plantações de eucaliptos. A própria diretora nos diz que: “quando você vê árvores, você acha que é uma floresta, e o discurso das empresas é que são florestas “plantadas”. Então, a palavra floresta é uma palavra equivocada nesse discurso, não deveria chamar de floresta o

9. Entrevista de Ingrid Fadnes para o site *Eco*. Disponível em: <https://oeco.org.br/reportagens/parece-floresta-mas-nao-e-filme-escancara-o-que-e-a-producao-de-monocultura-de-eucalipto>. Acesso em: 10 dez. 2023.



que não é". Neste choque de discursos de poderes atravessados pela apropriação do capital sobre a floresta, a paisagem natural se altera em prol do artificial, gerando uma mudança na percepção sobre o espaço.

Ao longo da narrativa, por cada movimento perpetuado pelos ventos, pelo som criado pela trilha sonora com ruídos de máquinas, gera-se uma tensão. Como se uma voz de dentro da floresta buscasse ecoar diante das derrubadas da vegetação, que não escutamos. A partir desta subjetividade, o documentário se constrói por uma poesia de imagens de maneira relacional ao apresentar o conflito que iremos presenciar nas telas de maneira singular. Seguimos com os letreiros de abertura e o título do filme, *Mata*, após a imagem de uma queda de árvore. Observamos a fonte em formato gold e coloração vermelha, que nos remete a uma alusão simbólica à residência indígena, uma oca, e a um alerta sobre o sangue derramado nesta região. Novamente, os conjuntos de imagens ordenados desta maneira na montagem cinematográfica chamam a atenção sobre a narrativa a ser mostrada.

Figura 4: Título do documentário.



Fonte: Print do filme *Mata*, 2000.

Adentramos no documentário. O formato tradicional de entrevista com um agricultor e representantes da comunidade indígena traz à tona os impactos causados pelas florestas de eucaliptos ao cruzarem os modos de vida tradicionais. A câmera realiza um registro observatório da vivência regional, alternado com a escolha da linguagem em *talking heads*. Através dos depoimentos destes dois personagens, somos apresentados às relações dessas pessoas com a floresta natural e com o modo como a transformação da Mata alterou a vida neste território.

O primeiro ato do filme se constitui pelos deslocamentos destes dois personagens: Seu Etalvado, agricultor, e o líder indígena, Rodrigo Pataxó. O primeiro apresenta uma rotina de cuidado e ordenamento das vacas. Em seguida, entra em uma caminhonete e segue por uma estrada de terra. Depois, somos conduzidos por um grupo de indígenas cantando como se fosse um protesto ao lado de funcionários do ICMBIO, com documentos em mãos. Os chocalhos do Pajé sobrevoam os documentos "oficiais", laudos ambientais sobre o território, presentes em uma mesa. Seguimos com as entrevistas, que se alternam com as imagens do cotidiano de cada personagem ao apresentar o contato de cada um com a terra e o pensamento constituído pelo coletivo que representam.

O depoimento de Rodrigo Pataxó apresenta a relação constituída entre os povos indígenas e a floresta, uma relação de membros da família e não de mercadoria como foi dito: "Nós do povo Pataxó construímos a nossa história. Cada coqueiral desse que tem aqui. Está



aqui no laudo ambiental. Cada moradia [...], dentro dessa floresta, era do nosso povo. Cada pé de manga, cada pé de jaca, cada pé de abacate, cada pé de goiaba [...] era nossa família". [08 min 30 s - 54s]

Nesta perspectiva, envolvida pelo aspecto relacional com a região e a 'floresta', os depoimentos dos entrevistados se unem à noção de corpo-memória com a terra. Cada espécie, cada vegetação, tem uma história com os povos presentes naquele território. É uma tradição perpetuada pela oralidade nas famílias e pelo respeito aos ancestrais. Ao vermos a paisagem alterada em prol da indústria de eucalipto e celulose, uma floresta nova e sintética erguida sobre os ensinamentos. A memória se enfraquece e perde potência de agir diante da luta em resistir.

A subjetividade tem um valor expressivo atraente; o olhar dá forma ao que olha. Filmada com entusiasmo, com veemência, a imagem de uma pessoa ou de um grupo tem já uma forma distinta, um conteúdo mais convincente. Jamais o documentário foi um espelho imparcial da vida, mas um olhar singular (Guzman 2017, p. 23-24).

O dispositivo da floresta se expande em diversas linhas de atuação, marcadas por um olhar de quem a habita. Na fala desses, a terra sempre está associada ao discurso, para os locais, de irmandade e modo de vivência. Já para os representantes do Estado, a terra é delimitada por leis e zonas de posse, apresentando quem possui direitos de usufruí-la e as áreas de acesso e controle. Neste choque de discursos, a disputa sobre a terra se evidencia como uma chave de pensamento crítico no filme.

Permeada por entrevistas com representantes institucionais do ICMBIO e pesquisadores da Universidade, a montagem do filme se alterna com os depoimentos de Seu Etevaldo e Rodrigo Santana Pataxó. As relações com a terra se apresentam em um jogo de disputa de poderes de discursos. A cada imagem e palavra dita, mergulhamos em uma arqueologia sobre o início da plantação de eucalipto no Brasil, nos anos 1970, e os impactos ambientais criados por décadas. Atualmente, visto pela noção contemporânea sob a ótica do desastre ambiental.

As falas compartilhadas nas entrevistas, alternadas pelas imagens em *on* e *off*, evocam sentimentos e propõem perspectivas de pensamentos que vão ao encontro dos pensamentos do teórico Bill Nichols¹⁰ quanto à noção de micro-história atrelada ao documentário. Vemos a imagem de um caminhão carregado de madeiras cortadas na estrada, atravessando a floresta de eucalipto. Corta para voz do líder indígena Rodrigo Santana Pataxó, que segue em imagem apresentando a região da Mata marcada pelas Serras (Serra do Gavião, Serra da Gaturama, Serra do Periquito, Serra da Amazônia e Serra do Caticoco) ao lado do Monte Pascoal, símbolo histórico de quando Pero Vaz de Caminha, colonizador, viu as terras brasileiras de alto mar. Pontos estratégicos para delimitar uma cartografia física que, para os indígenas, se constituem como um GPS natural.

Com a demarcação da terra e a gestão da unidade de conservação. A gente iria fazer em volta disso aqui a zona de amortecimento para fazer a recuperação, a descontaminação e a reprodução. O que a gente tá

10. Verifica-se a aproximação do pensamento documentário à trajetória historiográfica, pois essa é a definição de documentário reflexivo empregada por Bill Nichols, isto é, a transparência do processo de construção dos significados explicitados no próprio filme. A reflexividade busca romper com a voz autoritária do documentário clássico, que dá ideia de uma realidade objetiva. Da mesma forma, propõe a micro-história ao incorporar, em seu texto principal, seus procedimentos de pesquisa (Nichols 2016, p. 95).



sentindo é impacto direto dentro da reserva e nas nascentes das águas. Como tem muito plantio de eucalipto, assoreamento e desmatamento. [...]. De uns cinco anos para cá temos sentido um forte impacto dentro da reserva. A mata está muito seca. Não está chovendo com a mesma quantidade há uns dez anos. O local onde se passava água na floresta está seco [Depoimento de Rodrigo Pataxó - 30'40" - 31'47"].

Neste embate entre o saber tradicional e o científico, a Universidade se tornou um instrumento e base de apoio para a valorização do eucalipto. A ideia era romper com o mito criado sobre o eucalipto em secar a terra. Observamos a imagem do cientista Walter de Paula Lima, professor da Escola Superior de Agricultura da USP. Ouvimos em seu depoimento, sobre a criação deste discurso utilizado há anos como a história oficial do eucalipto. Uma espécie de árvore que não traz danos à natureza. As conversas distintas disso, escutadas pelos cientistas, eram a criação de um mito sobre a plantação do eucalipto, que para eles estava equivocada dos seus propósitos mercantis. No entanto, camuflavam o real debate sobre a situação deste tipo de cultivo nos anos de 1970, permeado até os dias atuais, sobre os impactos ambientais gerados na natureza.

O eucalipto era uma espécie muito polêmica, porque estava na cabeça das pessoas que não era bom e secava o solo. [...] A gente começou a estudar isso aí. Eu não acreditava no mito como cientista. Eu tinha que mostrar que era um mito. Fomos atrás de métodos científicos, experimentais para estudar o assunto da maneira que devia ser. [...] O propósito inicial do nosso trabalho foi demonstrar que o eucalipto e a plantação de eucalipto não seca o solo [Depoimento de Walter Lima - 39'13" - 39'48"].

Hoje, o próprio cientista em depoimento admitiu que este discurso era aplicado e compartilhado para os estudantes quando ingressam na Universidade. Em um ato de confissão para a câmera, explica os danos desta escolha de plantação na natureza. Os cineastas realizam um *zoom in* no enquadramento, com o intuito de chamar atenção ao relato. Antes um defensor da indústria, agora Walter, tomado pela consciência dos saberes, é contra a indústria do eucalipto e se tornou um protetor das bacias hidrográficas no Brasil.

Ao levantarmos esses depoimentos para a reflexão proposta neste artigo, evidenciamos, no processo cartográfico, em conjunto com a arqueologia do saber¹¹, uma variação das narrativas perpetuadas. Neste espaço de agenciamentos provocados pela montagem cinematográfica, potencializou-se o caráter de denúncia pela qual os cineastas se propuseram ao desvelamento de novas perspectivas sobre este assunto, condenando uma construção enfatizada no âmbito macropolítico e estrutural sobre a história oficial do eucalipto e suas interpretações presentes no território.

O primeiro motivo condena a análise histórica do discurso a ser busca e repetição de uma origem que escapa a toda determinação histórica; o outro a destina a ser interpretação ou escuta de um já-dito que seria, ao mesmo tempo, um não-dito. É preciso renunciar a todos esses temas que têm por função garantir a infinita continuidade do discurso e sua secreta presença no jogo de uma ausência reconduzida (Foucault 2008, p.24).

11. A arqueologia do saber é um livro criado por Michel Foucault onde apresenta o método arqueológico. Este método evidencia questões epistemológicas e de metodologia clássica através de um embate da análise do discurso desenvolvida pela História ao emergir novas narrativas distintas da história não-oficial, com isso surgindo novas perspectivas sobre a reflexão proposta.



Movidos pelo afeto da resistência, a floresta assume um comportamento de dispositivo em busca de resgatar saberes e vivências enterradas após a presença brusca e bruta de um pensamento colonial sobre o uso da terra. As linhas de força, tanto na esfera do visível quanto do invisível, se atualizam por uma linha de fuga a partir da memória sobre o território. Neste mergulho na esfera da subjetividade da floresta, possibilita-se a abertura de um devir tão proposto pela cartografia desenvolvida por este filme.

Considerações finais

Partindo da premissa ecocrítica em compreender as florestas plantadas de eucalipto na região do extremo sul baiano através das imagens do documentário *Mata*, vemos a floresta apresentar um comportamento semelhante a um dispositivo, um corpo afetado que agencia novas perspectivas sobre o uso da terra. Uma terra explorada há séculos pelo viés da monocultura, que apresenta sinais de desgaste.

Portanto, no espaço do território localizado nesta região, emerge uma multiplicidade de rastros e vestígios aterrados pela disputa de poder, desde a demarcação das terras indígenas até o assentamento de lotes. Compreender a poética relacional atravessada por essas questões é algo que, além de uma atitude, perpetua um pensamento. Ao retornarmos à floresta como este lugar de memória para quem a habita, e levantarmos os estratos apagados pela indústria de celulose, damos espaço à sua resistência.

O desastre ambiental camuflado por uma floresta “verde” ecoa com os ventos, os cantos dos pássaros e as músicas cantadas pelos povos indígenas. A paisagem artificial está sobressaltada aos olhos, porém é nesse grito de resistência, atravessado pelos discursos, que vemos a possibilidade de retomada da memória e vida neste local. Uma linha de fuga que luta contra a manutenção das monoculturas e o discurso opressor.

Em síntese, buscamos, a partir da observação e discussão do documentário *Mata*, instigar um pensamento crítico através da cartografia afetiva no dispositivo da floresta. Uma reflexão observadora dos modos operantes do sistema capitalista, tensionados por um modelo de exploração e exaustão de vida na terra através da prática da monocultura de eucalipto. Sabemos a imensidão do desafio quando nos deparamos com os desastres ambientais e a crise climática instaurada. Mas sabemos também que o espaço de devir urge pela mudança imediata de saber, que permita à floresta não ser vista apenas como uma mercadoria e sim como um ser vivo ao qual devemos respeito.

Referências

- DARDOT, Pierre; LAVAL, Christian. *A nova razão do mundo: ensaio sobre a sociedade neoliberal*. São Paulo: Editora Boitempo, 2016.
- DELEUZE, Gilles. Que é dispositivo? In: DELEUZE, Gilles. *Michel Foucault, filósofo*. Barcelona: Editorial Gedisa, 1990.
- FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- GLISSANT, Édouard. *A poética da relação*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.
- GUZMÁN, Patrício. *Filmar o que não se vê: um modo de fazer documentários*. São Paulo: Edições Sesc, 2017.



HAESBAERT, R. *Viver no Limite: território e multi/transterritorialidade em tempos de insegurança e contenção*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2014.

KRENAK, Ailton. *Memória não queima. Vigília da Oralidade – Memórias Ancestrais*. Rio de Janeiro: Museu Nacional do Rio de Janeiro, 2023.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papirus, 2016.

RODRIGUES, Gelze; ROSS, Jurandyr; TEIXEIRA, Georgia; SANTIAGO, Oberban; FRANCO, Camila (org). *Eucalipto no Brasil: expansão geográfica em impactos*. Uberlândia: Composer, 2021.

ROLNIK, Suely. *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2011.

RUST, Stephen; MONANI, Salma; CUBITT, Seán (org). *Ecocinema Theory and Practice 2*. New York: Routledge, 2022.

SANTOS, Milton. *Metamorfoses do Espaço Habitado: Fundamentos Teóricos e Metodológicos da Geografia*. 6.ed. São Paulo: Editora da USP, 2021.

Filmografia

MATA [documentário, digital]. Dir, Ingrid Fadnes, Fabio Nascimento. Boituí. Ancine, BRDE/FSA, Brasil, Noruega, 2020. 79min.



ARTIGO DOSSIÊ
NARRATIVAS DO INSÓLITO, DISTOPIA E UTOPIA

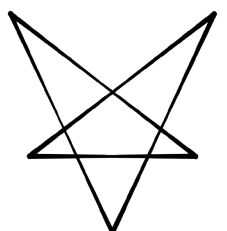
Hipo-utopias hauntológicas: estranhamento territorial e o insólito no cinema distópico latino-americano

Hauntological hipo-utopias: territorial estrangement and the uncanny in latin american dystopian cinema

Hipo-utopias hauntológicas: extrañamiento territorial y lo insólito en el cine distópico latinoamericano

NATHALIA MATOZO DA SILVA

Mestranda no Programa de Pós-graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense. Graduada em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal de Minas Gerais.
Email: nathaliamsilva@yahoo.com.br.





Resumo

A partir dos diagnósticos de Franco Berardi (2019) sobre o “lento cancelamento do futuro” e de Mark Fisher (2020) acerca do bloqueio de horizontes imposto pelo “realismo capitalista”, investiga-se como essas condições culturais se manifestam na representação do futuro no cinema distópico latino-americano. Para isso, analisa-se um corpus fílmico composto por *Branco sai, preto fica* (2014), *O último azul* (2025) e *El eternauta* (2025). Articula-se a teoria de Wilson Ferreira (2015) sobre a “hipo-utopia” à perspectiva de Fisher (2022) acerca da “hauntologia” para investigar como tropos da distopia são mobilizados de forma alegórica, produzindo o que este artigo denomina “estranhamento territorial” — desterritorializações ficcionais que remetem a eventos históricos violentos da América Latina, em uma operação hauntológica na qual o passado assombra a imaginação do futuro. Por fim, examina-se como a inserção do insólito na realidade distópica — em aproximação com o realismo mágico — pode traçar brechas heterotópicas (Foucault, 2013) que reabrem a futurabilidade (Berardi, 2017; Gatto, 2018).

Palavras-chave: Cinema; Hipo-utopia; Hauntologia; Insólito; Estranhamento territorial.

Introdução

O objetivo deste artigo é analisar como narrativas cinematográficas distópicas latino-americanas do século XXI constroem imaginários de futuro que dialogam com o passado e com o insólito — o estranho, o anômalo, o maravilhoso, que se distancia do realismo. A partir de um corpus fílmico selecionado, investiga-se, em um primeiro momento, como o pensamento sobre o futuro parece assombrado por violências históricas que atravessaram o continente, reinscrevendo-as em mundos ficcionais onde o tempo é suspenso, o futuro é rarefeito (Suppia, 2007) e a memória permanece em disputa. Em seguida, analisa-se de que modo a incorporação do insólito nessas realidades distópicas pode operar como um dispositivo de reabertura da futurabilidade (Berardi, 2017; Gatto, 2018).

O artigo inicia-se com a apresentação de diagnósticos acerca da crise da futuridade no Ocidente — entendida como a dificuldade de imaginar futuros alternativos e de conceber rupturas sistêmicas —, a partir das contribuições de Franco Berardi (2019), François Hartog (2014), Fredric Jameson (2005), Mark Fisher (2020) e Zygmunt Bauman (2017). Em seguida, para analisar como essa crise se manifesta na representação do futuro no cinema latino-americano, apresenta-se a “hipo-utopia”, conceito cunhado por Wilson Ferreira (2015), que descreve obras cinematográficas do Sul Global que representam futuros “ausentes”, extensões hiperbólicas do presente.

