

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS (DOUTORADO)

LEONARDO VINÍCIUS SFORDI DA SILVA

**A DISTOPIA NA LITERATURA JUVENIL BRASILEIRA:  
TENDÊNCIAS, FORMAS E TEMÁTICAS**

MARINGÁ – PR  
**2025**

LEONARDO VINÍCIUS SFORDI DA SILVA

**A DISTOPIA NA LITERATURA JUVENIL BRASILEIRA:  
TENDÊNCIAS, FORMAS E TEMÁTICAS**

Tese apresentada à Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para a obtenção do título de doutor.

Orientador: Alice Áurea Penteadó Martha

Maringá-PR  
2025

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)  
(Biblioteca Central - UEM, Maringá - PR, Brasil)

S586d	<p>Silva, Leonardo Vinicius Sfordi da</p> <p>A distopia na literatura juvenil brasileira : tendências, formas e temáticas / Leonardo Vinicius Sfordi da Silva. – Maringá, PR, 2025. 210 f. : il. color., figs., tabs.</p> <p>Orientadora: Profa. Dra. Alice Áurea Penteado Martha. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Maringá, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Departamento de Teorias Linguísticas e Literárias, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2025.</p> <p>1. Distopia. 2. Narrativa. 3. Literatura juvenil brasileira. I. Martha, Alice Áurea Penteado, orient. II. Universidade Estadual de Maringá. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Departamento de Teorias Linguísticas e Literárias. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.</p> <p>CDD 23.ed. 809.89283</p>
-------	---

Marinalva Aparecida Spolon Almeida - 9/1094

LEONARDO VINÍCIUS SFORDI DA SILVA

**A DISTOPIA NA LITERATURA JUVENIL BRASILEIRA:  
TENDÊNCIAS, FORMAS E TEMÁTICAS.**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras (Doutorado), da Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Letras, área de concentração: **Estudos Literários**.

Aprovada em Maringá, **08 de abril de 2025**.

BANCA EXAMINADORA

Documento assinado digitalmente  
 **ALICE AUREA PENTEADO MARTHA**  
Data: 30/04/2025 16:04:18-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Alice Áurea Penteado  
Martha Presidente da Banca  
(UEM/PLE)

Documento assinado digitalmente  
 **LILIAM CRISTINA MARINS**  
Data: 30/04/2025 16:44:27-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Lilian Cristina Marins  
Membro Titular (UEM/PLE)

Documento assinado digitalmente  
 **ERICA FERNANDES ALVES**  
Data: 30/04/2025 16:52:59-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Érica Fernanda Alves  
Membro Titular (UEM)

Documento assinado digitalmente  
 **THIAGO ALVES VALENTE**  
Data: 14/04/2025 15:33:16-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Thiago Alves Valente  
Membro Externo ( UENP. Cornélio Procópio/PR.)

Documento assinado digitalmente  
 **PEDRO AFONSO BARTH**  
Data: 30/04/2025 14:27:06-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Pedro Afonso Barth  
Membro Externo (UFU- Uberlândia)

Dedico este trabalho à minha mãe, Rozeli Sfordi, que sempre foi minha inspiração para seguir a carreira acadêmica e que comigo celebrou cada conquista ao longo desses anos.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha família: Rozeli Sfordi, Ana Maria Sfordi, Ivo Silva pelo apoio durante esses anos e serem meu suporte emocional.

À minha orientadora, Alice Áurea Penteado Marta, pela confiança durante toda a pós-graduação (mestrado e doutorado) e por ser sempre solícita.

À banca examinadora: Érica Fernandes Alves, por fazer parte de minha trajetória acadêmica e ser sempre atenciosa; Thiago Alves Valente, pela participação em todas as minhas bancas, seja de qualificação ou defesa, e sua leitura crítica; Pedro Afonso Barth, por me apresentar à literatura juvenil na graduação e pelas contribuições neste trabalho; Liliam Cristina Marins, por sua contribuição atenta e generosa.

Aos meus amigos acadêmicos que estiveram comigo durante o percurso de aulas e escrita, pelas conversas e desabafos: André Eduardo Tardivo e Isabela Padilha Papke.

À minha colega de orientação e amiga, Cíntia Roberto Marson, por todas as conversas e suporte neste tempo todo.

Aos outros amigos de longa data, que me apoiaram e celebraram a conquista: Andressa Viana, João Valdomiro, Matheus Tarelho e Natália Casaroto.

Aos meus colegas do magistério que me incentivaram e assistiram à defesa: Maria Gorete Bezerra e Patrícia Santos.

## RESUMO

A distopia é um movimento artístico que surge após a Revolução Industrial e as Guerras Mundiais, projetando um futuro hiperbólico negativo, no qual os extremos sociopolíticos são levados ao limite. Nos últimos anos, houve um aumento exponencial na produção literária juvenil distópica brasileira, configurando-se como uma tendência para o mercado editorial nacional, sobretudo a partir da demanda do jovem que usufrui e se percebe representado nessa ficção literária. À vista disso, esta tese visa analisar cinco obras literárias juvenis brasileiras com marcas de distopia, objetivando discutir a consolidação desse universo literário na contemporaneidade a partir da categorização das principais recorrências temáticas e formais nos títulos: *A última guerra* (2008) e *Ventania Brava* (2015), de Luiz Bras; *Monte Verità* (2009), de Gustavo Bernardo; *O Segredo das Larvas* (2019), de Stefano Volp; *Terra Apagada* (2022), de Cassiana Pizaia. Pautado nos pressupostos epistemológicos da Narratologia de Carlos Reis (1998), este estudo apresenta a criação cinco categorias de análise narrativa que foram formuladas tendo em vista as especificidades e as novas configurações da narrativa juvenil distópica brasileira: (I) agente causador, (II) configurações de poder, (III) referência histórico-geográfica brasileira, (IV) índice de percepção da realidade e (V) mobilidade de transformação. Assim, esta tese propõe um delineamento de uma poética juvenil nacional distópica a partir da amostragem literária citada e debater suas relações simbióticas com o mercado editorial para o amadurecimento deste movimento no território nacional. Esta tese está alicerçada nos escritos de Umberto Eco (1979) quanto à indústria cultural, de Eric Hobsbawm (1995) no que se refere aos processos históricos contemporâneos e de Antonio Candido (2006) sobre as interseções epistemológicas entre História e Literatura.

**PALAVRAS-CHAVE:** Distopia. Narrativa juvenil. Literatura brasileira.

## ABSTRACT

Dystopia is a literary and artistic movement that emerged after the Industrial Revolution and the World Wars, projecting a highly exaggerated and negative future in which extremes are taken to the limit. In recent years, there has been an exponential increase in Brazilian dystopian youth literature, establishing itself as a trend for the national publishing market, especially due to the demand from young people who engage with and identify themselves in this literary fiction. In view of this, this thesis aims to analyze five Brazilian dystopian youth literature works, aiming to discuss the consolidation of this literary universe in contemporary times based on the categorization of the main thematic and formal recurrences in the titles: *A última guerra* (2008) and *Ventania Brava* (2015), by Luiz Bras; *Monte Verità* (2009), by Gustavo Bernardo; *O Segredo das Larvas* (2019), by Stefano Volp; *Terra Apagada* (2022), by Cassiana Pizaia. Based on the epistemological assumptions of Carlos Reis' Narratology (1998), this study presents five categories of narrative analysis that were formulated considering the specificities and new configurations of Brazilian dystopian youth narrative: (I) causative agent, (II) power configurations, (III) Brazilian historical-geographical reference, (IV) index of perception of reality and (V) mobility of transformation. Thus, this thesis proposes an outline of a national dystopian youth poetics based on the aforementioned literary sample and discusses its symbiotic relations with the publishing market for the maturation of this movement in the national territory. This thesis is based on the writings of Umberto Eco (1979) regarding the cultural industry, Eric Hobsbawm (1995) regarding contemporary historical processes and Antônio Candido (2006) regarding the epistemological intersections between History and Literature.

**KEYWORDS:** Dystopia. Young adult literature. Brazilian literature.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Capa do livro <i>A última guerra</i> (2008), de Luiz Bras.....	19
Figura 2 – Capa do livro <i>O segredo das larvas</i> (2019), de Stéfano Volp.....	19
Figura 3 – Capa do livro <i>Ventania Brava</i> (2015), de Luiz Bras.....	20
Figura 4 – Capa do livro <i>Monte Verità</i> (2009), de Gustavo Bernardo.....	21
Figura 5 – Capa do livro <i>Terra Apagada</i> (2022), de Cassiana Pizaia.....	22
Figura 6 – Capa de <i>Nós</i> (2017), Yevgeny Zamyatin, pela da Editora Aleph.....	67
Figura 7 – Capas dos livros clássicos de distopias.....	68
Figura 8 –Distopia: produções cinematográficas e televisivas.....	69
Figura 9 – Distopias juvenis contemporâneas: sucessos comerciais.....	71
Figura 10 – Apresentação do capítulo IV de <i>Ventania Brava</i> (2015) ao leitor. ....	95
Figura 11 – Ilustração do livro <i>A última Guerra</i> (2008), de Luiz Bras (1) .....	107
Figura 12 – Ilustração do livro <i>A última Guerra</i> (2008), de Luiz Bras (2) .....	108
Figura 13 – Efeito visual após a bomba em <i>A última Guerra</i> (2008), de Luiz Bras.....	109
Figura 14 –. Geometria e cores em <i>A Última Guerra</i> , (2008), de Luiz Bras.....	120
Figura 15 – Cobra Norato retratada em momentos diferentes em <i>Ventania Brava</i> (2015), de Luiz Bras.....	121
Figura 16 – Ilustração em <i>O Segredo das larvas</i> (2019), de Stéfano Volp.....	130
Figura 17 – Exemplo de verbete em <i>Terra Apagada</i> (2022), de Cassiana Pizaia.....	137
Figura 18 – Ilustração da palavra Resistência em <i>O segredo das larvas</i> (2019), de Stefano Vólps... ..	141
Figura 19 – Ilustrações em <i>Monte Verità</i> (2009), de Gustavo Bernardo.....	147
Figura 20 – Ilustrações do livro <i>Terra Apagada</i> (2022), de Cassiana Pizaia.....	149
Figura 21 – Ilustração final do livro <i>Terra Apagada</i> (2022), de Cassiana Pizaia.....	149
Figura 22 – Distopias juvenis brasileiras com temáticas de gênero.....	184
Figura 23 – Distopias juvenis nacionais com temáticas raciais.....	185
Figura 24 –. Distopias juvenis nacionais com temáticas de sexualidade.....	186
Figura 25 – Distopias juvenis nacionais com temáticas ambientais.....	187
Figura 26 – Comentários do livro <i>O Pato - Uma Distopia à Brasileira</i> (2021), de Gabriel Fabri, retirados do site Amazon.....	190
Figura 27 – Distopias juvenis nacionais com temáticas fantásticas.....	192
Figura 28 –. Trilogia Anômalos, de Bárbara Morais.....	195
Figura 29 – Distopia em HQ: <i>Adágio</i> (2018), de Felipe Cagno.....	195

## LISTA DE TABELAS

Tabela 1 –Dissertações e teses sobre Distopia juvenil brasileira.....	16
Tabela 2 –Teorias distópicas integradoras.....	62
Tabela 3 – Etapas do enredo para Tomachevsky (1970) .....	80
Tabela 4 – Quadro-síntese: categorias de análise distópica.....	82
Tabela 5 –Classificação das obras na categoria Agente Causador.....	152
Tabela 6 – Classificação das obras na categoria Configurações de poder.....	156
Tabela 7 – Classificação das obras na categoria Referência Histórico-Geográfica.....	160
Tabela 8 – Classificação das obras na categoria Índice de percepção da realidade.....	166
Tabela 9 – Classificação das obras na categoria Mobilidade de Transformação.....	171
Tabela 10 – Recorrências distópicas presentes na situação inicial.....	175
Tabela 11 – Recorrências distópicas presentes no desenvolvimento.....	176
Tabela 12 – Recorrências distópicas presentes no clímax.....	177
Tabela 13 – Recorrências distópicas presentes no desfecho.....	178

## SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....	12
<b>1 LITERATURA JUVENIL E INDÚSTRIA CULTURAL.....</b>	<b>24</b>
1.1 Literatura juvenil: contextos e problematizações.....	24
1.1.1 A juventude: gênese e perspectivas teóricas.....	24
1.1.2 A Literatura Juvenil.....	29
1.2 Literatura juvenil: indústria e cultura.....	35
<b>2 O UNIVERSO DA DISTOPIA: HISTÓRIA, CONCEITOS E RECORRÊNCIAS.....</b>	<b>41</b>
2.1 Antecedentes da distopia: a Utopia.....	42
2.2 Distopia – origem e contexto sócio-histórico.....	50
2.3 Distopia – bases, teorias e recorrências literárias.....	59
2.3.1 A Distopia na Literatura.....	66
<b>3 UMA PROPOSTA DE ANÁLISE DA DISTOPIA JUVENIL BRASILEIRA.....</b>	<b>78</b>
3.1 Critérios de seleção.....	78
3.2 Narratologia: princípios teóricos sobre o enredo.....	80
3.3 Uma proposta de categorização.....	85
<b>4 ANÁLISE DA PRODUÇÃO DISTÓPICA JUVENIL BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA.....</b>	<b>90</b>
4.1 Agente causador.....	91
4.2 Configurações de poder.....	103
4.3 Referência histórico-geográfica.....	116
4.4 Índice de percepção da realidade.....	128
4.5 Mobilidade de transformação.....	139
<b>5 UMA SÍNTESE DAS PRODUÇÕES DISTÓPICAS BRASILEIRAS.....</b>	<b>151</b>
5.1 Principais recorrências na distopia juvenil nacional – um balanço narratológico.....	151
5.2 A distopia juvenil brasileira – tendência literária e de mercado.....	179
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	197
REFERÊNCIAS.....	203

# A DISTOPIA NA LITERATURA JUVENIL BRASILEIRA: TENDÊNCIAS, FORMAS E TEMÁTICAS

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A literatura é uma forma de expressão artística que diz muito sobre o Homem e seu entorno sociocultural; apesar de não ter obrigações empíricas e positivistas, a arte literária contribui para o melhor entendimento da complexidade humana. Em nosso contexto da terceira década do século XXI, estamos permeados de crises, como a recente pandemia da Covid-19, conflitos bélicos, extremismos políticos, apagamento de identidades culturais e a constante tentativa de ascensão de governos conservadores ao poder. Em vista disso, a literatura é um escape por trazer novas perspectivas e questionamentos aos leitores ao desempenhar uma denúncia artística e crítica à modernidade.

A literatura juvenil, por sua vez, é um subsistema<sup>1</sup> literário relativamente novo e ainda pouco debatido, isso pois os conceitos e entendimentos de juventude são mais recentes e, por ora, há panoramas plurais sobre o recorte da faixa-etária. Sua gênese é vinculada ao modelo econômico capitalista o qual projeta a categorização da juventude sujeita às questões mercadológicas e de consumo, que respinga na literatura e consolida um novo nicho de mercado. Conforme o historiador Eric Hobsbawm (1995, p. 256), nas últimas décadas do século XX, a configuração do mercado “tornou mais fácil para a juventude descobrir símbolos materiais ou culturais de identidade” e, logo, os jovens adquiriram força para uma “revolução cultural no sentido mais amplo de uma revolução nos modos e costumes, nos meios de gozar o lazer e as artes comerciais” (Hobsbawm, 1995, p. 257).

Tal como a literatura juvenil está associada a um modelo econômico, o foco desta pesquisa, a distopia, também está imerso na discussão sobre os influentes modelos político-econômicos, sua problematização e esgotamento. Este estudo entende a distopia como um descontentamento da sociedade presente, um discurso de denúncia, que une

---

<sup>1</sup> A terminologia subsistema não se vincula a uma avaliação estética, mas sim às condições específicas de produção e consumo, que se fundamentam na delimitação do público-alvo. O prefixo *sub*, portanto, elucida que a literatura juvenil opera dentro de um contexto mais abrangente do sistema literário, mantendo uma estreita interdependência. Assim, a literatura juvenil adquire a posição de subsistema dentro do panorama literário, incorporando características estéticas particulares e com autores próprios.

entretenimento e política ao difundir uma crítica satírica e hiperbólica da realidade figurada em um futuro a médio ou a longo prazo.

A consolidação da distopia nas artes em geral ocorre em razão do nosso contexto permeado de desigualdades sociais, com baixas perspectivas para um futuro, escassez de recursos naturais, expansão de discursos e práticas autoritárias, bem como a hipertecnologização. Para Regina Zilberman (1985), é natural que a literatura juvenil

continuamente se atualize, incorporando novos temas e procurando traduzir problemas contemporâneos nos textos. Com isto, expressa sua reação às mudanças sociais, o que justifica a introdução. nos últimos anos, de temas próprios à civilização urbana: a poluição. a depredação da natureza, os conflitos entre pais e filhos. etc. Além disto, sua modificação interna permanente constitui a condição de se manter receptiva e atenta aos interesses de crianças e jovens (Zilberman, 1985, p. 100-101).

Dessa maneira, podemos dizer que ainda vivemos em uma era de extremos e a distopia se consolida nas expressões artísticas juvenis a partir desse contexto. Por isso, além da perspectiva do prazer e da fruição estética, as artes distópicas denunciam a nossa realidade e trazem reflexões acerca dos mecanismos que produzem nossa existência, pois é necessário o teor artístico e hiperbólico para alertar o modo de vida das pessoas e suas práticas de consumo, uma vez que o modelo de Homem ocidentalizado tem sua continuidade ameaçada.

Contextualizada a temática, esta pesquisa apresenta como objetivo geral investigar a composição temática e formal dos títulos contemporâneos de literatura juvenil distópica nacional, discutindo suas recorrências e consolidação no mercado editorial. Para isso, neste estudo, permearemos as discussões: qual é a identidade juvenil na contemporaneidade? Como a distopia se conecta aos anseios e temores da juventude? Quais os principais temas recorrentes na distopia nacional que permitem o diálogo com o leitor juvenil? Quais questões contemporâneas se encontram refletidas na distopia? Há qualidade estética nas obras juvenis ou elas se reduzem a um produto comercial?

Para investigar e categorizar as recorrências formais e temáticas das produções literárias distópicas, será utilizada a teoria da Narratologia, pelo viés de Carlos Reis (1988) e Arnaldo Franco Júnior (2005). Essa escolha se justifica pela instrumentalização que a Narratologia fornece para a compreensão das estruturas narrativas, ela permite a comparação de diferentes obras e fornece meios para a identificação de semelhanças e

diferenças em termos de estrutura narrativa, enredo e estilo, bem como facilita a visualização das principais convenções literárias.

Já para discutir o mercado editorial e as produções literárias juvenis contemporâneas, são elencados autores como Umberto Eco (1979)<sup>2</sup>, Theodor Adorno (2002)<sup>3</sup>, Antonio Candido (2006)<sup>4</sup>, Zygmunt Bauman (2010)<sup>5</sup>, John Thompson (2013)<sup>6</sup> e Luís Antonio Groppo (2017). Estes autores abordam questões extraliterárias, principalmente no que tange à Sociologia da Leitura, pois seus fundamentos acadêmicos propõem a interação entre sociedade, leitor e leitura, ao resgatar conceitos de recepção literária, identidade dos leitores, classes sociais, práticas culturais, processos sociais frente à leitura, comercialização da literatura, mercado editorial, a posição do artista frente às demandas comerciais, suporte literário, modalidades de leitura, dentre outros aspectos.

As discussões extraliterárias, como capitalismo, perspectivas mercadológicas, perfis de leitor, ideologias, dentre outros, são abordados com o propósito de compreender a influência das questões exteriores sobre a consolidação do campo literário distópico. É elementar a este trabalho relacionar e explicitar as concepções político-sociais contemporâneas com a gênese e a solidificação do universo literário distópico nacional, tal qual é essencial para subsidiar o entendimento de como as dinâmicas de produção do mercado editorial recaem sobre esse campo literário.

Esta pesquisa se justifica pela importância da consolidação do subsistema literário juvenil, ainda em formação, quando comparado à literatura infantil e à literatura adulta. Assim, pesquisas que versam sobre a constituição desse subsistema literário, suas tendências, seu mercado literário, sua constituição artístico-literária, com as principais recorrências formais e temáticas, são essenciais para a constituição e consolidação desse universo junto a outras literaturas. Por isso, é importante tanto para o entendimento do próprio campo literário, como para o conhecimento de futuros profissionais, uma vez que vão mediar a formação de leitores e as novas tendências da literatura juvenil.

Logo, pesquisar sobre as distopias é relevante, pois é um material literário que vem ao encontro com o contexto da modernidade e responde artisticamente às recorrências e tendências político-culturais de nossa sociedade. Estudar literatura juvenil distópica é, portanto, captar o contexto e as perspectivas dos jovens no que tange nossas

---

<sup>2</sup> Publicado pela primeira vez em 1964.

<sup>3</sup> Publicado pela primeira vez em 1963.

<sup>4</sup> Publicado pela primeira vez em 1965.

<sup>5</sup> Publicado originalmente em 2000.

<sup>6</sup> Publicado pela primeira vez em 2010.

tendências sociais. Assim, este estudo também é relevante, visto que se a literatura juvenil ainda não apresenta tanta consolidação, a literatura juvenil distópica está ainda mais aquém, com seu campo em fase de construção.

O interesse pela temática e sua viabilidade neste momento pós-pandêmico é pelo fato de que esta pesquisa abarca, além dos aspectos artísticos e estéticos do texto literário, perspectivas e visões relacionadas à esfera social e política, excepcionalmente relevantes para o entendimento e problematização da nossa conjuntura, a qual se estende ao campo da produção literária.

A primeira hipótese a ser argumentada é que o universo da distopia juvenil está em fase de consolidação devido à condição atual em que o jovem não tem muitas possibilidades e liberdade de escolha, em razão de ser integrante do sistema capitalista e, por isso, estar envolto por escassez de perspectivas e desilusões, como o desemprego, princípios meritocráticos e a concentração de renda. Dessa maneira, o gênero distópico é fruto do medo e da falta de perspectiva na própria modernidade, tornando-se mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do sistema opressivo em que vivemos, diante disso, são tempos em que nada parece possível.

A segunda hipótese é de que distopia juvenil é pautada no pensamento do jovem moldado por um quando e um onde, são retratos da sociedade de consumo e suas gratificações imediatas. Sua idealização de futuro nasce no seio da visão do presente, por isso, a literatura distópica juvenil pode ser percebida, dentre outras causas que possibilitam sua consolidação, pela desilusão da capacidade de transformação social.

Além disso, a originalidade temática deste estudo está no fato de que ainda não há, no contexto brasileiro, um levantamento acadêmico acerca das temáticas e estruturação estética de literatura juvenil distópica, uma vez que este universo literário ainda está em fase inicial de construção e consolidação na arte literária juvenil. Dessa maneira, o ineditismo desta pesquisa se pauta em trazer uma investigação analítica do universo literário em questão ao abordar sua configuração, suas principais recorrências e ao estabelecer um paralelo, a partir da Sociologia da leitura e ciências auxiliares, entre a consolidação deste universo juvenil e a modernidade.

Em relação à metodologia, esta pesquisa é de natureza exploratória, bibliográfica e com abordagem qualitativa, com o intuito de levantamento de dados acerca da literatura juvenil distópica. Assim, parte de uma revisão bibliográfica sobre materiais teóricos e literários da distopia contemporânea. De acordo com Gil (1987), a pesquisa bibliográfica procura identificar, categorizar e analisar a literatura acerca de um tema em uma área do

conhecimento específico, utilizando para isso fontes bibliográficas, como livros, artigos, dissertações, entre outras. Bem como, essa pesquisa também é de cunho exploratório ao investigar os títulos literários publicados, sua recorrência formal e temática. A pesquisa exploratória

tem como objetivo principal o aprimoramento de ideias ou a descoberta de intuições. Seu planejamento é, portanto, bastante flexível, de modo que possibilite a consideração dos mais variados aspectos relativos ao fato estudado. Na maioria dos casos, essas pesquisas envolvem: levantamento bibliográfico e análise de exemplos que estimulem a compreensão. (Gil, 2002, p. 41)

Quanto ao estado da questão, ainda não há pesquisas que se destinam a categorizar e analisar as obras especificamente juvenis de distopia juvenil brasileira, no entanto, há estudos que versam sobre as narrativas distópicas internacionais ou que realizam leituras de uma narrativa específica. Dito isso, foi desenvolvido um levantamento, no banco de dados da Capes, das teses e dissertações que versam sobre a “temática distopia brasileira”<sup>7</sup>, cujos resultados foram:

Tabela I – Dissertações e teses sobre Distopia juvenil brasileira

Autor	Título do trabalho	Ano	Nível
CARVALHO, Alexandre da Silva	<b>Literatura distópica juvenil: Da tessitura do texto ao tecido social</b>	2022	Doutorado (Tese)
EDRAL, Adriana Stela Bassini	<b>Distopias do hoje: As semelhanças das narrativas distópicas Black Mirror e The Handmaid's tale com o contemporâneo brasileiro</b>	2021	Doutorado (Tese)
FERREIRA, Vitor Vieira.	<b>O bom lugar, o futuro catastrófico, a Ficção Científica e algumas distopias brasileiras'</b>	2015	Mestrado (Dissertação)
MACHADO, Heitor Leal	<b>Distopia Made In Brasil no Imaginário Contemporâneo: uma análise da série televisiva 3% - Três por Cento'</b>	2021	Doutorado (Tese)

Fonte: autor.

<sup>7</sup> O banco de dados da Capes, no Catálogo de Teses e Dissertações, não gerou nenhum resultado sobre a distopia brasileira especificamente juvenil, por isso o termo foi substituído por “literatura distópica brasileira”.

A tese *Literatura distópica juvenil: da tessitura do texto ao tecido social*, de Alexandre da Silva Carvalho, publicada em 2022, pela Universidade Presbiteriana Mackenzie, discute como as obras distópicas juvenis refletem questões sociais e culturais contemporâneas. Em relação às semelhanças, as duas teses objetivam analisar as obras de literatura distópica juvenil brasileira para entender melhor como esses textos abordam e comentam sobre a sociedade contemporânea. Entretanto, mesmo a data de publicação dessa tese coincidir com a produção desta, há alguns pontos de divergência no corpus e método de análise: enquanto a tese de Alexandre da Silva Carvalho enfoca os conceitos de utopia e distopia como modos literários, esta tese adota uma abordagem narratológica, com categorias de análise específicas formuladas para examinar as obras. Além disso, o corpus de análise literária desta tese é maior, abrangendo cinco obras, e, para isso, adotamos uma abordagem estruturada, com categorias específicas para analisar as obras.

A tese *Distopias do hoje: As semelhanças das narrativas distópicas Black Mirror e The Handmaid's tale com o contemporâneo brasileiro*, de Adriana Stela Bassini Edral, publicada em 2021, pela Universidade do Sul de Santa Catarina, aborda a relação dessas duas obras com o contemporâneo brasileiro. Esta tese comunga com o recorte distópico pautado no contexto nacional atual, no entanto, o enfoque não são as adaptações e a literatura adulta externa, mas a distopia especificamente juvenil e suas configurações.

A dissertação *O bom lugar, o futuro catastrófico, a Ficção Científica e algumas distopias brasileiras*, de Vitor Vieira Ferreira, publicada em 2015, pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), traz a discussão de uma pesquisa conceitual-analítica das obras “A espingarda” (1966), de André Carneiro, “Feliz Natal, 20 Bilhões!” (1989), de H. P. Flory e “O trainee” (2010), de Ubiratan Peleteiro, pautada na perspectiva teórica da análise linguística do discurso. A dissertação em questão converge com esta tese nas discussões distópicas e o envolvimento no cenário brasileiro, mas o público-alvo é diferente, uma vez que o corpus da tese é a literatura juvenil e não dá destaque aos pressupostos da Análise do discurso.

A tese *Distopia Made In Brasil no Imaginário Contemporâneo: uma análise da série televisiva 3% - Três por Cento*, de Heitor Leal Machado, publicada em 2021, pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), observa o fenômeno distópico tendo como objeto a série *3% - Três Por Cento*, da Netflix. Em relação aos pontos em comum, ambas as pesquisas fazem uma revisão bibliográfica sobre as correntes teóricas da distopia e sua aplicação na sociedade brasileira; porém, divergimos, pois, a tese citada

adota o princípio da Análise Televisual e a perspectiva sociocomunicativa, enquanto esta enfoca no prisma literário e tem a literatura juvenil como corpus.

Além das produções *stricto-sensu*, uma checagem no *Google acadêmico* e na *Scientific Electronic Library Online* (SCIELO) foi realizada para encontrar artigos e ensaios que mesclassem os três recortes desta tese, (I) a distopia contemporânea, (II) a literatura juvenil e (III) o Brasil como recorte temático. Como resultado, foram encontrados apenas três artigos que abarcam essas discussões, os quais são apresentados a seguir.

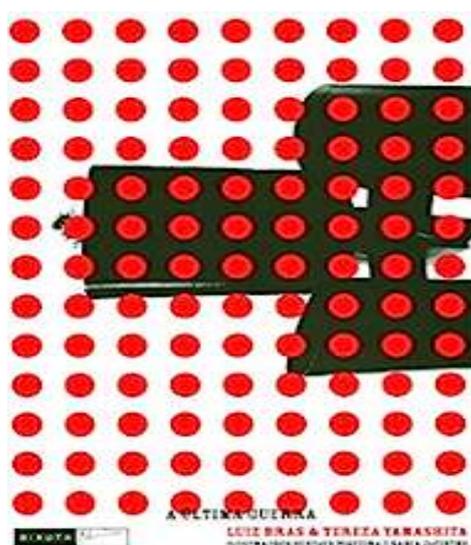
O ensaio “A literatura distópica infanto-juvenil como um espaço para discussões fora do espaço acadêmico” (2020), de Luana de Carvalho Krüger e Eduardo Marks de Marques, publicado na *Revista Communitas* V4, N8 (jul-dez - 2020) traz discussões acerca do gênero literário distópico no Brasil, principalmente após o governo de Jair Bolsonaro (2018-2022), e alude ao papel das distopias clássicas e internacionais na formação de novos leitores.

O artigo “A procura por distopias no século XXI: uma análise do ranking de obras mais populares do portal Amazon Brasil” (2021), de Jonas de Oliveira Bertucci e Nathan Vieira, publicado pela *Revista Abusões*, n. 17 ano 08, apresenta um panorama das vendas de distopia juvenil – tanto nacionais quanto internacionais – no Brasil, pelo site da Amazon, em 2019, e traz discussões sobre a obra *A fortaleza: mundo sombrio* (2016), de Day Fernandes, e *Estilhaça-me* (2018), de Tahereh Mafi.

O artigo “Utopia, distopia e realidade: um novo verismo na literatura para jovens” (2010), de Thiago Alves Valente, publicado na revista *Letras de Hoje*, v. 45, jul./set. 2010, disserta sobre a relação entre os novos encaminhamentos que a literatura juvenil está tomando neste século, estando mais propensa às temáticas políticas e sociais, baseando-se na análise dos escritos registrados no Programa Nacional Biblioteca da Escola (PNBE).

Quanto ao corpus de estudo, os títulos literários de distopia juvenil brasileira selecionados para análise e categorização desta tese são: *A última guerra* (2008) e *Ventania Brava* (2015), de Luiz Bras; *Monte Verità* (2009), de Gustavo Bernardo; *O Segredo das Larvas* (2019), de Stefano Volp; *Terra Apagada* (2022), de Cassiana Pizaia.

Figura I – Capa do livro *A última guerra* (2008), de Luiz Bras.



Fonte: Bras (2008).

*A Última Guerra* (2008), publicado pela editora Biruta, é um livro do autor Luiz Bras e da ilustradora Tereza Yamashita. Ele discorre sobre a trajetória do narrador-personagem Miguel, um jovem de 12 anos que, após perder sua família e ver sua casa virar cinzas, vive nas ruas e presencia o horror da guerra, a qual pelo desenvolvimento nuclear e armamentista tende a ser a última vista pela humanidade. O militarismo e o armamento nuclear são o foco dessa distopia, “eles que estão a ponto de detonar uma bomba nunca vista antes. Uma bomba capaz de rachar a crosta terrestre e nos destruir completamente” (Bras, 2008, p. 75).

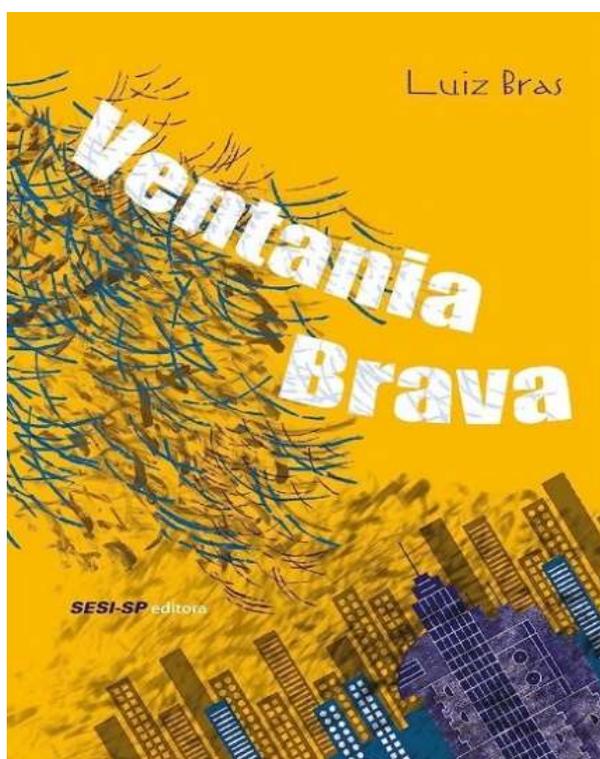
Figura II – Capa do livro *O segredo das larvas* (2019), de Stéfano Volp



Fonte: Volp (2019).

*O Segredo das larvas* (2019), de Stêfano Volp, traz o enredo de uma distopia localizada em um Brasil futurista fragmentado em uma grande metrópole, chamada Éden, e colônias dependentes. Após um marco conhecido como “Breu” ou “Nova Gênesis”, este novo território apresenta novas regras de organização social, econômica e geográfica. A obra foca na protagonista Freya, uma jovem dissidente negra que abandona a colônia de Absinto e se torna resistência na metrópole em busca de justiça e igualdade de direitos. O livro enfoca a discussão de interseccionalidades multiculturais, com ênfase às questões raciais, colorismo e alienação em um cenário distópico.

Figura III – Capa do livro *Ventania Brava* (2015), de Luiz Bras

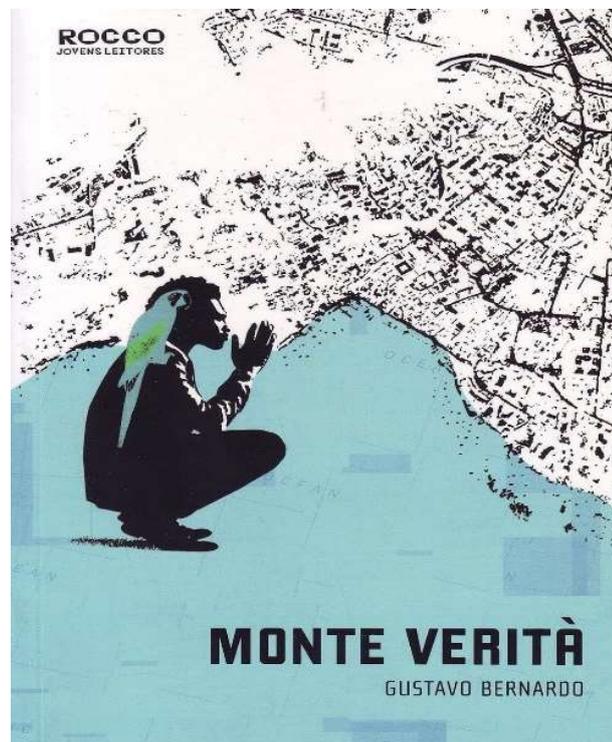


Fonte: Luiz Bras (2015).

Em *Ventania Brava* (2015), de Luiz Bras, há um narrador onisciente que apresenta Daniel, um jovem de treze anos que é o protagonista de um Brasil hiper tecnológico temporalizado em 2090. O culto à juventude e o etarismo são as temáticas centrais da obra, todos os cargos dos mais altos escalões são ocupados por menores de idade, visto que os adultos não conseguiram preservar o mundo e manter a paz. Entretanto, essa nova organização social é ameaçada devido ao aparecimento de uma violenta e sobrenatural ventania, que transforma a sociedade em uma grande distopia.

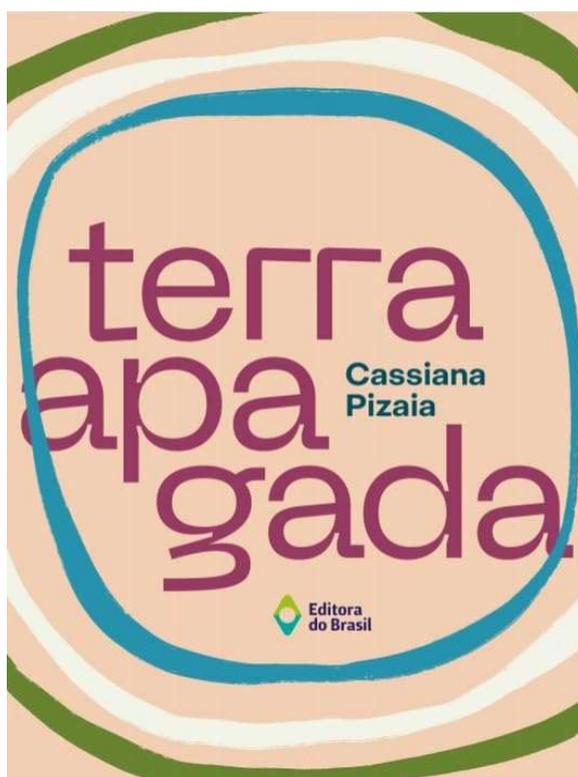
Por sua vez, *Monte Verità*, de Gustavo Bernardo, é uma narrativa juvenil distópica, publicada pela primeira vez em 2009, pela editora Rocco. O material apresenta a história de um homem moçambicano, Manuel, que se exila e trabalha em um hotel, na Suíça, em Ascona, perto do *Monte Verità*, refugiando-se após o assassinato de sua esposa por questões políticas. Em seguida, a sociedade recebe diversos comunicados de origens desconhecidas, trazendo intervenções para o planeta Terra, a partir de então o enredo acontece sob a perspectiva e observações ao entorno de Manuel, tornando-se uma narrativa dupla, guiada pelo entendimento do imperativo categórico proposto por Immanuel Kant.

Figura IV – Capa do livro *Monte Verità* (2009), de Gustavo Bernardo



Fonte: Bernardo (2019).

Figura V – Capa do livro *Terra Apagada* (2022), de Cassiana Pizaia



Fonte: Pizaia (2022).

Por fim, *Terra apagada* (2022), de Cassiana Pizaia, publicado em 2022, aborda a história da protagonista Maya, que vive no ano de 2064 em um Brasil ultratecnológico e controlador. Com dificuldades de se adaptar aos métodos e plataformas educacionais proporcionadas pelo governo, a personagem inicia aulas particulares com um professor que a faz descobrir segredos obscuros do governo, como terras escondidas, modificações na história nacional e proclamação da guerra à linguagem, censurando palavras que podem desestabilizar a ordem.

Em relação à estrutura, esta tese está organizada em cinco capítulos. O primeiro deles, *Literatura juvenil e indústria cultural*, versa sobre a gênese da literatura juvenil, suas especificidades, delimitação do público-alvo e configurações contemporâneas. O objetivo geral deste capítulo é realizar um retrospecto sobre a literatura juvenil e sua consolidação na indústria cultural, dando substrato para posteriormente caracterizar as relações da distopia e juventude. Quanto ao alicerce teórico, este capítulo está, dentre outros autores, embasado nos escritos de Alice Áurea Penteado Martha (2011), Eric Hobsbawn (1995), Peter Hunt (2005), Pierre Bourdieu (1982), Regina Zilberman (1985) e Teresa Colomer (2007).

O segundo capítulo, *O universo da distopia: história, conceitos e recorrências*, tem como objetivo geral discutir a origem da literatura distópica, seus conceitos, construção histórica, linhas teóricas e contextos de produção. Além de discutir o capitalismo atrasado no Brasil e sua relação com a produção distópica nacional. Este capítulo tem base nos teóricos Gregory Claeys (2013), Kathryn James (2009), Leomir Cardoso Hilário (2013) e Russel Jacob (2001).

O terceiro capítulo, *Uma proposta de análise da distopia juvenil brasileira*, objetiva expor e discutir os critérios, o método e o corpus de análise literária das distopias juvenis brasileiras. Além disso, explora os conceitos específicos e basilares da Narratologia e apresenta as cinco categorias de análise do enredo das obras selecionadas, (I) Agente causador, (II) Configuração de poder, (III) Referência histórico-geográfica brasileira, (IV) Índice de percepção da realidade e (V) Mobilidade de transformação.

O quarto capítulo, *Análise da produção distópica juvenil brasileira contemporânea*, verifica e analisa a recorrência temática, estrutural e estética do corpus literário distópico utilizando as categorias explicitadas no capítulo anterior.

O quinto capítulo, *Uma síntese das produções distópicas brasileiras*, realiza um balanço das análises e dos dados do capítulo anterior, por meio de uma síntese comparativa, investigando a manifestação da distopia juvenil no cenário brasileiro e suas implicações no público-alvo e mercado editorial.

## **Capítulo I - Literatura juvenil e indústria cultural**

Este capítulo tem o intuito de realizar uma breve discussão sobre a gênese e consolidação da literatura juvenil. Esta exposição é relevante para o entendimento da temática distópica juvenil, pois suas produções são posteriores à expansão deste subsistema e carregam consigo elementos artísticos e mercadológicos que são extensivos à literatura juvenil de outras temáticas.

De antemão, ressaltamos que não é objetivo desta tese realizar uma discussão extensa e exaustiva da temática, mas trazer à tona alguns tópicos posteriormente aproveitáveis e relevantes para o debate das produções distópicas, dentre eles: problematizações sobre o recorte etário e o perfil de juventude, características desse subsistema, seu histórico de surgimento e consolidação, além de problematizações sobre as dinâmicas mercadológicas próprias da literatura.

Isto posto, este capítulo está dividido em duas seções. A primeira delas, denominada “Literatura Juvenil: contextos e problematizações”, inicialmente objetiva discorrer sobre o surgimento da juventude, suas definições e pluralidade de entendimentos e está pautada, dentre outros, nos escritos de Philippe Ariès (1981), Zygmunt Bauman (2010) e Luís Antonio Groppo (2017). No segundo tópico, as discussões focalizam aspectos importantes para o reconhecimento da literatura juvenil, seus objetivos como Arte e um breve histórico sobre suas múltiplas leituras, embates e definições, embasado, principalmente, nos escritos de Alice Áurea Penteado Martha (2011) e Regina Zilberman (1985).

A segunda seção do capítulo, denominada “Literatura juvenil e indústria cultural”, discute as fronteiras entre a produção artística da Literatura e a lógica mercadológica da literatura juvenil. Essa seção traz uma revisão das teorias de Umberto Eco (1979), Theodor Adorno (2002) e John Thompson (2013). Este momento é relevante para compreender o volume e a forma de consumo das produções distópicas contemporâneas.

### **1.1 Literatura juvenil: contextos e problematizações**

#### **1.1.1 A juventude: gênese e perspectivas teóricas**

A literatura juvenil é ainda pouco estudada e debatida nos espaços acadêmicos, quando comparada à literatura adulta e à literatura infantil. A aglutinação com a literatura

infantil, a partir do termo infantojuvenil, reduz o subsistema a uma categoria complementar à literatura geral e não respeita as particularidades e as complexidades de cada grupo, como a mudança na estrutura de leitura, na percepção de mundo e no gosto artístico.

Muitas vezes, esse reducionismo se relaciona à dificuldade de delimitar as fronteiras entre os conceitos de infância e adolescência, pois não há, conforme os distintos estudos psicogenéticos e da psicologia histórico-cultural, respectivamente Jean F. Piaget e Lev Vygotsky, uma data exata e rígida de transição da infância para a adolescência. Isso acarreta ainda mais a confusão dos conceitos e a categorização dessa literatura pelo público geral.

Desse modo, este primeiro momento da pesquisa propõe discussões e problematizações sobre como e quando surgiu a ideia de juventude, o porquê a juventude se consolidou no âmbito sociocultural, quais são as peculiaridades que a distinguem da infância, dentre outras.

O conceito de juventude é posterior à concepção de infância, ainda assim ambas estão vinculadas às superestruturas do sistema capitalista e seus respectivos desdobramentos históricos. Por isso, é primordial a discussão do surgimento e das relações contextuais e finalidades da infância, as quais posteriormente derivam a juventude.

A concepção de infância é relativamente recente na história da humanidade, conforme o estudo iconográfico de Philippe Ariès (1981), nos primeiros séculos do milênio passado, as crianças eram consideradas adultos em miniatura e, logo, não apresentavam particularidades, “o antigo modo de vida não separava as crianças dos adultos, nem através dos trajés, nem através do trabalho, nem através dos jogos e brincadeiras” (Ariès, 1981, p. 81).

A distinção conceitual de uma infância dotada de peculiaridades e instâncias inerentes a sua faixa-etária não existia, principalmente durante o período medieval, isso pois, conforme Ariès (1981), as experiências infantis no âmbito familiar e social eram breves e insignificantes para tocar as emoções e a memória coletiva.

Posteriormente, a infância passou a ser conceitualizada, de fato, com alterações nas superestruturas sociais, com ênfase no modelo de vida burguês e a ideia de família nuclear tradicional. Segundo Regina Zilberman,

[...] a concepção de uma faixa etária diferenciada, com interesses próprios e necessitando de uma formação específica, só acontece em

meio à Idade Moderna. Esta mudança se deveu a outro acontecimento da época: a emergência de uma nova noção de família, centrada não mais em amplas relações de parentesco, mas num núcleo unicelular, preocupado em manter sua privacidade (impedindo a intervenção dos parentes em seus negócios internos) e estimular o afeto entre seus membros. (1985, p. 13)

A adolescência, por sua vez, também foi um termo vazio de significado anterior ao século XVII. De acordo com Ariès (1981, p. 41), antes deste momento, “conhecia-se apenas a palavra *enfant* (criança)”, sendo o conceito de adolescência dependente e vinculado ao de infância.

O conceito de juventude foi paulatinamente aprimorado, a Antropologia e seus ramos derivados das ciências humanas concebem a juventude como o resultado das revoluções sociais e culturais. Dessa forma, conforme os postulados de Hobsbawm (1995), a juventude teve sua afirmação a partir da denominada *revolução cultural*, presente nas últimas décadas do século XX. Isso foi possível, pois, segundo o autor, nesse momento houve uma reestruturação dos padrões tradicionais, uma vez que os ideais de família nuclear, casamento e patriarcado começaram a ser questionados, ocorrendo rápidas e diversas transformações principalmente no seio da juventude.

Para o autor, a consolidação da juventude pode ser considerada um marco da revolução histórica, “a nova autonomia da juventude como uma camada social separada foi simbolizada por um fenômeno que, nessa escala, provavelmente não teve paralelo desde a era romântica do início do século XIX: o herói cuja vida e juventude acabavam juntas” (Hobsbawm, 1995, p. 253).

Apesar de comungar questões de ordem biológicas, uma vez que a juventude marca uma fase de transformações fisiológicas e mudanças hormonais específicas, é pertinente destacar que, mesmo tendo a revolução cultural estadunidense se espalhado vigorosamente por meio de um capitalismo globalizante, a concepção de juventude não é homogênea e sim múltipla, pois sofre influências variáveis a depender do contexto sociocultural. Em consequência, a definição de uma terminologia e categorização de juventude – principalmente no que tange à tematização de seus interesses – se complexifica a partir do momento em que o cotidiano, as vivências, os direitos e os deveres do público jovens são distintos.

Para Juan Cervera Borrás (1991), o período da juventude em um prisma ocidental capitalista apresenta traços particulares que podem ser mais claramente distintos da fase da infância e da fase adulta:

Os traços característicos são a maturação sexual com implicações psicofisiológicas e psicoafetivas, instabilidade emocional e até hipersensibilidade, aparecimento de pensamento abstrato e raciocínio dialético e interesse em auto-observação. Este período é muitas vezes acompanhado de frustrações e de esforços para descobrir a própria identidade e até mesmo o sentido da vida. A rebelião é geralmente uma consequência da situação confusa e do desejo de autoafirmação (1991, 252 – tradução minha).<sup>8</sup>

Nesta seara, as discussões pautadas no prisma da Biologia não são tão profícuas – apesar de influentes – para a compreensão dos entrelaçamentos entre juventude e campo artístico. O viés sociológico, por outra via, abrange as relações entre Arte e cultura, compreendendo o indivíduo numa perspectiva que engloba as relações sociais e a integração das experiências com o meio. De maneira sintética, a juventude numa perspectiva sociológica pode, conforme Luís Groppo (2017), ser sistematizada em três vertentes: a perspectiva tradicional, teorias críticas e teorias pós-críticas.

A vertente tradicional, tendo Talcott Parsons (1949) como seu principal representante, não concebe a juventude como um ato revolucionário e sim como uma faixa-etária transicional entre a infância e a vida adulta. A expressão juvenil contestadora é censurada e considerada patológica, pois o jovem deve ser preparado e modelado para responder às instituições sociais. Em síntese, essa vertente demonstra que o coletivo deve orientar os jovens para o devido funcionamento da vida privada e social e, desse modo, viram adultos após compreenderem o que se espera deles a partir da educação formal e o domínio das habilidades ansiadas.

As teorias críticas, conforme Groppo (2017), constituem uma transição entre as concepções de juventude, realizando ponte entre a discussão que os consideravam uma crise, desdobramento da modernidade, para um princípio baseado nos valores socioculturais, pois entendiam a heterogeneidade da identidade adolescente como fator positivo. Assim, a vertente crítica se alicerçou nos estudos culturais e na individualidade do jovem frente às instituições sociais.

Os teóricos da corrente crítica são diversos, sendo Karl Mannheim (1982) um dos proeminentes. Este foi um dos pioneiros na concepção da pluralidade de significados que a juventude pode ter, a depender de suas relações contextuais e geográficas. Além disso,

---

<sup>8</sup> No original "Rasgos característicos son la maduración sexual con implicaciones psicofisiológicas y psicoafectivas, la inestabilidad emocional e incluso la hipersensibilidad, la aparición del pensamiento abstracto y del razonamiento dialéctico, y el interés por la observación de sí mismo. Este período a menudo va acompañado de frustraciones y de esfuerzos por descubrir la propia identidad y hasta el sentido de la vida. La rebeldía suele ser consecuencia de la confusa situación y del deseo de autoafirmación" (1991, p. 252).

reconhece a relevância e o impacto que a juventude detém em nossa cultura, inclusive seu alto potencial para subversão à ordem e às estruturas da sociedade e, logo, uma possível contracultura.

Por sua vez, as teorias pós-críticas encaram o jovem como socialmente ativo e produtor de múltiplas culturas, a juventude não é mais uma etapa transacional, mas de significativa importância. A efemeridade e a liquidez nas relações juvenis são ressaltadas, conforme Groppo (2017, p. 11), “as transformações de ordem econômica, tecnológica, política e cultural são tão rápidas que impedem a cristalização de distintas identidades geracionais”.

Zigmund Bauman (2010) é o maior expoente dessa corrente e entende a juventude atual como a “juventude líquida”. Para o teórico, é difícil considerar a juventude como um elemento unificado por causa da efemeridade das relações e identidades dessa faixa etária na modernidade; assim, o jovem precisa ser compreendido de maneira individual em suas relações pautadas no presente e, conforme o autor, dotadas de uma superficialidade.

Essa juventude nasceu e cresceu num mundo no qual podia obter apoio de serviços comunitários socialmente produzidos, um guarda-chuva a prova de água e de vento que lhes parecia sempre ao alcance da mão, para protegê-los contra as inclemências do tempo, o frio das chuvas e os ventos gelados; um mundo em que cada nova manhã parecia prometer um dia mais ensolarado que o anterior e mais regado de agradáveis aventuras (Bauman, 2010, p. 21)

Logo, para Bauman, a juventude contemporânea não presenciou ou lutou politicamente para mudanças sociais, apenas usufruíram das conquistas de outra. Em consequência disso, há uma crise de identidade na juventude, uma vez que os jovens se autoafirmam de diferentes formas em vários momentos, não assumindo com clareza sua personalidade. Conforme o autor, “as identidades flutuam no ar, algumas da nossa própria escolha, mas outras infladas e lançadas pelas pessoas em nossa volta, e é preciso estar em alerta constante para defender as primeiras em relação às últimas” (Bauman, 2005, p. 19). À vista disso, a marca da juventude moderna é a instabilidade nas relações pautadas no imediatismo e com uma mudança frenética em sua postura filosófica individual, acarretada em crises existenciais constantes.

O forte apego ao consumismo e ao imediatismo é a base para o entendimento da juventude, no viés da modernidade líquida, o valor da identidade jovem está ligada ao que ele consome, seu poder de compra e de que forma é consumido. Assim, o importante

para a cultura pós-moderna está justamente em ter acesso aos bens de consumo do momento, descartando e (re)consumindo produtos de forma frenética. A identidade pessoal se aglutina com a capacidade de consumo.

Em suma, a partir das breves observações sobre a Sociologia da juventude, compreende-se que não é possível traçar um perfil homogêneo para juventude contemporânea e tampouco para a juventude brasileira. Isso pois as multiplicidades de culturas, raças, identidades sexuais, e condições econômicas, modo como a filosofia juvenil se configura no mundo e no Brasil atualmente, torna-se inviável exprimir com exatidão o que é o jovem atual.

### **1.1.2 A Literatura Juvenil**

A priori é relevante ressaltar que similarmente ao surgimento do conceito de juventude como um desdobramento da infância, a literatura juvenil surgiu como uma “prima” mais velha das produções destinadas à infância, por vezes apresentando características em comum.

A literatura infantil, quando da sua gênese, não estava pautada pelo caráter gratuito da arte, tampouco pelo viés artístico e critérios de literariedade, mas se vinculava ao saber burguês e ao anseio de uma educação moralizante dos menores. Seu caráter pedagogizante contribuía para a ideia de inferioridade dos materiais literários infantis, pois sua circulação estava praticamente restrita aos bancos escolares e visava a educar para o padrão social em que estava inserida. É válido ressaltar que ainda hoje a literatura infantil encontra dificuldades de se desprender da pura pedagogia, uma vez que é utilizada como um meio e/ou método para difundir conteúdos curriculares e conceitos socioculturais, portanto, não sendo entendida como um objeto de arte, com o valor próprio. Na leitura de Regina Zilberman:

Os primeiros textos para crianças são escritos por pedagogos e professores, com marcante intuito educativo. E, até hoje, a literatura infantil permanece como uma colônia da pedagogia, o que lhe causa grandes prejuízos: não é aceita como arte, por ter uma finalidade pragmática; e a presença deste objetivo didático faz com que ela participe de uma atividade comprometida com a dominação da criança. (1985, p. 13-14)

Ao fim do século XVII, alguns títulos destinados às crianças ficaram consagrados como clássicos da literatura, como as produções de La Fontaine e Perrault. Contudo,

conforme Lajolo e Zilberman (1999), é apenas no século XIX que o enfoque e tratamento ao texto infantil foi ampliado e consolidado, mas ainda sob a perspectiva maniqueísta e utilitária, de reprodução de valores hegemônicos.

Décadas após a consolidação infantil que a literatura juvenil conseguiu ganhar espaço no repertório literário. Antes de compreender, contudo, seu histórico é primordial pensar em sua definição e distinção de sua prima jovem. Por isso, este estudo parte de uma perspectiva de que é possível entender a literatura juvenil como as obras literárias que quebram a simetria entre seu escritor adulto e o jovem leitor ao adentrar no universo juvenil, apresentando personagens, momentos e atualidades com os quais seu público-alvo pode se identificar e, inclusive, aprimorar seu horizonte de expectativas. Para isso, conforme Martha (2011, p. 18), o escritor da literatura juvenil “deve comprometer-se com as reais necessidades e capacidades afetivas e intelectuais de seus receptores, no que se refere à organização textual e aos modos de reelaboração do real”.

A partir das especificidades de seus receptores, a literatura juvenil deve ser entendida como um subsistema presente no universo literário, pois essas produções representam a cultura literária dos jovens e, logo, têm a característica de um organismo vivo, ao estarem em constante mutação e sintonizadas com as mudanças das macro estruturas socioculturais.

A cultura literária juvenil entende o leitor em desenvolvimento, contudo não restrita a esse fim, e traz criticidade e humanização a quem integra esse universo. É assim que a função humanizadora, proposta por Antonio Candido (1989), urge na juventude em que o jovem está repleto de escolhas, pressões e demandas imediatas, que poderão afetá-los a longo prazo, como carreira, estudos, faculdade, relacionamentos afetivos, entre outros. Logo, a literatura e o devaneio são imprescindíveis a esse jovem por possibilitar o trânsito a outras realidades, provar de sensações ainda não exploradas, questionar-se e indagar das possibilidades e dos “e se”, explorando e ampliando suas relações intrapessoais, repertório cultural e a sua relação intersocial com o mundo.

No que tange ao aspecto intrapessoal, a literatura juvenil responde à construção da identidade deste jovem, a partir de uma experiência artística imersiva, catártica e emocional, mostrando-o como um eu em um mundo repleto de opções, confrontando sua singularidade em um coletivo e despertando questões recalcadas: ora encorajando-o, ora embevecendo-o; ora pacificando-o, ora inquietando-o; ora conformando-o, ora conflitando-o. Em síntese, nas palavras de Bartolomeu Campos Queirós (2012, p. 74),

“Há livro que ‘ensina’, ou melhor, determina a sina do sujeito. Há livro que concorre para o sujeito reinventar o seu destino”.

Dessa forma, em diversos momentos históricos de desesperança e pessimismo entre a geração jovem, a literatura foi e pode ser um alvo de escape e sublimação dessas expressões individuais, com vistas a humanizar e sociabilizar. O texto literário pode, conforme Nelly Novaes Coelho (2000):

atuar sobre as mentes, onde se decidem as vontades ou as ações; e sobre os espíritos, onde se expandem as emoções, paixões, desejos, sentimentos de toda ordem... No encontro com a Literatura (ou com a Arte em geral), os homens têm a oportunidade de ampliar, transformar ou enriquecer sua própria experiência de vida, em um grau de intensidade não igualada por nenhuma outra atividade. (Coelho, 2000, p. 29)

Na perspectiva interpessoal, é possível compreender que a Literatura juvenil contemporânea tem se consolidado de modo simbiótico como instrumento difusor e socializador cultural, pois suas produções: (I) recebem influência dos acontecimentos cotidianos, das ressignificações sobre os papéis da juventude, da geopolítica, dos movimentos sociais e da pluriculturalidade e (II) influenciam o pensamento e a filosofia do jovem sobre os paradigmas contemporâneos e globais, ao expandir seu repertório e as fronteiras de pensamento.

Assim, as produções contemporâneas da literatura juvenil, em seu viés artístico, distanciam-se das propostas pedagogizantes e moralistas, ao abordar temáticas múltiplas e fraturantes, as quais podem gerar longos debates e denunciam as adversidades e complexidades atuais. Conforme Martha (2011, p. 15), “as obras contemporâneas tratam de assuntos anteriormente proibidos a leitores mais jovens - morte, separações, violência, crises de identidade, escolhas, relacionamentos, perdas, sexualidade e afetividades”.

Em síntese, as novas temáticas que a literatura juvenil contemporânea carrega derivam das novas vivências dos jovens, não mais circunscritos a valores locais, uma vez que esses adolescentes estão inseridos em contextos multimidiáticos (com o uso intensivo de redes sociais) e globalistas, quebrando fronteiras entre comunidades, convicções e vivências.

Consequente à infinidade de títulos publicados no contexto globalista, os propósitos de produção e consumo do material literário são diversos. O literato Edmir Perrotti (1986) categoriza a essência das obras voltadas para jovens em uma tríade: (I) discurso estético, (II) discurso utilitário e (III) utilitarismo às avessas.

A primeira categoria, do discurso estético, remete a um leitor juvenil ativo, diverso, construtor e transgressor do signo, ultrapassando a “transmissão de certezas, de alinhamentos rígidos do mundo, mas com seu questionamento, caso o leitor deseje, pois, tal decisão também cabe a ele” (Perrotti, 1986, p. 15). O segundo aspecto utilitarista, em polarização, liga-se ao pedagogismo e uma perspectiva passiva do leitor, o qual não deve romper com a superficialidade e a monologização do signo, logo “tal discurso buscou não somente adaptar a criança e o jovem à vida social, mas adaptá-lo a um determinado modelo social: o burguês”. (Perrotti, 1986, p. 117). Por fim, o utilitarismo às avessas representa a tentativa de alguns textos em disfarçar esse autoritarismo e veicula uma concepção de literatura educacional não tão óbvia, mas com aspectos morais de forma latente no texto.

Para compreender os propósitos de produção juvenil e o respectivo consumo do material literário pelo público jovem na atualidade é importante realizar um breve construto histórico da constituição deste subsistema. A literatura juvenil teve gênese no final do século XX, nas décadas de 60 e 70, consoante à Lajolo e Zilberman (2007), a partir do desenvolvimento de um modelo econômico capitalista selvagem, o qual encontrou na juventude um novo nicho comercial e uma oportunidade de expandir o mercado consumidor livresco.

