

# entrevista

## FICÇÃO DISTÓPICA, ESPERANÇA UTÓPICA: UMA ENTREVISTA COM RAFFAELLA BACCOLINI E TOM MOYLAN

Elton Furlanetto (UFMS)<sup>1</sup>  
Felipe Benicio (Ufal)<sup>2</sup>

Tradução: Thayrone Ibsen  
Revisão da tradução: Felipe Benicio

**Ildney Cavalcanti:** Como parte da celebração dos 20 anos do grupo de pesquisa Literatura & Utopia, e numa parceria com a maravilhosa equipe editorial da *Revista Fantástica 451*, que já vem realizando sessões intituladas *FK*, *Vai Ter Entrevista*, tivemos o privilégio de receber dois importantes e brilhantes pensadoras/es dos utopismos em nossos tempos, professora Raffaella

<sup>1</sup> Doutor em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês, professor de Letras-Inglês da FAALC da Universidade Federal do Mato Grosso do Sul, campus Campo Grande, MS, Brasil. [elton.furlanetto@ufms.br](mailto:elton.furlanetto@ufms.br).

<sup>2</sup> Mestre em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Linguística e Literatura (PPGLL/Ufal), professor substituto do curso de Letras–Inglês da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Alagoas, Maceió, AL, Brasil. [felipebenicio.fb@gmail.com](mailto:felipebenicio.fb@gmail.com)

Baccolini (Universidade de Bologna) e professor Tom Moylan (Universidade de Limerick). Há décadas, Moylan e Baccolini têm desenvolvido parcerias de pesquisa e de ações acadêmicas, incluindo a fundação do *Ralahine Centre for Utopian Studies*, um espaço de referência em pesquisas na área. No decorrer desse tempo, o trabalho de ambas/os nos vem inspirando e provocando com inúmeros *insights* no campo dos Estudos Críticos da Utopia. A entrevista foi conduzida por dois pesquisadores que integram tanto o grupo Literatura & Utopia quanto o quadro editorial da *Fantástica*, Felipe Benicio e Elton Furlanetto, que levantaram questões relativas às utopias e distopias com as quais vivemos e sobre as quais estudamos, enfocando principalmente a predominância da produção literária distópica na contemporaneidade e seus protocolos ficcionais. Além do registro em vídeo<sup>3</sup>, vislumbramos a importância de fazer circular este importante diálogo também no formato impresso, para uma maior disseminação das ideias sobre os utopismos e distopismos contemporâneos em nosso meio acadêmico. E o resultado final, conforme conferimos abaixo, é também uma versão estendida, pois a conversa continuou via e-mail e temos, no final, duas perguntas bônus, especialmente para este dossiê comemorativo!

**Felipe Benicio:** Nos últimos anos, particularmente na segunda década do século 21, a palavra “distopia” tem se tornado parte do vocabulário da sociedade contemporânea, sendo usada nos mais variados e diferentes contextos, às vezes até mesmo separada de sua história literária. Atualmente, essa palavra parece traduzir os medos e ansiedades que surgem a partir das crises econômica, política e ecológica que estamos enfrentando neste momento. Como acadêmicos/as, como vocês entendem a distopia hoje? Seu entendimento sobre ela mudou de alguma forma recentemente? E, para vocês, trata-se apenas de um gênero (ou subgênero) literário ou podemos usá-la para descrever certos momentos da história humana, como muitas pessoas fazem atualmente?

---

3 Esta entrevista é uma versão editada e ampliada da conversa ocorrida durante o VI Colóquio *Literatura & Utopia*, em dezembro de 2020, que se encontra disponível on-line, no canal Literatura e Utopia, do YouTube, em: <https://www.youtube.com/watch?v=kOI0qlbIUUo>.

**Tom Moylan:** Sim, nosso entendimento a respeito da distopia realmente mudou recentemente, por conta das condições históricas e da própria mobilização da distopia mencionada por você. Para nós, a distopia ainda é fundamentalmente um termo que designa um gênero literário distinto, é uma categoria formal e interpretativa, com uma história particular e características formais. Mas é também uma apresentação em evolução, conforme o passar do tempo. Mas queremos começar hoje voltando um pouco àquilo que você estava identificando, ou seja, os modos pelos quais o termo “distopia”, mais frequentemente agora como adjetivo ao invés de substantivo, é usado para descrever a realidade social atual. O que nos preocupa, e é uma preocupação que você sugere em sua pergunta, e que é também a de muitos e muitas, é que esse tipo atual de descrição flutua na superfície, uma superfície representacional daquela realidade, e não traz à tona a grande capacidade de crítica epistemológica presente no potencial do imaginário distópico. Assim, essa atribuição distópica recente tende a ser então um mecanismo de tranquilização e compensação, não mais sendo um de crítica e transformação. É o objeto de um processo de comodificação, ou, como chamaremos, comercialização, que é, em realidade, parte da cultura de consumo neoliberal de nosso cotidiano. Então, fazendo uso dos termos de Ruth Levitas em *The concept of utopia* [O conceito de utopia] (1990), ele funciona mais como uma forma compensatória, ao invés de emancipatória. Nessa perspectiva, os processos capitalistas de alienação e exploração diluíram o imaginário distópico, eliminaram seu potencial crítico e visionário e o transformaram em uma forma de evocar, produzir e reproduzir um prazer repetitivo, em lugar de um inspirador. Um prazer repetitivo que Vandana Singh, escritora de ficção científica, tem chamado de “pornografia distópica”.<sup>4</sup> Assim, o que recebemos são nossos espelhos sombrios de reflexão, mas de uma reflexão superficial, ao invés de prisma crítico. Então, nossa preocupação é que essa forma de distopia contemporânea, com sua adoção, comodificação e alienação, funcione como uma forma de inoculação moral, em vez