Partindo da constatação de que muitas produções latino-americanas também estabelecem um diálogo entre o futuro e a persistência do passado, este artigo propõe que as hipo-utopias sejam analisadas sob a ótica da “hauntologia” de Mark Fisher (2022). Argumenta-se que essas obras operam por meio de uma sobreposição de temporalidades característica da lógica hauntológica, articulando simultaneamente o assombro daquilo que ainda não se realizou — mas já se anuncia como latência — e o retorno do que não é mais — mas permanece presente como espectro.

Na sequência, o artigo analisa o que este artigo denomina “estranhamento territorial” — uma desterritorialização que transforma espaços conhecidos em territórios “desconhecidos”, inacessíveis ou inabitáveis — na série argentina *El Eternauta* (2025) e nos filmes brasileiros *Branco sai, preto fica* (2019) e *O último azul* (2025). Discute-se de que modo tropos da distopia são mobilizados de forma alegórica para remeter a processos históricos violentos do contexto latino-americano — como a colonização, a escravidão e os regimes ditatoriais — numa operação hauntológica em que as violências do passado assombram a imaginação do futuro.



Por fim, argumenta-se que, nesse nicho cinematográfico hipo-utópico — em que os contornos tecnológicos do futuro são rarefeitos (Suppia, 2007) —, observa-se uma recorrência ao insólito e ao onírico como estratégias politicamente mobilizadas para produzir um estranhamento da realidade. Defende-se que tais recursos operam uma reabertura da futurabilidade ao criar brechas heterotópicas (Foucault, 2013), por meio das quais o místico, o ancestral e o coletivo emergem como ferramentas de resistência frente às realidades distópicas figuradas pelas obras.

A crise da futuridade: lento cancelamento do futuro, realismo capitalista, presentismo e retrotopia

O professor argentino Ezequiel Gatto (2018) propõe que o termo “futuridade” se refere à noção de que o futuro é, ontologicamente, uma virtualidade, algo que, intrinsecamente, não se encontra materializado. A partir dessa formulação, consolida-se um conjunto de diagnósticos críticos acerca de uma crise da futuridade contemporânea no Ocidente, isto é, um esgotamento da noção do futuro enquanto horizonte aberto.

Em *Archaeologies of the future* (2005), o filósofo americano Fredric Jameson argumenta que a crença na perenidade do sistema capitalista gera a sensação de ausência de alternativas viáveis, engendrando a percepção paralisante de que o estado do mundo é irreversível. De modo convergente, o “lento cancelamento do futuro”, termo cunhado pelo filósofo italiano Franco “Bifo” Berardi em *Depois do Futuro* (2019), diagnostica uma deterioração gradual da capacidade de imaginar possibilidades alternativas de futuro, associada à dificuldade contemporânea de conceber rupturas sistêmicas.

O crítico cultural britânico Mark Fisher (2020) propõe o conceito de “realismo capitalista” para designar essa crença na perenidade do capitalismo, fabricada pelo próprio sistema com vistas à sua manutenção, naturalizando-o como a única opção possível, dificultando a abstração do futuro, tolhendo a ação política dissidente e obstruindo a projeção de formas de emancipação coletiva. Para Fisher, essa estrutura fatalista opera como uma profecia autorrealizável: ao naturalizar a ideia de que não há saída, o sistema desestimula a busca por transformações. Diante desse cenário, instaura-se o “presentismo” (Hartog, 2013, p. 19), um regime de historicidade em que o “presente se impõe como único horizonte”.

Outro efeito do cancelamento do futuro é descrito por Zygmunt Bauman, sociólogo e filósofo polonês, que define a “retrotopia” como o retorno contemporâneo a “visões instaladas num passado perdido/roubado/abandonado, mas que não morreu” (2017, p. 10). O termo descreve o processo de reabertura do repertório histórico, uma tentativa de reinscrever arranjos pretéritos e projetos outrora superados como caminhos viáveis para a reorganização social do presente. Assim, configura-se um retorno acrítico ao passado, no qual inflamam-se ideias e ideais retrógrados, exemplificados pelo ultranacionalismo e pela demanda, por parte significativa de setores da sociedade, da reimplantação de regimes autoritários.

Ao Sul, o cancelamento do futuro é hipo-utópico e hauntológico

Na América Latina, esse diagnóstico da crise de futuridade, formulado a partir de perspectivas americanas e europeias previamente apresentadas, também se manifesta. O cinema latino-americano, mais especificamente, ficcionaliza essa condição cultural produzindo distopias que encenam um futuro que “não parece o futuro” (Fisher, 2022, p. 26), mas o faz a partir de configurações históricas e regionais próprias. Para tratar dessas especificidades, introduz-se a “hipo-utopia”: conceito proposto pelo jornalista Wilson Roberto Vieira Ferreira (2015), que combina “hipo” — insuficiência, posição inferior — e “topia” — lugar. O termo refere-se à ficção científica



produzida fora do eixo hollywoodiano, enfocando narrativas futuristas nas quais o futuro, paradoxalmente, não se realizou — ao menos, não segundo a visão modernista, permeada pelo otimismo tecnocrático.

Ferreira cita a destemporalização, a destotalização e a crise da noção de progresso como o tripé que sustenta a hipo-utopia, desconstruindo importantes cânones da ficção científica hollywoodiana — respectivamente, o futuro como um não-lugar desconhecido, a onipresença totalizante da hipertecnologia e a noção moderna da temporalidade linear e progressiva. Nas hipo-utopias, o futuro não se configura como uma realidade radicalmente distinta: não se trata nem da realização das utopias modernistas do passado, nem de distopias hiper-tecnológicas, mas de uma manifestação levemente intensificada das contradições do Sul Global, produzindo versões hiperbólicas das problemáticas do presente. As narrativas voltam-se às condições socioespaciais e políticas da periferia global, mesclando elementos culturais regionais às convenções da ficção científica para abordar temas como direitos humanos, tensões raciais e precarização do trabalho no sistema capitalista.

A sensação de que o futuro já chegou é recorrente: não há inovação real, progresso social ou ruptura histórica, mas uma decadência da própria noção de futuro. Nesse sentido, evidencia-se a proximidade entre as hipo-utopias e o presentismo descrito por Hartog (2013): nessas narrativas, o futuro deixa de sinalizar evolução e passa a expressar a exaustão de um regime presentista — marcado pela estagnação histórica, que produz não apenas mundos em ruína, mas mundos nos quais as utopias e os horizontes coletivos se encontram esgotados.

Partindo da observação de que o conceito da hipo-utopia relaciona primordialmente o futuro ao presente — aproximando-se de um regime presentista — este estudo investiga de que modo o passado também se manifestaria na concepção dos futuros hipo-utópicos, evocando efeitos de natureza hauntológica. Nesse sentido, nota-se que a maneira como as hipo-utopias “parecem se ressentir de ausência de futuro” (Ferreira, 2015) se assemelha à melancolia hauntológica, definida como uma “sensação de anseio por um futuro do qual nos sentimos privados” (Fisher, p. 1, 2012). O mal-estar surge, em ambos os conceitos, como uma percepção de que o futuro prometido foi ceifado.

A “hauntologia” é um termo desenvolvido pelo filósofo franco-magrebino Jacques Derrida em *Espectros de Marx* (1993) e expandido para a cultura *pop* por Mark Fisher no livro *Fantasmas da minha vida* (2022). Em Derrida, a hauntologia insere-se na tradição desconstrutivista e parte da premissa de que nenhuma presença é autossuficiente. Como sintetiza Fisher, “tudo o que existe só é possível a partir de toda uma série de ausências, que o precedem e o circundam” (2022, p. 36).

Temporalmente, o conceito expressa a impossibilidade de compreender o presente como uma instância isolada, uma vez que ele se constitui na sua relação com passado e futuro, que o atravessam de modo espectral: o presente se encontra impregnado pelos vestígios de promessas não realizadas do passado e por futuros cancelados, deixando como rastro memórias dolorosas de ideais não alcançados. Fisher propõe que a hauntologia pode ser pensada em duas direções temporais:

“A primeira se refere ao que (na realidade) não mais é, mas que permanece eficaz como uma virtualidade (a traumática “compulsão de repetir”, um padrão fatal). O segundo sentido da assombrologia se refere àquilo que (na realidade) ainda não aconteceu, mas que já é efetivo no virtual (uma antecipação que molda o comportamento atual)” (2022, p. 38).



O autor (2022, p. 127) fala de um assombro de múltiplas temporalidades: “pelo que já foi, pelo que poderia ter sido e — mais intensamente — pelo que ainda pode acontecer”. Assim, o desejo de retorno não se dirige propriamente ao passado, mas ao que ele ainda continha: a esperança de horizontes abertos. A hauntologia se difere da nostalgia, que tende a se aproximar do conservadorismo ao desejar o retorno a um passado idealizado — filtrado por uma lente idílica que apaga suas problemáticas e contradições históricas. Indo por outro caminho, a pulsão hauntológica assume a dimensão de uma melancolia política, caracterizada não pelo conformismo, mas pela persistência do desejo por outros futuros frente a um sistema que não permite sequer a concepção de suas alternativas, o que “contabiliza uma incapacidade de adaptação aos horizontes fechados [do presente]” (Fisher, 2022, p. 09).

A teoria hauntológica de Fisher concentra-se na crítica de obras americanas e europeias marcadas pela nostalgia estilística, em uma incessante reciclagem do passado, que se reflete em pastiches ultraprocessados e na dificuldade de imaginar algo radicalmente novo. Frequentemente, essa lógica pode assumir a forma do retrofuturismo, no qual futuros fossilizados, imaginados décadas antes, substituem a imaginação de alternativas inéditas.

Assim, a condição cultural de bloqueio imaginativo quanto ao futuro também se reflete no imaginário ficcional hegemônico, marcado pela inércia do fatalismo e de uma melancolia nostálgica. O professor brasileiro Diego Rodstein Rodrigues (2024) argumenta que produções da cultura *pop* tecem um imaginário dominado pelo “existencialismo vulgar”, caracterizado pelo pessimismo e pela repetição de formas estabelecidas, raramente oferecendo prospecções alternativas ou abrindo espaço para contra-imagens, o que contribui para a manutenção de ideologias do sistema capitalista. Tal limitação imaginativa pode ser observada na cultura de massa: franquias como *Duna* e *Star Wars*, mesmo ambientadas em temporalidades distantes, reproduzem estruturas imperiais e coloniais, evidenciando a dificuldade de conceber alternativas sistêmicas.

De maneira distinta do que se observa no cinema anglo-saxão, as distopias cinematográficas latino-americanas não costumam inscrever a hauntologia como um pastiche estilístico, anacronista ou retrofuturista. Produzido às margens de Hollywood, esse cinema articula a ausência do futuro não como uma crise imaginativa produtora de lentes nostálgicas, mas como um efeito histórico de políticas de abandono e exclusão. Raramente se projetam futuros distantes imbuídos de tecnologias capazes de sanar as mazelas contemporâneas: pelo contrário, o futuro é frequentemente convertido em uma variação pouco deslocada do presente, atravessada por ecos persistentes do passado. Conforme observa Ferreira (2015): “justamente pelo seu olhar de um ponto de vista periférico, a ficção científica ‘do Sul’ expressaria de forma mais aguda essas contradições criadas pelo movimento de Globalização dos fluxos sociais e econômicos”.

Defende-se, neste artigo, que a distopia cinematográfica latino-americana também ficcionaliza o lento cancelamento do futuro, mas, ao materializar realidades tomadas pelo autoritarismo, dialoga com violências históricas do passado ditatorial do continente. Para além do entrelaçamento entre presente e futuro — que figura o porvir como uma extensão degradada do agora —, essas ficções também evocam o retorno de um passado que assombra o futuro, gerando ecos históricos nos quais violências pretéritas não se resolvem, mas se reformulam sob formas contemporâneas.

Assim, inscreve-se um ciclo de dualidade hauntológica, simultaneamente ecoando o que “não é mais”, mas permanece como espectro — a colonização, a escravidão e os regimes ditatoriais —, e o que “ainda não é”, mas já se anuncia como latência — como a institucionalização não velada da necropolítica ou o colapso ambiental no Antropoceno. A hauntologia latino-americana



lida, assim, tanto com um passado não resolvido de violência estatal — que aniquilou futuros possíveis —, quanto com um presente que ameaça aniquilar futuros ainda em disputa.

Alegorias como ecos históricos: estranhamentos territoriais e temporalidades fragmentadas em *El eternauta*, *Branco sai, preto fica* e *O último azul*

Expandindo o argumento acerca de como violências passadas ecoam no cinema distópico futurista latino-americano, propõe-se analisar de que modo o pensamento sobre o futuro no continente mobiliza lentes hauntológicas para, simultaneamente, elaborar o passado por meio de um ato político de rememoração. O corpus fílmico latino-americano focaliza como o tempo e o espaço figuram em *El eternauta* (2025), *Branco sai, preto fica* (2014) e *O último azul* (2025).

No que tange ao tempo, discute-se como as narrativas apresentam temporalidades fragmentadas, circulares e hauntológicas. Já quanto ao espaço, aborda-se o tema do “estranhamento territorial”, termo proposto pelo artigo para designar narrativas que mobilizam técnicas ficcionais de opressão socioespacial, cerceando o direito à cidade através do sitiamento, da criação de fronteiras e do exílio. Postula-se que o estranhamento territorial ficcional encenado no corpus selecionado remete a como eventos históricos violentos ocorridos no continente transformam o país em algo estranho para seus próprios habitantes, simultaneamente tornando-os estrangeiros em seu próprio território. Dessa maneira, em uma operação hauntológica, as violências do passado assombram a imaginação do futuro.

Para tratar da relação entre ficção científica e História, Suppia (2007, p. 362) observa que, no gênero, reside a “pregnância de uma certa ideologia imperialista ‘endógena’, não apenas no tema ou inspiração dos filmes, mas em seu próprio modo de produção”. Roberts (2000, p. 65) ressalta que faz “parte da ideologia imperialista a necessidade de se planificar as diferenças, ou mesmo erradicá-las” e que muitas obras da ficção científica figuram “como a expressão do aspecto subconsciente dessa ideologia”.

O autor exemplifica o caso norte-americano, no qual a Era Dourada da ficção científica coincidiu com o projeto neocolonial do país, intensificado após o fim da Segunda Guerra Mundial, durante a Corrida Espacial. Segundo Roberts, isso pode ser percebido “não só em textos que articulam uma ansiedade imperial (por exemplo, *The invasion of the body snatchers*, 1956), mas também em obras (como a série *Star Trek*) sobre a exploração de novas fronteiras, transferindo a colonização do continente americano diretamente para a galáxia”.

Se, no cinema europeu e norte-americano, a ficção científica recorre com frequência a mudanças tecnológicas intensas (Ginway, 2005) e à ficcionalização de ansiedades quanto à possibilidade de invasões estrangeiras que buscariam retaliar séculos de colonização (Roberts, 2000), na América Latina, percebe-se uma escassez desses cânones. Há uma menor adesão à alta-tecnologia e uma maior aceitação de criaturas insólitas, como os robôs e os alienígenas — distinções que, segundo Ginway (2005, p.41) “refletem a experiência colonial e neocolonial do Brasil”.

Na cinematografia latino-americana, o tema da colonização de outros planetas é menos explorado: em vez disso, a ameaça costuma se configurar como algo que irrompe de fora ou se impõe de maneira exógena ao cotidiano. Postula-se que o tropo da invasão adquire contornos ainda mais complexos quando ele advém da perspectiva de um continente marcado pelo processo de colonização escravocrata, seguido pelo passado recente das ditaduras — com seus “desaparecimentos” forçados e exílios —, chegando até o presente do avanço do latifúndio — com suas violentas expulsões de povos indígenas de seus territórios.

Essa relação com a história do continente torna-se mais evidente em filmes distópicos que encenam invasões literais, como *Invasión* (1969), que aborda o sitiamento de Aquileia, versão



fictícia de Buenos Aires; *Bacurau* (2019), que retrata a violenta incursão de estrangeiros que planejam massacrar os moradores de uma fictícia cidade sertaneja; e *El eternauta* (2025), que trata de uma invasão alienígena em Buenos Aires. Outros exemplos de violências históricas ficcionalizadas no cinema distópico latino-americano incluem: a colonização de povos indígenas, a Revolta da Balaiada e a ditadura militar brasileira em *Uma história de amor e fúria* (2013); a ditadura guatemalteca e o genocídio do povo Maia Ixil em *La llorona* (2019); e a ditadura argentina em *Moebius* (1996), *La sonambula* (1998) e *La antena* (2007).

Partindo de diferentes nuances, mas remetendo a uma história compartilhada de colonizações, invasões e tomadas de poder, as obras do corpus selecionado apresentam inimigos difusos, impessoais e sistêmicos. Emerge delas uma sensação de estranhamento decorrente da ausência de sentido e da falta de explicações diante de invasões violentas e repentinas. Nelas, a distopia se estrutura na transformação do território em espaço inóspito, convertendo o conhecido em desconhecido, ameaçador e estranho.

***El eternauta* (2025)**

Concebida na década de 1950 como uma história em quadrinhos de Héctor Germán Oesterheld — desaparecido em 1977 durante a ditadura argentina — *El eternauta* é adaptada, em 2025, para o formato de ficção seriada. Na narrativa, Buenos Aires é subitamente coberta por uma nevasca mortal, dizimando toda a vida da metrópole que, pouco a pouco, se torna menos reconhecível. A catástrofe se instaura sem presságios ou alertas, o apocalipse simplesmente se inicia, ilhando indivíduos, cortando comunicações e mergulhando a cidade no caos. Lares convertem-se em bunkers, criam-se zonas proibidas e territórios de sobrevivência são militarizados. A vibrante metrópole torna-se desabitada, silenciosa, paralisada no tempo. Inaugura-se, assim, uma temporalidade suspensa e uma espacialidade labiríntica, um estranhamento territorial. Inicialmente, a nevasca mortal parece fruto de algum colapso ambiental ou, talvez, uma arma biológica. Posteriormente, a ameaça se revela alienígena.