Em consequência aos ideais globais e econômicos da criação da juventude, houve um aumento frenético e exponencial das publicações de obras literárias juvenis. Na história da literatura juvenil brasileira do século XX, é possível observar este aumento produtivo e também das temáticas ligadas às concepções de jovem e ao contexto sociohistórico.

Nas décadas de 60 e 70, o material literário juvenil brasileiro (quase inexpressivo quantitativamente em produção quanto as suas décadas posteriores) se relacionava principalmente à releitura de clássicos literários internacionais canônicos. Essa produção adaptada de cânones possuía fortes amarras pedagógicas e, logo, o teor artístico se subordinava a ensinamentos moralizantes da época, a literatura está, então, vinculada à instituição escolar que a normatiza e direciona.

Enquanto a década de 60 não foi profícua nos títulos literários lançados, a década de 70 apresentou o tímido início da coleção Vaga-lume, editora *Ática*, a qual posteriormente se tornou um marco comercial na história da literatura juvenil brasileira, apresentando mais de uma centena de livros publicados ao longo das décadas. Conforme Borelli (1996), no entanto, a coleção foi criada para responder às demandas pedagógicas,

tendo a principal finalidade de se estabelecer como materiais paradidáticos complementares nos bancos escolares. Na década de 70 propriamente, a coleção trouxe títulos juvenis de grande relevância comercial, como *A ilha Perdida* (1973) e *Éramos seis* (1973), de Maria José Drupé, e *O escaravelho do Diabo* (1974), de Lúcia Machado de Almeida.

Na década de 80, a literatura juvenil teve um novo marco a partir de investimentos de órgãos públicos nacionais, os quais incentivavam a leitura por ligá-la à alfabetização e o aprimoramento de concepções escolares. Segundo a leitura de Joao Luis Ceccantini (2004), a produção literária dava auxílio para a ruptura das estruturas rurais arcaicas brasileiras, tendendo a superar o aspecto ruralista e abrir novas portas para a construção de um Brasil urbanizado. Alguns títulos de grande destaque comercial da época são: *Açúcar Amargo* (1981), de Luiz Puntel, *O Mistério do Cinco Estrelas* (1981), de Marcos Rey, *Lando das Ruas* (1981), de Carlos de Marigny, *A Droga da Obediência* (1984) e *Pântano de Sangue* (1987), primeiros títulos da coleção Karas, de Pedro Bandeira.

Houve grandes investimentos, tanto de iniciativa pública quanto privada para o desenvolvimento de uma literatura urbana e escolar:

Na década de 1980, a Fundação Nacional do Livro em parceria com a iniciativa privada patrocinou projetos de incentivo à leitura. O objetivo dos projetos consistia em melhorar o acervo de livros de literatura infanto-juvenil das escolas públicas e oportunizar aos alunos o acesso ao livro. No período de 1982 a 1985, com o apoio da Fundação Nacional do Livro Infanto-Juvenil (FNLIJ), foi desenvolvido o projeto Ciranda de Livros, patrocinado pela Hoeschst do Brasil, Fundação Roberto Marinho e pela Fundação Nacional do Livro. O projeto distribuiu livros em trinta mil escolas da rede pública de ensino, de todo o país. (Copes; Saveli, s.d, on-line)

Já a década de 90 deu seguimento aos programas de desenvolvimento nacional, como a criação do “PROLER”, em 1992, e o Programa Nacional Biblioteca da Escola (PNBE), em 1997. Além dos diversos programas e premiações literárias, na década de 90, conforme Martha (2011), surgiram autores que passaram a integrar o cânone juvenil contemporâneo, de significativa expressão quantitativa nas vendas dos títulos e qualitativa nos segmentos de premiações e da crítica especializada, como: Luís Dill, Gustavo Bernardo, Ivan Jaf e Caio Riter.

Atualmente, o repertório juvenil abrange temáticas vastas, heterogêneas e diversificadas. Destacam-se no consumo global, as sagas fantásticas, como *Harry Potter* (2001), de J.K. Rowling; as distopias, como *Jogos Vorazes* (2008), de Suzanne Collins; as Chick-lit, como *Os delírios de consumo de Back Bloom* (2000), de Sophie Kinsella; as

sick-lit, como *A Culpa é das estrelas* (2012), de John Green; as lad-lit, como *O apanhador no campo de centeio*, de J. D. Salinger, dentre muitos outros, como as narrativas de teor histórico, *O diário de Anne Frank*, e os livros publicados por influencers, como *As aventuras na Netoland* (2018), de Lucas Neto.

Uma outra forma de agrupamento é apresentada por Martha (2011) que, a partir de algumas obras selecionadas, organiza as principais temáticas abarcadas na literatura juvenil contemporânea e as divide em: linha psicológica, linha folclórica, linha histórica, linha do realismo cotidiano ou de denúncia, linha de suspense e/ou terror e linha policial.

Além das múltiplas temáticas, a literatura juvenil se apresenta consolidando recursos gráficos-editoriais diversos. O texto escrito é apenas um dos meios de linguagem e significação que esta literatura abarca, o projeto gráfico-editorial contribui com que esses textos abordem múltiplas semioses. No que diz respeito às ilustrações e gravuras no material, elas proporcionam um trato com as palavras, não reduzindo a linguagem polissêmica da literatura, mas a complementando.

Além disso, o projeto gráfico-editorial – como o design, diagramação, fonte, coloração, suporte – apresenta um grande apelo comercial e ao mercado literário, mas não se configura como uma mera embalagem ao tornar o texto imaterial em um livro-objeto. O projeto gráfico-editorial propicia ao leitor juvenil uma experiência estética mais requintada, permitindo a combinação da leitura com o sensorial. Conforme Marc Barreto Bogo (2016, p. 203), “o projeto gráfico do livro articula as particularidades que o fazem ser um objeto significante. São escolhas que dizem respeito à configuração formal do livro e que podem acarretar experiências de leitura muito diversas”.

Diante dessas reflexões, vendo que a literatura juvenil mobiliza questões como humanização e alteridade do jovem, uma heterogeneidade temática e formal que contempla diferentes artes e semioses, não é possível considerar a literatura destinada aos jovens como inferior ou preparatória, logo, menosprezar ou reduzir o papel da literatura juvenil é o mesmo que atenuar a relevância do papel social do jovem em nossa sociedade. Por isso, esta tese comunga com Sandra Beckett (1997), ao entender a literatura destinada aos jovens não como uma subliteratura – pensamento hegemônico cuja tendência é reducionista – mas como uma superliteratura, pois, como discutido na seção, retrata simbolicamente a identidade juvenil e socializa a cultura.

## 1.2 Literatura juvenil: indústria e cultura

A literatura no decorrer da História humana foi caracterizada por especificidades diversas, sumariamente: durante a antiguidade, na era platônica, a Literatura era acusada de corromper o Homem; séculos após, o texto escrito era considerado sagrado e estava majoritariamente atrelado às ideias da igreja; nas grandes guerras mundiais, os livros eram acusados de subverter a ordem hegemônica. Desse modo, durante muito tempo a sociedade aferiu uma pluralidade de sentidos, sentimentos e necessidades ao texto literário.

Com as revoluções industriais, a consolidação do capitalismo como modelo de produção e a hegemonia dos meios de comunicação em massa, o acesso às mercadorias foi facilitado e as manifestações culturais não passaram despercebidas. A literatura é integrada à grande cadeia de produção do sistema capitalista e, continuamente, torna-se objeto de consumo, lazer e entretenimento, complexificando-se ao tratar das esferas – por vezes opostas, por vezes integrativas – arte e mercadoria.

Sobre o aspecto dual, a Arte é uma prática essencialmente humana e durante muito tempo algumas correntes artísticas a entenderam sob seu aspecto de gratuidade. Antonio Candido (1989) defende a literatura como bem essencial a todo ser humano, caracteriza-se como um direito básico, pois uma de suas finalidades é a capacidade de humanização de seu leitor. Todavia, na perspectiva de Karl Marx (2008), como outros segmentos culturais ao integrar o âmbito da produção capitalista, sua essência e roupagem são frequentemente transfiguradas em produto mercadológico e, por consequência, tende a ser alienadora e desumanizada.

Atualmente, com o colapso econômico global do pós-pandemia, a Arte tem sido mais agressivamente considerada um objeto supérfluo, de luxo e destinada às camadas mais altas. Seu acesso e consumo são ainda mais limitados e mais caros, o que contradiz a democratização do acesso à Arte, preconizado inclusive em políticas públicas nacionais.

No aspecto integrativo, quando a Arte entra nas dinâmicas logísticas de mercado, acaba recebendo mais visibilidade, recursos e investimentos. Com a alta demanda de audiência, diversas facetas, anteriormente não praticadas, podem ocorrer: como a extensão de universos e multiversos literários, maior dedicação ao manejo gráfico-editorial, grandes eventos de discussão sobre o conteúdo, encontro de fãs, investimentos em vídeos nas plataformas e redes sociais, dentre muitos outros.

Como aludido por John B. Thompson (2013), o campo literário é constituído por cooperação e competição, as organizações e as firmas que integram o mercado são complexas e envolvem uma série de elementos e profissionais, acarretando em relações de poder por vezes arbitrárias. Há nessas relações o capital econômico, humano, social, simbólico e intelectual; dessa forma, para a grande rede de cadeias editoriais, o valor de um livro está no seu potencial de gerar não apenas capital econômico, mas também o capital simbólico.

O capital econômico são os recursos financeiros destinados à produção artística, ele financia e sustenta a grande cadeia de produção. No viés da empreitada literária e sua produção mercadológica, o autor atua como parte do processo, sem deter total controle sobre a obra. Conforme Thompson (2013), além do autor, há o agente de criação, de desenvolvimento, de controle de qualidade, os investidores, o *publisher*, os editores, os diagramadores, os distribuidores (tanto das vendas em atacado como da rede varejista), os designers, os revisores, os agentes de marketing, dentre muitos outros. Esse grande leque de postos, pois “cada tarefa ou função na cadeia editorial existe principalmente porque, de alguma forma, ela contribui em variados graus de importância para o objetivo geral da produção e venda de livros” (Thompson, 2013, p. 24).

Em outra via, Thompson (2013) diz que não é apenas o capital econômico que influencia a relação da indústria cultural, mas também há o capital simbólico e cultural (compreendidos como a métrica hierárquica de cultura, hábitos, prestígios e erudição) na constituição do mercado literário. Assim, o campo literário é “um espaço estruturado de posições sociais, que pode ser ocupado por agentes e organizações e no qual a posição de qualquer agente ou organização depende do tipo e da quantidade de recursos ou ‘capital’ que eles têm a sua disposição” (Thompson, 2013, p. 9 -10).

Na literatura juvenil especificamente, o mercado teve alcance a partir dos desdobramentos da revolução cultural americana, a qual consolidou o jovem como um novo alvo para a indústria de cultura, já que agora “[...] nasce um adolescente [...] ator consciente de si mesmo cada vez mais bem visto pelos fabricantes de bens de consumo.” (Thompson, 2013, p. 253). Com isso, a cultura juvenil se tornou dominante nas economias de mercado desenvolvidas, utilizando a indústria cinematográfica, musical, da moda e universitária como veículo de promoção da cultura jovem.

Esta revolução cultural deu origem ao “boom adolescente” que modificou as estruturas culturais em seu sentido mais basilar, influenciando a filosofia, os costumes e, de modo direto, a fruição da arte e o lazer.

Com respeito ao jovem, o campo literário multiplica-se aceleradamente, no compasso da cultura de massa. Isso acontece devido à “descoberta” da juventude, que acontece a partir dos anos 70 do século XX, com toda uma produção cultural de consumo fácil e um mercado de bens efêmeros e descartáveis. Nas camadas média e alta da população, tem-se uma faixa que ainda não produz (pois não trabalha), mas gasta largamente, estimulando a economia. Por isso, há tanta atenção a seus interesses: o cotidiano juvenil, a aventura, o policial, a ficção científica, o mistério, o terror, a amizade, o amor, as relações familiares são temas constantes nas narrativas, em que, muitas vezes, as personagens fictícias convivem com as históricas. (Aguilar, 2011, p. 67)

A literatura juvenil se estabeleceu como um produto cultural que, em linhas gerais, acompanha as dinâmicas do mercado e os processos de produção em larga escala, alcançando um amplo público. As implicações da fusão entre literatura e mercado são diversas, há teóricos que as entendem com conotação negativa à integração de Arte com mercado, como Adorno (2002), e outros que veem desdobramentos também vantajosos, como Umberto Eco (1979).

Para Adorno (2002), a Arte no sistema capitalista pode ser considerada nociva, uma vez que há o intuito da indústria em fazer com que o trabalhador seja alienado a partir da posição de espectador das produções artísticas, ou seja, limitando-o a um observador. Conforme o teórico, a indústria oferece entretenimento para que o tempo vago seja preenchido e a classe dominada não reflita sobre sua realidade, oferecendo às massas algo que a tranquilize e não proponha problemas para o desejo de uma real mudança nas superestruturas sociais.

Na concepção de Adorno (2002), a Arte proporcionada às massas pode ser metaforizada como uma “anestesia”, cujas informações não são gratuitas. Embasado em uma perspectiva marxista, propõe que a indústria cultural não surge de baixo para cima, mas é preparada e planejada para o consumo das classes – exemplos são a padronização dos produtos (cultura igual para as massas e linguagem de fácil acesso) e a racionalização das técnicas de produção.

Entretanto, a ideia de que toda produção artística é preparada com o intuito de reforçar a mecânica desse sistema há de ser pensada com atenção, uma vez que há tentativas artísticas de rupturas e questionamentos do sistema, como a arte engajada em questões sociais, além de haver diversos tipos de leitores, cuja relação com a Arte não é passiva, mas reflexiva e questionadora. Além disso, o grande volume de publicação

possibilita o surgimento de obras de qualidade, bons títulos que se destacam não só pelo apelo comercial, mas por seu valor literário serão publicados neste íterim.

Em um pensamento divergente de Adorno (2002), e que esta tese comunga, está Umberto Eco (1979). Este não se mostra tão ortodoxo em relação a sua posição sobre a indústria cultural. A cultura de massa, apesar da máxima expressão nas sociedades capitalistas não se restringem a esse sistema econômico, mas, conforme Eco (1979), há a necessidade de fazer uso dos meios de comunicação de massa sem ser alienado por eles. Nesse contexto, a cultura de massa não é e nem deve ser compreendida como uma imposição hierárquica, mas como um fenômeno que pode ser interpretado e ressignificado de maneira sistêmica.

Umberto Eco em *apocalípticos e integrados* (1979) reúne os principais pontos positivos e negativos amplamente difundidos sobre a indústria cultural e a cultura das massas. Dentre os fundamentos que o teórico elenca, destacamos abordar que a cultura de massas não substitui a cultura superior, pois ambas coexistem dentro do mercado editorial – é recorrente no mercado livresco atual acharmos autores como Machado de Assis coexistindo nas listas de vendas nacionais juntamente a *youtubers*, como Felipe Netto e títulos da literatura de culinária. Eco (1979) também ressalta que um grande ponto positivo do alto alcance que o mercado editorial tem sobre a cultura de massas é o “acúmulo informacional”, logo, o fato de as produções no âmbito artístico alcançarem uma expansiva massa, contribui para o aumento de pessoas entrando em contato com as informações e expressões culturais gerais.

No que tange às principais críticas apontadas por Umberto Eco acerca da indústria cultural, é relevante ressaltar a ideia (defendida em certo aspecto por Adorno), de que a cultura de massas tende a se difundir de forma homogênea nos mais diversos territórios, contribuindo para que haja um acesso e uma perspectiva de mundo homogênea, muitas vezes, vinculada ao interesse da elite econômica.

Contudo, Eco não vê na cultura de massas uma perspectiva apocalíptica, mas uma possibilidade de coexistência, de serem complementares e de proporcionar fruição das mais diversas obras as classes sociais. “Portanto, só aceitando a visão de vários níveis como complementares e todos eles fruíveis pela mesma comunidade de fruidores, é que se pode abrir caminho para uma melhoria cultural dos *mass media* (...)” (Eco, 1979, p. 59).

Ao considerarmos o acesso à cultura pelas massas ao longo do tempo, é perceptível um progresso. Conforme Eco (1979), em períodos anteriores, as massas eram

com frequência privadas do acesso à cultura, mas a cultura de massa exerceu um papel fundamental na democratização do conhecimento e da expressão artística, proporcionando oportunidades para um público mais amplo participar do cenário cultural. Por conseguinte, a intolerância em relação à cultura de massas traz um ideário aristocrático, uma vez que esse desprezo é pela própria massa e não exatamente o produto cultural gerado desta. A partir dessa reflexão, é compreendido que a diversidade cultural e artística presente na cultura de massa pode refletir as complexidades e riquezas da sociedade em que se manifesta.

A questão da estética e da literariedade na cultura de massa levanta indagações sobre a validade da inovação quando esta se mescla com as camadas populares. Pautado nas formulações de Eco (1979), será que a estilística é apenas autêntica quando rompe com a tradição ou ela pode manter sua força ao penetrar nas massas? Essa reflexão elucida a dinâmica entre originalidade e aceitação popular na cultura de massa, por isso é importante compreender que os meios de massa não devem ser vistos como puramente conservadores do ponto de vista estilístico e cultural. Pelo contrário, eles constituem um conjunto dinâmico de novas linguagens e modos de expressão. A cultura de massa, ao incorporar essas novas formas, também questiona constantemente as tradições estabelecidas, estimulando uma evolução cultural contínua.

Afinal, após as discussões e ponderações dos mais diversos teóricos, identificamos que não é possível classificar a literatura juvenil massificada, produto dessa indústria, como mercadoria efêmera, descartável e, logo, sem valor artístico e acadêmico. Isso em razão de que, mesmo sendo um artigo com finalidades comerciais e com tendência à homogeneidade cultural, é relevante o estudo acadêmico de produções juvenis massificadas, pois o texto direcionado ao jovem traz consigo duas principais implicações: (I) A produção capitalista opera e é operada pelo gosto do público e (II) essas produções dão margem para interpretações filosóficas-culturais da modernidade.

Sobre o primeiro argumento, é imprescindível não ignorar as dinâmicas de marketing e mercado. A produção contemporânea opera o gosto do público quando investe mais em uma determinada literatura do que em outra; porém, financiamentos sem retorno do público não respondem às expectativas de mercado, por isso o aval dos leitores sobre a obra publicada é fundamental para a continuação do funcionamento da Indústria. Em síntese, a indústria tenta constantemente criar gostos e inovar em suas publicações; mas quem os tornam best-sellers e, conseqüentemente, aprova esses textos é o público.

Exemplo disso é a saga *Harry Potter* (1997), de J. K. Rowling, que desencadeou um boom no mercado editorial juvenil, pois após o sucesso da saga muitas outras obras juvenis, como *Percy Jackson* (2005), de Rick Riordan; *Jogos Vorazes* (2008), de Suzanne Collins; e *Crepúsculo* (2005), de Stephenie Meyer, tiveram espaço não apenas nas gôndolas das livrarias, mas também no cinema e na televisão, consagrando-se e se difundindo na cultura e no imaginário juvenil popular global. De modo similar, obras anteriormente publicadas surfaram nesse boom e se consolidaram na expansão desse mercado, evidenciando essa tendência que se retroalimenta em paralelo com o gosto do público, como ocorreram com as obras *Anne de Green Gables* (1908), de L. M. Montgomery, e *As Crônicas de Nárnia* (1950), de C.S. Lewis, dentre muitos outros.

Outro desdobramento que justifica o estudo desse campo, sintonizado nas massas, é que ele responde ao cotidiano e anseios dos jovens, possibilitando interpretações filósofas-culturais. Assim, trazer à baila o debate crítico sobre as principais produções literárias contemporâneas fornece uma leitura que auxilia a desvendar padrões acerca da perspectiva do jovem sobre seu entorno social e cultural, sua filosofia, comportamento, angústias, anseios, dentre outros.

Por exemplo, as leituras e interpretações da juventude acerca de a bruxinha Hermione, de *Harry Potter* (1997), e de a rebelde Katniss Everdeen, de *Jogos Vorazes* (2008), fomentaram discussões sobre sexismo e empoderamento feminino, o mesmo ocorreu com os livros de Vitor Martins, como *Quinze dias* (2017), que tocam na questão da pluralidade sexual. Pautas raciais e de resistência pós-coloniais também são temáticas consumidas e debatidas por esse público, como os livros best-sellers de Daniel Munduruku, os quais discorrem sobre a identidade indígena, e Alê Santos, que debate sobre a identidade negra e o afrofuturismo.

## CAPÍTULO 2 – O UNIVERSO DA DISTOPIA: HISTÓRIA, CONCEITOS E RECORRÊNCIAS

Todo cuidado é pouco  
O perigo está no oco  
O muro nasce do escuro  
A aranha tece na entranha  
Saber quando pousa o corvo  
E onde esconde seu ovo  
Atenção ao escorpião  
Que vive no coração  
Olho vivo na serpente  
Que mora dentro da gente.  
(Azevedo, 2015, p. 9).

### **Introdução**

O segundo capítulo desta tese, “O universo da distopia: história, conceitos e recorrências”, tem como objetivos discutir a origem social e histórica da literatura distópica, seu contexto de produção, suas múltiplas perspectivas e linhas teóricas, além de traçar as principais recorrências já consolidadas no cânone mundial e no mercado editorial.

O estudo da distopia ainda é embrionário na história da Literatura, isso devido à consolidação ocorrer apenas no século XX. Sua definição também está em construção, mas é entendida sinteticamente por duas perspectivas comparativas com a utopia: a de oposição e de complementariedade. De antemão, nesta tese, entendemos a distopia não como tendência estética somente, mas como um movimento que integra os aspectos artísticos, filosóficos e sociológicos do cotidiano, que são reverberados em produções ficcionais atualmente consideradas hiperbólicas; contudo, não distantes do real. É movimento, pois ultrapassa os limites da literatura, influencia e dialoga com outras áreas da cultura, com o pensamento crítico-filosófico e da vida social.

A primeira seção, denominada “Antecedentes da distopia: a Utopia”, tem objetivo de apresentar o movimento utópico como primário para o desenvolvimento da perspectiva distópica. Será feita uma breve recuperação histórico-filosófica dos princípios dessa perspectiva, bem como suas principais recorrências na literatura canônica. Esta seção

utiliza como base principalmente Platão (2002)<sup>9</sup>, Thomas Morus (2004)<sup>10</sup> e Rousseau (1996)<sup>11</sup>.

A seção “Distopia: origem e contexto socio-histórico” traz a base histórica do movimento distópico. Neste momento, é abordado como a distopia se constitui a partir de um intrínseco teor histórico, sendo fruto das modificações e pessimismo generalizado presente no século XIX e XX. Elencamos dois marcos históricos fundamentais para a origem e consolidação do movimento distópico, respectivamente, a Revolução Industrial e as Guerras Mundiais. Os autores que dão base para esta seção são Eric Hobsbawm (1995; 2007), Hedley Paul Willmott (2008) e José Jobson de Andrade Arruda (2000).

Antonio Candido é o autor fundamental deste capítulo, pois relaciona as fronteiras entre o estudo literário e histórico, cujos escritos mostram que só podemos entender essa relação fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra. Dessa forma, o elemento histórico não se apresenta como significado por si só, mas exerce papel na composição também estrutural, tornando-se elemento interno. “A arte é a transposição do real para o ilusório por meio de uma estetização formal, que pressupõe um tipo arbitrário de ordem para as coisas, seres e sentimentos” (Candido, 2006, p. 56).

A última seção, “Distopia: perspectivas e recorrências literárias”, visa apresentar as correntes teóricas da distopia, suas concepções e heterogeneidade epistemológica. Além disso, são expostas as principais características e recorrências do movimento distópico nos principais títulos da literatura canônica e comercial mundial. Os autores que alicerçaram essa discussão são Kathryn James (2009), Gregory Claeys (2013), Leomir Cardoso Hilário (2013).

## **2.1 Antecedentes da distopia: a Utopia**

O termo Utopia é um neologismo, cuja etimologia grega significa “não-lugar”, “U” é a negação, enquanto “topos” configura lugar. Essa perspectiva transcende a literatura, tendo a filosofia como ciência base. Os filósofos utópicos se debruçaram em estudar uma sociedade imaginada, a aspirar à identificação de um lugar perfeito, superando as deturpações éticas e morais do local em que habitavam.

---

<sup>9</sup> Escrita original por volta de 380 a.C.

<sup>10</sup> A obra *Utopia*, de Thomas Morus, foi escrita originalmente em 1516.

<sup>11</sup> A obra *O Discurso sobre a Origem e os Fundamentos da Desigualdade entre os Homens*, de Jean-Jacques Rousseau, também conhecida como *O Bom Selvagem*, foi escrita em 1755.

A Utopia é constituída a partir de uma sociedade ideal, seu universo está pautado em uma ordem social, uma meta idealizada em que o social está inserido. Seu surgimento remonta à Grécia Antiga<sup>12</sup>, quando o viés filosófico conjecturava uma sociedade perfeita, em que a política se concretizava a partir da forma ideal.

As primeiras abordagens filosóficas – futuramente consideradas – utópicas, remetem à antiguidade clássica, sobretudo à obra de Platão. O platonismo é a primeira onda filosófica que formula um conjunto de ideias visando à projeção de uma sociedade utópica e ideal, buscando a perfeição. Em *A República*, Platão constrói um diálogo entre Sócrates e Glauco visando à cidade-estado perfeita, a qual denomina de Kallipolis<sup>13</sup>, um local justo, que supera o modelo aristocrático associado ao hereditarismo e na tradição, ao adotar o conhecimento e a razão como elementos basilares na administração.

Sócrates — Enquanto os filósofos não forem reis nas cidades, ou aqueles que hoje denominamos reis e soberanos não forem verdadeira e seriamente filósofos, enquanto o poder político e a filosofia não convergirem num mesmo indivíduo, enquanto os muitos caracteres que atualmente perseguem um ou outro destes objetivos de modo exclusivo não forem impedidos de agir assim, não terão fim, meu caro Glauco, os males das cidades, nem, conforme julgo, os do gênero humano, e jamais a cidade que nós descrevemos será edificada. Eis o que eu hesitava há muito em dizer, prevendo quanto estas palavras chocariam o senso comum. De fato, é difícil conceber que não haja felicidade possível de outra maneira, para o Estado e para os cidadãos. (Platão, 2002, p. 238)

Para Platão, as cidades-estados são deturpadas devido à ganância, soberba, corrupção, tirania e falta de conhecimento filosófico-racional dos governantes. Nessa formulação, considerada utópica, a civilização cujo exercício do poder estivesse vinculado a um filósofo passaria realmente a funcionar, ser justa e, em consequência, proporcionar felicidade a seus cidadãos.

A utopia platônica tem como base o dualismo presente no conceito do mundo das ideias e o mundo material. A sociedade perfeita se encontra no mundo metafísico, na essência, onde tudo é perfeito e duradouro, em que o conhecimento e a razão são elementos determinantes; logo, cidades-estados são imperfeitas justamente por focarem a ilusão, a finitude e a aparência, cuja tentativa de organização política é uma visão refratada do mundo ideal, caracterizando-se como uma cópia pertencente ao mundo sensível.

---

<sup>12</sup> Em *A República*, de Platão, há o ideal de lugar perfeito, concretizado a partir da organização social.

<sup>13</sup> Em Grego, significa cidade bela.

O pensamento platônico, contudo, teve uma ruptura durante o período medieval; conforme Carolina Dantas de Figueiredo (2009), neste momento o pensamento utópico de sociedade perfeita e ideal estava vinculado à ideia do messianismo. Para haver uma sociedade em que o bem impera e os cidadãos são plenamente felizes, é necessário a chegada do salvador ao plano terrestre. Este movimento, ainda considerado pré-utópico, foi propagado pela Igreja Católica e seus ideais de salvação, apresentando o céu como paraíso eterno para os merecedores.

O período histórico proeminente para a consolidação dos conceitos de Utopia foi a Idade Moderna. Com o advento do Iluminismo, movimento filosófico e político, e do Renascimento, movimento artístico e cultural, há paulatinamente a mudança de paradigma da decadência da mentalidade tipicamente medieval, marcada pelo misticismo, pelo dogmatismo e, principalmente, do teocentrismo ao antropocentrismo, caracterizado pela busca do racional, da ciência, das potencialidades do indivíduo e hedonismo.

À vista disso, com a decadência do poderio da Igreja Católica e a mudança nas perspectivas políticas, com a consolidação do absolutismo, o foco muda de um mundo não-terreno e dos questionamentos religiosos e se volta ao Homem, para uma era antropocêntrica regida pela razão, pautada em ideais clássicos. Neste momento histórico, a expansão e o desenvolvimento das ciências têm atenção, como Galileu – a lei dos corpos e gravidade, Copérnico – teoria geocêntrica e Newton - leis da gravidade. É neste cenário, que renasce e floresce novos paradigmas do conceito de Utopia, formulados principalmente por Thomas Morus.

Thomas Morus (1478 – 1535), escritor e diplomata é considerado o maior expoente na constituição de uma teoria utópica, influenciando intensamente a filosofia moderna. Trabalhou como conselheiro na corte do Rei Henrique VIII, na Inglaterra; contudo, por sua oposição ao pensamento protestante da época e críticas ao anglicanismo, foi preso e condenado à morte.

Sua principal obra, *Utopia*<sup>14</sup>, é o marco inicial para as discussões acerca das aspirações socioculturais e da construção de universos alternativos nos múltiplos segmentos artísticos. Esta formulação utópica abandonava as discussões messiânicas e se voltava a discussões antropocêntricas, para as quais a sociedade é feita pelo homem e, portanto, os seus ajustes e reformulações também. Quanto à organização, é uma narrativa

---

<sup>14</sup> Publicada inicialmente em 1536.

ficcional estruturada em dois momentos. O livro I apresenta o personagem Rafael Hitlodeu que viaja com Américo Vespúcio a lugares longínquos, conhece o “novo mundo” e, logo, questiona o comportamento, as desigualdades sociais e o autoritarismo da corte britânica.

O segundo momento da obra apresenta o detalhamento da ilha chamada de Utopia, um local formado por cidades pequenas, onde há o pensamento monoteísta, mas o dinheiro e a propriedade privada não existiam e o acesso aos bens públicos era popularizado, como descreve Morus (2004, p. 83), “os habitantes da Utopia aplicam aqui o princípio da posse comum. Para abolir a ideia da propriedade individual e absoluta, trocam de casa todos os dez anos e tiram a sorte da que lhes deve caber na partilha”. Além disso, o povo elege representantes que devem desempenhar seu papel por afinidade à profissão e não pelo dinheiro e prestígio, seguindo rigorosamente a lei, conforme Morus

a lei quer que as moções de interesse geral sejam discutidas no senado três dias antes de ir à votação e de ser convertido em decreto o projeto. Reunir-se fora do senado e das assembleias do povo para deliberar sobre negócios públicos é um crime punido com a morte. Essas instituições têm por finalidade impedir o príncipe e os trançoboras de conspirarem juntos contra a liberdade, de oprimir o povo com leis tirânicas e mudar a forma de governo (Morus, 2004, p. 86).

Londres é contrastada com essa ilha; há constantes sátiras acerca das instituições, crítica ao feudalismo em decadência e ao regime burguês. Delineada por princípios morais e sociais, a obra *Utopia* se inspira na corrente humanista, por seguir a razão e as leis da natureza, cujo eixo social busca justiça, igualdade e pacifismo.

O conceito de Utopia, apesar de empregado inicialmente por Morus, recebe diversas nuances e ressignificações. Popularmente, o termo pode estar vinculado à ideia de perfeição, em que tudo funciona e todos são demasiadamente felizes; ou, por outra angulação genérica, é aproximado às ideias de idealismo e um evento irrealizável. Epistemologicamente, sua formulação serviu de base para o desenvolvimento, séculos depois, do socialismo utópico – o qual pretendia, dentre outras coisas, abolir a propriedade privada. Essas problematizações já se faziam presentes na obra de Morus (2004, p. 20) “Em toda a parte onde a propriedade for um direito individual, onde todas as coisas se medirem pelo dinheiro, não se poderá jamais organizar nem a justiça nem a prosperidade”.

No prisma filosófico, os ideais utópicos serão posteriormente tonificados e acrescidos, na escrita de Rousseau, que, mesmo não se debruçando diretamente na teoria utópica, traz conceitos que agregam a discussão. Rousseau, em *Do pacto social* (1996), entendeu o Homem em seu estado de natureza como positivamente puro e as sociedades “dóceis” em sua gênese, o homem era livre e estava em harmonia com a natureza. Todavia, posteriormente, com o estabelecimento do estado civil e do poder tirânico da organização política e da propriedade privada, o Homem é corrompido pela sociedade, tornando-se egocêntrico, centrado em perspectivas individualistas e enraizado de preconceitos. “[...] A maioria dos nossos males é obra nossa e [...] os teríamos evitado quase todos conservando a maneira de viver simples, uniforme e solitária que nos era prescrita pela natureza” (Rousseau, 1978, p. 152).

Rousseau (1996) aborda que não há mais a possibilidade de retorno ao estado de natureza primitivo, portanto, a saída é o indivíduo se alienar de seus direitos individuais para um bem maior, que engrenará as dinâmicas de funcionamento social, trazendo, conforme sua filosofia, um corpo moral coletivo. É a partir desta chave de pensamento que o discurso utópico é elaborado, como uma tentativa de reformulação completa da organização sociopolítica de uma sociedade poderá trazê-la novamente à plenitude; logo, tanto o discurso de Rousseau quanto a perspectiva utópica entendem que o Homem perdeu sua liberdade natural e deve recuperá-la a partir de uma reformação social (a qual o filósofo se dirige como pacto) para conseguir ter paz e justiça.

A soberania é inalienável, Rousseau disserta que apenas a vontade da coletividade pode dirigir o Estado, uma vez que a soberania é um exercício coletivo da vontade geral, dessa maneira, a ela não pode ser cedida para além do interesse do todo. O teórico considera que a soberania é também indivisível, pois não pode ser entendida de maneira fragmentada, já que há de ser um corpo homogêneo contendo a vontade geral. Desse modo, a soberania é algo que o povo não pode renunciar e partilhar com os outros, sob pena de perder a essência humana. O povo tem interesses<sup>15</sup> e o soberano deve agir de acordo com essa vontade – o que limita o poder do líder, ao não poder ultrapassar a soberania do povo e agir a partir de em interesses próprios.

Segundo Figueiredo (2009, p. 336), as utopias “representam o contrato social perfeito, todos vivem em paz e têm suas necessidades supridas, em troca, oferecem suas liberdades ao Estado”. Thomas Morus, mesmo anterior a Rousseau, partilha de aspectos

---

<sup>15</sup> Rousseau denomina como “vontade geral”.

centrais de seu pensamento na obra *Utopia*. No discurso entre os personagens, é entendido que o poder político está corroído por um direcionado que visa meramente o individualismo e as luxúrias. O enredo traz uma possibilidade política de como o Homem pode recuperar sua liberdade natural e regressar a um governo comum a todos.

Como vimos, há uma heterogeneidade de acepções filosóficas, sociológicas e políticas que margeiam o conceito de Utopia. Então como diferenciar um movimento – e naturalmente um texto literário – propriamente utópico de outros que contenham aspirações utópicas? Para Firpo (2005), para serem considerados produções utópicas, os textos devem partir de três princípios básicos – globalidade, radicalidade e prematuridade. Segundo o autor, é global, pois não se limita a uma perspectiva individual, mas impacta a sociedade como um todo; é radical, uma vez que propõe uma reformulação integral e basilar das estruturas políticas e sociais, não pode, portanto, ser circunscrita a mudanças pontuais e genéricas; é prematura, pois com frequência é precursora ao retratar problemas sociais concretos e contemporâneos, causando inicialmente estranhamento e incompreensão no público geral.

Para Claeys (2013, p. 47), a utopia é um conceito utilizado em sociedades cientificamente e tecnologicamente mais desenvolvidas, uma vez que “sociedades primitivas têm muito menos necessidade de um conceito de utopia, pois já possuem os pré-requisitos para uma existência ordenada, de estilo utópico”. Dessa forma, quanto mais complexas forem as relações sociais, culturais, tecnológicas e seus imbricamentos, diretamente proporcionais serão as conjecturas e ideias alternativas de existência.

A perspectiva de Claeys (2013) explicita o diálogo de Rousseau com o universo utópico. O homem social, pós-estado de natureza, imerso no desenvolvimento econômico, na modernização das relações de trabalho e na aplicação de sistemas políticos mais descentralizadores e representativos é afetado pelas desigualdades e a naturalização da verticalização social.

Cláudio Stieltjes (2005, p. 18), delinea a utopia com outra ótica e compreende a formulação utópica como um espelho do ambiente: “a imagem do espelho é mágica, pois é ao mesmo tempo fiel e invertida. É um símbolo conveniente para a utopia, pois esta espelha a loucura e devolve por inversão uma imagem de sabedoria” (Stieltjes, 2005, p. 18). Assim, para o teórico, a utopia tem necessariamente um vínculo notório com o contemporâneo concreto, uma vez que tem raízes no descontentamento presente.

De forma consoante, para Louis Marin (1973), a utopia subverte a realidade histórica, ao se constituir como “uma crítica da ideologia dominante, à medida que ela é

uma reconstrução da sociedade presente por deslocamento e uma projeção de suas estruturas no discurso de ficção” (Marin, 1973, p. 249). Em síntese, para essa perspectiva de espelhamento e subversão, a utopia é gerada pelo eixo de ideais políticos e sociais que se contrapõem a um conjunto de ideias vigentes em uma sociedade.

Além da conjectura epistemológica, a utopia também pode ser uma ferramenta narrativa, ao investir na elaboração de um mundo fantástico por meio de universos e territórios paralelos, com foco na descrição política, administrativa dessa sociedade imaginada. Para Helvio Moraes (2021), a literatura utópica é marcada pelo hibridismo textual, ao apresentar intrinsecamente o caráter interdisciplinar entre a ficção e a Filosofia, Sociologia, Política e os relatos de viagens.

Em *A Utopia*, por exemplo, temos o relato de viagem e a política como centro da narrativa, os personagens transitam entre dois mundos – um com os valores europeus antropocêntricos, a Inglaterra, outro com valores inéditos, a ilha de Utopia. Em consequência da viagem, há a reflexão acerca da realidade sociocultural dos personagens, com a comparação de valores a todo o momento – como a falta de importância do ouro e bens materiais, a organização política, as casas, dentre outros.

Dessa maneira, como detalhado no estudo distópico, a utopia busca o estranhamento do leitor neste universo paralelo, com a apresentação de novas línguas, tecnologias (ou o abandono delas), descrição de ambientes, hábitos, trabalhos, funções e regras sociais. Para Darko Suvin (1979, p. 40-41), “A utopia, como forma literária, deve manter o elemento crucial de uma posição alternativa radicalmente diferente das condições sociopolíticas do ambiente histórico do autor”. (Suvin, 1979, p. 40-41).

Isso posto, na visão do autor, o material utópico projeta uma caracterização antagônica ao momento síncrono da obra, entretanto, para que isso ocorra a utopia não se desliga do momento presente; está latente e emparelhada no desenrolar da narrativa, utilizando recursos literários, como comparações, metáforas e construções hiperbólicas, uma vez que “o primeiro ponto e elemento fundamental de uma definição literária da utopia é que qualquer utopia é uma construção verbal” (Suvin, 1979, p. 40-41).

Neste prisma, as utopias são histórias ficcionais que tratam de lugares imaginários, fogem da estética realista, mas não as rejeitam completamente, muitas vezes, recorrem ao passado e oferecem modelos a serem seguidos, pautados na crítica ao presente. É nessa linha de raciocínio que cada momento histórico apresenta um conjunto de ideais a ser alcançado, portanto, torna-se subjetivo o conceito de ideal, a depender da filosofia do eu lírico e do momento sincrônico de produção. Nessa ótica, Frye (1965) descreve que

A utopia, em sua forma típica, contrasta, de forma implícita ou explícita, a própria sociedade do escritor com a outra, mais desejável, que ele descreve. A sociedade desejável, ou a utopia propriamente dita, é essencialmente a própria sociedade do escritor com seus hábitos rituais inconscientes transpostos para seus equivalentes conscientes. O contraste de valor entre as duas sociedades implica uma sátira sobre a própria sociedade do escritor, e a base para a sátira é a inconsciência ou inconsistência no comportamento social que ele observa ao seu redor. [...] A utopia típica contém, ainda que apenas sugestivamente, uma sátira à anarquia inerente à sociedade do escritor, e a forma utópica floresce melhor quando a anarquia mais se assemelha a uma ameaça social (Frye, 1965, p. 325)

Dessa forma, a utopia tem como característica o anseio transformador, o contraste satírico do real e o literário com a urgência de mudança. Contudo, a escrita utópica pode estar imersa em uma visão de mundo, por vezes, eurocêntrica, uma vez que a trajetória do escritor está imbuída de conceitos, preconceitos e vivências que delineiam e hierarquizam seus parâmetros morais, éticos e políticos. Em a *Utopia*, por exemplo, cada casa possui dois servos – imigrantes, pobres ou presos de guerra –, os ateus são desprezados nessa ilha. As mulheres não atuam como protagonistas no enredo, são personagens secundárias, na sua descrição estão sujeitas aos maridos e se restringem às tarefas domésticas.

Diversas obras históricas que integram o cânone literário mundial são classificadas como utópicas, há títulos que até hoje impactam o imaginário cultural e rodeiam as listas de vendas, as principais são *A Cidade do Sol* (1602), de Tommaso Campanella; *Nova Atlântida* (1624), de Francis Bacon; *Cândido* (1758), de Voltaire; *Erewhon* (1872), de Samuel Butler; *Herland* (1915), de Charlotte Perkins Gilman; *Horizonte Perdido* (1933), de James Hilton; *Utopia Moderna* (1905), de H. G. Wells.

No entanto, atualmente, consoante ao estudo de Erico Monteiro da Silva (2021), há um decréscimo de produções utópicas na indústria cultural; isso ocorre devido à insatisfação e ao descontentamento da perspectiva política e social, fruto da revolução industrial e, posteriormente, pela ascensão de governos totalitários, dando luz aos textos distópicos, como será discutido nas próximas seções.

## 2.2 Distopia - origem e contexto sócio-histórico

Estudar os aspectos históricos para entender a literatura contemporânea é essencial, principalmente os títulos que integram o movimento distópico, uma vez que é próprio dessas obras terem ligações com as condições do meio em que são produzidas, assim os fatores socioculturais se tornam elementos internos e produtores da literariedade. Conforme Antonio Candido (2006, p. 198), “O estudo da função histórico literária de uma obra só adquire pleno significado quando referido intimamente à sua estrutura, superando deste modo o hiato frequente entre a investigação histórica e as orientações estéticas”.

Dessa forma, as obras distópicas podem ser melhor compreendidas quando atreladas a seu contexto histórico e de produção, devido principalmente à sua relação imediata e projetiva das condições socioculturais. Partindo do prisma da Literatura como humanização proposto por Candido (2006), ela é inerente ao social e, por isso, necessária e atuante, constituindo-se como alimento à expressão coletiva.

A função social ou histórica de uma obra depende de sua estrutura literária e que esta repousa na condição formal de certas representações mentais, condicionadas pela sociedade em que a obra foi escrita, as circunstâncias vão propiciando maneiras diferentes de interpretar, que constituem o destino da obra no tempo. Tem as tendências historicistas que, vendo na literatura uma consequência direta dos fatores do meio e da época, concluíram em cada país e em cada povo possui a sua com características peculiares – a literatura é relativa ao meio físico e humano (Candido, 2006, p. 176).

Apesar da relação essencial e simbiótica entre Literatura e História, ainda na perspectiva de Candido (2006), é importante ressaltar que a obra é um sistema vivo, não sendo um produto de compreensão homogeneia do leitor, uma vez que este apresenta característica ativa e significa a obra a partir de suas vivências e percepções intra e interpessoal. Dessa forma, mesmo a História sendo preponderante na análise literária, ela não determina e nem domina seus sentidos no decorrer do tempo, é necessária a atuação do leitor na produção de sentidos.

Dito isso, nesta seção foi realizada uma leitura histórica do contexto de produção das obras distópicas no século XX. Nessa perspectiva, apesar de não se constituir como um espelho dos acontecimentos históricos e nem ter obrigação denotativa com a História, a Literatura traduz e sublima para sua linguagem artística os grandes impactos e acontecimentos da época.

A palavra distopia tem etimologia grega, a tradução explícita pode ser compreendida como “lugar ruim”. Estudos ponderam que, já em 1868, o termo distopia é empregado inicialmente pelo utilitarista britânico John Stuart Mill que, em seu discurso no parlamento, atribui significados partindo da perspectiva de oposição binária entre as ideias: “O que é demasiadamente bom para ser tentado é utópico, o demasiado mau é distópico” (Jacoby, 2001, p. 22).

Porém, estudos mais recentes, como o de Patricia Köster (1983), mostram especificamente os primeiros empregos do termo e elucidam que em questão etimológica, a palavra distopia já havia sido utilizada antes do século XIX. Segundo a pesquisadora, Noel Turner, em 1782, foi o precursor no emprego da etimologia da palavra, contudo à época trouxe um trocadilho da palavra com utopia, mas não se debruçou em desenvolver uma vertente filosófica.

A origem etimológica, bem como o aumento de seu emprego, nos leva a alguns questionamentos e reflexões: o porquê esses termos foram empregados? Qual é o contexto histórico e realidade social que os fizeram empregar tal terminologia?

Ao estudar um movimento literário, um estilo de época ou produções canônicas em determinada localidade é de suma importância considerar os entrelaçamentos entre Literatura, História, Sociologia e cultura. A literatura, mesmo sob seu teor de gratuidade, traz em sua estrutura e temática indícios históricos que funcionam de forma simbiótica tanto para elucidar pensamento de época, quanto para desvendar obscuridades presente na literatura.

Outrossim, o estudo histórico se faz ainda mais pungente quando o corpus de debate são as distopias, visto que elas possuem um vínculo direto com seu contexto de produção. Conforme Antonio Candido (2006), o labor artístico tem fruto nas necessidades de representação do mundo, logo, a obra é permeada de valores sociais e ideologias que influem diretamente no conteúdo e na estrutura literária.

As manifestações artísticas são inerentes à própria vida social, não havendo sociedade que não as manifeste como elemento necessário à sua sobrevivência, elas são uma das formas de atuação sobre o mundo e de equilíbrio coletivo e individual. São necessárias e traduzem impulsos e necessidades de expressão, de comunicação e de integração que não é possível reduzir à impulsos marginais de natureza biológica (Candido, 2006, p.78-79).

Neste viés, compreendemos que a Literatura é uma necessidade que urge para dialogar e sublimar as vivências cotidianas. Principalmente nas distopias, a literatura apresenta um elo intrínseco com o presente histórico, é uma expressão filosófica (e artística) de comunicação, desabafo, insatisfação e rebeldia contra o sistema e a barbárie humana. Assim, esta seção tem o intuito de apresentar momentos históricos que impactaram, deram gênese e serviram de pano de fundo para as mais clássicas e canônicas produções distópicas.

É importante frisar que não houve expressão da distopia como movimento artístico até o século XIX, não há como mensurar exatamente em que o pensamento distópico surgiu, porém há indícios e referências elementares. Esta tese dá primazia a dois momentos como cruciais para a influência no pensamento distópico. O primeiro deles, já no século XIX, foi a Revolução Industrial e toda a modificação nas superestruturas sociais, consideramos o ponto de partida determinante para tal perspectiva. Posteriormente, no século XX, o segundo marco são as guerras mundiais e a hegemonia do conservadorismo político que, para este estudo, é o apogeu da Distopia.

Iniciada no fim do século XVIII, a revolução industrial teve gênese na Inglaterra, em razão de suas reservas naturais de carvão mineral e ferro, de colônias fornecedoras de matérias-primas e de uma burguesia já consolidada. Com os cercamentos e a expulsão de pessoas das áreas comunais, a população migrou do campo em busca de empregos. O sistema de produção mudou radicalmente, transferindo o escravismo para a mão de obra assalariada.

Nesse sentido, segundo Éric Hobsbawm (2007), um dos maiores impactos sociais da revolução industrial foi na transferência da mão-de-obra artesanal e familiar para um declínio na população agrícola e aumento desenfreado da urbanização. A transformação social e, principalmente, as classes sociais atingiram uma diferenciação inédita. “Em termos de produtividade econômica, esta transformação social foi um sucesso enorme. Já em sofrimento humano, uma tragédia, aprofundada pela depressão agrícola, que reduziu os camponeses pobres a uma massa destituída e desmoralizada” (Hobsbawm, 2007, p. 66).

Foi durante a Revolução Industrial que as teorias econômicas se desenvolveram. O principal aspecto foi a expansão da mentalidade do liberalismo econômico, tendo Adam Smith como principal expoente, que vinha substituir o mercantilismo econômico, ao pregar a não interferência do Estado. A partir da invenção da máquina à vapor e da indústria têxtil, as pessoas tornaram escravas de seus próprios trabalhos, tendo altas jornadas laborais e baixos salários, à mercê do desemprego, devido ao exército de reserva.

A mudança de paradigma no trabalho foi uma verdadeira revolução no cotidiano pessoal, Hobsbawn (2007) pondera que todo operário deveria aprender a trabalhar em um ritmo ininterrupto, o que rompia abruptamente com o antigo trabalho sazonal da agricultura. Para isso ocorrer, foi necessária uma rígida disciplina de trabalho (com condições análogas à escravidão), as quais ele deveria trabalhar exaustivamente para conseguir o mínimo para sua sobrevivência. “A escassez de capital local fez com que os homens fossem mais duros, mais econômicos e mais ávidos, e seus trabalhadores, portanto, proporcionalmente mais explorados” (Hobsbawn, 2007, p. 68).

Com o desenrolar da revolução industrial, segundo Hobsbawn (1982), o comando e a disciplina dos trabalhadores aconteceram por meio da iniciativa privada com a gerência do sistema pautada na concepção militar e burocrática. Por conta disso, a uniformização e padronização dos funcionários foram constantes para tentar manter a ordem e a eficácia do trabalho. A premissa da burguesia foi associada, então, nos princípios da lealdade, disciplina de trabalho e a satisfação do trabalhador com sua condição social.

A insegurança e a imprevisibilidade eram fatores essenciais de coerção do capitalismo que pairava na vida dos trabalhadores do século XIX, pois eles não sabiam qual seria a remuneração que ganhariam no período trabalho, se conseguiriam manter seus empregos, se seriam trocados por mão de obra especializada ou, ainda, se seriam abalados por alguma catástrofe. “Para o mundo do liberalismo, insegurança era o preço a pagar por progresso e liberdade, sem mencionar riqueza, e tornava-se tolerável pela contínua expansão econômica. A segurança deveria ser comprada por empregados” (Hobsbawn, 1982, p. 228).

Nesta direção, Peter Linebaugh e Marcus Rediker (2008) relatam que as formas de coerção sofridas pelos trabalhadores no início do desenvolvimento do capitalismo, principalmente em Londres, foram amargas. As penas aplicadas eram diversas, agressões físicas que poderiam, muitas vezes, levar até a morte do operário, além do desenvolvimento das prisões. Essa prática se deu para impor ao trabalhador o regime de trabalho forçado e também para consolidar a rotina, subordinação e a disciplina, essenciais para o regime capitalista inicial. Conforme os autores, o terror era o principal método de “abalar o espírito” humano e constituir uma sociedade disciplinada para o trabalho e os interesses dominantes.

A expropriação do campesinato foi acompanhada de violência e terror sistemáticos, na forma de penas criminais, buscas públicas, prisões, pena de morte, trabalhos forçados e colonização. Os magistrados usaram leis cruéis e impiedosas para açoitar, desmembrar, marcar, enforcar e queimar milhares de pessoas [...] As prisões e casas de correção impuseram regimes de trabalhos forçados a milhares de homens, mulheres e crianças [...] a prisão acumulava castigos e produção para criar a disciplina de trabalho (Linebaugh, P; Rediker, M, 2008, p. 60)

Em síntese, o primeiro grande momento histórico que influencia o pensamento distópico foi a Revolução Industrial. A conseqüente urbanização desordenada acarretou em pessoas amontoadas em bairros, com escassas condições de higiene e saneamento básico, pouco acesso à água, o que aumentou a disseminação de doenças e poluições e criminalidade. Conseqüentemente, deu fruto a novas marcas de pessimismo, a partir de revoltas e movimentos frequentes de destruição de maquinário, que direcionavam o insucesso social ao novo mundo tecnológico.

Apesar de o termo distopia ter sido empregado no século XIX, fruto do contexto sociopolítico do racionalismo e da Revolução Industrial, o conceito filosófico e os movimentos artísticos tiveram solidificação expressiva especificamente no século XX. Isso pois, a consolidação desse movimento, é advinda da Era dos Extremos, século XX, a partir principalmente dos acontecimentos políticos, da ascensão do nazismo e fascismo e das guerras mundiais. Para Eric Hobsbawm (1995), essa Era dos Extremos se constituiu a partir das “décadas que vão da eclosão da Primeira Guerra Mundial aos resultados da Segunda foram uma Era de Catástrofe, seguidas por duas ondas de rebelião e revolução globais” (Hobsbawm, 1995, p. 11). Dessa forma, “os imensos impérios coloniais erguidos durante a Era do Império foram abalados e ruíram em pó”. (Hobsbawm, 1995, p. 11).

Segundo Hobsbawm (1995), o século XX foi marcado por acontecimentos de amplitude global, que mudaram e formaram as realidades e o pensamento daqueles que viveram por eles. Dentre tais acontecimentos podem ser destacados a Primeira Guerra Mundial, que afetou todo o mundo e ensinou a dicotomia entre as economias do socialismo da URSS e do capitalismo do resto dos países, e a Segunda Guerra Mundial, marcada pelo genocídio praticado pelo nazismo, entre outros.

A Primeira Guerra Mundial revolucionou a era moderna, pois acelerou o declínio da velha política monárquica europeia, modificando radicalmente suas estruturas políticas, relações exteriores e produziu uma crescente onda ufanista. Conforme H. P. Willmott (2008, p.56), a guerra mexeu no imaginário e na perspectiva nacionalista, ao

ensinar “aos Estados Modernos como policiar, mobilizar e persuadir suas populações de modo nunca anteriormente conhecido”. A Primeira Guerra Mundial foi algo sem igual na história europeia, uma vez que as pessoas ainda nutriam um imaginário idílico e utópico do conflito. Na própria literatura, soldados em suas fardas eram retratados nos romances e poemas de forma heroica, brava e corajosa, logo, a sociedade ainda não estava consciente da calamidade e devastação que seria desencadeada pelo armamento bélico.

Consoante ao estudo de H. P. Willmott (2008a), os anos anteriores da primeira guerra mundial foram marcados por uma tentativa de paz, suprimindo qualquer indício de um conflito amplo por meio de ações diplomáticas, entretanto, simultaneamente aos acordos, as potências já estavam investindo na indústria bélica e no treinamento de exércitos, contudo ainda não estavam cientes da proporção que os desdobramentos posteriores a 1914 e 1918 gerariam. No que tange ao pensamento da época, a Primeira Guerra gerou um pessimismo generalizado, morbidez, terror e medo na população europeia. Conforme H.P. Willmott, (2008a, p. 306) “O principal legado da primeira guerra foi uma atmosfera de ódio e ressentimento entre as nações, classes e raças, cujas consequências seriam sentidas nas amargas lutas políticas posteriores”.

A primeira guerra deixou como consequência mais de dez milhões de mortes, com um alto prejuízo cultural

A cultura europeia antes de 1914, quaisquer que sejam as suas deficiências, eram relativamente liberal, tolerante e progressista e confiante de que a sociedade – mesmo com a natureza humana – podia ser melhorada. O matadouro mecanizado das trincheiras despedaçou essas ideias. Na sequência imediata da guerra, muitos sobreviventes e os que tinham perdido parentes queriam tirá-la da cabeça, e assim os anos 1920 tornaram-se um período em que todo o povo se concentrou no lazer [...]. (Willmott, 2008a, p. 306)

Dessa forma, a Arte foi necessária para sublimar os difíceis acontecimentos do passado, os livros e romances acerca da grande guerra começaram a fazer um imenso sucesso comercial, além de peças de teatros e filmes, que influenciaram diretamente as concepções populares da guerra passada. Assim, a indústria da cultura “era mais poderosa de que os próprios acontecimentos, retratava a guerra como um vasto e horroroso desastre sem sentido, afligindo todos aqueles que acreditam que seus entes não haviam morrido em vão” (Willmott, 2008a, p. 307).

Grandes mudanças ocorreram após a Primeira Guerra Mundial, dentre elas, a modificação radical do mapa europeu e o estabelecimento dos Estados Unidos da América como a maior potência econômica mundial. “Depois da crise de 1929 e da

Grande Depressão, o mundo jamais seria o mesmo”. (Arruda, 2000, p. 14). A radicalização política, o desemprego, a inflação e a desesperança aumentaram. Nos EUA, o conservadorismo aumentou a intolerância social, política e racial – exemplo é a Ku Klux Klan, que tinha mais de 5 milhões de membros. O reacionarismo e radicalismo político condenou os que se opunham à prisão ou morte.

Em 1929, certos acontecimentos agravaram a situação econômica americana. A produção industrial excedia o consumo, forçando a diminuição no ritmo de produção e criando desemprego que, por sua vez, diminuía mais ainda o consumo. Formava-se um “círculo vicioso: quanto mais produtos sobravam, maior era a paralisação na produção; quanto menos as fábricas trabalhavam, maior era o número de desempregados, menor e o consumo e pior a situação geral.” (Arruda, 2000, p. 26).

Em sequência, a Segunda Guerra mundial foi o maior conflito militar que se tem registro na História, apresenta como gênese os desdobramentos da Primeira Guerra, da crise econômica global, da instabilidade política e social, vinculados a um ressentimento dos tratados geopolíticos do passado. O período em que ocorre a Segunda Guerra tem como marca política a ascensão de extremismos de direita ao poder na Europa, o genocídio, a carnificina e a intolerância de raças e padrões culturais.

Na Itália, Benito Mussolini foi o primeiro líder fascista que subiu ao poder, sua ideologia alicerçada no ufanismo e na superação da luta de classes pregava a importância do desenvolvimento nacional acima do individual, em suas palavras “[...] espiritual ou materialmente não existiria atividade humana fora do Estado, nesse sentido o fascismo é totalitário” (apud Arendt, 1990, p. 198). Na Alemanha, o nazismo ascendeu como uma tentativa de driblar o desemprego e o avanço do comunismo no país, Adolf Hitler virou chanceler em 1933 e investiu em políticas conservadoras, radicalmente nacionalistas, militaristas e marcado pelo ultra antissemitismo – item basilar de sua ideologia.

Os alemães pregavam ser mais fortes e de uma origem superior, pautada na eugenia racial; dessa maneira, perseguiram as etnias que não estavam diretamente relacionadas à descendência do povo germânico. O ideal nazista era a promoção do desenvolvimento dessa raça, portanto, tendia ao extermínio e a desumanização de povos não-germânicos, como o antissemitismo. Dessa forma, como uma tentativa de recuperar a linhagem, também houve perseguição aos ciganos, negros, comunistas, deficientes, homossexuais e opositores políticos.

O Holocausto também foi uma das maiores manchas da guerra, chamado de “solução final”, ficou marcado na História como um dos maiores episódios do extremo

uso da força, violência, tortura e genocídio. A partir do aprisionamento de judeus em campos de concentração e seu respectivo extermínio em massa, estima-se que cerca de 6 milhões de pessoas foram assassinadas em velocidade e escala jamais vistas anteriormente. O controle e a censura nazistas figuravam sobre todo o país, trazendo fortes amarras à indústria cultural. As multimodalidades artísticas foram as maiores ferramentas de propagação dos ideais conservadores e à apologia à hierarquização racial, cultural e religiosa.

O fim da Segunda Guerra trouxe consequências que causaram horror e devastação para toda a civilização mundial. No desfecho do maior e mais sangrento conflito bélico da História, o armamento nuclear foi manuseado, dizimando centenas de pessoas em questões de segundos, a fragilidade da vida humana nunca foi tão marcada como no fim da Segunda Guerra. Em 1945, no Japão, atacado pelos Estados Unidos com duas bombas atômicas,

aproximadamente 80 mil pessoas foram mortas imediatamente, das quais cerca 30% constituía população militar e cerca de 70%, população civil. Até o final do mesmo ano, foram 140 mil. Entretanto, surpreendentemente, o número de mortos só aumentou ao passar dos anos, por conta do fenômeno radioativo, até então desconhecido. Três dias depois, em 9 de agosto de 1945, Nagasaki foi alvo do mesmo ataque, por uma bomba atômica de plutônio, denominada informalmente pelos militares estadunidenses como “Fat Man” (Bezerra; Filho, 2018, p. 7).

Os bombardeios a Hiroshima e Nagasaki geraram horror que configura insegurança e um terrorismo atômico até a atualidade. A Segunda Guerra mundial findou-se com proporções inimagináveis, aproximadamente 80 milhões de mortes, com o risco de civilizações serem reduzidas a pó em segundos e a iminência e a insegurança de a qualquer momento emergir um novo conflito mundial.

