

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS – UEA
CENTRO DE ESTUDOS SUPERIORES DE PARINTINS – CESP
CURSO DE LICENCIATURA EM LETRAS

MANUELA COSTA DAS CHAGAS

FORMAS DE NARRAR O OUTRO

PARINTINS – AM

2025

MANUELA COSTA DAS CHAGAS

FORMAS DE NARRAR O OUTRO

Monografia apresentada ao Curso de Graduação em Letras-Língua Portuguesa para a obtenção do Grau de Licenciada em Letras, pelo Centro de Estudos Superiores de Parintins, da Universidade do Estado do Amazonas – CESP/UEA.

Orientadora: Dra. Gleidys Meyre da Silva Maia

PARINTINS – AM

2025

Ficha Catalográfica

Ficha catalográfica elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo(a) autor(a). Sistema Integrado de Bibliotecas da Universidade do Estado do Amazonas.

D229f DAS CHAGAS, MANUELA
FORMAS DE NARRAR O OUTRO / MANUELA DAS CHAGAS
. Manaus : [s.n], 2025. 48
f. : ; 21,0 cm.

TCC - Graduação em Letras- Licenciatura- Universidade do Estado do Amazonas, Manaus, 2025.
Orientador: Gleidys Meyre da Silva Maia.

1 . Distopia. 2. Representações. 3. Gênero. 4. Subversão. 5.
Silenciamento. I. Gleidys Meyre da Silva Maia (Orient.) II.
Universidade do Estado do Amazonas. III. Título

CDU(1997)81

MANUELA COSTA DAS CHAGAS

FORMAS DE NARRAR O OUTRO

Trabalho de Conclusão de Curso de Graduação em Letras – Língua Portuguesa pela Universidade do Estado do Amazonas, como requisito para obtenção do título de Licenciada em Letras.

Aprovado em: ___/___/_____

BANCA EXAMINADORA:

Prof^ª. Dra. Gleidys Meyre da Silva Maia (Presidente CESP/UEA)
Orientadora

Me. Dilce Pio Nascimento (Membro CESP/UEA)

Dra. Mônica Xavier de Medeiros (Membro CESP/UEA)

PARINTINS – AM 2025

DEDICATÓRIA

Aos meus pais,

Na loucura de acreditarem em mim e me apoiarem, sem reservas, meus sonhos mais absurdos.

Aos meus irmãos amados,

Cuja simples existência é, por si só, motivo para amar e razão para continuar

Ao Felipe,

Pela delicadeza do encontro, por uma parceria construída com afeto e verdade. P

AGRADECIMENTOS

A conclusão da licenciatura em Letras representa a realização de uma etapa construída com esforço, dedicação e o apoio de muitas pessoas. Ao longo do percurso, foi possível contar com presenças fundamentais para o desenvolvimento acadêmico e para a formação humana que essa trajetória exigiu e proporcionou.

Agradeço, com profundo reconhecimento, aos meus pais, Mauro Furtado das Chagas e Luzanira da Cruz Costa, que, com muito empenho e sacrifício, possibilitaram a realização desse sonho. O apoio constante, os incentivos diários e as inúmeras renúncias feitas ao longo dos anos foram fundamentais para a concretização desta conquista. Cada passo nesta trajetória reflete o amor, a força e a confiança depositada desde o início.

Ao Felipe, namorado, amigo e parceiro na vida acadêmica, um agradecimento especial. A presença leve nos dias mais desafiadores e sua cumplicidade foi decisiva para o meu crescimento pessoal e intelectual ao longo do curso.

Aos colegas e amigos feitos durante a graduação, pela amizade com quem pude absorver e compartilhar saberes, e pelo companheirismo que tornou o percurso mais leve e fácil. Aos professores e professoras do curso de Letras, pelo compromisso com o ensino e pela generosidade na partilha de conhecimentos.

De forma especial, à professora Gleidys Maia, orientadora deste Trabalho de Conclusão de Curso, pela dedicação, compreensão e orientação, que foram fundamentais durante todo o processo de elaboração deste trabalho.

RESUMO

Esta monografia analisa as representações femininas em três romances distópicos contemporâneos brasileiros: *40 Dias*, de Maria Valéria Rezende; *A Nova Ordem*, de Bernardo Kuczynski; e *Corpos Secos*, de autoria coletiva (Luisa Geisler, Marcelo Ferroni, Natalia Borges Polezzo e Samir Machado de Machado). O foco central da pesquisa é investigar como os corpos femininos são narrados em contextos de colapso social, político e simbólico, busca identificar de que modo tais representações afirmam ou subvertem a lógica histórica de silenciamento imposta às mulheres. A análise parte de elementos narrativos, estruturais e simbólicos, visa compreender a construção da presença feminina nos espaços distópicos e o que ela revela sobre relações de poder, subversão e vulnerabilidade. A pesquisa parte da constatação de uma lacuna na crítica literária brasileira quanto às distopias que exploram o feminino, sejam elas protagonizadas por mulheres ou centradas em experiências femininas em contextos de crise. De natureza qualitativa, o estudo utiliza os métodos dialético e comparativo. O método dialético permite refletir sobre as tensões entre opressão e subversão nas narrativas, enquanto o comparativo favorece o mapeamento de convergências e divergências entre as obras analisadas. A abordagem é bibliográfica, fundamentada em estudos teóricos sobre representação, alteridade, poder e gênero como Mbembe (2018), Butler (2017), Spivak (2010), Levinas (1980), Moylan (2016) e Oliveira Neto (2020). Os resultados da pesquisa apontam que, embora inseridas em contextos de devastação, as personagens femininas das obras não se limitam a papéis passivos: seus corpos e ações evidenciam formas múltiplas de subversão, reinvenção de identidade e contestação às estruturas de dominação. Assim, as distopias analisadas não apenas expõem violências, mas também articulam possibilidades de fissura e ruptura simbólica, produzem uma crítica social a partir da perspectiva feminina.

Palavras-chave: Distopia; Representações; Gênero; Subversão; Silenciamento.

ABSTRACT

This monograph analyzes female representations in three contemporary Brazilian dystopian novels: *40 Dias* by Maria Valéria Rezende; *A Nova Ordem* by Bernardo Kuczynski; and *Corpos Secos*, a collective work by Luisa Geisler, Marcelo Ferroni, Natalia Borges Polezzo e Samir Machado de Machado. The central aim of the research is to investigate how female bodies are narrated in contexts of social, political, and symbolic collapse, seeking to identify how these representations either affirm or subvert the historical logic of silencing imposed on women. The analysis is based on narrative, structural, and symbolic elements to understand how female presence is constructed within these dystopian spaces and what this construction reveals about power relations, subversion, and vulnerability. The study begins by recognizing a gap in Brazilian literary criticism concerning dystopias that explore female experiences or are led by women, particularly in crisis contexts. This is a qualitative research, using dialectical and comparative methods. The dialectical method allows reflection on the tensions between oppression and subversion in the narratives, while the comparative method enables the identification of convergences and divergences among the selected works. The approach is bibliographic, grounded in theoretical studies on representation, alterity, power, and gender. The findings indicate that, although immersed in scenarios of devastation, the female characters do not remain in passive roles: their bodies and actions embody multiple forms of subversion, identity reinvention, and contestation of domination structures. Thus, the dystopias analyzed not only expose violence but also articulate possibilities of fissure and symbolic rupture, producing social critique from a female perspective.

Keywords: Dystopia; Representations; Gender; Subversion; Silencing.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	8
CAPÍTULO I: DISTOPIA	10
1.1 DISTOPIAS BRASILEIRAS	12
1.2 A ALTERIDADE E O SUBALTERNO.....	15
1.3 <i>40 DIAS</i> , DE MARIA VALÉRIA REZENDE.....	17
1.4 ALTERIDADE E CORPO.....	20
CAPÍTULO II: DISTOPIA E GÊNERO EM NARRATIVAS DE RUPTURA.	22
2.1 <i>A NOVA ORDEM</i>	23
2.2 O FEMININO EM GOVERNO TOTÁLITARIOS.....	26
2.3 <i>CORPOS SECOS</i>	29
CAPÍTULO III: DESCENTRALIZAÇÃO DA DISTOPIA E FORMAS DE OPRESSÃO	34
3.1 CONVERGÊNCIAS E DIVERGÊNCIAS ENTRE AS OBRAS.....	37
3.2 O PAPEL POLÍTICO E DE DENUNCIA DO GÊNERO	40
CONSIDERAÇÕES FINAIS	42
REFERÊNCIAS.....	44

INTRODUÇÃO

A presente monografia tem como objetivo analisar as representações femininas nas obras distópicas *40 Dias* (2014) de Maria Valéria Rezende, vencedora do Prêmio Jabuti 2015; *A Nova Ordem* (2019) de Bernardo Kucinski; e *Corpos Secos* (2020) obra coletiva de Luisa Geisler, Marcelo Ferroni, Natalia Borges Polesso e Samir Machado de Machado, vencedora do Prêmio Jabuti 2021.

O foco central da pesquisa é investigar como os corpos femininos são narrados em contextos de colapso social, político e simbólico, identificar de que modo tais representações reafirmam ou subvertem a lógica de silenciamento historicamente imposto às mulheres. Por meio da análise de elementos narrativos, estruturais e simbólicos, pretende-se compreender como a presença feminina é construída nos espaços distópicos dessas obras e o que essa construção revela sobre as relações de poder, resistência e vulnerabilidade.

O estudo parte da constatação de uma lacuna na crítica literária brasileira no que se refere às distopias escritas ou protagonizadas por mulheres, ou que exploram profundamente o feminino em contextos de crise. Embora a distopia tenha ganhado destaque no cenário editorial e cinematográfico contemporâneo, ainda são escassas as análises que se debruçam sobre as implicações de gênero dentro desse gênero literário.

A presente pesquisa, portanto, propõe-se a contribuir para esse campo emergente, ampliar o escopo dos estudos literários e culturais ao considerar a potência crítica das distopias como ferramentas de denúncia social e de questionamento das estruturas patriarcais e normativas.

A seleção das obras se deu a partir de um mapeamento inicial de romances distópicos brasileiros contemporâneos publicados a partir da década de 2010, com o intuito de identificar textos relevantes para o debate em torno da representação de gênero e das figuras femininas. Após a pesquisa preliminar, foram escolhidas obras que apresentassem diferentes formas de presença, ausência ou construção da voz feminina.

A escolha do corpus se justifica não apenas pela relevância temática, mas também pela diversidade de vozes e estratégias narrativas que cada obra oferece. Em *40 Dias*, acompanhamos uma protagonista solitária que caminha entre os escombros de uma cidade hostil, cuja jornada revela uma profunda crítica à exclusão social e à invisibilidade das mulheres.

Já *A Nova Ordem* explora a ascensão de um regime autoritário e a repressão aos corpos dissidentes, torna evidente as engrenagens do controle e da violência de Estado. Por sua vez,

Corpos Secos apresenta múltiplos pontos de vista num cenário de colapso sanitário e político, permite observar como diferentes experiências de gênero se entrelaçam em meio ao caos. A análise comparativa dessas obras permite refletir sobre os deslocamentos de poder, os discursos de resistência e os modos como o feminino é narrado em tempos de exceção.

Metodologicamente, a pesquisa é de natureza qualitativa e utiliza os métodos dialético e comparativo. O método dialético permite observar o movimento entre opressão e resistência dentro das narrativas, enquanto o comparativo possibilita identificar convergências e divergências entre as obras, ampliará, em razão disso, a compreensão crítica dos temas abordados. A abordagem é essencialmente bibliográfica, com a estrutura de estudos teóricos e críticos que tratam das noções de representação, subalternidade, alteridade, poder e gênero.

Para fundamentar teoricamente a análise, o trabalho se apoia em autoras e autores como, cujas contribuições oferecem subsídios para pensar a construção da alteridade feminina, os mecanismos de dominação e silenciamento e as possibilidades de resistência nas narrativas distópicas. Esses referenciais auxiliam na compreensão das estratégias discursivas que constroem os corpos femininos como territórios de poder, de controle, mas também de subversão e denúncia.

O estudo se divide em três capítulos. O primeiro capítulo apresenta o referencial teórico, discute o conceito de distopia, sua trajetória no contexto brasileiro e as questões de alteridade e subalternidade, estabelece as bases conceituais para a análise, além de apresentar a análise da obra *40 Dias*. O segundo capítulo dedica-se à análise das obras *A Nova Ordem* e *Corpos Secos*, explora as especificidades de suas construções narrativas e temáticas. O terceiro capítulo realiza uma análise comparativa entre as três obras, com ênfase nas transformações e deslocamentos na representação do feminino e na descentralização das vozes dentro das distopias contemporâneas.

Ao abordar obras que exploram cenários de ruptura social e política, esta monografia busca demonstrar como a ficção distópica pode funcionar como uma lente crítica para pensar o presente. As representações femininas, nesses contextos, não apenas reiteram as violências estruturais a que as mulheres estão submetidas, mas também oferecem caminhos para questionar e reimaginar outras formas de existência possíveis em meio ao colapso.

CAPÍTULO I: DISTOPIA

A definição de distopia apresenta variações significativas entre os estudiosos da área. Por esse motivo, é necessário explicitar sua origem e destacar algumas definições que dialogam diretamente com os objetivos deste estudo. O termo “distopia” tem origem no grego antigo, a partir da junção de “dys” (mau) e “topos” (lugar), portanto, “lugar ruim”. A palavra foi introduzida em um discurso no parlamento britânico em 1868 por John Stuart Mill, que a utilizou para criticar políticas que considerava regressivas, em contraposição à ideia de utopia.