Figura 1: Juan Salvo (o eternauta) caminha por uma Buenos Aires devastada



Fonte: *El eternauta* (2025)

Remetendo à ansiedade em torno da possibilidade de um inverno nuclear, a história em quadrinhos apresenta um cenário climático catastrófico, com a cidade tomada pela escuridão e

temperaturas extremas. A atmosfera delineada insere *El eternauta* na tradição de produções lançadas durante a Guerra Fria, período em que muitas obras compartilhavam ansiedades nucleares semelhantes, manifestadas em “filmes que aludem ficcionalmente a atmosferas virtualmente irrespiráveis” (Suppia, 2023, p. 195) e que utilizam o tropo paisagístico da terra devastada (ou *wasteland*), a exemplo dos filmes brasileiros *Brasil Ano 2000* (1969) e *Abrigo nuclear* (1981). Lançado após o surgimento do Covid-19, o seriado adquire contornos que remetem à experiência pandêmica ao apresentar cidades esvaziadas da presença humana, cobertas por uma ameaça invisível que paira no ar, exigindo o uso de máscaras para a circulação externa e o confinamento doméstico, gerando o medo da contaminação e a suspeita constante do outro como possível vetor de morte.

Figura 2: Neve mortal extermina a população de Buenos Aires.



Fonte: *El eternauta* (2025)

Quando a catástrofe se instala, as relações humanas se transformam. No seriado, ainda que a ameaça mais imediata seja a neve, os sobreviventes hesitam em interagir com outros humanos que encontram pelo caminho, temendo que a barbárie já tenha se instaurado por completo. A suspeita rapidamente se confirma à medida que as pessoas passam a se voltar umas contra as outras, tomadas pela paranoia e pela disputa por recursos. Alguns personagens recorrem às armas, decidindo priorizar a própria sobrevivência e renunciando a qualquer noção de coletividade. A comunidade emerge, assim, como um espaço ambíguo: um potencial abrigo, mas também foco de autoritarismo e brutalidade. *El eternauta* não se apoia em um otimismo utópico — ao redor do protagonista, muitos continuam matando por comida, abrigo ou controle —, mas distingue-se por não se render completamente à barbárie e ao individualismo pós-apocalíptico. Embora a violência persista, diversos personagens insistem na partilha dos recursos e na sobrevivência coletiva diante da catástrofe, recorrendo aos poucos meios de que dispõem — a engenhosidade, a criatividade em meio à precariedade e, sobretudo, uns aos outros.

Em determinado momento, os sobreviventes se refugiam em um supermercado, situação que remete ao clássico norte-americano *The mist* (2007), que também encena uma insólita invasão alienígena. No filme, esse espaço fechado intensifica a intriga e a paranoia, que culmina em um desfecho trágico e niilista. *El eternauta* subverte esse tropo pós-apocalíptico: no seriado, o espaço proporciona um raro momento de comunidade, com comida compartilhada, música, dança e jogos — uma festividade precária, efêmera, mas significativa em meio ao caos. Essa cena ecoa a noção de “utopias temporárias”, postulada por Rebecca Solnit em *A paradise built in*



hell: the extraordinary communities. Na obra, a autora analisa catástrofes reais, observando como laços comunitários são formados e soluções criativas são engendradas na tentativa de superar situações extremas e urgentes.

Expandindo o pensamento de Solnit, a professora e tradutora brasileira Ellen Vasconcellos (2024, p. 79) descreve que, diante de catástrofes, as pessoas se mostram “abertas à bondade, cooperação e solidariedade, reagem com comportamentos altruístas e até mesmo corajosos, tornam-se mestres do improviso e do otimismo, sendo que na normalidade do cotidiano, na maioria dos casos, não agiriam desse modo”. Em *El eternauta*, a narrativa de cooperação assume um tom explicitamente político: no Campo de Mayo, onde os personagens se refugiam, uma voz nos alto falantes afirma que a luta contra a ameaça invisível “não é só uma questão de sobrevivência, mas de retomar a nossa casa”.

A narrativa ecoa o passado ditatorial argentino quando os personagens afirmam que a nação enfrenta um inimigo que lançou suas ruas na escuridão e no silêncio, mas que a resistência continua viva. A obra é considerada um marco da ficção científica latino-americana e, até hoje, para os argentinos, a imagem do Eternauta permanece como um símbolo de crítica à opressão e defesa da democracia, sendo incorporada em protestos: “em tempos de ditadura e sempre que a ameaça do autoritarismo paira, os muros das ruas de Buenos Aires são ocupados por grafites dessa figura enigmática e meio fantasmagórica” (Veja, 2025).

Branco sai, preto fica (2014)

Branco sai, preto fica, uma mescla documentário e ficção científica, se passa num futuro próximo, em Ceilândia, cidade-satélite de Brasília, e aborda as consequências do fechamento do baile *black* Quarentão, em 1986 — um episódio de brutalidade policial que vitimou dezenas de jovens negros. O título do filme referencia a frase “quem é branco sai, preto fica!”, proferida pelos policiais que, de forma deliberada, encurralaram os jovens com base nessa distinção racial.

Figura 3: Imagens antigas do baile *black* Quarentão



Fonte: *Branco sai, preto fica* (2014)



A trama se ancora no evento histórico que a inspira, construindo um futuro impregnado pelo passado. Mesquita (2017, p. 2) descreve o tempo presente dos personagens como algo “entre um passado que não passa e um futuro já presente”, oscilando “entre uma atualidade reconhecível e um futuro especulado” — uma crise de futuridade que produz uma temporalidade altamente hauntológica.

O estranhamento territorial em *Branco sai, preto fica* se dá pelo cerceamento radicalizado do direito à cidade: no filme, a entrada em Brasília é literalmente proibida, ecoando, nesse desvio ficcional, as múltiplas maneiras pelas quais a capital brasileira historicamente inibe esse direito desde sua criação. Na Brasília futurística de Adirley Queirós, a vigilância é ubíqua, os toques de recolher são rígidos e seu acesso é severamente controlado pela fictícia “Polícia do Bem-Estar Social”, órgão que impede a entrada daqueles que não possuem o passaporte especial exigido para acessar o Plano Piloto.

Esse dispositivo é um dos deslocamentos da realidade que alegoriza o passado, quando o acesso de populações mais pobres a Brasília também foi restringida por meio de políticas estatais, como a Campanha de Erradicação das Invasões (CEI), projeto criado na década de 1970, durante a ditadura militar, responsável pela origem de Ceilândia. A distopia, aqui, opera como um meio de elaborar, por meio do “desvio pela ficção” (Guimarães, 2013), aquilo que foi vivido no passado, simultaneamente criticando a manutenção dessas problemáticas no presente.

O episódio de violência policial no Quarentão torna-se um paradigma da exclusão socioespacial no filme, que estende sua crítica a muitas outras violências cometidas pelo Estado por meio da utopia de Brasília e dos eventos distópicos que ela desencadeou, como a própria criação de Ceilândia. A cidade enfocada pelo filme surge com o intuito inicial de abrigar forçadamente, por meio de processos de remoção e higienização social, pessoas em situação de rua e a população de moradores de favelas que residia em Brasília — muitos deles, construtores da capital brasiliense. Partindo desse diálogo entre passado e futuro, a construção do estranhamento territorial por meio de desvios ficcionais permite que o filme remeta, de forma alegórica e hiperbólica, a uma exclusão que persiste há décadas.

O filme opta por nunca mostrar o Plano Piloto, escolha que fortalece estilisticamente a narrativa da exclusão e evoca uma dimensão de mistério, aludindo à ideia de uma urbe futurista: uma cidade desterritorializada e, justamente em razão de sua aparência atemporal, perdida no tempo. Ainda assim, sua atmosfera alienante — e quase alienígena — é percebida pelo espectador através das informações fornecidas pela trama. A ideia de uma cidade vasta, tomada por prédios brancos e monumentais, de vidro e concreto, isolada por um muro, onde a vigilância atua de forma ubíqua, constitui uma imagem clássica da ficção científica.

Com isso, o filme dialoga com uma filmografia específica sobre a capital brasiliense que, segundo Mussel (2016, p. 24), investiga, desde a década de 1970, algo que o autor caracteriza como uma “atmosfera de ficção científica”, isto é, uma “construção visual que associa a arquitetura monumental, a cidade vazia e os corpos dos indivíduos isolados no espaço. Invariavelmente distópica”. Em contraste, a figuração da cidade-satélite Ceilândia na visão de Adirley evoca a urbe *cyberpunk* consagrada pela Los Angeles de *Blade Runner* (1982), por se configurar como um território simultaneamente desertificado e saturado de ruínas obsoletas. Através de sua atmosfera silenciosa e introspectiva, o filme ressalta uma melancolia hauntológica, refletindo a sensação de abandono sentida pelos personagens.

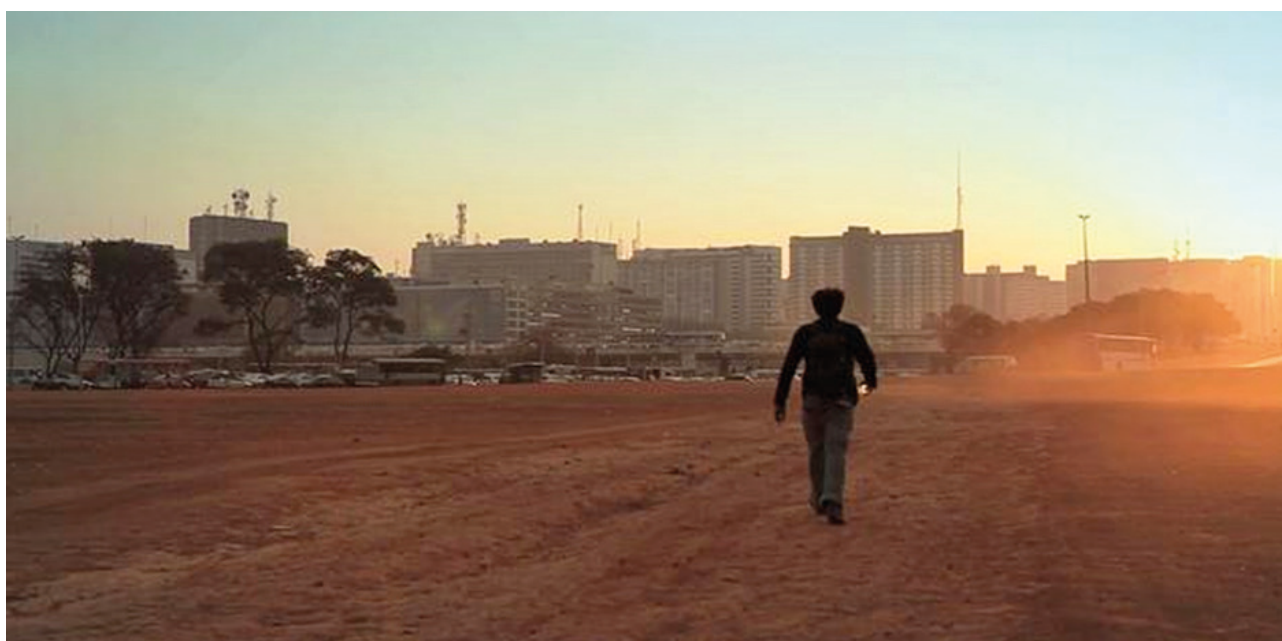
Figura 4: Sartana caminha por um depósito de sucatas e itens analógicos



Fonte: *Branco sai, preto fica* (2014)

Em entrevista concedida em 2017, Adirley Queirós afirma que seus filmes “são fábulas de periferia para tentar refletir sobre a história do país. Sobre a política do país em si”. Isso fica claro na obra: a ficção distópica evidencia o caráter autoritário que a concretização de projetos utópicos pode assumir, explorando criticamente suas consequências históricas. Como um fantasma à espreita, a realidade distópica da utopia de Brasília assombra o presente e o futuro, e a ficção se hibridiza à realidade ao trazer à luz violências históricas. É justamente a partir desse deslocamento sutil do real — esse “desvio pela ficção” —, que *Branco sai, preto fica* demonstra que a abertura de novos horizontes exige o confronto do presente por meio da iluminação do passado.

Figura 5: Cravalanças caminha pela deserta Ceilândia



Fonte: *Branco sai, preto fica* (2014)



O último azul (2025)

Em uma das cenas iniciais de *O último azul*, um avião governamental atravessa os céus amazônicos carregando uma faixa, onde se lê: “o futuro é para todos”. Explorando as consequências de uma política etarista ficcional, o filme explora a contradição dessa afirmação. Na trama, atingir os 65 anos de idade equivale a uma sentença: todos os idosos devem ser enviados a colônias as quais ninguém visita e das quais ninguém retorna. Com isso, a institucionalização do segregacionismo cerceia a população idosa não apenas do acesso à liberdade no presente, mas também da possibilidade de futuro. Diante dessa política, o sonho da protagonista Teca de viajar de avião — experiência que se tornaria impossível caso fosse enviada às colônias — funciona como o motor narrativo que a impulsiona em uma jornada de fuga e resistência ao sistema.

Figura 6: Pichação em ruínas arquitetônicas, com a inscrição: “gente velha não é mercadoria”



Fonte: *O último azul* (2025)

Apesar de não estabelecer conexões diretas com a ditadura brasileira, o futuro representado é marcadamente autoritário e mobiliza um dispositivo que remete a uma prática central do terrorismo de Estado: o desaparecimento forçado. Na trama, aqueles que se recusam a aceitar esse destino são incessantemente perseguidos por agentes do Estado, até sua eventual captura, quando são sequestrados e removidos coercitivamente. Não há garantias de que os idosos sejam enviados, de fato, para os locais indicados pelo discurso oficial. Para todos os efeitos, são desaparecimentos forçados numa cidade onde os idosos não têm o direito de existir.

Figura 7: Teca observa enquanto a fictícia Polícia Cidadã captura um idoso em fuga



Fonte: *O último azul* (2025)

Figura 8: Agente da Polícia Cidadã persegue Teca em parque abandonado



Fonte: *O último azul* (2025)



Para Teca, a família e os vizinhos não são uma fonte de apoio. A ameaça de represálias postulada pelo Estado faz com que grande parte da população se volte contra essa parcela etária segregada: a cidade assume contornos panópticos, nos quais qualquer indivíduo pode denunciá-la, e a confiança no outro se torna impossível. O espaço urbano transforma-se, assim, em um território inóspito, operando sob uma lógica de higienismo capitalista que visa à remoção dos corpos considerados improdutivos.

Instaura-se um regime que administra quem pode permanecer visível e quem deve desaparecer. Exilada do direito à cidade na vida urbana, a natureza se revela o último refúgio possível. Teca adere, então, a um modo de existência nômade, atravessando rios e ruínas em um deslocamento contínuo, uma viagem sem destino final, cujo horizonte último não é um lugar, mas a própria liberdade.

Figura 9: Teca reganha agência e aprende a pilotar barcos em meio à fuga



Fonte: *O último azul* (2025)

Dispositivos de resistência e reaberturas de futurabilidade: insólito, retorno ao passado e coletividade

Nas obras analisadas, a hipo-utopia opera por meio de deslocamentos mínimos da realidade, aproximando-as de um registro realista. Argumenta-se, no entanto, que tais narrativas escapam do fatalismo ao mobilizarem o insólito, o onírico, o ancestral e o coletivo como forças de reconfiguração da realidade. Propõe-se analisar de que modo o corpus fílmico investigado aciona esses elementos como um dispositivo de pulsão utópica, capaz de reinscrever a agência dos personagens frente às suas realidades distópicas e, assim, reabrir a futurabilidade.

O conceito, cunhado por Berardi (2017, p. 13), refere-se à “multiplicidade de futuros possíveis imanentes: um tornar-se outro que já está inscrito no presente”¹. Gatto (2018) ressalta o

1. No original: “[...] multiplicity of immanent possible futures: becoming other which is already inscribed in the present”.



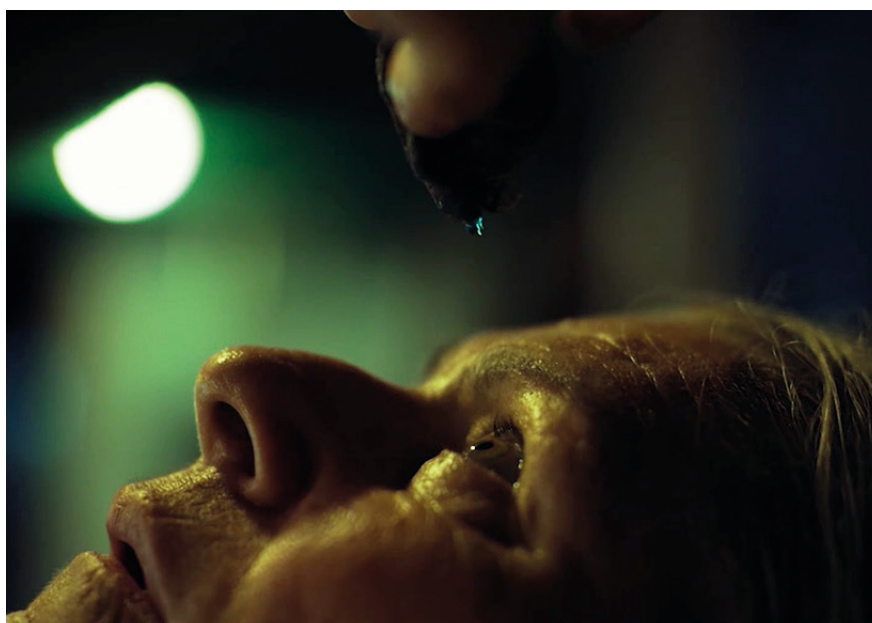
viés político e emancipatório da futurabilidade, argumentando que a alteração de curso no presente é sempre uma possibilidade de transformação do porvir. O autor defende que o pensamento sobre o futuro incorpore suas contradições e sua natureza incerta, abraçando a improvisação e a experimentação como gestos políticos. A futurabilidade seria, portanto, uma pós-utopia que busca não apenas projetar o futuro, “[...] mas também mapear possibilidades, inventar, improvisar e descobrir” (Gatto, 2019, p. 28, tradução própria)².