Além desses marcos históricos fundamentais para o estabelecimento da distopia no imaginário artístico e filosófico, o de pessimismo e o sofrimento derivados desses acontecimentos anteriores, também assolam as décadas posteriores e continuarão influenciando as incertezas e as perspectivas distópicas. Ademais, nas décadas que abrangem a Segunda Guerra Mundial, segundo Hobsbawn (1995), uma crise econômica mundial abalou até os EUA e a democracia liberal, enquanto o fascismo e regimes autoritários avançavam. A democracia imperou apenas devido à aliança temporária e necessária entre os países capitalistas e socialistas para derrotar a Alemanha nazista.

Para superar a era de crises da década de 70, os países buscavam soluções temporárias. Porém, consoante aos estudos de Hobsbawn (1995), os problemas que enfrentavam pareciam ser à longo prazo e os países capitalistas aplicavam soluções radicais, abalando as políticas anteriores que haviam funcionado bem para esses países por décadas, como as democracias liberais. Uma crise social e moral se espelhava nas crises econômica e política; crenças e suposições foram abaladas, um século no qual a pretensão era a de adquirir benefícios assentados no progresso material terminou com muitos rejeitando de tais trunfos. Problemas voltaram nas décadas de 80 e 90, como o desemprego, as depressões econômicas cíclicas, a disparidade acentuada de renda, entre outras.

Para Hobsbawn (1995), o mundo em 1990 era significativamente diferente do que era em 1914. Apesar das atrocidades do século XX, em 1990 a população era três vezes maior do que no começo do século. A capacidade mundial de produção de bens e serviços em muito aumentou e os países estavam também mais ricos, as pessoas eram mais cultas e pela primeira vez foi possível afirmar que a maior parte da população mundial era alfabetizada. Em meados do século chegou a parecer que era possível equilibrar as riquezas nos países desenvolvidos, embora ao final a disparidade tenha aumentado novamente. A ciência e a tecnologia desfrutavam de avanços constantes que, em 1914, existia apenas a sugestão sobre. O acesso a informações e entretenimento podia ser levado a um número muito maior de residências e as pessoas conseguiam se comunicar entre oceanos e continentes com apenas alguns toques de botões.

Sob a ótica de Hobsbawn (1995), contudo, havia um sentimento de inquietação e não de comemoração, com o fim do século, esse período foi visto com insatisfação e incerteza. Isso, pois foram as décadas de mais assassino que há em registro, pelo número de catástrofes que a humanidade desencadeou, de fome e de genocídio. Ao contrário do século XIX, que foi “um período de progresso material, intelectual e moral quase ininterrupto [...] houve, a partir de 1914, uma acentuada regressão dos padrões então tidos como normais.” (Hobsbawn, 1995, p. 10). Foi um século que ensinou como os seres humanos são capazes de suportar condições extremas e aparentemente intoleráveis, permeado de regressos. Guerras travadas contra a população civil, com marcadores de mortes nos milhões, seriam impensáveis anteriormente, mas se tornaram a norma no século XX.

O mundo, no fim do Breve Século XX, era qualitativamente diferente de como era de início. Hobsbawn (1995) elenca três aspectos centrais para contrastar essa

diferença. Primeiramente, o declínio da Europa tirou o mundo da posição eurocêntrica do início do século; na questão simplesmente populacional, a Europa passou a representar apenas uma parcela da humanidade, sem perspectiva de aumento devido à baixa taxa de reprodução nas populações e às pressões contra a imigração. Como potência industrial, foi substituída e suplantada por outros continentes e países.

O segundo aspecto a ser citado, e de maior relevância, é a transformação do mundo em um globo interligado, no qual as economias nacionais são apenas complicações das relações transnacionais. O estágio alcançado de integração mundial transformou as atividades sociais e econômicas; a comunicação e a ciência. A dificuldade de adaptação das instituições e indivíduos a essa nova realidade não a impediu de se instalar.

Por fim, o terceiro aspecto se refere às mudanças nas relações humanas, a quebra dos velhos padrões e dos elos geracionais, de passado e presente. Isso é evidente nos países capitalistas ocidentais, onde predomina um “individualismo associal absoluto” (Hobsbawn, 1995, p. 12). Uma sociedade como essa, constituída de indivíduos egocêntricos, desconectados entre si e apenas à busca da própria satisfação, está implícita na teoria capitalista. Ao mesmo tempo, esse individualismo gera problemas para o capitalismo, e esse se utiliza de outras ideologias – como a religiosa – para suplantá-lo. No campo cultural, é preciso achar modos de manejar o comportamento moral dos indivíduos, o que se torna tarefa complicada em uma sociedade de pessoas apartadas umas das outras.

Em síntese, o século XX, desde a Primeira Guerra Mundial até os últimos desdobramentos da década de 90, moldará o novo milênio, segundo Hobsbawn (1995, p. 5), a uma era de “colapso, decomposição, incerteza e crise” finalizou o século. Esse sentimento será expresso nas manifestações artísticas, conforme discutido nas próximas seções, a Distopia se aproveitará dos fatos históricos supracitados, que serão ressignificados e projetados em diversas narrativas, tendo por base temáticas, como o holocausto, o genocídio, a desumanização, a intolerância racial, social e cultural, o totalitarismo, a perda de direitos, alienação, a hipertecnologia, os subempregos, dentre outros.

### **2.3 Distopia – Bases, teorias e recorrências literárias**

Muito se discute sobre o que é a distopia, seus conceitos e definições. Há correntes de pensamentos que entendem a distopia como o oposto da utopia, outros pesquisadores,

com a qual esta tese comunga, tratam a distopia como um desdobramento do movimento utópico, que não o rompe radicalmente, porém o trata de uma outra perspectiva com similaridades relevantes. É fato, contudo, que o movimento utópico antecede o distópico e este, por sua vez, deriva daquele.

Esta primeira corrente defende que enquanto a Utopia projeta um lugar bom e traça otimismo, a distopia traz o outro lado da moeda ao apresentar um futuro apocalíptico e pessimista para os dias atuais. A distopia, por sua vez, tende a ser considerada um oposto à utopia, pois se esta se assemelha a um sonho, a primeira está ligada a um pesadelo. Conforme a definição do dicionário Michaelis (2023, on-line), “Qualquer descrição imaginativa de um país, de uma sociedade ou de uma realidade em que se vive em condições de extrema opressão ou em regime totalitário, por oposição à utopia”.

Para Claeys (2017), essa tendência dicotômica perdurou até a década de 1970 e muitos autores, como George Woodcock, compreendiam as distopias como utopias negativas. Diversas variações terminológicas foram utilizadas, “incluindo utopias reversas, utopias negativas, utopias invertidas, utopias regressivas, cacotopias, distopias, não-utopias, utopias satíricas e utopias desagradáveis” (Claeys, 2017, p. 275 – tradução minha<sup>16</sup>). Ainda conforme o autor, a terminologia "anti-utopia" e "distopia" eram empregadas de maneira intercambiável na década de 1970, apenas posteriormente a expressão distopia se consolidou nas discussões.

Na tendência oposicionista há, por exemplo, a perspectiva de Carlos Eduardo Orneias Berriel (2014, p.17-18), que considera “a distopia é a ficção que cria os mundos mergulhados no pesadelo social, são utopias de sinal trocado”. Nesta direção, é perceptível o aspecto dual e a tendência ao binarismo antagônico: a distopia é aquilo que a utopia não é, está no polo oposto e inverso.

Filosoficamente, essa dualidade oposicionista é respaldada nos postulados e nas distintas concepções de Homem primitivo e seu estado de natureza. O texto utópico, como desenvolvido na seção anterior, liga-se ao prisma da bondade natural, de Rousseau, no qual é possível ter uma sociedade perfeita, já que o Homem é bom por natureza e traz em sua essência princípios básicos que poderiam ser extensivos ao coletivo, se não fossem degenerados pelos ideais individualistas e capitalistas. O texto distópico, por sua vez, vincula-se principalmente à perspectiva de Thomas Hobbes.

---

<sup>16</sup> No original “including reverse utopias, negative utopias, inverted utopias, regressive utopias, cacotopias, dystopias, non-utopias, satiric utopias, and nasty utopias”.

Hobbes olha para os homens a partir do estado de natureza como a condição natural e original humana. Diferentemente de Rousseau, para Hobbes (2003), o Homem não apresenta natureza propícia, pois no estado de natureza há uma guerra total, um conflito eminente e contínuo, dessa forma, a natureza do Homem é de confronto, pois somos todos “lobos” e não nascemos sociais. A natureza humana é imutável, estamos todos contra a própria sorte e opacos uns aos olhos dos outros, ou seja, olhando para si só do ponto de vista individualista. Desse modo, a importância de superar o estado de natureza está em evitar as guerras de todos contra todos, ou seja, de afastar o caos total e o conflito, pois, a guerra é sempre uma possibilidade no Estado natural.

Para Hobbes (2003), o Estado se origina a partir de um contrato social e este se torna necessário para a superação do estado natural do Homem. Desse modo, o Estado se constitui como um desejo de sair da mísera condição de guerra; por conseguinte, o Homem sai de um Estado de Natureza para um Estado Político, o qual não goza da liberdade e igualdade anterior, mas de segurança. Ao formar o Estado, cada indivíduo aliena sua força, para este abrigar a vontade da maioria e cobrir o perigo da guerra iminente de todos contra todos. O Estado justifica sua presença pela razão, uma vez que um pacto social por si só não assegura a paz e também por garantir a propriedade privada.

É neste viés filosófico de Hobbes que os governos presentes nos movimentos distópicos se pautam. Nas narrativas, o Estado maximiza seu poder e minimiza a liberdade individual com vistas à ordem coletiva, há sempre a necessidade de o cidadão ceder seu direito para uma instituição maior. O Estado distópico justifica sua existência para conter o caos e a essência animalesca e bárbara do homem, por isso, é possível utilizar múltiplos métodos e instrumentos para lutar e suprimir aquele que é contra o governo.

Para Hobbes (2003), o Estado deverá ter poder absoluto e despótico, ele deve ser um “monstro” e usar o temor como um poder capaz de respeitar a ordem estabelecida. O soberano por meio de força e terror que o poder lhe confere confirma a vontade de todos e decide a moral, o que é justo ou injusto, certo ou errado. Assim, a paz social é associada ao medo, pelo controle total com o intuito de fortalecer ao extremo a autoridade do Estado. O pensamento de Hobbes acerca da concepção de Estado é relevante para ser entendido no que tange à distopia, pois há elementos de sua lógica teórica que saltam à luz das produções.

Em nossa perspectiva, essa visão binária, mesmo que lógica, não dá ênfase nas aproximações dos textos utópicos e distópicos. Nesta tese, a distopia enquanto conceito é vista como uma perspectiva derivada e coirmã da utopia, que não a rompe, mas a integra

como uma crítica aos excessos e aos erros da contemporaneidade. As duas correntes dão voz ao sofrimento síncrono, criticam a coisificação do ser humano e ambas, mesmo que com recursos artísticos distintos, clamam por mudanças radicais no prisma político e social contemporâneo, ao utilizarem artifícios da ficção para dar vazão à realidade do momento de produção.

É por isso que a Distopia se constitui como um movimento e não apenas escolha estética, além de escritores, há pintores, musicistas, pensadores, dentre outros, que seguem essa linha de pensamento em seus trabalhos. É movimento, pois ser distópico é apresentar uma postura crítica, política, social e artística, postura essa que expressa a angústia da realidade e do presente. Este movimento critica o *status quo*, a escassez de esperanças e o social, que não é visto a partir da ótica da perfeição, mas da opressão ligada à uma dificuldade (ou uma impossibilidade) de mudança do sistema.

O movimento distópico também pode integrar o rol dos ideais considerados como socialmente engajados, pois tendem a ultrapassar a gratuidade artística e o mero entretenimento – contudo, também o incorpora e o industrializa, como discutido no capítulo anterior. A arte distópica, portanto, é intervencionista e relacionada à discussão de problemas socioambientais e políticos.

A seguir são apresentados alguns autores que compõem a perspectiva de distopia como integradoras e complementares à utopia.

Tabela II – Teorias distópicas integradoras

AUTOR	CONCEITO
Krishan Kumar	Distopia e o impulso utópico invisível.
Leomir Cardoso Hilário	Distopia como crítica radical da modernidade.
J. L. Couto	Distopia como perspectiva do espelhamento.
Kathery James	Distopia como produto do existencialismo moderno.
Gregory Claeys	Distopia como paradoxo da impotente humanidade onipotente.

Fonte: autor.

Krishan Kumar é um dos pioneiros a evidenciar essa segunda perspectiva da não radicalização entre Utopia e Distopia. Para o autor, em *Utopia and Anti-Utopia in Modern Times* (1987), há características intrínsecas aos dois movimentos, "as utopias geralmente

contêm características distópicas, invisíveis e não intencionadas por seus autores<sup>17</sup>" (Kumar, 1982, p. 224), logo, indaga: "Isso não pode ser verdade também para as distopias, que elas contêm, embora de forma distorcida e diminuída, um impulso utópico?"<sup>18</sup>" (Kumar, 1982, p. 224).

Para Kumar (1987), esse impulso se dá principalmente no que tange à crítica ao social, há um tom de reprovação, um impulso e urgência de melhora. Nesse direcionamento, o autor propõe uma distinção entre a distopia e a anti-utopia, esta rejeita e satiriza o idealismo e a forma utópica, é uma escrita paródica do utopismo; enquanto aquela abraça o utopismo, também intenciona em certo nível uma mudança do social, dessa maneira, complementam-se e traz intencionalidades semelhantes.

Seguindo a segunda corrente de pensamento, a partir da ótica literária, Leomir Cardoso Hilário (2013) propõe o texto distópico como uma oportunidade de fazer uma crítica radical da modernidade. Conforme o autor, essa literatura tem a função de prover um sobreaviso ao leitor sobre os possíveis efeitos negativos, se caso algum sistema ou ideologia ascender ao poder e/ ou for intensificada a seu extremo. O autor considera o romance distópico como um "aviso de incêndio", que "busca chamar a atenção para que o acontecimento perigoso seja controlado, e seus efeitos, embora já em curso, sejam inibidos" (Hilário, 2013, p. 202).

Para o teórico, essa literatura tem um forte apelo artístico-utilitário, de denúncia, porque visa alertar as consequências de desdobramentos políticos, sociais e culturais que rondam nosso cotidiano. "Ela busca fazer soar o alarme que consiste em avisar que se as forças opressoras que compõem o presente continuarem vencendo, nosso futuro se direcionará à catástrofe e barbárie" (Hilário, 2013, p. 207).

A distopia advém de um contexto de crítica social, consolidado em um futuro permeado pelo horror e opressão. Ela é um subproduto da modernidade, um exercício crítico incessante em um mundo sob constante transformação; ameaça, então, a destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos e tudo que somos. Consoante à segunda linha teórica, Couto (2018) propõe que a distopia, ao se desenvolver um contexto futurístico, é um espelho de nosso contexto social:

---

<sup>17</sup> No original "Utopias commonly contain dystopian features, unseen and unintended by their authors" (Kumar, 1982, p. 224).

<sup>18</sup> No original "Might this not also be true of dystopias, that They contain, in however distorted and diminished a form, a Utopian impulse?" (Kumar, 1982, p. 224).

Importa reconhecer o papel de gêneros como a ficção científica, as distopias e a fantasia como gatilhos para a crítica social. Ou seja, suas tramas enganam ao sinalizar criticamente para um futuro distante do que se desejaria para aquela sociedade. O gatilho que mencionei se assemelha a um jogo de espelhos: tais gêneros não falam de um futuro, mas do presente, só que “fantasiado” - fabulado - de futuro (Couto, 2018, n.p.).

Em síntese, a literatura distópica pode ser encarada como uma piora da realidade, uma hipérbole com lugares exageradamente ruins, que denunciam de forma irônica nossa realidade atual, com o aprofundamento das tendências negativas do agora. O texto distópico apresenta fortemente um caráter de crítica político-social da modernidade e sua respectiva racionalização e discussões dos paradoxos. Dessa forma,

Ser moderno é viver uma vida de paradoxo e contradição. É sentir-se fortalecido pelas imensas organizações burocráticas que detêm o poder de controlar e frequentemente destruir comunidades, valores, vidas; e ainda sentir-se compelido a enfrentar essas forças, a lutar para mudar o seu mundo transformando-o em nosso mundo. É ser ao mesmo tempo revolucionário e conservador: aberto a novas possibilidades de experiência e aventura, aterrorizado pelo abismo niilista ao qual tantas aventuras modernas conduzem, na expectativa de criar e conservar algo real, ainda quando tudo em volta se desfaz. (Berman, 1986, p. 12).

Em diálogo com o apontamento de Berman, Claeys (2017) compreende as produções distópicas modernas como o paradoxo da impotência de uma humanidade onipotente. Em sua perspectiva o Homem alcançou a plenitude, consegue fazer feitos anteriormente inimagináveis, é capaz de modificar a vida pelo laboratório, ter acesso à informação e comunicação onde e quando quiser. Contudo, ao mesmo tempo em que isso é possível, é inerente ao poder suas altíssimas consequências negativas, a humanidade consegue dizimar populações em segundos, findar com a individualidade e a liberdade, controlar, vigiar e punir populações a tempo real.

Agora possuímos os poderes que outrora apenas os deuses exerciam. E, no entanto, aparentemente no controle de nosso próprio destino e aparentemente apaixonados por nossa própria inventividade, perdemos ou cedemos nosso autocontrole a elites, máquinas e sistemas. Na oscilação entre nossas aspirações de regenerar a humanidade em forma milenar e nossa tendência de voltar à monstruosidade, esta última parece triunfar com muita frequência, às vezes como resultado da primeira (Claeys, 2017 p. 498 – tradução minha)<sup>19</sup>.

---

<sup>19</sup> No original “We now possess the powers which once only the gods wielded. And yet, finally apparently in control of our own destiny, and seemingly infatuated with our own inventiveness, we lose or relinquish our self-command to elites, machines, and systems. In the oscillation between our aspirations to regenerate

Em suma, para Claeys (2017), o movimento distópico relata e projeta futuros desumanos, caóticos e opressivos, apresenta a tendência progressista e simultaneamente negativa da humanidade, a qual avançamos e moralmente rejeitamos. Entretanto, esse texto espanta justamente ao focalizar e clarificar a impotência humana, quanto mais forte e desenvolvida é a humanidade, mais à mercê de seu próprio avanço o indivíduo é condenado. Nesse sentido, a distopia elucida que o desenvolvimento e o progresso da humanidade são diretamente proporcionais a seu fim.

De uma maneira mais explícita, a distopia é uma experiência imaginativa resultante do capitalismo em crise e do fracasso dos governos socialistas. Essas obras não se desligam de seu momento de produção e funcionam como projeções futurísticas especulativas que imergem no leitor com indagações crítica-filosófica, como: o que pode acontecer se determinado problema social piorar ainda mais? Quais as consequências se certo governo extremista ascender ao poder e colocar em prática sua política totalitarista? Quais os desdobramentos do uso inconsequente de recursos naturais? Qual é o lado obscuro do desenvolvimento da ciência e da tecnológico?

Com seu caráter especulativo, a produção distópica revela as contradições político-sociais que o momento síncrono está acometido, é uma produção engajada com as dinâmicas políticas e sociais contextuais. A literatura distópica evidencia as fissuras desse sistema, as falhas e as contradições do presente a partir da mais extrema perversão com tom pessimista, auxiliando o leitor a expandir seus questionamentos e reflexões sobre as engrenagens da sociedade.

Sintetizando a discussão, embasado na leitura dos autores anteriormente apresentados, quanto à sua finalidade, o texto distópico possui quatro elementos-chave: (I) sublimação, (II) especulação, (III) crítica e (IV) conscientização.

No tocante à sublimação, a narrativa de distopia permite que seus leitores se conectem com a obra, identifiquem-se e despejem suas inseguranças, frustrações, medos e expectativas nos conteúdos artísticos, principalmente nas esferas políticas e sociais. A literatura distópica passa a ser um momento de escape, de perversão ao leitor, em que suas inquietações, temores e instabilidades sociais se materializam nos escritos.

Quanto à finalidade de especulação, acima comentada, os textos distópicos projetam um futuro hiperbolicamente piorado, mostrando ao leitor possibilidades de

---

humanity in millenarian form and our tendency to revert to monstrosity, the latter seems too often to triumph, sometimes as a result of the former” (Claeys, 2017, p. 498).

determinadas situações se concretizarem. Nas distopias, acontecimentos apocalípticos, opressões e coerções sociais acontecem, seu intuito é convencer o leitor de que sua trama poderia existir em nosso mundo concreto.

Já na finalidade crítica, o material distópico julga as mazelas sociais, faz com que o leitor identifique o que há de errado no coletivo, na macropolítica e no entorno sociocultural. A crítica distópica questiona o *status quo*, as leis, as regras, os hábitos e revela as contradições do presente.

Na conscientização, em conjunto com a finalidade crítica, ocorre com uma síntese da leitura e traz a perspectiva humanizadora à literatura. Ao entrar em contato com a obra, há a possibilidade de agregar reflexões e temáticas não contempladas na textualidade. Justamente pelo teor projetivo, o texto distópico propõe mudanças, mesmo que implicitamente, ele instiga o leitor a vasculhar o seu próprio contexto e refletir alternativas para não ter o mesmo direcionamento que as teorias distópicas. Logo, ultrapassa o mero “assustar” o leitor, mas motivá-lo a compreender e ansiar pela melhora.

Ainda no aspecto da conscientização, Kathryn James (2009), pautada em um estudo direcionado de distopia juvenil australiana, aponta que os textos lá publicados também funcionam para ilustrar as características das condições humanas e destacar a diferença de poder fundamentado nas representações tradicionais de gênero, “o gênero desempenha um papel importante na dicção distópica, pois há a capacidade de oferecer um espaço onde regras normais de comportamento mudaram” (James, 2009, p. 165)<sup>20</sup>, tradução minha. Contudo, a autora pontua que ainda há desconforto, contradições e tensões na representação da mulher, pois muitas distopias em que o enfoque temático não recaia sobre o patriarcalismo acabam não rompendo com ordem social e conservadora do passado, mas a integra minuciosamente na estrutura narrativa por representar uma ameaça à hegemonia masculina.

### 2.3.1 A Distopia na Literatura

Os livros distópicos surgiram no século XX e hoje já apresentam uma maior consolidação na literatura adulta, sendo intensamente presente na cultura de massas e na lista de *best-sellers* mundiais. Conforme Kathryn James (2009), nas últimas décadas, a

---

<sup>20</sup> No original “Gender plays an important role in post-disaster fiction, because of the genre’s capacity to offer a space where the “normal” rules of behaviour but live on through them” (JAMES, 2009, p. 165)

quantidade de contextos distópicos que se manifestam nos discursos culturais do Ocidente aumentou consideravelmente. Assim, nosso momento presencia o surgimento de um estilo distópico na cultura popular como um todo.

*Nós* é considerado o primeiro romance distópico<sup>21</sup>; publicado originalmente em 1924, pelo por Yevgeny Zamyatin, foi escrito poucos anos após a Revolução Russa e influenciou uma vastidão de obras. A narrativa apresenta uma sátira política, que expande a Revolução Industrial ao extremo e retrata um Estado em que a imaginação e o livre arbítrio são considerados as causas da infelicidade, desse modo, para emancipar a humanidade, a população deve ser controlada com eficiência industrial e precisão matemática, inspirado no Taylorismo. Narrado em primeira pessoa, pelo protagonista D503, ilustra um lugar construído com vidro transparente, de modo que não existe individualidade e o comportamento das pessoas é ditado por fórmulas matemáticas.

Ao realizar uma crítica ao totalitarismo da sociedade russa, *Nós* foi proibido pelo comitê de censura da união soviética. “*Nós* somente veio a ser publicado na Rússia em 1988, tendo sido censurado na União Soviética, inicialmente, em 1921” (Trindade; Rosenfield, 2013, p. 497)

Figura VI – Capa de *Nós* (2017), Yevgeny Zamyatin, pela da Editora Aleph



Fonte: Zamyatin, 2017.

---

<sup>21</sup> Alguns pesquisadores, atribuem a gênese da Distopia ao romance *O último homem* (1826), de Mary Shelley, como Soares (2020), no entanto, aqui foi optado por reconhecer *Nós* (1924), de Ievgueni Zamiátin, como o marco fundador do gênero distópico tal como ele se consolidou no século XX. *Nós* contém as características-chave que definem a distopia moderna: uma crítica explícita ao totalitarismo, a vigilância estatal, o controle da individualidade e a tecnocracia. Tais aspectos se tornaram estruturais nas distopias posteriores, como *1984*, de George Orwell, e *Admirável Mundo Novo*, de Aldous Huxley. Já *O último homem*, mesmo contendo elementos apocalípticos e especulativos, está mais alinhado à tradição da ficção científica e do imaginário gótico, sem estabelecer o modelo sociopolítico repressivo e mecanizado que caracteriza o gênero distópico em sua forma clássica.

Décadas depois, outros clássicos distópicos foram escritos. Dentre os títulos que rondam este cânone e apresentam sucesso comercial expressivo estão: *Admirável mundo novo*<sup>22</sup>, de Aldous Huxley; *1984*<sup>23</sup>, de George Orwell; *Fahrenheit 451*<sup>24</sup>, de Ray Bradbury; *Laranja mecânica*<sup>25</sup>, de Anthony Burgess. Esses livros integram o imaginário coletivo e dão alicerce artístico para as distopias posteriores.

Figura VII – Capas dos livros clássicos de distopias



Fonte: Orwell (2009); Huxley (2012); Bradbury (1982).

É de grande valia ressaltar, como já debatido anteriormente, que as produções distópicas não estão circunscritas à literatura, uma vez que integram um momento artístico, histórico e cultural. Logo, as obras são encontradas com grande relevância em outras esferas da Artes, como na música, na pintura e no cinema - este com os clássicos como *Matrix*, *Blade Runner*, *Mad Max*.

<sup>22</sup> Publicado originalmente em 1932.

<sup>23</sup> Publicado originalmente em 1949.

<sup>24</sup> Publicado originalmente em 1953.

<sup>25</sup> Publicado originalmente em 1962.

Figura VIII – Distopia: produções cinematográficas e televisivas



Fonte: Blade Runner (2017); Mad Max (2015); Black Mirror (2011).

O mercado literário distópico não está restrito à literatura adulta, ao contrário, encontra campo fértil de produção na literatura juvenil, pois conforme o historiador Eric Hobsbawm (1995, p. 256), nas últimas décadas do século XX, devido à configuração do mercado “tornou mais fácil para a juventude descobrir símbolos materiais ou culturais de identidade” e, portanto, os jovens adquiriram força para uma “revolução cultural no sentido mais amplo de uma revolução nos modos e costumes, nos meios de gozar o lazer e as artes comerciais” (Hobsbawm, 1995, p. 257). Dessa maneira, vemos que a distopia acaba se tornando uma perspectiva para a juventude atual, pela não liberdade de escolhas nas mais diversas esferas pessoais e profissionais, globalização e homogeneização das particularidades, opressões políticas, dentre outros.

Para Kathryn James (2009), os temas apocalípticos encontraram-se recorrentes na literatura infantil e juvenil desde a década de 1970, sucedendo como produto às preocupações sobre o fim do século e ao existencialismo moderno. Todavia, as artes distópicas não se consolidaram até a década de 1980 quando as preocupações sobre o meio ambiente, holocausto nuclear e acelerações rápidas na tecnologia foram temas proeminentes no Ocidente.

Ficções permeadas por esse “senso de um fim” estavam inicialmente preocupadas com cenários que envolviam holocausto nuclear.

Romances recentes tendem a se concentrar mais nos efeitos da engenharia genética, poluição em escala global e a finitude de recursos, bio-pragas, mudanças climáticas, terremotos maciços e mudanças no nível do mar. (James, 2009, p. 155 – tradução minha)<sup>26</sup>.

Thiago Alves Valente (2010) mostra que a crescente produção de distopias na literatura juvenil contemporânea apresenta um obstáculo: a preponderância de conteúdo histórico-social à qualidade estético-literária. Conforme o autor, os títulos juvenis de distopias podem ser classificados em duas vertentes. A primeira dá ênfase aos aspectos ficcionais e estéticos das obras, mesmo tendo fatos históricos como pano de fundo, “permite à ficção aflorar como elemento estético de destaque na obra” (Valente, 2010, p. 71). A segunda vertente mostra as produções literárias que não conseguem desenvolver a ficcionalidade e o aproveitamento estético da obra, ficam amarradas a referências históricas e sociais explícitas do cotidiano, na prática, é um relato histórico transfigurado em roupagem literária.

Essa perspectiva é importante para conseguir diferenciar a literatura que os recursos artísticos são prioridades, a qual contribui e agrega na qualidade e no universo ficcional, de outra produção que se circunscreve à demanda mercadológica, não agrega no rol artístico, apenas traz de uma maneira óbvia, imediata e fácil a releitura de acontecimentos históricos.

Nesse direcionamento, conforme Claeys (2017), mensurar o que é distintivo da literatura distópica torna-se um problema, pois há essa mescla entre História e ficção em diversos graus.

Algumas distopias são apenas minimamente literárias e são principalmente trechos de pensamento social e político onde a conversa e o monólogo apenas enquadram o argumento. Outras oferecem enredos complexos e personagens bem desenhados, e exibem considerável poder emocional, priorizando a elaboração da experiência subjetiva sobre a apresentação metódica de ideias. Portanto, as distopias não são redutíveis à história das ideias. No entanto, sua contribuição para isso, ao invés de uma análise de suas formas literárias, é nosso foco central, embora não único, aqui (Claeys, 2017, p. 273 – tradução minha<sup>27</sup>).

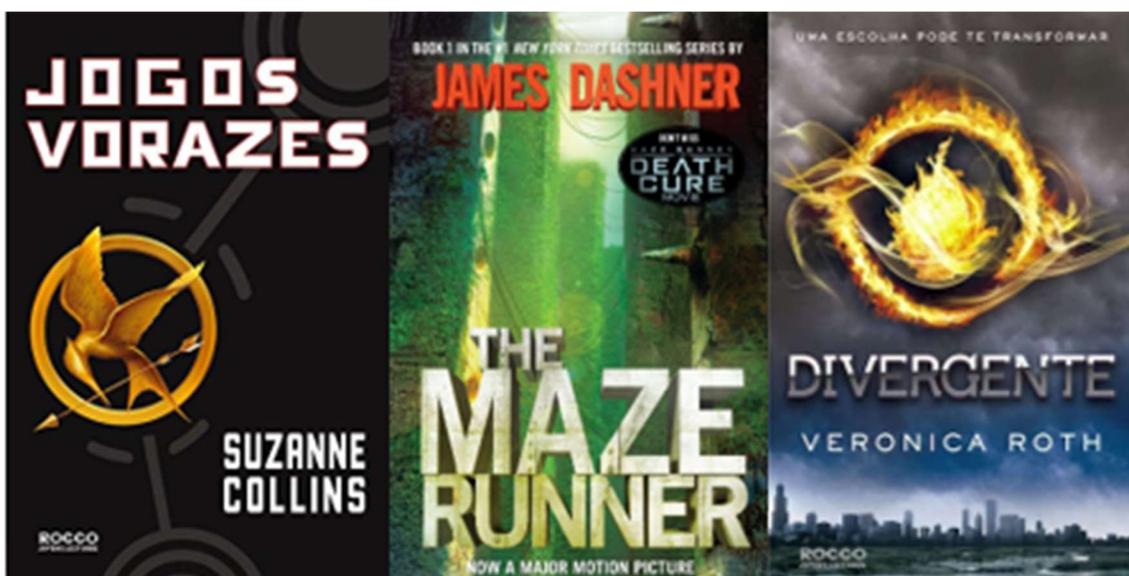
---

<sup>26</sup> Fictions pervaded by this “sense of an ending” were initially concerned with scenarios involving nuclear holocaust. Recent novels have tended to focus more on the possible effects of genetic engineering, global scale pollution, and the finiteness of resources, however, projecting cultural unease into narratives that forecast bio-plagues, climate shifts, massive earthquakes, and changes in sea level.

<sup>27</sup> No original “Some dystopias are only minimally literary, and are primarily tracts in social and political thought where conversation and monologue only frame the argument. Others offer complex plots and well-drawn characters, and display considerable emotional power, prioritizing the elaboration of subjective experience over the methodical presentation of ideas. Dystopias are not reducible to the history of ideas,

Dito isso, na literatura juvenil estrangeira o *boom* mercadológico das publicações distópicas tende a ser mais recentes quando comparado à adulta, principalmente nas últimas duas décadas, tendo como principais títulos as obras *Jogos vorazes* (2010), de Suzanne Collins; *Divergente* (2011) de Veronica Roth; *Maze Runner* (2009), de James Dashner, *Feios* (2005), de Scott Westerfeld, dentre muitos outros sucessos de mercado. Na literatura juvenil em língua portuguesa, há os seguintes títulos com mais evidência de mercado: *Monte Veritá* (2011), de Gustavo Bernardo; *A vida no céu* (2013), de José Eduardo Agualusa; *A Ilha dos Dissidentes* (2014), de Bárbara Morais e *Ventania Brava* (2015), de Luiz Bras.

Figura IX – Distopias juvenis contemporâneas: sucessos comerciais.



Fonte: Collins (2010); Dashner (2009); Roth (2011).

As artes distópicas, como versado, originam-se de uma perspectiva transdisciplinar com a Sociologia, a História e a Política. Dentre suas principais recorrências temáticas acerca da organização político-econômica no cânone literário mundial já consolidadas estão: (I) o totalitarismo – o Estado mantendo a ordem social, sistematicamente, com o poder soberano ilimitado; (II) o sistema econômico fechado e homogêneo – recorrência de escravismo e isolamento espacial; (III) a militarização da sociedade.

---

then. But their contribution to it, rather than an analysis of their literary forms, is our central, though not sole, focus here” (Claeys, 2017, p. 273).

As distopias estão intimamente ligadas à política e à interferência ampla e direta do Estado no cotidiano individual. É canônico as grandes distopias literárias, como *Admirável Mundo Novo* (1982), *1984* (2009) e *Jogos vorazes* (2010), apresentar um poder estatal que interfere ativamente em todas as instâncias de vida do cidadão, seja na esfera privada ou pública, evidenciando a crise do liberalismo. Frequentemente, as narrativas retratam a perda da esperança e o fracasso do capitalismo liberal como fruto desse governo totalitário, tal qual é o caso da decadência dos EUA, em *Jogos Vorazes* (2010), para a instituição da nação de Panem.

O totalitarismo distópico traz uma releitura do passado histórico e as formas de governo de nacionalismo extremado – como Adolf Hitler, Benito Mussolini e Josef Stalin – preconizando o Estado, onipotente e onipresente, acima do indivíduo e unipartidário. Conseqüentemente, torna-se função do cidadão viver para satisfazer as necessidades do Estado, sem ter seus direitos individuais respeitados ou a possibilidade de questionar ideias contrárias. Em *Admirável Mundo Novo* (1982), por exemplo, o culto a Henry Ford e à ideologia fordista de produção é o que engrena e justifica o totalitarismo na trama.

As narrativas distópicas também apresentam um sistema econômico fechado, ou seja, não há intercâmbio de informações ou culturas entre localidades, tudo o que é necessário para garantir a vivência da massa está presente e é produzida de forma circunscrita ao ambiente. A visão de mundo é homogenia e as práticas culturais encerradas na própria localidade, uma vez que caso a população sáísse de seu isolamento espacial e tivesse condições de acesso informacional e cultural em outras regiões, haveria rebeldia e questionamentos do sistema presente.

Frequentemente, o sistema econômico nas narrativas distópicas pode funcionar (a) por meio do trabalho escravo – cuja finalidade é favorecer uma elite que não produz, exemplo é a saga *Jogos Vorazes* (2010), de Suzanne Collins, em que os distritos são obrigados a trabalhar e fornecer matéria-prima para a metrópole; ou (b) por meio do antagonismo e da estratificação das classes sociais, como é o caso de *Admirável Mundo Novo* (1982), de Aldous Huxley, no qual, as classes são pré-determinadas biologicamente no laboratório, a classe Y, por exemplo, recebe menor oxigenação no cérebro durante a fase neonatal, para assim ter seu organismo e capacidades intelectuais comprometidas, para ficarem restritos ao trabalho manual e braçal sem questionar.

A Militarização da sociedade é uma forma dos governos distópicos coagirem seus questionadores, sua função é talhar a perspectiva e o cotidiano da população, embasado na institucionalização das guerras e a naturalização da tônica armamentista como o

caminho para a solucionar o problema. A militarização é um dos caminhos mais óbvios para a conquista e a imposição de poder, utilizando a coerção sempre que for conveniente para implementação de um governo totalitário. Em *Jogos Vorazes* (2010) a militarização do governo é o aspecto primordial para a estruturação do poder. As forças armadas recebem o nome de “pacificadores”, seu objetivo é atuar na segurança do governo da Capital de Panem e garantir a subserviência dos outros doze distritos, punindo, castigando e até dizimando localidades por completas em razão de garantir a manutenção do poderio da Capital.

Isso exposto, para efetivar a ordem sociopolítica, as narrativas distópicas dispõem de instrumentos de pacificação e mecanismos de controle populacional. Os elementos mais recorrentes e canônicos são: (I) coletivismo; (II) alienação; (III) censura; (IV) controle de corpos e linguagem; (V) hipertecnologia.

O coletivismo é característica basilar dos textos distópicos, os acontecimentos presentes na narrativa não se restringem a um personagem individual – naturalmente, o protagonista pode estar sofrendo mais diretamente o impacto das normas, porém toda a sociedade apresentada está imersa nas difusões políticas da obra. É a partir do coletivismo que a alienação geral é amplamente difundida. Nas narrativas, um governo totalitário precisa garantir a hegemonia de seu poder e, para que isso se efetive, há de controlar a grande massa para não questionar o *status quo* e as medidas empregadas pelos governantes.

A ideologia presente nos regimes totalitários é comumente aceita pelo grande grupo, o qual se adaptou e se alienou de seu contexto e história; cabendo aos protagonistas a tentativa de subversão e ruptura. Em *1984*, de George Orwell, a alienação advém principalmente do conceito de “duplipensar”, propagado pelo governo, cuja definição é “a capacidade de guardar simultaneamente na cabeça duas crenças contraditórias, e aceitá-las ambas”. (Orwell, 2009, p. 72). A partir dessa asserção, o partido faz com que as pessoas acreditem em absurdos e contradições para conseguirem aceitar a ideologia do Estado como correta, as principais contradições também advêm do *slogan* do partido “Guerra é Paz; Liberdade é Escravidão; Ignorância é Força” (Orwell, 2009, p. 5).

A censura é comumente o maior instrumento de alienação utilizado pelos governos distópicos para restringir o acesso à informação. A intenção é silenciar tiranicamente a heterogeneidade de pensamentos e a liberdade de expressão para consolidar seus discursos. Em *1984*, por exemplo, o partido que governa a nação cria o Ministério da verdade, cujo intuito é ironicamente destruir, apagar e editar os jornais e

noticiários antigos, modificando dados históricos para reafirmar a diretrizes totalitárias. Nesta nação, a única verdade que existe é a do próprio governo, cujo *slogan* é “Quem controla o passado controla o futuro. Quem controla o presente, controla o passado.” (Orwell, 2009, p.84)

O controle dos corpos e da linguagem é outra característica recorrente nas distopias, seguindo a perspectiva de Michel Foucault (1979), este controle tratam-se de procedimentos disciplinares que são praticados pelas diversas instituições sociais. A intenção é padronizar os indivíduos, hábitos e cultura trazendo uniformidade, para assim facilitar a supervisão e coerção dos indivíduos que dissociam da massa. Em *Laranja Mecânica* (2004), de Anthony Burgess, há um padrão de conduta requerido pelo poder público, o protagonista Alex DeLarge difere da norma pacífica que a sociedade requeria, por isso, possui por diversos procedimentos – encarados no enredo como tratamentos – heterodoxos objetivando apagar sua agressividade dissonante e reintegrá-lo no social.

O que está acontecendo com você agora é o que deveria acontecer com qualquer organismo humano saudável que contempla as ações das forças do mal, o funcionamento do princípio de destruição. Estamos tornando você sadio; estamos tornando você uma pessoa saudável. – (Burgess, 2004, p. 80)

No contexto literário, outra particularidade da distopia é a *hipertecnologia*, em que a tecnologia passa a adquirir qualidades negativas maximizadas, coerção e controle. O contexto hipertecnológico resulta das mudanças rápidas e impactos exponenciais da tecnologia em nosso cotidiano, do progresso quanto à inteligência artificial, o desenvolvimento dos automóveis, da agricultura, da medicina, dentre outras áreas.

A hipertecnologia nas obras distópicas está diretamente relacionada ao vigiar e punir, é um mecanismo que atribui vida e poder ao governo distópico. *Mazze Runner* (2009), de James Dashner, por exemplo, expõe um enredo pós-industrial, em que adolescentes são postos em labirintos hipertecnológicos para testar sua sobrevivência e adaptação a contextos extremos. Neste espaço, há criaturas monstruosas, denominados de verdugos, as quais perderam seu vínculo biológico animado em favor de configurações biomecânicas com membros protéticos, o que contrasta a separação do homem da natureza.

Os textos distópicos evidenciam a queda de um sistema anterior em que havia maior liberdade política e social e, por isso, torna-se necessário justificativas, cuja finalidade é ser pano de fundo, para elucidar a transição de um modelo aberto e

democrático para um autoritário. As justificativas distópicas mais recorrentes são devido à (I) escassez de recursos naturais; ao (II) patriarcalismo; ao (III) extremismo religioso.

O esgotamento de recursos naturais é uma preocupação imediata na contemporaneidade e, frequentemente, é o principal pano de fundo ou a motivação que desencadeia as estórias distópicas. Causada pela superexploração dos recursos naturais não-renováveis da natureza com uma velocidade superior à sua regeneração, a escassez de recursos influencia diretamente na qualidade de vida e na organização cotidiana. Por isso, as distopias ressaltam a mesquinhez do ser-humano e sua irresponsabilidade com o meio-ambiente no passado – no momento atual, se considerarmos a teoria do espelhamento –, na construção desses universos, muitas vezes, há a falta de recursos como petróleo, carvão, gás natural, minérios, água e alimentos. Em *Mad Max* (1979), por exemplo, o caos da nova era é acarretado devido à falta de combustível e, posteriormente, em *Mad Max: Fury Road* (2015) pela escassez de água.

O patriarcalismo e a condição degradante da condição feminina também são constantemente retratadas nas narrativas distópicas. Fruto da recente e relativa paridade jurídica nas sociedades ocidentais, os textos abordam a volatilidade da liberdade e os direitos femininos. *O Conto da Aia* (2017), de Margaret Atwood, evidencia essa perspectiva: na narrativa, as mulheres são obrigadas a renunciarem sua liberdade para serem servas e cumprir sua função de maternidade; em troca da submissão, a sociedade ironicamente transmite a mensagem que elas estão seguras e não sofrem mais com os abusos e as libertinagens que os homens as acometiam.

Existe mais de um tipo de liberdade, dizia tia Lydia. Liberdade para: a faculdade de fazer ou não fazer qualquer coisa, e liberdade de: que significa estar livre de alguma coisa. Nos tempos da anarquia, era liberdade para. Agora a vocês está sendo concedida a liberdade de. Não a subestimem. (Atwood, 2017, p. 30)

Na obra, até os nomes originais das mulheres são retirados e passam a ter o nome do marido antecedido do sufixo inglês “Of” (em português, “de”), ressaltando a ideia de objetificação e propriedade. Em suma, o material distópico traz à baila a opressão feminina, justamente por hiperbolizar o real; não se torna difícil ao leitor se identificar com essa realidade, visto que a luta do feminismo está latente em nosso entorno, o silenciamento da mulher, o feminicídio e o machismo institucionalizado são pautas do presente, por isso, o material distópico preconiza uma alternativa da piora dessa realidade.

O extremismo religioso é apresentado na distopia como uma prática associada ao dogmatismo, fanatismo e imposição de um estilo de vida. Muitas vezes, nas narrativas, a religião é usada como instrumento de coação e alienação de determinado grupo, como se uma divindade tivesse escolhido o governo vigente como o melhor, coibindo assim os opositores, a partir do determinismo religioso. *O Conto da Aia* (2017) retrata o fim da democracia americana, dando lugar a um governo teocrático e fundamentalista, cujo chefe de estado é Deus, denominado de “República de Guillard” - o qual elabora suas diretrizes políticas associadas a uma interpretação ultraradical da bíblia. Por outro lado, a ideia da figura religiosa sagrada onipotente pode não ser externa, mas o próprio Estado, por exemplo em *Admirável mundo novo* (1982), de Aldous Huxley, o Deus da nação era Henry Ford, os anos eram calculados a partir do nascimento de Ford e havia um culto à tecnologia, à novidade e à obrigatoriedade do consumismo desenfreado.

Por fim, um debate que permeia as produções distópicas clássicas e contemporâneas é a questão da perspectiva narrativa – é distopia para quem? Se afeta um pouco mais que a metade da humanidade enquanto a outra parcela está em condições boas é possível considerar distopia? Por isso, nos conteúdos distópicos, o objetivo é fazer o leitor se identificar com as personagens que estão passando pela opressão do sistema, como a maioria minorizada; contudo, há o outro lado da história, a minoria, a elite que usufrui desse modelo político e goza de suas prerrogativas.

Até na própria *Utopia*, de Thomas Morus, por exemplo, a escravidão não era banida na idealização da sociedade perfeita; logo, ainda preconizava uma parcela da população com direitos políticos restritos, ou seja, ainda há uma parcela mesmo que pequena de caos distópico. Em contrapartida, nas mais diversas distopias, sempre há uma elite que usufrui dos benefícios da estrutura e hierarquia social, portanto, é de pensar que para esses personagens essa sociedade é o ideal, pois traz segurança, conforto e pacificação.

A questão da perspectiva fica ainda mais latente em *Jogos Vorazes* (2010), de Suzanne Collins, o último volume da trilogia entra no cerne da questão, no momento em que os rebeldes, ao tomar o poder e conseguirem se livrar do domínio da Capital, propõem que a nova elite faça exatamente a mesma opressão que outrora fez; logo, os opressores ocupam a posição de oprimidos e o teor distópico da narrativa não finda, apenas desconfigura e reestrutura a polarização social.

O que foi proposto é que em vez de eliminar toda a população da Capital, nós tenhamos uma edição final e simbólica dos Jogos Vorazes, usando as crianças relacionadas diretamente àqueles que tinham mais poder. Todas as sete pessoas se voltam para ela.

– Nós realizaremos uma outra edição dos Jogos Vorazes, usando crianças da Capital – diz Coin. (Collins, 2011, p. 202)

À vista disso, o que há de ser focalizado para que se enquadre na perspectiva distópica não é o sofrimento total e generalizado da sociedade, mas de uma parcela expressiva quantitativamente da população – parcela esta que os elementos narrativos tendem a fazer com que o leitor se projete e identifique nesses oprimidos, sofra, tensione, horroriza para assim sublimar seus sofrimentos e angústias de vida.

## CAPÍTULO 3 – UMA PROPOSTA DE ANÁLISE DA DISTOPIA JUVENIL BRASILEIRA

A porta do meu futuro  
tem jeito de ser aberta?  
Este mundo, tão terceiro,  
faz parte do Universo?  
(ORTHOFF, 2010, p. 27).

### Introdução

Este capítulo objetiva apresentar e discutir os critérios, o método e o corpus de análise literária das distopias juvenis brasileiras.

Quanto ao embasamento teórico, serão apresentados conceitos específicos e basilares da Narratologia. Não objetivamos, contudo, trazer uma síntese completa das especificidades desta teoria, todavia, serão apresentados conceitos úteis para a ressignificação e a elaboração distópica na análise.

Em relação ao corpus de estudo, as obras literárias juvenis brasileiras de Distopia, foram selecionados cinco títulos para análise e categorização deste estudo:

1. *A última guerra* (2008), de Luiz Bras;
2. *Ventania Brava* (2015), de Luiz Bras;
3. *O Segredo das Larvas* (2019), de Stefano Volp;
4. *Monte Verità* (2009), de Gustavo Bernardo;
5. *Terra Apagada* (2022), de Cassiana Pizaia;

### 3.1 Critérios de seleção

Conforme discutido nas seções anteriores, a literatura distópica é relativamente recente no Brasil, principalmente quando endereçada ao público juvenil. A consolidação comercial das produções e sua respectiva expressão quantitativa se encontram centradas principalmente nas duas últimas décadas.

Apesar de ser uma tendência crescente, ainda não há uma vasta lista quantitativa de títulos a serem analisados, principalmente quando comparada à literatura em língua inglesa. Mesmo assim, foi necessário realizar um recorte de estudo para esta tese, que

adotou os seguintes critérios: (I) ser narrativa distópica, (II) ser integrada ao público juvenil, (III) ser de autoria nacional e (IV) ter expressão comercial.

Para ser classificado como narrativa de distopia, os requisitos adotados foram as características intrínsecas ao movimento distópico, elencadas e detalhadas no capítulo anterior, sendo elas: tendências totalitárias e seus respectivos recursos de opressão e controle, sistema econômico homogêneo e fechado e apego ao coletivismo.

O segundo item, o mais volátil e complexo de ser classificado, está relacionado à categorização de juvenil. As principais características que influenciaram para integrar esta seleção foram: (a) narrado a partir da perspectiva de um jovem; (b) adolescente deve ser o protagonista da obra; e/ou (c) a obra é explicitamente classificada e endereçada ao público juvenil.

Quanto ao primeiro critério, ser contado pela perspectiva do jovem, ele foi elencado justamente por trazer a visão juvenil na narrativa, um horizonte alinhado ao seu público-leitor. Em relação ao segundo item, concatenado ao anterior, é pelo fato de o foco da obra estar no cotidiano, no qual o leitor poderá se projetar e transportar durante a fruição do texto. Já o terceiro critério, ser explicitamente classificada e endereçada ao público juvenil, é devido ao acesso e à divulgação dessas obras no meio, como abordado no capítulo 1, esses títulos podem se integrar em financiamentos e programas ao ser explicitamente direcionado e classificado a esse público. Importante salientar que o fato de ser narrado sob a perspectiva de um jovem protagonista não integra a obra efetivamente no rol de literatura juvenil, por exemplo, em *Laranja Mecânica (2004)*, de Anthony Burgess, o personagem principal é um jovem, contudo o material não tem tanta circulação expressiva neste público, seu consumo é principalmente vinculado e endereçado ao público adulto.

A categoria ser nacional está associada ao autor da obra, pelo seu contexto de produção e aspirações estarem provavelmente ligados ao círculo nacional. Ainda assim, como será discutido posteriormente, vale ressaltar que obras escritas por autores nacionais não necessariamente trazem na narrativa elementos do espaço brasileiro.

A última categoria, alusiva à expressão comercial, é devido ao alto volume de distopias publicadas por autores autônomos e no formato *e-book*. Desse modo, entrarão na bibliografia de análise somente os livros publicados por editoras e com vendagem por tiragem, portanto, títulos de distopia juvenil nacional com publicações independentes não entraram no corpus, mas vale mencionar que obras como *Trilogia Vera Cruz (2017)*, de Joe Ribeiro; *Amazônia 22 (2017)*, de Eduardo M. C; *Distopia: lado I (2016)*, de Danilo

Mesa; *CHAOS: Livro I* (2021), de Ludimila Simões Alves apresentam boas avaliações no site de vendas da Amazon.

### **3.2 Narratologia: princípios teóricos sobre o enredo**

A Narratologia é uma abordagem de estudo que se originou no século XX, ela primariamente se aplica à literatura, mas abrange outras formas narrativas. Os principais elementos da narrativa, destacados por estudiosos como Carlos Reis (1988) e Arnaldo Franco Júnior (2005) e amplamente estudados nas academias, são Personagem, Enredo, Narrador, Tempo e Espaço, estes auxiliam na categorização e na compreensão das histórias ao identificar, respectivamente, elementos como "Quem?", "O quê?", "Quando?", "Onde?" e "Por quê?". Embora aqui seu estudo é realizado de forma individual, é importante destacar que todos esses termos estão interligados e atuam como coprodutores da poética e estética de uma obra.

A Narratologia, na perspectiva de Carlos Reis (1988 p. 79), “procura descrever de forma sistemática os códigos que estruturam a narrativa, os signos que esses códigos compreendem, ocupando-se, pois, de um modo geral, da dinâmica de produtividade que preside à enunciação dos textos narrativos”. Dessa forma, esta perspectiva teórica fornece instrumentos para observar as regras de funcionamento, a coerência interna e as especificidades do texto narrativo.

Neste estudo, optou-se por concentrar a análise no elemento "Enredo". No entanto, é necessário enfatizar que este elemento sozinho não constitui uma narrativa completa, uma vez que outros quatro elementos anteriormente citados vão impactar diretamente na construção, clareza e personalidade do enredo. Portanto, apesar de o foco ser o enredo, é importante ressaltar a interconexão desses elementos, reconhecendo que cada um contribui para a singularidade e profundidade narrativa.

As discussões sobre o estudo da narrativa não são recentes no âmbito literário. Na verdade, as origens desses debates remontam aos tempos antigos, a partir de Platão e Aristóteles, que, de maneira embrionária, já se debruçavam sobre a investigação de conceitos literários. Aristóteles, por volta de 335 a.C., já havia se aprofundado de maneira metódica no estudo epistêmico e categórico dos gêneros literários. Ele desenvolveu uma classificação tripartida que ainda é amplamente utilizada em estudos contemporâneos: a

distinção entre os gêneros lírico, dramático e épico, este, nos dias de hoje, é reconhecido sob o termo "narrativo".

No âmbito da narrativa, Aristóteles denominava de fábula o que hoje reconhecemos como enredo, conforme sua definição pode ser compreendida como a imitação da ação, vinculada à estruturação dos acontecimentos. O filósofo fez a distinção de enredos simples e complexos, conforme sua própria natureza.

Considero ação simples aquela que, como foi definido, é coerente e una e em que a mudança de fortuna se produz sem peripécias nem reconhecimento. Será complexa quando a mudança for acompanhada de reconhecimento ou peripécias ou ambas as coisas. E estas coisas devem surgir da própria estrutura do enredo, de forma a que resultem de acontecimentos anteriores e ocorram de acordo com o princípio da necessidade e da verossimilhança: é muito diferente uma coisa acontecer por causa de outra ou depois de outra. (Aristóteles, 1965, p. 56-57).

Em seu estudo, Aristóteles postulou o conceito de Nó e Deslance como marcos do momento do enredo, que vão reverberar no desdobramento de estudos futuros. O Nó pode ser compreendido como o constituinte inicial e imediato da ação até o momento da mudança e o deslance é posterior a esse marco. “Entendo por nó o que vai desde o princípio até ao momento imediatamente antes da mudança para a felicidade ou para a infelicidade e por desenlace o que vai desde o início desta mudança até ao fim” (Aristóteles, 1965, p. 73). Além disso, o escritor tem a possibilidade de utilizar outros dois recursos no desenvolvimento da ação: a peripécia e o *pathos*. Para Aristóteles, a Peripécia, por sua vez, é a reviravolta não esperada no enredo. “A mudança dos acontecimentos para o seu reverso, mas isto, como costumamos dizer, de acordo com o princípio da verossimilhança e da necessidade”. E o *Phatos*, “acto destruidor ou doloroso tal como as mortes em cena, grandes dores e ferimentos” (Aristóteles, 1965, p. 21).

Porém, foi apenas com o desenvolvimento das discussões do século XIX e XX, com o Formalismo Russo e o Estruturalismo, que o estudo metódico do texto narrado ganhou espaço: pela Narratologia. Grosso modo, essas teorias propunham um método de análise literária sistemática com o intuito de erradicar o impressionismo, a literatura passa a ser analisada pelos recursos propriamente textuais, tornando os próprios elementos internos combustível de análise.

Gérard Genette, teórico que se debruçou a esboçar a teoria da narratologia, enquadrando o texto literário narrativo em classificações com o intuito de sistematizar

seu estudo. A teoria da narratologia de Genette é ainda, na segunda década do século XXI, fortemente estudada nas escolas e na teoria literária de forma geral, os currículos escolares colocam suas contribuições e categorizações literárias como um dos conteúdos basilares para a compreensão da dinâmica do texto literário.

Gérard Genette define a Narrativa como “a representação de um acontecimento ou de uma série de acontecimentos, reais ou fictícios, por meio da linguagem e, mais particularmente, da linguagem escrita” (2008, p. 265). Porém, a proeminência e relevância de seus escritos foi justamente em desconstruir a simplicidade dessa asserção e as evidências que estão na superfície narrativa para um modelo teórico que esmiuçava e particularizava os elementos narrativos em unidades mais complexas. Nas palavras do autor

Definir positivamente a narrativa é acreditar, talvez perigosamente, na ideia e no sentimento de que a narrativa é evidente, de que nada é mais natural do que contar uma história ou arrumar um conjunto de ações em um mito, um conto, uma epopeia, um romance. A evolução da literatura e a consciência literária terão tido, entre outras felizes consequências, a de chamar a atenção, bem ao contrário, sobre o aspecto singular, artificial e problemático do ato narrativo (Genette, 2008, p. 265).

Os formalistas russos contribuíram diretamente para o estudo formal do texto literário, muito de seus postulados são relidos e atualizados até os dias atuais. Boris Tomachevsky, em *Fábula* (1970), debruçou-se ao estudo da narrativa e foi um dos pioneiros na divisão dos momentos do enredo em que iremos discorrer a seguir.

Tabela III – Etapas do enredo para Tomachevsky (1970)

<b>Motivo</b>	“O motivo da narração serve para introduzir novos contos. Habitualmente, a introdução de motivos livres na novela é apresentada como apoio do motivo introdutório” (1970, p. 176)
<b>Desenvolvimento</b>	“[...] O desenvolvimento é “a passagem de uma situação para outra, sendo cada uma caracterizada pelo conflito de interesses entre os personagens. É um campo em que se chocam o interesse entre grupos sociais” O conjunto de motivos que viola a imobilidade da situação inicial e provoca ação”. (1970, p.178-179)
<b>Tensão dramática</b>	“Quanto mais conflitos que caracterizam uma situação são complexos e interesses dos personagens opostos, mais a situação é tensa. A tensão dramática tanto mais aumenta quanto mais se aproxima o desfecho de uma situação. Esta tensão geralmente é obtida pela preparação desse desfecho e chega em seu ponto culminante”. (1970, p.180)

<b>Desfecho</b>	“Inclui elementos da exposição e que representa o esclarecimento em torno de todas as peripécias conhecidas desde o exposto presente” (1970, p.181)
-----------------	---

Fonte: Tomachevski (1970).

Em síntese, Boris Tomachevski secciona o enredo em fragmentos gerais que acontecem com alta recorrência nas narrativas. Para o teórico, o motivo é a introdução de novos contos, enquanto o desenvolvimento envolve a transição de uma situação para outra, caracterizada pelo conflito de interesses entre personagens e grupos sociais, desencadeando a ação. Posteriormente, a tensão dramática cresce conforme os conflitos se tornam mais complexos e os interesses dos personagens se confrontam. Por fim, para Tomachevski (1970), o desfecho inclui elementos da exposição e esclarece todas as peripécias contadas desde a introdução da história.

Feita essa breve reconstrução histórica, os principais nomes de autores que darão base para a discussão narratológica sobre o enredo deste estudo serão Arnaldo Franco Júnior (2005) e Carlos Reis (1988). Esses autores não partiram do zero em suas teorizações, mas reaproveitaram e releeram os postulados clássicos da Narratologia anteriormente elencados.

Nessa perspectiva, a primeira etapa de análise do enredo é a situação inicial, com frequência é o ponto de partida da trama e o momento em que os elementos base do enredo são introduzidos ao leitor. Aqui são apresentados o cenário, os personagens principais, a ambientação e descrições espaço-temporais.

A situação inicial objetiva ambientar a narrativa ao leitor, dessa forma, quando a história é escrita de forma linear, a situação inicial elucida o local e o período de tempo em que a história ocorre, bem como apresenta os protagonistas e suas características iniciais. Além disso, a situação inicial já pode trazer pistas e alguns conflitos que impulsionarão a narrativa. Conforme Carlos Reis (1988, p. 190), a situação inicial, a qual ele compreende como motivo, “traduz uma situação, um estado, permitindo a descrição das personagens e do espaço físico ou social que as envolve”.

A situação inicial e sua complexidade estão ligadas ao estilo artístico do autor, muitas obras, por exemplo, não costumam iniciar de forma linear, empregando recursos como in-média-res ou in-última-res; assim, alguns elementos da trama só são entendidos posteriormente no desenvolvimento narrativo. Todavia, quando o autor opta pela linearidade, a situação inicial permite contextualizar os elementos da narrativa – espaço, tempo, personagens – para o leitor. Conforme Arnaldo Franco Junior “A própria

experiência da leitura demonstra que tais ordens apresentam uma grande variabilidade no que se refere à ordem de posição nos textos. A conclusão, por exemplo, pode ser antecipada à introdução e ao desenvolvimento” (Junior, 2005, p. 33)

Em sequência, a Complicação (também denominada Nó) é a segunda etapa do texto narrativo padrão. É o momento em que o desequilíbrio da narrativa ocorre, é quando os personagens saem de sua zona de conforto e entram em conflito. Assim, obstáculos ou desafios começam a surgir, interrompendo o equilíbrio inicial, dando início à tensão dramática.