---

4 SINGH, Vandana. What is to be done about climate change? Some thoughts as a writer (Symposium on science fiction and the climate crisis). *Science Fiction Studies*, Greencastle-IN, v. 45, n. 3, p. 429–430, Nov. 2018. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/10.5621/sciefictstud.45.3.0420>. Acesso em: 15 abri. 2020.

de gerar indignação política ou contestação. Creio que basta de mim por enquanto. Começemos a conversa. Passo para Raffaella.

**Raffaella Baccolini:** Bem, eu obviamente concordo com o que Tom disse. Temos trabalhado em conjunto, conversado sobre esses tópicos por tanto tempo. Uma das coisas em que penso: as distopias certamente têm sofrido mudanças. Um dos aspectos diferentes nas distopias de hoje é que não tratam realmente do futuro, estão mais para uma figuração ou uma descrição do presente. As distopias recentes são em geral situadas no futuro próximo, no presente, não necessariamente num futuro distante. E, certamente, ainda se trata de um gênero literário, concordo plenamente. Mas também, como Tom estava dizendo, o termo tem sido usado geralmente como um adjetivo, para descrever o presente, o que também acho que é uma forma de diminuir o poder radical da distopia. E, por mais atraente que possa ser descrever os tempos pelos quais estamos passando como distópicos — já que sentimos, sim, que estamos certamente vivendo em tempos distópicos —, há o risco de tornar tudo distópico, da mesma forma que, em anos recentes, “utopia” era usada para descrever praticamente qualquer tipo de desejo, certo? Até mesmo um cruzeiro seria um exemplo de utopia, ou uma joia ou qualquer outra coisa, na verdade. E se qualquer coisa pode se tornar distópica hoje, isso meio que neutraliza seus aspectos de estranhamento, assim como neutraliza seu componente crítico. Talvez, Tom, você queira acrescentar algo?

**TM:** A reprodução cultural e os mecanismos de *marketing* de um sistema capitalista estão sempre procurando por uma nova forma de produzir e entregar um produto. Acho que, em nossos tempos, a distopia foi transformada nisso, da forma que Raffaella descreveu, sendo agora frequentemente uma declaração de tendência, bem como uma declaração de comportamento, que reforça um tipo de ajuste niilista sombrio a uma vida sombria corriqueira, em vez de qualquer tipo de resistência contra ela, de maneira que descreve, mas não explora. E é, assim, algo que as pessoas podem apreciar bastante, posto que você pode, apenas,

*grosso modo*, chafurdar na sua escuridão, no seu desconforto, e essa tendência é reforçada por esse uso da distopia.

**RB:** Sim, a distopia tinha a função de nos alertar e fazer com que pensássemos e agíssemos criticamente, pensando no presente. E agora é quase como se elas se tornassem bastante reconfortantes, especialmente com a tendência daquelas que tenho chamado de “distopias comerciais”, com seus finais felizes. De certa forma, nós as lemos e exercitamos nossos medos e nos damos um tapinha nas costas, dizendo: “É, que bom que não estou vivendo naquela situação”.

**Elton Furlanetto:** Agradeço pelas respostas que nos deram até aqui e por estarem aqui conosco. Passarei para a próxima pergunta. Vocês dois editaram o volume *Dark horizons*, em 2003, combinando os diferentes pontos de vista de um grupo de acadêmicos e acadêmicas que, como vocês, identificaram uma mudança na ficção distópica perto do fim do século 20. Como pudemos perceber, em ressonância com os tempos sombrios que enfrentamos, as ficções distópicas proliferaram nessas duas décadas do século 21. No entanto, embora haja várias obras que alegam ter uma relação consanguínea com a tradição distópica (algo que é altamente explorado pelas empresas de *marketing*, que buscam saciar constantemente a crescente fome do público por esse tipo de ficção) e um número igual de outras obras que são lidas e analisadas sob tais perspectivas, há uma clara diferença entre um romance como *A estrada* (2006), de Cormac McCarthy e *Admirável mundo novo* (1932), de Huxley, e entre a trilogia *MaddAddam* (2003–2013), de Atwood, e *1984* (1949), de Orwell, ou *Nós* (1924), de Zamyatin. Visto que vocês afirmaram que a ficção distópica tem sofrido algumas transformações, então minha pergunta seria: Como vocês pensam que tal transformação acontece nessas duas últimas décadas? Ela se dá no nível temático, formal ou ambos?