No corpus fílmico proposto, a mobilização de metáforas que remetem a violências históricas evidencia como a futurabilidade é constantemente ameaçada: os muros erguidos ao redor da Brasília de *Branco sai, preto fica* hiperbolizam a exclusão socioespacial presente desde a concepção da capital; a lei de exílio dos idosos em *O último azul* amplifica o absurdo institucionalizado das violências estatais autoritárias; a invasão alienígena que sitia Buenos Aires em *El eternauta* mimetiza práticas imperialistas e ditatoriais ao operar uma agressão externa que subjuga a cidade, sequestrando, controlando e exterminando pessoas.

Nas narrativas latino-americanas, o coletivo se revela como uma chave de abertura da futurabilidade em meio à catástrofe: em *El eternauta*, de modo similar a *Invasión* e *Bacurau*, os personagens reforçam seus laços, consolidam-se como comunidade e, bravamente, resistem às ameaças. Nessas narrativas, ocorre uma transformação insólita da cidade, que converte a experiência política em alegoria. Conforme a crise se intensifica, os personagens descobrem que a sobrevivência só pode emergir da organização coletiva, marcando a ausência do herói solitário “escolhido”, tropo canônico do cinema hollywoodiano.

Simultaneamente, o insólito — aquilo “que prima pela ruptura com a representação coerente, congruente, verossímil da realidade extratextual” (García apud Matangrano, 2014, p. 181) — também se revela como dispositivo de resistência em diversas narrativas distópicas latino-americanas. Em *O Último Azul*, a narrativa ocasionalmente assume contornos de fábula, dialogando com o realismo mágico por meio da inserção pontual do absurdo — a política do exílio forçado — e do insólito — o caracol “baba-azul”.

Figura 10: Teca pinga gotas da “baba-azul” em seus olhos



Fonte: *O último azul* (2025)

2. No original: “[...] sino también mapear posibilidades, inventar, improvisar y descubrir”.



Apresentado como um ser místico e raro, um mito preservado pela tradição oral, o caracol possui uma baba que, ao entrar em contato com o olho humano, provoca vidências, seja prenunciando o futuro, seja evidenciando verdades ocultas. Os efeitos psicotrópicos provocados pelo “baba-azul” materializam uma heterotopia do onírico, gerando momentos de contemplação e pausas no ritmo de urgência da fuga.

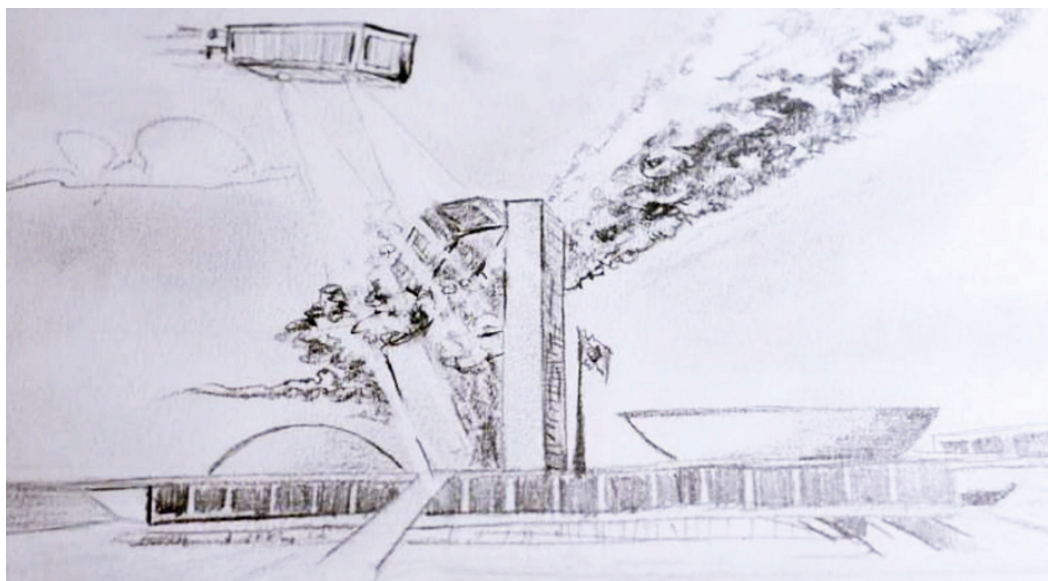
A raridade do caracol, referenciada pelo título, abre a interpretação de que a extinção desse ser também ecoa a extinção em curso do próprio ato de sonhar o futuro. Em contrapartida, é nesse encontro com o ser insólito que a impossibilidade de escape do sistema se torna rarefeita e a futurabilidade se reabre. Sob o encanto do “baba-azul”, a protagonista tem seus horizontes expandidos e engendra uma abertura para a construção de soluções diante de sua catástrofe pessoal — e coletiva — reganhando forças para continuar sua jornada, visando não apenas à realização de seu sonho, mas à libertação total.

A libertação por meio do sonhar também figura em *Branco sai, preto fica*. A narrativa se apropria das “ruínas de uma ‘ficção’ anterior, aquela da utopia fracassada de Brasília” (Mussel, 2016, p. 89) e, sobre seus escombros, constrói uma distopia na qual o futuro herda e atualiza as opressões do passado. A trama, contudo, não se configura como uma história de resignação fatalista: embora o passado atue como um espectro invisível e onipresente, a realidade em curso não é apresentada como a única possível.

A agência dos personagens é retomada por meio de dois elementos insólitos. A “bomba sonora” é um deles: um dispositivo mixado pelo protagonista Marquim, composto pelos sons da periferia — cantos, ritmos, protestos, conversas e outras melodias que atravessam o cotidiano de Ceilândia. Símbolo da engenhosidade e da potência periférica, o propósito do dispositivo é atuar como catalisador da destruição da distópica utopia de Brasília.

Guimarães (2014) descreve que esses sons, “com sua frequência atordoadora, destroem a pureza dos espaços planejados, a geometria dos seus traçados, a verticalidade dos seus monumentos e dos seus centros de poder”. Outro objeto insólito da trama é uma máquina do tempo que, visualmente, consiste em um simples e velho contêiner abandonado em um canteiro deserto. É por meio dessa máquina que Cravalanças, um viajante do tempo, retorna ao passado em busca de reparação histórica pelo crime de violência policial ocorrido no baile do Quarentão.

Figura 11: Desenho dos planos de ataque à capital federal: a bomba sonora atinge Brasília



Fonte: *Branco sai, preto fica* (2014)



Para Suppia (2017, p. 16), o filme é um exemplo do cinema brasileiro de ficção científica *lo-fi*, em razão de seu orçamento modesto, que abdica de efeitos visuais elaborados, apresentando um “contexto *low-tech* de reapropriação e ressignificação dos resíduos industriais ou do lixo tecnológico, aludindo a um futuro igualmente *low-tech* e ‘ruidoso’”. É por meio dessa operação de reelaboração dos resíduos — e do próprio passado — que a “bomba sonora” é construída. Mesquita (2017, p. 7) aponta que, ao opor esse contexto marcado por bricolagens à “crença no progresso e na máquina depositadas na criação de Brasília, afirma-se uma espécie de ‘anti-futuro’, mas também de ‘anti-Ficção Científica’, marcados por precariedade, restos e obsolescência”.

A autora (2017, p. 4) aponta a resolução da trama como “a ficção lhes permitindo elaborar uma resposta simbólica coerente com a enormidade do problema histórico em questão”. Nesse sentido, com o auxílio do insólito e por meio do desvio pela ficção científica, os personagens reganham agência para demolir a utopia modernista de Brasília — construída sobre o apagamento da contribuição de seus construtores, excluídos tanto do espaço urbano quanto da narrativa oficial da história do país.

Considerações finais

O presente artigo demonstrou que a representação do futuro no cinema distópico latino-americano não subscreve ao fatalismo do “existencialismo vulgar”. Argumentou-se que, por meio da hauntologia — com sua releitura crítica do passado — e da inserção naturalizada do insólito na realidade — gesto que pode ser compreendido como uma forma de realismo mágico —, a pulsão utópica permanece viva, não como ingenuidade ou escapismo, mas como um apelo à resistência e à reabertura da futurabilidade por meio da ação coletiva, da imaginação política e da invenção de novos modos de existência.

Evidenciou-se que, nas obras hipo-utópicas, o passado é frequentemente mobilizado como uma forma de lidar com o futuro. Esse retorno, porém, não se dá de maneira nostálgica, mas como um gesto de reconhecimento das memórias de violências históricas que não podem ser apagadas. Nessa busca retrospectiva por horizontes de possibilidade soterrados pela História, a hauntologia é instrumentalizada como um gesto de reativação de mundos possíveis a partir de uma escavação crítica da memória.

Por meio de estratégias como o coletivismo, o retorno aos saberes ancestrais, a união com a natureza e a incorporação de elementos insólitos à realidade, os personagens encontram meios para “adiar o fim do mundo” (Krenak, 2019). Criam-se, assim, heterotopias (Foucault, 2013), nas quais a suspensão do tempo, provocada por essas estratégias, interrompe a temporalidade da crise (Vasconcellos, 2024) e reordena as normas do real, ainda que apenas por alguns instantes. Com isso, essas obras traduzem aquilo que o realismo tradicional não consegue abarcar.

Dessa forma, fica claro que a mesclagem de distopias realistas com o insólito não configura, em si, uma ferramenta de escape, mas um dispositivo de estranhamento capaz de tornar visível aquilo que é sistematicamente naturalizado. Nas obras analisadas, essa mescla frequentemente se aproxima do realismo mágico e da ficção científica *lo-fi* ao focar o incomum com naturalidade: somos convidados a perceber que o estranho não é a exceção, mas a regra. Assim, elas questionam a noção positivista de que o real está intrinsecamente atado ao que é lógico e empírico, uma vez que, quando o cotidiano se encontra tão intensamente entremeado pelo absurdo, a própria realidade se revela estranha e artificial.

Essa desnaturalização da realidade, provocada pela distopia — em especial em sua mescla com o insólito — convida o espectador a reconhecer que o modo como um mundo é organizado não é neutro, natural ou perene. Tanto o mundo ficcional quanto o real são resultado de



escolhas políticas, econômicas e ideológicas. A realidade não é algo dado, imóvel e eterno: ela é construída, fabricada artificialmente. E, se é construída, pode ser desconstruída e recriada. O real é apenas uma entre inúmeras ficções possíveis.

Diante dessa constatação, o estranhamento deixa de ser apenas uma sensação e se torna um ato político. Se o fechamento de horizontes e o bloqueio de futuros provocado pelo realismo capitalista tende a converter o presente em um simulacro, o estranhamento opera como uma tentativa de reabrir o real, recolocando-o em disputa. Com isso, o insólito nas distopias não atua apenas como um dispositivo de desnaturalização ou assombro, mas como um gesto de reencantamento do presente, capaz de retomar a futurabilidade ao criar fissuras nas quais o novo pode ser sonhado — e alcançado.

Nesse sentido, sob o peso do realismo que permeia as distopias, o insólito rompe processos de planificação do real, produzindo um estranhamento capaz de tensionar o passado, desnaturalizar o presentismo do realismo capitalista e reabrir a imaginação política sobre o futuro. Mais do que encenar futuros, as distopias latino-americanas analisadas formalizam contradições, reinscrevem espectros e nos convidam a imaginar mundos outros — mesmo quando estes parecem assombrados pelos desencantos do passado.

Referências

BAUMAN, Zygmunt. *Retropia*. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2017.

BERARDI, Franco. *Depois do futuro*. Tradução de Regina Silva. São Paulo: Ubu Editora, 2019.

BERARDI, F. *Futurability. The age of impotence and the horizon of possibility*. London, England: Verso Books, 2017.

BRANCO sai, preto fica. Direção: Adirley Queirós. Brasil: Cinco da Norte; Vitrine Filmes, 2014. Filme (93 min).

DERRIDA, Jacques. *Espectros de Marx*. Tradução de Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.

EL eternauta. Direção: Bruno Stagnaro. Argentina: Netflix, 2025. Série de televisão.

FERREIRA, Wilson Roberto Vieira. Ao Sul do futuro: hipo-utopia no cinema de ficção científica. *Cosmos & Contexto*, 5 jun. 2015. Disponível em: <https://cosmosecontexto.org.br/ao-sul-do-futuro-hipo-utopia-no-cinema-de-ficcao-cientifica/>. Acesso em: 23 dez. 2025.

FISHER, Mark. *Fantasma da minha vida: escritos sobre depressão, assombrologia e futuros perdidos*. Tradução: Guilherme Ziggy. São Paulo: Autonomia Literária, 2022.

FISHER, Mark. *Realismo capitalista: É mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo?*. Autonomia Literária. São Paulo. 2020.

FOUCAULT, Michel. *O corpo utópico; as heterotopias*. Tradução Salma Tannus Muchail. São Paulo: n-1 Edições. 2013.

FURTADO, Natalia Amarante. Hollywood sai, Ceilândia fica: uma conversa com Adirley Queirós, diretor de Branco sai, preto fica e Era uma vez Brasília. *Revista Trip*, 6 dez. 2017. Disponível em: <https://revistatrip.uol.com.br/trip/uma-entrevista-com-adirley-queiros-diretor-de-branco-sai-preto-fica-e-era-uma-vez-brasil>. Acesso em: 27 dez. 2025.

GATTO, Ezequiel. “¿Cómo hacer? Del futuro a las futuridades”. *Revista Nueva Sociedad*, n. 283, pp. 28-36, 2019.



GATTO, Ezequiel. *Futuridades. Ensayos sobre política posutópica*. Casagrande, 2018.

GINWAY, M. Elizabeth. *Ficção científica brasileira: Mitos culturais e nacionalidade no país do futuro*. São Paulo: Devir, 2005.

GIANNINI, Alessandro. A HQ que se tornou sinônimo de luta pela democracia na Argentina. *Veja*, 9 abr. 2025. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/cultura/a-hq-que-se-tornou-sinonimo-de-luta-pela-democracia-na-argentina/>. Acesso em: 10 dez. 2025.

GUIMARÃES, Victor. O desvio pela ficção: contaminações no cinema brasileiro contemporâneo. *Devires — Cinema e Humanidades*, Belo Horizonte, v. 10, n. 2, p. 58—77, 2013. Disponível em: <https://bib44.fafich.ufmg.br/devires/index.php/Devires/article/view/157>. Acesso em: 24 dez. 2025.

HARTOG, François. *Regimes de historicidade: presentismo e experiências do tempo*. Tradução de Andréa S. de Menezes, Bruna Breffart, Camila R. Moraes, Maria Cristina de A. Silva e Maria Helena Martins. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

JAMESON, Fredric. *Archaeologies of the future: the desire called utopia and other science fictions*. London: Verso, 2005.

KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

MATANGRANO, Bruno Anselmi (2014). Entrevista com o Professor Flavio García acerca da literatura Insólita em Língua Portuguesa. *Revista Desassossego*, São Paulo, n. 11, p. 180-187. Disponível em: <https://goo.gl/mb5ZrZ>. Acesso em: 11 jan. 2026.

MESQUITA, Claudia. "O avesso do futuro: memória, distopia e condição precária em 'Branco sai, preto fica'". In: ALMEIDA, Rodrigo; MOURA, Luís Fernando. *Catálogo da Mostra Brasil Distópico realizado na Caixa Cultural*. Rio de Janeiro, 2017.

MUSSEL, Felipe Schultz. *A cidade inimiga: o projeto de Brasília e o cinema de Adirley Queirós*. 2016. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2016.

O último azul. Direção: Gabriel Mascaro. Brasil: Desvia Produções, 2025. Filme (87 min).

RODRIGUES, Diego Rodstein. O existencialismo vulgar na cultura pop: entre a utopia e a distopia no imaginário contemporâneo. *Trans/form/ação: revista de filosofia da Unesp*, Marília, v. 47, n. 3, e02400175, 2024.

SUPPIA, Alfredo. Acesso negado: circuit bending, borderlands science fiction e lo-fi sci-fi em Branco Sai, Preto Fica. *Revista Famecos* (Online), v. 24, n. 1, jan./abr. 2017.

SUPPIA, Alfredo. Limite de alerta! Ficção Científica em atmosfera rarefeita: Uma introdução ao estudo da FC no cinema brasileiro e em algumas cinematografias offHollywood. Tese (Doutorado em Multimeios) — Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, SP, 2007.

SUPPIA, Alfredo. Respira fundo e prende: um pequeno raio-X da ecodistopia no cinema brasileiro, do regime militar aos militares no regime. *Revista Eco-Pós*, Rio de Janeiro, v. 23, n. 2, 2020. DOI: 10.29146/eco-pos.v23i2.27528. Disponível em: https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/27528. Acesso em: 01 jan. 2026.