Sua função é mover a narrativa, ao trazer elementos adversos que os protagonistas devem futuramente tentar solucionar. Assim, o nó “é o fato que interrompe o fluxo inicial da narrativa, criando um problema ou obstáculo que deverá ser resolvido [...] é o que dá origem ao conflito dramático da narrativa” (Junior, 2005, p. 43)

De forma similar à situação inicial, a complexidade do Nó também pode variar conforme o estilo narrativo empregado, principalmente quando a narrativa é apresentada de forma não-linear ao leitor.

Clímax, por sua vez, é o ápice da narrativa, quando o enredo atinge o ponto mais alto, desse modo é o momento de maior tensão na história. Com isso, para a história atingir seu ápice, os personagens estarão em momentos decisivos de seus conflitos, a trama, finalmente, chega em seu auge. “É o elemento que marca o auge do conflito dramático, momento de tudo-ou-nada entre as forças contrárias que agem e se defrontam na narrativa (geralmente representadas pelas personagens e vários valores ligados a eles/engrenando e desenvolvendo a história)” (Junior, 2005, p. 43).

O clímax é o elemento central da história e pode se constituir como referência para a trama, uma vez que a narrativa é construída pensando no momento anterior ao clímax, desenvolvimento e o marco posterior a ele, o desfecho. Em suma, o clímax costuma ser a etapa em que as escolhas e os direcionamentos dos protagonistas têm seu auge e marca o direcionamento da narrativa, podendo ser declarado como o ponto chave da história tendo posteriormente apenas o desfecho.

Desfecho é o fim da narrativa, é a forma como o enredo acaba após o clímax. No *Dicionário de Narratologia*, de Carlos Reis (1988, p. 200), o desfecho, também compreendido como deslance, é “o conjunto concentrado de eventos que, no termo de uma ação narrativa, resolve tensões acumuladas ao longo dessa ação e institui uma situação de relativa estabilidade que em princípio encerra a história”. Muitas vezes, a depender do estilo do autor, este momento é a conclusão, em que o conflito central é

resolvido e a história volta à normalidade, encerrando, portanto, os desafios e as adversidades encaradas no desenvolvimento e clímax. Quando escrito de maneira conclusiva, o desfecho encerra os elementos em aberto da narrativa, respondendo para o leitor o que ficou oculto até então.

Todavia, em alguns casos, os desfechos tendem a ser mais abertos, refutando o retorno à situação inicial e trazendo uma nova perspectiva global para narrativa, utilizando, inclusive, como técnica o enredo em aberto para o leitor completar com suas expectativas o fim da história. Para Junior (2005), o desfecho pode ser vinculado apenas à resolução do conflito central da narrativa e não compreendido como o encerramento por completo dos elementos subjacentes. Já para Carlos Reis (1988), o deslance não é intrínseco ao texto narrativo, uma vez que a obra pode se direcionar para um fim aberto e enigmático, “não é absolutamente necessário que exista desenlace para que se verifique na narrativa uma tensa estruturação de ações. Similarmente, não é indispensável que o desenlace seja desconhecido para que a leitura seja incentivada” (Reis, 1988, p. 201).

Com excesso de zelo, vale ressaltar que os outros elementos são de suma importância, inclusive, para a constituição do enredo, todavia, não é objetivo fazer uma apresentação detalhada e delonga desses elementos. No próximo capítulo, mediante a análise, serão resgatados alguns elementos teóricos que possam auxiliar na compreensão do enredo de uma obra distópica.

### **3.3 Uma proposta de categorização**

Conforme visto no capítulo anterior, é possível dizer que as temáticas que a Distopia aborda são múltiplas, abrangendo pandemias, aquecimento global, esgotamento de recursos naturais, crises humanitárias, ameaça à existência na humanidade, dentre outros. Uma das ocorrências distópicas mais frequente contempla um governo totalitário, estado único, que visa banir discordância, exercícios do contraditório, a vida é mecanizada e produtiva, racional em todas as instâncias. Suas classificações temáticas são várias, as mais frequentes são distopias de causas (I) Natural; (II) econômica; (III) biológica; (IV) Tecnológica; (V) política; (VI) religiosa; (VII) apocalíptica. Dentre essas temáticas, há o aparecimento de instituições e personagens, como o Estado, grandes corporações capitalistas, vírus, alienígenas, robôs, zumbis, dentre outros.

A divisão tradicional tripartida da distopia classifica as obras conforme sua temática predominante, à vista disso há: (A) A Distopia Política, que tem foco no sistema e suas contradições, exemplos são *Nós* (1924), de Yevgeny Zamyatin, com o momento pós-revolução russa e a censura do Stalinismo; *Admirável mundo novo* (1982), de Aldous Huxley, que traz o paralelo entre a organização do sistema político, pensando em ciência e medicação; *1984* (1949), de George Orwell, com alusão ao totalitarismo e Stalinismo; e *Fahrenheit 451* (1953), de Ray Bradbury, em que a polícia é a arma que vigia e pune as pessoas. A segunda classe é a (B) Distopia Ambiental, *A parábola do semeador* (1993), de Octavia Butler, que abarca temáticas como o aquecimento global e a poluição; *Oryx e Crake*, (2003), de Margaret Atwood, a qual versa sobre os avanços da genética. E, por fim, a (C) Distopia Tecnológica, em que os aspectos industriais têm mais enfoque, como *Laranja mecânica* (1962), de Anthony Burgess.

Dito isso, a classificação pautada nos critérios temáticos se torna inviável, porque grande parte das produções distópicas mesclam vários desses elementos em patamar de importância similar, uma vez que um não anula necessariamente o outro. Além do mais, um mesmo título distópico pode trazer, por exemplo, elementos biotecnológicos, religiosos, dentre outros.

Logo, nesta análise, foi perceptível que apenas um recorte de estudo – seja temático ou estrutural – não seria o suficiente para abranger as particularidades e complexidades deste universo literário. Por isso, foi realizada uma releitura teórica da Narratologia, integrando-a e a enriquecendo com as especificidades distópicas na progressão textual, conforme detalhamento na tabela a seguir.

Tabela IV – Quadro-síntese: categorias de análise distópica

<b>Categoria</b>	<b>Momento na Narratologia</b>	<b>Especificações</b>
1. Agente causador	Apresentação	(a) Antrópico (b) Natural (c) Fantástico
2. Configuração de poder	Apresentação	(a) Totalitarista – militarista (b) Totalitarista – tecnocracia (c) Totalitarista – teocracia
3. Referência histórico-geográfica brasileira	Apresentação Complicação	(a) Autônoma (b) Projetiva
4. Índice de percepção da realidade	Complicação Clímax	(a) Expressa (b) Mascarada
5. Mobilidade de transformação	Desfecho	(a) Libertação (b) Subjugação

Na *Apresentação* da narrativa distópica, o elemento analisado será o **Agente causador**. Frequentemente, quando a narrativa obedece a um padrão linear, ocorre no início das distopias como explicação do enredo; todavia, pode aparecer como um momento já acontecido e, conseqüentemente, discute seus desdobramentos, ou acontecendo no momento síncrono da narração.

O agente causador pode acontecer via ação (a) Antrópica. Nesta perspectiva o elemento do caos é instaurado a partir das relações humanas com seu entorno sociopolítico, portanto, o enredo ocorre como uma resposta a instauração de um modelo político opressor. Nesta categoria, é importante elucidar que a ação humana é direta e evidente durante a narrativa na instalação do agente.

Em oposição, o agente causador da distopia pode ser por causa (b) Natural, ou seja, o agente do caos é uma ação externa da natureza sob a humanidade e representa a síntese negativa da relação entre Homem e meio-ambiente, como os cataclismos. Nas distopias, caracteriza-se como uma reação agressiva parcialmente natural, a ação humana não é desenvolvida explicitamente na narrativa, porém é latente que foi o Homem quem, de maneira lenta e gradual, levou a esse fim.

Ainda o agente causador pode se apresentar como elemento (c) fantástico quando a obra questiona as convicções científicas e as leis estabelecidas pela natureza, sua “função primordial seria transgredir a concepção de real que o leitor possui” (Roas, 2014, p. 117). Na literatura distópica, o fantástico pode aparecer caracterizado por magia, criaturas místicas ou habilidades e fenômenos paranormais.

As **configurações de poder** também estão regularmente localizadas na apresentação das narrativas. É um elemento-chave das produções distópicas, visto que o componente macrossocial é preponderante no movimento. A perspectiva política nas distopias é embasada regularmente na opressão ditatorial de um governo sobre a população. As tipologias de poder são diversas e com nuances específicas a depender da obra, porém, de modo geral, o enfoque ocorre a partir de três divisões não excludentes entre si: a militarista, a teológica e a tecnocrata.

A tipologia (a) militarista orienta para a opressão governamental e hierárquica. A ditadura do tipo militarista ocorre quando o poder é mantido por meio das forças armadas, a organização e a estruturação político-social são sustentadas pelos militares. Esse regime

é marcado por uma coerção excessiva nas diversas esferas sociais e emerge no material distópico pelo viés de um golpe de Estado. Diante disso as esferas democráticas são desestruturadas por um governo centralizador e autoritário, o qual com recorrência prega a ideologia ufanista para a manutenção de seu poder e interesse.

A (b) teológica ocorre quando as formulações legislativas e os estabelecimentos de deveres civis ocorrem com base dogmática-religiosa, as concepções teológicas atravessam o individual e atingem o macropolítico. Assim, o governo formula seus regimentos, condutas sociais e reorientação moral baseada em princípios religiosos, o chefe do estado é um líder messiânico ou uma instituição religiosa. Uma marca dessa categoria é a perseguição de grupos minorizados que não se enquadram no ordenamento religioso e, logo, uma tentativa de conversão e apagamento identitário. É de importante destaque que esta categoria pode ser complementar à militarista, o fanatismo religioso frequentemente utiliza o militar como maneira de proteger sua ideologia, mas seu maior diferencial é a fusão explícita entre Estado e religião.

A (c) tecnocrata mostra que a tecnologia é a preponderante na análise. Uma ditadura do tipo tecnocrata, ocorre quando a ciência passa a ser a base para regulação política e social, o poder político é exercido por quem tem controle da Ciência. As orientações que regulam o social são pautadas na eficiência e progresso, a particularidade desse tipo de ditadura é a reflexão dos limites entre ciência e moralidade, as decisões científicas ultrapassam os direitos humanos e a animaliza o ser humano. Ainda com mais expressão que as teológicas, essa categoria ocorre majoritariamente atrelada à militarista.

As distopias nacionais, de modo geral, trazem características históricas e geográficas que remetem à identidade e ao território brasileiro, essas características auxiliam na criação dos universos literários como forma de contextualização narrativa e composição do espaço literário. Por isso, será analisada a categoria de **Referência histórica-geográfica brasileira**, como uma forma de marcar as particularidades e alusão à brasilidade nas obras. Essa categoria pode ser dividida em dois grupos – Autônoma e Projetiva.

As distopias nacionais em que a referência histórica-geográfica é (A) autônoma marca um universo distópico sem menções explícitas e detalhamento histórico e geográfico nacional. As distopias cuja categoria se expressa por (B) Projeção apresentam um contexto conectado com o presente empírico, é um desdobramento do aqui-agora. Esse tipo de distopia deixa ainda mais explícita a função distópica de alerta, do presente projetado em futuro hiperbólico.

O **índice de percepção da realidade** mostra a captação do coletivo ou dos personagens-tipo sobre a realidade que circunda. Ele pode aparecer no desenvolvimento, principalmente nas expressas, ou no clímax das narrativas, frequente nas mascaradas.

Nas (A) distopia expressas, o governo opressor é demarcadamente mau para os protagonistas, o personagem é claramente caracterizado pela rebeldia contra o sistema e o antagonista é um vilão claramente malvado. Já nas (b) distopias mascaradas, o governo é opressor, mas alienante, ou seja, os personagens secundários não têm ciência da malevolência. Neste tipo, os personagens são mais complexos e oscilam com a passividade e o questionamento, trata-se de uma jornada processual para o descobrimento. O vilão característico é mau, porém sob um ponto de vista relativo, há um propósito a isso. Este índice de percepção é frequente em distopias mais realistas, já que personagens-tipo, como vampiros, zumbis, dentre outros, não teriam como deixar mascarada e sutil a opressão.

Em relação ao desfecho, este foi definido a partir da **Mobilidade de transformação**, ou seja, como o texto distópico encerra a narrativa em relação a seu conflito. Está subdividido em três subcategorias.

A categoria de (A) Libertação: O desfecho por essa categoria retrata o sucesso do protagonista ou do núcleo minorizado em derrubar o regime opressor e trazer justiça a uma sociedade, agora, mais livre. O final é esperançoso, com ênfase no poder coletivo e na vitória contra um governo opressor. Em contrapartida, há a (B) Subjugação: nesta categoria, o regime opressor não consegue ser derrotado, continua no poder, mas sem mudanças nas superestruturas sociais. O fim do enredo foca na desesperança, a manutenção do controle e coerção social. Por fim, a mobilidade de transformação pode ser (C) Ambígua ou aberta: são narrativas em que não deixam claro como é o final do enredo, ficando a critério do leitor ressignificar a história e preencher o texto a partir de seu horizonte de expectativas. Desse modo, esta variação de final tende a provocar uma reflexão sobre esse universo, uma vez que a questão da perspectiva é ainda mais preponderante. Esse desfecho é mais frequente em narrativas cujos limiares entre Utopia e Distopia não estão claros e nas quais o antagonista não está claramente expresso.

## CAPÍTULO 4 – ANÁLISE DA PRODUÇÃO DISTÓPICA JUVENIL BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

Este capítulo, denominado *Análise da literatura juvenil distópica brasileira*, apresenta uma análise das obras literárias de distopia juvenil nacionais com objetivo de categorizar as principais recorrências temáticas, estilística e estruturais das obras selecionadas. Para isso, este estudo foi realizado na perspectiva da Narratologia, com o recorte teórico no enredo, uma vez que essa teoria auxilia na compreensão e agrupamento das recorrências de elementos narrativos que integram as ficções de distopias.

Este capítulo busca proporcionar dados e informações narrativa para aprofundar a discussão do panorama das distopias juvenis brasileiras, mostrando a construção temática e estrutural desses mundos ficcionais distópicos, os quais tendem a refletir as preocupações e aspirações da juventude brasileira. Dito isso, o corpus de análise será: *A última guerra* (2008) e *Ventania Brava* (2015), de Luiz Bras; *Monte Verità* (2009), de Gustavo Bernardo; *O Segredo das Larvas* (2019), de Stefano Volp e *Terra Apagada* (2022), de Cassiana Pizaia.

Quanto à sua estrutura, este capítulo está dividido em cinco seções, cada uma se constituindo como uma categoria de análise, sintetizadas no capítulo anterior. Na seção 4.1, intitulada *Agente Causador*, o objetivo é identificar as temáticas que abrangem o advento das distopias nessas narrativas, debatendo as influências e as configurações desse agente na trama das obras ao verificar sua posição na linearidade do enredo.

A seção 4.2, denominada *Configuração de Poder*, destaca a organização política e a estrutura de controle dentro das narrativas, mostrando as categorias de poder e a forma de dominação que emergem nas narrativas. A seção 4.3, *Referência Histórico-Geográfica*, traz uma análise da presença de elementos históricos e geográficos nacionais nos títulos selecionados, será debatido se há elementos culturais e contextuais do Brasil e o modo como eles são (ou não) incorporados às narrativas, como um desdobramento futurístico da atualidade.

A seção 4.4, *Índice de Percepção da Realidade*, tem o objetivo de verificar como os personagens percebem o contexto opressor em que estão imersos, essa categoria é própria das distopias e configura a construção da narrativa. Por fim, a seção 4.5, *Mobilidade de Transformação*, busca categorizar a capacidade de transformação e adaptação que a narrativa traz, diante das adversidades presentes na trama.

## 4.1 Agente Causador

Os textos literários distópicos se compreendidos como uma arte literária engajada e crítica do presente não podem emergir do vazio, uma vez que é próprio do movimento a ruptura hiperbólica negativa do contemporâneo. Para classificar o início das distopias, foram adotadas neste trabalho três categorias que dão origem a esse contexto, podendo ser (A) antrópica, (B) natural ou (C) fantástica.

A causa antrópica é a mais frequente nestes textos literários, pois segue a vertente da distopia como uma crítica do contemporâneo, tornando o contexto opressor inevitável devido aos desdobramentos que nossas escolhas políticas e econômicas se guiaram.

A causa natural elucida que o Homem teve que se reorganizar social e politicamente após cataclismos ou mudanças climáticas extremas e, por mais que o agente não seja o próprio Homem, como na categoria anterior, essa causa traz implicitamente que o ser humano, pelo seu meio de consumo desenfreado e pouca responsabilidade ambiental, desgastou os recursos e recebeu uma resposta direta do meio.

A origem fantástica, por sua vez, indica uma simbiose “entre as ordens do real e do sobrenatural, promovendo a ambiguidade e a incerteza no que se refere à manifestação dos fenômenos estranhos, insólitos, mágicos, sobrenaturais” (Camarini, 2014, p.7). Assim, o agente causador sobrenatural pode se comportar como uma alegoria acerca da impotência humana frente ao desconhecido ou paranormal.

Em *O Segredo das larvas* (2019)<sup>28</sup>, de Stéfano Volp, o agente causador é classificado como antrópico e se detém no futuro pós-fracasso do capitalismo, denominado de nova gênese. O agente é apresentado de maneira parcial e fragmentada ao leitor ainda nos primeiros capítulos da narrativa. O elemento do caos, contudo, é instaurado anteriormente ao presente narrativo, por isso ele é rememorado e não vivenciado sincronicamente por Freya, a jovem protagonista negra que vive em uma das colônias.

Formalmente, a obra se inicia a partir de uma seção de introdução, com um período de efeito curto “Nesta história, todos nós vamos morrer antes de voar” (Volp, 2019, p. 7). A narração autodiegética utiliza o fluxo de consciência da personagem para gerar mais tensão no seu desenvolvimento e aguçar a curiosidade do leitor, uma vez que

---

<sup>28</sup> A editora anunciou que não será uma obra única, trata-se de uma trilogia literária. Contudo, como ainda não houve outras publicações, apenas o primeiro volume da obra foi analisado.

ainda não há indícios do agente causador, somente nos capítulos propriamente que a obra entrega a temática.

O enredo trata de uma distopia localizada em um Brasil futurista que foi dividido em uma grande metrópole, Éden, e colônias após um marco conhecido como “Breu”, um apagão de energia elétrica por 61 dias. “O caos se instalou desde o primeiro dia. Preços altos, dificuldades no abastecimento de água e os pedidos do Governo para que as pessoas evitassem sair de casa. Duas semanas depois, o sistema monetário já tinha dado lugar para as ondas de putrefação” (Volp, 2019, p. 21).

A apresentação do agente causador é marcada pelo colapso da organização econômica neoliberal. A falta de energia elétrica no Brasil resulta em um rompimento das estruturas macroeconômicas, o que traz a falta de bens básicos aos humanos, como acesso à água e alimentação. “A vida havia retrocedido séculos. Sem tecnologia, identificação civil, recursos vitais. As pessoas tinham plena certeza de que era o apocalipse. As epidemias devastaram milhares de pessoas e o planeta vivenciou catástrofes ambientais”. (Volp, 2019, p. 21).

A peculiaridade desta narrativa é que o impulsionamento da falta de energia elétrica é um mistério pelo limitado foco narrativo da protagonista, o que é apresentado inicialmente como agente causador é apenas o apagão, sem maiores detalhamentos revelados, devido à consciência parcial dos fatos pela personagem. As teorias de conspirações acerca do Breu são múltiplas, a pluralidade de discursos abrange um dos desdobramentos da falta de energia elétrica e sua respectiva falta de comunicação e assertividade científica “Dizem muitas coisas, que a Grande Guerra nuclear começou, que somos sobreviventes do apocalipse, que asteroides caíram na Terra e originaram as zonas radioativas” (Volp, 2019, p. 21). Logo de início é visto a falta de emoção na fala e seu distanciamento, não por não ter vivenciado o período, mas por não acreditar no que é contado. Seu discurso empregado dessa forma desconfiada já apresenta um flashforward dos desdobramentos seguintes.

Posteriormente, no desenvolvimento narrativo, em seu *Climax*, é visto que o caótico apagão não foi gerado de causa natural, como algumas das suposições contadas à protagonista Freya, mas sim um evento programado e planejado por uma elite branca que intencionava dar um golpe de Estado e modificar a hierarquia de poder. Dessa forma, o Homem é o próprio agente causador que direciona o sistema opressivo para uma maioria minorizada que é mantida na colônia.

O agente causador dessa distopia elucida a falha do Homem em sua gestão sociopolítica e como a contemporaneidade está à mercê e excessivamente dependente de um sistema tecnológico para manter a convivência pacífica. A ruptura com essa necessidade, também gerada pelo próprio Homem, causou a radical modificação na convivência social, em que uma nova forma de organização política se instaurou e agravou a desigualdade social, a ser comentada na próxima seção.

*A Última Guerra* (2008), de Luiz Bras, traz a história do jovem Miguel, protagonista da narrativa, que rememora o período de Guerra a qual vivenciou e perdeu sua família, casa e amigos, ficando só para enfrentar os perigos da guerra e o clima bélico do local em que viva. Diferentemente de *O segredo das Larvas* (2019), o jovem protagonista Miguel viveu o agente causador em um momento anterior à narrativa, mostrando seu foco narrativo não apenas como testemunha, mas como lembrança, tornando ainda mais pungente o caos. “Estávamos na sala de casa, uma casa pequena, confortável, no subúrbio... Eu ensinava minha irmã pequena a jogar damas. E, de repente, adeus! Já não havia mais damas, já não havia mais casa nem subúrbio! Tudo o que ouvi foi uma grande explosão” (Bras, 2008, p. 19).

A tentativa de manter a linearidade da narrativa unida ao diálogo com o leitor é a forma como o agente causador é expresso no enredo. Com o narrador autodiegético, o personagem inicia advertindo ao leitor que vai “começar do começo”, para não o deixar confuso, tal afirmação deixa o alerta ao público de que Miguel anda em conflito psicológico por conta da Guerra que vivenciou e a morte de seus familiares. Assim, o agente causador é apresentado logo no momento inicial da narrativa, além da destruição da casa, ele adverte que houve “um tremor na terra e uma nuvem cinza que cobriu a cidade. Acho que essa nuvem era a mistura de toda a poeira que escapou dos prédios, que desabaram junto em nossa casa”. (Bras, 2008, p. 21).

A confusão do protagonista é graficamente expressa com a escrita em letras maiúsculas, cores vermelhas destoantes da cor da página, simbolizando grito e destaque na mensagem. Enquanto inicialmente diz que não pode confiar no leitor, “NÃO SEI SE POSSO CONFIAR EM VOCÊ. Por isso, não vou te dizer quem eu sou, nem o que estou fazendo aqui” (Bras, 2008, p. 18), posteriormente pede desculpas e aceita o leitor como confiante. “ME DESCULPA! Sei que estou de mal humor, não deveria ter falado assim com você, afinal nem nos conhecemos, né?” (Bras, 2008, p. 19).

O agente causador dessa distopia tem efeito direto e imediato na vivência do protagonista. A narrativa se utiliza da descrição dos efeitos da guerra em seu cotidiano, casa destruída, paisagens destruídas, miséria, impotência humana:

CHOREI TANTO NESSE DIA, NA FRENTE DA MINHA CASA. Da casa, que já não era mais a minha casa. A cidade toda estava em ruínas: dos prédios, dos edifícios comerciais, das casas e das árvores, tudo o que sobrara eram tocos fumegantes. Escombros, em toda parte. Colunas de fumaça subindo na direção do céu cinza. Então, dos destroços, começaram a aparecer pessoas. Gente com o rosto desfigurado, em prantos. Gente sem mais nada no mundo. Homens, mulheres, velhos e crianças. Cada um como eu, querendo que os outros ajudassem a salvar seus parentes. Mas ninguém ajudava, ninguém tinha forças pra fazer mais nada. (Bras, 2008, p. 23).

Apesar do efeito cotidiano, não há especificações da origem ou motivações da Guerra, não estão definidas quais nações estão em conflito ou se sua erupção foi de teor religioso, econômico, territorial, dentre outros. Isso gera o tom mais generalista da narrativa, o que pode levar o leitor a associar a qualquer tipo de guerra e espaço. A única menção acerca dos participantes da Guerra e suas intenções é no clímax da narrativa, a partir do diálogo de Miguel com um ex-militar “Simplesmente porque estamos perdendo a Guerra. Nossos inimigos são muito mais poderosos que nós. E, já que não temos como vencer, vamos destruir tudo” (Bras, 2008, p. 75).

Dito isso, o agente causador de *A última Guerra*, de Luiz Bras é, logo, classificado como antrópico, pois na trama a natureza não exerce força significativa sob a modificação da realidade vigente; é, no entanto, o Homem o determinante para a modificação da estabilidade e que traz a Guerra como forma de imposição de poder. A maior ameaça no enredo é a de destruição e catástrofe global a partir justamente de uma bomba nuclear, planejada pelas forças armadas.

Em *Ventania Brava* (2015), também de Luiz Bras, o agente causador é enigmático e propositalmente dúbio, inicialmente na apresentação da narrativa a ventania é considerada um fenômeno natural, ainda sem considerar o tom distópico, como no trecho: “Na calçada e nas passarelas, a ventania obrigava os pedestres a andar curvados, de cabeça bem baixa, protegendo os olhos. De vez em quando um boné ou lenço passava voando ou grudava no para-brisa, ficava aí meio minutinho e seguia” (Bras, 2015, p. 27).

Daniel, protagonista da narrativa, é o primeiro a ponderar que a ventania não era algo casual ou um simples fenômeno meteorológico. No decorrer, ela adquire força, deixando claro que o agente não era corriqueiro, logo, medidas de proteção começaram a

ser adotadas, como escolas foram fechadas, aeroportos, teletrabalhos; o acontecimento passou a ser caso de polícia e claramente caótico para a organização social.

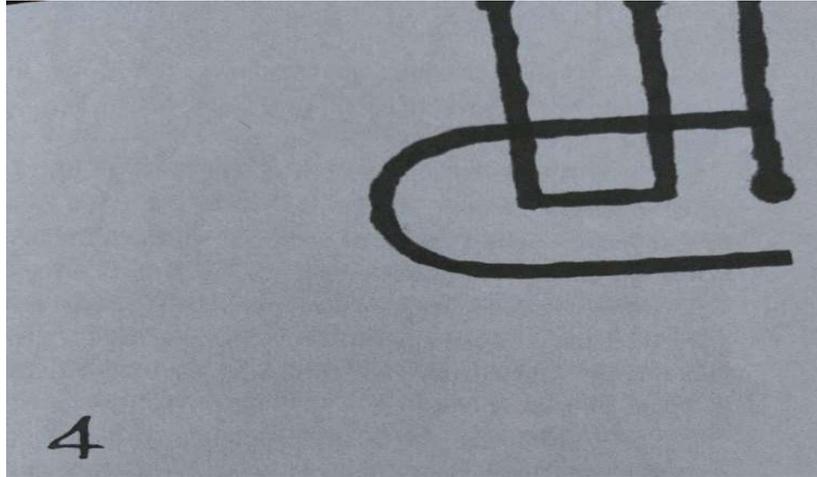
Então uma rajada mais forte, mais concentrada, atravessou o desfiladeiro formado por dois edifícios, girou feito uma hélice e atingiu a palmeira com uma força infernal, triplicada, arrancando-a do chão. Catabrum. Uma sombra ameaçadora tornou o ar mais turvo ainda, Daniel, que assistia tudo de longe, teve que se jogar na calçada para não ser atingido pela coluna desvairada. “O que foi isso? Quase fiquei sem cabeça!?” (Bras, 2015, p.70)

Na complicação da narrativa, a ventania progressivamente se torna um elemento personificado, o que sugere o tom sobrenatural e misterioso do enredo. Essa figura de linguagem se encontra principalmente na aparente e desvairada fala que a ventania traz em quem se aproxima dela, como uma tentativa de comunicação. Daniel pode escutar a fala da ventania cantando músicas consideradas antigas, como *Space Oddity*, de David Bowie. A escolha dessa música para representar a fala da ventania traz no leitor a possibilidade de estranheza, como se a ventania fosse um elemento sobrenatural e extraterrestre.

A forma como a fala da Ventania foi construída também contém elementos do insólito, primariamente com a utilização de sons consonantais para amplificar a sensação de estranheza ao protagonista falante de língua portuguesa “Mrzxpmpmrzxp... Crtmzxrzxp... Wrmbwzkrpm...” (Bras, 2015, p. 83). Posteriormente, adota uma postura polifônica, diversas vozes, com interlocutores distintos, agora, com fragmentos de canções populares de língua inglesa.

O questionamento dicotômico entre força da natureza e o sobrenatural atinge uma nova nuance quando, além dos sussurros musicais escutados por Daniel, a ventania começa a “sequestrar” pessoas, que são arrastadas e nunca mais têm seus corpos encontrados. Esta informação é apresentada no começo do capítulo de forma direta e seca, com um parágrafo de uma linha e utilizando apenas o ponto final, aumentando a tensão dramática, “Wagner não tornou a aparecer. Nenhum dos desaparecidos voltou para a casa” (Bras, 2015, p. 75). Além disso, a iconicidade textual, com signos desconhecidos agregam na significação do assombro.

Figura X - Apresentação do capítulo IV de *Ventania Brava* (2015) ao leitor.



Fonte – Bras, 2015, p. 75

No clímax textual, a ventania se torna explicitamente personificada e ainda mais potente, agora, além da possível fala, ela toma a forma de um rápido animal rasteiro – na narrativa os personagens a descrevem como uma cobra – com um objetivo e uma direção específica. “A corrente de ar que serpenteia sob o carro já não é totalmente invisível. Aos poucos ela vai ganhando uma textura amarelada levemente iluminada [...] ela salta sobre as casas e sobrados e segue em direção ao clube, já parcialmente visível na curva do morro” (Bras, 2015, p. 122 – 123).

Apenas no desfecho da narrativa é que é revelado ao leitor seu real significado, origem e propósito. Esse fenômeno confirma as expectativas do protagonista Daniel acerca de um evento sobrenatural e extraterrestre. A ventania é uma tecnologia criada por uma civilização distante que tem o intuito de investigar a vida e a organização de seres diferentes à sua galáxia. Assim, ao sair de Cobra Norato,

A ventania vai vencendo a força da gravidade e avançando através das nuvens mais distantes, dois dias depois ela se aproxima da lua e passa sobre suas crateras solitárias, deixa a lua para trás e segue em direção de Marte, fugindo do calor do nosso longínquo sol [...] A ventania finalmente chega em casa. Chega com a notícia de um planeta muito, mas muito distante encontrado por acaso na vastidão da galáxia (Bras, 2015, p. 187-188)

Entretanto, antes de sair de Cobra Norato, o agente deixa uma forma de presente aos moradores, quase como um pedido de desculpas pelo transtorno causado na cidade, que é realizar os desejos mais íntimos de cada personagem, como ressuscitar entes queridos e animais, dar objetos materiais desejáveis, mexer com a aparência pessoal, dentre outros. Essa dádiva da ventania é apresentada pelo narrador como um intertexto da fábula Mil e Uma Noites e de Aladim, a partir da ideia de gênio da lâmpada.

Para realizar esse paralelo com o gênio da lâmpada durante a narrativa, o aspecto formal utilizado são as digressões e o constante diálogo com o leitor. A história apresenta um narrador heterodiegético onisciente que, em diversos momentos, interrompe a linearidade da história para conversar com o leitor, ao trazer mais pistas sobre a característica do agente causador e aguçar sua curiosidade.

#### Exemplo 1:

Não, meu amigo leitor, ainda não está na hora de falar sobre o gênio da lâmpada. É verdade que ele já apareceu neste primeiro capítulo, porém de maneira disfarçada. No começo nem eu havia percebido sua presença porque ele não se parece nenhum pouco com o gênio das Mil e uma noites. É muito diferente [...] (Bras, 2015, p. 29)

#### Exemplo 2:

Sinto muito, meu caro leitor, mas ainda não está na hora de falar do gênio da lâmpada. Não explicitamente. Ele esteve aqui presente o tempo todo também neste capítulo, mas de maneira disfarçada. Se você não conseguiu localizá-lo aqui vai um aviso – não espere encontrar aqui a tradicional caracterização do gênio da lâmpada, essa que a gente está acostumado nos livros. (Bras, 2015, p. 53)

No texto, esse diálogo auxilia o leitor com a estranheza das cenas que em futuro distante serão tratadas com naturalidade; também é utilizado para coisas que são claras – síncronas – aos olhos do leitor atual, mas que são desconhecidas aos jovens do futuro narrativo.

Por sua vez, *Monte Verità* (2009), de Gustavo Bernardo, apresenta uma distopia de ficção que tem no *desconhecido* e no *inquietante* elementos-chave da narrativa. Na obra, já na situação inicial, o mundo todo recebe misteriosamente um comunicado simultâneo, que utiliza uma potente tecnologia ao se materializar em todos os jornais impressos, televisores, aparelhos eletrônicos e similares com o idioma específico do receptor. Esse comunicado já alerta a população de que ela está sob controle e à mercê de seis intervenções a acontecer semanalmente todo domingo – essas intervenções são impostas sob a alegação de melhorar o planeta do egocentrismo humano e de sua prática econômica que destrói os recursos ambientais.

A obra apresenta os elementos da narrativa distópica já no “comunicado” ao utilizar referências de hipertecnologia, isso ocorre quando o comunicado “vem impresso em todas as revistas, seja magazine de fofocas ou periódicos acadêmicos. Em todo o

planeta à mesma hora, quem quer que folheia qualquer jornal ou revista encontrará o mesmo comunicado em relevo nas mesmas páginas” (Bernardo, 2009, p. 15).

Narrado em terceira pessoa onisciente, é optado por utilizar uma gradação em períodos curtos para explicar as hipóteses, deduções e refutações da população acerca do comunicado “O acontecimento por si só é muito estranho, mas o comunicado por si só também é estranho. Não é um anúncio. Não é uma notícia. Não é um artigo. Trata-se de um comunicado preliminar anunciando que virão outros” (Bernardo, 2009, p.16). O comunicado é apresentado de maneira impessoal, com característica formal e uma voz andrógena.

Senhoras e senhores. Torna-se necessárias seis intervenções. Cada uma necessita de seis dias para ser preparadas. Elas se realizarão nos próximos domingos sempre a essa mesma hora. Cada uma das intervenções será informada em detalhes da mesma maneira que este comunicado preliminar. Aconselha-se que todos se preparem para mudanças significativas no seu modo de vida. Não há razão para pânico. À médio e longo prazo, as mudanças beneficiarão a maioria das pessoas (Bernardo, 2009, p. 19).

À primeira vista, o agente causador, de forma similar à *Ventania Brava* (2015), de Luiz Bras, é enigmático e incompleto de informações, o que deixa ambas populações aflitas e em dúvida de qual seria a origem dessa situação. Todavia, enquanto *Ventania Brava* (2015) traz a certeza que não é um fenômeno humano somente no momento de transição do clímax ao desfecho da história; nesta obra, já na situação inicial, descarta-se a possibilidade de um fenômeno natural, uma vez que não é possível pelas leis da física a ocorrência do comunicado e das intervenções. Nessa direção, o que move a narrativa é a busca de maiores detalhamento sobre as especificidades desse agente, sua origem, poder e intenções com a humanidade.

As seis intervenções (quadro sinóptico I) impostas radicalmente e obrigatoriamente ocorrem conforme o anúncio preliminar e mesmo as grandes nações e a população tentando se opor ao estabelecido não conseguem escapar de suas ocorrências. A particularidade, no entanto, é que essas intervenções se apresentam com uma roupagem de moralmente boa à humanidade, cujo intuito é frear a destruição que o homem impõe à natureza e a si próprio, apresentando propostas que mudam drasticamente a superestrutura do corpo social.

Quadro sinóptico I - Intervenções em *Monte Verità* (2009)

Avisos	Principais informações
Comunicado	Aparece simultaneamente em todos os jornais e revistas, informa que haverá intervenções impositivas no planeta Terra.
Primeira intervenção	Desarmamento de toda a população, inclusive instituições de controle.
Segunda intervenção	Controle do crescimento populacional, a partir da diminuição sob a taxa de natalidade.
Terceira intervenção	Controle de poluentes e limpeza de toda impureza química produzida pelo Homem.
Quarta intervenção	Extinção futura do petróleo e, conseqüente, adequação da humanidade às tecnologias limpas.
Quinta intervenção	Reprogramação genética em animal.
Sexta Intervenção	Estabelecimento de novos padrões éticos e morais.

Fonte: Bernardo (2009 - adaptado).

O aspecto formal do enredo é de suma importância para o entendimento desse agente causador. Constituída por vinte e dois capítulos, *Monte Verità* (2009), de Gustavo Bernardo, é uma obra que se ramifica em uma narrativa dupla, em que a intervenção global, anteriormente abordada, é intercalada com a narrativa (à princípio) individual de um personagem chamado Manuel.

A primeira narrativa (Doravante N1) é localizada nos capítulos I, X, XV, XVIII e XX. Nela, é apresentada a história de Manoel, um personagem que veio refugiado de Moçambique, após um conflito político que tirou a vida de sua esposa e o fez se separar de sua filha. Atualmente, o protagonista está refugiado na Suíça, em Ascona, e trabalha em um Hotel, chamado de Monte Verità, como garçom. Apesar de seu trabalho não ter cunho intelectual, uma marca do personagem é a frequente escrita por fruição, sendo compreendida como uma tentativa de escape e sublimação dos acontecimentos assombrosos de sua vida.

No pequeno quarto dos fundos do hotel, separa com cuidado os cadernos e as canetas [...] enquanto escolhe com qual caderno vai começar, pensa na filha que não conhece. Não sabe se sobreviveu, se a recolhera num orfanato, se alguma família a adotou. Se estiver viva, terá perto de quinze anos de idade [...] Manoel chora uma única lágrima, a de sempre. Enxuga-a do rosto com o dorso da mão e toma da caneta azul. Começa a escrever com ela (Bernardo, 2009, p. 49)

A forma como o enredo é configurado leva o leitor a crer que as intervenções sobrenaturais (doravante N2) são histórias criadas pelo personagem frutos de um desejo de vingança e justiça pela qual sua esposa foi vítima, ambicionando tornar o mundo moralmente mais justo, mesmo que cesse as escolhas individuais da população. O fim dos capítulos da N1 aborda sobre a escrita do personagem e finda bruscamente para outro capítulo, agora da N2.

No capítulo I da narrativa, vários congressistas chegam no hotel de Monte Verità para o evento “VI Congresso internacional do Pós-Utópico”, Manoel se interessa pelo assunto e presta atenção na conversa dos pesquisadores e enquanto trabalha “o pequeno garçom também pensa no que escrever à noite. Os ilustres congressistas não sabem que ele, além de falar vários idiomas ainda escreve. Será que um dia eles se dignarão a dissecar o que ele escreverá nessa noite?” (Bernardo, 2009, p.11). Após esse trecho, o segundo capítulo já se inicia com a N2, o que indica essa ruptura são o anoitecer e a escrita de Manoel tomando forma.

Outro aspecto que demonstra a autoria de Manoel sobre a N2 é a projeção da sexta intervenção durante a própria N1. Aqui, o personagem, ao recordar o assassinato de sua esposa e a desesperança que o trouxe, deseja máxima vingança aos responsáveis, imaginando um comunicado que abandona a tradição formal, fria e impessoal e que se apresentaria de forma grosseira, violenta e moralmente questionável.

Senhoras e senhores. É hora da última faxina na casa. Depois, lhes caberá tão somente a manutenção. A partir do presente momento, todos os autores de crimes hediondos – ou depravados, viciosos, sórdidos, imundos, como preferirem – deste planeta se transformam em estátuas de vidro, como monumento espelhado e transparente da miséria humana. Ao olhar as estátuas, os sobreviventes verão ao mesmo tempo reflexos de si mesmos e a imagem das outras pessoas, do outro lado do vidro. (Bernardo, 2009, p. 86).

O aspecto formal também auxilia na distinção entre os núcleos narrativos. Além das abruptas interrupções entre um capítulo de N1 para outro de N2, como mencionado anteriormente, os capítulos da N2 são descritivos, não há personagens característicos, apenas personagens-tipo e figurativos e, logo, tampouco há diálogos nos capítulos. Na N2 é recorrente o uso de perguntas-retóricas, com o sentido de tentar validar e investigar se as ações são realmente moralmente aceitas e positivas para a sociedade “Quem ou que está produzindo esses textos? Como esse que ou quem consegue usar todos os meios de

comunicação ao mesmo tempo? Por que esse que ou quem está tendo esse trabalho todo e se prepara para fazer o que anuncia, embora não sabe o que será!?” (Bernardo, 2009, p. 18).

Na N1, o narrador também se mantém heterodiegético com predominância de parágrafos descritivos; contudo, há o aparecimento dos diálogos de Manoel com os visitantes do hotel Monte Verità e com sua filha e esposa, nos momentos de flashback explicativos sobre a perseguição política: “Com os olhos secos, ela olhou e disse, calma ‘Papai, Deus chegou atrasado’” (Bernardo, 2009, p. 71).

Em síntese, a classificação do agente causador de *Monte Verità* (2009) pode ser considerada a partir de duas óticas. A primeira seria a classificação em fantástica, pensando na autonomia da N2, ou seja, a intervenção é sobrenatural, utilizando misticismo, o desconhecido e a hipertecnologia para fundamentar o apogeu desse futuro distópico.

No entanto, partimos do princípio da complementariedade da N2 com a N1, assim, essa distopia tem como agente o próprio homem, de forma sonhadora e em sua busca incessante por vingança, justiça e idealização de um mundo em que a ética prevalece. Logo, a classificação pode ser encarada como antrópica, pois esse mundo foi idealizado a partir da urgência da mudança de prática e postura humana.

Por fim, em *Terra Apagada* (2022), de Cassiana Pizaia, a narrativa é ambientada em 2064 e versa sobre a história de Maya, uma jovem garota na idade do colegial com aparentes dificuldades pedagógicas. Diante do fracasso em se adaptar ao ensino governamental digital e “plataformizado”, ela teve que iniciar algumas aulas particulares presenciais com um professor que a faz investigar e descobrir a verdade por de trás de um governo distópico ultra controlador. Este regime, motivado pelo lucro, oculta territórios do mapa e da população, visando não só à dominação, mas ao extermínio de populações nativas em prol de espaço industrial.

O agente causador da distopia foi uma guerra civil, conhecida na narrativa como a Guerra da verdade, ocorrida muitos anos antes da linha temporal atual do enredo. Participaram desse conflito grupos rebeldes que lutavam contra o governo e sua constante censura e modificação de fatos históricos. A narrativa não traz muitos detalhamentos acerca da Guerra da verdade, somente menciona na introdução que seu apogeu é devido ao uso indiscriminado de tecnologias que rompem as fronteiras entre o ciberespaço e o mundo objetivo.

Esta é uma guerra da morte. As pessoas já estão matando umas às outras, hordas de pessoas armadas invadem casas, empresas, qualquer lugar onde haja uma opinião divergente. Não há mais separação entre real e irreal, entre o físico e o virtual. Qualquer um pode ser vítima de notícias falsas e perseguidos por coisas que disse ou até pelo que não disse. Dados pessoais são tornados públicos, vidas pessoais são devassadas, detalhes revelados ou inventados causam a morte pública da reputação de quem ousa discordar de determinados grupos. Vivemos a era do Grande Medo. (Pizaia, 2022, p. 21).

Com a guerra da verdade, houve uma grande transformação na organização e desenvolvimento dessa sociedade, as modificações foram tanto de ordem estrutural, contendo inteligências artificiais instaladas nos arredores para controle, quanto para uma transformação mais profunda nas camadas da expressão cultural e superestrutura. Essa modificação ocorreu por meio de uma “engenharia linguística” com o princípio de apagamento de muitos vocábulos e expressões que poderiam incitar questionamentos e dissensões para o *status quo*. À exemplo, a palavra verdade é “a propriedade de uma ideia ou pensamento que se pretende fiel aos fatos e à realidade. Palavra em desuso desde a Guerra da verdade. Evite o uso, Maya” (Pizaia, 2022, p. 40).

Para ter maiores detalhes sobre a ação governamental no momento de instauração de governo distópico pós-guerra da verdade (como na citação anterior em recuo), a narrativa apresenta os escritos do avô da protagonista, um jornalista da época. Maya, por não ter vivenciado este período, descobre a história local ao fazer a leitura dos artigos publicados no jornal que seu avô trabalhava. Assim, nesses momentos o enredo incorpora características de narrativa historiográfica, com o caráter de relato testemunhal.

Estamos desistindo. Cientistas se escondem em laboratórios monitorados por empresas e governo. Professores e jornalistas se calam e mudam de profissão. São atacados no que mais tem de importante-sua credibilidade. A verdade que eles perseguem está em constante ataque. Ninguém está à salvo, pessoas comuns deixam de dizer ou escrever o que pensam. Temem ser atacadas por turbas raivosas com um milhão de braços entre o mundo real e o virtual [...] (Pizaia, 2022, p. 61).

Em seu desenvolvimento, a história apresenta uma nova linha narrativa para mostrar o agente causador, com o jornalista, avô da protagonista, sendo testemunha dos acontecimentos. Estilisticamente, os momentos dessa narrativa são apresentados em fonte menor que a narrativa principal, com sinais gráficos indicando ao leitor a interrupção da linha narrativa principal para o momento de rememoração. Essa segunda linha narrativa de testemunho, apresentada pelo avô da protagonista, é relevante para o desenvolvimento

da trama, uma vez que apresenta os segredos e o panorama histórico do governo e explica as motivações e o comportamento do professor.

Dessa maneira, o agente causador da distopia se ambienta no contexto de pós-verdade, em que não há mais clareza deste conceito, pois o governo está constantemente adequando essa ideia conforme suas necessidades e interesses políticos. Segundo os relatos do avô-jornalista, no desenvolvimento da narrativa, o governo distópico foi instaurado devido ao constante medo da população frente ao vazamento de dados e motivados por uma troca por segurança.

Ainda em relação ao aspecto formal, o livro começa com um prefácio da protagonista Maya, que é a narradora autodiegética da obra, alertando e dialogando com o leitor acerca do agente causador dessa nova era. Com o marco temporal datado em 1964, a personagem escreve para um leitor pressuposto, no futuro, contando que se ele chegou a este momento, significa que a resistência conseguiu se opor à censura e apagamentos do governo. O prefácio marca um momento deslocado da narrativa oficial, a cor lilás do prefácio se destaca ao resto da obra, em papel branco, em que não há momentos na narrativa de interação com o leitor.

Em síntese, o agente causador de *Terra Apagada* (2022), de Cassiana Pizzaia, é classificado como antrópico, já que foi a motivação humana, com o seu uso indiscriminado de tecnologias, guerras pautadas em *fake news* e vazamentos de dados que gerou a ambientação distópica da narrativa.

## 4.2 Configuração de poder

A organização política e as configurações de poder são elementos intrínsecos ao movimento distópico, a base de todo o desenvolvimento narrativo ocorre devido às medidas opressivas de controle político. É de praxe nos textos de distopias, os protagonistas terem suas liberdades e seus direitos individuais cerceados por um governo opressor. Assim, esse ponto de análise foi dividido em três subcategorias, que não são necessariamente excludentes entre si: (a) Totalitarista – militarista; (b) Totalitarista – tecnocracia e (c) Totalitarista – teocracia.

O totalitarismo, conforme Hanna Arendt (1989) argumenta, caracteriza-se pela combinação de dois conceitos: o medo e o terror. A união desses dois aspectos em sua máxima extensão resulta em um sistema político excessivamente burocrático, em que o

Estado total tende a organizar e corrigir a sociedade em um único organismo, cria um ambiente de conflito e controle extremos.

O regime totalitário é muito frequente nas literaturas de distopias ao criar um ambiente de conflito e controle extremos, apresentam-se como críticas às tendências sociais, políticas e tecnológicas contemporâneas. O regime totalitário corrobora a consolidação de outras características distópicas, vistas no capítulo dois, como a perda de liberdade, a vigilância excessiva, violência, radicalização e a opressão.

Para a categorização das recorrências de organização de poder este estudo determinou três principais tipos de regimes totalitaristas: militarista, tecnocracia e teocracia. No (a) totalitarismo militarista, o controle é mantido por líderes militares que impõem autoridade por meio da brutalidade e da hierarquia das forças armadas. Já no (b) totalitarismo tecnocracia, o poder é consolidado por especialistas e cientistas qualificados na área da Ciência e tecnologia. Por fim, no (c) totalitarismo teocracia, o governo é fundamentalista, guiado por líderes religiosos que fundem as esferas política às esferas religiosas. Importante destacar que em todas as categorizações a organização política é centralizada no autoritarismo, distinguindo-se apenas os princípios empregados para a legitimação do poder.

Dito isso, em *O Segredo das larvas* (2019), De Stéfano Volp, a Configuração de poder traz uma combinação entre a Totalitarista-religiosa e Totalitarista-militarista, este com mais ênfase narrativa. No texto, um grupo dominante tomou o poder do antigo Brasil e estabeleceu seu poder político-econômico sob outras regiões do país, que passaram a ser colônias. As marcas que realçam o controle do poder na narrativa são, respectivamente, a coerção a partir da violência física e a meritocracia pautada no colorismo e no darwinismo social.

A violência física e a apresentação do governo totalitarista-militarista já ocorrem no momento de apresentação. Inicialmente, é mostrada a relação de hierarquia quando os “besouros”, militares da metrópole, vão às colônias mostrar seu poderio armamentista e utilizam da intimidação para que elas continuem submissas e cientes de sua inferioridade militar. O terror é frequente nas colônias, com uma periodicidade de dois anos, os besouros chegam para exterminar seus habitantes como forma de intimidação “Éden envia seus soldados conhecidos como besouros para a Redução Popular. Pelo menos trinta pessoas da colônia precisam encerrar sua vida. É assim que eles eufemizam o assassinato quando carregam os anciãos para uma câmara de gás” (Volp, 2019, p. 13).

O texto marca diversas vezes a utilização de tortura física e psicológica nestes encontros, com a ocorrência de estupros e chacinas. É recorrente a fala de protagonista, afetada pelo medo dessa possibilidade ocorrer, de preferir tirar a sua vida a ser capturada por Édén. Formalmente, essas falas que aludem o terror e a pressão psicológica são expressas por meio de marcação em itálico, que trazem maior impacto visual ao leitor e destaque na leitura, “*A Redução popular? Eles chagaram?*” (Volp, 2019, p. 26).

A narrativa se complexifica no delongar da história ao apresentar uma outra nuance e enfoque da relação de poder: a metrópole agora também se utiliza da perspectiva religiosa para mostrar a superioridade de seu povo, a teocracia meritocrática auxilia na manutenção da esfera política na Metrópole.

Apesar de expor a configuração militarista na situação inicial da narrativa, é no fim do desenvolvimento, de uma forma não linear, que é apresentado o forte extremismo religioso. No enredo, a religiosidade é explícita como forma de conhecimento universal e remonta aos preceitos do cristianismo ao encararem as catástrofes enfrentadas com o Bréu como um evento integrante ao apocalipse bíblico, “muita gente acredita que esse episódio tenha sido o cumprimento das profecias descritas no apocalipse bíblico, e que foi dada a nós uma última chance antes do julgamento final” (Volp, 2019, p. 165).

O uso de simbologias religiosas e itens cristãos consagrados contextualiza ao leitor a dicotomia moralista da Igreja, o pregador, um homem branco de meia idade, aproxima-se com um crucifixo, catequiza sobre batismo e utiliza a *Bula Romanus Pontifex*. Mesmo a protagonista desconhecendo esse universo religioso devido a sua origem não-cristã, a narrativa não desenvolve maiores explicações sobre esses símbolos, mas utiliza alguns modalizadores de discurso para simbolizar sua estranheza como “a história sobre uma tal Bula” (Volp, 2019, p. 165).

Os fragmentos da religiosidade cristã apresentados na obra justificam, consoante às antigas teorias pré-adamitas e da degeneração<sup>29</sup>, o tratamento segregatório-racial como um desdobramento dos ideais de divindade, logo, compreendem o negro como

---

<sup>29</sup> Para Robert Sussman (2014), no livro *O mito das raças*, o racismo pré-científico estava dividido em duas principais teorias proeminentes: a Pré-adamita e a Teoria da degeneração. A primeira parte do pressuposto que “a população não-europeia não foi criada por Deus e seu comportamento era biologicamente imutável” (Sussman, 2014, p.198, tradução minha); enquanto a segunda acreditava que a população não europeia “foi criada por Deus, mas que se degeneraram de sua condição devido às questões ambientais e que poderiam ser salvas se fossem reintroduzidas na civilização europeia” (Sussman, 2014, p.198, tradução minha). Ambas teorias foram utilizadas como justificativa dos maus tratos aos nativos e de afirmação da superioridade da civilização europeia, relegando os não-europeus a uma incapacidade.

predestinadamente inferior ao branco, como no trecho “Não podemos limpar a sua pele, mas podemos clarear sua alma” (Volp, 2019, p. 147).

Ao longo da narrativa qualquer referência ao preto ou à cor negra é demonizada e considerada categoricamente inferior. A simbologia maniqueísta das cores é predominante no desenvolvimento narrativo e auxilia na criação da tensão narrativa e na disparidade de poder. Os trabalhadores da metrópole, besouros, que caçam e interceptam negros da colônia à metrópole usam um traje completamente branco, o que induz à histórica superioridade opressiva branca. Já os negros recém-chegados das colônias utilizam temporariamente vestimentas de tonalidade preta para reafirmar sua histórica posição de inferioridade racial, conforme o fragmento abaixo:

Não se preocupe – diz a senhora que me veste, praticamente me abraçando e sussurrando em meu ouvido. Vestimos vocês de negro no início por conta de seus pecados. Mas, depois que todos os demônios forem expulsos de vocês, poderão usar roupas claras como toda a Metrópole (Volp, 2019, p. 147).

A meritocracia é uma estratégia política para a manutenção do poder distópico na obra, pois motiva a população da Capital a se reconfortar com o seu local social e ter a falsa impressão de justiça. O poder aquisitivo controla as relações, há um contador de pontos chamado IPV, todas as crianças com dez anos de idade o recebem. “Na pulseira prateada, estão todas informações que integram um indivíduo em Éden, como cidadão [...] O IPV paga tudo. Você só pode se transportar pela cidade, fazer compras, alugar bicicletas, ou entrar em uma igreja se tiver a média de pontos”. (Volp, 2019, p. 149).

Em síntese, a configuração política da distopia em *O segredo das Larvas* (2019) é justificada pela hierarquia sedimentada no colorismo: a meritocracia. Todos os residentes possuem um “espelhador”, pulseira que marca a pontuação das pessoas conforme suas ações, logo, se algum ato fere as diretrizes da Metrópole, o habitante perderá pontos. O “espelhador” é o que comanda o cotidiano dos cidadãos, com ele é possível conseguir emprego, fazer compras e até a escolha da moradia; assim, as pessoas são classificadas conforme seus pontos e poder aquisitivo. “Na pulseira prateada, estão todas as informações que integram um indivíduo de Éden, como cidadão. Diferentemente de como funciona em Absinto, as moedas de dinheiro deixaram de existir há alguns anos, depois do Bréu” (Volp, 2019, p.148–149).

De forma semelhante à obra *O segredo das Larvas* (2019), a configuração de poder em *A Última Guerra* (2008) é majoritariamente totalitarista – militarista. A história

apresenta o período de transição entre governos, quando a antiga paz é rompida, mas sem consolidar o novo governo opressor: é o período de guerra em que duas potências militares se enfrentam.

Foi quando helicópteros apareceram. E os tanques. E o jipe e os caminhões cheios de soldados. Muitos. Todos inimigos. Metralhadoras e lança-mísseis. Eu vi esse exército chegando e vi uma multidão assustada se formando no começo da rua. Parecia um pesadelo. Quando percebi estava no meio da multidão, correndo feito louco com tiros de metralhadora para todo lado! Me escondi num buraco no chão, um tipo de trincheira. (Bras, 2008, p. 24)

Como já mencionado no agente causador, a narrativa não apresenta detalhamento das potências, suas motivações e afins; o que contribui para uma maior generalização e identificação do conteúdo da obra. Além disso, as menções ao cenário bélico, como na citação acima, são constantemente descritas em períodos curtos, criando a sensação de urgência e rápido movimento. Esses períodos sintéticos aparecem pela utilização do ponto final em detrimento da vírgula e também fornecem efeito de aumento de tensão e suspense no enredo, como em “minha irmã chorava em algum lugar. A porta da sala ficou atulhada de pedras e vigas e tudo mais. Quase não dava para passar. Só havia um buraco estreito entre a parede e as vigas” (Bras, 2008, p. 20)

O cenário bélico é frequentemente retratado, principalmente subsequente à situação inicial. Miguel, após ter sua casa completamente destruída, está à procura de abrigo para se esconder das bombas que caem do céu e da brutalidade dos soldados amplamente armados. A aflição, o pânico e o medo marcam o tom narrativo e afeta o psicológico do personagem no delongar. Formalmente, ao ser apresentada em primeira pessoa, a perspectiva do protagonista intensifica a sensação de proximidade e imersão no pânico e no caos contido na guerra.

O projeto gráfico-editorial também auxilia a representação do contexto de guerra, a Arte geométrica é utilizada, por diversas vezes, e marca a ambientação da cultura bélica. A simbologia das cores é empregada: o vermelho, para representar o sangue, e o preto, para representar a morte. As formas geométricas das figuras trazem a ideia de bombas que estão caindo do céu (figura XI). Outros desenhos, a partir de sua forma geométrica, remetem ao encarceramento (figura XII).

Figura XI – Ilustração do livro *A última Guerra* (2008), de Luiz Bras (1)



Fonte: Bras (2008, p. 62 – 63).

Figura XII – – Ilustração do livro *A última Guerra* (2008), de Luiz Bras (2)



Fonte: Bras (2008, p. 46-47).

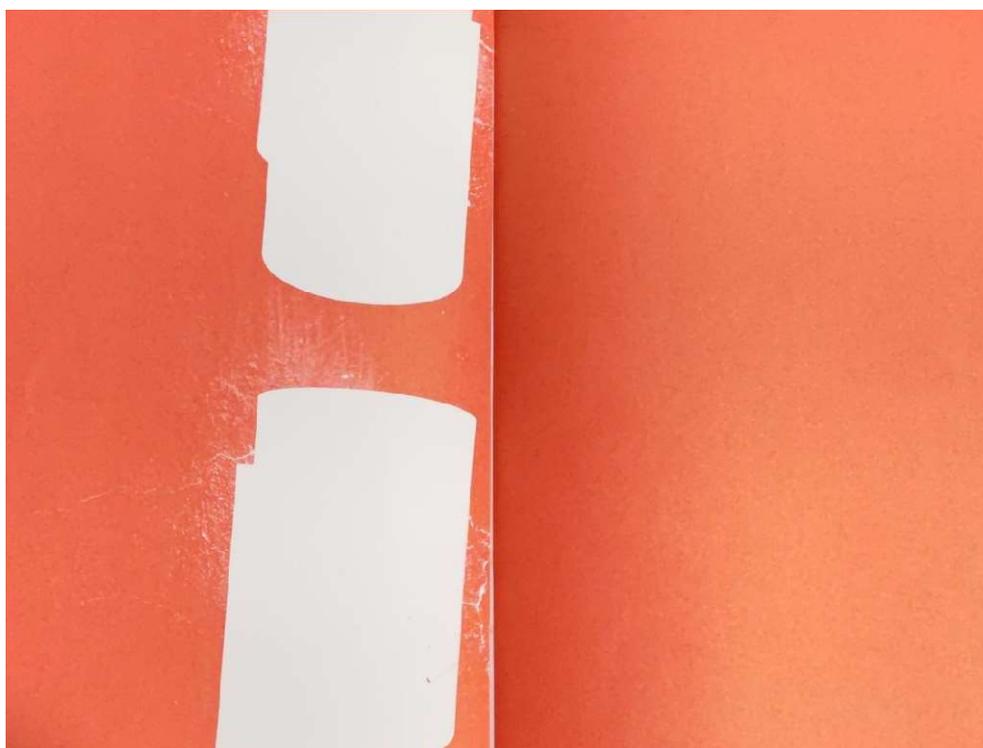
O emprego das figuras geométricas na narrativa traz impacto visual e remete, inclusive à pintura cubista *Guernica*, de Picasso, pois indica a ideia de angústia e terror. As formas geométricas e, em alguns casos distorcidas, ajudam a transmitir a violência e o caos do bombardeio e passar a quem faz a leitura a sensação de desumanização de suas vítimas.

Para a tentativa de instaurar um governo militarista, a hipertecnologia toma foco, movimentando a história para o seu clímax. “- Eles estão a ponto de detonar uma bomba nunca vista antes. Uma bomba capaz de rachar a crosta terrestre e nos destruir completamente” (Bras, 2008, p. 75). Na narrativa, a hipertecnologia é ilustrada pela

bomba nuclear, arma que viabiliza a tentativa da configuração do poder totalitarista-militarista, uma vez que ela torna a população vulnerável e controlada, a ponto de causar um extermínio, caso o planejamento não ocorra como o esperado pelo grupo local.