É, provavelmente, demasiado elogioso chamá-los utópicos; deveriam em vez disso ser chamados dis-tópicos ou caco-tópicos. O que é ¹comumente chamado utopia é demasiado bom para ser praticável; mas o que eles parecem defender é demasiado mau para ser praticável (Oxford English Dictionary, s.d., tradução livre).

A criação do termo por Mill (1868) dialoga diretamente com a noção de utopia, introduzida anteriormente pelo humanista inglês Thomas More em sua obra *Libellus vere aureus, nec minus salutaris quam festivus, de optimo rei publicae statu deque nova insula Utopia*, publicada em 1516. Nela, More apresenta uma ilha fictícia onde o personagem Rafael Hitlodeu descreve uma sociedade idealizada, cujos valores e instituições contrastavam com os da Inglaterra de sua época. A partir desse conceito de um “lugar ideal”, Mill (1868) propõe, em seu discurso, um contraponto crítico, cunha o termo distopia como um “lugar mau” ou indesejável, um neologismo que nasce da oposição direta à utopia.

Distopia, portanto, refere-se a um lugar fictício e negativo. No entanto, ao contrário da crença comum de que utopia e distopia seriam categorias opostas, Moylan (2000) propõe compreendê-las como variantes de um mesmo modelo narrativo, uma vez que ambas compartilham a criação de espaços imaginários, inexistentes no mundo real. A principal diferença entre elas estaria no tom, enquanto a utopia projeta uma sociedade idealizada, a distopia apresenta um cenário marcado pela opressão, desigualdade e decadência. Assim, a sensação de oposição entre utopia e distopia se sustenta mais pela carga valorativa (positivo vs. negativo) do que por suas estruturas fundamentais, que são, em essência, bastante semelhantes.

A consolidação do gênero inicia a partir do final do século XIX, em um processo gradual. Autores como Flaubert e Dostoiévski já apresentam, em suas obras, elementos de desencanto com a modernidade, expressos por meio da melancolia e da desesperança, que

¹ Citação original: “It is, perhaps, too complimentary to call them Utopians, they ought rather to be called dystopians, or caco-topians. What is commonly called Utopian is something too good to be practicable; but what they appear to favour is too bad to be practicable” (MILL, 1868, p. 290).

antecipam características associadas às narrativas distópicas, como aponta Perrone-Moisés (2016). No século XX, esse gênero se estrutura com mais clareza, impulsionado pelos efeitos das guerras mundiais e pelo avanço dos regimes autoritários. Para Gregory Claeys, a distopia surge “quando o futuro é concebido como uma deterioração do presente, marcado pela opressão e pela perda de liberdades básicas” (Claeys, 2017, p. 23).

Entre as obras que se tornaram referências centrais do gênero nesse período, destacam-se *1984* e *A Revolução dos Bichos*, de George Orwell; *Fahrenheit 451*, de Ray Bradbury; *O Processo*, de Franz Kafka; e *Admirável Mundo Novo*, de Aldous Huxley. Essas narrativas criticam de forma contundente sociedades autoritárias e regimes totalitários, nos quais o controle estatal absoluto produz efeitos desumanizantes. Nesse sentido, observa-se que tais narrativas expressam as ansiedades coletivas do século XX, ao projetarem futuros onde a liberdade individual é suprimida em nome de ideais distorcidos de ordem e progresso.

A partir dessa consolidação, o gênero passou por um processo de ampla disseminação, expandiu para diferentes mídias e contextos. Ainda na literatura, obras como *O conto da aia* (1985), de Margaret Atwood, exemplificam essa renovação, incorpora novas perspectivas como as questões de gênero, às críticas sociais e políticas já presentes nas distopias anteriores.

O gênero também alcançou grande projeção no cinema e na televisão, com produções como *Mad Max* (1979) e *Matrix* (1999), que exploram cenários de colapso social, controle tecnológico e violência institucionalizada. A distopia tornou-se parte do repertório cultural de massa, inclusive dos discursos jornalísticos e políticos. Atualmente, o próprio termo “distópico” é amplamente utilizado para descrever situações reais de crise, autoritarismo ou colapso social.

A presença do termo distopia para além do universo ficcional não é um desvio recente, mas uma característica intrínseca ao próprio gênero. Desde sua origem como neologismo cunhado por John Stuart Mill em um contexto político e não literário, a palavra já carregava um peso crítico voltado à realidade social. Nesse sentido, o uso do termo distopia em discursos científicos, sociais e políticos revela não apenas sua popularização, mas também seu valor como categoria crítica capaz de iluminar contradições estruturais e ameaças concretas à existência humana. Como aponta a socióloga Ruth Levitas:

[...] as distopias não são necessariamente ficcionais em forma; nem as previsões do inverno nuclear nem o medo das consequências da destruição das florestas tropicais, os buracos na camada de ozônio, o efeito estufa e o potencial derretimento das calotas polares são primariamente materiais de ficção² (Levitas, 2010, p. 225, tradução livre).

² Texto original: “Dystopias are not necessarily fictional in form; neither the predictions of nuclear winter nor fears about the consequences of the destruction of tropical forests, the holes in the ozone layer, global warming, and the potential melting of the polar icecaps are primarily fictional material.”

Em suas múltiplas formas de expressão, essas narrativas não buscam oferecer soluções para os problemas sociais que retratam, mas sim destacar as falhas, tensões e perigos de uma sociedade em que as dinâmicas de poder, opressão e desumanização atingem seu ápice conforme Perrone-Moisés (2016). Assim, abrem espaço para uma reflexão crítica sobre as desigualdades sociais, econômicas e de gênero que podem ser perpetuadas e intensificadas. Como afirma Moylan (2000, p. 82), “a narrativa distópica não se apresenta como um prognóstico definitivo, mas como um alerta; não oferece respostas, mas levanta questões inquietantes sobre o presente e o futuro”.

Essas narrativas demonstram força por meio de seu caráter provocador, que desafia o público, confronta crenças e valores e revela a possibilidade de que as práticas vigentes conduzam a cenários tão sombrios quanto os das narrativas. Jameson (2005, p. 156) reforça essa ideia ao afirmar que “as distopias criam uma abertura crítica, forçando-nos a reconhecer os horrores potenciais de nosso próprio sistema político e econômico”.

Elas não oferecem soluções definitivas, mas funcionam como alertas sobre os perigos de ignorar os sinais dos rumos que podemos tomar. Nesse contexto de expansão e ressignificação, as distopias brasileiras contemporâneas também se inserem nesse movimento, propõem críticas situadas à realidade social do país e à condição das mulheres dentro dos sistemas opressivos.

1.1 DISTOPIAS BRASILEIRAS

Entender como a distopia se desenvolveu na literatura brasileira é fundamental para a análise das obras escolhidas neste trabalho. A presença do gênero se intensifica especialmente durante o período da ditadura militar que aconteceu entre 1º de abril de 1964 e 15 de março de 1985, momento em que a literatura política ganhou força como forma de resistência. Segundo Oliveira Neto (2022, p. 150), esse foi “o período da história literária do Brasil do século passado em que mais se publicaram obras que podem ser categorizadas como distopias, mesmo com a censura que ocorria contra obras literárias e artísticas de diversas naturezas”. Causo (2013, p. 8) descreve esse período como “um ciclo de utopias e distopias políticas e ecológicas preocupadas com a denúncia do regime militar”.

(LEVITAS, 2010, p. 225)

Ao longo desse período, várias obras passaram a explorar cenários de repressão, controle social e autoritarismo, influenciadas pelas distopias clássicas já consolidadas. Entre os primeiros textos do gênero, destaca-se *Sombras de Reis Barbudos* (1972), de José J. Veiga, que oferece uma narrativa alegórica sobre o cerceamento da liberdade e a imposição de um regime opressor. Outro exemplo relevante é *Não Verás País Nenhum* (1981), de Ignácio de Loyola Brandão, que constrói um Brasil distópico marcado pela escassez de recursos naturais e vigilância extrema do Estado.

Na tese de doutorado de Oliveira Neto (2022), *A Distopia na Literatura Brasileira do Século XX*, realizada a partir de um mapeamento das distopias longas no Brasil durante o século XX, destaca-se a análise aprofundada da obra *3 Meses no Século 81*, de Jerônimo Monteiro. O estudo dialoga com pesquisas anteriores que classificaram também essa obra como ficção distópica, da mesma forma que a de Skorupa (2001) e as teses de doutorado de Smaniotto (2012), Oliveira (2018) e Pereira (2019), consolida assim sua relevância dentro do panorama literário nacional.

Ao analisar obras produzidas durante esse período tem o objetivo de exacerbar e evidenciar aspectos do presente que já estão em curso, denuncia realidades concretas e as tensões sociais, políticas e ambientais que ameaçam o tecido social. A distopia, assim, funciona como um instrumento de denúncia e esclarecimento, apontam para os perigos e contradições de uma sociedade em que dinâmicas de poder e opressão atingem seus limites. Mais do que imaginar futuros hipotéticos, essas narrativas expõem os conflitos e desafios atuais de forma aguda, abrem espaço para uma reflexão crítica sobre o presente e suas possibilidades de agravamento.

A partir do final da década de 1990 e início dos anos 2000, observa-se um movimento de retomada significativa das distopias, impulsionado pelo avanço de regimes autoritários e pela intensificação das crises sociais e políticas em escala global. Esse novo interesse pelo gênero está ligado ao modo como ele oferece uma linguagem crítica capaz de refletir o presente através da projeção de futuros possíveis.

Do ponto de vista teórico, Perrone-Moisés (2016), em *Mutações da Literatura*, analisa a ascensão da literatura distópica brasileira no século XXI, destaca dois romancistas fundamentais: Ricardo Lísias e Bernardo Carvalho. Esses autores são mencionados por ela como representantes da literatura distópica, cujas obras exploram temas de desilusão, alienação e crítica à ordem política vigente. Perrone-Moisés (2016) aponta que esses autores em seus trabalhos refletem uma visão pessimista sobre o futuro, seguem a linha crítica que surge durante o golpe militar no Brasil.

Embora Perrone-Moisés aborde a distopia, o faz de maneira breve e restrita a um tópico específico, sem aprofundar o tema em seu conjunto. Dessa forma, apesar de relevante para o contexto, seu trabalho não se configura como uma das principais bases teóricas para a análise da distopias, o que limita a possibilidade de uso central para a fundamentação teórica deste estudo.

Segundo Claeys (2010, apud Pereira, 2021), o segundo momento do gênero distópico se caracteriza pela construção de “não-lugares” que, mais do que representar um futuro patológico, intensificam e exacerbam contradições já existentes no presente. Embora Claeys (2010, apud Pereira, 2021),) aplique essa análise a obras clássicas como *1984* e *Fahrenheit 451*, essas mesmas características, especialmente às estruturas de dominação política, econômica e social, também se manifestam de forma contundente nas distopias contemporâneas brasileiras. Assim, mesmo situadas em outro contexto histórico, essas narrativas recentes atualizam e ressignificam os elementos estruturais do gênero, refletem os impasses e temores do presente.

A retomada do gênero distópico nas últimas décadas, portanto, se relaciona diretamente com o ressurgimento de contextos políticos semelhantes àqueles que motivaram a produção das grandes distopias clássicas do século XX, como *1984* ou *Fahrenheit 451*, marcados por regimes totalitários, vigilância extrema e repressão às liberdades individuais. A volta dessas ameaças no cenário contemporâneo tem impulsionado autores a revisitarem temas ligados ao autoritarismo e à desordem política.

Um exemplo nacional dessa retomada temática pode ser observado no filme *Ainda Estou Aqui* (2024), de Walter Salles, que, embora não se configure como uma distopia, revisita o período da ditadura militar brasileira como forma de refletir sobre o presente e alertar para os riscos de repetição histórica. Além, é claro, das obras analisadas nesse estudo, que retomam as características do gênero e apresentam inovações. Assim, as obras contemporâneas, contribuem para o debate crítico que impulsiona a ressignificação e o fortalecimento do gênero distópico na atualidade.

Portanto, as distopias brasileiras contemporâneas, ainda que inspiradas pelas matrizes clássicas do gênero, operam dentro de um contexto histórico e social próprio, reafirmam o potencial crítico dessas narrativas ao projetarem medos e tensões do presente em futuros próximos e inquietantes.

1.2 A ALTERIDADE E O SUBALTERNO

A alteridade como noção do “Outro”, ou seja, a experiência de reconhecer alguém que não é “eu”. Para François Hartog (2014), a representação do outro no mundo grego antigo está intrinsecamente ligada à construção da própria identidade grega. Em *O Espelho de Heródoto: Ensaio sobre a Representação do Outro*, o autor analisa como Heródoto, ao descrever os povos não-gregos em suas Histórias, não apenas narra diferenças culturais, mas organiza essas diferenças segundo uma lógica que busca tornar o estranho compreensível ao olhar grego.

Trata-se de uma “retórica da alteridade” na qual o outro, bárbaro, nômade, estrangeiro, é traduzido a partir de categorias que os gregos reconhecem. Cria-se um espelho invertido onde o grego se vê e se define em contraste com aquilo que não é. Assim, o discurso histórico de Heródoto não apenas documenta culturas diversas, mas opera como dispositivo de identidade, reforça a centralidade da cultura grega ao tornar o outro objeto de saber e curiosidade.