VASCONCELLOS, Ellen Maria Martins de. *Sobreviver nas catástrofes: uma análise literária contemporânea*. 2024. Tese (Doutorado em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2024. doi:10.11606/T.8.2024.tde-16122024-120124. Acesso em: 01 jan. 2026.



ARTIGO DOSSIÊ

NARRATIVAS DO INSÓLITO, DISTOPIA E UTOPIA

Monstruosidade, corpos e fronteiras: figurações do duplo no filme *Us*, de Jordan Peele

Monstrosity, bodies, and borders: figurations of the double in Jordan Peele's film *Us*

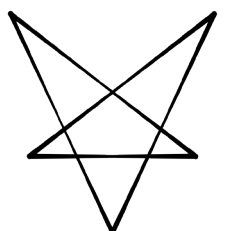
Monstruosidad, cuerpos y fronteras: figuraciones del doble en la película *Us*, de Jordan Peele

ALINE ROCHA DE OLIVEIRA

Doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense.

Mestra em Teoria Literária e Literatura Brasileira pela UFF.

E-mail: aline.rocha.oli@gmail.com.





Resumo

Este trabalho analisa o filme *Us* (2019), de Jordan Peele, a partir da figura do duplo como operador estético e político da distopia. Em diálogo com *Quem canta o Estado-nação?*, de Judith Butler e Gayatri Spivak, investiga-se como o pronome “nós”, inscrito no título do filme, desestabiliza noções naturalizadas de pertencimento nacional. A narrativa projeta no presente as ruínas da democracia liberal, expondo fronteiras físicas e simbólicas que produzem sujeitos “sem-estado” no interior da nação. Mobilizando ainda as reflexões de Clément Rosset sobre ilusão, duplicação e recusa do real, o artigo lê a monstruosidade como efeito da emergência do excluído e da falência das promessas utópicas de unidade. Ao recuperar o evento Hands Across America como paródia antiutópica, o filme transforma o imaginário da coesão nacional em imagem de violência coletiva. O insólito, assim, funciona como crítica ao presente, revelando a distopia não como futuro distante, mas como condição estrutural do agora.

Palavras-chave: Monstruosidade; Duplo; Fronteira; Pertencimento; Nação.

Introdução

No dia 14 de julho de 2015, na abertura do XI Congresso Brasileiro de Linguística, em Campo Grande, Mato Grosso do Sul, um índio¹ Terena canta o hino nacional brasileiro na sua própria língua, também chamada Terena. Em alguns aspectos, essa é uma situação semelhante à que aconteceu em Los Angeles, Estados Unidos da América, em 2006. Residentes ilegais foram às ruas exigir direitos e, na ocasião, o hino nacional estadunidense foi cantado em espanhol. Será que, como afirmou o presidente George W. Bush na época, o hino nacional só poderia ser cantado em inglês? Seria o caso também de afirmar que nosso hino só poderia ser cantado em português? Poderíamos nos indagar, como o faz Judith Butler, a quem pertence esses hinos? (Almeida; Zacchi, 2018, p. 5).

São essas as palavras que abrem o prefácio escrito por Vanderlei J. Zacchi e Sandra Goulart Almeida para *Quem canta o Estado-nação?: língua, política e pertencimento* (2018), livro que apresenta um diálogo entre Gayatri Chakravorty Spivak e Judith Butler no qual as teóricas desenvolvem um debate que aborda a questão dos “sem-estado”,² refletindo sobre o funcionamento do estado como fonte do não pertencimento. Nesse excerto, os prefaciadores relembram o momento em que Januário da Silva cantou publicamente o hino nacional brasileiro na língua terena, gesto que expôs problemas referentes à soberania linguística nacional e às diferentes fronteiras físicas e simbólicas que pretensamente, e de forma imunitária, intencionam garantir a unidade de determinado território.

1. Daniel Munduruku já chamou a atenção para o modo como a palavra “índio” pode, hoje, reiterar estereótipos folclorizantes ou romantizados, e por isso defende o seguinte: “A palavra ‘indígena’ diz muito mais a nosso respeito do que a palavra ‘índio’. Indígena quer dizer originário, aquele que está ali antes dos outros. [...] Do meu ponto de vista, a palavra índio perdeu o sentido. É uma palavra que só desqualifica, remonta a preconceitos. É uma palavra genérica. Esse generalismo esconde toda a diversidade, riqueza, humanidade dos povos indígenas”. Disponível em: <https://g1.globo.com/educacao/noticia/2019/04/19/dia-do-indio-e-data-folclorica-e-preconceituosa-diz-escriptor-indigena-dcriarani-munduruku.shtml>. Acesso em: 14 jan. 2026.

2. Os tradutores Vanderlei J. Zacchi e Sandra Goulart Almeida, em nota, explicam a opção por traduzir a palavra “estado” com inicial minúscula. Destaco a explicação e os acompanho na grafia: “Optamos por não fazer distinção entre ‘Estado’ e ‘estado’ para manter a ambiguidade do texto em inglês, que por vezes usa o termo para se referir à forma de governo ou ao regime político (Estado) e, por outras, o utiliza no seu sentido mais amplo, como a situação em que se encontra algo ou alguém em determinado momento (estado)” (2018, p. 15).



Nas reflexões de Butler e Spivak, as questões são elaboradas tendo em vista os processos contemporâneos de migração e as problemáticas que envolvem conflitos identitários que se desdobram para a materialidade da esfera das escolhas políticas intermediadas por pressupostos éticos — ou pela negação deles, ou pela exclusão desses pressupostos do pensamento e das deliberações. No decorrer do prefácio, após mencionarem o episódio ocorrido no Brasil, Zacchi e Almeida estendem as indagações para o tema das migrações em massa e das fronteiras nacionais no mundo:

Migrações em massa geram um processo de desterritorialização e reterritorialização que tem forte influência sobre as identidades de todos os envolvidos, tanto dos imigrantes quanto dos que os recebem. O que temos visto, em muitos casos, é uma reação a esse processo de mobilidade na tentativa de restabelecer e fortalecer as fronteiras nacionais em termos de uma narrativa conservadora de forte cunho nacionalista (Almeida; Zacchi, 2018, p. 9).

Do episódio ocorrido em Los Angeles no ano de 2006, quando residentes ilegais cantaram nas ruas e em espanhol o hino estadunidense, nasce a indagação que dá título ao livro e que, em última instância, interpela sobre quais seriam as implicações do funcionamento político e performativo do pronome “nós”. Se a palavra hino, em sua origem, remete-nos a um canto usado para glorificar e honrar determinado deus ou herói, quando justaposta ao adjetivo nacional seu uso é direcionado para a glorificação dos aspectos do que se pode chamar “nação”, que por sua vez pressupõe uma comunidade de pessoas unidas por um território, uma cultura e uma língua.

Tais definições nos encaminham para algumas perguntas: quem, afinal, estaria incluído neste “nós” que canta o hino estadunidense em espanhol? Ao mesmo tempo, a que exatamente estaria cantando Januário quando traduziu o hino brasileiro do português para a língua terena? Quais direitos estão sendo reivindicados nesses gestos?

Na esteira das discussões sobre as possibilidades e condições para o falar do subalterno, em dado momento de *Quem canta o Estado-nação?*, Spivak aponta que o hino nacional é, em princípio, intraduzível (2018, p. 67), dimensionando o problema para as contradições éticas de ordem tradutológica e para os modos como se organizam ou podem vir a se organizar discursivamente determinadas simbologias do pertencimento nacional. Ao comentar o episódio ocorrido em Los Angeles, Butler afirma que “a emergência do ‘nuestro hymno’ introduziu o interessante problema da pluralidade da nação, do ‘nós’ e do ‘nosso’: a quem esse hino pertence?” (Butler, 2018, p. 57).

A questão que a autora nos coloca e cujo cerne recai sobre o significado naturalizado da primeira pessoa do plural se aproxima também das preocupações do filme *Us* (2019), dirigido e roteirizado por Jordan Peele, no qual a figura do duplo é tematizada para criticar indiretamente, entre outros temas, a condição vilipendiada à qual são submetidos os imigrantes mexicanos. A polissemia do título do filme já nos dá algumas pistas sobre os caminhos percorridos por Peele. Notemos que a palavra *Us*, ao mesmo tempo que significa “nós”, remete-nos às iniciais de United States, o que aproxima o território à unidade ontológica designada pelo pronome. Desse modo, a partir dessa justaposição, o diretor desestabiliza os significados e introduz o problema da identidade nacional, que será central na produção. Peele mobiliza categorias filosóficas e políticas na construção de sua distopia, articulando questões de identidade a partir das noções de duplo e de nacional. Nesse sentido, a escolha por uma família negra como núcleo da narrativa funciona como operador crítico. Os corpos negros em *Us* dão visibilidade ao histórico racista e excludente do país — corpos que só são reconhecidos de modo parcial e condicionado pelas normas, institucionais ou não, que regulam quem pode aparecer como sujeito pleno da cidadania.



O filme conta a história de Adelaide, personagem cuja infância foi marcada pela traumática experiência de deparar-se com seu duplo em uma casa de espelhos de um parque de diversões localizado no estado de Santa Cruz³. A lembrança desse episódio acompanha Adelaide por toda a vida, até que, décadas mais tarde, seu duplo retorna quando ela viaja para sua casa de veraneio com seu marido, Gabe, e com seus filhos, Jason e Zora.

O retorno do duplo se apresenta como algo que não é particular apenas a ela, e o acontecimento se desdobra para além de sua individualidade: todos os membros de sua família, assim como todas as outras personagens do filme e, por conseguinte, todas as pessoas do país (e talvez do mundo?), possuem um duplo que lhes corresponde. Assim, aquilo que a princípio parecia uma alucinação infantil manifesta-se enfim como a faceta de uma sociedade distópica em que os duplos emergem de túneis subterrâneos das ruas estadunidenses para assassinar todos os “originais”.

Logo na primeira cena, somos inseridos no contexto dos anos 1980, quando o evento denominado Hands Across America reuniu milhares de pessoas em torno do que o jornal *Time* chamou, seis meses depois do ocorrido, de “an extravagant fund raiser for the nation’s hungry”⁴ (1986). Os participantes ocuparam, de mãos dadas, as ruas de diversas cidades dos Estados Unidos, formando uma imensa corrente humana, em prol da erradicação da fome no país. No entanto, o peculiar desse episódio diz respeito ao fato de que os fundos arrecadados foram inferiores aos gastos da campanha, constrangimento que expõe os problemas acerca da efetividade material do evento e da performatividade com fins esvaziados. Jordan Peele irá recuperar o ocorrido na primeira parte do filme, quando somos inseridos na infância de Adelaide, que se passa nesse período.

Resulta importante que eu destaque, na Figura 1 a seguir, a propaganda deste “excêntrico evento”, uma vez que, como veremos, ela será paradigmática no decorrer de toda a narrativa e servirá como metáfora contemporânea do muro que separa os Estados Unidos do México e da afirmação de identidades unívocas.

Figura 1: Cena do filme *Us*.



3. Um salto: no prefácio escrito por Luiz Alfredo Garcia-Rosa para *O médico e o monstro*, de Robert Louis Stevenson, o crítico salienta a importância do objeto espelho na constituição subjetiva do duplo monstruoso: “O único momento em que Jekyll se defronta e se horroriza com a figura monstruosa de Hyde é quando ele passa em frente a um espelho e vê Hyde. Porém não é Hyde, o outro, que ele vê no espelho, mas sua própria imagem sob a forma de Hyde. Naquele momento, *ele é o outro* – Jekyll é Hyde” (2015, p. 15).

4. Um extravagante arrecadador de fundos para os famintos da nação” (tradução minha).



Como um espelhamento dessa propaganda, as imagens dos duplos de mãos dadas, as quais voltaremos a comentar adiante, constituem alguns dos momentos mais emblemáticos da narrativa, ao condensar visualmente os temas da repetição, da coletividade e, ao mesmo tempo, da violência. A referência direta ao evento Hands Across America desloca o imaginário utópico da união nacional para uma cena distópica, em que a corrente humana não celebra a solidariedade, mas sinaliza a irrupção do excluído. A correspondência entre as figuras da superfície e as do subsolo, bem como o diálogo estabelecido entre distintas temporalidades, produz um efeito de duplicação quantitativa que desestabiliza qualquer noção de singularidade ou excepcionalidade. A corrente de corpos torna-se, assim, a imagem final de uma nação que se reconhece apenas ao se confrontar com aquilo que tentou manter soterrado.

Desde Thomas More (2009), o tema da utopia — que, etimologicamente, significa “lugar nenhum” ou “não lugar” — é concebido espacialmente e coloca em questão problemas pertinentes ao território e às fronteiras, à uniformidade, ao planejamento e à privação da liberdade a partir da reclusão. Algo similar ocorre no filme de Peele. Sabemos que, enquanto as distopias clássicas pensam o totalitarismo como agente regulador de determinada sociedade, as distopias contemporâneas, como a elaborada por Peele, trazem à luz questões oriundas da própria lógica da democracia liberal.

A utopia distópica contemporânea projeta o presente, como aponta a historiadora e jornalista norte-americana Jill Lepore no artigo “A golden age for dystopian fiction”⁵, publicado em 2017 no *The New Yorker*, em que defende que “the argument of dystopianism is that perfection comes at the cost of freedom”⁶. No mesmo artigo, Lepore estabelece ainda uma importante distinção entre os utopistas e os distopistas, afirmando que “utopians believe in progress; dystopians don’t. They fight this argument out in competing visions of the future, utopians offering promises, dystopians issuing warnings”⁷.

Ao tratar de temas que estão no âmago dos debates contemporâneos, como as migrações e os trânsitos globais, o filme não apresenta um desfecho otimista e não está preocupado com a invenção de um mundo ideal, mas sim com a construção de uma metáfora do paradigmático muro que, ao separar os países, constitui um problema ético e político demarcado materialmente no território. A sociedade paralela do filme, controlada por uma entidade desconhecida, sobrevive nos subterrâneos e funciona como um simulacro do mundo “original”, onde gestos e ações são reproduzidos não de maneira idêntica, mas a partir de releituras que intensificam a carga desajustada e macabra das personagens replicadoras, o que demarca em suas vidas a inscrição da diferença.

É de importância, ainda, determo-nos na definição que Lepore propõe para “distopia”, o que faz recorrendo aos estudos do historiador Gregory Claeys:

The word “dystopia,” meaning “an unhappy country,” was coined in the seventeen-forties, as the historian Gregory Claeys points out in a shrewd new study, “Dystopia: A Natural History” (Oxford). In its modern definition, a dystopia can be apocalyptic, or post-apocalyptic, or neither, but it has to be anti-utopian, a utopia turned upside down, a world in which

5. Um extravagante arrecadador de fundos para os famintos da nação” (tradução minha).

6. “O argumento desta distopia é que a perfeição vem à custa da liberdade” (tradução minha).

7. “Utópicos acreditam no progresso; distópicos, não. Eles lutam contra esse argumento em visões concorrentes do futuro – utópicos oferecendo promessas, distópicos emitindo advertências” (tradução minha).



people tried to build a republic of perfection only to find that they had created a republic of misery⁸.

Sabe-se que o espetáculo do desdobramento de personalidade no outro – tema abundantemente ilustrado pelo romance e pelo filme de terror – é uma experiência de efeito aterrorizante garantido. Pensava-se tratar com o original, mas na verdade só se havia visto seu duplo enganador e tranquilizador; eis de súbito o original em pessoa, que zomba e se revela ao mesmo tempo o outro e o verdadeiro. Talvez o fundamento da angústia, aparentemente ligado aqui à simples descoberta que o outro visível não era o outro real, deva ser procurado num terror mais profundo: de eu mesmo não ser aquele que pensava ser. E, mais profundamente ainda, de suspeitar nesta ocasião que talvez não seja alguma coisa, mas nada (Rosset, 2008, p. 92).

Essa passagem faz parte do livro *O real e seu duplo* (2008) e, nele, a principal tese desenvolvida por Rosset diz respeito à suposição de que a origem do duplo encontra-se na “recusa do real” – recusa que, por sua vez, é resultado da fragilidade da “faculdade humana de admitir a realidade, de aceitar sem reservas a imperiosa prerrogativa do real” (p. 13). Rosset pontua como, em diferentes contextos, a recusa do real pode vir a se materializar enquanto gesto de múltiplas maneiras, desde a fórmula do suicídio e da loucura, passando pelo recalamento, até o uso de substâncias como álcool ou drogas (p. 15). Entre as possibilidades que ele descreve há, no entanto, uma “atitude mais comum”: trata-se da ilusão, que teria como característica fundamental e constitutiva certa “percepção inútil” daquele que, ainda que não se recuse a ver, persiste em determinado comportamento “exatamente como se não tivesse visto nada” (p. 16). De acordo com a definição do filósofo, “na ilusão, quer dizer, na forma mais corrente de afastamento do real, não se observa uma recusa de percepção propriamente dita. Nela a coisa não é negada: mas apenas deslocada, colocada em outro lugar. Mas no que concerne à aptidão do ver, o iludido vê, à sua maneira, tão claro quanto qualquer outro” (Rosset, 2008, p. 17).