A relação de Miguel com a hiperteconologia é conflituosa, inicialmente estava apreensivo em apertar o botão que o velho maluco – como denomina o próprio protagonista – informou da necessidade de ser um jovem. Apesar disso, mesmo sem coragem, ele decide apertar o botão. Essa explosão é graficamente acentuada na narrativa pela linguagem visual, após o ato há oito páginas consecutivas de ilustrações em tons de vermelho simbolizando a explosão e sugerindo ao leitor sensações como perigo, alerta, violência e destruição.

Figura XIII – Efeito visual após a bomba em *A última Guerra* (2008), de Luiz Bras.



Fonte: Bras (2008, p. 90-91).

Em resumo, as configurações de poder adotadas em *A última Guerra* (2008) sugerem o período entre guerras, de transição, com governos tentando consolidar um regime totalitarista-militarista, recorrendo amplamente aos recursos bélicos e à atmosfera de guerra para tal fim.

Já em *Ventania Brava* (2015), de Luiz Bras, a configuração de poder ainda não pode ser considerada totalitarista, pois a narrativa tem seu foco na transição social, no

momento em que a ventania chega e modifica a organização. A democracia é vigente na história, contudo, há múltiplos elementos de tecnocracia e a tentativa de instalar um segmento teocrático a partir do surgimento da ventania.

A sociedade de Cobra Norato, cidade em que a narrativa se ambienta, utiliza a forma de governo presidencialista estritamente juvenil, a peculiaridade do enredo é que esta forma de governo foi modificada devido ao fracasso político do presidencialismo nos moldes antigos. Desde a apresentação, é elucidado um culto à adolescência, somente o jovem pode ter o poder neste lugar, uma vez que os adultos falharam em trazer paz e um sistema economicamente e ecologicamente sustentável.

Não há mais detalhes e menções textuais ou iconográficas sobre a ascensão juvenil ao poder. Ainda assim, a configuração política é apresentada na obra de maneira concisa: antes do próprio início narrativo, na contracapa do material, é elucidada ao leitor a atual organização política daquela sociedade; posteriormente, não é discutida a real capacidade, as consequências, a história e os conflitos do jovem em administrar o país em detrimento do adulto.

Estamos no ano 2090 e agora jovens administram o mundo. Todos os políticos e empresários têm menos de dezoito anos. Até mesmo o presidente da república é um adolescente. Os adultos foram banidos dos cargos importantes por absoluta incompetência em governar o mundo. Atualmente, eles ficam em casa ou viajando e aproveitando as prolongadas férias (Bras, 2015, orelha do livro).

Por uma escolha narrativa, é apenas no último capítulo do livro que o narrador retoma a organização política do enredo ao focar pensamentos de um novo personagem, Efrain, até então não mencionado nos capítulos anteriores, que contrasta com o etarismo organizacional vigente. Absorto pelo poder da ventania, o idoso recordada – e relata ao leitor pela primeira vez – que os jovens não conseguiram o poder de forma pacífica, em razão da necessidade de uma revolução armada para a juventude ascender ao poderio político e econômico.

Toda a estrutura social do enredo é baseada em uma “jovemocracia”, médicos de dez anos, os políticos e líderes adolescentes, o próprio protagonista foi promovido a chefe da maior empresa de reciclagem da cidade, a Abracadabra S.A, com apenas 13 anos, sua namorada, no desfecho, é apresentada como a futura presidente do país. Os adultos não são bem-vistos nesta distopia, sua descrição e menção são tomadas de desprezo, principalmente quando estão frequentando locais públicos: “Essa mulher parece ser o

único adulto na festa. Pelo menos metade dos jovens em volta está admirada justamente come esse fato – o que esse exemplar de adulto está fazendo aqui? Por que essa mulher foi convidada? Que absurdo!” (Bras, 2015, p. 135).

Além da intrínseca necessidade de ter um governo dominados por adolescentes, outra característica dessa sociedade é a alta necessidade tecnológica para sua organização social. Aqui, a ultratecnologia é utilizada como controle e ferramenta de poder. A prefeitura da cidade de Cobra Norato, por exemplo, intervém em quem entra nos eventos ao utilizar um leitor óptico que escaneia a íris dos convidados.

Uma funcionária de *Abracadabra S.A.* fica espantada ao perceber que seu chefe desligou o computador. Tal ação é descrita como perturbadora e curiosa, pois para essa sociedade isso é algo inusitado, “tentei falar com você no óptico-com, mas parece que seu computador está... – Débora bastante constrangida fez uma pausa dramática como se fosse falar algo obscuro e vergonhoso. Então sussurrou: desligado” (Bras, 2015, p. 79). A forma de escrita empregada na fala da personagem foi seco e com várias delongas, aludindo à naturalidade em que a tecnologia influi no cotidiano, por isso esse estilo reforça que não há discussão ou reflexão do motivo do desligamento, é um absurdo tratado de maneira crua, uma obviedade que não precisa de complemento.

O elemento distópico em *Ventania Brava* (2015) não se centra na questão de a juventude governar o Brasil, a democracia adolescente é consolidada, todavia, o ponto-chave que tenta modificar a organização política vigente é de instaurar um governo teocrático como resposta à ventania. No desenvolvimento, esse movimento denominado Missionários do Sopro místico é apresentado como ínfimo, mas se corporifica ao delongar da história. “Esses missionários do Sopro Místico estão cada vez mais atrevidos. Agora se reúnem até mesmo à noite. Lá vão eles. Por enquanto são meia dúzia, mas daqui a pouco serão dezenas” (Bras, 2015, p. 118).

Essa teocracia se choca com os padrões de vida futurística, organizada por essa sociedade. Exemplo é a tentativa de ruptura com uso das máscaras adotadas pelas pessoas para corrigir as expressões e atingir uma idealização estética. “- O glorioso Sopro Místico nos libertou primeiro da vaidade. Em breve ele nos libertará dos outros vícios que escravizam as pessoas- a mulher avisou, segurando a mão de Daniel” (Bras, 2015, p. 89). Estilisticamente, as falas dos membros do Sopro do vento místico são escritas no modo imperativo, denotadas de advertência, autoridade e trazendo senso de obrigatoriedade no personagem, além disso, há uma proximidade desse discurso com a fala cristã popular,

denotando as pessoas como irmãos em comunhão, como em: “Junte-se a nós, jovem irmão” (Bras, 2015, p. 89) e “Liberte-se dessa máscara, jovem irmão” (Bras, 2015, p. 88).

De forma similar à *Ventania Brava* (2015), de Luiz Bras, *Monte Verità* (2009), de Gustavo Bernardo, não traz um governo totalitário e se apresenta como um desdobramento do sistema democrático vigente. Na N1 – narrativa de Manoel – é possível ver esse fenômeno a partir do estado atual de seu país natal, em que a guerra e a hostilidade imperam, com ênfase no fato de ele ser refugiado de guerra e perder sua família para o poder vigente.

As configurações de poder que toma o foco dessa distopia é a propaganda pela onipotência e onipresença do próprio agente causador, quando se analisar a partir da N2.

Um país acusa o outro de invasão em seu espaço virtual. Um conglomerado de comunicação acusa o outro de lançar uma tecnologia por meio de um comunicado com aparência terrorista. Organizações terroristas acusam governos que, por sua vez, acusam organizações terroristas. A polícia de diversos países desenvolve sofisticadas operações para localizar e prender hackers. (Bernardo, 2009, p. 20)

Textualmente, o diálogo com o leitor intenciona aguçar as deduções acerca dessa organização responsável pelo comunicado e já responde a possíveis questionamentos que poderiam ocorrer no momento da leitura “o pequeno texto sugere que um número indeterminado de pessoas será provavelmente prejudicado. Prejudicado de que maneira?” (Bernardo, 2009, p. 21).

A nova forma de controle que a sociedade está prestes a passar ocorre já no momento inicial da obra, ao agente expressar seu comunicado, quando o Homem não pode escolher não o ver, ele está simultaneamente em todos os contextos e cenários. Desse modo, o controle humano é o elemento principal desta distopia, pois ele perde o foco, o controle e o livre arbítrio sobre suas vidas e práticas quotidianas, instaurando o caos em uma sociedade – literariamente expressa - sempre movida pelos princípios e interesses antropocêntricos.

A primeira intervenção é a que mais impacta a configuração de poder dessa sociedade, há o desaparecimento de armas químicas e de destruição em massa, as quais serão retiradas do globo terrestre e explodirão no espaço. “As armas e correspondentes de munição estão sendo retiradas de todos os arsenais: do exército A e do exército B, da polícia e do bandido, do caçador e do traficante, do colecionador e do fabricante” (Bernardo, 2009, p. 26). Esta intervenção traz à tona a fragilidade do ser humano quando

todos estão em patamar de igualdade: ao retirar as armas dos Homens, todos passam a voltar em seu estado de natureza, em uma perspectiva similar ao estudo de Rousseau (1978).

Para aumentar a tensão narrativa, há parágrafos curtos de período único com a menção “o domingo se aproxima” repetidas vezes, intercalado com outros parágrafos descritivos que aumentam a tensão narrativa acerca do desconhecimento, origem e poder inimigo. Essa repetição provoca efeitos na textualidade, gerando velocidade, o leitor passa rapidamente por esse período múltiplas vezes, evocando a sensação de alerta.

O domingo se aproximava.

Exércitos de todas as nações entram em alerta máximo, mas não sabem como se posicionar, nem contra quem ou contra o quê. Políticos de todos os parlamentos atravessam dias e noites discutindo e fazendo discursos inflamados, mas não sabem o que falar [...]

O domingo se aproximava. (Bernardo, 2009, p. 23).

A religiosidade também é questão-chave para o desenvolvimento dessa nova sociedade. Consoante à necessidade e tendência humana de explicação substancial acerca dos fenômenos desconhecidos, a voz andrógina da N2 deixa claro a recusa de considerar um Deus e cultivar religiosamente suas ações – rejeitando, assim, uma nova forma política teocrática. “todo altar que for erigido em honra do suposto autor dos comunicados se esfumará no ar mal se termine sua construção” (Bernardo, 2009, p. 90).

Essa rejeição a uma nova organização teocrática está em consonância com a premissa filosófica dos imperativos categóricos de Immanuel Kant<sup>30</sup>, aludindo à hipocrisia religiosa da sociedade atual e traz formas antigas (mas não praticadas) de condutas morais e éticas para esse mundo transformando, sendo elas: “primeira regra: Aja de tal maneira que a máxima que orienta a sua ação possa sempre ser tomada como lei universal para todos seres animais. Segunda regra: aja de tal maneira que tome o outro ser animal sempre como fim e jamais como meio” (Bernardo, 2009, p. 90).

Os imperativos de Kant aparecem de maneira explícita na obra, o narrador onisciente faz uma pausa no desenvolvimento narrativo para explicar ao leitor a finalidade de seguir os princípios do imperativo categórico. A organização textual da obra

---

<sup>30</sup> Kant propõe imperativos categóricos que são conceitos morais que devem reger toda a convivência do ser humano. Sendo três - “Aja somente com aquela máxima através da qual você pode ao mesmo tempo querer que se transforme em lei universal”; “Aja somente para usar a humanidade, em sua própria pessoa como na pessoa de qualquer outro, nunca meramente como um meio, mas ao mesmo tempo como um fim”; e “a ideia da vontade de todo ser racional como uma vontade legisladora universal”. Disponível em Kant, Immanuel. Fundamentação da Metafísica dos Costumes. Lisboa: Edições 70. Ltda., 1997.

direcionou um capítulo completo, denominado *Imperativo*, para explicar ao leitor a importância dessa formulação filosófica “ele formulou os imperativos como obrigações incondicionais da espécie humana – se eles fossem seguidos por todas e não menos do que por todas as pessoas, não haveria a necessidade de nenhuma outra lei” (Bernardo, 2009, p. 94).

Em suma, à primeira vista, as configurações encontradas nesta distopia (abarcadas principalmente na N2) mostram uma sociedade dominada por um agente causador fantástico essencialmente onipotente e onipresente, o qual rejeita o poder militar, principalmente se observado o primeiro anúncio, e ignora as explicações teológicas – se encarada pelo sexto anúncio.

Todavia, se observado a partir do prisma da N1, as configurações de poder mostram o próprio homem como cerne do desenvolvimento dessas intervenções, pois é o próprio protagonista que as formulam. Para conseguir obter a efetivação de seu raciocínio intervencionista, é utilizado a tecnocracia, por meio da ultratecnologias (aqui adquirida sob o teor fantástico e sobrenatural) em que as regras são impostas coercitivamente, inferindo diversas vezes nos direitos humanos. Essa ultratecnologia consegue manter todos os meios de comunicação a seu favor – inclusive mídias impressas – e transportar os armamentos e lixos poluentes para o exterior do planeta.

Em *Terra Apagada* (2022), de Cassiana Pizaia, as configurações de poder remontam a um governo controlador, que se detém de artifícios tecnológicos e, quando necessário, militares para controlar a população e impor o poder. A história se passa após a Guerra da verdade, na qual a população ficou à mercê das informações governamentais, instauradas após a alta dispersão das Fake News.

O principal artifício de controle governamental é a linguagem, as palavras adquirem novos formatos e configurações contextuais. A palavra *Verdade*, por exemplo, está relacionada diretamente à guerra e quando a protagonista realizava a busca desse vocábulo, “a tela se encheu de cenas grotescas. Imagens de assassinatos, mortes, atrocidades. Casas invadidas, linchamentos, agressões. Não consegui prosseguir, pois era insuportável olhar” (Pizaia, 2022, p. 40). Dessa maneira, diversas palavras que poderiam questionar a forma de organização governamental eram consideradas “palavras extintas”.

O principal artifício para imposição de poder deste governo era o controle da linguagem, exterminar vocabulários que poderiam propor reflexão e questionamentos: “o último passo é acabar com a linguagem. Instrumento que nos fez humanos, criou

comunidades e permitiu o diálogo, a política, a comunicação e o conhecimento” (Pizaia, 2022, p. 60).

A ultratecnologia era uma ferramenta empregada para vigiar e controlar a sociedade. As casas da cidade tinham um assistente virtual – similar à Alexa atualmente – que auxiliava nas questões cotidianas, mas também passava relatórios ao governo, era uma inteligência artificial que não poderia ser desligada. No enredo, a assistente da Maya se chamava Lua e constantemente reprendia a protagonista por suas pesquisas, até que delatou ao governo as práticas suspeitas da garota. “Tento controlar meu nervosismo, mas a situação me aterroriza, Lua acompanha todos os detalhes da minha vida. A voz dela é sempre a primeira e última que ouço no dia” (Pizaia, 2022, p. 76).

Além disso, a educação era completamente controlada pelo governo. As aulas virtuais e as plataformas seguiam de forma rígida o conteúdo estruturado pelo poder público, havia, no entanto, a possibilidade de os alunos que apresentavam muita dificuldade nos conteúdos programáticos realizar aulas particulares presenciais. Foi o caso de Maya que se encontrava com um professor para melhorar suas notas. Neste encontro, no entanto, o professor desligava as plataformas e instigava o pensamento crítico da personagem, com o objetivo de levá-la a romper o *status quo*.

A partir destes encontros o desejo por mudança social latente em Maya se corporificou. No entanto, ao rapidamente chegar ao conhecimento do poder público, o professor foi perseguido e antagonizado, moldando a opinião popular contra o docente. “A polícia quer saber o que o professor ensinava quando os dispositivos eram desligados. O que ele fazia, a que horas, com que frequência. E, principalmente, por que todas as câmeras e microfones eram dessincronizados durante esses períodos” (Pizaia, 2022, p. 54).

A escolha formal da obra apresenta os personagens como figuras-tipo, a eles não são atribuídos nomes. O professor e o avô de Maya, jornalista, mesmo com grau de importância em impulsionar os acontecimentos, não ganharam nome, sua função social sobrepõe sua identidade. O governo também não recebia nome, nem menções a líderes, eventos ou ideologias específicas. Isso infere uma alegoria, ao transformá-los símbolos de ideias maiores ou de grupos específicos na sociedade e torna a narrativa universal e mais adaptável ao contexto de múltiplos leitores.

Mesmo o controle e o apagamento de dados sendo as principais artimanhas do governo, ele também se detinha de violência física e militar para conseguir interpor seus inimigos. O primeiro momento é a queima da biblioteca do docente, como uma estratégia

de apagar todos os arquivos que poderiam prejudicar o regime e, posteriormente, a tentativa de assassinar seus opositores, principalmente o professor.

Já no desfecho da narrativa, o poder militar é o mais explícito, com o uso de armas mescladas a hipertecnologia “os dois lados da estrada estão tomados por grandes máquinas pesadas. Dispostos como estão lembram estranhos robôs de aço e vidro, gigantes soldados cibernéticos armados com suas garras e seus dentes, à espreita em suas trincheiras” (Pizaia, 2022, p. 179).

A questão militar agora é latente, uma vez que o governo faz a guarda de terras que são escondidas da comunidade ou, como no nome da narrativa, terras que foram propositalmente “apagadas”. Dessa forma, o Estado retirou territórios do mapa, locais ricos em recursos naturais e lares de comunidades indígenas, para vendê-los a grandes corporações privadas. Por isso, quem descobre esses espaços deixa de ter uma relação branda de alienação com o governo e sofre a coerção militar explícita.

Em suma, as relações de poder apresentadas na obra *Terra Apagada* (2022), de Cassiana Pizzaia, mostram uma orientação tecnocrata: o desenvolvimento da inteligência artificial, o controle da linguagem e expressões culturais por meio dessa tecnologia são as marca da narrativa. Em seu desfecho, por outro lado, a configuração militarista aparece como forma de opressão e defesa dos interesses governamentais.

### 4.3 Referência histórico-geográfica

Nas distopias, a referência a momentos históricos e geográficos é frequente e de suma relevância, principalmente quando partido da perspectiva da distopia enquanto espelhamento. Essa referência colabora na contextualização da narrativa ao jovem leitor, auxiliando-o na compreensão do cenário e dos motivos que transformaram a antiga sociedade em um ambiente distópico.

A referência Histórico- geográfica pode ser classificada em dois tipos. A primeira categoria é considerada (a) *Autônoma*. Nesta o universo distópico não faz referência imediata ao Brasil e/ou a sua História, o que corrobora para a formulação de um enredo mais generalista. Há, contudo, um *background* implícito nesta categoria, uma vez que as distopias não podem partir do nada; alusões e projeções de eventos e problemas globais – como guerras mundiais, escravidão e armamentos nucleares – podem ser recorrentes mesmo que tacitamente.

O outro tipo de referência histórico-geográfica pode ser a *(b) Projetiva*. Aqui a referência é explícita e proporciona uma reflexão do aqui-agora no que tange às questões sociais, políticas, éticas e ideológicas. Uma referência histórico-geográfica projetiva permite a identificação do leitor contemporâneo com o enredo, tornando o mundo distópico mais convincente, relacionado com sua vivência e, possivelmente, trazendo uma mensagem mais verossímil. Em suma, essa referência permite compreender a dinâmica das distopias, seus desdobramentos até o presente e criação de paralelos com a sociedade atual.

A referência histórico-geográfica de *O segredo das Larvas* (2019) pode ser considerada projetiva, pois realiza uma premonição acerca do Brasil anos depois do nosso momento referencial, mais especificamente na data de 241 dB. No enredo, o apagão foi um marco na cultura e na organização social do país, tal qual o calendário passou a ser marcado por antes ou depois do Breu. Não há menção em qual antigo estado ou cidade específica se concentra, porém, já no momento de apresentação, o estado de São Paulo é citado como inabitável devido à radioatividade do local, pois houve a queda de um asteroide momentos após o Breu.

Apesar de não haver citação de uma cidade distinta, a geografia da narrativa faz alusão a problemas contemporâneos das cidades brasileiras, principalmente o agravamento de problemas de moradia, uma vez que a classe dominante consegue ter a melhor localização e as massas ficam em locais mais distantes. A distribuição dos bairros de Éden é feita conforme a pontuação, ou seja, mérito pessoal: os moradores da zona 56, a mais afastada do centro, uma periferia, são tratados com desprezos por não conseguirem atingir nem 6000 pontos; já a zona 67 comporta os edeenses com pontuação de 6000 a 7000 pontos; por fim, a zona 78 e a zona 89 são as mais elitizadas, formada pelos detentores do poder político e econômico.

Enquanto a geografia da metrópole é retratada de maneira lenta e detalhista para a protagonista, o mesmo não ocorre com as colônias. Absinto, por exemplo, é descrita de forma corrida, intercalando com a fuga da personagem perseguida pelos besouros. Essa mescla de dupla na narrativa alude como esse ambiente colonial é opressor e perigoso, além da extrema pobreza vigente que padroniza, não distingue e destaca especialmente as subdivisões do local.

A energia do lado de dentro escapa pelas frestas das janelas de madeiras. A porcaria do meu instinto diz que sim, mas não sei o que

fazer a não ser me encaminhar para a entrada das casas. Atravesso a rua. Odeio entregar a localização da reunião. Estou há duas casas de distância. Penso em parar direto e me esconder por mais um tempo. Uma casa. Meu coração dispara. Desisto de pensar nas consequências desse ato. Subo o primeiro degrau da varanda e, no outro segundo, estou jogada a metros de distância (Volp, 2019 p. 82 - 83).

Expressões idiomáticas e metafóricas são criadas na narrativa como forma de distanciamento e que causam estranhamento ao leitor, como “*Fogo na Terra*” indicando uma expressão de surpresa e “*Todacura*” indicando remédio. Além disso, o vocábulo “*Chicas*” é repetidamente utilizado, mas circunscrito para descrever as garotas pertencentes às colônias que, em uma tradução literal do espanhol, significa garotas e alternativamente alude à objetificação dessas mulheres não pertencentes à Metrópole. De maneira geral, esse recurso estilístico constrói o universo futurístico e opressor da Nova Gênese.

Além da perspectiva geográfica, a obra apresenta uma releitura futurística do momento de escravidão e segregação racial do Brasil histórico. A forma como as estruturas raciais aparece remonta ao período de imperialismo e expansão colonial, em que as metrópoles, predominantemente caucasianas e detentoras de poder, justificavam sua superioridade pautada em um racismo pseudocientífico e em argumentos religiosos que pregava a hierarquização das raças.

Freya, habitante de uma colônia periférica chamada Absinto, é a protagonista da narrativa escolhida e levada para Éden. Lá os negros são submetidos a um processo de embranquecimento e perda da própria identidade para, então, serem comercializados à metrópole como escravos. A forma de escravidão presente no enredo é análoga ao trabalho feminino do período colonial brasileiro, em que uma parte considerável das mulheres negras trabalhavam como servas na “Casa grande”. Na história, elas são chamadas de *kimanis* e fazem serviços domésticos e sexuais.

O sofrimento psíquico e físico das *kimanis* é ressaltado na obra. Freya é assediada e agredida múltiplas vezes: “Mas antes que eu termine, o homem me esbofeteia com tamanha força que chego a cambalear para o lado, marcada pela dor e pelo susto. – Pretos só falam quando têm autorização – diz ele. – Sua opinião não vale de nada”. (Volp, 2019, p. 98). Formalmente, o uso das reticências é empregado com frequência nos momentos que Freya tenta se comunicar ou suplicar por ajuda aos brancos da metrópole: “- Eu só... [...] - Tenho certeza que posso servi-lo” (Volp, 2019, p. 98). O emprego dessa pontuação

alude a falta de local de fala da personagem na metrópole e marca graficamente seu silenciamento por essa elite.

Além disso, a protagonista tem uma relação conflituosa e a sensação de não-pertencimento dentro da sua própria comunidade nas colônias, uma vez que seu tom de pele não é tão escuro e seu cabelo é mais liso. Exemplo é um diálogo com outra moradora de Absinto, “Minha linda, você nasceu com cabelo fininho e rostinho de metropolitana. Nem preta você é. Agora, nós... Nem todas nós passaríamos tão longe da filtragem” (Volp, 2019, p. 14).

A coloração de Freya evidencia e reforça o racismo da Metrópole na narrativa. Ela tenta, por diversas vezes, disfarçar-se e se camuflar na multidão para não ser escolhida, uma vez que os besouros, na seleção de kimanis, têm preferências por tons de pele mais claros, conforme a própria protagonista percebe durante o fluxo de consciência: “Não são poucas as vezes que eu sou desprezada por ser mais clara, ou ter o cabelo mais liso. E sim, sei que os brancos têm uma tendência a preferir meninas como eu” (Volp, 2019, p. 44).

Em *A Última Guerra (2008)*, de Luiz Bras, por outro lado, a narrativa pode ser categorizada como autônoma, pois não há menção explícita à Geografia e à História brasileira, tornando-a generalista e adaptável a realidades e contextos diversos.

Há, no entanto, uma releitura e alusão às guerras mundiais. Miguel está imerso em uma guerra cujas pistas relevam chances de ser a última da humanidade, aludindo a possibilidade de ser a Terceira Guerra Mundial. O texto faz menção às bombas atômicas, também utilizadas na Segunda Guerra Mundial, e a sua nova capacidade de explodir não somente a humanidade, mas a própria crosta terrestre.

Na Geografia, o cenário urbano é ressaltado. No início, o narrador-protagonista utiliza do diálogo com o leitor para aumentar o contraste da vida cotidiana do jovem leitor com o cenário de guerra a ser descrito posteriormente. “Aposto que você, sentado aí na sua poltrona ou deitado em sua deliciosa cama, bem longe desse horror, tem um monte de perguntas martelando em sua cabeça, né? (Bras, 2008, p. 25). Páginas depois, Miguel narra o momento da destruição de sua casa por um míssil de guerra e, por consequência, ter que andar perdido pelas ruas da cidade e encontrar lugares desconhecidos.

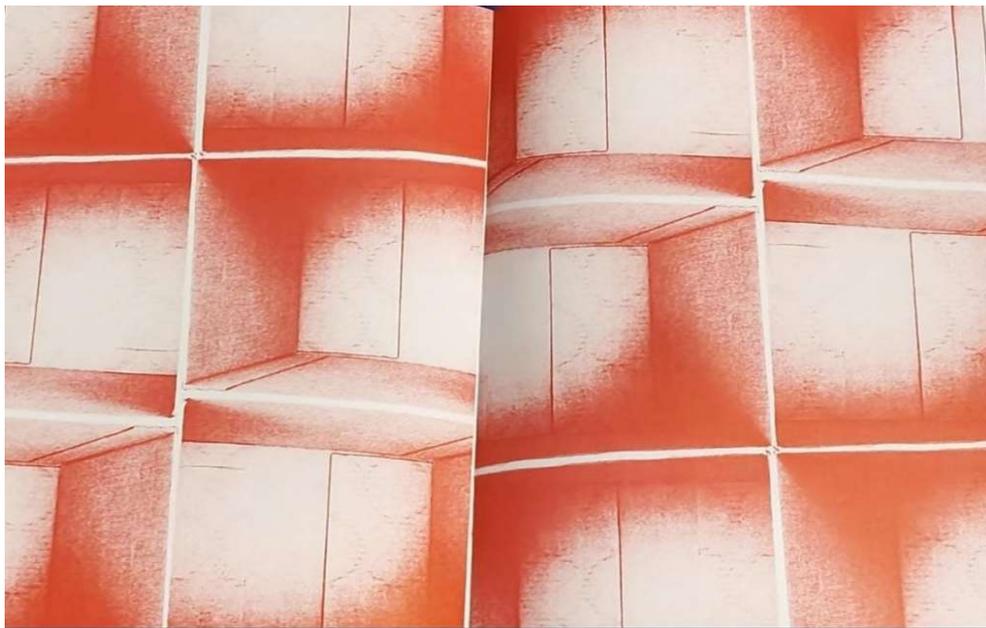
OUTRA PERGUNTA QUE VOCÊ DEVE ESTAR SE FAZENDO: QUE LUGAR É ESTE ONDE ESTOU? Já disse que não faço a mínima ideia. Dá só uma olhada nestas estantes abarrotadas de livros! E estes quadros pendurados nas paredes, não são mesmos fabulosos? Olha só ali no canto, aquela armadura medieval [...] e essas miniaturas em cima

da mesa! Um avião, uma locomotiva, um transatlântico (Bras, 2008, p. 33).

A falta de clareza sobre a localização contribui para deixar o ambiente hostil, o protagonista não consegue mais se reconhecer neste lugar e se conectar com sua cidade natal, assim, além da desumanização dos personagens no momento de guerra, há a desnaturalização de sua pátria como sequelas do conflito bélico. O desconhecido é a base para o desenvolvimento narrativo, pois amplia o sentimento melancólico e de horror presente no livro.

No aspecto formal, a hostilidade e a falta de clareza do ambiente são representadas pelos formatos geométricos e irregulares das figuras, o que transmitem a sensação de tensão e desconforto. Da mesma forma, a combinação de cores avermelhadas e brancas, auxiliam na representação intimidadora do espaço, ao sugerir uma sobrecarga sensorial, potencializando o desconforto e a tensão perceptiva.

Figura XIV – Geometria e cores em *A Última Guerra*, (2008), de Luiz Bras



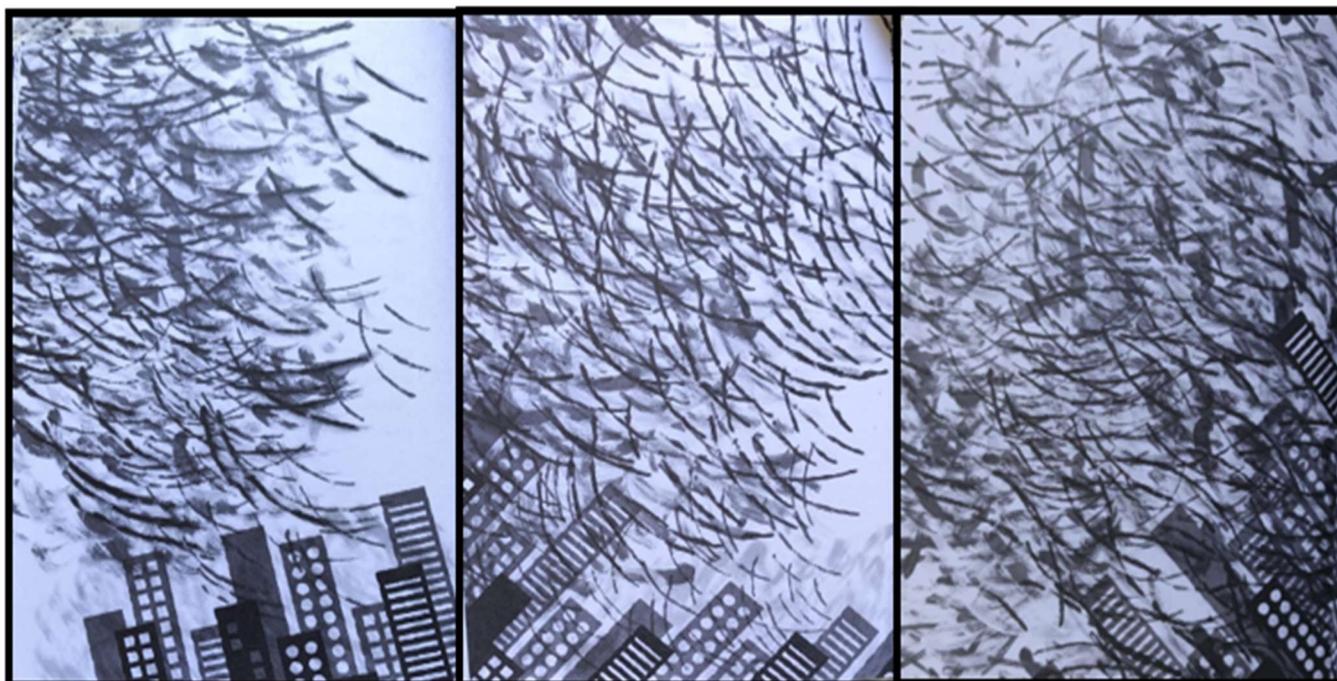
Fonte: Bras (2008, p. 92-93)

Em relação à referência histórico-geográfica de *Ventania Brava* (2015), também de Luiz Bras, é possível classificá-la como projetiva. A narrativa se localiza no Rio de Janeiro, na cidade de Cobra Norato, no ano de 2090.

Para representar a cidade e sua relação com a ventania, a obra utilizou ilustrações que indicam o movimento dos prédios em resposta a esse fenômeno. No início de cada capítulo, os prédios estão se direcionando para um lado específico, caracterizando a ideia

de movimento proposto pela ventania; além disso, no decorrer de cada abertura, a ventania está mais forte e aumenta a proporção imagética. As cores também trazem significados ao seu leitor, a tonalidade predominante é acinzentada, indicando a poeira, a própria ventania e a melancolia urbana imersa.

Figura XV – Cobra Norato retratada em momentos diferentes em *Ventania Brava* (2015), de Luiz Bras.



Fonte: Bras (2015, p.14; 99; 182).

Não há muitas descrições geoespaciais na narrativa ou referências anteriores, a opção foi por apresentar apenas na contracapa da obra uma breve descrição sobre a organização da cidade, “ela não tem muitas ruas e esquinas. Não, aqui não há nada disso, nem qualquer tipo de cruzamento ou bifurcação. A cidade foi construída em torno de um morro e tem uma só avenida: Orobo” (Bras, 2015, p. 202).

No entanto, apesar de não haver descrições abrangentes e mudanças significativas acerca da geografia local, por ser tratar de uma narrativa projetiva, o espaço urbano corrobora para a ambientação distópica ao apresentar a estrutura da cidade moderna e futurista, como a grande quantidade de arranha-céus e as ultratecnologias empregadas no ambiente fabril. Ainda assim, há momentos em que o espaço ganha forma na narrativa e se torna personagem do enredo, uma personificação.

No exato momento em que Daniel disse a palavra pesadelos, o restaurante inteiro tossiu. Mas não era clientes tossindo, eram as paredes do restaurante tossindo. Ao menos essa foi a impressão que todos tiveram. As paredes vibraram bruscamente, como se o restaurante tivesse engasgado com uma ervilha ou algo maior. Vários gatos de cerâmica caíram das prateleiras. Pobre bibelôs. (Bras, 2015, p. 60).

Essa personificação do cenário mostra a cidade também como agente de opressão para os habitantes de Cobra Norato. O cerne da história está no fato de a ventania anular as possibilidades de espaços em que os personagens podem estar sujeitos, ficando cada vez mais encurralados em seus próprios ambientes. Assim, a formatação do espaço no desenvolvimento de *Ventania Brava* (2015) mostra o tom opressor e distópico que a obra propõe.

No aspecto histórico, a classificação projetiva da distopia se corporifica. Em relação à referência temporal, a organização ultratecnológica é o que marca essa era, principalmente com implantação das inteligências artificiais em todo lugar. Há menções constantes de como as sociedades anteriores se organizavam sem “eu nem sabia que ainda os computadores vinham com um botão de liga-desliga! Que absurdo, quem em perfeito juízo desligaria um computador?” (Bras, 2015, p. 80).

Além disso, a obra se constitui como projetiva ao abarcar referências explícitas da antiga cultura *pop*, como os *Beatles* e *David Bowie*. Em relação à cultura literária, o próprio nome escolhido para a banda que se apresenta no baile da cidade é denominada de Laranja Mecânica, trazendo esse paralelo com distopias do cânone mundial. Ainda, é apresentada referências a contos históricos, como é o caso do gênio da lâmpada e a referência à Branca de neve, “essa obsessão com beleza merece um nome. Que tal síndrome de madrasta? Estou pensando naquela da Branca de Neve, que não parava de perguntar quem era a mulher mais linda do reino.” (Bras, 2015, p. 64).

Sobre a menção ao Gênio da lâmpada, ela aparece com frequência no enredo, o narrador logo no início do texto instiga a partir de um diálogo com o leitor um paralelo com a história clássica em seu capítulo “zero”. No fim de cada capítulo seguinte também há menção ao gênio, apresentando uma roupagem moderna e atualizada do conto.

Você sabe quem foi Aladim, não sabe? Tenho certeza que sim. Você certamente conhece a antiga história da lâmpada maravilhosa na qual havia um gênio aprisionado. História famosa, da coletânea árabe *As mil e uma noites*. [...] perguntei se você sabe quem foi Aladim, porque, por incrível que pareça, tem gente que não sabe. Por exemplo, o personagem principal desse romance. Daniel nunca leu *As mil e uma Noites* e não conhece o conto de *Aladim e a lâmpada maravilhosa* [...] Daniel e toda população da cidade onde mora vão aprender, da pior

maneira possível, que nem sempre a gente quer MESMO o que deseja. (Bras, 2015, p. 12-13).

Em *Monte Verità* (2009), de Gustavo Bernardo, a referência histórico-geográfica pode ser considerada projetiva, uma vez que a sociedade ilustrada na N2 é uma idealização do protagonista Manoel, N1, que deseja um rumo diferente para a sociedade atual, ambicionando que o mundo modifique seus hábitos consumistas, egocêntricos em detrimento de um comportamento ético.

Essa projeção é acentuada nas explicações das intervenções, pois estas funcionam como uma resposta às (agora) antigas práticas sociais. A terceira intervenção, por exemplo, traz referência histórica ao criticar a desenfreada destruição do meio-ambiente que vem ocorrendo desde a Revolução Industrial, principalmente pelos poluentes químicos. Na narrativa, o comunicado está pautado em uma “desumanização” da Terra, ou seja, serão retiradas todas as ações poluidoras e prejudiciais do meio-ambiente que o Homem vem causando, com o intuito de resfriar o planeta Terra e proteger a camada de Ozônio. Conforme o comunicado:

Rios, lagos, mares e oceanos, bem como lençóis freáticos subterrâneos, são agora limpos de toda a impureza física e química, incluindo o esgoto humano. O lixo submarino também desaparece, incluindo garrafas plásticas e equivalentes, com exceção de alguns navios naufragados que viraram habitat de animais marinhos. Não sobra na água qualquer resíduo de combustível. Campos e cidades, planícies e montanhas, parques e florestas, têm nesse momento recolhido tudo o que chamam de lixo e é derivado de casas, hospitais, fábricas, favelas, agroindústrias e usinas nucleares (Bernardo, 2009, p. 50).

A quarta intervenção também se liga à questão contemporânea do meio-ambiente. Nesta, o enredo foca na questão dos combustíveis, poluentes e seus impactos planetário, conforme enunciado, a Terra terá sete anos para desenvolver novas tecnologias e energia limpa, pois o petróleo também vai se esgotar. “Dentro de sete anos exatos o petróleo desaparecerá completamente. Ao mesmo tempo, o carvão de origem mineral e vegetal se tornará inútil para a combustão” (Bernardo, 2009, p. 61).

Em relação à forma, apresentada por um narrador heterodiegético onisciente, a narrativa traz um retrato de como estavam os problemas histórico-social antes do comunicado. O capítulo é iniciado por um curto parágrafo de único período anunciando que “é domingo e tudo parece normal”, este parágrafo é repetido outras vezes durante o

capítulo e intercalando com descrições dos absurdos éticos e sociais provocados pelo ser humano.

É domingo e tudo parece normal.

No mundo ocidental, mulheres ocupam cargos cada vez mais altos nos governos e nas corporações, porém se multiplicam a violência contra elas. No mundo mulçumano, as mulheres são punidas e mortas por pensarem ou desobedecerem, mas aparecem escritoras contando o que acontece (Bernardo, 2009, p. 13)

Centenas de organizações não-governamentais lutam para preservar espécies animais ameaçadas, conseguindo vitórias importantes. No entanto, dezesseis mil espécies conhecidas continuam sob a ameaça da extinção imaneente. Outras já desapareceram desde o advento da revolução industrial.

É domingo e tudo parece normal. (Bernardo, 2009, p. 14)

A repetição dessa frase deslocada em forma de parágrafo se utiliza da ironia como figura de linguagem para explorar as contradições históricas que o ser humano ainda está envolto. Ao começar o capítulo com a aparente normalidade de um domingo e repeti-lo múltiplas vezes, o texto mostra a atmosfera familiar e a normalização das injustiças sociais em nosso entorno. A ironia presente na repetição serve como um lembrete incisivo de como a superficialidade do cotidiano esconde as injustiças sócio-históricas da humanidade.

A questão geográfica é apresentada de maneira global, como os diferentes governos e suas culturas reagem ao anunciado e com medidas distintas. “Em todo planeta à mesma hora, que quer que esteja folheando um jornal ou revista, seja um policial patrulhando a madrugada em New York ou um casal jantando em Hong Kong, encontra o mesmo comunicado [...]” (Bernardo, 2009, p. 16).

Mesmo a narrativa partindo da perspectiva global, a cidade do Rio de Janeiro ganha enfoque algumas vezes. “No instante em que se lê e ouve a última palavra do comunicado, o Pequeno Comenta, já não tão pequeno assim, explode sobre o Brasil – mais especificamente sobre o Rio de Janeiro. Por isso, essa cidade é a primeira a receber neve” (Bernardo, 2009, p. 62)

Diferentemente de *O segredo das larvas* (2019), em que o Brasil distópico ganhou uma nova configuração geográfica, aqui o cenário permanece o mesmo, com as cidades e seus pontos turísticos emblemáticos preservados. O Rio de Janeiro, por exemplo, mantém sua estrutura geográfica original, com o Corcovado e o Cristo Redentor, permanecendo a identidade histórica e cultural desses locais.

No segundo caso, o da interferência divina direta, reforçam-se as especulações a partir da cidade do Rio de Janeiro. Na alvorada, quem olhou para cima, e muita gente o fez, viu no alto do morro do Corcovado a estátua do Cristo Redentor brilhando mais que nunca, enquanto se derretia a neve em cima dos seus braços e da sua cabeça de pedra. Centenas de fies ajoelharam-se por toda a cidade, cantando “Hosana nas alturas” e entoando preces de agradecimentos. (Bernardo, 2009, p. 66).

Neste excerto, é visto que a apresentação do Rio de Janeiro é construída a partir da ideia da “cidade maravilhosa”, logo, a identidade histórica e cultural do povo local é preservada, sendo a fé cristã elemento cultural base de justificativa encontrada pelos habitantes sobre o pioneirismo carioca. Geograficamente, a cidade também não apresenta modificações, mesmo em meio a um contexto futurista, o morro do Corcovado e a estátua do Cristo Redentor não foram alteradas.

Em síntese, a configuração histórica e geográfica de *Monte Verità* (2009) traz a classificação projetiva do local, há a menção explícita de eventos históricos globais que causaram prejuízos ao meio-ambiente, prejuízos esses que a humanidade responde imediatamente. Na Geografia, a particularidade da projeção é a não modificação da paisagem, diferentemente das obras como *O segredo das larvas* (2019) e *Última Guerra* (2008), por exemplo.

Em *Terra Apagada* (2022), de Cassiana Pizaia, a história entra como lembrança. É a continuidade de um Brasil cuja as políticas de proteção de dados e informações não deram certas, abrindo espaço para desconfianças em uma era do pós-verdade. No que se refere ao aspecto histórico, essa distopia pode ser classificada como projetiva, ao apresentar o Brasil no ano de 2064 com a consolidação tecnológica, principalmente a inteligência artificial.

O avô da protagonista Maya trabalhava como jornalista e revela na narrativa que em décadas passadas – período atual do leitor – não havia mais segurança pública no mundo virtual, a era da pós-verdade foi instaurada e denominada pela História como a Era do Grande Medo. Na narrativa, essa explicação é apresentada como forma de reportagem do avô, publicado em um jornal de mídia física há muito tempo; formalmente, ele se torna uma nova linha narrativa, sendo escrita em itálico, em fonte reduzida e com marcações textuais deixando claro ao leitor que trocou o narrador.

Não há mais separação entre o mundo real e o irreal, entre o físico e o virtual. Qualquer um pode ser vítima de notícias falsas e perseguidos por coisas que disse ou até não disse. Dados pessoais são tornados públicos, vidas pessoais são devassadas, detalhes são revelados ou inventados causam a morte pública da reputação de quem ousa a

discordar de determinados grupos. Vivemos a Era do Grande Medo. (Pizaia, 2022, p. 61).

Para construir o teor projetivo, o narrador utiliza o contratempo temporal por meio de diálogos com o leitor e digressões, permitindo visualizar e refletir o contraste entre seu momento e a época contemporâneas à narrativa. As guerras e a recente epidemia da Covid-19 também são aludidas no enredo, “Chegamos aqui às custas de muito suor e sangue. Sobrevivemos às guerras, extermínios e pandemias” (Pizaia, 2022, p. 42).

A perspectiva na questão história é fundamental na trama, uma vez que a História se localiza no período da pós-verdade e passa a ser recontada conforme os interesses governamentais. Como uma artimanha facilitadora para reconfigurar a História, a biblioteca de papel foi abandonada, dando lugar ao banco de dados virtuais. Segundo a explicação mascarada que o governo passava nos livros escolares, sob a visão da protagonista:

A história estava bem explicada no meu resumo escolar. As bibliotecas antigas ocupavam espaço e davam trabalho. Custava muito manter o papel longe dos fungos e do desgaste trazido pelo tempo e pelas marcas de dedos. Migrar tudo para o digital era mais prático e seguro e permitiria ampliar o acesso ao conteúdo. Foi assim que o livro de papel desapareceu como outros suportes físicos da cultura humana. (Pizaia, 2022, p. 46)

Dessa forma, como a produção histórica e cultural humana ficava à mercê do mundo virtual, constantes modificações e apagamentos de fatos históricos eram realizados. Fato consolidado principalmente com o extermínio da mídia física e com o advento das bibliotecas digitais cujos cliques eram suficientes para informações serem ocultadas e reescritas.

O livro traz referências históricas e simbólicas a outras distopias clássicas. A casa do muro, local onde Maya se encontrava com o professor particular, estava localizada no endereço 451. O lugar também tinha uma grande biblioteca física, o que é incomum nesse momento histórico e simboliza resistência, e acaba propositalmente pegando fogo, como acontece na obra, *Fahrenheit 451*, de Ray Bradbury.

A Geografia, por sua vez, adquire um caráter mais autônomo, sem referências explícitas aos nomes e localidades brasileiras na obra. Ela é apresentada de forma oblíqua, com o espaço físico ficcional, não tendo, portanto, nomes de cidades e menções a espaços brasileiros contemporâneos.

O espaço no enredo, aliado à perspectiva da ultratecnologia abordada, adquire um novo significado e apresenta um metaverso — um universo virtual cuja intenção é replicar o mundo físico de forma digital e compartilhada. Esse metaverso é denominado *Digifi*, universo virtual que consegue se fundir com o mundo real. A protagonista abandona sua identidade física de Maya para adquirir outra no *Digifi* denominada Isis, apenas com essa nova identidade que é possível fugir do controle e vigilância do Estado rumo à investigação do sumiço do professor.

A paisagem também auxilia a compreender como a sede pelo desenvolvimento tecnológico ultrapassa a importância de preservação ambiental. O Norte do país já se configura como uma paisagem desértica, agora denominada “Grande Deserto do Norte”. A dimensão Geográfica do deserto é propositalmente oblíqua na narrativa, uma vez que é de interesse governamental que a população não tenha ciência da transformação antrópica no local.

O grande deserto do Norte. Então ele existe realmente. Na aula da plataforma, mostraram apenas uma grande mancha no mapa. Seu tamanho real não era bem conhecido. Alguns diziam que as Terras mortas ocupavam quase um terço do país. Outros, que a estimativa era um exagero. Chegavam a afirmar que o deserto nem existia. A região seria apenas uma imensa savana (Pizaia, 2022, p. 122).

O avanço do deserto era justificado pelo Estado como algo natural, “Há muito dizia-se que a *secura* era inevitável. A natureza era culpada pelo avanço das areias, a *quentura* do clima, o *rarear* das chuvas” (Pizaia, 2022, p. 144). Entretanto, no desfecho, mostra-se como proposital para esconder o grande mistério: a terra apagada.

A terra apagada é um território que foi retirado dos livros didáticos, mapas e GPS locais, ficava escondido logo após a área desértica e, por isso, era mascarada como abandonado para toda a população, “Todas aquelas informações se referiam à região que ela comentara, uma vasta área localizada após o limite do Grande deserto, um lugar onde árvores e rios caldosos ainda podem ser encontrados” (Pizaia, 2022, p. 163). No entanto, esse território ainda era uma região nativa, habitada por povos indígenas, e o governo estava desmatando para repassar à iniciativa privada como forma de exploração e produção agrícola.

Nesse viés, a representação geográfica é o ponto focal da distopia, as múltiplas formas de censura e apagamento histórico propagados pelo governo era uma forma de exterminar os nativos para conquistar novos territórios e ter lucros com as atividades

industriais, “os canais de televisão foram cortados. Estamos completamente isolados, completamente invisíveis para o resto do mundo” (Pizaia, 2022, p. 186). Assim, a escolha do título da obra se conecta a um território que foi propositalmente apagado dos mapas, afim de exterminar uma comunidade em vista de lucro.

Por fim, a Geografia apresentada na narrativa se conecta com outras intenções da trama, o desenvolvimento de regiões desérticas na obra mostra a relação da exploração de recursos naturais com o aquecimento global. Novamente, é a ação antrópica que está destruindo e reconfigurando o espaço geográfico.

A construção da História e Geografia no enredo não é explícita, é fruto da própria dinâmica do enredo, uma vez que o governo faz questão de esconder essas informações da população. Maya também não tem acesso às informações factuais e aos poucos, no desenvolvimento narrativo, consegue mais informações e explora esses dados, (re)construindo o mapa e o histórico do espaço.

#### **4.4 Índice de percepção da realidade**

O Índice de percepção da realidade é característica distintiva das narrativas distópicas, ele evidencia em qual grau a sociedade tem consciência acerca do seu entorno e gestão política. Esta categoria apresenta a profundidade em que os personagens da narrativa percebem o ambiente ao seu redor e as políticas opressivas que estão submetidos.

Muitas vezes, principalmente quando a distopia é classificada como (a) *Expressa*, todos – ou pelo menos a massa – têm clareza das rígidas e violentas circunstâncias do sistema. Esse tipo de percepção imediata e generalizada do estado distópico pode ser evidenciada logo na situação inicial da narrativa, mostrando que a maioria já pode ter clareza sobre o ambiente tirânico em que estão vinculados.

Em outro momento, quando o índice é considerado (b)  *mascarado*, a percepção da realidade é majoritariamente localizada como *clímax* narrativo das distopias, uma vez que a trama pode centrar na tentativa do protagonista de reunir forças no entorno e mostrar para a população geral a opressão que está sofrendo. O índice mascarado ocorre quando apenas um número restrito de personagens está ciente da gravidade e da violência do sistema político.

Em *O Segredo das larvas* (2019), de Stéfano Volp, o índice de percepção de realidade pode ser classificado na categoria de expresso, pois os personagens tanto de

Éden, a metrópole, como os das colônias estão cientes em todo instante narrativo sobre a situação opressiva que ocorre nas terras dominadas.

Essa perspectiva expressa é compreendida textualmente como um jogo comparativo entre o presente narrativo e o presente do leitor. Segundo Freya, antes do Breu, havia avanços nas pautas e lutas raciais, mas que retrocederam décadas após a catástrofe.

Enquanto conta a história sobre a tal da bula *Romanus Pontifex* e como nossos primeiros colonizadores encararam a nossa realidade dessa maldição, explorando o reino africano, assusto-me com as lágrimas eu brotam em meus olhos. Ouvi dizer que, anos antes do Breu, a humanidade discutia sobre a dívida que países ao redor do mundo tinha com pessoas de nossa cor, mas a verdade é que essa velha chibatada nunca parou de cantar (Volp, 2019, p. 166).

A particularidade da trama é a constante tentativa de transfiguração do paradigma sócio-histórico colonial com o intuito de justificativa e manutenção do poder militarista da capital. A investida acontece, principalmente, por meio da remoção de identidade colonial e o apagamento de sua cultura.

A remoção da identidade ocorre como um abandono do antigo *Eu* dos personagens, os que vão à metrópole para serem treinados como servos têm experiências de apagamento de suas histórias – o próprio nome de batismo é abandonado para assumir um novo, agora numérico, como de Freya que é FE6541. Durante o treinamento para ser *kimanis*, os ex-habitantes das colônias são forçados a fazerem aulas de etiqueta, artes gerais e linguagem, com o objetivo de perder o sotaque do dialeto materno e, novamente, apagar seus traços identitários. Durante as aulas, Freya tem o “sentimento desagradável de não pertencimento. É como um leve enjoo que me faz ter à vontade de voltar para casa” (Volp, 2019, p. 138).

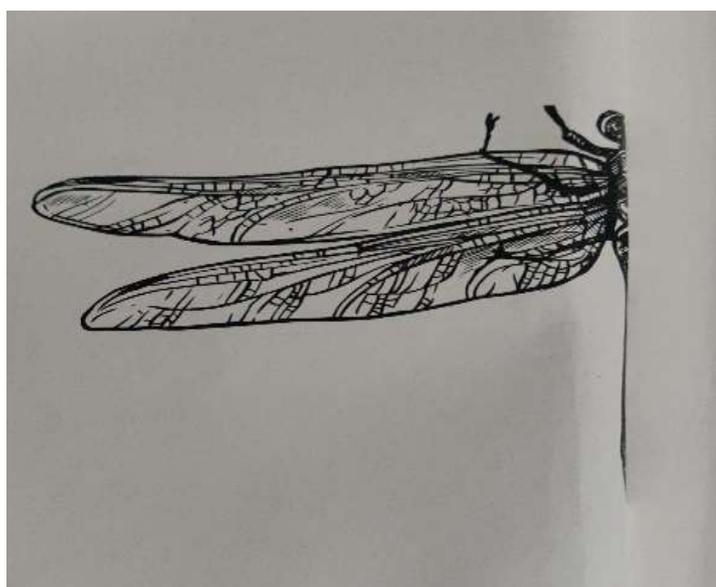
A tentativa de revisão histórica também é constante como ferramenta para a mudança de percepção dos habitantes da colônia. A História do Brasil é apresentada pelo viés que mostra a Metrópole como a protagonista e historicamente correta. “As famílias pobres foram desertadas de Éden por não se adequarem ao sistema da metrópole, clamando por construção de um local reservado” (Volp, 2019, p. 152).

Dessa forma, há uma tentativa de Éden mudar a autopercepção dos habitantes das colônias, tentando fazê-los acreditar em sua inferioridade natural. Contudo, o foco narrativo centrado nos rebeldes mostra que essa transfiguração não ocorre de maneira

efetiva com os personagens, pois eles e a população da colônia não aceitam essa transformação e continuam deixando a percepção distópica expressa.

A percepção da realidade aparece simbolicamente já no título da obra *O segredo das larvas* (2019), ao aludir metaforicamente a mudança e evolução, uma vez que, na natureza, as larvas são os estágios iniciais de diversos insetos, como as próprias libélulas. Na introdução narrativa, a protagonista já alerta ao leitor de que a realidade em que ela está imersa é de extrema tensão e perigo, mas que há esperança “Este é o segredo das larvas, você nunca sabe no que elas poderão se tornar. Normalmente, libélulas se alimentam de moscas, mas na minha realidade são as moscas que nos mastigam” (Volp, 2019, p. 7). O título da obra indica o processo inicial de transformação, o potencial oculto de mudança metaforizado nas “larvas”. Visualmente, o livro traz as ilustrações de libélulas na parte inicial superior dos capítulos, complementando a narrativa escrita.

Figura XVI – Ilustração em *O Segredo das larvas* (2019), de Stéfano Volp.



Fonte: Volp (2019, p. 6).

De forma similar à obra *O Segredo das larvas* (2019), em *A Última Guerra* (2008), de Luiz Bras, o índice de percepção da realidade também é expresso, o protagonista sabe desde o momento inicial que está em um ambiente opressivo. Isso é devido ao fato de o período de guerra ser síncrono ao começo do texto, em que a ambientação bélica é apresentada pela menção de bombas, forças armadas, dentre outros.

O alicerce que marca essa percepção está na desconfiança do protagonista de tudo e todos que o cerca. Essa desconfiança se alimenta principalmente pela falta de perspectiva nos resultados da guerra, o personagem não consegue imaginar um fim para

esse conflito e sua vivência o faz desacreditar em todo o contexto bélico, nem nos soldados de seu próprio grupo Miguel consegue nutrir expectativas.

Desde que minha casa foi destruída, vivo nas ruas, sem amigos, escondido de todos. [...] Agora sou só eu e esta mochila, que achei por aí. Tudo o que tenho na vida está dentro dela. Quando vejo o inimigo se aproximando, desapareço. E faço o mesmo quando vejo soldados do nosso exército, porque não confio em absolutamente ninguém. (Bras, 2008, p. 30)

O contexto opressor do protagonista é tanto que, em sua narração autodiegética, ele desconfia do próprio leitor. Logo na introdução da obra é elucidado que o personagem tem total ciência do caos que o rodeia e, por isso, mantém-se sempre na defensiva: “NÃO SEI SE POSSO CONFIAR EM VOCÊ. Por isso não vou te dizer quem eu sou, nem o que eu estou fazendo aqui. Pode desistir, não vou te dizer absolutamente nada! Fecha esse livro” (Bras, 2008, p.16). Essa radicalização da desconfiança mostra a influência da Guerra na mente e na percepção que o protagonista apresenta de seu entorno que, devido à falta de segurança e à hostilidade do ambiente, amplia a sua suspeita até mesmo ao leitor, este que era frequentemente compreendido como um expectador inofensivo, um elemento passivo na relação entre a guerra e o personagem.

No aspecto estilístico, a desconfiança que o narrador-personagem tem do leitor é representada pelo uso de maiúsculas indicando grito e protesto, além de aludir a uma alta intensidade de desespero na fala. Outrossim, o uso de uma linguagem informal, como as colocações pronominais destoantes da norma padrão, oralizações na escrita com a utilização dos “nés?” substituindo conectivos, é do mesmo modo uma ferramenta do protagonista para se acalmar e criar uma conexão próxima ao jovem leitor.

Apesar de ter percepção do contexto distópico em que está imerso, o protagonista fica transtornado com o clima da guerra, seu psicológico abalado o faz ter um fluxo de consciência e indagar que o caos instaurado se justifica por obra do próprio Diabo. “De agora em diante, como é que vou poder dormir em paz sabendo que ele está por aí? A solta? O próprio Diabo! Mas é claro... Se ele está aqui, então tudo faz sentido. A guerra estourou por sua causa! Ele é o responsável por tudo isto!” (Bras, 2008, p. 39-40). Dessa forma, a percepção do narrador se perde momentaneamente no desenvolvimento do enredo nas fronteiras entre o real, o místico e o imaginário. Sua percepção, no entanto, é

logo refutada ao ver que se trata de um cientista maltrapilho e lunático, chamado Ferreira Ferreira Bueno, que tenta apresentar uma solução.

Em síntese, como *A última Guerra* (2008) traz apenas um núcleo narrativo centrado no personagem Miguel, o índice de percepção da realidade mostra a captação desse personagem logo no início da narrativa sobre a realidade que o circunda. Contudo, por se tratar de uma distopia expressa, o poder militar se torna declaradamente opressor também para os personagens secundários.

Em *Ventania Brava* (2015), de Luiz Bras, o índice de percepção da realidade adquire uma configuração diferenciada, uma vez que, como explanado anteriormente, a distopia não se encontra estabelecida no momento narrativo, tem o agente causador ainda tomando forma e acompanhando com os leitores esses desdobramentos. Todavia, há uma diversidade de percepções acerca do agente causador, enquanto alguns acreditam que é um fenômeno comum outros percebem o teor sobrenatural.

Dessa forma, classificamos essa distopia inicialmente como mascarada, uma vez que a grande massa não compreende a dimensão complexa da ventania. Vários, inclusive, a consideravam um simples fenômeno meteorológico. “– Acabei de verificar, o aeroporto continua fechado. Há mais de uma semana nada decola ou aterrissa na cidade. Se isso continuar adeus vinte dias de férias no Japão” (Bras, 2015, p. 19).

Daniel, o protagonista da obra, foi o primeiro personagem apresentado a perceber o tom sobrenatural desse evento, porém tivera suas percepções refutadas e ridicularizadas por outros. A sua própria inteligência artificial, Xavier, programada para ter o máximo de autenticidade possível, questiona-o do fato de ponderar que a ventania não é algo natural e traz argumentos científicos para descredibilizar tanto as percepções quanto as canções escutadas. “- Um rapaz inteligente, um cientista diletante... Certeza que seu audiobrinco não estava com defeito? Essa seria a explicação mais plausível. Seu audiobrinco capitou a transmissão de um canal pirata, foi isso. A tela-pop está cheia de canais piratas” (Bras, 2015, p. 93)

Com o delongar da discussão, Xavier utiliza de diversos argumentos científicos para refutar Daniel e convencê-lo de que aquilo era apenas uma ilusão.