Essa perspectiva será fundamental para a presente pesquisa, que toma a figura do outro como foco central de análise nas obras distópicas estudadas. A maneira como esses textos constroem ou problematizam o lugar da mulher, do corpo dissidente ou da identidade periférica retoma, de maneira crítica, esse gesto fundador da historiografia ocidental: narrar o outro, representá-lo, dominá-lo ou dar-lhe voz. Portanto, através a alteridade é uma chave interpretativa para compreender como discursivamente, ela reflete os valores, os medos e os limites do grupo que narra e do grupo que é narrado.

Dessa forma, analisaremos as obras através da perspectiva de Spivak (2010), especialmente o que ela desenvolve no ensaio *Pode o subalterno falar?*. Nessas obras, o “outro”, representado por determinados grupos ou lugares, ocupa a posição de subalterno. Esses sujeitos, sistematicamente silenciados, não possuem voz, são frequentemente mediados ou invisibilizados por discursos dominantes que impedem sua expressão autêntica. Essa condição de subalternidade implica que, apesar de sua presença, esses sujeitos não possuem um espaço legítimo para falar por si mesmos.

A teórica trabalha o conceito de “subalterno” a partir da formulação do teórico italiano Antonio Gramsci, que compreende as classes subalternas como grupos sociais excluídos das estruturas centrais de poder e que, por isso, têm sua voz constantemente silenciada. Para Gramsci (2013), as classes subalternas estão sempre em luta para conquistar espaço político frente às classes dominantes. Spivak (2010) retoma esse conceito, mas o radicaliza ao afirmar que o sujeito subalterno, especialmente quando marcado por opressões múltiplas como gênero,

raça e colonialismo, não apenas é excluído, mas também frequentemente impedido de falar e de ser ouvido dentro das estruturas discursivas dominantes.

Outra perspectiva importante para análise do “outro” e a “alteridade” é o pensamento de Emanuel Levinas na obra *Totalidade do infinito*. Segundo Levinas (1980), ao longo de sua história a filosofia ocidental, priorizou a questão do ser, negligenciou a relação com o “outro”, o que, segundo o filósofo, legitimou regimes totalitários e resultou em formas brutais de violência.

Para Levinas (1980, p. 229), “a relação com outrem não anula a separação. [...] A alteridade do Outro, aqui, não resulta da sua identidade, mas constitui-a: o Outro é outrem”. Essa concepção é essencial para pensar como a literatura distópica representa as minorias: o “outro” não deve ser apenas um reflexo do Eu, mas um sujeito em sua própria alteridade.

A opressão das minorias nas distopias frequentemente ocorre por meio de discursos que as instrumentalizam como meros objetos de sofrimento, sem conceder-lhes subjetividade plena. Levinas (1980, p. 53) enfatiza que “o rosto fala” e que “a manifestação do rosto é já um discurso”. No entanto, nas distopias, esse discurso muitas vezes é silenciado ou traduzido pelo olhar hegemônico.

Segundo Spivak (2010, p. 27) o sujeito subalterno “não pode ocupar categoria monopolística e indiferenciada”. Quer dizer que não é possível falar do subalterno como se ele fosse um grupo homogêneo, com uma única identidade ou voz. É frequentemente tratado se os subalternos podem realmente falar, ou se suas vozes continuam mediadas por narrativas dominantes que apenas reinscrevem padrões opressores sob uma aparência de inclusão.

Um dos desafios que Levinas (1980) nos propõe é a necessidade de uma ética da alteridade, na qual o Outro é reconhecido não como um reflexo do Eu, mas como um ser autônomo. Como afirma Susin (1984, p. 199), “não é o que eu sou, não é um alter ego, mas é um alter do ego”. Ao aplicar essa ideia às distopias contemporâneas, analisaremos como o “outro” é representado com subjetividade autônoma ou como espelhos da opressão que sofrem.

Assim, a leitura de *Antígona* à luz de Butler (2017) contribui para compreender a personagem como uma figura que desafia as normas do poder e da linguagem, sobretudo no que diz respeito ao gênero e à sujeição. Em *Antígona: os limites da vida*, Butler (2017) interpreta a protagonista como alguém que ocupa uma posição liminar, entre o público e o privado, entre a lei da cidade e a lei da família, e que, ao reclamar o direito de enterrar o irmão, interrompe o discurso normativo ao performar uma fala que deveria ser impossível.

Nesse gesto, Antígona não apenas transgride a ordem política representada por Creonte, mas também desestabiliza os regimes simbólicos de reconhecimento que excluem certos

sujeitos de falar e de existir. Para Butler (2017), o poder normativo da linguagem é tal que interdita certas vozes; assim, quando Antígona insiste em falar, mesmo com a consequência da morte, ela evidencia os limites e a violência da norma.

Essa leitura permite pensar Antígona não como uma mártir passiva, mas como um sujeito que agencia sua própria resistência, ainda que em um cenário de morte anunciada. Tal perspectiva é fundamental para analisar como a subversão ocorre em *40 Dias, A Nova Ordem* e *Corpos Secos*, onde as personagens femininas também ocupam posições de liminaridade e, ao transgredirem os papéis que lhes são socialmente atribuídos, desestabilizam as estruturas de poder, gênero e linguagem que as oprimem.

Ao longo da história da literatura distópica o foco foi voltado para a representação dos regimes de opressão nas dinâmicas totalitárias. Dessa maneira, a representação partia da perspectiva hegemônica “a teoria dos sujeitos-efeitos pluralizados dá a ilusão de um abalo na soberania subjetiva, quando, muitas vezes, proporciona apenas uma camuflagem para esse sujeito do conhecimento” (Spivak, 2010, p. 21)

Mbembe (2018), ao desenvolver o conceito de necropolítica, amplia a noção de biopolítica de Foucault (2009) ao evidenciar como o poder moderno decide quem pode viver e quem deve morrer, sobretudo em contextos marcados pela desigualdade extrema e pelo legado colonial. Em cenários de colapso institucional, surgem formas de dominação como as economias milicianas, que exercem controle sobre territórios e vidas, estabelecem regimes de exceção onde a violência se torna norma.

A articulação entre racismo, desigualdade de classe e xenofobia revela que a opressão contemporânea opera tanto pela repressão direta quanto pelo abandono sistemático de determinadas populações. Essa lógica ajuda a compreender distopias em que a exclusão do Outro se naturaliza, não por meio de totalitarismos evidentes, mas por estruturas que silenciam e descartam vidas consideradas supérfluas

Nas distopias contemporâneas, observa-se uma tentativa explícita de romper com essa lógica ao dar voz a personagens que representam esses grupos subalternos. Ao inserir tais personagens no centro das narrativas, as obras buscam desafiar o apagamento histórico e simbólico, promovem uma reflexão crítica sobre as estruturas de poder e a possibilidade de agência desses sujeitos marginalizados.

1.3 *40 DIAS*, DE MARIA VALÉRIA REZENDE

A obra em questão é um romance que tem como tema central o tempo vivido nas ruas e o deslocamento geográfico. Alice, a narradora, é forçada a deixar sua casa e seus amigos em João Pessoa por insistência da filha. Norinha, que vive em Porto Alegre, deseja que a mãe se mude para perto a fim de ajudá-la com uma futura gravidez, ainda apenas nos planos. Pressionada, Alice cede. No entanto, ao perceber que as promessas feitas não passam de ilusões, ela decide fugir para as ruas. Utiliza o artifício de busca por Cícero Araújo, filho de uma amiga, desaparecido em alguma região periférica. Para registrar essa espécie de epopeia pessoal, Alice utiliza um caderno escolar com a figura de uma Barbie estampada na capa, é o fio condutor da história.

No meio da mudança de sua ida forçada de João Pessoa, Alice se esvai de si mesma:

A última peça a sair de minha casa foi a cadeira de balanço austríaca com a palhinha gasta protegida por uma almofada de ponto de cruz, restos da casa da minha avó, onde eu tinha arriado pra ficar, amuada, assistindo ao rebuliço, à derrocada da minha vida tão boínha [...] A almofada também foi. Fiquei eu, de pé, no meio da sala do apartamento vazio, sentindo-me também oca (Rezende, 2014, p. 8).

Dessa maneira, em *40 dias* (2014), diferente de outras narrativas em que o cenário distópico “normalmente começa diretamente no terrível mundo novo [...]” (Moylan, 2016, p. 80-81), esse ambiente se constrói gradualmente: o desconforto de Alice começa ainda no seu lugar de origem, cresce no deslocamento e se intensifica ao chegar a Porto Alegre. Isso mostra que, mais do que um lugar “novo infernal”, como em outras distopias, o mundo de Alice se torna distópico à medida que ela perde o controle sobre a própria vida.

A mudança imposta à Alice marca a perda do lugar de pertencimento e das referências afetivas, da “concreção de valor” do lugar, segundo Yi-Fu Tuan (1983). Assim, Alice num estado de “suspensão” embarca na jornada sob o pretexto de procurar Cícero Araújo pelas ruas rumo a favela Maria Degolada. Alice, transloucada, já não se reconhece, caminha como uma espécie de flâneuse à deriva.

Eu nem percebi, naquele dia, quando saí de casa atrás de um quase imaginário, um vago Cícero Araújo, que estava, na verdade, correndo atrás de um coelho branco de olhos vermelhos, colete e relógio, que ia me levar pra um buraco, outro mundo. Também, que importância tinha? Acho que eu teria ido de qualquer jeito, só pra cair em algum mundo, sair daquele estado de suspensão da minha vida num entremundo (Rezende, 2014, p. 102).

Alice narra a experiência caótica como “quarenta dias de andanças ao léu” (Rezende, 2014, p. 45) o que originou o título da obra. O número remete a um simbolismo bíblico como a quaresma que Jesus passou no deserto ou os 40 dias e 40 noites de chuva durante o dilúvio. A

intertextualidade do número quarenta está ligada à ideia de provação, segundo Naira Nascimento (2020).

Além disso, o fato da personagem usar a metáfora de seguir um coelho incomum para ir atrás, faz a alusão à *A Alice no país das maravilhas* de Lewis Carroll (1865), além, é claro, do próprio nome, essa intertextualidade ilustra para o leitor uma narrativa que a partir do deslocamento, *locus* diferente, conduz a um lugar “heterotópico”. Segundo Foucault (2009, p. 419), a heterotopia é um lugar “[...] que se poderia chamar de desvio: aquela na qual a capital se localiza os indivíduos cujo comportamento desvia em relação à medida ou norma exigida”.

Assim, quem integra esses espaços desviantes dentro da obra são aqueles que estão à margem da sociedade, em espaços periféricos, como os moradores e os moradores das favelas de Porto Alegre como Maria Degolada. Esse último, habitado inclusive por diversas pessoas de “lá”, da região do Nordeste.

É dessa forma que o espaço heterotópico funciona como um “espelho”: um não lugar que, ao refletir, como uma lupa, a realidade de espaços marginalizados, torna visíveis os sujeitos esquecidos e excluídos dentro da narrativa. Assim, *40 Dias* apresenta características distópicas que, segundo Claeys (2010, apud Pereira, 2021), frequentemente se concentram na crítica de contextos políticos e sociais opressivos e evidenciam, por meio de seus “não-lugares”, as falhas estruturais de uma sociedade.

Nas narrativas utópicas, a viagem é comumente associada a um deslocamento em direção a um espaço idealizado. Esses “outros mundos” não apenas simbolizam sociedades melhores, mais organizadas e justas, como também funcionam como espelhos invertidos que denunciam as falhas do mundo real. Ao descrever detalhadamente esses lugares, a narração não apenas apresenta um novo espaço, mas projeta um ideal a ser atingido, num movimento de esperança, de reordenação e de descoberta. Assim, o espaço visitado assume um caráter positivo, regenerador.

Como aponta Oliveira Neto (2022) as utopias costumam estruturar-se a partir de uma viagem para um “alhares”, um lugar alternativo, marcado por valores idealizados e por um funcionamento superior à sociedade de origem. Além disso, segundo Trousson (2005, p. 135), “a utopia subordina a narração à descrição”, ou seja, privilegia-se a exposição das qualidades desse novo lugar em detrimento do desenvolvimento narrativo tradicional.

Em contraste, *40 Dias*, de Maria Valéria Rezende, subverte essa lógica: a protagonista Alice não embarca em uma jornada de descoberta de um lugar melhor, mas sim em um mergulho rumo ao abandono, à marginalização e à exclusão. A viagem, que em narrativas utópicas seria uma ponte para o progresso ou para a transformação ideal, aqui torna-se um

caminho de desilusão e enfrentamento das duras realidades sociais. O percurso entre João Pessoa e Porto Alegre, bem como os deslocamentos dentro da cidade, revelam não um mundo novo e melhor, mas um Brasil invisível, silenciado, que rompe com a tradição utópica e assume plenamente sua condição distópica.

1.4 ALTERIDADE E CORPO

O gênero distópico, em sua formulação clássica, parte de uma perspectiva hegemônica que, historicamente, não contempla as experiências de narrativas femininas como protagonistas. Como afirma Spivak (2010 p. 126) “o subalterno não pode falar. Não há valor algum atribuído à ‘mulher’ como um item respeitoso nas listas de prioridades globais.” O que exemplifica a não fala da mulher.

