



ARTIGO DOSSIÊ
NARRATIVAS DO INSÓLITO, DISTOPIA E UTOPIA

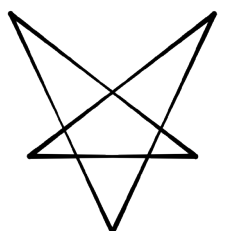
Hipo-utopias hauntológicas: estranhamento territorial e o insólito no cinema distópico latino-americano

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 “hi-po-utopia”: conceito proposto pelo jornalista Wilson Roberto Vieira Ferreira (2015), que combina “hi-po” — 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.

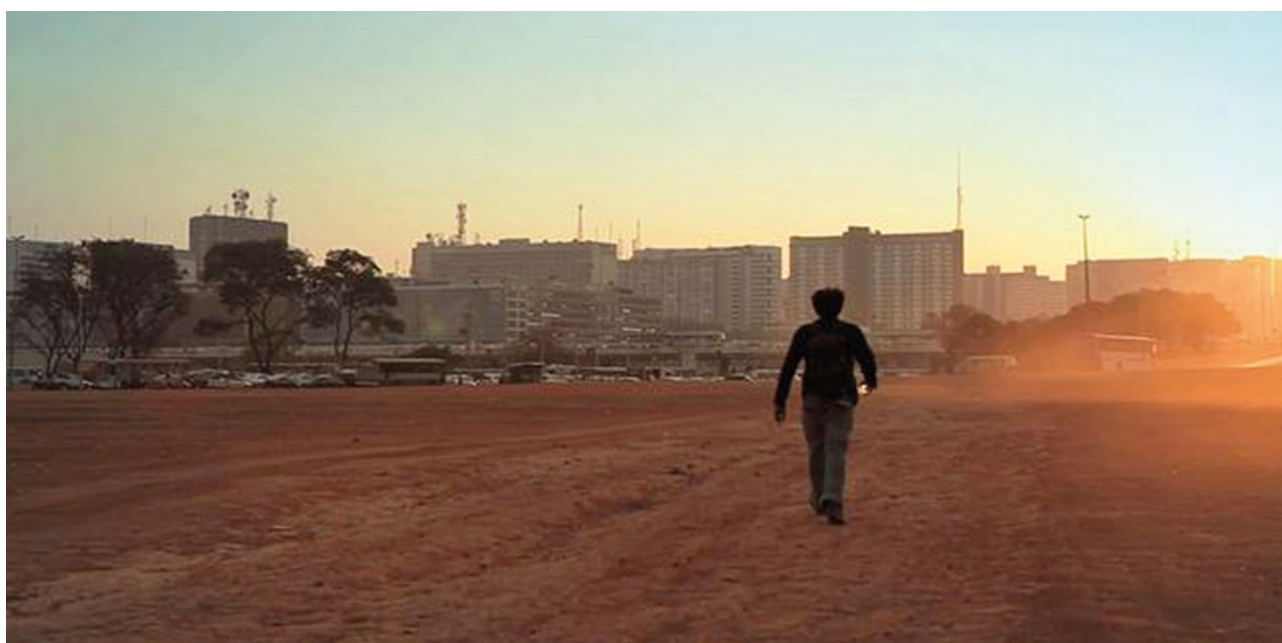
Figura 4: Sartana caminha por um depósito de sucatas e itens analógicos



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”.