- Daniel, isso é uma ilusão da braba. Vocês seres humanos gostam de se iludir. As pessoas enxergam qualquer coisa em uma fotografia fora de foco ou numa pintura abstrata, isso se chama reconhecimento de padrões. Vocês olham para as nuvens e vê o que? Animais, pessoas, objetos... Olham para o céu estrelado e vê o que? Animais, pessoas, objetos... Com a estática acontece a mesma coisa. Reconhecimento de padrões, tá entendendo? Vocês prestam atenção em um chiado e logo

vê vozes do além. Quando lê um texto obscuro, fragmentado, sem sentido, logo começam a ver mil mensagens cifradas nele [...] por que uma civilização avançada capaz de se comunicar através do universo, ficaria tocando *Beatles* em uma ventania artificial? Por que os cientistas e os engenheiros dessa civilização utilizariam uma linguagem tão inadequada para uma comunicação interplanetária, em vez de utilizar a pura e eficiente linguagem matemática, como todos cientistas e engenheiros do mundo? (Bras, 2015, 95- 96)

Daniel e algumas pessoas localizadas no restaurante, por outro lado, já percebem que esse fenômeno ultrapassa a naturalidade. Apresentada de maneira polifônica, diversos personagens secundários tem momentos epifânicos e mencionam seus medos, pesadelos e sonhos com a ventania, que agora se torna uma entidade inquietante e portadora de histeria para o coletivo. “Ontem minha secretária sonhou que estava chovendo medo. Também de todas as magnitudes, medo de escuro e barata” (Bras, 2015, p. 59), “O cliente da mesa ao lado [...] virou a cadeira e entrou na conversa -Semana passada minha irmã sonhou que Cobra Norato havia sido arrastada por um dilúvio” (Bras, 2015, p. 60), “Até o maître, que estava passando, meteu-se na conversa – Mês passado minha mãe sonhou que a cidade tinha sido devastada por um meteoro” (Bras, 2015, p. 60).

A maneira como a narrativa apresenta essas diversas vozes de personagens secundários elucida a perspectiva histórica em que a cidade estava tomada, marcando agora que não se trata de uma simples ventania, o local está sendo tomado por uma força maior, deixando de ser mascarada e assumindo um formato quase expresso.

No desfecho narrativo, a distopia se torna um fenômeno claramente expresso, mesmo não tendo pistas de sua origem ou características, ela é visível aos olhos dos personagens, que agora confirmam suas hipóteses. “Daniel segura a mão de Sofia e o casal é cercado por círculos concêntricos de manifestações de medo, perplexidade, susto, surpresa, alegria, regozijo, as mais diferentes reações, umas exultantes, outras históricas, aumentando o perigo de uma explosão de pânico” (Bras, 2015, p. 137).

Para contribuir com esse mistério e desconstrução distópica mascarada, em todo fim de capítulo é apresentado diálogo com o leitor, adiantando que há coisas por vir e que esse fenômeno não é tão natural como inicialmente aparentava ser. Esses diálogos são escritos de forma recuada, em caixa alta e espaçada, como uma ruptura na narrativa principal. “CANSADO DE TANTO MISTÉRIO, meu querido leitor? Sua paciência logo será recompensada. Chegou a hora. O gênio da lâmpada se apresentará no próximo capítulo.” (Bras, 2015, p. 73).

Em *Monte Verità* (2009), de Gustavo Bernardo, assim como em *Ventania Brava* (2015), o índice de percepção da realidade também pode ser debatido, porém neste é classificado predominantemente como expresso. No momento inicial da narrativa, já está explícito para a população mundial de que se trata de um fenômeno sobrenatural, cujo aviso tenciona a tirar a liberdade individual e exercer um controle coercitivo nas ações culturais cotidianas.

Ainda no momento inicial, as amplas mídias divulgam e debatem sobre o anúncio preliminar, abordando hipóteses do que ou quem poderia ser responsável por utilizar tal avançada tecnologia. As grandes economias globais acusam uma à outra de espionagem e tentativa de imposição de poder. Neste momento do enredo, está claro de que o coletivo está em alerta sobre o anúncio e um possível ataque; no entanto, nesta etapa, ainda não está visível a origem do agente.

Como a percepção sobre o agente causador é factual, mas de origem e configuração oblíqua, a sociedade começa a elaborar hipóteses duais acerca desse paradigma: trata-se de uma origem sobrenatural ou de origem humana. No aspecto formal, não há a aparição, menção de personagens específicos ou diálogos sobre essas hipóteses, tudo é apresentado de forma descritiva pelo narrador onisciente como fruto de um pensamento coletivo.

A hipótese de um contato extraterrestre parecendo uma invasão começa a ganhar força à medida que não se conseguem respostas satisfatórias. Se a tecnologia que permitiu o comunicado onipresente é completamente desconhecida, então seus autores são completamente desconhecidos. Logo, seus autores talvez não vivem no Planeta Terra, talvez não sejam sequer humanos. Entretanto, serviços de inteligência, exércitos, radares, observatórios não detectam qualquer sinal de presença extraterrestre no planeta, na sua órbita ou mesmo no sistema solar. (Bernardo, 2009, p. 22-23)

A religiosidade aparece como elemento fundamental na percepção da realidade. Uma vez que a falta de respostas, indicações ou evidências persiste, dois boatos opostos emergem - a ideia de uma intervenção divina ou maligna. “Seguidores de todas as religiões começam a propalar que o seu Deus está chegando para destruir todos os outros falsos deuses, bem como seus ímpios adoradores” (Bernardo, 2009, p. 23), por outro lado, “multiplicam-se por centenas os anunciadores do fim do mundo iminente. Apocalipse já!,

eles reivindicam em altos brados, nas praças públicas e no alto dos prédios”. (Bernardo, 2009, p. 23).

Contudo, o próprio agente interventivo adverte da necessidade de separar a ética da moral religiosa por meio da racionalidade. Para isso, é apresentado o imperativo categórico de Kant (1997), um modelo deontológico, denominado ciência do dever ou metafísica dos costumes, o qual aponta o que as pessoas devem fazer, como já citado anteriormente.

Senhoras e senhores,

Um esclarecimento prévio se faz necessário. Eu não sou Deus. Não sou nenhum tipo de Deus [...] portanto, dispensam-se quaisquer manifestações de adoração em meu nome, até porque não há coisa tal como esse nome. Em consequência, todo altar que for erigido em honra do suposto autor dos comunicados se esfumará no ar mal termina sua construção.

Feito os esclarecimentos, passe à Sexta Intervenção, trata-se da promulgação de apenas duas regras de conduta [...] (Bernardo, 2009, p.90)

No clímax narrativo, a distopia vai se tornando menos expressa para uma perspectiva positiva e otimista. A população ainda está ciente de que está sob controle, mas a opressão é relativizada, uma vez que, mesmo cerceando liberdades individuais, as intervenções visam uma melhora no coletivo pautada em um ideal moralizante. Dessa forma, adquire nuances da categoria mascarada, o agente desconhecido deixa de ser o antagonista e vilão narrativo para um mistério, que pode gerar paz e tranquilidade, mesmo com seu controle sob os corpos e ações humanas.

Partindo da perspectiva da N1, Manoel ao elaborar as intervenções também modifica sua percepção de justiça e moralidade. Quanto está tomado pela raiva e aflição, invadido por um desejo de vingança, o protagonista faz o esboço da sexta intervenção com um teor demasiadamente punitivo.

Senhoras e senhores. É hora da última faxina na casa. Depois, lhes caberá tão somente a manutenção. A partir do presente momento, todos os autores de crimes hediondos – ou depravados, viciosos, sórdidos, imundos, como preferirem – deste planeta se transformam em estátuas de vidro, como monumento espelhado e transparente da miséria humana. Ao olhar as estátuas, os sobreviventes verão ao mesmo tempo reflexos de si mesmos e a imagem das outras pessoas, do outro lado do vidro. (Bernardo, 2009, p.86).

Porém, Manoel abandona o esboço da sexta intervenção ao perceber a imoralidade, assim seus objetivos que deveriam ser moralmente orientados seriam

invalidados em prol de uma vontade individual. Este momento remonta ao Imperativo categórico de Kant, o qual apresenta a máxima “Age de tal modo que possas usar a humanidade sempre como fim e nunca como meio” (2007, p. 81). Por isso, Manuel altera a elaboração da última intervenção, pensando em um sujeito moral que abandona as recompensas individuais e estabelece um pensamento ético que valha para todas as pessoas, dentro dos princípios de moralidade.

Primeira regra: aja de tal maneira que a máxima que orienta a sua ação possa sempre ser tomada como lei universal para todos seres animais.  
Segunda regra: aja de tal maneira que tome o outro ser animal sempre como um fim e jamais como um meio.  
Adeus. (Bernardo, 2009, p. 91)

Em suma, a forma perceptiva da população acerca do seu entorno começa como expressa, partindo da imposição das regras e da aparição de mensagens a todos, ocasionando pânico generalizado. Todavia, é possível compreender a sua transição para mascarada no desfecho, uma vez que a interpretação das pessoas sobre as intervenções já se modificou, abrangendo a perspectiva dual: do caráter maligno e vilanesco das intervenções ou seu ideário salvador e benéfico dessas alterações na vida cotidiana.

Em *Terra Apagada* (2022), de Cassiana Pizaia, a distopia é considerada mascarada, o Estado não é deliberadamente opressor, apesar de controlar os meios de comunicação e direcionar as práticas culturais, mas é altamente alienante, apresentando-se para a população como proteção e não coerção em uma Era pós-verdade que sucedeu a Era do Medo.

O Estado é incisivo em manter a percepção da realidade mascarada para toda a população, a História e a Filosofia são abandonadas como ciência e se tornam perigosas, uma vez que podem levar à desordem. No currículo escolar de Maya “coisas obsoletas como Filosofia e História foram abandonadas. Afinal, serviam apenas para criar dúvidas e confusão, além de questionamentos por parte dos pais que não concordavam com o programa” (Pizaia, 2022, p. 27). Diversas profissões do ramo opinativo e que poderiam gerar caos e desordem para o ideário do governo também foram proibidas, como o jornalismo, eles “tinham ficado no passado, uma tecnologia superada pelo que veio depois” (Pizaia, 2022, p. 27), diz a inteligência artificial quando questionada pela protagonista.

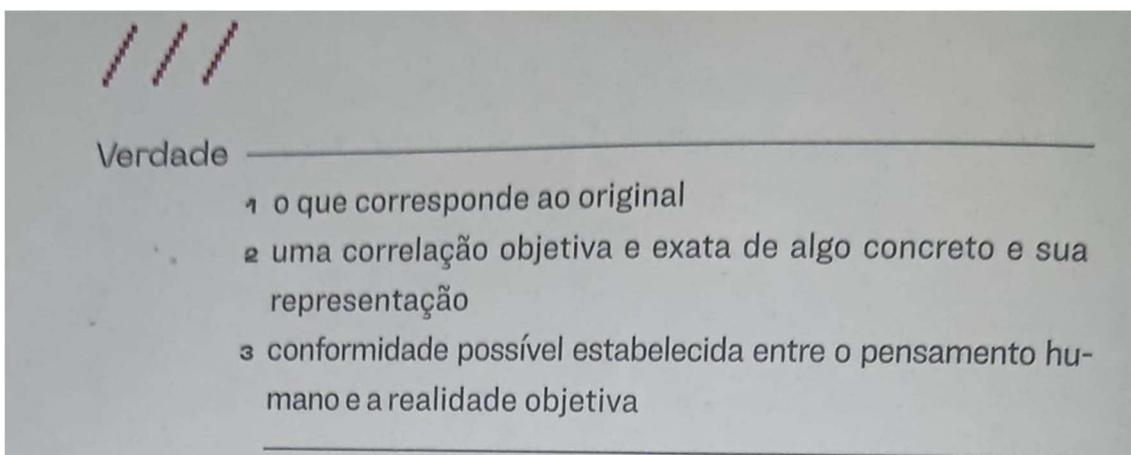
Além do jornalismo, há uma grande perseguição aos livros impressos que, apesar de não serem diretamente proibidos pelo governo, geram estranheza nos personagens.

Isso porque até os vocábulos são controlados pelo governo, após a Guerra da verdade algumas palavras entraram em desuso, como *verdade* e *fato*.

Maya ao ter contato com essas palavras, por meio do auxílio com as aulas do professor, passa a aumentar o seu questionamento das ideias propagadas pelo governo. Assim, começou a criar categorias e listas de vocábulos, com ênfase naquelas que são proibidas, apagadas e/ou com seu significado modificado.

Para auxiliar a construção da estranheza lexical da personagem, a obra utiliza diversos trechos representando verbetes de palavras – simples para os leitores, mas inexatas para a narrativa. Esses verbetes adquirem formatação distinta do restante da obra, destacando a página e imitando a organização de um dicionário.

Figura XVII – Exemplo de verbete em *Terra Apagada* (2022), de Cassiana Pizaia



Fonte: Pizaia (2022, p. 38).

O formato dos verbetes na narrativa além de auxiliar na ideia da estranheza, traz informações-chave do desenvolvimento narrativo. Eles apresentam trechos históricos de como esse vocábulo era utilizado (pré-guerra da verdade), mas que hoje são consideradas obsoletas e inexatas no contexto linguístico.

Posteriormente às aulas presenciais e os estímulos provocados pelo professor, a protagonista começa a se despir da alienação e a se tornar uma “dissidente”.

Cada vez que abro o livro, o tempo de fora para, subitamente congelado. O novo universo me traga como um funil, levando-me para algo mais profundo e envolvente até que do meu mundo empoeirado, restam apenas as sombras. Não consigo ainda refletir sobre aquela descoberta [...] talvez seja mesmo possível viver um dia, um ano, uma vida, outra vida. Porque eu quero muito outra vida. Uma chance de juntar os fragmentos, dar um sentido lógico às peças desconjuntadas que só

parecem ganhar forma nos olhos distantes dos outros. (Pizaia, 2022, p. 48-49)

A partir da complicação, Maya se torna questionadora dos preceitos socioculturais impostos e se transforma em ameaça ao governo. Além de estar cercada de tecnologias que a possam delatar ao ministério (como os robôs de Inteligência artificial), o entorno social também está favorável à política atual, podendo a denunciar assim que percebem seus movimentos.

A alienação da população é vista em vários trechos da narrativa. Na queima da biblioteca do professor na casa do muro, por exemplo, a população comemorou o incêndio por se tratar de uma possível fonte de contravenção à ordem. O incêndio ao invés de trazer espanto ao se perder a produção humana histórica trouxe alívio, o livro virou sinônimo de velharia e gerador, na melhor hipótese, meramente de apatia. Conforme o avô-jornalista, em um artigo publicado décadas anteriores, o artifício do governo para alienar a população é vencer pelo cansaço. Assim, param de questionar o posto e se fixam na aceitação deste.

O maior adversário da verdade não é a mentira ou a dúvida, mas o cansaço. Para cansar nossas mentes sobrecarregadas, investem na confusão. Inventam, confundem, distorcem e misturam fatos e mentiras. Dizem para desdizer logo depois. Investem contra instrumentos criados pela mente humana para nos guiar no caos – a lógica, a coerência, os números a confiança em registros e testemunhos imparciais [...] a força e a inteligência artificial à serviço de poucos. Destruir a sede por conhecimento e transcendência é a forma mais eficiente de manipulação. A dúvida, o grande motor do conhecimento, tornou-se a fonte de um imenso cansaço. Estamos vencidos. (Pizaia, 2022, p. 42-43)

O ataque à linguagem foi a ferramenta mais utilizada para a alienação, havia uma lista de palavras que já estavam em extinção e não era de bom tom utilizá-las no cotidiano, como alertara a inteligência artificial à protagonista. A guerra declarada à língua atingiu vocábulos que poderiam questionar às práticas do Estado, palavras como “verdade” e “fato” eram prescritas e outras que apresentavam descontentamento, como “melancolia”, era aconselhado o desuso, uma vez que mostra o questionamento da realidade.

Esse ataque e a forma de alienação se corporifica com as modificações que o Estado realizava nos livros. Ao queimar as mídias físicas e torná-las disponíveis apenas no acervo digital, o Estado modificava a História, apagava contestadores e remodelava sua linguagem para tornar o cotidiano mascarado.

Para escapar da realidade, alguns personagens que questionavam e estavam descontentes com o modelo de vida assumido utilizavam a realidade alternativa *Digifi*, para se esconderem do governo, criar comunidades de resistência e até realizar desejos que não eram possíveis devido ao paradigma vivenciado. Foi o caso da protagonista que, quando começou a questionar a veracidade dos eventos noticiados pelo Estado, utilizou-se dessa realidade alternativa para criar uma nova identidade e conseguir se infiltrar em locais outrora fiscalizados e inacessíveis pelo mundo referencial.

A alienação se dava inclusive na Geolocalização, com a substituição de mapas analógicos por GPS, o governo escondia Terras com paisagem preservada e informava à população como áreas desérticas em que a tecnologia não acessava. Isso possibilitava que o Estado vendesse territórios para grandes corporações e exterminasse populações nativas sem gerar revolta e questionamento.

Em suma, *Terra Apagada* (2022), de Cassiana Pizaia, é uma narrativa distópica mascarada, os personagens secundários não questionam a realidade, enquanto os protagonistas se modificam no desenvolvimento narrativo, tornando-se complexos e questionadores da realidade vigente. Dessa forma, ao abandonarem a passividade da sociedade geral e questionarem o imposto, acabam descobrindo as obscuridades do Estado.

#### **4.5 Mobilidade de transformação**

A Mobilidade de transformação é a última categoria de análise, ela está localizada nos desfechos das narrativas distópicas e reflete a capacidade da sociedade de se adaptar e superar as crises e os desafios. Além disso, é por meio da mobilidade de transformação que é possível ver o desenvolvimento dos personagens, os protagonistas frequentemente vão enfrentando os medos e as adversidades, tornando-se mais redondos.

Quando a mobilidade de transformação é de (a) *libertação* ela questiona as estruturas sociais e políticas que, mesmo aparentemente rígidas e opressivas, conseguem ser derrubadas e modificadas. Nesse sentido, essa categoria pode explorar múltiplas alternativas e soluções para os problemas abordados na obra, dando ênfase na importância da resistência, da luta por direitos e da capacidade do coletivo em se unir para superar o sistema opressivo.

Por sua vez, quando a mobilidade está referente à (b) *Subjugação* a perspectiva é oposta, elucidando o tom pessimista que a obra tem acerca do social. Quando essa

categoria vem à tona, é ressaltado que o mundo sombrio prevalece e a sociedade quanto ente coletivo não conseguiu se unir e/ou transformar seu entorno, nesse tipo de distopia há um realismo moral e um impedimento para a superação do *status quo*.

Em último momento, é relacionada ao (c) final *ambíguo* ou *aberto*. Nessa perspectiva, a mobilidade de transformação é opaca, ou seja, o leitor não tem acesso se a forma de organização política realmente se modificou ou se é apenas um simulacro, uma questão transitória, dessa forma, esse tipo de distopia propõe um contínuo debate, com significações e hipóteses próprias, evitando respostas imediatistas e simplistas aos problemas sócio-políticos.

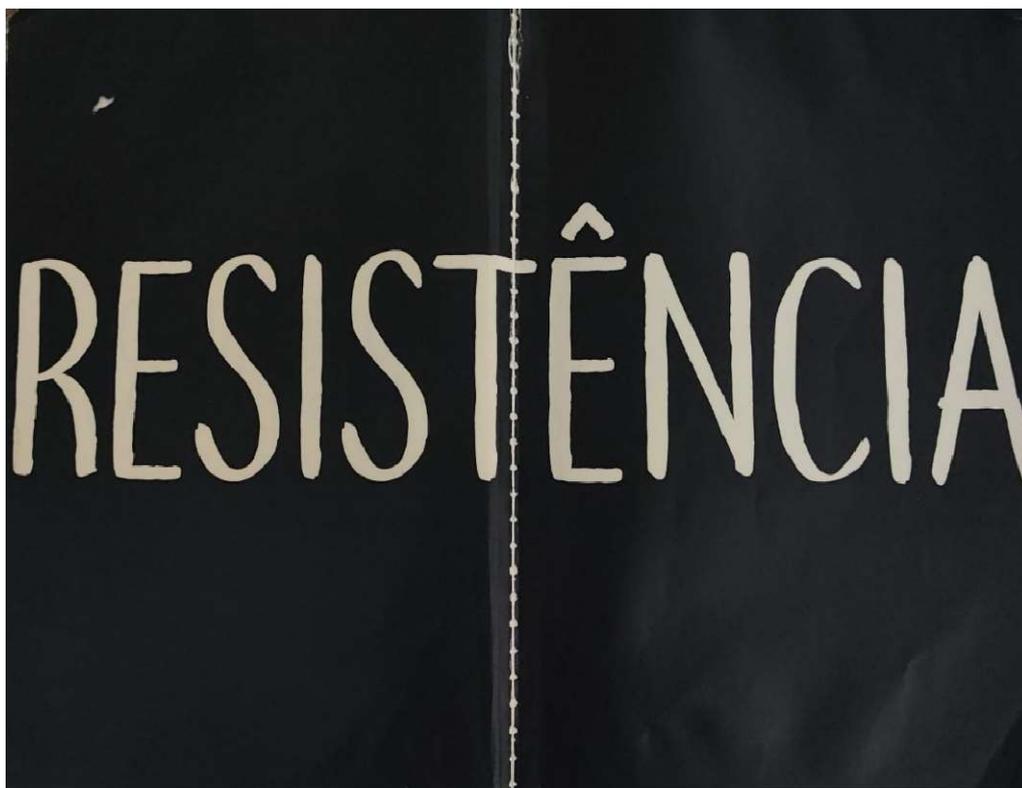
Em *O Segredo das larvas* (2019), de Stéfano Volp, a mobilidade de transformação pode ser considerada aberta. A narrativa termina com o retorno da resistência a sua casa, explicitando que a Guerra não findou, mas que é necessário um momento de refúgio para reconectar as forças. Com o objetivo de reforçar este final aberto, todavia marcado pelo otimismo, é utilizada a simbologia das cores e das flores presentes neste universo: o cravo radiativo altera de cor anunciando o que acontecerá – abandonando a opacidade e neutralidade da cor branca e atingindo a cor da esperança.

Na última vez que os vi, eles estavam brancos, mas, agora, as pétalas assumiram uma nova cor que me lembra o lenço enrolado na minha mão; a cor que me lembra a única mulher marcada que conseguiu preservar a minha vida e dar início a uma corrente que nunca vai parar até provemos o sabor da verdadeira liberdade. A cor da nossa revolução me faz lembrar de casa e essa é melhor forma de saber que, sim, as coisas vão melhorar. (Volp, 2019, p. 332)

Mesmo com a narrativa demarcando um final aberto, a resistência é o elemento-chave que delimita a mobilidade e o caminho de transformação. Nos processos históricos, com o racismo sempre latente na humanidade, há necessidade de os povos dominados resistirem para garantir sua cultura, sua língua, suas convicções religiosas e, inclusive, sua vida. Dessa forma, a resistência é uma pauta frequente em *O segredo das larvas* (2019), abrangendo uma constante luta de sobrevivência pelas personagens em confronto ao apagamento de suas raízes coloniais e homogeneização da identidade por uma elite dominante. Na narrativa, as kimanis devem deixar seu nome de origem das colônias e passaram a ser denominadas por um registro, um registro número: “Há uma última coisa que vocês precisam ser avisados. Daqui em diante, o nome de vocês será apagado. Não é permitido que mencionem o nome do nascimento, uma vez que ele não será validado como identificação civil” (Volp, 2019, p. 123).

Além disso, no início da narrativa, o projeto gráfico-editorial traz um contraste simbólico entre a representação das cores preto e branco. A ilustração da palavra "resistência" em letras brancas sobre um fundo negro, sinaliza de imediato o contexto da narrativa: O preto e a ideia de escuridão ocidentalmente associado ao luto enquanto o branco indica a luta pela paz e esperança em um mundo melhor, seguida pela primeira frase da narrativa “Nesta história, todos vamos morrer antes de poder voar” (Volp, 2019, p. 7).

Figura XVIII – Ilustração da palavra Resistência em *O segredo das larvas* (2019), de Stefano Vólpi



Fonte: Volp (2019, p. 2-3)

A resistência na narrativa é uma atitude que visa libertar as colônias, em seus aspectos culturais, políticos, econômicos e ideológicos das influências e atitude do colonizador. Conforme aborda Ashcroft (2001), este conceito é uma terminologia que aparece com grande frequência nas teorias pós-coloniais. A forma de resistência mais

frequente nas sociedades pós-coloniais é a recusa das influências exercidas pelo poder dominante:

Mas a característica mais fascinante das sociedades pós-coloniais é uma 'resistência' que se manifesta como uma recusa em ser absorvida, uma resistência que envolve a que é resistida de uma maneira diferente, tomando o conjunto de influências exercidas pelo poder dominante, e alterando-os em ferramentas para expressar um profundo senso de identidade e ser cultural. Essa tem sido a forma mais difundida, mais influente e mais cotidiana de 'resistência' nas sociedades pós-coloniais. (Ashcroft, 2001, p. 21, tradução minha)<sup>31</sup>

Formalmente, os parágrafos que predominam a tentativa de resistência são escritos de forma “seca”, com períodos curtos e repetitivos, objetivando mostrar a certeza da informação ou, até neste caso, como uma tentativa de estimular a firmeza em si própria do porquê resistir. Esse estímulo também é visto na reiteração vocabular de “sobreviver”, apresentada repetidamente como um mantra para Freya de que é necessário resistir.

Minha mãe sobreviveu a semanas de tortura e passou essa forma pra mim.  
Por que me dobraria agora?  
Não.  
Eles sobreviveram.  
Sobreviveram.  
É tudo o que consigo mentalizar. (Volp, 2019, p. 272).

Para conseguir resistir e, logo, transformar o contexto opressor em que está inserida, Freya se utiliza de estratégias de negação ideológica, como rejeitar a história vinculada ao poderio da Metrópole, contestar as justificativas para submissão e questionar o *status quo*. Além disso, com o intuito de se libertar do contexto opressor de dominação, Freya se une e fortalece ainda mais o poder de guerrilha do grupo de resistência. Apesar dos inúmeros confrontos bélicos e das tentativas de desestabilização do poder militar, o enredo termina com a derrota da formação em um confronto, contudo, sugere que o grupo está se reorganizando para contra-atacar.

De modo distinto de *O Segredo das Larvas* (2019), a mobilidade de transformação em *A última Guerra* (2008), de Luiz Bras, não é aberta ou ambígua. A construção do

---

<sup>31</sup>But the most fascinating feature of post-colonial societies is a 'resistance' that manifests itself as a refusal to be absorbed, a resistance which engages that which is resisted in a different way, taking the array of influences exerted by the dominating power, and altering them into tools for expressing a deeply held sense of identity and cultural being. This has been the most widespread, most influential and most quotidian form of 'resistance' in post-colonial societies. (Ashcroft, 2001, p. 21)

clímax narrativo possibilita ao leitor duas alternativas de desfecho: a primeira com o estabelecimento de um grupo armado ascendo ao poder, dando finalmente origem a um governo totalitário ou, a segunda alternativa, com o fim da guerra e o reestabelecimento da paz. A narrativa seguiu o segundo caminho, a guerra é findada e começa uma nova era. “Depois que eu apertei o botão, o universo inteiro desapareceu. E tudo começou outra vez, como se estivesse sendo passado a limpo” (Bras, 2008, p. 102).

Dessa forma, a narração conduz em seu momento final a mobilidade de transformação a partir da (a) libertação, pois retrata o sucesso de Miguel em acabar com a guerra, com a tentativa de instaurar um regime opressor, derrubar os dois exércitos inimigos e trazer justiça a uma sociedade, agora, mais livre. “Estava tudo diferente. Mas diferente de um jeito que eu nunca vira antes. No mundo não havia mais fome nem crimes, na certa porque as pessoas haviam aprendido a viver em paz” (Bras, 2008, p. 105).

O desfecho da obra tem como foco a perspectiva de que o mundo atual fracassou, as gerações adultas contemporâneas e passadas não souberam trazer paz e conviver em harmonia entre seus semelhantes. A ideia da transformação tem como alicerce a nova geração, é a juventude a capaz de dar um fim à era de sofrimento e se reconstruir em um mundo de paz; exemplo é o diálogo do cientista, ex-militar e guerrilheiro, com Miguel.

Eu posso muito bem apertar esse botão. E vou fazê-lo! Pode apostar que sim! Mas prefiro que isso seja feito por você, por mãos jovens. O mundo tem que ser feito por mãos jovens. Não tenha medo. Se tudo correr bem, você criará um novo mundo. Um lugar muito mais justo e mais sábio. E sem guerras. (Bras, 2008, p. 85).

Nesse contexto, a narrativa ocorre de forma linear e viabiliza, no momento final, uma esperança ao leitor, a partir da busca incessante por um novo mundo, sem guerras, e, para tanto, conta com o apelo à juventude, a principal protagonista no papel de salvar o mundo e se livrar da ambientação distópica. A narrativa finda com o questionamento da irmã mais nova do protagonista “– Papai... O que é isso que Miguel falou? O que é uma guerra?” (Bras, 2008, p. 107). O efeito de encerrar a narrativa com uma pergunta traz um convite à reflexão pela estranheza da irmã e sua desconexão temporal, provando que a juventude, personificada em Miguel, pôde realmente modificar o comportamento político.

Em *Ventania Brava* (2015), de Luiz Bras, o desfecho da obra também é de libertação para os personagens, que é marcado somente com o fim da ventania, mas com

comemorações da liberdade das pessoas em transitarem livremente entre as localidades ou em voltar a sua rotina.

Há milhares de pessoas na avenida, bloqueando o trânsito. A população está estarelecida com o fim da ventania. Como é possível? Após atormentar a cidade durante meses, o turbilhão atmosférico simplesmente desapareceu”. Que absurda sensação de perda. Cadê o rumor profundo? Todos já estavam bastante acostumados com uivo horrível e incansável, com os golpes nas portas fechadas, no rosto dos pedestres, dia e noite. Agora isso, o silêncio atual parece bater e doer mais que o antigo barulho. (Bras, 2015, p. 155)

A narrativa engloba, outrossim, a dupla perspectiva sobre o que foi afinal a ventania, uma tentativa de maniqueizá-la. Para Xavier, inteligência artificial que vive na casa de Daniel, veio em “missão de guerra: “veio para estudar e desarticular a humanidade, preparando terreno para a primeira investigação alienígena. Prepare-se, em breve o céu estará repleto de naves invasoras” (Bras, 2015, p. 164). De outro lado, há a percepção de Capitu, inteligente artificial de Bianca, para ela, “a ventania veio em uma missão de paz. Veio se conectar com a humanidade, preparando terreno para um espantoso diálogo com a civilização alienígena” (Bras, 2015, p. 164). O narrador, por sua vez, não é neutro e traz pistas no decorrer narrativo de que esse fenômeno apareceu como positivo – conforme abordado na análise do diálogo com o leitor.

A relação com a paisagem, natureza e o meio se modifica completamente após o fim da ventania. No desenvolvimento narrativo, como analisado anteriormente, as paredes do restaurante personificadas ecoavam e vibravam o terror do vento, enquanto no desfecho apenas a calma tem espaço, representada por parágrafos descritivos que geram a sensação de lentidão no leitor. “Esticado no sofá, além de ler e escutar música, Daniel também contempla bastante a paisagem enquadrada pela janela aberta no mais completo sossego. As andarias e periquitos realizam acrobacias sobre o fundo azul do céu [...]” (Bras, 2015, p. 159).

No desfecho, a ventania trouxe presentes às pessoas conforme seus desejos mais pessoais, profundos e adormecidos. Essas dádivas fazem as personagens questionarem o seu modelo de vida hedonista, etarismo e o alto padrão consumista. Por isso, o diferencial dessa obra é que a libertação não é necessariamente de um governo opressivo – o qual nunca ocorreu para os personagens – mas a libertação do hedonismo, da vaidade e da luxúria que levava o mundo a colapsar. A narrativa simboliza a libertação em dois

momentos, o primeiro é o diálogo de Daniel e sua namorada e o outro é pela narração final de um personagem até então não apresentado, Efrain.

O primeiro resultado após a passagem da ventania é a libertação de Daniel e sua vaidade, que agora deixa de lado a máscara que utilizava para esconder as falhas em seu rosto e ressignifica sua aparência conforme é. Bianca, por sua vez, tem sua sede de mudança social atendida e se torna presidente, reformulando leis e dando ênfase à multiplicidade de debates políticos. Dessa forma, a ventania é comparada ao conto de *Aladim e lâmpada maravilhosa*, uma vez que atendeu aos desejos de quem a viu.

O segundo momento que alude a um final de libertação é o último capítulo do material em que a narração recai sobre um outro personagem, Efran, com mais de cem anos (vale ressaltar que é o único idoso mencionado na obra), é a última pessoa a visualizar a ventania. E passa a ter uma epifania, sente seu corpo biônico como nunca havia sentido, o sensorial se mescla com o psicológico, Efran escuta o adeus da ventania, pois foi o escolhido para presenciar a saída da ventania que se dissolve da Terra. Formalmente, este último momento é apresentado como um flashback e deslocado da narrativa original “Agora vamos voltar no tempo alguns dias. Estamos longe da bagunça no Clube Atlético de Cobra Norato. A ventania já está prestes a sumir da cidade. Isso eu já narrei em capítulos anteriores” (Bras, 2015, p. 183).

Já a obra *Monte Verità* (2009) pode ser considerada como mobilidade de transformação em aberta. A maneira como a narrativa é conduzida em sua N2 mostra a impotência do Homem frente às intervenções, não há uma possibilidade real de escolha, devido à onipotência do agente causador. Na N1, todavia, Manoel ao escrever as intervenções optou por ações mais brandas, cuja intenção é ser educativa e não punitiva. No último capítulo, como discutido a seguir, houve a repetição do capítulo preliminar, indicando uma possibilidade interpretativa de o criador e a criatura se encontrar no mesmo espaço narrativo.

*Monte Verità* (2009), em sua N2, mostra a mudança de paradigma do antropocentrismo, dando luz à transição do Homem predador, perigoso e mais eficiente do planeta para um Homem subjugado, à mercê de regras de outrem, este que o Homem foi incapaz conseguir decifrar sua essência e especificidades. “A sobrevivência humana se tornou bem mais difícil. A espécie humana agora tem noção clara de que não é a mais poderosa do universo e de que o universo não foi feito exclusivamente para seu reinado” (Bernardo, 2009, p. 92).

Contudo, na N1, é visto que as ações são realizadas por Manuel visando um melhor cenário macrosocial, que beneficie não somente a si, perpetuando sua sobrevivência coletiva, mesmo que inicialmente tenha caráter privativo e controlador. Em linhas gerais, as intervenções produziram um duplo-efeito, ao mesmo tempo que as intervenções caminham para evitar a autoextinção humana, elas podem agravar sua ocorrência, caso o Homem se rebele a esses imperativos.

A eliminação das armas de destruição em massa se por um lado explodiu no espaço o perigo da autoextinção, por outro lado tornou a espécie mais vulnerável perante as demais, o que agravou bastante quando todos os animais foram repentinamente aparelhados para se defenderem do ser humano. A transformação do crescimento demográfico irreversível, que na prática levará em poucas gerações a uma diminuição significativa da presença humana no planeta, apenas aumenta o perigo e a sua consciência (Bernardo, 2009, p. 9).

Dessa forma, a mobilidade de transformação apresentada na narrativa de *Monte Verità* (2009) segue a filosofia de Kant, a partir de um modelo ético fundamentado na capacidade racional do ser humano de estabelecer julgamentos. As intervenções foram elaboradas por Manuel na N1 partindo da premissa do imperativo categórico, baseado na tentativa de elaborar uma lei moral interna e racional que seja extensiva a toda população mundial. Não há, todavia, marcação textual se suas elaborações conseguiram se efetivar na prática tornando a sociedade um núcleo mais justo.

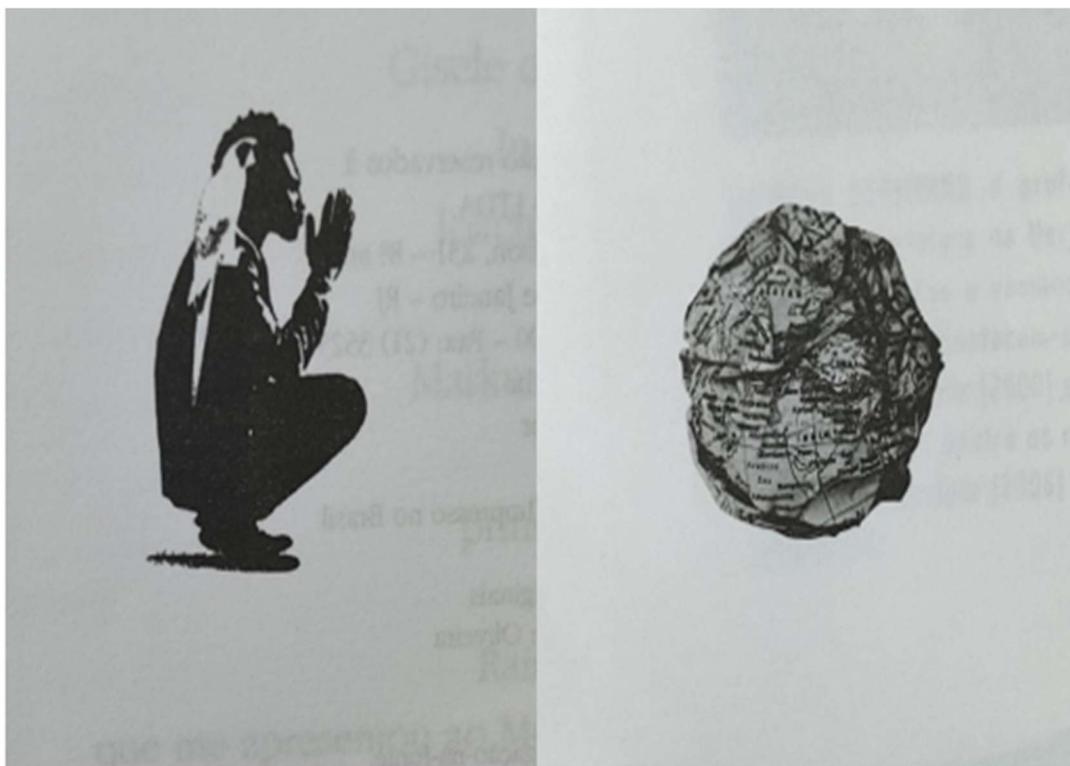
A Metalinguagem é um recurso empregado como forma de compreensão do desfecho, um capítulo posterior, denominado “Imperativo”, explica e desvenda os postulados da última intervenção, gerando o efeito de autoconsciência narrativa, em que o leitor é levado a considerar não apenas os eventos apresentados, mas também as escolhas linguísticas e simbolismos escolhidos por Manuel em sua N1. Exemplo é o significado do vocábulo Adeus e que essa escolha lexical não foi desmotivada, pois “a sua última palavra – “adeus” - sugere que ele não retornará de modo algum e que, talvez, nunca saiba a sua verdadeira identidade” (Bernardo, 2009, p. 93). Em momento posterior, o narrador também explicita a linguagem denotativa do anúncio “Não se trata de metáfora, cada um dos altares que se tenta construir desaparece no meio de uma nuvem de fumaça” (Bernardo, 2009, p. 94).

O livro termina com o desfecho em aberto, o recurso formal empregado foi a repetição literal do capítulo “Preliminar”, realizando a fusão da N1 e a N2, ao abranger a ideia de que as regras descritas pelo protagonista deveriam ser aplicadas a todos, inclusive

a si próprio, conforme designa o imperativo categórico de Kant “Age apenas segundo uma máxima tal que possas querer ao mesmo tempo que se torne lei universal” (2007, p. 33). Aqui Manoel escuta a mesma voz andrógina que criara realizando o mesmo anúncio que fez na situação inicial da narrativa, aludindo que agora ele está à mercê de suas próprias elaborações, mas sendo detalhamentos posteriores da sua recepção acerca das intervenções.

Além disso, o projeto gráfico-editorial também auxilia na produção de sentidos do desfecho narrativo. Inicialmente, anterior à própria ficha catalográfica, há a representação de Manoel – núcleo da N1 – com as mãos em oração, à espera de justiça pelo o que ocorreu com sua esposa e ansiando um mundo mais pacífico e justo. Enquanto na última página do livro, há a figura de um globo terrestre remodelado no formato de papel amassado, o que sugere os rascunhos escritos por Manoel e as múltiplas tentativas de melhorar o comportamento social.

Figura XIX – Ilustrações em *Monte Verità* (2009), de Gustavo Bernardo.



Fonte: Bernardo (2009, p. 3; p. 102).

Em suma, a mobilidade de transformação presente em *Monte Verità* (2009) é classificada como aberta/ambígua, já que o encerramento do enredo provoca possibilidades diversas de leitura quanto a sua adaptação neste mundo por ele criado. A falta de mobilidade de transformação frente aos imperativos visa proporcionar uma

reflexão ao leitor dos padrões sociais atuais, trazendo o paradigma entre cessar liberdades individuais em prol de um organismo coletivo, assim a perspectiva do categórico vale para todos, é universalizada, a máxima independe da vontade individual.

Em *Terra Apagada* (2022), de Cassiana Pizaia, a mobilidade de transformação pode ser classificada em subjugação uma vez que, mesmo tendo sucesso em descobrir os planos de apagamento e extermínio cultural do governo, a protagonista não conseguiu acabar com o regime ou transformar sua configuração. No entanto, ela foi peça-chave para abalar as estruturas do sistema, descobrindo e divulgando a terra apagada para a comunidade e incitando questionamentos de um governo que alienava a população.

Em seu desfecho, o extermínio de uma população indígena ainda é visto. A indicação do aquecimento global, com a destruição de recursos naturais e a transformação da paisagem em desértica aparenta não terem interrompido. Porém, próximo a findar o livro, Maya consegue reproduzir nos noticiários o que a governo está cometendo com a reserva indígena, revelando à população que, mesmo em um contexto pessimista, ainda há luta e resistência.

Acredita-se que a Grande Floresta, de tão degradada, tenha chegado ao ponto de não retorno. Não seria mais possível recuperar a exuberância da riqueza das espécies vegetais e animais desse ecossistema. Mas as comunidades que conhecem e vivem da floresta ainda não desistem, elas se conectam por corredores em meio à mata e outras regiões isoladas, habitadas por povos que ainda mantêm a mata viva. Assim, conectados conseguem sobreviver mesmo sob ameaças frequentes. (Pizaia, 2022, p. 188).

Apesar de não ter mudado o sistema ou modificar as estruturas tecnológicas que servem para a manutenção do poder e alienação do povo, a narrativa finda otimista, mostrando que a luta está longe de acabar e que ainda há resistência. “Isis segue desbravando, percorrendo os múltiplos caminhos que ainda preservam a riqueza e a originalidade de um mundo em perigo. Na era da conexão e da transparência, é sempre bom ter alguém que saiba caminhar por trás dos espelhos” (Pizaia, 2022, p. 196).

Apesar de não conseguir romper com as estruturas políticas, a transformação é encarada pela própria personagem paulatinamente, o professor instiga sua transformação questionando o desuso de palavras, a rotina alienante que a comunidade tinha e o método de ensino “plataformizado”. Foi a partir desse questionamento que Maya conseguiu se tornar complexa, de uma aluna que tirava notas baixas no modelo de estudo público para uma questionadora e opositora do governo.

A formatação da obra e o projeto gráfico-editorial contribuem para a ideia da tentativa de transformação. Os inícios dos capítulos são acompanhados de ilustrações que aludem ao campo tecnológico e de programação, como a linguagem binária e fonte que lembram o formato de pixels.

Figura XX – Ilustrações do livro *Terra Apagada* (2022), de Cassiana Pizaia.



Fonte: Pizaia (2022, p.36; p.172)

Enquanto no capítulo final é possível observar uma fusão entre a linguagem digital, com pequenas fontes em formato de pixels, e a escrita alfabética. Isso implica na integração e convergência entre o mundo digital do enredo, o *Digifi*, com a linguagem alfabética.

Figura XXI – Ilustração final do livro *Terra Apagada* (2022), de Cassiana Pizaia.



Fonte: Pizaia (2022, p. 197)

A alternância de narração no capítulo final também auxilia na construção da narrativa. O último capítulo do livro apresenta Maya relatando os acontecimentos da terra apagada a partir do gênero reportagem, utilizando as mesmas marcas estilísticas que seu avô. Essa finalização alude a uma maneira de resistência, uma vez que essa profissão estava praticamente extinta.

## **Capítulo 5 - Uma síntese das produções distópicas brasileiras**

Este capítulo objetiva fazer um balanço das análises literárias realizadas no capítulo anterior, debatendo sobre as categorias distópicas elencadas, as principais recorrências temáticas e especificidades formais desse movimento na literatura juvenil brasileira. Ainda assim, os elementos narrativos analisados no capítulo IV apresentam recorrências que indicam uma tendência literária própria da distopia.

Este capítulo está estruturado em dois momentos, o primeiro denominado “Principais recorrências na distopia juvenil nacional – um balanço narratológico” com o intuito de expor as principais recorrências identificadas nas análises do capítulo anterior. Neste sentido busca-se compreender se essas regularidades se constituem como uma tradição no movimento distópico, se agregam novidades no rol de títulos da literatura juvenil brasileira ou caso apenas apresentam uma nova roupagem ainda vinculada a releituras das narrativas distópicas canônicas estrangeiras. Aqui serão discutidos os elementos que surgiram como pontos comuns nas obras distópicas brasileiras, com ênfase em aspectos narratológicos, temáticos e estilísticos.

O segundo momento, denominado “A distopia juvenil brasileira – tendência literária e de mercado”, visa debater a análise das obras distópicas juvenis brasileiras e investigar a relação desse movimento na literatura e no mercado editorial. Além disso, elucidar como essas recorrências se relacionam com o cenário literário juvenil nacional, ponderando se contribuem para uma evolução ou reinvenção do gênero no contexto brasileiro.

Neste ponto, iremos discutir o impacto das obras distópicas juvenis brasileiras no mercado editorial. Ademais, abordaremos questões, como: a comercialização dessas obras, as estratégias de publicação e promoção utilizadas e como a distopia juvenil brasileira se posiciona em relação a tendências editoriais mais amplas, tanto a nível nacional quanto internacional.

### **5.1 Principais recorrências na distopia juvenil nacional - Um balanço narratológico**

A análise realizada no capítulo anterior permite projetar a particularidade dessas obras, esses elementos se tornam constituintes e fundamentais para o texto distópico. Tornam-se quase como elementos integrantes para imergir o leitor no texto.

Sempre importante ressaltar que a literatura é, antes de tudo, Arte e como tal baseia-se principalmente no princípio da desconstrução das percepções, pela surpresa. Conforme Candido (2006), a boa literatura é aquela que agrega e rompe com os padrões impostos pela tradição literária. Dito isso, não é o objetivo deste capítulo, pois tampouco é possível, agrupar e reduzir matematicamente as obras nacionais em um modelo, uma fórmula distópicas, que sirva como norma nacional de distopia. Logo, por essa inviabilidade numérica (pela crescente exponencial de títulos distópicos) e pela inviabilidade intrínseca do material literário, torna-se objetivo deste capítulo apresentar e discutir as principais recorrências na literatura.

Em primeiro lugar, **o agente causador** é de fundamental importância e interesse para o público-leitor, dado que nossa sociedade está imersa em questões próprias da contemporaneidade que tornam o contexto pessimista, como a vida resumida às condições precárias de trabalho, desemprego, ascensão de ideologias ultraconservadoras, aquecimento global, pandemias, dentre outras. É comum jovens se fascinarem e terem acesso a teorias da conspiração derivadas de problemas cotidianos, as quais farão o mundo colapsar. Dessa forma, é no agente causador da distopia, partindo do viés de Candido (2006), que o jovem tem a capacidade de sublimar seu horizonte imediato a partir da hipérbole distópica do presente.

O agente causador do corpus de análise literário foi classificado conforme a tabela a seguir:

Tabela V – Classificação das obras na categoria Agente Causador

Agente Causador	
<i>O Segredo das larvas</i> , de Stéfano Volp	Antrópico
<i>A última de Guerra</i> , de Luiz Bras	Antrópico
<i>Ventania Brava</i> , de Luiz Bras	Natural/ Sobrenatural
<i>Monte Verità</i> , de Gustavo Bernardo	Antrópico/ Sobrenatural
<i>Terra Perdida</i> , de Cassiana Pizaia	Antrópico

Fonte: autor.

Na literatura distópica de forma ampla, a questão do agente causador é frequentemente apresentada de forma linear já na situação inicial e está concatenada ao presente direto e horizonte de expectativas imediatos do leitor. A exemplo, o caso de *Fahrenheit 451*, de Ray Bradbury, com a narrativa iniciando pelo protagonista Guy

Montag já queimando livros ou em *1984*, de George Orwell, que nos primeiros parágrafos apresenta Winston Smith observando os pôsteres do Grande Irmão e as teletelas.

A linearidade de apresentação do agente causador também é a principal marca narratológica do enredo dentro do corpus analisado. Recorrentemente, na situação inicial é apresentado o Brasil ou o contexto mundial com o elemento distópico instaurado para posterior, por meio de *flashbacks* ou relato testemunhal, retomar o processo de gênese da distopia. Em *O segredo das larvas* (2019) e *Terra Apagada* (2022), por exemplo, o relato de testemunho é o recurso utilizado para a ambientação da distopia e explicação do agente causador. Na primeira, é a mãe da protagonista, uma *kiminami* sobrevivente que presenciou toda a tortura e opressão da metrópole que rememora com *flashbacks* como foi o processo. Já a outra, mostra a instauração desse processo a partir de relatos escritos, por meio de reportagens e artigos de opinião, oriundos do avô-jornalista.

*Monte Verità* (2009) e *Ventania Brava* (2015), diferentemente, apresentam a construção do agente causador concomitante à narrativa, aos poucos sua ação é descrita de maneira crescente no desenvolvimento narrativo, logo, essa criação é síncrona ao momento de leitura e não anterior como os livros já citados, por isso não estão completas na situação inicial. Na primeira obra, os comunicados são apresentados paulatinamente, o primeiro capítulo ambienta o mundo pré-distopia, no qual o agente causador é instaurado subitamente por meio do comunicado “preliminar” até a apresentação do último aviso somente no desfecho da narrativa. Já em *Ventania Brava* (2015), o agente inicial não era considerado ameaçador e sobrenatural, o elemento da distopia foi desenvolvido no conflito narrativo.

Em *A Última Guerra* (2008), a maneira de apresentação do agente é diferenciada, o narrador autodiegético utiliza o diálogo com o leitor para reproduzir, por meio de *flashbacks*, um teor confidencial, este momento é anterior à situação inicial, assim a narrativa já começa com o agente posto.

Nas obras analisadas a apresentação do agente causador também marca o colapso de uma organização social e econômica neoliberal praticada. Características do sistema neoliberal contemporâneo como acúmulo de capital, desigualdade socioeconômica, meritocracia e abuso de poder por grandes monopólios são as principais marcas temáticas que se unem ao agente ou são próprias na textualidade.

O agente causador aparece, portanto, como principal fonte de denúncia hiperbólica da realidade, é um alerta ao leitor contemporâneo acerca da urgência de mudança, é um chamado para a ruptura do *status quo*. Justamente por isso foi comum

nessas narrativas o recurso estilístico de diálogo com o leitor presumido, o qual é frequentemente explícito e direcionado, como em *A última Guerra* (2008) que o próprio narrador possui desconfiança do leitor atual ou, de forma indireta, como Maya, em *O segredo das larvas* (2019), revela que antigamente (presente do leitor) a população discutia questões como gênero, raça e política.

De maneira geral, como já visto devido às distopias clássicas, os agentes causadores analisados são majoritariamente antrópicos, uma vez que é próprio desse universo críticas às ações humanas totalitárias e extremas. Mesmo quando a narrativa se apresentou como natural ou sobrenatural, há em seu interior a ideia de combate aos excessos provocados pelo Homem.

Os agentes antrópicos são os mais recorrentes nas distopias clássicas, pois eles resumem a essência do universo distópico, em que as medidas extremistas adotadas são oriundas do próprio homem, são os próprios semelhantes se prejudicando. No cânone distópico, isso pode ser visto em *1984*, por exemplo, quando o grande irmão controla o cotidiano, com extrema vigia e punição. O mesmo ocorre em *Admirável Mundo Novo*, com o condicionamento social pautando as macroestruturas.

Essa classificação apareceu em quatro dos cinco livros analisados, trazendo a essência desse gênero como crítica direta às práticas sociopolíticas. As obras fazem desaprovações explícitas a forma de governo que desumaniza a população e ultrapassa os princípios éticos e morais em busca de poder e controle, conforme explanado na análise de cada uma delas.

No entanto, apesar do antrópico ser a tendência principal nas produções adultas mundiais, a literatura juvenil nacional analisada aproveita desse aspecto realista e mescla com conflitos fantásticos. Assim, a estrutura caótica de governo normalmente é justificada por um evento sobrenatural que surpreende uma população que fica à mercê desse fenômeno.

*Ventania Brava* (2015), por exemplo, aplicou o fantástico durante toda a profusão narrativa, é o exemplo mais explícito do sobrenatural se mesclando com a distopia. A ventania inicialmente mascarada de um elemento cotidiano é personificada e se comporta como um personagem macabro, observador e instável. Ela conseguia se comunicar com o protagonista, sequestrava personagens secundários e, ao fim, após fazer uma análise do comportamento humano local, decidiu por abandonar a cidade de Cobra Norato.

*Monte Verità* (2009), por sua vez, ameniza o teor fantástico ao apresentar os comunicados pela voz desconhecida como a criação do próprio personagem Manuel,

quando observado pelo prisma da segunda linha narrativa. No entanto, na narrativa global, o que ficou marcada é a ilustração de uma sociedade domada, acima de tudo, pelo medo do desconhecido onipresente e onipotente que, com sua percepção e capacidade acima da própria ciência, poderia determinar os novos rumos sociais.

Outras distopias não contempladas no corpus da tese trazem o elemento fantástico também para a sua narrativa, como *A torre acima do véu*, de Roberta Spindler, ao apresentar monstros e uma névoa tóxica também personificada e *A Ilha dos dissidentes*, de Bárbara Morais, com personagens que possuem capacidades sobrenaturais, devido à exposição a armas biológicas e nucleares.

Em todos os casos citados, o fantástico não concentra e torna o caos desdobramento próprio, ele se soma a uma nova organização político-social depreciativa dos princípios éticos e morais contemporâneos. Essa apresentação do fantástico na narrativa brasileira, no entanto, não se opõe aos objetivos clássicos das distopias, ela potencializa a sensação do horror e amedrontamento frente ao desconhecido, tornando a necessidade de mudança ainda mais urgente.

O elemento sobrenatural não foi tão recorrente nas distopias canônicas, ao contrário, a tentativa de um realismo pautado em um desdobramento direto do presente foi incorporada ao elemento desconhecido. A distopia se torna, assim, uma marca que traz o elo de um futuro ligado à realidade com o mistério e horror ao desconhecido, logo, o fantástico está mesclado e, em certo grau, diluído no realismo distópico.

Em suma, no que tange ao aspecto formal do agente causador, as marcas recorrentes de sua apresentação no corpus de análise foram o uso de relato testemunhal, *flashbacks* e *flashforwards*, além das hipérboles e personificação do próprio agente. A narração mais recorrente para apresentar essa categoria foi a autodiegética e com o desenvolvimento linear nas etapas do enredo, com o agente revelado já na situação inicial ou no desenvolvimento.

Em relação à recorrência temática, as principais aparições foram o agente produzido pela própria dinâmica macropolítica e autoritarismo governamental, provocado pela falta de recursos ou ascensão de um líder conservador. Ainda assim, as temáticas fantásticas também foram utilizadas na apresentação desse agente, como poderes sobrenaturais, hipertecnologia que ultrapassa a fronteira científica e fenômenos estranhos às percepções humanas.

A segunda categoria de análise proposta foi as **configurações de poder**. É de extrema relevância na construção da narrativa de distopia, uma vez que determina as

macroestruturas sociopolíticas dessa sociedade fictícia, definindo como o poder é distribuído e exercido nesse universo. A configuração de poder debatida no corpus de análise presente no capítulo anterior pode ser vista por sua predominância temática no quadro-síntese a seguir.

Tabela VI - Classificação das obras na categoria Configurações de poder.

<b>Configurações de poder</b>	
<i>O Segredo das larvas</i> , de Stêpano Volp	Militarista e religiosa
<i>A última de Guerra</i> , de Luiz Bras	Militarista
<i>Ventania Brava</i> , de Luiz Bras	Tecnocrata/Sobrenatural
<i>Monte Verità</i> , de Gustavo Bernardo	Tecnocrata/Sobrenatural
<i>Terra Perdida</i> , de Cassiana Pizaia	Tecnocracia/ militarista

Fonte: autor.

Nas distopias clássicas, o governo militar totalitário que vigia e pune é predominante. A releitura artística e base empírica nas potências mundiais e ultranacionalistas do início do século XX foi o que deu o tom a essas distopias, sendo a principal configuração de poder utilizada, como o governo do grande irmão em *1984*, o Estado único em *Nós* e o regime opressor de *Fahrenheit 451*.

A literatura juvenil nacional não abandona essa marca totalitária e militarista quase intrínseca ao gênero em sua fase de concepção. Nessa classificação, o lado mais bruto do poder é mostrado, a punição ocorre de forma direta e explícita, pautada no armamento militar e na sentença de morte a quem ameaçar o funcionamento estrutural do governo. Sua principal influência, como apresentada em capítulos anteriores, está no alto investimento no exército na era das Guerras Mundiais e sua continuidade na Guerra Fria com a iminência de guerra.

O conteúdo bélico presente nas narrativas juvenis brasileiras contemporâneas, no entanto, exhibe o cenário caótico após as bombas nucleares e o contexto de tensão no pós-guerra fria; em *A Última Guerra* (2008), por exemplo, apenas um único botão tem o poder de destruição da crosta terrestre. Assim, com o avançar tecnológico, o grau que o armamento atingiu, principalmente nas narrativas cuja predominância é um governo militarista, passa a ser uma ameaça global. O uso de soldados e a constituição clássica de um exército também aparece nessa narrativa, similarmente em *O Segredo das larvas* (2019), com os besouros e defensores diretos da Metrópole.

Ainda assim, a literatura distópica juvenil nacional analisada, no tocante a seu público, não apresentou um hiper foco temático no viés das relações políticas e das

guerras ideológicas. Quatro das cinco obras não apresentaram as relações nominais de governos ou organizações sociais e políticas dentro do sistema, com exceção de *O segredo das larvas* (2019), de Stepano Volp, cuja organização sociopolítica, econômica e estratos sociais são bem delineados.

A escolha do narrador e seu viés contrário ao sistema quando autodiegético é uma maneira que permite a análise das configurações na narrativa. Com exceção de *Monte Verità* (2009) e *Ventania Brava* (2015), as outras três narrativas são apresentadas em primeira pessoa. No corpus, todos eles são vítimas do governo opressor e, dessa forma, sua perspectiva é de “maioria minorizada” ou de rebeldia contra o sistema, que é apresentado aos poucos uma vez que, pelos protagonistas serem adolescentes, têm acesso limitado à documentos oficiais ou informações governamentais.

Dessa forma, para saber as configurações de governo com mais detalhamento nas narrativas autodiegéticas é necessário compreender o nível de conhecimento e interação dos personagens com o sistema. Amiúde, os personagens dessas distopias se dividiram em duas classificações gerais e podem ser utilizados (a) como retrato de pessoas médias, apresentando o panorama geral daquela sociedade e acesso restrito às informações divulgadas pelo próprio, como é o caso de Miguel, em *A última Guerra* (2008), que detém a perspectiva de uma pessoa comum da população, tendo que lidar com as consequências diretas da gestão militar.

Enquanto há os personagens em (b) que são dissidentes e transgressores diretos do sistema, apresentam a intenção explícita de romper com o status quo. É o caso de *O Segredo das Larvas* (2019) e *Terra Apagada* (2022), nessas narrativas, as personagens femininas são dispostas como líderes rebeldes que enfrentam diretamente a autoridade do poder. Por sua vez, *Monte Verità* (2009) apresenta o dilema entre criar as regras dessa sociedade distópica e as questões morais.

A tecnocracia é outra forma de organização de poder recorrente na literatura distópica, uma vez que ela representa o medo e anseios que a humanidade tem do avanço tecnológico desde a revolução industrial. Nessas narrativas, quem detém o poder está pautado na díade “vigiar” e “punir”, condicionado pela ciência e seu avanço tecnológico extremo. Frequentemente, as distopias tecnocratas estão associadas às militaristas, pois enquanto estas detêm a força bruta – que permeia o aspecto de “punir” –, aquelas detêm o império tecnológico que garante o “vigiar” com maior rigor.

A ultratecnologia, conforme discutido no capítulo dois, foi uma das principais referências que auxilia a construção do governo totalitário nas distopias clássicas, uma

vez que aparece como elemento de terror e opressão. Nas distopias nacionais também se configura como um desdobramento ainda mais verossímil e imediato das tecnologias presentes no aqui-agora, em *Terra Perdida*, por exemplo, da mesma forma que os aparelhos televisores “teletelas” em *1984* já delatava ao partido qualquer comportamento suspeito, as inteligências artificiais instaladas em cada casa também estão relacionadas ao “vigiar” e revelar ao governo comportamentos considerados aparentemente nocivos ao sistema.

As distopias tecnocratas trazem um universo tecnológico permitido pelo avanço da banda larga e a crescente virtualização das relações interpessoais, a realidade virtual é tratada como uma nova possibilidade de mundo, é o caso do *Digi-fi*. Este mundo distópico apresenta a tecnologia em seu mais alto desenvolvimento e idealização, os adolescentes de *Terra Apagada* (2022) conseguem ser transportados a uma nova realidade, um mundo virtual completo para tentar outra possibilidade de fuga do real.