Em *A Tenda*, de Margaret Atwood, exemplifica-se o lugar de não fala da mulher:

Elas costumavam cantar como ninfas, como sereias, de um jeito suave e doce, melodias alegres, melodias ondulantes, mas agora estão despojadas de melodia, embora suas bocas abram e fechem como antes. Será que suas línguas foram cortadas?” (Atwood, 2007, p. 131, tradução livre)³.

Conforme analisa Silva (2020), simboliza-se, sobretudo na modernidade, o silenciamento das mulheres, que metaforicamente perdem a língua e, com isso, não possuem o direito ao agenciamento. Tal silenciamento, nesse sentido, revela-se de maneira particularmente intensa nas narrativas distópicas, nas quais a ausência da voz feminina frequentemente reflete, ou mesmo reforça, estruturas de dominação patriarcal.

No entanto, em *40 Dias*, essa lógica é subvertida: a protagonista é uma mulher negra, idosa e nordestina, cujos marcadores sociais a colocam na base da pirâmide social. Assim, ao tornar Alice sujeito de sua própria narrativa, Maria Valéria Rezende não apenas reposiciona a mulher no centro da distopia, como revela que, para corpos como o dela, a distopia já é constitutiva da experiência cotidiana. A obra parte, portanto, daquilo que Moylan (2016) denomina como “a pior das alternativas sociais”, não como construção ficcional, mas como ponto de partida da existência feminina subalterna.

Esse argumento se fortalece no momento em que Alice passa a escrever a sua experiência em um diário, o que, mais uma vez, contrasta com a afirmação anterior de Trousson

³ Citação original: "They used to sing like sirens, like mermaids, all sweet and liquid, breezy melodies, wavy melodies, but now they're shorn of melody, though their mouths open and close as before. Have their tongues been cut out?" (Atwood, 2007, p. 131).

(2005). A escrita íntima de Alice rompe com a subordinação descritiva, confere-lhe também a agência embora “subalterna”. Alice é, ao mesmo tempo, personagem, narradora e escritora, de todas as formas, agente de sua própria história. Nesse gesto, ela encarna o que Butler (2017) propõe ao afirmar que o sujeito é formado na tensão entre submissão e resistência.

Alice utiliza a escrita como forma de dizer “não” às vozes que tentaram impor um destino. Seu diário, mais que confissão, é instrumento de desobediência:

Sei lá!, a isso, sim, eu resisti até o fim, agarrei-me com o caderno como a uma boia, vai ver foi só mesmo pra dizer Não a alguém, fincar pé contra mais uma vontade alheia querendo tomar o controle daquela minha vida, já escapando feito água usada pelo desde que me decidi, ou cedi? (Rezende, 2014, p. 9).

Os desvios gramaticais presentes no trecho acima, assim como o uso da oralidade em toda a narrativa, a exemplo do ponto de exclamação seguido de vírgula e das expressões típicas da linguagem falada, são recursos intencionais. Ao falhar na interpelação normativa, isto é, ao não performar a fala e a escrita esperadas, Alice constrói, nas palavras de Butler (2017, p. 140), “um tipo de ser mais aberto e até mais ético, do futuro e para o futuro”.

Assim como Antígona desafia o decreto de Creonte por meio da palavra, Alice confronta as normas sociais que tentam definir seu papel e cercear seu poder de decisão. Ambas, em suas falas, reivindicam o direito de existir fora dos moldes impostos, utilizam a linguagem não como forma de submissão, mas como instrumento de sobrevivência, resistência e afirmação.

Alice, além da tensão com a filha em Porto Alegre, é atravessada por experiências de exclusão e xenofobia. Chamada de “brasileirinha”, como se referissem genericamente aos “de lá”, tem sua identidade regional reduzida a um estereótipo marcado pela inferiorização. Como ela mesma narra: “Pois então, não é isso mesmo, de lá? ‘Lá’ parecia ser um vago território homogêneo que cobria tudo o que fica acima do Trópico de Capricórnio” (Rezende, 2014, p. 111). Essa homogeneização apaga suas singularidades e a posiciona como um “outro” social. Corpo, idade e fala tornam-se marcas de não pertencimento e a relegam a uma posição liminar, marginalizada tanto no novo espaço quanto em relação ao antigo.

No início da sua escrita apresenta um olhar de visitante, curioso, atento e crítico salienta as diferenças da cidade:

[...] as grades brancas cedendo lugar a cercas de tábuas desencontradas e murinhos de tijolos sem reboco. [...]virei uma esquina qualquer e, de repente, entre dois prediozinhos de primeiro andar, mal-acabados, dei com a entrada estreita de um beco que se alargava ladeando por portinhas e janelas de todo tamanho (Rezende, 2014, p. 107).

Com o tempo, a linguagem do diário passa a refletir a imersão de Alice no espaço da rua. Sua presença nesse ambiente se revela também no corpo, marcado por camadas de roupas, “três camisas, uma por cima da outra” e um “casaco de lã ruço cheio de bolinhas” que lhe conferem a invisibilidade típica dos moradores em situação de rua. Essa transição sinaliza uma mudança ontológica: Alice deixa de ser apenas uma estrangeira deslocada e passa a habitar o espaço marginal. Nessa condição, ela se reconhece na parte mais precária da cidade, o ponto em que não se tem lugar.

A partir do encontro com a “face” do outro, segundo Levinas (1980), não se dá uma fusão entre os sujeitos, Alice não se torna o “outro”, mas passa a ser eticamente tocada por essa alteridade. O rosto do “outro” a interpela, convoca uma resposta ética, e é justamente o reconhecimento da diferença do outro e da sua própria precariedade, agora sentida, que possibilita sua transformação ética.

A imersão, portanto, não apaga a alteridade, mas a evidencia: é no reconhecimento dessa assimetria que se funda a responsabilidade. Alice deixa de ser apenas uma observadora para assumir, no sentido levinasiano, uma postura de responsabilidade diante da vulnerabilidade que encontra, e passa também a compartilhar.

Assim, a jornada de Alice pode ser lida como uma experiência distópica. Embora diferente das distopias clássicas, onde há governos opressores ou catástrofes globais, *40 Dias* apresenta uma distopia urbana e hiper-realista. O espaço hostil das ruas funciona como um “não lugar” que evidencia desigualdades e apagamentos sociais. Dessa forma, a narrativa de Maria Valéria Rezende expõe uma realidade que, ao mesmo tempo que é real, também se configura como distópica, pois revela o absurdo da marginalização e da falta de pertencimento.

CAPÍTULO II: DISTOPIA E GÊNERO EM NARRATIVAS DE RUPTURA

No presente capítulo analisaremos a obra *A Nova Ordem*, de Bernardo Kucinski, publicada em 2019, amplamente reconhecida como distópica em diversas análises críticas. Por fim, abordaremos *Corpos secos*, obra escrita de forma colaborativa por quatro autores, entre eles Luisa Geisler, Marcelo Ferroni, Natalia Borges Polesso e Samir Machado de Machado, publicada em 2020, cuja estrutura e temática também se inscrevem no campo da distopia.

2.1 A NOVA ORDEM

A obra *A Nova Ordem*, de Bernardo Kucinski, insere-se no panorama das distopias brasileiras contemporâneas e apresenta um mundo marcado pelo colapso das instituições democráticas e pela ascensão de um regime autoritário sustentado por uma ideologia neoliberal coercitiva. A narrativa inicia-se, diferente de *40 Dias*, já em um cenário de opressão plenamente instalado, o que retoma a se definição de Moylan (2016), a qual a distopia começa a partir de um “mundo novo terrível”.

A obra surge num momento crítico da história recente do país, em que discursos ultraconservadores ganham espaços e ameaçam os pilares democráticos, sociais e culturais conquistados nas últimas décadas. Bernardo Kucinski, que já havia publicado o premiado *K.: Relato de uma busca* (2014), romance que narra a busca de um pai por sua filha desaparecida durante a ditadura militar, retoma em *A Nova Ordem* sua preocupação com os rumos políticos do Brasil. O autor constrói uma narrativa em que o autoritarismo se torna cotidiano e naturalizado, a fim de advertir ameaças latentes do presente. Como afirmam Teixeira e Pinho (2019, p. 7):

A sequência de retrocessos que vem sendo vivenciada no Brasil, na institucionalidade democrática, na cultura política e nos direitos de cidadania, [...] deixou em todos os atores políticos comprometidos com a democracia social – duramente construída em mais de três décadas – a sensação de fragilidade dessa arquitetura institucional democrática, e a suspeita de que a expansão da cultura democrática que deveria sustentá-la, afinal, não passara de uma mera ilusão.

Portanto, atravessada por um gesto de denúncia, intensifica aspectos do presente a partir de uma lógica própria da distopia: “projetar no futuro a imagem que ela capta ‘com a lupa’ voltada para seu presente” (Seligmann-Silva, 2020, p. 152). Ao destacar situações críticas da atualidade e transpor seus desdobramentos para um cenário desestabilizado, esse tipo de narrativa constrói, “a sensação de serem antecipações de um momento que está prestes a chegar” (Moylan, 2016, p. 15).

Nesse contexto, a linguagem direta e seca empregada por Bernardo Kucinski na narrativa contribui para a atmosfera de urgência, o ambiente da trama em um futuro próximo evidencia um agravamento de questões políticas e sociais do presente. Essa opção estilística reforça o caráter crítico da obra e está em sintonia com uma marca recorrente na produção de Kucinski: o uso da ficção como instrumento de denúncia. Tal postura se articula com a epígrafe

de *K.: Relato de uma busca*: “Tudo neste livro é invenção, mas quase tudo aconteceu” ou “está acontecendo” (Kucinski, 2019, p. 7).

Ao contrário de muitas distopias que se centram em um protagonista que de certa forma resiste ou luta contra o sistema, a exemplo de *1984* como personagem Wiltson ou Souza em *Não verás país nenhum*. Em *A Nova Ordem*, o autor adota uma estrutura fragmentada. Não há um herói, uma voz de resistência que nos conduza pela trama. Essa escolha narrativa reforça a sensação de que o regime se instaurou de maneira total e “capilarizada”, ele se infiltra em todos os espaços da vida social e individual, sem margem para figuras de heróis.

Analisaremos, portanto, dois personagens centrais da obra: Ariovaldo, ligado à elite militar como médico psiquiátrico da Nova Ordem, e Angelino, ex-engenheiro, que em decorrência do colapso econômico promovido pela Nova Ordem, se tornou catador de produtos recicláveis, representa a população que vive à margem e é afetada pela mesma.

Ariovaldo é o responsável pela captura de sonhos a fim de identificar opositores e planos contra o governo, prática que exemplifica como o governo de ordem estende o controle até para o inconsciente das pessoas. Essa atuação é legitimada e apoiada pelo governo, cria uma instituição específica para tal finalidade: o “Laboratório de Pesquisa Psicossomática do Sono, sigla LPPS, integrante do Plano de Desenvolvimento Social (PEDS). Missão: combater a subversão utopística, os bandos mascarados e toda ideologia ou movimento não condizente com a Família e os valores da Nova Ordem” (Kucinski, 2019, p. 58).

Formas de controle como essa são recorrentes em narrativas distópicas, nas quais se evidencia o desejo de dominação total dos indivíduos, inclusive de seus pensamentos e desejos. Em *A Nova Ordem*, a repressão aos sonhos remete ao “pensamento crime” presente em *1984*, de George Orwell. No romance, pensar contra o regime do Grande Irmão configura, por si só, uma infração. Essa situação revela a tentativa de controle absoluto, que se estende até mesmo sobre à interioridade dos sujeitos.

O personagem Angelino, por sua vez, em contraste com Ariovaldo e, conseqüentemente, com os ideais da Nova Ordem, ocupa uma posição marginal como catador de materiais recicláveis. A partir do contato direto com os resíduos, ele percebe a dimensão da miséria que atinge a população, a ponto de muitos deixarem de descartar seus próprios rejeitos por receio de abrir mão de qualquer recurso minimamente reutilizável.

Angelino observa: “Pelo lixo se mede a miséria de um povo. Não tem aparecido nada de valor [...]. Lembra-se do tempo em que descartavam micro-ondas, máquina de lavar, geladeira, fogão... até computador. Por qualquer defeito, trocavam” (Kucinski, 2019, p. 17).

Esse cenário revela não apenas o empobrecimento social, mas também a desindustrialização do país como resultado direto do novo modelo econômico imposto.

Concluída a apresentação dos personagens centrais, cabe agora a exploração do papel dos éditos dentro da narrativa. Os 22 éditos presentes ao longo do enredo têm como função central dismantlar as leis vigentes e legitimar a barbárie imposta pelo governo autoritário. Localizados nas notas de rodapé do livro, esses éditos exercem um papel semelhante, segundo Paulo Donizetti de Souza (2019), ao dos Atos Institucionais da ditadura militar brasileira.

Kucinski (2019), ao relacionar elementos da Ditadura Militar em *A nova ordem*, não apenas os denuncia, mas alerta para sua possível retomada sob novas formas. A distopia que constrói parte do real e de um passado traumático, sugere que as violências da ditadura, censura, repressão, silenciamento, persistem sob um véu democrático, encobertas por uma narrativa oficial que impede o desenvolvimento de uma consciência crítica. Em entrevista concedida a Lúcio Flávio Pinto, Bernardo Kucinski afirma: “aqui é tudo jogado meio debaixo do tapete, a Lei da Anistia perdoou todos, ninguém pode ser processado, ditadores continuam sendo homenageados com os nomes das ruas. É uma dominação pela cultura” (Pinto, 2018).