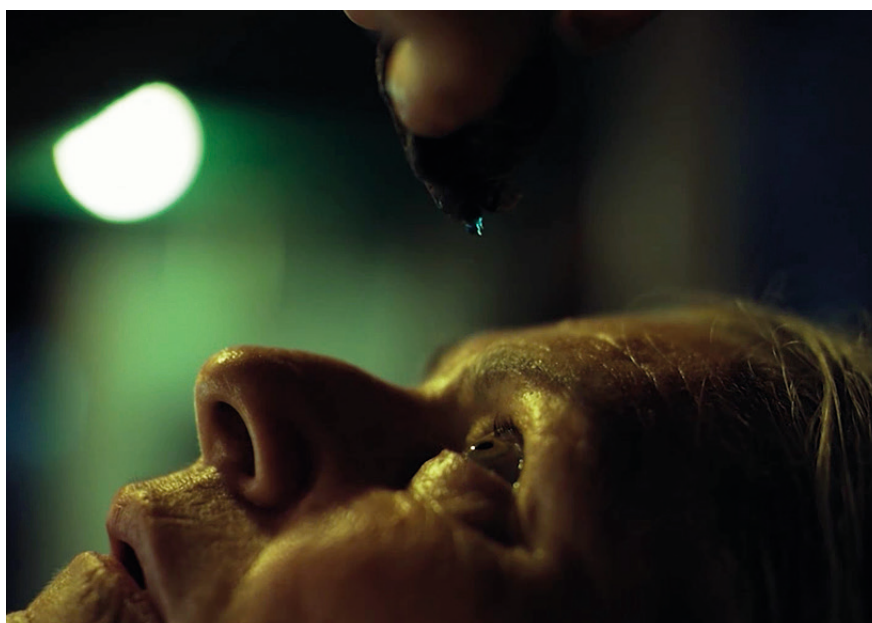
viés político e emancipatório da futurabilidade, argumentando que a alteração de curso no presente é sempre uma possibilidade de transformação do porvir. O autor defende que o pensamento sobre o futuro incorpore suas contradições e sua natureza incerta, abraçando a improvisação e a experimentação como 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.

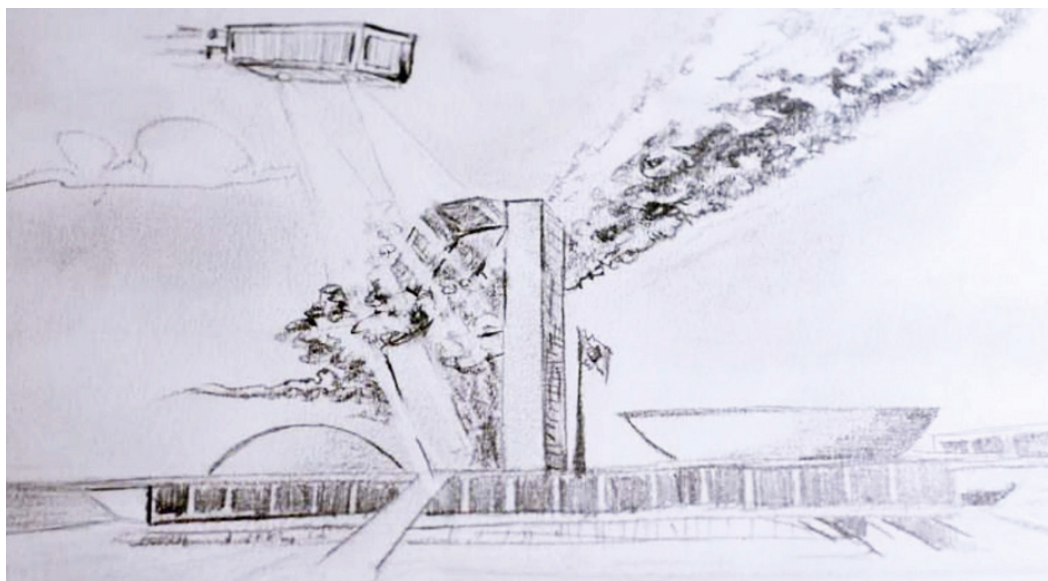
A raridade do caracol, referenciada pelo título, abre a interpretação de que a extinção desse ser também ecoa a extinção em curso do próprio ato de sonhar o futuro. Em contrapartida, é nesse encontro com o ser insólito que a impossibilidade de escape do sistema se torna rarefeita e a futurabilidade se 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.