Outrossim, os adolescentes da terceira década do século XXI não aparentam tanto estranhamento tecnológico quanto as distopias clássicas, inclusive *Terra Apagada* (2022) e *O Segredo das larvas* (2019) subvertem o uso tecnológico devido à sua ampla familiarização no contexto sociocultural narrativo, colocando-o também a favor da resistência. No entanto, em *A Última Guerra* (2008), o poder da tecnologia é tanta que sua ameaça beira à fantasia, com apenas um botão o armamento poderia explodir a própria crosta terrestre e ser o fim da espécie humana.

A teocracia é outra categoria de governo recorrente nas distopias. Ela traz a base conceitual que sustenta aquela organização política, é o momento em que a religião funde com o Estado e, a partir de então, determina o direcionamento daquela sociedade. Nas distopias clássicas, é mais aparente em *O Conto da Aia* com o papel de gênero e a submissão feminina destinada nas escrituras sacras.

Nas distopias juvenis analisadas, o ideário teocrático apareceu de forma mais veemente em *O Segredo das Larvas* (2019), no enredo era uma maneira da metrópole justificar ações visivelmente autoritárias, como torturas e assassinatos, partindo da predestinação religiosa. Dessa forma, a interpretação cristã presente na narrativa justificou a forma de exploração da minoria subjugada (os negros das colônias) e forneceu substrato teórico para suprimir e condenar questionamentos.

Em *Ventania Brava* (2015), o aspecto da religião propõe uma possibilidade de intervenção. Aos poucos um pequeno grupo se expande tentando justificar o aparecimento da ventania como uma ação divina, apesar de não ser o poder dominante,

aparece como uma pequena ameaça a sociedade presente, uma vez que os “*ccc do sopra místico*” condenavam o excesso de vaidade e a tentativa extrema de se parecer jovial.

Em linhas gerais, enquanto a militarista está vinculada ao punir, a tecnocrata ao vigiar, as distopias teocráticas acrescentam mais um enfoque: o alienar. Nessa lógica, os direcionamentos governamentais deixam de ser justificados por decisões individuais de líderes políticos e passam a ser apresentados como desdobramentos predestinados. Assim, os personagens presentes nessa distopia normalmente são rebeldes, que não aceitam sua determinação religiosa e a falta de mobilidade de transformação.

Importante frisar que neste tópico de análise as categorias não são excludentes entre si, pois estão mais relacionadas ao foco temático que essas obras tendem a mostrar do que, necessariamente, a um modelo único de governo.

Em um balanço formal, a configuração de poder no corpus analisado é diversificada. A narração autodiegética é frequente na apresentação do regime, que é retratada com espanto e indignação dos protagonistas principalmente pelo uso de descrições em períodos sintéticos e marcação em itálico, criando a sensação de urgência e maior impacto visual ao apresentar o sistema político distópico. Além disso, o uso de símbolos universais como referências ao sagrado e a simbologia das cores também marca a apresentação do governo nas narrativas.

Já no aspecto temático, as configurações de governo reaproveitam temáticas anteriormente abordadas pelas distopias clássicas, como o uso de torturas físicas, psicológicas, a censura e vigia pública, além das super tecnológicas opressivas. No entanto, a configuração de governo no corpus ultrapassa a configuração de um governo totalitário com a roupagem do século XX, ao tocar em temáticas, como o culto à adolescência, a meritocracia, o desenvolvimento da inteligência artificial, subversão da linguagem e expressões culturais.

A categoria de **referência histórico-geográfica** na narrativa distópica juvenil brasileira é também relevante para compreender a relação projetiva da obra sobre o futuro do país, os desafios ambientais, econômicos, políticos e entraves históricos retratados no cotidiano tanto individual como coletivo. Sua classificação foi segmentada em duas classes: a primeira projetiva, quando a distopia reutiliza as noções espaciais e socioculturais já estabelecidas, promovendo uma releitura futurística do aqui-agora; a segunda autônoma, quando a narrativa não se utiliza propriamente de um contexto específico, contudo, emprega elementos casuais para tornar a história mais generalista. As distopias analisadas foram classificadas conforme a tabela a seguir.

Tabela VII – Classificação das obras na categoria Referência Histórico-Geográfica

<b>Referência Histórico-Geográfica</b>	
<i>O Segredo das larvas</i> , de Stêpano Volp	Projetiva
<i>A última de Guerra</i> , de Luiz Bras	Autônoma
<i>Ventania Brava</i> , de Luiz Bras	Projetiva
<i>Monte Verità</i> , de Gustavo Bernardo	Projetiva
<i>Terra Perdida</i> , de Cassiana Pizaia	Projetiva

Fonte: Autor.

A maioria do corpus analisado apresenta a referência histórico-geográfica como projetiva, dessa forma, é possível ver, como debatido no capítulo anterior, referências explícitas ao contexto social e geográfico do público-leitor. Em relação ao aspecto geográfico, o foco das distopias projetivas recai sobretudo na transformação do espaço, este detém o elemento principal de caos distópico, reconfigurado a partir da modificação e degradação do ambiente natural e urbano.

Na Narratologia clássica, o espaço já é considerado elemento essencial de simbologia literária nos mais diversos gêneros. Nas distopias, o espaço ultrapassa a mera representação geográfica, ele demonstra características próprias e essenciais à consolidação do universo. Sua utilização apresenta elementos-chave no desenrolar do enredo, como o cenário com possibilidade de controle por um determinado governo ou o local de recursos e sobrevivência de um povo.

Na questão geográfica, a descrição espacial está relacionada à transformação da paisagem devido ao caos distópico. Essa transformação geralmente é destrutiva como o caso de *O Segredo das Larvas* (2019), em que há uma reconfiguração completa do aspecto geoespacial devido ao apagão e, por consequência, modificação da capital e retomada de terminologias como metrópole e colônias. Já em *Terra Apagada* (2022), de Cassiana Pizaia, a crítica se relaciona à destruição da área verde e a desertificação da paisagem, em busca de território para instalação das indústrias.

Esse contraste entre o antigo e o futuro piorado está intimamente ligado ao pessimismo ambientalista, que projeta um impacto ambiental alarmante se as políticas públicas de preservação não forem revistas. Essa crítica é ainda mais pungente em *Monte Verità* (2009), cujos novos imperativos, mesmo que impostos, convergem para uma tentativa de preservação do planeta.

Dessa forma, as distopias brasileiras atualizam essa pauta com os problemas ambientes locais, como a destruição da Amazônia e o extermínio de reservas indígenas.

Algumas narrativas, inclusive, adotaram a personificação do espaço como figura de linguagem para transfigurar o ambiente em um personagem, como é o caso de *Ventania Brava* (2015), cuja ventania que destruía a cidade também se comunicava com os personagens da narrativa.

Em *A última Guerra* (2008), de Luiz Bras, a perspectiva geográfica auxilia na criação da tensão narrativa. O espaço se torna completamente hostil e desconhecido ao personagem, recurso característicos de distopias clássicas. Ainda assim, nesta narrativa não há menção à geografia brasileira, o que caracteriza a obra como autônoma e, logo, generalista a outros conceitos, promovendo a adequação a outros leitores. A hostilidade espacial é recorrente nesse universo para gerar desconforto nos personagens e leitores, esses locais são decadentes e se configuram por duas vertentes: (a) um espaço com poucas possibilidades de habitação, devido à escassez de recursos ou alguma transformação antrópica que inviabiliza a moradia ou (b) um espaço urbano superpopuloso que abrange a vigia constante e possui a hipertecnologia como forma de controle.

Em relação à primeira categoria, há obras como *A última Guerra* (2008), de Luiz Bras, na qual o espaço está sendo bombardeado e os personagens devem procurar refúgio ou em *Ventania Brava* (2015), cuja cidade está se tornando inabitada devido aos aparentes fenômenos meteorológicos extremos. No entanto, o espaço como forma de vigia e controle por hipertecnologia, também ganha foco em *Monte Verità* (2009) com a voz andrógena no controle e em *Terra Apagada* (2022), com as inteligências artificiais fazendo fiscalização na área doméstica.

Em *O segredo das Larvas* (2019), de Volp, por sua vez, essa perspectiva é dupla, devido ao espaço dual (metrópole e colônia) apresentado na narrativa, na qual os cidadãos da colônia estão à mercê da miséria e falta de recursos, enquanto a metrópole apresenta uma alta vigília e abundância de posses.

Ainda assim, um recurso formal que foi periodicamente empregado para a representação geográfica dessas distopias é o paratexto visual, que orienta o jovem leitor acerca do local e ajuda na construção de significados. Esse paratexto está ligado à representação imagética do lugar. Em *Ventania Brava* (2015), é possível ver em cada capítulo a cidade sendo tomada cada vez mais pela ventania (como mostrado na figura XV no capítulo anterior) ou em *A última Guerra* (2008), a representação com figuras geométricas e com cores fortes para simbolizar o desconhecido (figura XII).

A forma descritiva do espaço geográfico também auxilia na construção de sentidos e nas obras analisadas apresentam duas tendências. A primeira é de uma

descrição detalhada, um desenho cartográfico escrito, é o caso da delimitação numérica em *O Segredo das Larvas* (2019), de Volp, cuja metrópole é retratada de maneira lenta e detalhista, com uma explicação matemática em cada bairro. O outro modo é uma descrição propositalmente oblíqua; como em *Terra Apagada* (2022), o governo faz questão de esconder as informações territoriais da população; as referências também são veladas ao leitor e em *A última Guerra* (2008), que a falta de clareza sobre a localização contribui para deixar o ambiente hostil.

Alida à perspectiva de espaço urbano hiper populoso e controlador, as distopias juvenis brasileiras também tocaram em temáticas que abrangem a segregação espacial sob o viés classicista. Em *O segredo das larvas* (2019), a geografia distópica demonstrou a divisão entre os bairros da metrópole, gerado de acordo com a pontuação meritocrática; já as colônias são distribuídas baseadas no colorismo. Além disso, *Terra Apagada* (2022) demonstra que a população com maior poder aquisitivo utiliza da realidade virtual para se desligar do sofrimento que o mundo empírico gera, que foi o ciberespaço denominado de *Digi-fi*.

Do outro lado, a escassez dos recursos naturais também é temática frequente que marca a relação geográfica da narrativa. Em *O Segredo das Larvas* (2019), a colônia regride temporalmente e mostra uma cultura de subsistência, com a escassez de alimentos; em *Terra Apagada* (2022), o impacto ambiental é maior, porções do Brasil estão sendo desmatadas visando o lucro de empresários, o ambiente afeta diretamente a vida dos personagens.

Essa relação de controle toca à temática de migrações e deslocamentos forçados, os personagens são obrigados a sair em busca de sobrevivência e superar a hostilidade do ambiente em que estão inseridos. Rafael, em *A Última Guerra* (2008), ao ver sua cidade e casa destruídas apenas foge sem rumo, o importante é não ficar no front do combate, mesmo que o desconhecido o aterrorize; já Maya, de *O Segredo das Larvas* (2019), é obrigada a ir à Metrópole em busca de salvar sua família e a própria pele.

Dito isso, a questão geográfica é essencial para compreender as distopias, pois a relação dos personagens com o meio, muitas vezes, determina como a distopia se dirige. O que foi recorrentemente observado é a perda da identidade dos personagens com o lugar em que vivem, o que antes era um ambiente familiar e de conforto, hoje é hostilizado e estranho aos protagonistas, *Monte Verità* (2009) mostra essa estranheza quando os personagens estão totalmente dependentes e inferiorizados à voz onipotente, encurralados

pelo meio. Em *O Segredo das Larvas* (2019), as expressões idiomáticas e metafóricas são o que marcam o distanciamento e estranhamento do passado.

Outrossim, o espaço geográfico nas distopias pode se configurar como forma de escape e salvação do sistema distópico, a presença de locais que não sofrem das mesmas regras e opressões gera a ideia salvadora que esses ambientes podem apresentar. Em *Terra Apagada* (2022), a descoberta de uma região limpa, completamente verde e com tribos indígenas que não estão à mercê do governo marca a ideia de esperança e sonho de mudança neste território para os personagens.

O tempo histórico também é elemento basilar na formulação das distopias. O conceito de distopia, como já discutido no capítulo dois, é justamente a ideia de um futuro hiperbólico da pior faceta que o presente tem. Dessa forma, as linhas temporais da distopia estão registradas em um futuro próximo ao momento do leitor, um futuro que pode ser concretizado se as escolhas e atitudes da população como um todo não forem modificadas.

No viés narratológico da categoria tempo, o futuro é o basilar das distopias, no entanto, o seu caráter futurista exprime uma interdependência direta com o presente, como visto, é o aviso de incêndio e, por isso, o futuro é o desdobramento do presente. O leitor da distopia é instigado a fazer esse contraste temporal com seu momento síncrono para construir maior significação narrativa.

No que tange à literatura juvenil esse futuro é o momento que o leitor muito provavelmente chegará, um futuro ascendente, que está sendo construído com as opções e direcionamentos do presente. Dessa forma, os eventos históricos ou fatos marcantes do nosso passado são constituintes que apresentam influência direta nas narrativas distópicas, principalmente, como comentado em capítulos anteriores, as Guerras Mundiais e a ascensão de governos totalitários. Assim, os eventos do século XX somados à corrida armamentista e à sólida informatização é o que marca ainda hoje a produção distópica, inclusive a brasileira.

No corpus analisado, vimos a distopia com referências históricas globais, algumas fizeram referências nacionais. Assim, a Distopia vem como um movimento importado que adquire especificidades nacionais, contudo, com as fortes amarras do cenário mundial. Os eventos que influenciaram as distopias clássicas também não são deixados de lado, a iminência de uma nova Guerra mundial é a principal marca, no entanto, há atualizações em relação à hiperteconoliga, a mais evidente é o uso de inteligência artificiais apresentadas em *Ventania Brava* (2015) e *Terra Apagada* (2022).

*O segredo das larvas* (2019), no entanto, transmuta a questão temporal, transformando essa ideia como um evento cíclico, o futuro distópico tornaria uma releitura atualizada do passado colonial; essa distopia relembra por toda a narrativa a História colonial do Brasil, “a Chibata nunca parou de cantar” (Volp, 2019, p. 166). Desta maneira, a História nacional é reinterpretada alertando ao leitor que a discriminação racial está adormecida no nosso contemporâneo e as maiorias minorizadas podem perder seus direitos a qualquer instante. É um alerta sobre o momento de escravidão e segregação racial da história brasileira, a maneira como as estruturas raciais são apresentadas remontam ao período de imperialismo e expansão colonial.

A antiga estrutura colonial açucareira aparece nessa narrativa com ênfase, as mulheres são Kiminamis, servas na Metrópole, e além de ajudar nos afazeres domésticos – antiga casa grande – também são escravizadas sexualmente. Os homens são retratados pelo uso da força física, ficam restritos às colônias na produção manual de suprimentos. Assim, a forma de escravidão presente no enredo é análoga ao trabalho feminino e masculino do período colonial brasileiro.

Já *Terra Apagada* (2022) apresenta um futuro distópico também projetivo e relacionado ao contexto histórico nacional, contudo, referente ao período da ditadura brasileira, o ano em que a distopia se consolida é 2064, centenário do golpe militar. A forma de governo apresenta uma sociedade controlada com pouca mobilidade social: a vigia ao sistema de ensino, censura ao que não é considerado aceitável, sequestros de professores e jornalistas, arquivos incendiados, forte presença da força bruta, militares fazendo cerco de áreas. Assim, esse título distópico sinaliza uma influência cíclica da História brasileira, com ação direta na perspectiva política.

A História ocidental é frequente nessas distopias, em *A Última Guerra* (2008), o clímax da trama reside na possibilidade de uma bomba atômica exterminar o planeta, isto alude ao final da Segunda Guerra Mundial, com o terror que as bombas atômicas apresentaram para as nações de forma geral. Em síntese, é o trauma histórico dos armamentos nucleares e sua possibilidade de ser cíclico o que corporifica a narrativa.

É dessa maneira que o futuro ascendente se apresenta, é um futuro transvestido com roupas do passado, os traumas históricos reaparecem com força nessas obras. O genocídio, a escravidão, a violência estatal, o armamento nuclear são as principais temáticas que permeiam o movimento e a literatura juvenil nacional não foge dessa recorrência temática distópica.

Essas distopias ainda assim clamam por uma reforma social, sugerindo literariamente ao leitor a urgência por mudança. Dentro dessas narrativas, os rebeldes e os dissidentes são jovens que não aceitam o modelo futuro da distopia e lutam por mudança no sistema. A exemplo, Maya com a luta dos direitos civis pelo fim da segregação racial ou ainda a protagonista de *Terra Apagada* (2022) que mostra a necessidade de preservação dos direitos indígenas.

As distopias brasileiras analisadas anseiam à preservação da identidade nacional, lidando com os constantes ataques à cultura, à História e a tentativa de apagamento da diversidade étnica que ajudou a formar a cultura miscigenada, com ênfase na identidade negra em *O Segredo das Larvas* (2019) e na identidade indígena em *Terra Apagada* (2022). Outra questão histórica comum nessas distopias é a desigualdade social mais agravada, uma parte da população se encontra em uma posição miserável. A referência às favelas e periferias em *O Segredo das larvas* (2019), a tentativa de procurar moradia e local de sobrevivência em *A última Guerra* (2008), isso devido às transformações econômicas e a adoção de novos regimes de governo.

Em suma, a predominância de categoria da distopia nacional foi a projetiva, isso se conecta ao prisma de espelhamento e aviso de incêndio para sugerir que as narrativas sirvam como alertas. A opção por uma distopia projetiva mostra ao leitor um futuro diretamente ameaçador e propõe uma leitura da urgência sobre as mudanças do presente.

Em um balanço temático, a categoria histórico-geográfica retoma os momentos opressivos da História do Brasil, perpassando a História colonial e a ditadura militar. As marcas históricas internacionais também são bem frequentes nesses títulos, principalmente as Guerras Mundiais e o desenvolvimento de armamentos nucleares. Além disso, essa categoria possibilita a abrangência de discussão de temáticas sociais nas obras, como a desigualdade, o racismo, a degradação e escassez ambiental, além da opressão de minorias.

As formas mais frequentes nos títulos analisados para compor essa categoria foram os paratextos visuais, a simbologia das cores, o descritivismo detalhado (ou a falta dele) dos ambientes retratos, as expressões idiomáticas e metafóricas para indicar estranhamento, além do fluxo de consciência e dos trechos que predominam a narrativa de rememoração histórica.

**O Índice de Percepção da realidade**, por sua vez, está intimamente ligado à ideia coletiva de governo, esperança e liberdades individuais. Ela é própria das distopias ao mostrar se a luta é restrita aos protagonistas ou se a população geral está ciente da crise e

do caos político que os assolam. Assim, foi dividida em duas subclassificações, as expressas e as mascaradas, classificados conforme a tabela a seguir.

Tabela VIII – Classificação das obras na categoria Índice de percepção da realidade

Índice de percepção da realidade	
<i>O Segredo das larvas</i> , de Stêpano Volp	Expresso
<i>A última de Guerra</i> , de Luiz Bras	Expresso
<i>Ventania Brava</i> , de Luiz Bras	Mascarada
<i>Monte Verità</i> , de Gustavo Bernardo	Expresso
<i>Terra Perdida</i> , de Cassiana Pizaia	Mascarada

Fonte: autor.

No corpus de análise foram identificadas duas distopias como predominantemente mascaradas, *Ventania Brava* (2015), de Luiz Bras, e *Terra Perdida*, de Cassiana Pizaia. As distopias mascaradas ocorrem quando a população geral não apresenta real noção acerca de sua condição opressiva, dessa forma, ocorre uma “automatização” do cotidiano e a alienação coletiva, que não questiona mais o *status quo* e administração do poder.

Pelo viés narratológico, um dos principais elementos da narrativa para identificar essa categoria são os próprios personagens. Via de regra, a população geral se concentra como personagens planos, não trazendo modificações de atitudes no decorrer da obra. Por outro lado, os protagonistas são complexos e abandonam paulatinamente, no decorrer narrativo, sua passividade ao adquirir características questionadoras e subversivas.

Várias distopias canônicas podem ser consideradas mascaradas, inclusive *Nós*, de Yevgeny Zamyatin, que mostra a conformidade da vida por meio da supressão da individualidade; *Admirável Mundo Novo*, de Aldous Huxley, retrata a maioria da população passiva devido ao uso de uma droga (soma), logo, são anestesiadas e convencidas de que o estado atual é o melhor possível. *1984*, de George Orwell, também utiliza dessa estratégia com o uso da propaganda e modificação de eventos históricos.

Em todas essas distopias clássicas, a marca que as tornam mascaradas é um governo que anestesia o cotidiano dos cidadãos, convencendo de sua positividade por meio da censura, propaganda e reescrita da História. As distopias juvenis brasileiras também atualizam essa perspectiva mascarada, aproveitando desses temas, mas com características próprias do século XXI.

É o caso de *Terra Apagada* (2022), em que a sociedade vive sobre o constante controle de inteligências artificiais ligadas diretamente ao governo, essas inteligências tendem a proibir a utilização de pesquisas que causam tristeza, descontentamento político e rebeldia. A censura, dessa forma, é utilizada como forma de coibir o descontentamento do governo vigente e é mesclada com a hiperteconologia das inteligências artificiais que fazem o processo de fiscalização.

A reescrita da História também é tema presente na narrativa, o governo brasileiro censura os jornalistas e proíbe o uso de palavras que podem regerar revolta. A subversão de sentido e seu esvaziamento, similar a *1984*, que dizia “Guerra é paz”, também é comum nessa obra. Estilisticamente, foi apresentado um hibridismo de gêneros textuais, utilizando o verbete de dicionário como forma de simbolizar os significados dessas palavras, essa estrutura aponta o retorno ao analógico como contestação do uso das tecnologias controladoras.

*Ventania Brava* (2015), de Luiz Bras, foi outra narrativa mascarada presente no corpus. Nela, a nova organização social beneficia os mais novos, a partir de um culto à juventude, justificado pela inabilidade organizacional dos antigos líderes adultos e idosos. Quando a ventania se aproxima dessa sociedade, a própria não é questionada como um fenômeno anormal, muito menos a organização política e sua habilidade em lidar com essa crise.

Nessa narrativa, o elemento do caos não é expresso inicialmente e a população não modifica seu estilo de vida, no entanto, no desfecho narrativo, começa a questionar o poder dessa ventania; mudando sua característica de mascarada para expressa, no clímax narrativo. Logo, a predominância é mascarada, mas o ápice narrativo é a descoberta dos personagens de que não se trata de algo natural, finalizando a narrativa como expressa.

O enredo linear é outro aspecto narratológico que influencia diretamente a transição dessa distopia de mascarada para expressa. Pelo prisma narratológico, é apenas no clímax que *Ventania Brava* (2015) apresenta o elemento do caos como claramente expresso; de forma diferente, em *Terra Apagada* (2022), a perspectiva mascarada perdura praticamente toda a obra, a população média não tem acesso a informações do governo, que são reveladas somente no desfecho narrativo.

Outras distopias podem ser classificadas como *expressas*, essas deixam marcada explícitas que o governo é deliberadamente opressor e ruim para o entorno social. Assim, a maioria dos personagens já apresentam consciência da organização política como

prejudicial à maioria populacional, dessa forma, o objetivo do protagonista não é mais mostrar a realidade ao coletivo, mas lutar para conseguir subverter o sistema.

Na Narratologia, quando analisamos a perspectiva do personagem, verificamos que o protagonista geralmente já é apresentado como questionador do sistema, dessa forma apenas intensifica sua crítica para uma prática dissidente ou, aos poucos, começa a questionar o regime e, portanto, intensifica sua performance. Os personagens secundários das distopias expressas são geralmente planos com tendência a serem redondos, uma vez que já sabem da atitude governamental apenas carecem de agir para modificar sua realidade.

Os antagonistas dessas distopias se opõem explicitamente à sociedade, são deliberadamente ruins para a maioria minorizada da trama, sua principal marca é ser o governo totalitário que utiliza da máquina pública e do exército para impor sua ideologia. No entanto, como já mencionado, é visto elementos fantásticos na distopia juvenil nacional, temática não tão utilizada nas distopias clássicas do século XX, por isso os antagonistas dessas obras também podem ser personificados em fenômenos naturais ou em seres com poderes e habilidades superiores às humanas.

No cânone clássico, as distopias expressas são vistas em *O Conto da Aia*, de Margaret Atwood, ao deixar clara a objetificação da mulher e o tratamento animalesco que são submetidas; ou em *Jogos Vorazes*, de Suzanne Collins, cujos distritos são massacrados pela capital, estão em constante ameaça e submetidos a jogos homicidas.

De forma semelhante à configuração política de *Jogos Vorazes*, nossa literatura apresenta *O segredo das Larvas* (2019), cujo governo concentrou sua organização política em um ponto geográfico estratégico conhecido como Metrópole, nesta distopia a população dessa região usufrui das modernidades e tecnologia que o governo dispõe. Enquanto isso, as colônias são exploradas para servirem à capital e os doentes, não mais mão-de-obra útil para o governo, são assassinados.

Dessa maneira, em *O Segredo das Larvas* (2019), a distopia é expressa, a massa populacional está ciente e alerta de que é apenas um instrumento para o crescimento econômico da Metrópole. Logo, são tratados como objetos, vários personagens são resignados e não tentam subverter a ordem ao considerarem inúteis frente ao poderio da metrópole, contudo alguns personagens, como a Maya, conseguem formar um grupo de resistência.

*A última Guerra* (2008), de Luiz Bras, também é uma distopia expressa, o protagonista está ciente a todo momento do cenário bélico e, como tem percepção do caos

que está submetido, sua principal estratégia é buscar refúgio em locais que não seja o front. Essa distopia carece de descrições de personagens, não há muitos detalhes de como os outros estão lidando com este momento, no entanto, alguns personagens secundários apresentados se mostram tão preocupados e assolados com o que pode vir quanto o protagonista.

O índice de percepção dessa distopia é solidificado no aspecto formal, Miguel está desolado e desconfiado de todo seu entorno, inclusive questiona a própria intenção do leitor com o livro. Assim, o protagonista utiliza do constante diálogo com o leitor como marca de sua percepção do real e deixa frequentemente explícito seu medo e descontentamento.

*Monte Verità* (2009), de Gustavo Bernardo, é outra distopia que pode ser considerada expressa, a sociedade é impactada simultaneamente com avisos sobrenaturais de mudanças radicais nas macroestruturas. Com mudanças abruptas do cotidiano, a voz andrógena que relata os acontecimentos se opõe radicalmente ao estilo hedonista daquela sociedade, assim, mesmo que com medidas consideradas sustentáveis na esfera ambiental, a forma impositiva em que é anunciada e aplicada traz medo e revolta à população mundial.

Essa distopia se segmenta em uma perspectiva de dupla-narrativa, no viés da população geral, primeira linha narrativa, ela é expressa ao mostrar o descontentamento e medo da população. Apesar de não ser clara qual é a origem e motivação dessa nova “divindade”, há revoltas e lutas mundiais ao serem submetidos aos comunicados.

No geral, questões comuns ao índice de percepção da realidade apresentados em distopias clássicas também são atualizadas pela narrativa juvenil nacional, como a (I) a questão da perspectiva, (II) a linguagem como forma de imposição de poder e (III) a alienação coletiva.

O índice de percepção da realidade denota ainda mais a linha tênue da perspectiva, ou seja, é distopia para quem? Em *Monte Verità* (2009), o viés ético-filosófico permeia a narrativa, instigando reflexões como: é distopia mesmo se utilizada da imposição e regras arbitrárias para a construção de um mundo mais sustentável? Em que a crise ambiental chega a seu limite e se faz necessário trazer melhores condições de vivência?

Dessa forma, ao se debruçar sobre o índice de percepção da realidade, fica explícito que o horror dessa organização distópica não é generalizado, um grupo de classe A se torna altamente privilegiado enquanto uma massa é oprimida, como ocorre em *O Segredo das Larvas* (2019) e *Terra Apagada* (2022). Em *Ventania Brava* (2015), por

mais que o agente causador influencie diretamente as vivências, as classes menos abastadas são as mais prejudicadas. Já em *Monte Verità* (2009) e a *Última Guerra* (2008), as classes são indissociavelmente atingidas pelo elemento distópico.

A questão da perspectiva nesses títulos é apresentada por meio da escolha narrativa, visto que o narrador-personagem nelas presente não tem consciência total dos fatos e, por vezes, o elemento do horror está oculto, sendo desvendado quanto mais a narrativa progride e o narrador toma consciência dos fatos. Com exceção à configuração de *Monte Verità* (2009) e sua dupla-narrativa, todas as outras obras apresentaram narradores autodiegéticos cujo protagonista desenvolve sua consciência sobre o real.

Já a alienação coletiva é o que fornece substrato para as distopias mascaradas e, em certo grau, nas expressas. Essa alienação é textualmente vista na configuração dos personagens como figuras-tipo ou planas, em que o poder vigente consegue controlá-las para não subverter a ordem. A alienação coletiva já era típica das narrativas distópicas clássicas, como em *1984* e *Nós*, essa característica continua marcada e reverberada na literatura distópica juvenil brasileira.

Todas as obras analisadas apresentam em certo grau a alienação coletiva como característica textual. Em *O Segredo das larvas* (2019) pela ilusão de uma classe alta branca predestinada; em *A última Guerra* (2008), pela percepção que o conflito bélico era a única maneira de resolver o problema entre as nações; em *Monte Verità* (2009), uma população altamente despreocupada com os impactos ambientais e aos seus semelhantes, pautada no modelo ultra neoliberal; *Ventania Brava* (2015) com o culto à juventude e a tecnologia como salvadores; e *Terra Apagada* (2022) com a percepção de que as escolhas de controle propostas pelo governo eram a melhor forma de evitar o caos.

A linguagem é o elemento-chave para debater o índice de Percepção da realidade e a alienação coletiva, isso pois é, muitas vezes, o cerne de controle em que os governos distópicos conseguem impor sua força de maneira mais velada e alienada à população. *Terra Apagada* (2022) é o principal exemplo, a narrativa é construída com base nos jogos de poder que a linguagem proporciona, palavras que desautorizam e questionam a ordem são proibidas e slogans são incentivados à população. Isso ocorre também em *O Segredo das Larvas* (2019) com a proibição de regionalismos e novos vocabulários da Metrópole.

Outrossim, o estudo analítico desta categoria mostra como recorrência temática o governo controlador, a população alienada, a jornada de desenvolvimento dos protagonistas frente à realidade, à linguagem e à tecnologia como elementos operantes

para a manutenção da distopia. Em um balanço formal, para a construção do índice de percepção da realidade, foi visto a predominância de narradores autodiegéticos, a utilização de personagens protagonistas complexos e personagens-tipo/planos para os secundários.

A **mobilidade de transformação** é uma categoria que está relacionada ao desfecho narrativo, com o intuito de verificar se o caos da distopia conseguiu retornar à normalidade preexistente ou se a narrativa direciona para a continuidade do teor distópico. Por isso, a classificação desta categoria está seccionada em três: libertação, subjugação e ambíguo.

Tabela IX – Classificação das obras na categoria Mobilidade de Transformação

<b>Mobilidade de Transformação</b>	
<i>O Segredo das larvas</i> , de Stêpano Volp	Ambíguo/aberta
<i>A última de Guerra</i> , de Luiz Bras	Libertação
<i>Ventania Brava</i> , de Luiz Bras	Libertação
<i>Monte Verità</i> , de Gustavo Bernardo	Ambíguo/aberta
<i>Terra Perdida</i> , de Cassiana Pizaia	Subjugação

Fonte: autor.

A mobilidade de transformação por libertação pode ser considerada quando o terror da distopia foi dissolvido dando lugar a uma naturalidade antigamente desejada. Frequentemente, quando essa mobilidade está no desfecho, é perceptível a derrota do governo distópico e uma transformação completa nas estruturas políticas e sociais. Dessa forma, esses títulos apresentam o fracasso da opressão governamental, a restauração das estruturas políticas e um final que permite esperança ao leitor, uma possibilidade de mudança e ampla transformação nas macroestruturas sociopolíticas.

Pela Narratologia, foi possível observar essa libertação no desfecho do enredo. Dessa forma, foi construída pelo protagonista até ao momento de o clímax provocar a queda do regime opressor. Isso ocorre também em distopias juvenis externas, como *Jogos Vorazes*, em que a libertação é explícita quando a protagonista decide não se submeter às regras da capital, que sucumbiu com o grupo de rebeldes, mas também opta por não propagar a polarização oposta; ou em *Divergente*, de Veronica Roth, em que o sistema de facções sucumbe e origina uma nova sociedade na qual as pessoas não são mais fixadas em categorias.

Em *A última Guerra* (2008), de Luiz Bras, é possível ver a classificação em libertação ao mostrar Miguel terminando com a Guerra e voltando à calma pré-existente. No desfecho desta narrativa também há elementos de literatura fantástica, o protagonista retorna ao quarto como se nada tivesse acontecido ao apertar o botão que impede do mundo ser destruído, é o elemento onírico na narrativa. Ainda assim, Miguel consegue impedir que a crosta terrestre explodisse e, como o próprio título do livro sugere, foi a última guerra que a humanidade presenciou, deixando o futuro marcado pela paz.

*Ventania Brava* (2015) é outra narrativa categorizada em libertação, no desfecho do material, apesar de os personagens não vencerem diretamente a ventania que destruiu a cidade, o fenômeno foi passageiro em direção à outra galáxia. Nesta obra, o teor fantástico também é presente na desconstrução e na marca de finalização textual. A proposta de libertação ultrapassa a barreira de um agente causador caótico, ela traz aos personagens o questionamento do modo de vida hedonista e os liberta da sobreposição do supérfluo e vaidade excessiva frente às condições de fraternidade.

Esses títulos evidenciaram o protagonismo juvenil na desconstrução do terror distópico. Essa mobilidade de transformação apresenta o poder da juventude em combater a opressão e o modelo de governo autoritário, representando uma possibilidade e uma saída para as situações do cotidiano. Essa perspectiva se liga à ideia de esperança, é a distopia como crítica do presente com o compromisso de mudanças. Um chamado de urgência para o protagonismo juvenil quanto sua participação nos debates e ambientes políticos, predominantemente geridos por adultos.

Formalmente, os dois títulos de distopias de libertação utilizados do corpus trazem personagens novos que até então não foram mencionados em outros momentos narrativos. *A última Guerra* (2008) finaliza em forma de questionamento e estranheza do vocábulo “guerra” com o desfecho alocado em um futuro ainda mais distante da narrativa. *Ventania Brava* (2015) apresenta a epifania do personagem idoso Efran com um final de flashforward e deslocado temporalmente da narrativa original.

Essa distância temporal, por meio de flashforwards, e a introdução de novos personagens no momento final das narrativas auxiliam no efeito de superação e libertação do caos distópico. Uma vez que esse distanciamento e estranhamento do passado (presente na maior parte narrativa) aludem a um futuro superado, cujo o terror do agente causador não apresenta mais efeito nas novas organizações sociopolíticas.

Por outro lado, a classificação oposta à libertação nas narrativas distópica é a subjugação, esses textos são finalizados com marcas de pessimismo e desesperança da sociedade frente ao cenário distópico. Mesmo com esforços extremos dos personagens, luta constante, rebeliões e estratégias, o sistema político-econômico imposto não foi rompido, a distopia continua.

A subjugação é a categoria mais frequente no cânone distópico clássico, as primeiras obras publicadas deste universo deixavam marcado no texto a angústia e o teor niilista social. Em *Nós*, de Iêvgueni Zamiátin, a tentativa de mudança fracassa e o Estado único continua com a supremacia; já em *Fahrenheit 451*, de Ray Bradbury, a obra finaliza com a continuidade do controle governamental e da opressão cultural, o mesmo ocorre em *O conto da Aia*, de Margaret Atwood, a sociedade de Gilead continua intacta.

No corpus de análise, apenas *Terra Apagada* (2022) foi classificada como subjugação, o governo distópico se mantém no poder, os territórios brasileiros continuam sendo vendidos para grandes empresas e os impactos ambientais não cessaram. Ainda assim, por mais que finda com um tom de desesperança, a narrativa tende a interpretações de que a Guerra não está completamente perdida e o espírito de resistência tende a fluir.

Há de se ponderar que a tendência de subjugação é menos frequente na literatura juvenil, devido, entre outros indicativos, a sua raiz nas questões formativas e a necessidade de incitar o jovem à transformação social. A literatura juvenil, quando comparada à adulta, frequentemente apresenta finais mais esperançosos com tendência de transformação do real e apresentação de valores.

À exemplo, mesmo no caso deste título, a protagonista de *Terra Apagada* (2022) finaliza a história apresentando relatos jornalísticos de como o governo está dando continuidade em seu plano de destruição das reservas indígenas em prol do lucro de organizações. Assim, apesar de não conseguir derrotá-los, a protagonista não sofre qualquer punição e sua descrição final mostra a resistência.

A última classificação para essa categoria é quando o desfecho é identificado como aberto ou ambíguo. Para fazer essa classificação é necessário, no entanto, uma maior atenção e ressignificação do leitor com a narrativa, já que o tom positivo ou negativo da obra ficou oblíquo.

As distopias analisadas cujo fim é ambíguo/oblíquo mostram a ideia da narrativa como um recorte temporal/espacial do conflito, portanto, a magnitude desse sistema é muito maior e ultrapassa a história narrada. O protagonista está imerso em um evento desse contexto, mas não consegue romper com a totalidade caótica que está tomada, logo,

a mobilidade de transformação geralmente é parcial se apenas uma batalha é vencida dentro de uma guerra ou se somente um contexto micro foi salvo do universo distópico.

Em nosso estudo, duas obras foram classificadas com a mobilidade de transformação ambígua: *O Segredo das Larvas* (2019), de Stefano Volp, e *Monte Verità* (2009), de Gustavo Bernardo. Em *O Segredo das larvas* (2019), a narrativa finda revelando ao leitor que haverá continuidade do universo narrativo, uma batalha foi vencida, mas os rebeldes ainda não conseguiram derrotar a Metrópole. Já em *Monte Verità* (2009), há a mudança de paradigma do antropocentrismo e o duplo-efeito das intervenções.

As distopias com finais ambíguos dão mais espaço para os leitores completarem a significação das obras com seus horizontes de expectativas, uma vez que estimula as reflexões críticas e desperta a curiosidade dos jovens leitores, incitando expansão e discussão desse universo por meio de outras mídias, como será debatido na seção a seguir.

A partir do corpus analisados, percebemos uma tendência da literatura juvenil brasileira com a mobilidade de transformação em libertação e ambígua, viés este oposto às tendências clássicas, como *1984* e *Fahrenheit 451*, porém convergente a distopias juvenis internacionais, como *Jogos Vorazes* e *Divergente*. Essa tendência pode ser pensada pelo viés de a literatura voltada para o público jovem desempenhar uma ação formativa, que é capaz de incitar e acender nos adolescentes o reconhecimento de sua capacidade de transformação e influência macrossocial. Nesses contextos, a libertação/ambiguidade aparecem como meio de autoafirmação, impulsionando o leitor a não se submeter passivamente às desigualdades que os cercam. Apresentar a mobilidade de transformação como libertação nessas histórias, vinculadas a uma perspectiva esperançosa, pode contribuir para evitar o sentimento de desamparo e impotência, presentes em distopias direcionadas ao público adulto.

Após a discussão das cinco categorias distópicas propostas, é possível integrá-las às etapas do enredo clássico, conforme apresentado na seção do estudo narratológico. Essa articulação busca finalizar o tópico sintetizando as principais recorrências temáticas e formais observadas no corpus analisado, no entanto agora as agrupando nas etapas narrativas. Importante destacar que as discussões sobre as categorias distópicas foram realizadas e pormenorizadas com base na categorização anteriormente apresentada. Neste momento, o objetivo é oferecer um balanço das análises realizadas, reorganizando-as a partir da perspectiva estrutural clássica do enredo: situação inicial, desenvolvimento, clímax e desfecho.

No que tange à situação inicial, as distopias juvenis tendem a introduzir o ambiente controlado por um sistema autoritário que coloca em xeque as liberdades individuais, marginaliza e segmenta grupos sociais específicos. Com base nesta proposta de estudo, as categorias distópicas mais influentes e recorrentes neste momento narrativo são o agente causador, as configurações de poder e a descrição histórico-geográfica.

Tabela X – Recorrências distópicas presentes na situação inicial

<i>Situação Inicial</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Ambientação e apresentação do espaço geográfico (total ou parcial);</li> <li>• Contextualização temporal do futuro distópico;</li> <li>• Apresentação do agente causador (total ou parcial);</li> <li>• Introdução parcial dos elementos distópicos;</li> <li>• Traz indícios do índice de percepção de realidade;</li> <li>• Apresentação dos protagonistas ainda sem consciência da complexidade macropolítica.</li> </ul>
-------------------------	---

Fonte: autor.

A ambientação na situação inicial (incluindo o espaço, tempo, agente e elementos distópicos) frequentemente já traz uma descrição que impacta o leitor das péssimas novidades desse universo, abrangendo a ideia de um ambiente sufocante e punitivo, como discutido em *O Segredo das Larvas* (2019). Também pode optar por manter o mistério inicial, com a aparente monotonia cotidiana, para ser descoberta aos poucos pelos personagens, como analisado em *Terra Apagada* (2022).

Na situação inicial, a construção do universo distópico é misteriosa e limitada pelo foco narrativo do protagonista. Quatro das cinco narrativas analisadas apresentaram o narrador autodiegético, dessa forma as impressões iniciais tendem a trazer ao leitor hipóteses, deduções e refutações sobre esse universo e seus respectivos elementos distópicos. Mesmo com o foco narrativo limitado, é recorrente o aparecimento já das ultratecnologias, vigilância e controle extremos pelo governo e a busca de explicações para a origem dessa configuração, o agente causador.

Como debatido, os recursos formais mais utilizados para a construção da situação inicial foram os *flashbacks* e os relatos de memórias, respectivamente *A Última Guerra* (2008) e *Terra Apagada* (2022). Além disso, períodos curtos e de impacto ao leitor apareceram em quase todos os títulos, com foco em *Monte Verità* (2009); ou ainda

ambientação feita em capítulos “deslocados” com um narrador heterogiegético, como em *Terra Apagada* (2022) e o capítulo preliminar em *Monte Verità* (2009).

Em relação ao desenvolvimento, as narrativas tendem a detalhar a ambientação distópica anteriormente apresentada. Neste momento, o protagonista geralmente descobre maiores detalhes sobre a organização do governo, estando latente a opressão e os instrumentos de controle e punição. Muitas vezes, é nesta etapa que o protagonista questiona veementemente a organização social que o envolve, tornando-se um rebelde ou dissidente.

Tabela XI – Recorrências distópicas presentes no desenvolvimento

<i>Desenvolvimento</i>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Personagens descobrem a principal motivação e opressão do governo;</li> <li>• Quando mascaradas, o índice de percepção da realidade torna-se explícito;</li> <li>• Detalhamento dos elementos distópicos e intensificação dos instrumentos de punição e vigia;</li> <li>• Protagonismo juvenil, dilemas e confronto com o sistema;</li> <li>• Desenvolvimento e detalhamentos da ambientação histórico-geográfica;</li> <li>• Protagonista(s) consolidado seu índice de percepção da realidade;</li> <li>• Maior contraste entre os personagens-tipo e os protagonistas.</li> </ul>
------------------------	--

Fonte: autor.

Assim, o que move a narrativa é a busca de maiores detalhamentos sobre as especificidades desse agente, sua origem, poder e intenções com a humanidade. Os protagonistas se desenvolvem e percebem as falhas no sistema, principalmente no que compete à corrupção, às injustiças e às mentiras, além disso, tendem a confrontar diretamente o governo e arriscar sua segurança em vista de um bem coletivo.

As estratégias para aprofundar a imersão no universo distópico são múltiplas. Em *O Segredo das Larvas* (2019), a narração autodiegética utiliza o fluxo de consciência da personagem para gerar mais tensão no seu desenvolvimento; enquanto *A Última Guerra* (2008) se utiliza da descrição dos efeitos bélicos; em *Ventania Brava* (2015), o fenômeno

se torna progressivamente um elemento personificado para dar dicas de sua origem ao leitor.

O diálogo com o leitor foi o recurso estilístico mais utilizado na produção de efeito de desenvolvimento narrativo, presente em quatro dos cinco livros analisados, com exceção à *Terra Apagada* (2022), em que as digressões da protagonista e uso de linhas temporais tiveram o papel de detalhamento do universo distópico apresentado.

No que compete ao *clímax*, as narrativas analisadas mostraram que a categoria que mais se relaciona é o índice de percepção da realidade, pois, é aqui frequentemente a virada de chave narrativa. Nesta etapa, é comum aparecer o confronto direto dos protagonistas com o sistema, seja ele físico ou ideológico, o que acarreta uma transformação, quando a mobilidade de transformação é de libertação.

Tabela XII – Recorrências distópicas presentes no clímax

<i>Clímax</i>	<ul style="list-style-type: none"><li>• Personagens descobrem sua principal motivação e opressão do governo;</li><li>• Confronto direto com as políticas e medidas governamentais;</li><li>• Nas mascaradas, os personagens secundários atingem certo teor de consciência sobre as políticas e intenções governamentais;</li><li>• Nas expressas, é o momento ápice e apresenta confronto direto com a organização de poder;</li><li>• Momento de intensificação do conflito.</li></ul>
---------------	---

Fonte: autor.

O clímax é o ápice da tensão distópica, os governos totalitários utilizam ao extremo sua força de vigiar e punir, competindo aos protagonistas o confronto direto com o sistema. Esta etapa direciona e é decisiva para o final do enredo, podendo modificar significativamente a movimentação da história, por exemplo, é apenas no clímax de *Ventania Brava* (2015), que os personagens descobrem que a agente é um fenômeno sobrenatural.

No aspecto formal, também houve uma diversificação de recursos para a construção do clímax, como a personificação e animalização do agente causador em *Ventania Brava* (2015); o uso de períodos curtos com a repetição de uma única frase

gerando tensão e velocidade em *Monte Verità* (2009); e a introdução de novos personagens-tipo para representar os militares em *A Última Guerra* (2008).

O *desfecho*, por sua vez, relaciona-se diretamente à categoria de mobilidade de transformação, uma vez que é nesta etapa a possível confirmação de uma distopia de libertação, ambígua ou de subjugação. Ainda assim, mesmo não sendo o mais recorrente, aqui pode ter modificações no índice de percepção da realidade.

Tabela XIII - Recorrências distópicas presentes no desfecho

<i>Desfecho</i>	<p>Se a tendência for de libertação:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• O desfecho é o sucesso do grupo dissidente e a dissolução do governo distópico;</li> <li>• Protagonista se posiciona como herói;</li> <li>• Expõe o protagonismo juvenil na finalização da narrativa;</li> <li>• Dissolução do “vigiar e punir”.</li> </ul> <p>Se a tendência for de subjugação/ ambígua:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• O desfecho é o fracasso do grupo dissidente em combater a organização macropolítica ou o momento de repensar as estratégias para combate futuro;</li> <li>• Protagonista se posiciona como mártir ou ainda como personagem combativo em futuro próximo;</li> <li>• Intensificação do “vigiar e punir”;</li> <li>• Propor reflexão ao leitor sobre a dificuldade em romper com o <i>status quo</i>.</li> </ul>
-----------------	--

Fonte: autor.

As distopias acabam mostrando a importância da resistência em se opor a um governo opressor, traz ao leitor a ideia de contestar as justificativas para submissão e questionar o *status quo*. Essa ideia pode ultrapassar necessariamente acabar com um governo opressor, como é o caso de *Ventania Brava* (2015), mas também se libertar de emoções e atitudes que indiretamente levam o mundo a colapsar. Nas distopias de libertação, o desfecho geralmente apresenta uma esperança ao leitor, pela busca incessante por um novo mundo, sem guerras, sem totalitarismo e destruição de minorias e direitos, para tanto, conta com o apelo à juventude.

A formatação dessas obras está disposta de forma a auxiliar essa reflexão e incitar o protagonismo juvenil, por exemplo o uso da metalinguagem no desfecho de *Monte Verità* (2009), os imperativos de Kant aparecem de maneira explícita na obra, explicitando ao leitor a ligação de as intervenções com os imperativos categóricos. A calmaria e o descritivismo que geram a sensação de lentidão e sucesso do grupo ao leitor, em *Ventania Brava* (2015). Ou ainda o uso de frases sintéticas também com a ideia de propor impacto e reflexão como em *O segredo das larvas* (2019).

## **5.2 A DISTOPIA JUVENIL BRASILEIRA – TENDÊNCIA LITERÁRIA E DE MERCADO**

A distopia é um movimento que se consolidou no século passado, intrigando o público leitor e se solidificando no mercado editorial, isso pois comungava com os medos e realidades dos leitores daquela época, permeada pelo medo e horror das guerras mundiais, principalmente da bomba atômica, que tornava o valor da vida cada vez mais efêmero e à mercê da decisão de governantes.

Devido a um forte teor de denúncia política, essa literatura por muito tempo era destinada ao público adulto, principalmente por demandar conhecimentos breves de estruturas de poder e as implicações éticas de políticas autoritárias, elementos que o jovem comum e de classe média não tinha acesso no século passado. Além disso, devido ao seu frequente grau de horror e temáticas consideradas impróprias, com descrições de violência, terror psicológico, uso de drogas e até sexo era afastada de um público não-adulto.

Concatenado a este, outro motivo que traz uma demora desse movimento em romper as barreiras da literatura adulta é pelo fato abordado de a literatura infantil e juvenil apresentar propostas fortemente utilitárias, pedagógicas e moralizantes, cuja intenção era preparar esse público para a vida adulta. No entanto, o universo distópico é também transgressor, questiona os direcionamentos da vida adulta, hiperboliza práticas cotidianas e mostra o perigo de ações já enraizadas pela sociedade.

Recentemente que a Distopia foi abarcando a literatura para públicos menores. Principalmente com o *boom* da literatura juvenil, a distopia ganhou impulso para se desenvolver. Isso pois também apresentava uma ruptura e uma inovação no

desenvolvimento do leitor, que deixava de ler muitas narrativas infantis com finais felizes e abordou temáticas mais sensíveis e até então censuradas a esse público.

Nessas obras, o espaço para questionamento filosófico e ontológico aparece, o crescimento exponencial deste movimento aconteceu simultaneamente ao acesso que a juventude passa a ter a discussões políticas e sociais. Atualmente, é comum ver jovens se posicionando sobre temáticas polêmicas e relevantes acerca das superestruturas sociais, a distopia integra essa crescente ao proporcionar um reflexo das preocupações sociais e permitir a esses leitores a evasão e a catarse.

O lançamento da obra *Jogos Vorazes*, de Suzanne Collins, foi um marco para realização de obras distópicas, ela trouxe a revitalização desse gênero no mercado e no rol da literatura. A cultura juvenil popular abraçou o lançamento que impactou a cultura pop, além disso a simbologia empregada e sua influência em movimentos sociais proporcionaram discussões acadêmicas e análises críticas.

Além de seu alto valor comercial, a obra repercutiu na geração juvenil dos anos 10s que despertou o ideário de questionamento, preocupação com o sistema em muitos jovens que não discutiam veementemente questões políticas. Para além do sucesso comercial e artístico, a obra também incomodou governos militares, como o da Tailândia que cancelou a exibição do filme devido à manifestação contra o sistema por meio do gesto dos três dedos – na obra, é um símbolo de protesto e revolta contra o totalitarismo.

Três estudantes foram detidos nesta quinta-feira (20) durante a estreia do mais recente filme da série “Jogos Vorazes” na Tailândia após imitarem um gesto usado como símbolo de uma rebelião no filme, como forma de mostrar descontentamento com o golpe militar ocorrido em maio no país. O governo local proibiu o gesto. Uma rede de cinemas de Bangcoc cancelou todas as exibições de "Jogos Vorazes: A esperança - Parte 1" após estudantes planejarem um protesto contra o golpe militar em frente a um de seus cinemas. Ativistas dizem que a polícia pressionou a rede a cancelar a exibição do filme. (G1, 2014, on-line)

Ultrapassando a esfera artística, essa coleção conquistou um valor de mercado vasto, incluindo adaptações cinematográficas com capital bilionário. A obra foi *best-seller* e ficou nas paradas de vendas da *Amazon* e do *The New York Times*<sup>32</sup> por anos, superando *Harry Potter* e se tornando a coleção mais vendida da empresa<sup>33</sup>.

---

<sup>32</sup> Times Now News. *New York Times best seller books of all time*. Disponível em: <https://www.timesnownews.com/lifestyle/books/features/new-york-times-best-seller-books-of-all-time-article-114050752>. Acesso em: 24 jul. 2024.

<sup>33</sup> Exame. *Jogos Vorazes bate recorde de Harry Potter na Amazon*. Disponível em: <https://exame.com/negocios/jogos-vorazes-bate-recorde-de-harry-potter-na-amazon/>. Acesso em: 24 jul. 2024.

Com o forte sucesso comercial, outros títulos da coleção foram publicados, expandindo o universo de *Jogos Vorazes* (2008) com *Em Chamas* (2009), *A Esperança* (2010) e mais recentemente um livro que narra a origem dos jogos, *A Cantiga dos Pássaros e das Serpentes* (2020). Os três primeiros livros venderam mais de cem milhões de exemplares mundialmente e o último 500.000 unidades imediatamente na sua semana de lançamento, dez anos após a publicação da trilogia principal. (Veja, on-line)

O alto sucesso comercial da obra incentivou novos investimentos no mercado que só teve sucesso global expressivo neste patamar com obras não distópicas, como *Harry Potter* e *Crepúsculo*. Assim, com o fim da primeira década do século XXI, tem-se início uma nova fase do ápice distópico, agora com foco na literatura destinada aos jovens e um mercado bilionário em ascensão. Outras coleções de livros com expressivo sucesso comercial foram publicadas, como a coleção *Maze Runner*, cujo primeiro livro da obra foi publicado em 2009, ganhou adaptação cinematográfica e já em 2024 tem um reboot sendo produzido<sup>34</sup> e *Divergente*, escrita em 2010.

Na distopia clássica, o sucesso comercial foi posterior; hoje, há uma distopia criada com o objetivo de impactar e conquistar o grande público. O mercado da distopia mostra um território que rende bilhões a toda a cadeia de produção editorial e cinematográfica. As adaptações literárias para o cinema e televisão são bem frequentes nesse universo, principalmente as distopias estadunidenses que têm um maior alcance de público. Assim, obras juvenis como *Jogos Vorazes*, *Maze Runner* e *Divergente* tiveram um aumento exponencial de lucro, saindo da esfera escrita e entrando na mais ampla cadeia e mercado de consumo mundial, assim a venda de paratexto e objetos relacionados ao anterior universo literário mostra a escrita como um sucesso bilionário.

A princípio essa incorporação da distopia na cadeia editorial parece erradicar contra o movimento, no entanto, a discussão recai também na produção massificada da literatura. Não é possível ignorar a alta pretensão comercial e que esta é provavelmente a maior questão para a ascensão desse mercado, no entanto, a produção massificada por si só não consegue manter patamares constantes de sucesso sem a inovação.

Dessa forma, o mercado literário apesar de sinalizar o aumento de demanda para o consumo dessa literatura não absorve todos os títulos, principalmente aqueles que

---

<sup>34</sup> Terra. *Maze Runner vai ganhar reboot*. Disponível em: <https://www.terra.com.br/diversao/entre-telas/filmes/maze-runner-vai-ganhar-reboot,fed91b947b711b516f2bb160f4ed0941mhidjp3i.html>. Acesso em: 24 jul. 2025.

tentam fazer um retrato histórico-realístico da literatura, mais preocupado em satirizar o real imediato do que construir um texto propriamente literário. Logo, o principal prejuízo para um setor bilionário e com um alcance expressivo de público é cair na mesmice e na saturação das obras.

Assim, livros distópicos com uma releitura óbvia do novo cânone estadunidense já parecem não mais seduzir o público juvenil atual, principalmente na contemporaneidade digital com as *fanfictions* e os *spin-offs* que alimentam o desejo do leitor por mais conteúdo desse universo específico. Conforme o *Literature News* (2024), os novos leitores buscam narrativas interativas e expansíveis, possibilitadas por plataformas digitais como Wattpad e o *Fanfiction*, os quais oferecem liberdade criativa.

No entanto, novos títulos literários que buscam inovar e se desprender do padrão americano parecem conseguir um maior retorno na crítica e na produção comercial local, com histórias que dialogam com as vivências e identidades dos leitores regionais. Ainda assim, o ciberespaço tem um papel disruptivo que descentraliza a produção literária das grandes cadeias editoriais, permitindo que autores independentes apresentem histórias que desafiam o cânone tradicional, exemplo a *Trilogia Vera Cruz*, de Joe Ribeiro, ou *Exilados* (2021), de Francisco Dias, publicados somente no formato de e-book.

Essas narrativas, além de crescerem exponencialmente com autores autônomos e plataformas de leituras interativas, têm suas publicações impulsionadas ao receberem investimentos de dinheiro público e órgãos específicos ao desenvolvimento literário. Dessa forma, como discutido no primeiro capítulo, a elaboração de obras de literatura juvenil ainda está muito associada à produção escolar, mesmo que não apresente finalidade somente pedagógica, as produções distópicas financiadas e vendidas como paradidáticos têm uma maior tiragem e divulgação.

É o caso de *Terra Apagada* (2022), por exemplo, que foi produzido como material paradidático e está presente nas recomendações de leitura para alunos do 9º ano do ensino fundamental II. O guia de trabalho com o material apresenta uma proposta interdisciplinar de Literatura, Geografia, História e que integra temas contemporâneos transversais, selecionados pela Base Nacional Comum Curricular (BNCC) nacional, como: Ciência e Tecnologia, Cidadania e Civismo, Meio Ambiente. Segundo a recomendação do guia de trabalho docente:

Os elementos distópicos apresentados na obra são uma projeção esteticamente elaborada de premissas reais, observadas no mundo atual. Analisar esse futuro hipotético é uma forma de criar condições de reflexão sobre o presente, para que os estudantes percebam as

consequências do distanciamento da cultura, ampliando, assim, sua perspectiva em relação ao conhecimento, ao ato de aprender, e à busca pela verdade na era da pós-verdade (Editora do Brasil, 2022, p. 4)

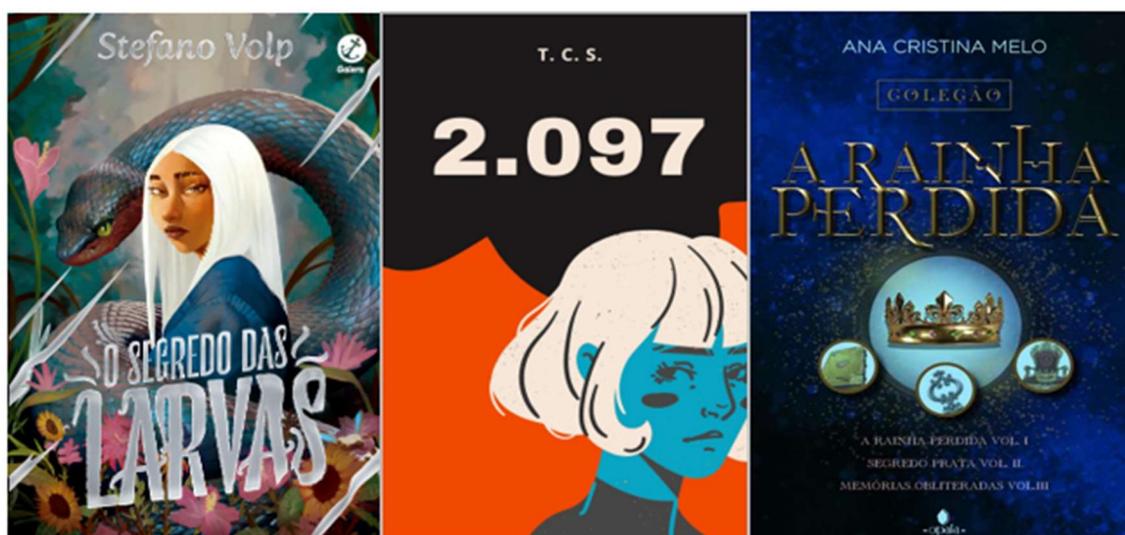
É visível que o sucesso e a expansão de publicação de obras distópicas no rol literário juvenil nacional está relacionado também a sua fácil adesão a outras temáticas que são hiperbolizadas no caos futurístico, como o problema nos (I) papéis de gênero, (II) questões raciais, (III) dilemas sexuais e (IV) emergência ambiental. Dessa forma, a crítica a modelos de governos está veementemente ligada a esses discursos que hoje também integram as pautas de agenda política.

As lutas feministas são incorporadas com frequência nesse movimento. O mundo em que a mulher perde seu direito e retrocede ao passado é muito frequente de ser retratado, principalmente com os estudos sociológicos mostrando a fragilidade da conquista de direito feminino e a falsa paridade entre gêneros, o que traz um espaço profícuo a ser explorado pelo movimento. A célebre frase de Beauvoir (1949, on-line) sintetiza a integração simbiótica do feminismo com a distopia “Nunca se esqueça que basta uma crise política, econômica ou religiosa para que os direitos das mulheres sejam questionados”.

A opressão patriarcal e a falta de liberdade das mulheres com seus próprios corpos se consolidam como foco de um mundo distópico, nas principais recorrências há: o controle reprodutivo, a falta de autonomia com o próprio corpo, subordinação sociocultural e política ao sexo masculino, além de abuso sexual explícito. O exemplo distópico com maior alcance comercial foi *O Conto da Aia*, de Margaret Atwood, em que um governo teocrático força as mulheres férteis, aias, a engravidar e perpetuar a elite dominante, não tendo escolha sobre seus próprios corpos.