O Édito 2/2019 da *Nova Ordem*, por exemplo, proíbe a circulação de livros e implementa a chamada “ECONEC” – Economia Neoliberal Coercitiva, que prevê a privatização de empresas estatais, a extinção de órgãos como o BNDES e o INSS, e o desmonte das agências reguladoras, tudo sob a justificativa de uma suposta liberdade econômica. No entanto, essa liberdade revela-se profundamente contraditória, pois se sustenta em um regime de coerção, vigilância e esvaziamento das funções sociais do Estado. O édito, nesse contexto, evidencia um aparato ideológico neoliberal, acumulado e naturalizado, e o Estado atua como agente de exclusão e apagamento de direitos sociais.

Nesse processo, a ideia de nação é substituída por um projeto centrado apenas em atividades lucrativas, como a agroindústria voltada à exportação. O objetivo final parece ser a estabilidade do sistema financeiro, mesmo que isso implique o total comprometimento das condições sociais da população (Benjamin, 2012). Em *A Nova Ordem*, o objetivo ambicioso é eliminar a maior parte da população, conforme diz o general Fagundes, “o Brasil da Nova Ordem não necessita mais de seus 210 milhões de habitantes. Um mercado interno reduzido a 30 milhões de famílias seria suficiente e, desde que o agronegócio continue voltado para fora” (Kucinski, 2019, p. 86).

Elucidamos, portanto, através do pensamento de Krenak (2020, p. 00) que:

[O capitalismo] vai destruir o mundo do trabalho como conhecemos, e vai dispensar a ideia de população. Essa, para mim, é a próxima missão do capitalismo: se livrar de ao menos metade da população do planeta. O que a pandemia tem feito é um ensaio sobre a morte. É um programa do necrocapitalismo. A desigualdade deixa fora da proteção social 70% da população do planeta. E, no futuro, não precisará dela sequer como força de trabalho.

Assim, Kucinski (2019) aponta, ainda que de forma indireta, para um processo de desindustrialização em curso, análise que também é destacada por Souza (2019). Como discutido anteriormente, *A Nova Ordem* se orienta para a consolidação de um modelo econômico que gira exclusivamente em torno do agronegócio, o que implica no desmonte do setor industrial. Nesse cenário, a escassez de lixo, recorrente na narrativa, não é apenas sinal de empobrecimento, mas um indicativo claro da interrupção dos ciclos produtivos associados à industrialização e ao consumo, elementos centrais da lógica capitalista moderna.

2.2 O FEMININO EM GOVERNO TOTÁLITARIOS

A ausência de personagens femininas como figuras centrais na obra não impede que se revelem, ao longo dos capítulos, os mecanismos de violência que atingem as mulheres, especialmente aquelas que, de alguma forma, tentam subverter o sistema. Ao considerar a realidade histórica e social, observa-se que mulheres que ousam transgredir a ordem, mesmo em tempos democráticos, já enfrentam opressão, coerção e inúmeras formas de silenciamento. Em contextos distópicos, essa violência se intensifica, de modo que, antes mesmo de qualquer ato subversivo, a existência da mulher já se vê condenada. Como afirma Simone de Beauvoir (2009, p. 29): “Basta uma crise política, econômica ou religiosa para que os direitos das mulheres sejam questionados”.

Sendo assim, analisaremos como a figura feminina, representada por uma freira que se posiciona contra o governo e é capturada, sofre violências como a tortura. Essa personagem exemplifica a violação do corpo feminino, cujas as práticas tornam-se normalizadas e institucionalizadas. A freira, assim como os utopistas, não possui voz própria: sua experiência é narrada em terceira pessoa e sempre a partir da perspectiva masculina, a freira é dentro da narrativa um “outro”. Ariovaldo que ao buscar saber se a freira falou algo durante o interrogatório “Encontra a religiosa desacordada. O Lucas aplicara de novo um 2020 nos seios e ela desmaiou” (Kucinski, 2019, p. 26)

A resistência da freira é interpretada de maneira perversa, como mostra outro trecho: “Só que a freira não abriu, chegou a murmurar um nome, porém inaudível, talvez nem fosse

nome, mas sim uma prece. Depois, não falou mais nada. Fechou-se. Essa gente é um problema. Gostam de sofrer. Buscam o martírio” (Kucinski, 2019, p. 26). Nesse ponto, o silêncio da mulher deixa de ser visto como força ou recusa legítima e passa a ser tratado como fraqueza ou obstinação fanática, o que reforça o modo como o corpo e a subjetividade femininos são historicamente negados e distorcidos.

A narrativa também sugere que ela poderia ser vítima de violência sexual como etapa de tortura “Se não falar [...] Na etapa 3 estupro se for mulher” (Kucinski, 2019, p. 49). No entanto, Nava, um dos carrascos, antecipa-se às etapas formais do interrogatório e comete o estupro antes mesmo do início das sessões. Com mais de quarenta registros de violência sexual em sua ficha, sua permanência nas fileiras do Estado evidencia o completo descaso do governo em relação à integridade física e psicológica das vítimas.

Esse ato bárbaro é descrito com brutalidade, revela o grau de naturalização e banalização da violência sexual dentro do regime: “Antes de ligar, Lucas revela, baixando a voz, que na confusão o Nava estuprou a freira” (Kucinski, 2019, p. 39). A forma como a informação é transmitida, em tom baixo, como se fosse apenas um detalhe incômodo, reforça o quanto a violação do corpo feminino é tratada como um dano colateral irrelevante, e não como um crime. A mulher

Nesse contexto distópico, o estupro deixa de ser um desvio moral ou legal para se tornar uma ferramenta funcional do sistema, utilizada para dobrar à vontade, apagar subjetividades e reafirmar a supremacia violenta do Estado sobre os corpos dissidentes, especialmente o corpo feminino. A morte da freira, posterior ao estupro, marca o desaparecimento completo de sua voz e existência na narrativa, consolida o silenciamento como destino imposto às mulheres que ousam resistir.

O falecimento da freira é tratado com frieza burocrática: “Só lhe resta produzir o atestado de óbito. Mera precaução, pois será dado sumiço ao corpo. Freira de clausura, ainda bem” (Kucinski, 2019, p. 50). Sua condição de reclusa e o uso apenas do nome religioso facilitam o apagamento de sua identidade civil, permite ao regime ocultar o crime sem riscos, como nas ditaduras latino-americanas, em que o apagamento de nomes e rastros foi estratégia sistemática.

Além disso, Ariovaldo afirma que a freira servia “ao Diabo, à subversão”, o regime acentua a lógica autoritária que transforma dissidentes em inimigos morais e legitima sua eliminação. O corpo feminino, anônimo, religioso e dissidente, torna-se assim alvo exemplar da máquina estatal de violência e silenciamento.

Além disso, o corpo da mulher é instrumentalizado em contextos distópicos. A distopia em *A Nova Ordem* destaca-se pela forma como os corpos, especialmente os corpos femininos, são alvos de um projeto de dominação e extermínio, sendo institucionalizado sob a justificativa da “segurança nacional” ou do “bem maior”. Como explica Federici (2017) ao discutir a caça às bruxas, e como também se vê em regimes fundamentalistas como o Talibã, o corpo da mulher sempre foi o primeiro alvo do autoritarismo, e isso se repete aqui.

Além da freira, embora de forma limitada, existe a presença de personagens outras personagens femininas. É a personagem Marilda, esposa do Ariovaldo, narrativa percebe-se que a sua situação diante do sistema colapsado em a nova ordem é, na verdade, bastante diferente comparado com a maioria dessa população.

Marilda mata o tempo mata o tempo espanando as fotografias. Oje é dia de free-shop com Germana. Gosta de ir às compras com a mulher do general. Usufruem cada momento. Combinam em tudo. Desde que a Nova Ordem começou ficaram amigas (Kucinski, 2019, p. 29).

A inserção de Marilda no espaço privilegiado da Nova Ordem evidencia como regimes autoritários mantêm mecanismos de cooptação de determinados sujeitos, inclusive mulheres, desde que se submetam à lógica do poder vigente. A estabilidade de sua posição está diretamente vinculada ao capital político de seu marido, sua liberdade é condicional, e não fruto de qualquer emancipação real.

O aparato ditatorial, ao permitir que mulheres como Marilda acessem bens de consumo e conforto, reafirma sua dominação ao tornar o privilégio uma forma de apaziguamento e silenciamento. O que se apresenta como bem-estar é, na verdade, a recompensa pela obediência e pela permanência dentro das estruturas normativas do sistema.

Tal estrutura evidencia uma crítica indireta ao modelo de emancipação que associa liberdade feminina à integração dentro de sistemas excludentes, sem a transformação das bases opressoras que os sustentam. Não se trata de representatividade ou agência, mas da incorporação da mulher como peça útil à manutenção da ordem.

Assim, a personagem não representa uma ruptura com a lógica patriarcal, mas a reafirma a partir do lugar que ocupa. A partir disso, pode-se compreender que o papel de Marilda serve como chave de leitura para o funcionamento ideológico da Nova Ordem: um sistema que, ao oferecer privilégios seletivos a certos corpos femininos, perpetua a desigualdade estrutural enquanto simula normalidade e estabilidade.

2.3 CORPOS SECOS

A terceira obra que analisada neste estudo é *Corpos Secos*, uma narrativa colaborativa de Luisa Geisler, Marcelo Ferroni, Natalia Borges Polesso e Samir Machado de Machado, publicada em 2020. O romance apresenta um Brasil marcado tanto pela ausência de uma estrutura governamental funcional, típica de regimes democráticos, quanto pela inexistência de um aparato autoritário centralizado, como o que se observa em *A Nova Ordem*.

Nesse cenário distópico, o país é devastado por um evento catastrófico vinculado ao agronegócio, que transforma pessoas em “corpos secos”, figuras semelhantes a zumbis. Conforme revela a narrativa, “o vírus pode ser transmitido pelo contato direto com os agrotóxicos da marca AgroTechBrazil” (Geisler et al., 2020, p. 31). A obra se aproxima da distopia clássica que aborda as temáticas ecológicas, à reflexão de Liebel (2021), *Corpos Secos* se configura como “decadência material” descrito com “corpos pelas ruas”, “casas vazias”, “ruínas da civilização”.

Essa configuração contribui para apresentar o Brasil como “pior das alternativas” (Moylan, 2016, p. 80) ainda que ambientado em locais que o leitor reconhece. Tanto a distopia quanto a utopia podem ser concebidas como um “não lugar”, um espaço inexistente, mas também podem se situar em locais reais transformados em cenários de crise, conforme Medeiros e Mateus (2019).

Dessa maneira, o Brasil torna-se espaço distópico reconhecíveis para o leitor. No entanto, mais do que os elementos físicos, o que sobressai é a sensação de perda, perda de segurança, pertencimento e identidade. O espaço converte-se em um “lugar ruim”, onde as referências sociais e afetivas foram apagadas.

A obra é construída de forma fragmentada, intercalada por vozes de vários personagens, como Mateus, que apresenta imunidade à doença; Murilo, uma criança; os irmãos gêmeos Conrado e Constância; Regina, uma mulher que vive em uma fazenda. Aliada à autoria múltipla, constrói um romance polifônico no sentido bakhtiniano, ou seja, estruturado por diferentes vozes autônomas que expressam visões de mundo singulares e, por vezes, conflitantes.

Taynnã de Camargo Sousa, em entrevista com a autora Luisa Geisler, destaca que “uma característica de *Corpos Secos* é o fato de ser uma produção coletiva, ou seja, são várias perspectivas sobre uma mesma situação” (Coletivo Sinestéticas, 2020, p. 244). Essa observação ressalta como a multiplicidade autoral e a alternância de vozes entre os personagens contribuem

para a complexidade da narrativa, permite que diferentes experiências e visões de mundo coexistam em um mesmo cenário distópico.

Nesse contexto, Florianópolis surge como último refúgio, um território ainda não atingido pela praga, que impulsiona o deslocamento dos personagens e converte as diferentes narrativas em um ponto de convergência. Esse movimento migratório em busca de um espaço seguro reflete a necessidade humana de reconstruir laços sociais e preservar a vida, funciona como um sinal de esperança, traço característico das distopias críticas, segundo Moylan (2013, p. 25).

O governo brasileiro está trabalhando por você. Se você não está contaminado pela doença do corpo seco, venha para Florianópolis. Repito: quem não está contaminado pelo corpo seco, venha para Florianópolis. Toda ajuda é necessária, e todos os cidadãos brasileiros saudáveis serão recebidos após passarem pela triagem [...] e agora deixo vocês com a voz do Roberto Carlos.

Nesse ponto, aprofundamos a discussão sobre a narrativa feminina a partir das trajetórias de Constância e Regina, duas personagens que, apesar de inseridas em um contexto distópico e marcado pela opressão, representam distintas formas de resistência e afirmação de subjetividades femininas. Através delas, a análise busca explorar as tensões entre o silêncio imposto e a busca por voz e agência em meio às estruturas autoritárias e sociais que as cercam.

Constância pertence a uma família economicamente estável, produtora de espumantes, e mesmo com formação em engenharia de alimentos, vê-se deslocada e em desvantagem diante do irmão Conrado. A percepção de desigualdade por parte de Constância transcende o campo profissional ou acadêmico, expressando um desejo mais profundo de ser vista, ouvida e reconhecida no seio familiar.