Rosset recorre a um vocabulário pertinente ao universo da visão e do olhar para elaborar a sua teoria — formulada a partir de um vasto repertório filosófico, literário e cultural —, num jogo de associações e distanciamentos entre a ilusão e a cegueira. A certa altura do livro, e a partir de uma análise dos protagonistas da peça *Boubouroche*, de Georges Courteline, e do célebre *No caminho de Swann*, de Marcel Proust, Rosset termina por definir a estrutura fundamental da ilusão como “uma arte de perceber com exatidão, mas de ignorar a consequência” (p. 21), e reconhece “o vínculo muito profundo que une a ilusão à duplicação, ao *Duplo*”, concluindo que todo iludido “não sofre por ser cego, mas sim por *ver duplicado*”, ao mesmo tempo que admite que “a estrutura fundamental da ilusão não é outra senão a estrutura paradoxal do duplo” (p. 23-24). Para o filósofo, “a técnica geral da ilusão é, na verdade, transformar uma coisa em duas, exatamente como a técnica do ilusionista, que conta com o mesmo efeito de deslocamento e de duplicação da parte do espectador: enquanto se ocupa com a coisa, dirige o seu olhar *para outro lugar*, para lá onde nada acontece” (p. 23).

8. A palavra ‘distopia’, que significa ‘um país infeliz’, foi cunhada nos anos 1740, como aponta o historiador Gregory Claeys em um novo e perspicaz estudo: *A Natural History* (Oxford). Em sua definição moderna, uma distopia pode ser apocalíptica, ou pós-apocalíptica, ou nenhuma das duas, mas tem de ser antiutópica, uma utopia virada de cabeça para baixo, um mundo em que as pessoas tentaram construir uma república de perfeição apenas para descobrir que criaram uma república de miséria” (tradução minha).



O livro, dividido em três partes, tratará, respectivamente em cada uma delas, sobre o duplo do acontecimento, a partir da ilusão oracular; o duplo do mundo, a partir da ilusão metafísica; e o duplo do ser, proveniente da ilusão psicológica. Interessa-nos destacar a respeito da segunda abordagem, em que, num movimento de desconstrução, após refletir sobre os problemas metafísicos da ilusão, Rosset concebe também uma estrutura não metafísica da duplicidade, em notável leitura e reelaboração dos problemas relativos à temporalidade proposto por Nietzsche. Para Rosset, a duplicação, quando distanciada da lógica metafísica, enriquece o presente, dando-lhe a oportunidade da plenitude temporal a partir de uma “convergência quase mágica de todo outro lugar para o aqui” (p. 80). A passagem a seguir explicita este pensamento:

Ao lado da estrutura metafísica do duplo, que tende a depreciar o real (privando o imediato de todas as outras realidades, esvaziando o presente de todos os fatos passados assim como de todas as possibilidades futuras), pode-se conceber uma estrutura não-metafísica da duplicação, que tenda, ao contrário, a enriquecer o presente com todas as potencialidades, tanto futuras quanto passadas. É o tema, ao mesmo tempo estoico e nietzschiano, do eterno retorno, que vem paradoxalmente suprir o presente de todos os bens dos quais o priva a duplicação metafísica (Rosset, 2008, p. 79).

As considerações de Rosset podem iluminar nossa leitura do roteiro de Peele, que recorre ao duplo de forma não metafísica por incorporar em sua formulação problemas temporais elaborados de modo não linear, preenchendo seu presente de perguntas e hesitações sobre o futuro e perlaborando também o passado. Os procedimentos explorados por Peele dialogam com toda uma tradição estética e filosófica que se debruçou sobre a questão, além de estabelecerem contato com obras artísticas que se detiveram sobre a mesma temática. Notemos, por exemplo, que a cena a seguir, em que Adelaide encontra seu duplo na casa de espelhos, pode ser comparada ao quadro de René Magritte, *La reproduction interdite* (“A reprodução interdita”), de 1937, no qual vemos as costas de um homem parado em frente a um espelho, tensionando as relações entre o objeto artístico, o objeto representado e suas relações com o real.

Figura 2: Cena do filme *Us*.



Figura 3: *La réproduction interdite*. René Magritte, 1937.



O espelho é outro elemento que aparece nas formulações de Rosset quando ele se de-
tém sobre os desdobramentos do eu. Decerto, trata-se de um objeto recorrente nas considera-
ções sobre a duplicidade e, ao mesmo tempo, de presença costumaz nas obras que tratam do
tema. Para Rosset, o espelho contribui para se pensar a respeito da ilusão, uma vez que cons-
trói uma “falsa evidência”. Olho para o espelho e o que vejo é uma superfície livre das oscilações
materiais de meu corpo, uma ilusão de mim⁹:

[...] o espelho é enganador e constitui uma “falsa evidência”, quer dizer,
a ilusão de uma visão: ele me mostra não eu, mas um inverso, um outro;
não meu corpo, mas uma superfície, um reflexo. Ele é, em suma, apenas
uma última chance de me apreender, que sempre acabará por decepcio-
nar-me [...]. É por isso que a busca do eu, especialmente nas perturba-
ções de desdobramento, está sempre ligada a uma espécie de retorno
obstinado ao espelho e a tudo o que pode apresentar uma analogia com
o espelho (Rosset, 2008, p. 90).

O paradoxo estabelecido pela figura do espelho diz respeito à relação do ser com o real
e às estratégias de elaboração diante de sua brutalidade, questão que manifesta conflitos que
o corpo estabelece com a vida e a morte, consigo mesmo e com o outro. No que diz respeito
à experiência subjetiva, o duplo, enquanto categoria, pode ser considerado face primordial do
monstro. Não há efeito de monstruosidade que não coloque em questão as propriedades do
duplo, bem como suas relações com o tempo, com o olhar, com a *outridade*, com a natureza e
com a cultura. Para Rosset, é particular à condição humana recusar e proteger-se do real a par-
tir do seu desdobramento. No entanto, não nos deixemos esquecer que “quanto ao real, se ele
insiste e teima em ser percebido, sempre poderá se mostrar em *outro lugar*” (Rosset, 2008, p.
14). Para nós, se o real insiste em ser percebido, o duplo insiste em expor paradoxos que ten-
sionam a percepção e a elaboração da realidade, a convivência com o estranho e com o familiar.

9. São “o cadáver e o espelho”, como queria Foucault, “que nos ensinam que temos um corpo” (FOUCAULT, 2013, p. 15).

Tomando ainda o espelho como recurso simbólico, a remissão ao reflexo aparece também na cena em que o duplo de Adelaide, a personagem Red, está prestes a matá-la (o que termina por não se consumir), conforme a Figura 4 a seguir, de modo que o que vemos na cena são três faces, e não duas, o que sugere a possibilidade de desdobramento infinito do “eu”. O instrumento usado no ato é a tesoura, que por sua vez carrega grande carga metafórica, visto que é comumente utilizada com a finalidade de separar em partes distintas um mesmo organismo.

Figura 4: Cena do filme *Us*.



Não por acaso, Adelaide encontra seu duplo pela primeira vez em uma casa de espelhos dentro de um parque de diversões, espaço que, ao pressupor o jogo, é capaz de unir a ilusão e o lúdico. Ao considerarmos outros efeitos de desdobramento propostos por Peele, podemos nos lembrar de outros episódios de repetições do filme, como o jogo de beisebol a que Gabe assiste e que termina com um empate de onze a onze — mesmos números que aparecem à noite, quando Adelaide olha para o relógio do quarto de seu filho.

Na Figura 5, vemos a cena da primeira aparição dos duplos da família. Eles surgem de mãos dadas, e suas sombras, como uma espécie de reflexo, são desenhadas no chão de modo a chamar a atenção do espectador para outro procedimento criador da duplicidade. Ocorre, mais uma vez, o encadeamento de recursos que simbolizam a multiplicação física e subjetiva.

Figura 5: Cena do filme *Us*.





Já na Figura 6, que retrata uma das últimas cenas do filme, percebemos algo como o desdobramento quantitativo da figura anterior, e vemos aqueles que vieram do subsolo unidos e de mãos dadas, enquanto algo similar ao apocalipse acontece:

Figura 6: Cena do filme *Us*.



A cena é construída como alusão ao já mencionado episódio *Hands Across America* e, a partir dela, o diretor desenvolve uma crítica ao muro que, hoje, separa os Estados Unidos do México, interrompendo fisicamente o percurso de migrantes que se deslocam em busca de melhores condições de vida. O muro formado pelos duplos em *Us* é a versão inversa do que foi a corrente humana daquele episódio, uma vez que, ao contrário do movimento nos anos 1980, esses duplos almejavam eliminar os "originais". Assim, o que outrora funcionara como um evento beneficente cuja efetividade material fracassou aparece, agora, como corporificação de cisões sociais e territoriais.

Para fugir dos "duplos", Adelaide sugere que sua família caminhe em direção ao México, o que delinea na ficção a irônica situação em que cidadãos estadunidenses cogitam procurar refúgio em terras mexicanas. A esse respeito, são relevantes as considerações de Butler na obra que mencionamos anteriormente, *Quem canta o Estado-nação?* A autora ressalta que o debate em torno da condição dos "sem-estado" é um tópico acadêmico que merece ser elaborado conceitualmente pelas ciências sociais de nosso tempo. Para desenvolver essa problemática, Butler se preocupa em criar um conceito. Numa definição mais detida, explicará que:

Esses humanos espectrais, desprovidos de peso ontológico e reprovados nos testes de inteligibilidade social exigidos para reconhecimento mínimo, incluem aquele cuja idade, gênero, raça, nacionalidade e situação laboral não apenas os desqualificam para cidadania, mas também os "qualificam" ativamente para a condição de sem-estado. Essa última noção pode ser significativa, já que os sem-estado não apenas são destituídos de *status*, mas também recebem um status e são preparados para a destituição e deslocamento; tornam-se sem-estado precisamente por estarem em conformidade com certas categorias normativas. Dessa forma, eles são produzidos como sem-estado ao mesmo tempo que são alijados dos modos jurídicos de pertencimento. Esta é uma das maneiras de entender como alguém pode ser sem-estado dentro de um estado, como parece ser o caso dos sujeitos encarcera-



dos, escravizados ou aqueles que moram e trabalham ilegalmente. De diferentes maneiras, eles, significativamente, se encontram circunscritos dentro da polis como seu exterior interiorizado (Butler, 2018, p. 25).

A condição e a definição desenvolvidas por Butler mobilizam a noção de fronteira, uma vez que “a linha passa a existir politicamente no instante em que alguém a atravessa ou tem seus direitos de passagem recusados” (Butler, 2018, p. 39). Ou seja, a fronteira é estabelecida performativamente a partir da ação de corpos que reivindicam determinados espaços. Nesse sentido, o próprio estado cria mecanismos militares (p. 17-18) que conduzem à condição — ou ao estado — de destituídos, de modo que as fronteiras não separam duas formas distintas de pertencimento, mas são estabelecidas justamente a partir de processos que objetivam a exclusão. Acerca do problema articulado pelas noções de “fronteira” e “pertencimento”, Butler fará a seguinte consideração:

Pode parecer que a pessoa passa por uma fronteira e chega a outro estado, mas é aí que não sabemos se o estado aonde ela chega é definido por seu poder jurídico e militar e por seus modos preestabelecidos de pertencimento nacional, sob a rubrica de cidadão, ou por certo conjunto de disposições que caracterizam o modo de não pertencimento como tal. E ainda que necessariamente se chegue a algum lugar (pode-se perceber que já estamos numa versão distópica de relatos de viagem), não é outro Estado-nação, não é outra forma de pertencimento (Butler, 2018, p. 19).

As questões levantadas pelo filme se aproximam das reflexões desenvolvidas por Butler em diálogo com Spivak. Em *Us*, a conclusão a que se chega é que não são apenas os duplos aqueles que representam os “sem-estado”, mas todas as personagens, estrangeiras em seu “próprio” país.

Nas últimas cenas do filme, nós, os espectadores, deparamo-nos com a revelação que desestabiliza todos os papéis apresentados até então. A partir da construção de cenas em *flashback*, passamos a saber que, na verdade, a Adelaide que se apresenta como original é uma daqueles que vieram do subterrâneo, já que houve uma troca de papéis quando ambas se encontraram na casa de espelhos. A menina que vivia no subterrâneo aproveita a oportunidade do encontro para usurpar a identidade daquela que brincava na superfície. Aqui, a noção de cópia e original é desestabilizada, o que se evidencia no olhar desconfiado de Jason, filho de Adelaide, que presencia o conflito entre a mãe e Red, o qual culmina na morte do duplo.

Os duplos não falam, mas grunhem e gesticulam. Isso explica o fato de que o duplo de Adelaide, Red — aquela que emerge do submundo e que fora sequestrada no parque de diversões —, é a única dentre seus pares a deter a linguagem, a única a ter sido exposta à comunicação durante determinado período da vida e, portanto, a única capaz de organizar o levante daqueles excluídos do pacto social. Daí se explica também por que Adelaide passou um longo tempo sem falar: isso não ocorreu por um suposto trauma, como se acreditava, mas porque ela teve de desenvolver essa competência após a substituição. O inverso ocorre com Red, que passou a infância exposta à comunicação, mas que, desde que fora capturada, passou a se expressar como seus pares, com grunhidos e gestos, de modo que sua fala é marcada pela dificuldade de articulação. Podemos ler essa justaposição de realidades à luz do que propõe Rosset ao comentar o efeito de indistinção dos mundos instaurado pela existência do duplo:

Acontece [...] que a imitação seja tão bem-sucedida que acaba por se tornar indistinguível do seu original, de modo que o outro mundo não é outra



coisa senão este mundo-aqui, sem que se renuncie por isso à ideia segundo a qual este mundo-aqui permanece realmente a cópia desde outro mundo, que não difere dele, entretanto, em nada (Rosset, 2008, p. 69).

Um dos elementos estéticos mais perturbadores de *Us*, de fato, é a voz de Red, cuja fala surge marcada por esforço físico, pausas irregulares e uma respiração entrecortada que antecede cada palavra. Red articula a linguagem como se ela fosse um território parcialmente interditado, exigindo do corpo um trabalho excessivo para se fazer ouvir. Esse modo de enunciação desloca a voz de sua função comunicativa e a aproxima do campo do insólito, pois transforma a fala em sintoma: algo que insiste em emergir apesar da exclusão. A materialidade vocal de Red inscreve no corpo a violência da destituição e funciona como índice sensível de um pertencimento fraturado.

A recorrência da música “I Got 5 On It”, no filme, é um dispositivo de duplicação sonora que reforça a lógica do duplo em chave sensorial. Inicialmente apresentada como elemento banal do cotidiano, a canção retorna transformada, reaparecendo em versão orquestral durante o confronto entre Adelaide e Red, que se desenvolve como uma dança. O conflito, então, é marcado pela habilidade rítmica que vincula as personagens em seus diferentes universos, e que fizera com que Red se destacasse em relação aos outros habitantes do subterrâneo. Essa reapresentação final da música, que marca o clímax do filme, desloca o familiar para o inquietante, convertendo o que antes era reconhecimento em ameaça. A música funciona, assim, como um duplo acústico que encena sucessivos retornos: aquilo que parecia integrado à vida ordinária ressurgiu carregado de tensão, instaurando uma atmosfera de estranhamento. O procedimento evidencia como o insólito se constrói não apenas pela imagem, mas também pelo som, reiterando que a distopia de *Us* se organiza por meio da repetição reiterada, em que os distintos retornos, formulados cada qual à sua maneira, carregam consigo o índice da diferença perturbadora.

A esse respeito, a coreografia dos corpos em *Us* é central para a construção da duplicidade e da violência que atravessa o filme. Os movimentos simétricos dos duplos, o caminhar sincronizado e a disposição dos corpos produzem uma sensação de ordem excessiva e ensaiada, em coreografias que parecem ter sido planejadas previamente para ser postas em cena, o que intensifica o efeito de ameaça. O dançar com a tesoura, instrumento recorrente e paradigmático, que, apesar de ser o símbolo de Red ao longo do filme e de pertencer a ela, é usado por Adelaide ao assassiná-la, reforça essa ideia ao simbolizar a separação violenta entre o “original” e sua cópia, funcionando como metáfora visual da fronteira que divide e, ao mesmo tempo, aproxima, capaz de refletir em suas lâminas duas faces ao mesmo tempo. Desse modo, a coreografia não apenas organiza a ação, mas atua como linguagem estética do insólito, corporificando, entre o improvisado e a prática, a impossibilidade de uma identidade estável e de uma separação definitiva entre o eu e o outro.

Ao tematizar o duplo, o filme de terror de Jordan Peele mobiliza o que sempre nos interpela o monstro: qual a segurança ontológica que garante a enunciação política do pronome “nós”? Por extensão, e levantando problemas de ordem antropológica, a monstrosidade ficcionalizada na produção também se expõe como um espelho e desnaturaliza a enunciação do pronome “eles”.

Retomar, ao fim, a cena do hino nacional cantado em outra língua permite reconhecer no gesto que abre este artigo a mesma interrogação que estrutura a distopia de *Us*: quem pode dizer “nós”? Se o canto do hino em terena ou em espanhol desestabiliza a fantasia de uma comunidade homogênea, o filme de Jordan Peele segue um caminho similar. O insólito, aqui, não opera como fuga do real, mas como sua intensificação crítica: aquilo que a democracia liberal procura manter subterrâneo — seus excluídos, seus sem-estado, seus duplos — retorna de modo espectral, in-



terrompendo a naturalização do pertencimento. Assim como o hino cantado em língua diferente da hegemônica expõe a fragilidade performativa do “nós” nacional, a distopia de *Us* revela que a comunidade política se constitui a partir de uma fronteira instável, cuja violência não desaparece, e retorna ficcionalmente sob a forma do estranho, do monstro e do duplo, convocando-nos a repensar, de maneira ética e inquietante, os limites do comum.

Referências

BUTLER, Judith; SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Quem canta o Estado-nação?: língua, política, pertencimento*. Trad. Vanderley J. Zacchi e Sandra Goulart Almeida. Brasília: Edu-UnB, 2018.