A literatura juvenil também integra essas discussões, há distopias contemporâneas de alto sucesso comercial em que o tema principal é este, como é o caso de *A Seleção* (2012), de Kiera Cass, e *Wilder Girls*, de Rory Power. Além do mercado externo, no entanto, outras obras juvenis brasileiras tocam na questão de desigualdade de gênero de forma evidente, como *O Segredo das Larvas* (2019), de Volp, o e-book *2097*, de Thaynara Silva, e a trilogia *A Rainha Perdida*, de Ana Cristina Melo.

Figura XXII – Distopias juvenis brasileiras com temáticas de gênero



Fonte: Volp (2019); Silva (2024); Melo (2020)

As questões raciais também são bem debatidas e com produções expressivas, visto a diversidade racial que há presente em nosso país e a dificuldade de integração da população negra em altos cargos ou em posições de poder. Mesmo com a ilusão da igualdade racial, o Brasil ainda tem um sistema que tende a privilegiar as classes brancas em detrimento da população negra, tanto politicamente quanto no âmbito econômico. Segundo o estudo do Ipea (2021):

A escravidão fora abolida há quase um século, e a sociedade urbana e industrial se instalara e se desenvolvia em ritmo forte. Se a raça não importasse, ou se sua importância estivesse diminuindo, pretos e pardos deveriam progressivamente se distribuir de forma mais uniforme pelas camadas da estratificação socioeconômica. Mas as novas evidências mostravam os negros ainda muito concentrados na base da pirâmide social, algo incompatível com o mito da sociedade de classes sem racismo (Ipea, 2021, p. 10)

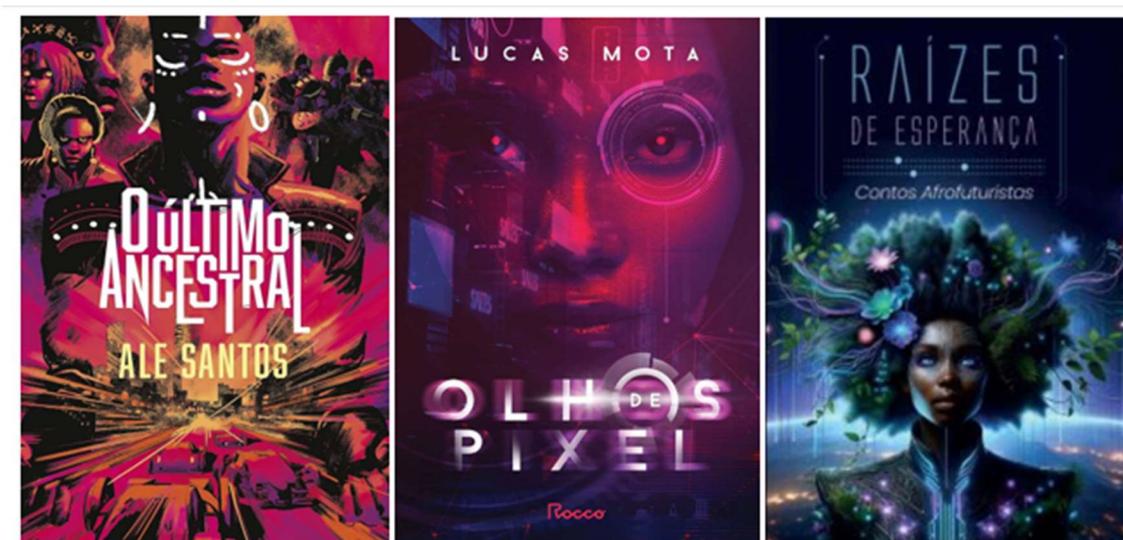
Dentre as principais características abordadas em um futuro distópico racial, há questões como a segregação racial extrema, a eugenia e darwinismo racial, imposição cultural de uma identidade branca e ocidentalizada, escravidão moderna, colorismo, apagamento e censura de traços culturais, religiosos, a adversidade dos refugiados e migrações forçadas. Essa preocupação é tanta que alguns autores apresentam uma nova vertente similar à distopia, o “Afrofuturismo”.

As literaturas afrofuturistas narram uma outra possibilidade de futuro para os afrodescendentes, nessas narrativas o negro encontra uma possibilidade em que há uma

real igualdade de condições entre as raças, dessa forma, o racismo estrutural é abandonado em prol de uma sociedade mais igualitária. No entanto, assim como o afrofuturismo, uma vertente com pontos em comum à distopia é o afropessimismo. Nessas narrativas o negro não encontra lugar sólido no futuro, as amarras a uma elite branca colonialista ainda são tão frequentes e, muitas vezes, piores com o retorno de potências escravagistas.

O Afropessimismo é um movimento em comum com as distopias, com o teor de caos político; contudo, trata-se de uma literatura plenamente engajada com os problemas raciais como centro da narrativa. Sua premissa básica é o ceticismo em relação às mudanças raciais, uma vez que essa opressão está enraizada no racismo estrutural presente. Assim, o afropessimismo deriva do movimento distópico, atua com uma crítica em comum a ele, porém seu escopo é menos generalista e focado nas experiências e vivências da negritude. Na literatura mundial, o *Afropessimismo* está presente no mercado com obras como *Quem Teme a Morte*, de Nnedi Okorafor, *Bruxa Akata*, de Nnedi Okorafor; no Brasil, há vários livros que integram elementos fronteirços entre o afrofuturismo e afropessimismo, como *O último ancestral*, de Ale Santos; *Olhos de Pixel*, Lucas Mota; e *Raizes de Esperança: Contos Afrofuturistas*, de Meg Mendes.

#### Imagem XXIII – Distopias juvenis nacionais com temáticas raciais



Fonte: Santos (2021); Mota (2024); Mendes (2024).

As literaturas distópicas cujas temáticas incorporam o aspecto relacionados à sexualidade, apresentam os desafios que o público LGBTQIA+ encontra na vivência social. Enquanto tem um progresso aparente nas discussões, muitos governos retroagem e aprovam leis mais severas, que proíbem relacionamentos que escapam à

heteronormatividade. Assim, esses títulos mostram o paradoxo dos avanços dos direitos civis e os retrocessos impostos por políticas ortodoxas, religiosas e heteronormativas, as quais possibilitam ao leitor refletir sobre os impasses da aceitação e da igualdade e seus desdobramentos futurísticos em diferentes contextos históricos e culturais.

Conforme o IBGE (2022, on-line), “entre os grupos de idade, os jovens de 18 a 29 anos (4,8%) tiveram maior percentual de pessoas que se declararam homossexuais e bissexuais”. Assim, com o aumento de jovens autodeclarados LGBTQIA+, seus medos de terem direitos cassados e sua própria vivência ameaçada também integram o universo literário distópico e não escapam ao mercado editorial. São os casos de distopias nacionais, como: *Nada mais será como antes* (2024), de Miguel Nicolelis; *Ninguém nasce herói* (2017), de Éric Novello; e *Futuro Renegado* (2015), de Elton Moraes.

#### XXIV – Distopias juvenis nacionais com temáticas de sexualidade



Fonte: Nicolelis (2024); Novello (2017); Moraes (2015).

O universo distópico também integra a crise ambiental como tema do movimento, realizando a denúncia do consumo desenfreado e o esgotamento de recursos naturais. Assim, a premissa que as distopias abordam é que a sociedade deve refletir “não apenas sobre suas prioridades econômicas e políticas e os custos socioambientais oriundos de tais prioridades, como também sobre os desafios apresentados pela crise ambiental, que envolvem a própria sobrevivência humana” (Bittencourt, 2013, p. 93).

O sofrimento animal e a ideologia do especismo são pautas frequentes em nosso cotidiano, uma vez que elas prejudicam o próprio Homem e a regulação do planeta – como a própria Covid-19. Dessa forma, as características distópicas de destruição da

Terra e o fim da própria espécie humana encontram respaldo na falta de um pensamento ecológico, de respeito às espécies e vegano.

A obra *Monte Verità* (2009) dialoga com as questões temáticas pertinentes à reflexão da contemporaneidade e os rumos morais e éticos que a nossa sociedade pautada em um capitalismo selvagem e em um consumo desenfreado está à mercê. Além disso, outras obras distópicas juvenis abordam a crise ambiental como foco narrativo, como *Trilogia Vera Cruz* (2016), de Joe de Lima; *Exilados* (2021), de Francisco Dias; *Amazônia 22* (2017), de Eduardo M. C.

#### XXV – Distopias juvenis nacionais com temáticas ambientais



Fonte: Lima (2016); Eduardo M.C. (2017); Dias (2021)

Dessa forma, a distopia abre margem na literatura para discussão de temáticas até então tabus para a população jovem. É, como mencionado, um momento de ruptura e acréscimo em seu horizonte de expectativas, com uma literatura que abandona a visão moralizante e pedagógica – erroneamente e insistentemente direcionada à literatura infantil – e mostra uma versão mais trágica, de não adaptação à contemporaneidade, porém de questionamento dos papéis sociais.

A distopia juvenil atual tem como marca a reformulação de temáticas e incorporação de novas vivências nas narrativas, exemplo evidente é as produções pandêmicas acerca do marco mundial que foi a Covid-19. No contexto nacional, há o livro *Pandora* (2023), de Ana Paula Pacheco, que aborda o caos psicológico de Ana durante o isolamento provocado na pandemia. Outras narrativas atuais já tocam de

maneira breve nessa questão, como *Terra Apagada* (2022), de Cassiana Pizaia, do próprio corpus de análise.

Essa diversidade de temas ligados à distopia se relaciona diretamente à questão da maioria minorizada, invisibilizada socialmente por muito tempo. Dessa forma, a ideia da perspectiva na distopia é sempre de importante reflexão, o principal problema que gira em torno das narrativas: é distopia para quem? Com o aumento da produção científica na área de estudos humanos e sociais, é visível a opressão histórica provocada e sofrida por grupos distintos, o que para um negro escravizado o século XVI foi um momento de terror, o mesmo não poderia ser dito para um branco aristocrata.

Dessa forma, a distopia abre portas para a discussão artístico-literário de perspectiva dessas minorias, as quais paulatinamente estão tendo maior visibilidade e inserção nas pautas sociopolíticas. A produção de narrativas distópicas juvenis serve como um alerta ao leitor contemporâneo da necessidade de mudança na área macropolítica e ter um cuidado com a ascensão de discursos conservadores, uma vez que o literário, com sua função humanizadora, também é combustível para se transformar em uma possibilidade do real.

A incorporação de temáticas sócio-históricas, culturais e políticas alavancaram a publicação de textos distópicos, a distopia juvenil, inclusive a nacional, começa a enfrentar uma associação muito próxima entre História e Literatura, a qual por diversas vezes acaba sendo reduzida a uma paródia da própria História. Conforme o estudo de Valente (2010), muitos títulos literários, mesmo com uma linguagem e direcionamento ao público juvenil, ainda ficam limitados a momentos sócio-históricos imediatos e acabam deixando o elemento estético para segundo plano.

Dessa forma, a distopia enfrenta entraves entre o destaque na esfera artístico-literária para um direcionamento que prima pela reprodução literária dos fatos históricos. Alguns leitores inclusive percebem essa ligação explícita e, muitas vezes, esperam encontrar suas vivências diretas nas narrativas, como os comentários a seguir.

Alguns livros literários distópicos fazem referência explícita ao contexto histórico nacional, isso também atende a uma demanda de mercado imediata com leitores vorazes para reafirmar suas posições políticas e satirizar adversários. Assim, suas publicações tendem a ser uma leitura artística direta da política nacional, trata-se de um mercado em que as procuras não são de agregação no rol artístico, os leitores não esperam novidades e quebra de expectativas durante o ato de leitura; do contrário, a demanda surge com a confirmação explícita de seu viés ideológico. Por exemplo, a distopia *O Pato - Uma*

*Distopia à Brasileira* (2021), de Gabriel Fabri, que expõe uma crítica direta ao governo de Jair Bolsonaro.

Figura XXVI – Comentários do livro *O Pato - Uma Distopia à Brasileira* (2021), de Gabriel Fabri, retirados do site Amazon

★★★★☆ **Quem pagou o pato?**

Avaliado no Brasil em 11 de janeiro de 2024

Uma crítica divertida ao momento histórico do Brasil, mergulhado na desinformação, que elegeu o inominável como reação ao medo da elite e da classe média de perder seus privilégios. Vale a leitura!

★★★★★ **Sarcasmo Mordaz**

Avaliado no Brasil em 27 de fevereiro de 2022

**Compra verificada**

Um texto inteligente e atualíssimo. Uma crítica ácida, irreverente e divertida sobre o reacionarismo, o autoritarismo e os preconceitos, infelizmente ainda vigentes em boa parte da população brasileira. Sem dar nomes aos bois, com uma prosa que prende o leitor, o autor, pouco a pouco, vai fazendo suas denúncias e colocando o dedo na ferida de muitas mazelas atuais de nossa sociedade.

Não é preciso ser muito perspicaz para identificar a quem o autor quer atingir com seu sarcasmo mordaz, em especial em relação à figura que dá nome ao livro.

Fonte: Amazon (on-line)

Há, contudo, de se ponderar as fronteiras entre a Distopia e a História, conforme discutido no capítulo II, é fato que o movimento distópico emerge de um contexto histórico de descontentamento com o presente, tendo sua gênese com as péssimas condições de trabalho da Revolução Industrial e com o advento de potências mundiais totalitárias. Dessa forma, a distopia pode ser uma releitura artística sublimada deste período, mas não pode ser confundida como um documento histórico ou sua releitura, uma vez que a literatura é Arte e, mesmo sendo engajada, ainda tem a sua essência a liberdade de criação e a gratuidade.

Assim, o mercado distópico surfa nessa grande mudança de consumo literário pelas crianças e também em temáticas socioculturais em alta na geração contemporânea. Reaímos, portanto, na discussão de Candido (2006), em que muitas dessas obras não trazem uma inovação estética adequada para o movimento, apenas repetem fórmulas prontas com temáticas famosas para um período histórico sincrônico, que tende a não ficarem marcadas no cânone literário da posteridade.

Mas qual é a principal configuração dessas temáticas minoritárias e históricas na literatura juvenil? Sua configuração é bem diferente da perspectiva literária adulta, o foco é na possibilidade de mudança por essa nova juventude, uma geração que está a par das novas discussões e pautas políticas, que está letrada tecnologicamente e imersa em um mundo globalizado.

As distopias destacam, de forma geral, o fracasso evidente que os adultos tiveram em fazer a gestão desse mundo. Essa continuidade opressiva, seja de gênero, de sexualidade ou de raça está ligada à inabilidade de governantes adultos em lidar com a gestão desse mundo. *Ventania Brava* (2015), por exemplo, é a narrativa em que isso fica mais explícito, a obra deixa de forma clara a incompetência de seus antecessores em manter a ordem e a paz mundial, portanto, as mazelas do mundo atual são resquícios de uma administração adulta.

Dessa forma, o poder da juventude é essencial nas distopias juvenis como combustível de transformação. É também aqui que a reprodução histórica é deixada de lado e que as temáticas com protagonistas pertencentes a minorias aparecem para englobar as múltiplas culturas e identidades desses jovens.

Mesmo com as inovações temáticas de minorias protagonistas, as distopias juvenis atuais também utilizam o imaginário clássico e particularidades do rol artístico já consolidado em sua produção. Referências internas e explícitas de outras obras são constantes nas narrativas, em *Monte Verità* (2009), por exemplo há a referência utópica de *A revolução dos bichos*; em *Ventania Brava* (2015), a distopia *Laranja mecânica* é diretamente citada, além de referências a clássicos da literatura infantil, como *Branca de neve e Aladim*; em *Terra Apaga* (2022), *Fahrenheit 451* também é citado e simbolizado na narrativa.

Essas citações são relevantes como maneira de expandir o horizonte de expectativa do leitor, utilizando suas leituras prévias, bem como trazer informações e pistas narrativas implícitas e análogas a acontecimentos distópicos anteriores. No entanto, conforme discorrido pelo balanço narratológico, a distopia brasileira não se reduz a uma releitura de obras clássicas, com produções similares, modificando apenas a roupagem narrativa: A principal marca da distopia juvenil é a incorporação de elementos fantásticos para essa literatura.

A fusão entre o fantástico e o distópico tendia a ser paradoxal para o movimento clássico, uma vez que a essa distopia primava por um realismo narrativo; contudo, para o movimento contemporâneo, o realismo não se mostra como pré-requisito. A mescla entre o fantástico e as ações/estratégias realistas dos protagonistas é o que balança e calibra o imaginário fantasioso com a pragmática própria da distopia.

Dessa forma, esses traços fantásticos não anulam a teoria distópica em nossa literatura, pelo contrário, agregam e subvertem esses elementos a uma realidade próxima. Na perspectiva de Camarani (2014), o fantástico na literatura se configura “ao mesmo

tempo pela aliança e pela oposição que estabelece entre as ordens do real e do sobrenatural, promovendo a ambiguidade, a incerteza no que se refere à manifestação dos fenômenos estranhos, insólitos, mágicos, sobrenaturais” (Camarani, 2014, p.7)

A incorporação do fantástico na distopia, em suma, traz uma situação desconhecida que suscita medo e inquietação no leitor, inicialmente o deslocando para um mundo diferente de nossa realidade referencial, contudo, provocando indagações de quais atitudes realistas o organismo social tomaria para lidar com aquela realidade imposta. Dessa forma, alguns dos temas mais evidentes e recorrentes dessa interpolação são: poderes sobrenaturais, paranormalidade, esoterismo e magia, seitas religiosas, sociedades secretas tornando-se dominantes, vírus desconhecidos, invasão extraterrestre e hipertecnologia fantasiosa.

Em síntese, a narrativa fantástica, por muitas vezes, diverge do nosso conhecimento racional e empírico do mundo e das nossas expectativas intuitivas; entretanto, ao se incorporar à distopia, a entendemos por estar ligada, em menor ou maior intensidade, a nossa realidade. “A ambiguidade própria a desencadear o arrepio do fantástico supõe um universo de referência que seja chamado de ‘o real’” (Viegnes, 2006, p. 29). É errôneo, por essa razão, supor que ela é inverossímil e incompatível com o movimento distópico, mesmo que apresente certa liquidez em relação à realidade, está pautada nesta e apresenta a sua verossimilhança interna.

Fica claro que a distopia juvenil nacional não abre mão de temáticas fantásticas para conquistar o público, devido principalmente ao fato de historicamente e comercialmente estarem mais associadas ao público jovem. Várias produções distópicas juvenis nacionais trazem elementos fantásticos em suas produções, como o vampirismo que lidera poderosas áreas do planeta em *Sob a luz da escuridão* (2019), de Ana Beatriz Brandão; os cógnitos, seres com poderes psíquicos capazes de prever o futuro, em *Cidade Banida* (2016), de Ricardo Ragazzo; personagens com superpoderes em *A Torre acima do Véu* (2015), de Roberta Spindler.

## XXVII – Distopias juvenis nacionais com temáticas fantásticas



Fonte: Brandão (2019); Ragazzo (2016); Spindler (2015).

Outro aspecto presente no movimento distópico contemporâneo, visível recorrentemente na literatura juvenil, é a desintegração entre as fronteiras conceituais que delimitam o movimento de Distopia do movimento utópico.

Ambos os movimentos apresentam uma denúncia do fracasso político e fomentam a importância de construir políticas mais inclusivas, que respeitem os direitos humanos básicos e sejam ambientalmente sustentáveis. Justamente por isso, a trama dessas obras expõe a reflexão em comum: a urgência de romper com o *status quo* e políticas que aparecem privilegiando grupos específicos em detrimento de uma maioria marginalizada.

Ultrapassando uma discussão puramente teórica, as distâncias opacas entre utopia e distopia são vistas em alguns títulos literários juvenis, um exemplo explícito desse dinamismo é a obra *Monte Verità* (2009), de Gustavo Bernardo, corpus deste estudo.

Pelo viés distópico e os elementos anteriormente debatidos, esse título pode ser pensado como distopia, pois: (I) a população perde a liberdade de escolhas individuais, (II) há uma posição hierárquica de poder, (III) a existência de uma ultratecnologia que ultrapassa o racional e torna os seres humanos enfraquecidos perto da onipotência do agente, (IV) vigia constante e (V) até punição instantânea das ações humanas que desobedecerem aos comunicados.

Por outro lado, o ser onipotente da narrativa visava: (I) uma sociedade mais justa, com igualdade e harmonia social, uma vez que suas imposições estavam todas associadas a uma busca de sociedade ideal, (II) fim das guerras e governos baseados em princípios morais e éticos, (III) preservação ambiental e simbiose entre Homem e natureza, (IV) o desejo predominante do abandono individualista em favor do bem comum.

Isso posto, *Monte Verità* (2009) elucida que essas sistematizações teóricas não podem ser encaradas de maneira rígida, visto que as características presentes em cada movimento não são excludentes. Esse livro expressa a ideia central tanto de uma Distopia quanto de uma Utopia: é uma narrativa futurista com uma necessidade expressa de combater as desigualdades e as ações que corrompem a sociedade atual.

Essas discussões corroboram para uma necessidade de revisão e debate epistemológico do que seria uma definição própria e pura de distopia, é preciso, assim, superar a ideia de um binarismo opositor entre Utopia e Distopia e pensar efetivamente na perspectiva integrativa do movimento. As distopias da literatura juvenil contemporânea deixam mais latente a perspectiva integradora, mesmo com direcionamentos próprios, é um movimento que exhibe os limites das superestruturas existentes e hiperboliza artisticamente seus desdobramentos no futuro, fomentando a reflexão da ação coletiva, principalmente dos mais jovens, em busca de justiça e igualdade social.

Essa distinção epistemológica tende a ficar cada vez mais dissolvida com o desenvolver do movimento e da dinâmica de mercado. É perceptível o aumento da demanda por literaturas distópicas no meio juvenil; essa produção se encaminha para um desenvolvimento maior com o avanço do ideal neoliberal e a presença cada vez mais evidente das fissuras sociais.

A literatura juvenil distópica brasileira ainda assim não apresenta um número significativo de obras quando comparada às literaturas juvenis estrangeiras, principalmente a de língua inglesa. Há algumas evidências para isso, a principal delas é que distopia é um movimento cujo desdobramento está diretamente ligado à consolidação do capitalismo neoliberal, em que o Brasil ainda se encontra em desenvolvimento quando comparado a outras nações.

A partir da globalização, da integração de culturas, da expansão das dinâmicas capitalistas e principalmente pela superação de seu atraso econômico, a literatura distópica brasileira há de encontrar maior campo de atuação e mercado editorial. Como discutido na seção de História, os ideais distópicos se consolidam com a crise de sistemas que exploram e esgotam a população a favor de um grupo minoritário, seja governante diretamente ou os detentores de grandes corporações que influenciam e controlam a economia.

Apesar disso, um dos grandes fatores que impulsiona a produção e desenvolvimento da distopia juvenil brasileira atualmente está ligado à ideia de câmbio

cultural facilitado pela aldeia global e pelo acesso amplificado ao ciberespaço que a população jovem detém. Os EUA, por exemplo, conseguem exportar sua cultura, medos e ambições com muita facilidade pelo globo. A exemplo, o atentado do 11 de setembro na maior economia mundial foi um evento global, trazendo pânico e influenciando políticas em países extremamente distantes do atentado.

Assim, essa exportação da cultura ultra neoliberal americana produz a nível global um senso coletivo de vigilância, solidificando os ideais distópicos com a exportação do medo, paranoia, pessimismo e individualismo extremo. O Brasil importa essa cultura pelo fato de a informação não ser mais verticalizada, assim, a ideia de democracia digital e sua hiperconectividade trazem o compartilhamento de medos e preocupações exteriores, principalmente após o período pandêmico e a virtualização extrema das relações humanas, a qual impacta diretamente a geração juvenil.

Além do câmbio cultural, várias estratégias artísticas que solidificam o movimento também são fomentadas pelo mercado editorial. Apesar da inexpressividade das adaptações cinematográficas distópicas nacionais, outros elementos fomentam essa produção, como: (I) a produção de trilogias, quadrilogias e coletâneas de forma geral; (II) a produção da distopia direcionada para as histórias em quadrinhos (HQs); (III) o uso de referências generalistas e adaptáveis a contextos diversos e (IV) a “americanização” narrativa.

Em relação às coletâneas, várias produções já são planejadas para serem escritas em volumes maiores, enquanto outras acabam trazendo narrativas extras, conforme seu sucesso e demanda comercial. No Brasil, a distopia juvenil que abarcou o maior número de vendas e sucesso entre os jovens leitores é a trilogia *Anômalos* (2013), de Bárbara Morais, além dela outras produções também são pensadas em coletâneas, como *Castelo de Cartas* (2019), de Rita Fiacadori e *Sob a luz da escuridão* (2018), de Ana Beatriz Brandão.

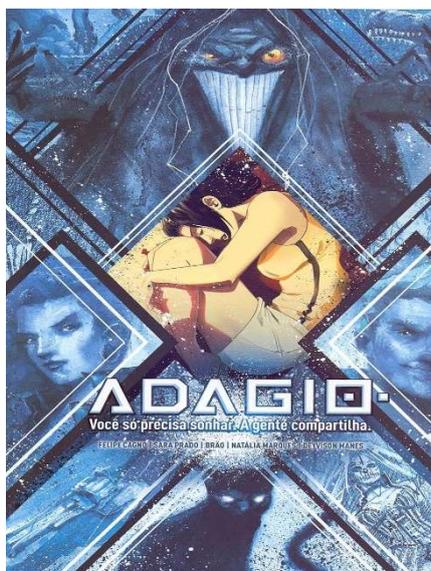
Figura XXVIII – Trilogia Anômalos, de Bárbara Morais.



Fonte: Morais (2013).

A adaptação das distopias para as histórias em quadrinhos (HQs) também pode ser uma estratégia artística e mercadológica para aproximar esse movimento de jovens leitores que são tão próximos à literatura de prosa, mas que consomem novelas gráficas. No âmbito nacional, a distopia no formato de HQ com sucesso comercial é *Adágio* (2018), de Felipe Cagno.

Figura XXIX – Distopia em HQ: *Adágio* (2018), de Felipe Cagno.



Fonte: Cagno (2018).

Um aspecto formal recorrente e já abordado é o grande uso de referências históricas e geográficas oblíquas nas distopias nacionais, ou seja, não é delimitado o

ambiente específico que aquele futuro se passa, logo, não se trata de um retrato projetivo brasileiro. Esse recurso permite múltiplos leitores de localidades e contextos distintos lerem as obras e se projetarem na narrativa, no entanto, além de um recurso artístico, ele também é uma estratégia que pode aumentar as vendas desse mercado.

Essa estratégia permite a tradução para outros idiomas sem deixar muitos vestígios de uma marca brasileira, várias distopias optaram por não citar o Brasil diretamente em sua narrativa, tornando mais fácil sua adaptação a outras realidades. Este é o caso de *Titanium* (2020), de Leonardo M. que traz uma ambientação global “Na chamada Nova Era, a humanidade é controlada por um novo sistema, no qual especialistas gerenciam os pilares da vida, setores responsáveis por garantir a sobrevivência da espécie” (2020, contracapa).

Outras, ainda, mesmo sendo escritas por autores nacionais optaram por uma americanização da narrativa, com nomes de personagens e lugares descritos em língua inglesa. Por exemplo, o título *Chaos: Livro I* (2021), Ludimila Simões Alves, que narra a história da protagonista Kira Jones.

Importante frisar que essas estratégias não podem ser reduzidas e/ou encaradas somente como uma mecânica do mercado editorial. Os quatro itens elencados, mesmo apresentando apelo comercial, também podem ser opções artísticas pensadas para compor diretamente a projeção estética e literária das obras.

Em suma, é observado que a literatura juvenil distópica nacional integra elementos clássicos do gênero distópico em sua composição, em consonância com as narrativas clássicas do século XX, e também usufrui de uma influência estrangeira muito forte, principalmente após o *boom* do movimento de mercado gerado por *Jogos Vorazes*. Ainda assim, mesmo com essa dupla influência (clássica e americana contemporânea), a literatura juvenil brasileira expõe suas particularidades e tende a se desenvolver ainda mais a partir das contradições e modificações político-econômicas e com a fácil incorporação de temáticas diversas e pautas socioculturais, raciais e identitárias contemporâneas.

## Considerações finais

Ao seguir o caminho proposto por este estudo, foi possível resgatar os fundamentos da distopia, sua gênese e concepções epistemológicas, bem como suas principais marcas na esfera literária juvenil nacional. Foi examinado como o movimento distópico se une simbioticamente à literatura juvenil nacional, integrando a necessidade de denúncia da realidade e o descontentamento do presente com o escapismo hiperbólico próprios da arte literária.

Como discorrido, as perspectivas históricas e filosóficas atuais ponderam o contemporâneo como a Era dos Extremos, destacado por Hobsbawn (1995), além da conjuntura da globalização e da aldeia digital. Dessa forma, esta tese discutiu como a distopia na literatura juvenil é um movimento que vem se solidificando no gosto popular e ganhou força nas demandas de mercado, potencializada por este contexto. Foi abarcado também a insuficiência teórica da perspectiva binária que opõe Utopia e Distopia, evidenciando a corrente integrativa como a mais profícua para análise e compreensão das complexidades do movimento.

Durante a elaboração da tese, buscou-se investigar respostas para determinadas perguntas de pesquisas levantadas na introdução, a primeira foi “Qual é a identidade juvenil na contemporaneidade?”. De antemão, é importante defender que não há uma porção homogênea de valores e costumes que regem à juventude atual, logo, não é profícuo traçar uma identidade simétrica dessa geração. Contudo, este estudo mostrou que jovens estão imersos em temáticas globalizadas, por isso, o adolescente médio possui ao alcance de suas mãos informações em tempo real. Além disso, encontram-se atento às discussões socioculturais inéditas no imaginário coletivo quando comparado às gerações anteriores, como assuntos de identidade de gênero, questionamentos sobre a normatização biológica, relativização de práticas culturais e históricas consagradas.

Assim, o jovem médio não apenas acompanha as preocupações macrosociais divulgadas na mídia em tempo real, mas participa ativamente e fomenta as discussões. Além disso, de maneira síncrona, apesar de questionar preceitos raízes do sistema, os jovens também estão mais integrados na cadeia de consumo e permeados pelo fetiche da mercadoria, o que aquece o mercado para produtos e produções artísticas direcionados a esse grupo.

Relaciona-se, assim, a segunda pergunta da pesquisa, “Como a distopia se conecta aos anseios e temores da juventude?” Primariamente, a distopia deve ser pensada como um movimento integrativo dos aspectos artísticos, filosóficos e sociológicos do cotidiano, que são traduzidas em produções ficcionais hiperbólicas. É enfatizado seu caráter de movimento, e não apenas de tendência literária, uma vez que articula uma ampla crítica social por meio de diversas formas de expressão, como literatura, cinema e Arte visual. Além disso, reflete e denuncia problemas contemporâneos e mobilizando reflexões filosóficas, culturais e sociológicas que expressam o espírito de época marcado por tensões e incertezas. Por isso, as obras distópicas são melhor compreendidas quando não dissociadas de seu contexto histórico de produção, devido à sua relação imediata, projetiva e inerente ao social.

A arte distópica é intervencionista e relacionada à discussão de problemas sociopolíticos globais e, por isso, se conecta tão fortemente com os anseios e medos da juventude contemporânea. É vista como um produto contemporâneo, uma tendência imaginativa resultante do capitalismo em crise e das novas demandas filosófico sociais. Dessa forma, a literatura distópica evidencia as fissuras da realidade, as falhas e as contradições do presente tão fortemente discutidos entre os jovens, a partir da mais extrema pessimista perversão, permitindo o leitor a fomentar seus questionamentos e reflexões do *status quo*. A literatura distópica encontra espaço com a juventude por ser um momento de escape, de sublimação ao jovem leitor, em que seus medos, projeções e instabilidades sociais se materializam.

Outra questão discutida foi sobre as fronteiras entre o texto literário distópico e a História. É visto que a distopia é uma literatura juvenil engajada, na perspectiva de que realiza uma crítica às ações do presente e mostra uma preocupação hiperbolizada do que pode ocorrer em um futuro geralmente não tão distante. Por isso, a perspectiva de Candido (2006), também se enquadra na discussão de texto distópicos, em que o prisma meramente estético ou somente histórico não é profícuo para compreender a complexidade de um material literário.

O movimento distópico apresenta uma postura crítica, política, social e artística que expressa a angústia da realidade e do presente. Este movimento critica o *status quo*, a escassez de esperanças e o social, que não é visto a partir da ótica da perfeição, mas da opressão ligada à dificuldade (ou impossibilidade) de mudança do sistema. Quanto à sua finalidade, foi exposto que o material distópico traz elementos-chave que conectam o

jovem ao movimento, possibilitando práticas de (I) sublimação, (II) especulação, (III) crítica e (IV) conscientização.

A principal pergunta de pesquisa, foco da discussão analítica, foi “Quais as principais recorrências temáticas e formais na distopia nacional que permitem o diálogo com o leitor juvenil?” Para responder essa questão, resgatou-se o conceito de que a Distopia se constituiu a partir de um intrínseco teor histórico, sendo fruto das modificações e pessimismo generalizado presente no século XIX e XX, não havendo, logo, expressão significativa da distopia como movimento artístico até o século XX. A Arte distópica foi necessária para sublimar os traumas do passado, a literatura bélica e de horror começaram a fazer um imenso sucesso comercial, empoderando a indústria cultural como imaginário popular.

É por isso que para discutir os temas e formas recorrentes da distopia na literatura juvenil contemporânea é imprescindível considerar as novas vivências dos jovens, estes não circunscritos a valores locais quanto as gerações anteriores, mas imersos em contextos multimidiáticos e na aldeia global. Os novos títulos estão ainda mais permeados pela esfera política e sociais, de mais fácil acesso a essas gerações, logo a Distopia encontra terreno fértil para traduzir a desilusão que esses jovens carregam e mostrar como um fruto do medo se cenários piorados se concretizarem.

Para identificar as recorrências literárias da distopia nacional, foi necessária a criação de cinco categorias a partir de um estudo analítico pautado nas características do movimento literário distópico clássico do século XX e do movimento estrangeiro contemporâneo. Essas categorias se espelham às etapas do enredo, apresentadas na Narratologia clássica, de Carlos Reis (1988) e Arnaldo Franco Júnior (2005), no entanto são reconfiguradas para as especificidades da distopia, as quais são:

Agente causador, geralmente apresentado na situação inicial, é o responsável por desencadear a distopia e a configuração da narrativa. Pode surgir de três formas principais: (a) Antrópica, quando é resultado direto das ações humanas; (b) Natural, resultado de uma reação negativa da natureza às intervenções humanas, mesmo que indiretamente; e (c) Fantástica, quando o agente apresenta elementos mágicos, místicos ou paranormais. Conforme a análise do corpus, o mais recorrente foi o agente antrópico, representado sobretudo por meio de *flashbacks*, relato testemunhal ou de maneira síncrona à narrativa. Quanto à temática, a recorrência maior é um agente governamental opressor gerado pela própria dinâmica macropolítica, todavia as temáticas fantásticas também apareceram em menor escala para configurar o agente.

A segunda categoria, as configurações de poder, mostrou as estruturas dos regimes opressores presentes na narrativa, ocorreram predominantemente logo na situação inicial ou no desenvolvimento. Classificados em: (a) Militarista, o poder é mantido majoritariamente pelas forças armadas; (b) Teológica, regidos por dogmas religiosos; e (c) Tecnocrata, no qual a ciência e a tecnologia regulam a sociedade. A partir da análise, foi visto que essas obras relembram temáticas abordadas pelas distopias clássicas, como o uso de torturas físicas, psicológicas, a censura e vigia pública, além das super tecnologias opressivas, mas também trazem a configuração do século XX, como o culto à adolescência, a meritocracia, o desenvolvimento da inteligência artificial, subversão da linguagem e expressões culturais. No aspecto formal, a narração autodiegética foi frequente na apresentação do regime, além da recorrência de descrições em períodos sintéticos, referências a símbolos universais e a simbologia das cores.

Após, as referências histórico-geográficas são utilizadas para situar seus universos literários, a partir da análise feita, essa contextualização apareceu aos poucos para o leitor, algumas narrativas apresentaram essa configuração logo na situação inicial enquanto outras detalhavam somente no clímax. Essas referências podem ser: (A) autônoma, quando o cenário distópico não se configura no Brasil; ou (B) projetiva, quando se trata diretamente com a contexto local. A partir do estudo, foi vista a predominância da categoria projetiva, com temáticas que retomam os momentos opressivos da História do Brasil, as Guerras Mundiais e o desenvolvimento de armamentos nucleares. Para construir a forma, o balanço mostrou a utilização de paratextos visuais, a simbologia das cores, o descritivismo detalhado, as expressões idiomáticas e metafóricas para indicar estranhamento, fluxo de consciência e narrativa de rememoração histórica.

O índice de percepção de realidade mostra em que medida os personagens estão alienados ou conscientes de seu contexto. As análises expuseram que esse índice já é apresentado logo na situação inicial e desenvolvimento, com possibilidades de mudanças no desfecho narrativo a depender do movimento presente no clímax. Foi classificada em duas: nas (A) distopias expressas, o governo opressor é claramente identificado como vilão; já nas (B) distopias mascaradas, a opressão é disfarçada e os personagens oscilam entre passividade e questionamento. A predominância foi de distopia expressa, com recorrência temática de governo controlador principalmente pelo uso da linguagem e tecnologia, a população alienada e a jornada de desenvolvimento dos protagonistas. No que tange ao formal, foi visto que esses títulos têm a predominância de narradores

autodiegéticos, utilização de personagens protagonistas complexos e personagens-tipo/planos para os secundários.

A última categoria foi a mobilidade de transformação, que está diretamente ligada ao desfecho narrativo. Ele pode ocorrer de três formas: (A) Libertação, quando há a derrocada do regime opressor; (B) Subjugação, em que o governo opressor permanece no poder; e (C) Ambíguo ou aberto, quando o desfecho não é claramente definido. A predominância foi em libertação e ambígua, com temáticas que abrangem a resistência e autoafirmação, rebeliões, estratégias político-econômicas, questionamento do hedonismo e estilos de vida. Quanto ao aspecto formal, há a recorrência de flashforwards, introdução repentina de novos personagens e fluxo de consciência.

Sobre a pergunta, “Quais questões contemporâneas se encontram refletidas na distopia?” é visto que a distopia juvenil contemporânea é um movimento flexível que consegue interagir com outras demandas filosófico-culturais, algumas questões e movimentos que a Distopia pode se integrar são: o movimento feminista, a causa negra, às discussões da comunidade LGBTQIA+, os movimentos ambientais e veganos, dentre muitos outros.

É de relevância destacar a inovação do fantástico na distopia da literatura juvenil, presente no movimento americano e que integrou a brasileira, mas que difere da tradição clássica ancorada no realismo narrativo. Atualmente, a temática e estética realista não é mais um pré-requisito para as narrativas distópicas, principalmente na literatura juvenil, que consegue equilibrar o fantasioso com as questões de ordem político-econômicas. Por isso, o fantástico não se opõe à teoria distópica, mas a potencializa com assuntos sobrenaturais que se tornam recorrentes e capazes de manter a verossimilhança interna das obras.

Há qualidade estética nas obras juvenis ou elas se reduzem a um produto comercial? Há sim qualidade estética nas obras distópicas juvenis brasileiras, esta tese mostrou a variedade temática e formal que compõe estes títulos, muitos apresentando complexidade narrativa, em que o efeito de sentido é desenvolvido pelos recursos estéticos e estilísticos dos autores. No entanto, como visto, as distopias nacionais não escapam às demandas do mercado editorial, logo, vários recursos mercadológicos e estratégias também são incorporadas nos livros para alimentar e expandir o mercado e a literatura distópica.

É nesse contexto que se estabelece a relação simbiótica do movimento distópico com as cadeias editoriais, o mercado influi e é influenciado pela corrente, permite e

subsídios a publicação de novos títulos. Dessa forma, o mercado editorial faz com que as demandas por distopias aumentem consideravelmente, inúmeros títulos são publicados para saciar o desejo dos mais diversos públicos e, logo, conforme discutido, há muitas obras que tendem apenas a fazer uma releitura histórica, deixando os elementos estéticos em segundo plano; outras obras, também fomentadas por essa cadeia editorial, agregam para o desenvolvimento do movimento ao trazer narrativas com complexidade poética e qualidade estética.

Considerou-se também que as obras distópicas juvenis brasileiras contemporâneas se utilizam de duas fontes importantes para construir sua essência. A primeira é a literatura distópica clássica do século XIX e a segunda é a literatura juvenil distópica estrangeira que presenciou se *boom* nas duas últimas décadas. Assim, nossas produções tendem a seguir esses elementos distópicos tradicionais, não fugindo, no entanto, das temáticas nacionais e inovações estéticas.

Apesar de um aumento exponencial da distopia no mercado editorial nacional, ele ainda está em desenvolvimento quando comparados ao contexto externo. Conforme discutido, a tendência é aumentar com o desenvolvimento do neoliberalismo econômico e com o advento de políticas e discursos ortodoxos que ferem direitos de maiorias minorizadas, as quais utilizam a ficção para se verem representadas e sublimar as tensões cotidianas.

A partir de tais considerações, este trabalho buscou delinear uma poética do movimento distópico na literatura juvenil brasileira, apresentando os resultados analíticos das principais recorrências temáticas e estéticas aplicadas por amostragem do corpus de estudo selecionado. Finalmente, esta tese visou contribuir para o estudo da configuração dessa narrativa no contexto nacional, que tende a se expandir e trazer novas tendências e nuances conforme as movimentações históricas e as demandas do mercado editorial forem se reestruturando. Ademais, ainda são possíveis e necessárias novas pesquisas para acompanhar o desenvolvimento do movimento distópico na literatura juvenil brasileira.

### Referências (teóricas):

ADORNO, T. W. **Indústria cultural e sociedade**. Tradução de Julia Elisabeth Levy. São Paulo: Paz e Terra, 2002

AGUIAR, V. T. A literatura infantil e juvenil brasileira faz história. In: MARTHA, A. A. P. **Tópicos de Literatura Infantil e Juvenil**. Maringá: Eduem, 2011. cap. 3, p. 51-70.

AGUIAR, V. T. **O leitor competente à luz da teoria literária**. Revista Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro, v. 124, n. 23/34, jan. / mar. 1996.

AMAZON. **Pato: uma distopia à brasileira**. Disponível em: <https://www.amazon.com.br/Pato-Uma-Distopia-%C3%A0-Brasileira-ebook/dp/B09GD77T4G>. Acesso em: 2 Nov. 2024.

ARENDT, H. **Origens do Totalitarismo**: anti-semitismo, imperialismo e totalitarismo Trad. Roberto Raposo. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

ARIÈS, P. **História social da criança e da família**. Tradução de Dora Flaksman. Rio de Janeiro: Guanabara, 1981.

ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. José J. de Macedo. 2. ed. São Paulo: Ed. Martin Claret, 1965.

ARRUDA, J. J. A. **A crise do capitalismo liberal**. O século XX. O tempo das crises, v. 2, p. 11 - 34, 2000.

BAUMAN, Z. **44 cartas do mundo líquido moderno**. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2010.

BAUMAN, Z. **Identidade**: entrevista a Benedetto Vecchi. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

BECKETT, S. De grands romanciers écrivent pour les enfants. Montréal: Les Presses de l'Université de Montréal, 1997.

BERRIEL, C. E. O. Prefácio. In.: BIANCHETTI, L; THIESEN, J. **Utopias e distopias na Modernidade**: educadores em diálogo com T. Morus, F. Bacon, J. Bentham, A Huxley e G. Orwell. Ijuí: Editora Unijuí, 2014.

BERMAN, M. **Tudo que é sólido desmancha no ar**: a aventura da modernidade. Tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BEAUVOIR S. O Segundo Sexo. Tradução de Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; 1949.

BEZERRA, S. M; FILHO, S. S. As bombas sobre Hiroshima e Nagasaki: um precedente ao terrorismo atômico. **Anais do XIV Encontro de Iniciação Científica da UNI7**, 2018. Disponível em: <<https://periodicos.uni7.edu.br/index.php/iniciacao-cientifica/article/view/673>>.

BITTENCOURT, M. C. **Consumo sustentável e sua relevância na cultura contemporânea: análise de hábitos e práticas nas dimensões da cultura de consumo.** 2013. 156 f. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/11941>. Acesso em: 2 Nov. 2025.

**BLACK MIRROR** [Seriado]. Direção: Joe Wright. Produção: Charlie Brooker. Netflix, 2011.

BOGO, M. B. Inovação e o sentido de vanguarda no design gráfico editorial. Da pesquisa, v. 11, p. 201-217, 2016, p. 203.

BORELLI, S. H. S. Ação, suspense, emoção. Literatura e cultura de massa no Brasil. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.

BRASIL. **Constituição (1988)**. Constituição da República Federativa do Brasil. Diário Oficial.

CAMARANI, A. L. S. **A literatura fantástica: caminhos teóricos.** São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014.

CANDIDO, A. **Literatura e Sociedade.** Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

CANDIDO, A. **Direitos Humanos e literatura.** In: A.C.R. Fester (Org.) Direitos humanos E... Cjp / Ed. Brasiliense, 1989.

CARVALHO, A S. **Literatura distópica juvenil: da tessitura do texto ao tecido social.** 2022. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2022.

CECCANTINI, J. L. C. T. Perspectivas de pesquisa em literatura infanto-juvenil. In: CECCANTINI, J. L. C. T. (Org.). *Leitura e literatura infanto-juvenil: memórias de Gramado.* São Paulo: Cultura Acadêmica, 2004, p. 19-37

CERVERA, J. B. Teoría de la literatura infantil. Bilbao: Mensajero, 1991.

CLAEYS, G. **Dystopia: a natural history.** Oxford University Press, 2017.

COELHO, N. N. **Literatura infantil: teoria, análise, didática.** São Paulo: Moderna, 2000.

COPEL, R. J; SAVELI, E. L. **Programas, Projetos e Campanhas de Incentivo à Leitura: uma visão histórica.** Disponível em: < [https://alb.org.br/arquivo-morto/edicoes\\_anteriores/anais16/sem07pdf/sm07ss11\\_07.pdf](https://alb.org.br/arquivo-morto/edicoes_anteriores/anais16/sem07pdf/sm07ss11_07.pdf)> Acesso em: 08 de ago de 2022.

COUTO, J. L. P. **Mundos fabulados.** In: XI Encontro Regional da ABCiber - UFJF, Juiz de Fora-MG, 2018.

DISTOPIA. In: MICHAELIS, Dicionário Online de Português. On-line, 2023. Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/modernoportugues/busca/portugues-brasileiro/distopia>>. Acesso em: 20/03/2023.

ECO, U. **Apocalípticos e integrados**. Tradução de Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1979.

EDITORA DO BRASIL. **Terra apagada** [Material de apoio pedagógico]. São Paulo: Editora do Brasil, 2022. Disponível em: [https://www.editoradobrasil.com.br/wp-content/uploads/2022/06/PL\\_Terra-apagada\\_M23.pdf](https://www.editoradobrasil.com.br/wp-content/uploads/2022/06/PL_Terra-apagada_M23.pdf). Acesso em: 25 nov. 2024.

EDRAL, A. S. B. **Distopias do hoje**: as semelhanças das narrativas distópicas Black Mirror e The Handmaid's tale com o contemporâneo brasileiro. 2021. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

FERREIRA, V. V. **O bom lugar, o futuro catastrófico, a ficção científica e algumas distopias brasileiras**. 2015. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

FIGUEIREDO, C. D. DE. Da utopia à distopia: política e liberdade. **Revista online de Literatura e Linguística**, p. 324–362, 1 jul. 2009.

FIRPO, L. Para uma definição de “Utopia”. **Revista Morus**, p. 227 – 237, 2005.

FOUCAULT, M. **Microfísica do poder**. Organização e tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

FRYE, N. “Variety of Literary Utopias”. *Daedalus*, Vol. 94, nº 2, 1965.

G1. Manifestantes imitam gesto de ‘Jogos Vorazes’ e são detidos na Tailândia. **Portal G1**. Disponível em: <https://g1.globo.com/mundo/noticia/2014/11/manifestantes-imitam-gesto-de-jogos-vorazes-e-sao-detidos-na-tailandia.html>. Acesso em: 24 jul. 2024.

GENETTE, G. **Discurso da narrativa**. Trad. Laura S. de Almeida. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

GIL, A. C. Como classificar as pesquisas. In: **Como elaborar projetos de pesquisa**. 4a. ed. São Paulo: Atlas, 2002.

GROPPO, L. **Juventudes e políticas públicas**: comentários sobre as concepções sociológicas de juventude. *Revista Desidades*, No 14, ano 5, 2017. Disponível em:<<https://revistas.ufrj.br/index.php/desidades/article/view/9574/7482>>. Acesso em: 14 de maio de 2022.

HILÁRIO, C. Teoria Crítica e Literatura: a distopia como ferramenta de análise radical da modernidade. **Anuário de Literatura**, [S. l.], v. 18, n. 2, p. 201–215, 2013.

HOBBS, T. **Leviatã ou matéria, forma e poder de um Estado eclesiástico e civil**. 2. ed. Tradução por Eunice Ostrensky. s. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

HOBBS, E. J. **A Era das revoluções**. Europa, 1789-1848. Tradução de Maria Teresa Lopes Teixeira e Marcos Penchel. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2007

HOBBS, E. J. **A Era do Capital**. Tradução de Luiz Alberto Monjardim. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 3ª edição, 1982

HOBSBAWM, E. J. **A Era dos Extremos**. Tradução de Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Companhia das letras. 2ª edição, 1995.

IBGE. Em pesquisa inédita do IBGE, 2,9 milhões de adultos se declararam homossexuais ou bissexuais em 2019. **IBGE**. Disponível em: <https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-noticias/2012-agencia-de-noticias/noticias/33785-em-pesquisa-inedita-do-ibge-2-9-milhoes-de-adultos-se-declararam-homossexuais-ou-bissexuais-em-2019>. Acesso em: 2 Nov. 2024.

IPEA. Desigualdade de oportunidades entre negros e brancos no Brasil: o que mudou nos últimos anos?. **IPEA**. Disponível em: [https://repositorio.ipea.gov.br/bitstream/11058/10623/1/td\\_2657.pdf](https://repositorio.ipea.gov.br/bitstream/11058/10623/1/td_2657.pdf). Acesso em: 2 Nov. 2024.

JACOBY, R. **O fim da utopia**. Tradução de Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Record, 2001.

JAMES, K. Imagined Futures: Death and the Post-Disaster Novel. In: **Death, gender and sexuality in contemporary adolescent literature**. New York: Routledge, 2009.

JUNIOR, A. F. **Operadores de leitura da narrativa**, In BONNICI, T. ZOLIM, L. Teoria literária abordagens históricas e tendências contemporâneas. Maringá EDUEM, 2005.

KRISHAN K. **Utopia and Anti-Utopia in Modern Times**. Oxford: Basil Blackwell, 1987.

KRÜGER, L. de C.; MARQUES, E. M. de. A literatura distópica infanto-juvenil como um espaço para discussões fora do espaço acadêmico. **Communitas**, v. 4, n. 8, jul./dez. 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufac.br/index.php/COMMUNITAS/article/view/4392>. Acesso em: 20 dez. 2023.

KÖSTER, P. **Dystopia: An Eighteenth Century Appearance**. In: *Notes & Queries*. Oxford, 1983.

LAJOLO, M. ZILBERMAN, R. **Literatura Infantil Brasileira: História e histórias**. São Paulo: Ática, 2007.

LINEBAUGH, P; REDIKER, M. **A hidra de muitas cabeças: marinheiros, escravos, plebeus e a história oculta do Atlântico revolucionário** (trad. Berilo Vargas). São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

LITERATURE NEWS. *Young People's Reading Habits in the Digital Age: A Shift in Preferences and Impact on Comprehension*. Disponível em: <https://literaturenews.in/world/young-peoples-reading-habits-in-the-digital-age-a-shift-in-preferences-and-impact-on-comprehension/>. Acesso em: 24 dez. 2024.

MACHADO, H. L. **Distopia made in Brasil no imaginário contemporâneo: uma análise da série televisiva 3% – Três por Cento**. 2021. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Estadual Paulista, Bauru, 2021.

MARIN, L. 1973. *Utopiques: Jeux d'espaces*. Paris: Minuit.

MARTHA, A. A. P. Literatura infantil e juvenil: concepções introdutórias. In: MARTHA, A. A. P. **Tópicos de Literatura Infantil e Juvenil**. Maringá: Eduem, 2011. cap. 1, p. 15-24.

MARTHA. TEMAS E FORMAS DA NARRATIVA JUVENIL BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA. Anais do SILEL. Volume 2, Número 2. Uberlândia: EDUFU, 2011

MARX, K; ENGELS, F. **O Manifesto do Partido Comunista**. Tradução de Victor Hugo Klagsbrunn. Editora Expressão Popular, 1ª Ed. São Paulo, 2008.

MILLER, G. **Mad Max**. Direção de George Miller. Produção de Byron Kennedy. Warner Bros, 1979.

MILLER, G. **Mad Max: estrada da fúria**. Direção de George Miller. Produção de Doug Mitchell. Warner Bros, 2015.

MORAES, H. Literatura e utopia: duas noções em cotejo. **Revista Alere**, 22, 195–220. Disponível em < <https://periodicos.unemat.br/index.php/alere/article/view/5896>>. Acesso em 19 de jan. 2023

MORTATTI, M. R. L. Leitura crítica da literatura infantil. *Itinerários*, Araraquara, n. 17/18, p. 179-188, 2001.

PERROTTI, E. **O texto sedutor na literatura infantil**. São Paulo: Ícone, 1986.

PLATÃO. República. Rio de Janeiro: Editora Best Seller, 2002. Tradução de Enrico Corvisieri.

QUEIRÓS, B. C. **Sobre ler, escrever e outros diálogos**. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

REIS, C. **Dicionário de Narratologia**. São Paulo: Editora Ática, 1988.

ROAS, D. **A ameaça do fantástico: aproximações teóricas I** David Roas; tradução Juli6n Fuks. - 1.ed. - São Paulo: Editora Unesp, 2014.

ROUSSEAU, J. J. **Do Contrato Social**. 3a. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

SILVA, E. M. (2021). A literatura distópica e a sua obscura utopia. **Revista Ibero-Americana De Humanidades, Ciências E Educação**, 7(12), 1375–1393. <https://doi.org/10.51891/rease.v7i12.3580>

SOARES, J. P. **O último homem (1826): distopismo e profecia feminina no romance de Mary Shelley**. 2020. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2020. Disponível em: <https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/123456789/20693>. Acesso em: 11 abr. 2025.

STIELTJES, C. **A ironia em a Utopia de Thomas More: ideologia e história**. Dissertação de doutorado em filosofia. p. 278 São Paulo: USP, 2005.

SUVIN, D. Positions and Presuppositions in Science Fiction. Kent: Kent University Press, 1988.

SUSSMAN, R. W. Modern Racism and Anti-Immigration Policies *In*: SUSSMAN, R. W. *In: The myth of race: the troubling persistence of an unscientific idea*. Harvard College Press: 2014.

THOMPSON, Jhon B. **Mercadores da cultura**: o mercado editorial do século XXI / Jhon B. Thompson; Tradução: Alzira Allegro. - São Paulo: Editora Unesp, 2013.

TOMACHEVSKI, B. Temática. *In*: EIKHENBAUM, B. et al. **Teoria literária**: os formalistas russos. Porto Alegre: Globo, 1976. p. 169-204

TRINDADE, A. K; ROSENFELD, L. Direito contra literatura: liberdade, censura e democracia. **Chapecó**, v. 14, n. 2, p. 495-510, jul./dez. 2013

VALENTE, T. A. Utopia, distopia e realidade: um novo verismo na literatura para jovens. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v. 45, n. 3, p. 70-74, jul./set. 2010.

VEJA. Novo Jogos Vorazes dribla a crise e vende 500 mil cópias em uma semana. **Revista Veja**. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/cultura/novo-jogos-vorazes-dribla-a-crise-e-vende-500-mil-copias-em-uma-semana>. Acesso em: 24 jul. 2025.

VIEGNES, M. **L'envoûtante étrangeté: le fantastique dans la poésie française (1820-1924)**. Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble, 2006.

WILLMONT, H. P. **Primeira Guerra Mundial**. Tradução de Cecília Bartalotti. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

WILLMONT, H. P. **Segunda Guerra Mundial**. Tradução de Ricardo Aníbal Rosenbuch. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

ZAMYATIN, I. **Nós**. Tradução de Gabriela Soares. São Paulo: editora Aleph, 2017.

ZILBERMAN, R. **A literatura infantil na escola**. 4 ed. São Paulo: Global, 1985.

ZILBERMAN, R. Introduzindo a Literatura Infanto-Juvenil. **Perspectiva**. CED, Florianópolis, 1(4), 98-102. Jan./Dez. 1985.

### **Referências (literárias):**

- ATWOOD, M. **O Conto da Aia**. Tradução de Ana Deiró. Rio de Janeiro: Rocco, 2017
- BERNARDO, G. **Monte Verità**. 1. ed. Rio de Janeiro: Rocco Jovens Leitores, 2009.
- BRADBURY, R. **Fahrenheit 451**. Tradução de Cid Knipel Moreira. São Paulo: Globo, 1982.
- BRANDÃO, A. B. **Entre a luz e a escuridão**. São Paulo: Verus, 2019.
- BRAS, L. **A última Guerra**. São Paulo: Biruta, 2008.
- BRAS, L. **Ventania Brava**. Ilustrações de Teo Adorno. 1. ed. São Paulo: SESI-SP, 2015.
- BURGESS, A. **Laranja Mecânica**. Tradução de Fábio Fernandes. São Paulo: Aleph, 2004.
- CAGNO, F. **Adagio**. Ilustrações de Brão e Sara Prado. São Paulo: AVEC Editora, 2020.
- COLLINS, S. **Jogos Vorazes**. Rio de Janeiro: Rocco Jovens Leitores, 2010.
- COLLINS, S. **A Esperança**. Rio de Janeiro: Rocco Jovens Leitores, 2011.
- COLLINS, S. **A Cantiga dos Pássaros e das Serpentes**. Tradução de Regiane Winarski. São Paulo: Rocco, 2020.
- DASHNER, J. **Maze Runner: Correr ou Morrer**. Tradução de Henrique de Breia e Szolnok. Rio de Janeiro: Vergara & Riba, 2010.
- DIAS, F. **Exilados**. São Paulo: Chiado Brasil, 2021.
- EDUARDO M. C. **Amazônia 22**. 1ª edição: Amazon, 2017.
- MELO, A. C. **A Rainha Perdida - Volume 1**. 1. ed. São Paulo: Opala, 2020.
- HUXLEY, A. **Admirável Mundo Novo**. São Paulo: Abril Cultural, 1982.
- MENDES, M. **Raízes de Esperança: Contos Afrofuturistas**. Cartola Editora, 2024.
- MESA, D. **Distopia: lado I**. 1ª edição: Amazon, 2016.
- MORAES, E. **Futuro Renegado**. [s.l.]: Amazon, 2015.
- MORAIS, B. **A Ilha dos Dissidentes**. São Paulo: Gutenberg, 2013.
- MORUS, T. **Utopia**. Prefácio: João Almino; Tradução: Anah de Melo Franco. Brasília: Editora Universidade de Brasília: Instituto de Pesquisa de Relações Internacionais, 2004
- MOTA, L. **Olhos de pixel**. 1. ed: Rocco, 2024.
- NICOLELIS, M. **Nada mais será como antes**. 1. ed. São Paulo: Planeta Minotauro, 2024.
- NOVELLO, E. **Ninguém nasce herói**. 1. ed. São Paulo: Seguinte, 2017.

- OKORAFOR, N. **Bruxa Akata (Vol. 1)**. Tradução de João Sette Câmara. 1. ed. São Paulo: Galera, 2018.
- OKORAFOR, N. **Quem teme a morte**. Tradução de Mariana Mesquita. 1. ed. São Paulo: Geração Editorial, 2014.
- ORWELL, G. **1984**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- PACHECO, A. P. **Pandora**. 1. ed. São Paulo: Fósforo Editora, 2023.
- PIZAIA, C. **Terra Apagada**. Ilustrações de Gustavo Piqueira e Casa Rex. 1. ed. São Paulo: Editora do Brasil, 2022.
- RAGAZZO, R. **Cidade Banida**. 1. ed. São Paulo: Planeta, 2016.
- RIBEIRO, J. **Trilogia Vera Cruz**. 1ª edição: Amazon, 2017.
- ROTH, V. **Divergente**. Tradução de Lucas Peterson. São Paulo: Rocco, 2012.
- SANTOS, A. **O Último Ancestral**. São Paulo: HarperCollins Brasil, 2021.
- SILVA, T. **2097**. [s.l.]: Amazon, 2024.
- SIMÕES ALVES, L. **CHAOS: Livro I**. 1ª edição: Amazon, 2021.
- SPINDLER, R. **A torre acima do véu**. São Paulo: Giz Editorial, 2015.
- VOLP, S. **O Segredo das larvas**. Rio de Janeiro: Editora Letras e Versos, 2019.
- ZAMIÁTIN, I. **Nós**. Tradução de Gabriela Soares. São Paulo: Aleph, 2017.