Ao listar as qualidades do irmão “educado, atencioso, gay, artista, vegano, drag” Constância recorre à ironia para expressar seu ressentimento: “A competição nunca foi tão fácil [...]” (Geisler et al., 2020, p. 29). As marcas identitárias de Conrado, em vez de alvo de rejeição familiar, são celebradas como expressões de uma família moderna e amorosa, enquanto as vivências de Constância são desconsideradas ou ignoradas: “Eles nem sabem que eu me separei, voltei e me separei de novo”.

Essa assimetria evidencia não apenas um conflito familiar, mas também reflete a lógica opressiva que atravessa os corpos femininos. Portanto, a narrativa sugere que, mesmo em contextos de crise e colapso social, as estruturas afetivas permanecem atravessadas por desigualdades, algumas vozes são legitimadas, outras seguem silenciadas.

Constância não reivindica apenas espaço no enredo, mas também o direito à escuta. Sua marginalização dentro da própria família torna-se um *microcosmo* das exclusões mais ampla

do patriarcado. Essa narrativa sendo distópica evidencia como o outro é apagado, não apenas por medidas sistemáticas de sistemas autoritários, mas também pelas formas sutis de negligência nas relações íntimas

A lógica de apagamento, no entanto, não se limita à ausência de voz: ela também se manifesta no controle do corpo. Mesmo diante do colapso da sociedade, Constância permanece aprisionada aos padrões impostos ao corpo feminino. Sua angústia com a forma física “Minha calça está um pouco folgada, mas a barriga ainda faz uma dobra considerável” (Geisler et al., 2020, p. 30) revela o quanto esses padrões se internalizam a ponto de sobreviverem ao distópico. O pensamento da personagem de alcançar um padrão escancara uma lógica cruel: mesmo diante da destruição, o corpo ainda é campo de controle e julgamento.

Nesse ponto, a narrativa expõe como o olhar patriarcal opera de forma latente e coercitiva, faz com que a mulher vigie e condene a si mesma. Trata-se de uma forma de violência internalizada, em que o corpo se transforma em inimigo. A linguagem usada por ela carrega desagrado e ironia, numa crítica ácida não só ao que vive, mas também à forma como aprendeu a olhar para si mesma

Regina, a única personagem da obra cuja trajetória é inteiramente narrada em terceira pessoa, assim não possui direito à sua voz. Esse recurso narrativo reforça o silenciamento da personagem, que, como vítima, é privada do direito à fala. Tal ausência dialoga com o que Moylan (2016) aponta como característica central de sociedades distópicas: a proibição do uso pleno da linguagem como forma de resistência. Assim, Regina é alijada do discurso e reduzida a um estado de mudez, o que reforça o padrão de submissão imposto às mulheres, uma condição de corpo “sem fala”.

Durante a fuga de sua fazenda, Regina encontra um grupo de mascarados que impõem formas de dominação aos sobreviventes. A ausência do Estado, longe de significar o fim da opressão, permite que a violência se espalhe de maneira mais caótica, personalizada e difusa, em conformidade com a lógica capilar do poder descrita por Foucault (2009). Nesse contexto, a barbárie não depende de um sistema organizado para se instaurar: ela é exercida por figuras “comuns”, indica como formas alternativas de controle surgem no vazio deixado pelas estruturas políticas. Como afirma Mbembe (2018, p. 141):

Na maioria dos lugares, o colapso das instituições políticas formais sob a pressão da violência tende a conduzir a formação de economias milícias (nesse tipo de milícias ou movimentos rebeldes) tornam-se rapidamente mecanismos predadores altamente organizados, que taxam os territórios e as populações que os ocupam e se baseiam numa variedade de redes transacionais e diásporas que os provem com o material e financeiro.

Ao fugir novamente do grupo miliciano, Regina ingressa em um novo espaço distópico: uma fazenda marcada por uma lógica de exploração extrema e desumanizadora. O local, inicialmente apresentado por Ricardo, seu proprietário, como um ambiente funcional e organizado, revela-se um cenário grotesco de perversidade sistêmica. Os “sequinhos”, como ele denomina os zumbis, substituem os bois nos currais e são utilizados como matéria-prima moída para alimentar os animais restantes. A ração feita com os corpos desses sujeitos desumanizados promove um crescimento anômalo dos bois, que passam a ter proporções de elefantes, um símbolo da monstruosidade e do excesso que rege essa economia de morte.

Esse contexto de violência estrutural e simbólica opera não apenas na degradação do corpo zumbi, mas também na dominação do corpo vivo e feminino de Regina, que é impedida de deixar a fazenda e submetida a uma violência sexual coletiva. A cena em que ela acorda, ferida e cercada por crianças e mulheres que a observam enquanto tentam tratá-la, explicita o colapso de sua subjetividade e o apagamento de sua autonomia: “Acorda no calor, a pele derrete num quarto escuro e abafado, onde crianças respiram e roubam seu fôlego [...]” (Geisler et al., 2020, p. 133).

A repetição da violência sexual sofrida por Regina, descrita na frase “Eles a deixam torta no chão, com os olhos vidrados na parede. Outros a visitam nos dias seguintes. Regina tem um nome para cada um deles” (Geisler et al., 2020, p. 133), revela um processo sistemático de objetificação e coisificação do corpo feminino.

A nomeação dos agressores por Regina pode ser lida como um gesto de resistência subjetiva frente à tentativa de total esvaziamento de sua identidade, uma forma de manter traços de agência mesmo em meio à brutalidade contínua. Conforme aponta Segato (2019), o estupro não deve ser compreendido como um ato sexual, mas sim como uma manifestação de poder e dominação. Ela ressalta que o estupro sistemático funciona não apenas como uma violência física, mas também como um mecanismo simbólico de controle, que reforça as relações sociais pautadas na inferiorização das mulheres.

Além disso, a naturalização da violência pelos agressores e a inserção de Regina em um espaço onde a necropolítica (Mbembe, 2018) rege as relações sociais, mostram como a distopia construída em *Corpos Secos* constituída por dispositivos de poder que colocam em suspensão a vida de sujeitos considerados descartáveis, entre eles, zumbis e mulheres. O corpo feminino torna-se, aqui, território de disputa e violação, concretiza o modo como o capitalismo necropolítico da obra instrumentaliza corpos para manutenção de uma ordem patriarcal e autoritária.

A narração, ao apresentar esses eventos de forma direta, sem eufemismos, desvela o horror de maneira crua, posiciona o leitor diante de uma ética do incômodo. A escolha por esse tipo de narrador contribui para a intensificação do sentimento de desamparo e enfatiza a crítica social presente na obra.

A virada narrativa ocorre quando uma das meninas lhe entrega um lápis — objeto aparentemente inofensivo, mas que adquire, naquele contexto, o valor simbólico da resistência e da contraofensiva. Regina o utiliza para ferir um dos capatazes, identificado por ela como “Barbicha”. Esse ato de violência devolvida rompe momentaneamente com a lógica de submissão, e é a partir dele que Regina inicia o processo de libertação das demais meninas, ao mesmo tempo em que busca conter os colonos e os capatazes que se mostraram coniventes com os abusos. Trata-se de um momento de ruptura importante, em que a agência feminina, mesmo marcada por cicatrizes, se manifesta de maneira contundente.

No entanto, a narrativa logo desestabiliza qualquer possibilidade de catarse ou resolução. Regina se depara com um cenário que ultrapassa os limites da realidade e mergulha no absurdo. A casa grande da fazenda, símbolo do poder patriarcal, se transforma em um espaço caótico e alucinatório:

Ouvem coisas partindo da sala, a porta se escancara com gritos perfurantes. Uma criança passa com o corpo em chamas, e há risadas ao fundo. Ela queima as roupas penduradas na lavanderia, cruza o gramado, derruba a espreguiçadeira e se joga na piscina. [...] Um homem gordo e branco, só de calças jeans, passa correndo pela estrada de baixo. Uma horda de crianças o persegue, atirando pedras pela estrada. Ele implora, cai e se levanta, cai e se levanta. Sangra como Kadafi. Ela sabe quem é. O dr. Eduardo despenca” (Geisler et al., 2020, p. 147).

O excerto com sua carga surreal e violenta, opera como alegoria da desordem instaurada e da ausência de justiça: o corpo da criança em chamas, as risadas que acompanham o sofrimento, a perseguição infantil que inverte papéis de opressores e oprimidos – tudo isso forma um panorama de degradação irreversível.

Corpos Secos constrói uma distopia e uma degradação ambiental produzidas pela disseminação viral, articuladas à violência sistemática contra corpos femininos. Regina, narrada apenas em terceira pessoa, tem sua subjetividade silenciada, enquanto Constância alterna entre sua própria voz e a do narrador, o que traduz a tensão entre agência e apagamento.

O espaço narrativo opera como extensão da dominação, como o ambiente e a linguagem se cruzam na produção do trauma. Mesmo sem conceder autonomia plena às personagens, a narração revela e denuncia os efeitos de regimes que instrumentalizam corpos e experiências, inscrevem no texto os vestígios de resistência e a memória da violência.

CAPÍTULO III: DESCENTRALIZAÇÃO DA DISTOPIA E FORMAS DE OPRESSÃO

Esse estudo buscou analisar como as distopias brasileiras contemporâneas representam a opressão a partir de perspectivas interseccionadas. Por meio da análise das obras observou-se como o gênero passou por resignificação no cenário nacional, assumiu o papel de crítica às estruturas poder e de denúncia das desigualdades históricas e estruturais vividas por grupos marginalizados.

Nas obras analisadas, observamos que a distopia se apresenta de formas variadas seja pela construção gradual do mundo distópico como em *40 Dias* ou pela estrutura da narrativa fragmentada como em *A Nova Ordem* e *Corpos Secos*. As obras manifestam uma descentralização do gênero. Em vez de retratar apenas grandes sistemas autoritários ou colapsos globais, como nas distopias de Huxley ou Orwell, essas narrativas contemporâneas ampliam seu escopo para experiências particulares de grupos historicamente marginalizados, inserem personagens femininos que expressam suas particularidades.

Portanto, a descentralização nas obras analisadas permite que seja exposto como os modelos de opressão não atuam apenas em uma estrutura global, mas também afetam de forma aguda o corpo feminino de forma simbólica ou material. Isso permite que mulheres explorem suas vivências a partir dessas intersecções e de maneira mais profunda.

Em *40 Dias*, a opressão está na negligência e na invisibilização sobre as favelas e nos moradores de ruas. Alice enfrenta a exclusão não em um cenário de guerra ou colapso, mas dentro da estrutura funcional de uma cidade. A violência que sofre é simbólica e estrutural, marcada pelo abandono e pelo apagamento subjetivo. O espaço heterotópico em *40 Dias* aparece como um apêndice esquecido da ordem social, onde vidas precárias são descartadas.

[...] pra onde ir?, por enquanto, pra lugar nenhum, continuar ali invisível entre os invisíveis com suas garrafas térmicas e suas cuias de chimarrão, espiando, por todo o tempo que eu quisesse, aquele pedaço de mundo no qual tudo que a cidade quer esconder abre-se como um abscesso supurado” (Rezende, 2014, p. 150).

É justamente nesse espaço de pobreza ignorados que o condena grupos como negros e pobres a serem condenados a gastarem a vida em locais sem a menor gestão para vida, mas sim de morte que define quais corpos são valorizados e quais podem ser descartados. Assim, as favelas e ruas pobres da cidade funcionam como um espaço disciplinar que regula a circulação,

a visibilidade e a dignidade dos sujeitos, é um espaço distópico mesmo sem a necessidade de um colapso, pois a própria situação do espaço é um “estado de exceção” (Mbembe, 2018).

Nesse sentido, *40 Dias* expõe que as ruas periféricas e as favelas funcionam como espaços de onde a suspensão parcial de direitos se torna regra. São zonas onde a exceção se normaliza o que torna possível a manutenção da aparência democrática nas áreas centrais da cidade. A precariedade de vida nesses locais não é acidental, mas estrutural: é nesse abandono consentido se constrói a sob uma ordem urbana.

Já em *A Nova Ordem*, com um ambiente de democracia colapsado a opressão é perpetuada justamente pelo estado autoritário. O governo transforma a barbárie em política pública onde todos os mecanismos de controle estão institucionalizados. Nesse caso, todos os direitos foram suprimidos para que a manutenção do próprio estado se faça. Dentro desse tipo de governo, a violência contra todos aqueles que aparentam está contra o governo ou não se encaixam nos moldes de vida que o governo aplicou são expostas à violência.

É dessa forma, que o Coronel Fagundes em *A Nova Ordem* expõe o plano de eliminar uma boa parte da população que é dispensável:

Em outras palavras, Ariovaldo, o Brasil tem povo demais. Se antes foi preciso importar negros da África e depois os italianos e os japoneses, hoje é preciso fazer o contrário, eliminar o excesso de gente. As grandes culturas estão totalmente mecanizadas, só a laranja e o arroz de brejo ainda necessitam trabalho manual, mesmo assim temporário... Noventa milhões... eliminar noventa milhões, não é possível general, ou melhor, com todo o respeito, não é factível... — Como não? Os alemães deram conta de seis milhões de judeus em menos de três anos, dois anos e meio” (Kucinski, 2019, p. 87).

O excerto explicita como o regime autoritário constrói uma lógica genocida como política de Estado. O uso do exemplo nazista como modelo de “eficiência” revela a naturalização do extermínio como ferramenta de administração populacional. A população pobre e excedente é tratada como descartável, materializa o projeto distópico de um Brasil higienizado por meio da violência institucionalizada.