CHARITY: Handouts Across America. *Time*, 1 dez. 1986. Disponível em: <http://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,962950,00.html>. Acesso em: 14 jan. 2026.

DIA do Índio é data “folclórica e preconceituosa”, diz escritor indígena Daniel Munduruku. *G1*, Rio de Janeiro, 19 abr. 2019. Seção de Educação. Disponível em: <https://g1.globo.com/educacao/noticia/2019/04/19/dia-do-indio-e-data-folclorica-e-preconceituosa-diz-escriptor-indigena-daniel-munduruku.ghtml>. Acesso em: 14 jan. 2026.

FOUCAULT, Michel. *O corpo utópico, as heterotopias*. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: N-1, 2013.

LEPORE, Jill. A golden age for dystopian fiction. *The New Yorker*, Nova Iorque, 29 mai. 2017. Disponível em: <https://www.newyorker.com/magazine/2017/06/05/a-golden-age-for-dystopian-fiction>. Acesso em: 14 jan. 2026.

LUNIZ; MICHAEL MARSHALL. I Got 5 On It. In: LUNIZ. *Operation Stackola*. Oakland: Noo Trybe Records; Virgin Records, 1995. Faixa musical.

MORE, Thomas. *Utopia*. Trad. Marcelo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

US. Direção: Jordan Peele. EUA: Universal Pictures, 2019. 116 minutos, sonoro, colorido. Inglês.

ROSSET, Clément. *O real e o seu duplo: ensaio sobre a ilusão*. Trad. José Thomaz Brum. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

STEVENSON, Robert Louis. *O médico e o monstro: o estranho caso do Dr. Jekyll e Sr. Hyde*. Trad. Jorio Daus-ter. São Paulo: Penguin Classics/Companhia das Letras, 2015.



RESENHA DOSSIÊ

NARRATIVAS DO INSÓLITO, DISTOPIA E UTOPIA

A arte de Gaia e o corpo obsoleto: uma leitura de *Crimes do futuro*

The art of Gaia and the obsolete body: a reading of *Crimes of the future*

El arte de Gaia y el cuerpo obsoleto: una lectura de *Crímenes del futuro*

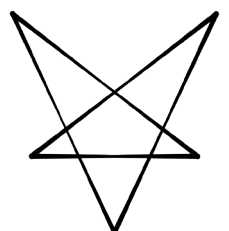
RENATA DE OLIVEIRA RAMOS

Doutoranda do PPG em Psicologia Clínica da PUC/SP.

Mestre em Estudos de Linguagens pelo CEFET/MG.

Realizadora e curadora audiovisual.

E-mail: renataor@gmail.com.





O filme *Crimes do futuro* (2022), de David Cronenberg, marca o retorno do diretor aos temas de *body horror* e futurismo biológico que atravessam sua filmografia. A história se passa em um futuro indefinido, decadente e sujo, no qual a humanidade deixou de sentir dor física e os corpos começam a sofrer mudanças imprevisíveis, originando novos órgãos e sistemas através do aceleração das mutações. As transformações espontâneas convivem com intervenções intencionais, já que a ausência de dor tornou possíveis e até desejáveis os procedimentos invasivos.

Numa estética grotesco-chique, o filme apresenta-nos paisagens nas quais convivem corpos, metais e bizarras máquinas de design orgânico, como a cadeira “Orqui-Sarca” que se contorce para alimentar o personagem Saul, e a cama “Carcaça” que pulsa como o exoesqueleto de uma criatura marinha. Essas máquinas funcionam como extensões desses corpos em metamorfose, compondo o cenário de um mundo onde tecnologia e organicidade se misturam esteticamente, até a indiferenciação.

O enredo gira em torno de Saul Tenser (Viggo Mortensen), e sua parceira Caprice (Léa Seydoux), artistas de performance. Juntos, eles realizam shows nos quais Caprice remove cirurgicamente os novos órgãos que o corpo de Saul produz espontaneamente. Essas cirurgias-performances, filmadas com sensualidade lenta e ritualística, convocam o espectador a uma intimidade perturbadora focada no tato, no olhar e no som dos instrumentos.

O casal de artistas se vê no cruzamento entre várias forças: o *National Organ Registry*, órgão governamental liderado por Wippet (Don McKellar) e Timlin (Kristen Stewart), que monitora clandestinamente as mutações anatômicas e um grupo de ativistas liderados por Lang Dotrice (Scott Speedman), que defendem o direcionamento radical da evolução humana para a capacidade de digerir plástico. Eles veem em Saul a chave para sua causa. O filme avança em ritmo deliberadamente lento e contemplativo, mais como mosaico de ideias do que como trama linear.

As leituras críticas do filme frequentemente focam em três eixos: o retorno de Cronenberg a seus temas clássicos; a arte como vulnerabilidade (e as performances como comentários sobre a arte contemporânea) e a relação entre corpo e evolução em um mundo onde biologia e tecnologia se imbricam, colocando em questão a pertinência e as consequências da humanidade assumir o controle de sua própria evolução. O *slogan* provocativo, “A cirurgia é o novo sexo?”, presente no marketing do filme, aponta para a imaginação de novas formas de prazer e intimidade que *Crimes do futuro* promove de forma incômoda.

A primeira cena do filme destoa de todo o resto. À beira-bar, sob um sol pálido, o filme tem início numa praia, onde uma criança (Brecken, filho do ativista Lang Dotrice) brinca na areia. Apesar de já se instaurar uma tensão, através do som, do olhar desconfortável da mãe sobre aquele que entendemos ser seu filho e da presença de uma carcaça de navio virado/encalhado bem próximo à praia, trata-se da única cena externa com sol e a presença do que, a princípio, chamamos de “natureza”. E é sobre essa criança, sob o sol que ilumina apenas essa única cena, que se concentra a questão desse texto: pensar o corpo como campo de batalha político, onde se disputam diferentes projetos de futuro.

Essa criança, chamada Brecken, teve seu sistema digestivo geneticamente modificado para metabolizar plásticos, tornando-o perturbadoramente adaptado ao mundo em crise do Antropoceno. Sua mãe, assim como o *National Organ Registry*, veem a criança como uma aberração biológica. Já para o grupo de ativistas (Lang Dotrice), Brecken é o futuro e a prova de que sua missão é possível e necessária.

Ao voltar para casa, o menino, no banheiro, põe-se a mastigar lentamente uma cesta de lixo colorida numa cena de horror ecológico e ao mesmo tempo, também de uma estranha paz. A mãe, horrorizada com a natureza do filho, acaba por matá-lo. Esse ato inaugural define o conflito



central: o corpo da criança torna-se território em disputa entre o horror à mudança e a necessidade de adaptação. Para o grupo dos ativistas, essa morte é um sacrifício necessário para que o caminho evolutivo de digerir plástico deixe de ser um acidente e se torne um ato de vontade consciente.

Seu pai o vê como sua obra e herança genética. Sua morte e a posterior colheita de seus órgãos é o ato central que move o enredo. Quem controla o corpo do menino, controla a chave para o futuro evolutivo. E aí está a manifestação física das questões de Cronenberg: Para onde estamos indo? O que estamos nos tornando? Que sacrifícios éticos, corporais e espirituais estamos dispostos a fazer para chegar lá?

Fora da tela, no "Plasticoceno", o monstro de Cronenberg não parece tão ficcional. Estamos nos afogando no lixo que produzimos, e o plástico é o resíduo que asfixia a vida na terra, deixando uma marca cumulativa na geologia recente. O plástico é um material versátil, barato e dificilmente degradável que fragmenta-se em pedaços cada vez menores sem mineralizar-se. Hoje temos microplásticos na chuva, nas águas doces e salgadas, no solo e no ar, nos corpos de animais, no mel, no sal, nos ciclos de nutrientes; no cérebro humano, pulmões, coração, rins, intestinos, na placenta, sangue e artérias.

É como questão ecológica que o plástico aparece em *Crimes do futuro*. Se esse é o resíduo mais problemático produzido pela humanidade, que essa mesma humanidade seja capaz de reciclá-lo. Nesse ponto, o filme ecoa a *Hipótese de Gaia* de James Lovelock: a vida tende a metabolizar seus próprios resíduos para manter a estabilidade do sistema.

Foi assim no passado remoto: o oxigênio surge como um resíduo metabólico tóxico de cianobactérias que quase extinguiu a vida na Terra, até que organismos aeróbicos evoluíram para 'comer' esse veneno. No Antropoceno, o plástico seria o novo elemento tóxico? A natureza, indiferente aos nossos julgamentos morais ou estéticos, já começou a se mover. Fora das telas, fungos na Amazônia, como o *Pestalotiopsis microspora* digerem poliuretano, enquanto em Chernobyl, fungos radiotróficos metabolizam a própria radiação. A vida não pede licença para transformar lixo em energia.

Nesse ponto, a suposta vanguarda artística retratada em *Crimes do futuro* se revela de um conservadorismo paradoxal e ironicamente antropocêntrico; há um excesso de voluntarismo que impede a transversalidade com o ambiente. A arte de Saul e Caprice permanece refém da lógica moderna, demasiado humana e obcecada por autoria. Eles fetichizam a evolução tatuando e extirpando os novos órgãos em performances de um gozo estético e narcísico, capturando a força impessoal da vida e tentando domesticá-la sob a assinatura do artista.

O filme propõe que "a cirurgia é o novo sexo", num erotismo encenado nas performances silenciosas, nos instrumentos que deslizam lentamente sobre a pele. Mas este é um erotismo colado ao trauma e ao fechamento do sujeito em sua própria dor. O filme parece incapaz de acessar o erotismo como potência vital de conexão além do humano. Tanto a "alta arte" das performances quanto a militância dos ativistas operam na chave da adaptação funcional a um mundo em ruínas, sem conseguir, de fato, criar novas imaginações ético-estético-políticas ou Zonas Autônomas onde a vida pudesse se reinventar. O grupo liderado pelo pai de Brecken ilustra o colapso desse tripé ética-estética-política: eles possuem a ética e a política de um projeto revolucionário, mas falham na estética. Ao invés de construir uma estética *com* o mundo, eles buscam na cirurgia uma solução técnica para lidar com o que seria da dimensão do afeto. O pai tinha um projeto para o mundo mas não possuía a porosidade necessária para se afetar pelos sinais de Gaia. Faltou imaginação ecológica enquanto a natureza segue implacável e criativa: transbordando a funcionalidade na proliferação de novos órgãos, no filme, ou, fora dele, fungos precipitam ouro



de matéria orgânica e o carrapato-estrela (*Amblyomma americanum*), ao picar um humano, induz uma alergia à carne vermelha, forçando uma conversão vegetariana que nem anos de ativismo político conseguiram em larga escala. A natureza, aqui, apresenta-se como potencial subversora das bases do capitalismo (o ouro) e da agroindústria (a carne), menos por engajamento e mais pela sua própria potência de criação e transbordamento.

Ao matarem Brecken logo no início, a sociedade do filme elimina a única manifestação de um futuro-outro para se refugiar na estética da cirurgia e suas promessas de correção corporal e a máquina como o ápice das potências de extensões do homem.

Por fim, é impossível ignorar o contraste radical entre a sequência de abertura e o restante da obra. A cena de Brecken na praia é o único momento de sol. Ali, há corpo em fricção com o mundo: a areia, a água, o sol e a paisagem que inclui a carcaça de navio. Não uma natureza idílica, mas uma natureza de atrito, onde o menino existe em simbiose com o desastre. O assassinato de Brecken apaga essa luz. O restante do filme mergulha em interiores claustrofóbicos, úmidos e sombrios: salas sem janelas, câmeras pulsantes em quartos à meia-luz, reuniões noturnas dos ativistas. A penumbra de bunkers artificiais é um refúgio à vitalidade solar e aberta da evolução.

Para os humanos do filme, a arte está na ferida aberta, na exibição erótica da dor, no fetiche do corpo e da autoria. Mas o filme nos convida a entrever um possível em que a *poiésis* não está nas galerias subterrâneas, nem na máquina, nem na arte fetichista-niilista, mas na capacidade monstruosa e sublime da vida de devorar o mundo que tentou asfixiá-la. O menino comendo a lixeira não era o fim do mundo; era o começo de um mundo onde nós, humanos como nos conhecemos, deixamos de ser o centro (e o problema). Ao eliminar o menino, eles recusaram o que realmente importava: a capacidade de continuar existindo *com* o mundo, e não *apesar* dele.



FICHA TÉCNICA

Título original: Crimes of the future

Título no Brasil: Crimes do futuro

Direção e Roteiro: David Cronenberg

Elenco: Viggo Mortensen, Léa Seydoux, Kristen Stewart, Scott Speedman, Don McKellar.

Ano: 2022

País: Canadá / Grécia / Reino Unido / França

Gênero: Ficção Científica

Duração: 107 min.

Produção: Robert Lantos; Steve Solomos; Panou; Martin Katz

Produção executiva: David Cronenberg; Robert Lantos

Fotografia: Douglas Koch

Direção de arte: Carol Spier

Figurino: Jacqueline West

Trilha sonora: Howard Shore

Montagem: Christopher Donaldson



ENTREVISTA DOSSIÊ

NARRATIVAS DO INSÓLITO, DISTOPIA E UTOPIA

As gasolineras do Sol Nascente: fabulação, etnografia e utopia em *Mato seco em chamas* – uma conversa com Adirley Queirós e Joana Pimenta

The gas stations of the Sol Nascente: fabulation, ethnography, and utopia in *Mato seco em chamas* – a conversation with Adirley Queirós and Joana Pimenta

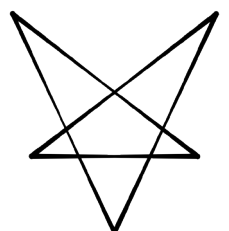
Las gasolineras del Sol Nascente: fabulación, etnografía y utopía en *Mato seco em chamas* – una conversación con Adirley Queirós y Joana Pimenta

RICARDO TSUTOMU MATSUZAWA

Doutorando em Meios e Processos Audiovisuais pela Universidade de São Paulo.

Professor nos cursos de Cinema e Audiovisual e Rádio, TV e Internet da UAM.

E-mail: ricardo.matsuzawa@gmail.com





Apresentação

A paisagem do cinema brasileiro contemporâneo encontrou em *Mato seco em chamas* (2022) uma de suas expressões mais radicais e inventivas. A obra, codirigida por Adirley Queirós e Joana Pimenta, situa-se no epicentro de uma convulsão histórica nacional — a ascensão da extrema-direita com Jair Bolsonaro e a pandemia de Covid-19. No entanto, o filme recusa a posição de mero observador desses eventos. Em vez disso, propõe uma fabulação bélica e distópica a partir da Ceilândia (DF), onde mulheres periféricas — as “Gasolineiras” — descobrem petróleo, refinam o combustível clandestinamente e fundam uma estrutura de poder autônoma, desafiando a hegemonia do Estado e a geografia do capital.

Esta entrevista, realizada no contexto da pesquisa de doutorado “Fabulações de resistência no cinema brasileiro”, captura o pensamento vivo dos realizadores sobre o método que denominam “etnografia da ficção”. Diferente de uma abordagem teórica fria, a conversa revela como o filme foi esculpido pelo tempo, pelos imprevistos (como a prisão real da protagonista Léa Alves) e pela tensão constante entre o rigor cinematográfico e a urgência da vida na periferia. Adirley e Joana detalham a construção de uma “sci-fi de garagem”, a apropriação de estéticas populistas (como a motociata), e a recusa em produzir um cinema que “amansa” a realidade para o consumo da classe média. O resultado é um documento sobre a ética da imagem, a política da distribuição e a invenção de futuros insurgentes na América Latina.

NOTA: A presente entrevista mantém o máximo de integridade das respostas originais concedidas pelos diretores, tendo passado apenas por pequenas correções gramaticais e de pontuação para garantir a melhor fluidez do texto.

Sobre os Entrevistados

Adirley Queirós (Morro Agudo, GO, 1970) é um dos cineastas mais influentes de sua geração. Radicado na Ceilândia, construiu uma filmografia que borra as fronteiras entre documentário e ficção científica especulativa. Seus filmes anteriores, como *A cidade é uma só?* (2011) e *Branco sai, preto fica* (2014), já apontavam para uma arqueologia do futuro, onde a memória traumática da exclusão territorial de Brasília é reencenada através de viagens no tempo e artefatos de gênero. Adirley propõe um cinema que não apenas representa a periferia, mas que disputa a própria linguagem cinematográfica a partir dela.

Joana Pimenta (Lisboa, Portugal, 1986) é cineasta, artista visual e pesquisadora. Doutora em Cinema e Artes Visuais pela Universidade de Harvard, onde atua como professora e diretora do Film Study Center, Joana traz para a parceria um olhar sobre a materialidade da imagem e a textura do tempo. Seu trabalho transita entre o cinema experimental e a etnografia sensorial. Antes de *Mato seco*, dirigiu o curta *An Aviation Field* (2016) e assinou a direção de fotografia de *Era uma vez Brasília* (2017), iniciando sua colaboração estética e política com Adirley.

RICARDO TSUTOMU MATSUZAWA: Adirley, Joana, gostaria de começar discutindo o conceito central que vocês mobilizam: a “etnografia da ficção”. Como esse método opera na prática, especialmente na construção de um universo tão singular como o de *Mato seco em chamas*, onde a realidade das atrizes se mistura com uma distopia petrolífera?

ADIRLEY QUEIRÓS: Quando a gente fala da etnografia da ficção, é um lugar que pensamos que já foi estabelecido nos filmes todos que a gente fez. É uma coisa muito simples, na verda-



de, no processo. Se fosse para colocar de maneira prática, seria uma espécie de criar elementos ficcionais para os personagens e trabalhar com isso, com a arte, com os elementos todos, até chegar no limite.