– E haverá outras ações, vamos deportar os negros retintos para a África, de onde nunca deveria ter saído, os chamados azulões, e haverá banimentos de indesejáveis, vamos expulsar bolivianos, argentinos, vamos acelerar a esterilização das mulheres pobres, enfim, um conjunto de ações” (Kucinski, 2019, p. 88).

Ainda se observa um projeto eugenista explícito. A ideia de expulsar estrangeiros, esterilizar mulheres pobres e deportar negros revela como o regime atua não apenas no controle, mas na tentativa de purificação da sociedade a partir de critérios racistas e xenofóbicos. A

exclusão se torna um ato estatal programado, revelando como o corpo que não se encaixa na norma é suprimido da vida pública e do próprio direito de existir.

Além disso, opositores do governo também são silenciados assim. A “Operação Cátedra”, caça os utopistas, é justificada pelo Major do governo Humberto que “Defender o sistema financeiro é um dos objetivos nacionais permanentes da Nova Ordem” (Kucinski, 2019, p. 39).

Toda a violência que é executada pelo Exército da Nova Ordem é justificada em nome de um bem maior: os objetivos nacionais. Sobre esses discursos oficiais que ocultam ou legitimam a violência Lapoujade (2015, p. 80) aponta que:

[...] fazer desaparecer a violência, requalificar a violência como justiça. Não há mais violência, há somente ações de justiça e operações policiais (a serviço da justiça). Em outras palavras, a violência nunca está do lado da violência legítima, mas sempre do outro lado - revolta, insubmissão, insubordinação, protesto -, razão pela qual, aliás, se deve exercer a justiça legitimamente [...] Essa é a lógica do Estado ou dos aparelhos de poder: não somos violentos, a violência vem sempre de fora.

Dessa forma, os métodos de tortura não são apenas descriminalizados, diferente de outrora, como também são institucionalizados contra aqueles que são contra o governo.

Se após a exposição dos horrores o preso não falar, iniciam-se as etapas propriamente. Na primeira, receberá uma injeção do soro da verdade. Se revelar tudo o que sabe será premiado com o fim das etapas, transferência para a cadeia e processo judicial. Se não falar, punição em vez de premiação, passagem para a etapa seguinte: o choque nos genitais. Na etapa três, o estupro se for mulher, empalação se for homem. Na quarta, o suplício de familiares. A execução simulada se dará na quinta e última etapa. Frente a essa ameaça, mesmo os mais fanáticos sucumbem. Sobreviver é o desejo dominante de todo indivíduo, diz a cientologia” (Kucinski, 2019, p. 49).

Nessa distopia, a presença dos grupos minoritários é silenciada, não existe protagonistas que possam exercer o papel de expor as mazelas desses, a crítica está presente em como as práticas do governo afetam de maneira concreta e completa. A distopia, portanto, se volta mais a descrição do aparato distópico como espécie de crítica do que para as trajetórias individuais o que a diferencia das demais obras.

Com base nas discussões anteriores, é importante destacar que, em *Corpos Secos*, a ausência do Estado não significa o fim da opressão, mas sim o surgimento de outras formas de dominação, que se reorganizam em estruturas mais caóticas, descentralizadas e violentas. No entanto, mais do que isso, essa mudança na configuração do poder permite que a narrativa explore com mais intensidade as vivências individuais dos personagens, principalmente, das personagens femininas.

A maneira como o controle e a opressão passam a operar diretamente nos corpos, e não apenas por meio de instituições formais, abre espaço para que as experiências dessas mulheres sejam aprofundadas, como as novas perspectivas sobre as violências que recaem especificamente sobre o corpo feminino.

Isso faz com que as narrativas femininas em *Corpos Secos* não apenas denunciem a opressão, mas também mostrem como ela se transforma em um mecanismo cotidiano, presente nas relações pessoais, nos espaços atravessados e nas escolhas forçadas. Assim, é justamente na ausência de um poder centralizado que essas opressões assumem uma forma mais íntima, mais difusa, o que permitem à narrativa desdobrar outras camadas dessas experiências.

Esse movimento narrativo evidencia que, em contextos distópicos, tanto o caos quanto a ordem podem funcionar como dispositivos de opressão. Ao invés de se colocarem como opostos, ambos os extremos produzem e sustentam violências sistemáticas, sobretudo contra os corpos mais vulneráveis, como o corpo feminino.

Essas transformações estruturais nas narrativas distópicas constroem, portanto, a descentralidade da alteridade como componente essencial das novas distopias. Ao não focar apenas na crítica macro a sistemas totalitários, mas explorar como esses sistemas agem sobre corpos específicos, essas obras ampliam o escopo do gênero. É no interior do ‘não lugar’ que mostra de forma contundente um presente historicamente invisibilizado

Por fim, essa descentralização tem relação também com a presença de protagonistas diversos e com a apropriação do gênero distópico como espaço de resistência e denúncia. A distopia, enquanto gênero político por excelência, já carrega em si uma carga crítica. No entanto, ao ser mobilizada por grupos subalternos para representar a violência, ela se torna também ferramenta de agência e contestação. Ao narrar experiências que foram historicamente silenciadas, as novas distopias não apenas alertam sobre o que pode vir, mas denunciam o que já está posto, transformam o próprio presente em um espaço de conflito.

3.1 CONVERGÊNCIAS E DIVERGÊNCIAS ENTRE AS OBRAS

Ao observar as personagens femininas de *40 Dias*, *A Nova Ordem* e *Corpos Secos*, perceber-se que, mesmo quando inseridas em mundos de distopia, essas mulheres continuam marcadas por estruturas que controlam, silenciam ou violentam seus corpos e suas vozes. Na verdade, como supracitado, a distopia evidencia ao máximo situações do presente.

Nesse sentido, as distopias, para além de evidenciarem os silenciamentos impostos às mulheres, configuram-se também como espaços de subversão, ao colocarem em cena

personagens femininas e suas formas de resistência. Essa subversão, compreendida sob uma ótica positiva, aproxima essas narrativas da noção de que, como argumenta Butler (2014), a fala da subalterna — a exemplo daquela enunciada por Antígona — não apenas desafia a ordem vigente, mas instaura uma crise no horizonte de inteligibilidade.

No caso de *A Nova Ordem*, a freira silenciada atua como uma figura que “não pode falar”, para retomar a provocação de Spivak (2010), cuja presença incômoda expõe os limites da representação. Nesse sentido, a dominação se dá não apenas pelas ações dirigidas contra ela, mas também pela forma como é narrada: a ausência de fala revela, igualmente, a ausência de valor atribuído à mulher segundo Spivak (2010). Paradoxalmente, essa ausência de fala é um “grito” que evidencia a opressão institucionalizada.

Já em *40 Dias e Corpos Secos*, a narração em primeira pessoa de Alice e, por vezes, de Constância, insere o corpo feminino como sujeito enunciativo, tensiona os mecanismos de exclusão, cria rachaduras na lógica patriarcal da narrativa. Esse gesto de “falar”, “é a própria função representativa, o próprio horizonte de inteligibilidade em que opera e de acordo com o qual permanece, de certa forma, impensável” Butler (2014, p. 43), representa um ato político e insurgente.

Tal como Antígona, essas personagens não apenas falam, mas o fazem contra a norma, desafiam as estruturas do parentesco, da linguagem e da autoridade instituída. Conforme Butler (2014) afirma, Antígona “fala como humana” a partir de um lugar que lhe nega essa humanidade, e é precisamente nesse gesto que reside a possibilidade de inaugurar “um novo campo do humano”. Em Alice e Constância, isso se concretiza na maneira que narram suas histórias de forma subjetiva e crítica, que configura uma “catacrese” política: a ocupação de uma posição discursiva que historicamente lhes foi negada.

Alice, por sua vez, é compelida a assumir um papel socialmente imposto, seja o de avó, seja por não corresponder aos padrões normativos estabelecidos, seja em razão de suas características físicas ou de sua origem em uma região subalternizada. Constância, por outro lado, experimenta o silenciamento exercido pela sociedade, materializado, por exemplo, na atuação familiar, o que reverbera profundamente na relação que ela estabelece consigo mesma e com seu corpo.

Nesse contexto, Alice subverte as normas sociais não apenas por meio da escrita como sujeito, mas também pela resistência às imposições da filha e da sociedade, articula uma crítica incisiva. Constância, por sua vez, expressa sua crítica por meio da fala, assume uma posição ativa frente a aspectos sociais vigentes que muitas mulheres não ousam questionar. Dessa forma, ambas se configuram, em parte, como sujeitos de representação legítima e significativa.

Assim, essas narrativas não projetam um “futuro puro” ou utópico. Em vez de imaginar cenários nos quais as mulheres exerçam plenamente sua condição de sujeito e, conseqüentemente, sua fala, elas performam, dentro dos espaços de opressão, o presente ampliado de suas dores, deslocam e desestabilizam as estruturas de gênero ao revelar tanto a violência sofrida quanto as formas de resistência existentes nesses contextos.

Ao inserir questões femininas em cenários futuros exacerbados, essas obras intensificam tensões já presentes, revelando com maior nitidez os mecanismos que sustentam a desigualdade, provocam uma reflexão crítica sobre o presente. O corpo feminino, longe de ser mero objeto passivo, torna-se um ágon, tensiona a linha entre subalternidade e agência, silêncio e linguagem.

O corpo feminino é apresentado ora como controlado, ora violentado, ora tomado como instrumento de resistência. A coerção sobre o corpo enfrentada por Constância, a violência brutal sofrida por Regina, a vigilância imposta à personagem feminina em *A Nova Ordem* e a migração forçada, acompanhada da caminhada solitária de Alice em Porto Alegre, são manifestações diversas que evidenciam como essas distopias, longe de neutralizarem as hierarquias sociais, escancaram a persistência e, muitas vezes, a intensificação das opressões de gênero.

Em suma, essas representações são atravessadas por disputas que envolvem voz, corpo e poder, evidenciam quem tem autorização para falar, como o corpo feminino é narrado ou se autonarra, e quais destinos são possíveis para essas personagens. As distopias brasileiras aqui analisadas denunciam a persistência das desigualdades de gênero, abrem espaços para uma crítica radical da ordem vigente ao revelar as contradições sociais que ainda afetam a posição da mulher na contemporaneidade.

Em *40 Dias e Corpos Secos*, a resistência se manifesta de forma contundente ao longo de toda a trajetória de Alice, enquanto em *A Nova Ordem* ela é praticamente anulada por uma estrutura sufocante. Já em *Corpos Secos*, a resistência aparece de maneira dispersa e fragmentada, revela como a fragilidade pode afetar os corpos femininos de formas distintas. Observa-se, portanto, que o corpo feminino está sujeito a variadas formas de violência, inclusive nos contextos distópicos, nos quais também se fazem presentes diferentes estratégias de resistência.

Portanto, o que se percebe ao longo da análise comparativa é que essas distopias contemporâneas não apenas constroem mundos possíveis, mas denunciam, de maneira contundente, os mundos reais. Elas projetam futuros autoritários, desiguais e violentos, que já encontram ecos na sociedade brasileira atual, seja nas políticas públicas, nos discursos de poder, nos modos de exclusão ou nas formas de resistência. E ao fazerem isso, ampliam o campo da

literatura distópica para além de uma crítica universal, conecta com a especificidade e a complexidade do Brasil contemporâneo.

3.2 O PAPEL POLÍTICO E DE DENÚNCIA DO GÊNERO

Observa-se que a distopia, enquanto gênero político, amplia seus espaços de atuação ao provocar reflexões não apenas sobre futuros possíveis, mas também sobre o presente, especialmente no que tange às narrativas femininas, incentiva tanto a prevenção de colapsos quanto a transformação de realidades já degradadas.

Essa mudança de perspectiva, portanto, não implica que o gênero tenha perdido seu teor de crítica sistêmica, mas que passou a combinar essa crítica estrutural com denúncias específicas. Isso é evidente nas obras analisadas em que a vigilância e o controle estatais são universalizados, mas impactam de forma desigual os diferentes corpos e classes. O que antes era um retrato totalizante de uma sociedade oprimida, agora ganha complexidade ao evidenciar que nem todos vivem a opressão da mesma forma.

A presença, nas obras, de grupos subalternos marginalizados valida a ideia de que as distopias contemporâneas ampliam suas narrativas ao abrangerem as múltiplas formas de opressão que recaem sobre esses corpos, como a violência estrutura-se de maneira interseccional.

Nas obras analisadas desde distopias que expõem como o a própria realidade já é distópica o suficiente para alguns, desde colapsos na democracia com a ascensão de governos autoritários até a colapsos totais das estruturas sociais mostram como os mais diferentes cenários afetam pessoas que são minorias.

No entanto, o aspecto distópico se manifesta de forma mais intensa para as personagens femininas, diversas vezes sem que elas percebam essa condição. Em *40 Dias*, o papel imposto à Alice evidencia que o cotidiano das mulheres configura, por si só, uma distopia. De maneira semelhante, em *Corpos Secos*, observa-se que as pessoas, sem alternativa, permaneceram nas cidades, trabalharam em condições adversas ou enfrentaram trajetos difíceis em busca de refúgio, sobretudo em comparação àqueles que detinham propriedades. Por fim, em *A nova ordem*, a população encontra-se imersa em uma pobreza extrema, incapaz de agir diante da situação.