RTM: Um dos pontos de virada do filme é a prisão real da Léa Alves. Como esse evento impactou a narrativa e o próprio conceito de etnografia da ficção?

ADIRLEY QUEIRÓS: Quando chega na prisão da Léa, tem uma coisa que é um pouco diferente. Ali, a gente provoca um lugar da impossibilidade. Na maneira prática do filme, quando a Léa é presa, a gente já tinha organizado toda uma produção para uma guerra. A gente tinha que achar alguma forma de reconstruir a história, de começar a contar a história de forma diferente. Ela sai do espaço dela e a gente tinha que achar um jeito que ela continuasse no filme.

Eu acho que ali ela estava no limite do personagem. Eu fico pensando: se ela não fosse presa, o que seria ela no filme? Ela seria a rainha da guerra? A gente fez toda uma produção, queria uma guerra. Temos cenas sem ela, queimando o carro da polícia, a fuga, todo um processo que vai desencadeando para o final. Então, ela seria uma espécie de rainha daquele espaço. Ela sendo presa, a gente constrói uma ideia de que ela é rainha em outro espaço, que ela seria uma lenda em outro espaço. Ali desencadeou para um lugar que seria mais da fabulação do que da etnografia da ficção. A gente fabulou mais com ela a partir dali, porque ela não estava presente no campo da ação. A gente construiu todo esse ambiente dela fora de cena, ela presa. É uma construção de montagem.

JOANA PIMENTA: A Léa não existia no filme inicial. Ela entra no meio do projeto, seis meses depois de a gente iniciar a filmagem. E é através dela que a gente repensa bastante a forma como o encarceramento, que era mais um motivo no filme, vira estrutural. No filme original, a ideia é que eram cinco mulheres cujos maridos estavam presos e que elas visitavam na cadeia. Quando a Léa sai da prisão, essa relação com o encarceramento cíclico vira estrutural. Ela nos obriga a pensar uma série de coisas, como o tempo da representação, que se altera completamente.

Talvez tu já tenhas lido isso, mas a Léa, quando sai da prisão, duas semanas depois está a filmar com a gente. E quando falávamos com ela, ela fugia. Imagina o que é ficar sete anos numa instituição e, de repente, estás numa rodagem de cinema, mesmo com uma equipa pequena. Toda gente que ela não conhece. Devia ser tudo muito estranho para ela.

Houve um dia que um de nós foi conversar com ela e pediu desculpas: "Ah, Léa, o cinema é estranho, a gente fica cortando, repetindo". E ela falou: "Não, eu entendo, eu sei como é. Quando a gente passa muito tempo na cadeia, a gente tem que contar a mesma história muitas vezes, e se essa história perder a força, a gente perde a voz de comando". Então, quando a Léa entra no filme, ela entende rapidamente o que é o cinema, mas obriga também a gente a sair do nosso lugar e a repensar uma articulação com esse tempo da repetição. Uma coisa que a gente acha que é uma imposição cinematográfica, ela já reconfigurou e entende de outra forma. Então a gente passa muito rapidamente à frente daquilo que é o trabalho inicial com o ator e começa a entrar muito mais no que é essa temporalidade quase cíclica. Se estás num lugar como o Sol Nascente, onde as conversas são dominadas sobre quem está de "saidão", quem está de "saidinha", quem recebeu o alvará, o filme começa a refletir essa estrutura.

RTM: A inclusão das imagens reais do processo criminal da Léa no filme gera um choque de realidade muito forte. Como foi a decisão de incluir esse material documental dentro da fabulação?

JOANA PIMENTA: Quando a Léa é presa nesse momento do filme, foi uma coisa que nós pensamos e debatemos muito: incluir as imagens reais do processo. Porque, de certa forma, elas reafirmam um lugar. Num filme em que a gente se esforçou tanto para pensar, através da



fabulação, um lugar em que as personagens se tornassem lendas, dar espaço para reafirmar essa linguagem da polícia para nós era um problema. O que nos motivava a incluir era a violência do processo. A violência do facto de que uma mulher que saiu da prisão, que está há meses fora, é condenada a sete anos porque vendeu uma peça de *crack* minúscula e recebeu em troca duas latas de desodorante. Ela é condenada porque o passado a condena, não pelo crime.

A violência disso nos parecia importante, essa relação com a ideia de ciclo, da forma como tu podes fabular um outro lugar, mas a realidade te volta a colocar na tua condição. Como era incrivelmente importante reconfigurá-la depois. Nós recebemos muito *feedback* de que o filme devia terminar com a prisão da Léa; seria um filme de 1 hora e 50, fechado, o paraíso da programação de festival. Mas para nós isso era impossível, era o anti-**Mato seco**. A gente sabia que o filme tinha que terminar com a Léa virando uma lenda.

Nós refletimos muito se essa visceralidade da realidade tinha um lugar num filme como este. Quando começamos, falávamos que estávamos descontentes com a forma como a discussão era sempre centrada na divisão entre realidade e ficção. Nós queríamos fazer um filme onde a conversa não pudesse ser centrada nisso. O que seria um filme verdadeiramente híbrido? Onde tu nunca soubesses se estás na realidade ou na ficção, e isso fosse parte do jogo. Eu queria que a resposta daquilo que é real, na verdade, te causasse mais desconforto que segurança.

RTM: O primeiro bloco tem uma construção mais ficcional, depois embaralha. Uma curiosidade: a Andreia sempre está com o relógio tecnológico do *Era uma vez em Brasília*. Pelo que vocês contam, o filme mudou muito, inclusive com a pandemia. Aquele relógio tinha alguma função específica?

ADIRLEY QUEIRÓS: A gente gravou várias cenas da Andreia sendo presa por aquele carro, o Brutus. A polícia chegava, pedia para ela, e ela falava um monte de dados que estavam no relógio. A arte, os elementos que ela incorpora, vão mudar a forma que ela atua. O corpo dela muda, o peso de um relógio daquele incomoda. Foi feito de maneira pesada para ela ter mesmo raiva daquilo. Então, todos esses elementos fazem parte de como o personagem vai reagir com os objetos que ele tem.

A partir daí, quando eu falo do extremo da ficção, é nesse sentido. O extremo da ficção sempre leva a gente para a memória da realidade. Quando essas coisas foram construídas, a gente tinha um outro filme antes. No argumento original, a Ceilândia achava petróleo e teria que ser novamente removida. Como a gente conhece a história da Ceilândia, de campanha de erradicação de invasões. Como não dava para falar que tinha petróleo (senão teriam que indenizar), a gente inventa que tem um vírus potente na cidade, que estava matando as pessoas. O texto era exatamente esse: de cada 100 pessoas isoladas, três estão morrendo no hospital de Ceilândia. Isso foi escrito antes da pandemia.

Quando chega a pandemia e a gente vê as imagens, a violência do que está a acontecer lá fora faz com que aquilo que a gente filmou parecesse uma brincadeira. A ficção não tem mais lugar porque o que está acontecendo lá fora é absurdo demais. Então decidimos retirar esse elemento.

JOANA PIMENTA: A montagem também é um processo vivo, que lida com o mundo. Imagina tentar montar esse filme no início da pandemia com essa ficção. Tornou-se um lugar meio complicado.

ADIRLEY QUEIRÓS: A vida é maior do que qualquer argumento e roteiro, e ela vai se estabelecendo, desde que o filme esteja livre para isso. E aí tem outro elemento que circunda: o modelo de produção. Como o filme é configurado? Com 50 pessoas, aquilo jamais poderia acontecer. Não



dá para um personagem que está no limite da interpretação agir no espaço cênico dele com 50 pessoas do cinema olhando. Porque as pessoas do cinema não respeitam o personagem. A equipe técnica é quase um sindicato. Como o nosso filme era feito com a Joana na câmera, o Chicão no som, a Natália e eu, nós éramos quatro, cinco pessoas. E tudo muda. Qualquer elemento que você coloca em cena muda a posição do olhar.

Uma das funções da etnografia da ficção é criar a categoria “ator-personagem”. Não existe um personagem, existe um ator-personagem. E aí você configura uma nova gramática onde pode incluir a capitalização dessas pessoas, elas podem receber, ter carteira assinada. Um simples gesto de pagar uma pessoa para trabalhar pode mudar a configuração total da política brasileira de cinema.

RTM: Vocês já comentaram sobre a apropriação simbólica dos símbolos do filme pelo bolsonarismo, principalmente a motociata. Vocês ressignificam alguns símbolos que o bolsonarismo se apropria. Podiam comentar sobre essa disputa de imaginário?

ADIRLEY QUEIRÓS: Aquela motociata do filme é antes do Bolsonaro, na campanha presidencial na qual ele foi eleito. Não existia essa ideia da motociata do Bolsonaro ainda. Todo o discurso que elas tinham era do sindicato, de dividir o dinheiro na quebrada. Eu não entendo até hoje como é que a nossa esquerda nunca teve a sensibilidade de pensar sobre isso. Se a gente está vindo da massa popular, é óbvio que são os motoboys. São eles que ocupam esse espaço. E fora que é uma imagem hiperpotente. Talvez a imagem mais potente brasileira contemporânea seja a motociata.

Eu acho que a gente propôs aquela imagem pensando nessa revolta. A diferença é muito grande. Quando as pessoas do cinema brasileiro querem transformar uma população em mito ou lenda, trazem uma pessoa que articula muito bem. O cinema nunca assumiu a possibilidade de que, se o povo tomasse o poder, como seria a gramática do poder? Se as meninas fazem a revolução roubando o petróleo, qual seria a nova gramática da história?

JOANA PIMENTA: Eu acho que a gente está a tentar de verdade criar um lugar de imagem popular da Ceilândia. Naquela altura, toda a gente tinha descoberto que podia trabalhar de motoboy por aplicativo e estava a ganhar mais numa noite do que numa lanchonete. Era óbvio que tinha que haver uma motociata no Mato seco, como era óbvio para o Bolsonaro que ele tinha que mobilizar essa camada, enquanto nós continuamos a dizer, “não, porque o lumpemproletariado...”.

Há uma certa perversidade dupla em lidar com essa questão do popular. Normalmente, me é pedido para elaborar um plano de distribuição que indica como o filme vai chegar nas classes populares. E eu ouço imenso os alunos dizerem: “O meu filme tem uma linguagem simples porque é importante que ele seja visto”. A dupla perversidade é: tu continuas a estabelecer para o cinema um lugar de criação de imagem de uma classe progressista, média alta, que nunca vai de encontro a uma criação de imagem populista, e depois crias artificialmente uma linguagem que é suposto devolver essas imagens às pessoas das quais ela nunca partiu. O sucesso de público de um filme é uma abstração total desde o início.

ADIRLEY QUEIRÓS: É massa o que você falou. O dinheiro de cinema é dinheiro institucional. O que o Estado na verdade quer é um publicitário. A ideia de cineasta é confundida com publicitário; ele quer uma pessoa que faça o que o Estado quer ouvir naquele momento. O cinema é mais um elemento da política que está fora dela. No meu caso, eu sou petista no sentido de ir para as ruas, eu faço a política. Mas se o PT é governo, o cinema que eu faço é anti-PT no sentido da instituição. O cinema jamais pode ser institucional. Ocupa um lugar privilegiado que a gente está perdendo.



RTM: A gente tem a Léa, a Chitara e a Andreia. Elas ficaram meio que um coletivo, mas cada uma com uma função específica. A Chitara ficou como a parte econômica, a Andreia num braço político e a Léia era uma coisa mítica. Foi algo que se construiu no processo?

ADIRLEY QUEIRÓS: É igual o PT.

JOANA PIMENTA: Mas a gente queria de verdade reimaginar que isso poderia ser um outro centro de poder. Para mim, é uma grande violência estar na Ceilândia e saber que a 30 minutos de carro está Brasília, o centro do poder. A gente queria de verdade imaginar as possibilidades concretas desse cerco. A gente fez muito trabalho nesse sentido que não está no filme, reuniões com os moradores para discutir: "Se a gente tem mesmo os lucros do petróleo, como é que a gente divide o dinheiro?". Fizemos cenas lindas da Chitara e da Andreia indo nas escolas públicas dizer: "Ô, a gente achou petróleo. O petróleo é nosso. O que a gente faz com os *royalties*?". Havia ali uma proposta muito concreta que a gente estava a tentar desenhar através das funções diferentes das personagens.

ADIRLEY QUEIRÓS: A gente fez isso de verdade. As imagens das reuniões... era quase uma militância mesmo. A gente estava alucinado com o negócio de petróleo. Isso cria uma tensão na comunidade, porque você desperta algum desejo. Eu sempre falei que ao cinema brasileiro faltam quatro coisas: um padre, um policial, um advogado e agora um pastor. No argumento, a Ceilândia ia pedir independência do Brasil. Ela não se reconhece mais como Brasil. Então, ela tem que se construir enquanto estado: tem que ter poder econômico, político e poder das armas. Tem que ter uma mafiosa na frente. Todo estado se constrói inicialmente com um mafioso. Depois ele vira juiz do STF, mas antes é sempre um mafioso.

RTM: Uma curiosidade: a chuva em Brasília, a questão da água, tem alguma referência a um imaginário marítimo do cinema?

JOANA PIMENTA: O filme era para ser filmado na seca, mas a seca são quatro meses, e a gente ficou filmando 18. Aí entrou na chuva. A gente até ficava zoando que todas as versões do roteiro eram tipo, "agosto, mês de seca", e depois era "Mato seco em lamas" porque era só chuva por todo lado. O filme não tem efeitos especiais, o que tem é uma equipe muito rigorosa e ágil.

Existe uma vontade de reagir contra uma ideia de que um filme filmado na periferia tem que ter a câmera na mão e a imagem pouco profissional. A gente reage muito a essa ideia. A gente defende um lugar da profissionalização do cinema nas periferias e acho que isso tem que se refletir na imagem. Não é porque somos duas pessoas que a gente não pode exigir uma imagem de "cinemão". A gente busca a perfeição da luz, dos lugares, dos movimentos, e procura alcançá-la através do rigor. A gente tem que poder chegar no *set*, acender um interruptor e as luzes estarem ligadas, porque se tu vais esperar quatro horas para os eletricitistas montarem as luzes, ao fim das quatro horas, o filme que era bom já foi.

ADIRLEY QUEIRÓS: O que eu tô falando do Brutus... eu gostava muito da ideia do Brutus, e a gente filmou muito. Dentro do Brutus aconteciam coisas absurdas. Cada cena ali demora 10, 15 minutos. Parte de um lugar vazio, de repente chove, de repente entra um raio rasgando a Ceilândia. Tudo num plano sequência. Eu achava uma sequência absurda, que conta muito do estado de vigilância e humanizava até a ideia do policial, que é uma ideia muito mais complexa de discutir. Dá para a gente humanizar a contradição desse estado de alucinação que eles vivem na noite.

RTM: Para encerrar, como vocês se conheceram para trabalharem juntos, já que a Joana é portuguesa e veio para a Ceilândia?

JOANA PIMENTA: A gente conheceu-se através de uma amiga em comum, a Cecília Barionuevo, que era diretora de *Mar del Plata*. Nós estávamos os dois mostrando filmes. A Cecília



pediu-me para ir num jantar porque havia um diretor brasileiro que não falava inglês. Eu disse: “Não, Cecília, pelo amor de Deus”. Aí, a gente conversou muito essa noite sobre ficção científica, sobre cidades, tudo menos cinema. O Adirley viu os meus filmes, eu vi os dele, e ele me chamou para fazer a direção de fotografia do ***Era uma vez em Brasília***. E eu falei que não, várias vezes. Eu trabalhava sozinha, fazia imagem e som dos meus filmes.

Então o Adirley me fez uma proposta: “Não, tudo bem, então, se você não vai fazer a foto, você vai ser atriz no meu filme”. Eu, “ah, não, atriz, claro, né? O meu sonho”. Aí ele me propôs ir para Brasília durante uma semana. “Você é um alienígena que vai aterrar em Brasília. Você se perdeu no tempo, não no espaço. Em vez de chegar antes de 1960, você chega em 2015. E você tem a possibilidade de gravar um diário em áudio. Essa é a sua preparação de personagem. Daqui a uma semana, eu vou te dar um endereço na Ceilândia e você vai me entregar esse material em mãos”. E eu achei massa. Uma semana depois, a gente começou a gravar. Ele falou que eu era uma atriz muito ruim, mas que tinha um lugar na direção de fotografia.

ADIRLEY QUEIRÓS: Ela é boa atriz.

JOANA PIMENTA: Eu acho massa porque o Adirley dirige a equipe da mesma forma que dirige os atores. Tinha muito uma direção da performance da direção de fotografia. E, olha, sabes o que eu descobri, Ricardo, em primeira mão? Que o Adirley é um diretor de fotografia incrível.

ADIRLEY QUEIRÓS: Oh!

JOANA PIMENTA: Porque eu tive um problema para voltar a entrar nos Estados Unidos, então o Adirley está a fazer um filme depois do Mato seco... a gente disse que nunca mais ia codirigir nada, agora está codirigindo de novo. Mas ele fez o ***Grande Sertão*** e eu estou fazendo o meu próprio filme. E eu não estava podendo viajar, então o Adirley filmou para mim e a direção de fotografia é absurda, ótima. Mas foi assim. Na altura que a gente começa o ***Era uma vez***, a gente já começou a escrever o ***Mato Seco***. O processo foi muito paralelo.

Foto: Os cineastas Joana Pimenta e Adirley Queirós



Fonte: Print da tela da entrevista no Meet.