Essa abordagem das distopias contemporâneas, portanto, permite que pensemos o gênero não apenas como crítica ao futuro, mas também como dispositivo de leitura do presente. Ao representar com verossimilhança e densidade os efeitos da opressão sobre sujeitos

historicamente excluídos, essas obras realizam um gesto político e ético: elas forçam o leitor a olhar para o que prefere ignorar. São narrativas que recusam o apagamento e assumem a linguagem como trincheira.

A reflexão final que se impõe é a de que essas novas distopias brasileiras, embora se utilizem de estruturas reconhecíveis do gênero, repressão estatal, colapso ambiental, vigilância extrema, operam em chave própria. São distopias de denúncia, mas também de reconhecimento. Denunciam a violência que se perpetua e reconhecem os sujeitos que insistem em existir, mesmo diante do apagamento.

Dessa maneira, conclui-se que a recente onda de distopias no Brasil reformula o gênero, agrega características específicas do país e abre espaços para reflexões sobre os impactos nas mais diversas camadas da sociedade.

A intersecção entre personagens subalternos permite observar a forte presença, nas obras analisadas, de aspectos centrais discutidos por teóricos progressistas, como as abordagens subalternas, da necropolítica, da biopolítica, entre outras. As distopias contemporâneas incorporam temáticas próprias de seu tempo, dialogam com tensões sociais e políticas atuais.

A presença de grupos minoritários nesses textos de denúncia constitui um campo expressivo para a exposição dos mecanismos de dominação e exclusão operantes nos sistemas retratados.

Portanto, o que este capítulo busca evidenciar é como o gênero distópico se reconfigura para abarcar outras vozes, outros corpos e outras experiências. Se antes a distopia representava um futuro totalitário universal, agora ela revela um presente desigual e específico. E é nesse deslocamento do macro para o micro, do universal para o particular, que reside a força política das distopias contemporâneas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente pesquisa, de caráter bibliográfico e composta por três capítulos, teve como objetivo central investigar como os corpos femininos são narrados em cenários distópicos marcados por colapsos sociais, políticos e simbólicos, conforme representados nas obras *40 Dias* (2014), *A Nova Ordem* (2019) e *Corpos Secos* (2020). A partir da análise das formas de representação do feminino nesses contextos de crise, buscou-se compreender de que maneira tais narrativas reafirmam ou subvertem o silenciamento historicamente imposto às mulheres.

Ao longo do percurso teórico e analítico, foi possível observar que as vozes femininas emergem nas distopias contemporâneas ora como sujeitos subalternizados, ora como potências críticas de resistência. As figuras femininas analisadas revelam-se atravessadas por processos de apagamento, exclusão e vulnerabilidade, mas também por estratégias discursivas de enfrentamento, reexistência e deslocamento das estruturas normativas. Tais representações não apenas evidenciam o peso da herança patriarcal nas construções sociais, como também tensionam os limites da própria linguagem literária ao questionar os dispositivos de poder e de fala.

As obras analisadas contribuem para o entendimento de que o corpo feminino, nesse tipo de narrativa, se configura como campo simbólico de disputa — sendo, ao mesmo tempo, alvo da opressão e território de subversão. A pesquisa demonstrou, assim, que as distopias escolhidas não apenas dramatizam o colapso de estruturas políticas e institucionais, mas também escancaram as fragilidades e violências que permeiam as relações de gênero, expondo as continuidades entre os regimes autoritários da ficção e as realidades de opressão ainda vigentes.

A presença feminina, muitas vezes invisibilizada ou secundarizada em grandes narrativas distópicas, adquire relevo e densidade crítica nas obras estudadas. Nesse sentido, *40 Dias* revela, através da jornada silenciosa de sua protagonista, um mergulho nas margens da existência, onde a exclusão social e a solidão são tensionadas por uma escrita que devolve à mulher o direito de ser e narrar. *A Nova Ordem* denuncia o cerceamento da diferença em um regime de força, enquanto *Corpos Secos* apresenta a fragmentação de vozes em meio ao caos, permitindo múltiplos olhares sobre o gênero e o poder.

Fundamentada em autores como Judith Butler, Achille Mbembe, Gayatri Spivak, Emmanuel Levinas, Tom Moylan e Oliveira Neto, a pesquisa buscou articular os conceitos de alteridade, subalternidade e poder às estratégias narrativas que sustentam os discursos das obras. O diálogo entre teoria e literatura evidenciou que a distopia, longe de se restringir a uma crítica

do futuro, constitui-se como ferramenta de leitura do presente, permitindo repensar o lugar da mulher na sociedade e na linguagem.

Assim, esta monografia reafirma o papel da literatura como meio privilegiado de reflexão crítica sobre os mecanismos de dominação e exclusão. Ao analisar como as figuras femininas são narradas e silenciadas, ou como rompem com esse silêncio, nos contextos de exceção das distopias, o trabalho contribui para ampliar as discussões em torno das representações de gênero, das disputas por voz e visibilidade, e das possibilidades de reconfiguração dos papéis sociais.

Por fim, esta pesquisa acredita que pensar a literatura distópica como um campo de denúncia e de reinvenção das narrativas sobre o feminino é não apenas necessário, mas urgente, diante das constantes ameaças aos direitos das mulheres e da permanência de estruturas sociais excludentes. É preciso continuar ouvindo e analisando essas vozes que, mesmo diante do colapso, insistem em falar.

REFERÊNCIAS

- ATWOOD, Margaret. **The Tent**. New York: Anchor, 2007.
- BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo**. v. 2. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política: obras escolhidas I**. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 241-252.
- BUTLER, Judith. **A vida psíquica do poder: teorias da sujeição**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.
- BUTLER, Judith. **O Clamor de Antígona: Parentesco entre a vida e a morte**. 1. ed. Florianópolis: Editoria da UFSC, 2014.
- CLAEYS, Gregório. **Distopia: uma história natural. Um estudo do despotismo moderno, sua antecedentes e suas difrações literárias**. Oxford: Imprensa da Universidade de Oxford, 2017
- COLETIVO SINESTÉTICAS. A distopia em tempos de pandemia: entrevista com Luisa Geisler. Entrevista concedida a Taynnã de Camargo Santos. **Revista 2i – Revista de Estudos de Identidade e Intermedialidade**, Portugal, v. 2, n. 2, p. 243-247, mai. 2020.
- OXFORD ENGLISH DICTIONARY. **Distopian**. Disponível em: https://www.oed.com/dictionary/dystopian_n?tl=true. Acesso em: 22 mar. 2025.
- FEDERICI, Silvia. Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva. Trad. Coletivo Sycorax. São Paulo: Editora Elefante, 2017.
- FOUCAULT, Michel. Outros Espaços. In: FOUCAULT, Michel. **Estética: literatura e pintura, música e cinema**. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009, p. 411-422. (Ditos e Escritos, III).
- GEISLER, Luisa et al. **Corpos Secos**. São Paulo: Alfaguara, 2020.
- GEISLER, Luisa. A distopia em tempos de pandemia. Entrevista concedida a Taynnã de Camargo Santos. **Revista de Estudos de Identidade e Intermedialidade**, [S. l.], 13 maio 2020.
- GRAMSCI, A. **Cadernos do Cárcere**. Edição Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013. Volume 1.
- HARTOG, François. **O espelho de Heródoto: uma retórica da alteridade**. Trad. Jacyntho Lins Brandão. 2. Ed. – Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- JAMESON, Fredric. **Archaeologies of the future: the desire called utopia and other science fictions**. London/New York: Verso, 2005.
- KRENAK, Ailton. “O que a pandemia tem feito é um ensaio sobre a morte. É um programa do necrocapitalismo...”. Entrevista concedida a Thais Reis Oliveira. **Carta Capital**, São Paulo, 31 dez. 2020. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/sociedade/ailton-krenak-proxima-missao-do-capitalismo-e-se-livrar-de-metade-da-populacao-do-planeta/>. Acesso em: 22 mar. 2025.
- KUCINSKI, Bernardo. **A Nova Ordem**. 1. ed. São Paulo, Alameda, 2019.
- KUCINSKI, Bernardo. Kucinski: do jornalismo à ficção. Entrevista concedida a Lúcio Flávio Pinto. **O Estado Net**. Santarém-Pará, n. 4761, ano 14, 7 jun. 2025. Disponível em: <https://www.oestadonet.com.br/noticia/12656/bernardo-kucinski-do-jornalismo-a-ficcao>. Acesso em: 22 mar. 2025.

- KUCINSKI, Bernardo K.: **relato de uma busca**. São Paulo: Alameda, 2019.
- LAPOUJADE, David. Fundar a violência: uma mitologia?. In: **Mutações**: fontes passionais da violência. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2015, p. 79-94.
- LEVITAS, Ruth. **The concept of utopia**. Oxford (UK): Peter Lang, 2010.
- LEVINAS, Emmanuel. **Totalidade do infinito**. Trad. José Pinto Ribeiro. Lisboa: Edições 70, 1980.
- LIEBEL, Vinícius. Distopias: um gênero na história. In: LIEBEL, Silvia (org.). **Das utopias modernas às distopias contemporâneas**: conceito, prática e representação. Belo Horizonte: Fino Traço Editora, 2021, p. 189-217.
- MBEMBE, Achille. **Necropolítica**: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte. Trad. Renata Santini. São Paulo: N-1 edições, 2018.
- MEDEIROS, Valéria; MATEUS, Andrea. Literatura distópica, ontem e hoje: um percurso na história e na ficção. **Literatura e Autoritarismo**, Santa Maria, n. 22, p. 109-120, 2019.
- MILL, John Stuart. **The Collected Works of John Stuart Mill**: Public and Parliamentary Speeches Part I, v. 28. Indiana: Online Library of Liberty, 1868.
- MORE, Thomas More. **Libellus vere aureus, nec minus salutaris quam festivus, de optimo rei publicae statu deque nova insula Utopia**. Ridendo Castigat Mores, 1516.
- MOYLAN, Tom. **Distopia**: Fragmentos de um céu límpido. Maceió: Edufal, 2016. MOYLAN, Tom. **Scraps of the untainted sky**: science fiction, utopia, dystopia. Boulder: Westview Press, 2000.
- MOYLAN, Tom. Step into story. In: VIEIRA, Fátima (org.). **Dystopia(n) matters**: on the page, on screen, on stage. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2013, p. 46-48.
- NASCIMENTO, Naira de Almeida. “Carta à rainha louca” e “Quarenta dias”: tempos históricos em processo de refração. In: MORAIS, Eunice (org.). **Leituras de ficção histórica**: literatura, cinema, identidades. Ponta Grossa: Texto e Contexto, 2020, p. 14-48.
- OLIVEIRA NETO, Pedro Fortunato de. **A distopia na literatura brasileira do século XX**. 2022. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Universidade Federal de Alagoas, Programa de Pós-Graduação em Linguística e Literatura, Maceió, 2022.
- PEREIRA, Anderson Martins. Do contemporâneo surge uma nova distopia: uma análise das principais características do gênero com base em quatro trilógicas. **Revista de Estudos de Cultura**, São Cristóvão (SE), v. 2, n. 17, p. 39-50, jul./dez. 2021. Disponível em: <https://seer.ufs.br/index.php/revec>. Acesso em: 22 mar. 2025.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Mutações da literatura no século XXI**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- REZENDE, Maria Valéria. **Quarenta Dias**. 1. ed. São Paulo: Alfaguara, 2014.
- SEGATO, Rita. “O estupro não é um ato sexual, é de poder, de dominação”. Entrevista concedida Mar Pichel. **BCC News Brasil**. 21 dez. 2019. Disponível em: <http://bbc.com/portuguese/geral-50757063>. Acesso em: 03 mar. 2025.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. Reprodução técnica e a crise de renovação da humanidade: ficção científica como crítica dos fascismos. In: SOUZA, Timm de et. al. **Walter Benjamin**: barbárie e memória ética. Porto Alegre: Zouk, 2020, p. 143-167.

- SILVA, Edilane Ferreira da. Mulheres, natureza mais-que-humana e movimentos transcorpóreos em contos de fadas de Marina Colasanti. **Revista Ártemis**, v. 29, n. 1, p. 14-29, 2020. Disponível em: <https://periodicos.uerj.br/genero/article/view/47431>. Acesso em: 22 mai. 2025.
- SOUZA, Paulo Donizetti de. ‘A Nova Ordem’, novela de Bernardo Kucinski, escancara o Brasil dos canalhas. **Rede Brasil Atual**, 24 jun. 2019. Disponível em: <https://www.redebrasilatual.com.br/cultura/a-nova-ordem-novela-de-bernardo-kucinski-escancara-o-brasil-dos-canalhas/>. Acesso em: 22 de maio 2025.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- SUSIN, Luiz Carlos. **O homem messiânico: uma introdução ao pensamento de Emmanuel Levinas**. Porto Alegre: Vozes, 1984.
- TEIXEIRA, S. M. F; PINHO, C E. S. **A Desconstrução da Democracia Social e da Cidadania Urbana no Brasil: textos para debate**. Fiocruz, 2019.
- TROUSSON, Raymond. **Utopia e utopismo**. Trad. Cláudia Romano Ribeiro. **Morus: Utopia e Renascimento**, Campinas, v. 2, p. 123-135, 2005.
- TUAN, Yi-Fu. **Espaço e lugar: a perspectiva da experiência**. Trad. Livia de Oliveira. São Paulo: Difel, 1983.