**RB:** Sim, como você disse, já comentamos que a distopia, de fato, passou por mudanças, e Tom falou sobre como a distopia ou a utopia sempre refletem o momento histórico no qual são escri-

tas. Então, o momento histórico mudou, e, com isso, o mesmo aconteceu com a distopia. Sobre a sua pergunta, eu diria que já existe uma diferença entre o que temos chamado de distopias clássicas, as de Huxley e Orwell, e as distopias críticas dos anos 1980 e 1990. Mas há também agora uma mudança, das distopias críticas dos anos 1980 e 1990 para as distopias atuais. Acredito que haja uma mudança no nível temático, refletindo algumas das questões centrais, alguns dos problemas essenciais que enfrentamos hoje. Então, a chamada *Cli-Fi*, ficção climática, é provavelmente um dos gêneros mais escritos hoje, um tipo de romance ou filme de desastre apocalíptico, como *A estrada*. E claro, com a pandemia atual, acho que veremos também um crescimento desse tema nos próximos meses. Por conta da situação, acho que houve um retorno — com a eleição de indivíduos como Trump e Bolsonaro e soberanistas na Polônia e na Hungria — do tema dos direitos das mulheres, aborto, reprodução, estupro, questões que têm se tornado centrais mais uma vez nas distopias que estão sendo escritas hoje. Migração é certamente outro tema que está chegando às distopias recentes. Tecnologia e internet, ainda mais, assim como a vida cotidiana, como dissemos anteriormente. Essas distopias descrevem o presente, falam das pessoas do dia a dia e, de certa forma, focam mais no indivíduo, diria que mais do que nunca, embora ainda haja elementos de coletividade. O que encontramos em algumas das boas distopias que lemos hoje é a ideia de interdependência, que para mim é uma palavra-chave. Nós somos interdependentes, precisamos lidar com isso, apesar do isolamento, do populismo, do soberanismo e dessa retórica que estamos enfrentando. Mas pararei por aqui e deixarei Tom continuar.

**TM:** Eu concordo. E outra coisa que está no âmago de tudo isso — algo ainda bastante ativo na tradição da distopia crítica — é um exercício de esperança, diferente do colapso em direção à unidimensionalidade presente nas narrativas distópicas comerciais, nesse tipo de distopias mercantilizadas e soltas na cultura. Mas dando outro passo com Raffaella, certamente concordo sobre a alteração temática, e tais aspectos são importantes. Comentando

um pouco mais sobre a forma, visto que esta mudou novamente (e claro que isso aconteceria), é perceptível, como Raffaella disse, um deslocamento em direção ao indivíduo. Claro que sempre houve a presença do indivíduo nas obras distópicas: o/a protagonista que se encontra pego/a em um mundo e descobre que seu mundo é totalmente inadequado, opressivo, terrível, e se separa dele, tomando uma atitude — esta é a narrativa-chave da distopia, assim como a narrativa de descobrimento, exploração e iluminação é central para o romance utópico. Mas o distópico está mais perto do nosso presente. Então, a situação atual é a seguinte: onde o *cyberpunk* foi outrora o *20 minutos no futuro*<sup>5</sup>, as mais novas distopias, ao menos desde o ano 2000, talvez até um pouco antes, oferecem apenas um vislumbre do futuro, quando não se debruçam sobre o próprio presente no qual vivemos. Assim, em termos de forma, o que temos são narrativas mais centradas no indivíduo, desbravando a vida cotidiana, e não uma descoberta sistêmica sobre como funciona, em sua totalidade, o sistema opressivo distópico. E não há transformação final suficiente naquele sistema, apenas uma descoberta da opressão que há na vida cotidiana. E, a partir disso, há também a descoberta dos terrores do sistema, o que faz com que, em consonância, a forma narrativa em si seja muito mais fragmentada. Dessa forma, nos vemos imersos/as nesse presente do mundo distópico apresentado nos textos, assim como nós, leitores e leitoras, estamos imersos/s no presente do nosso próprio mundo distópico, tendo essa experiência de modo fragmentado, lendo uma narrativa que é fragmentada. Embora haja um protagonismo central, não raro, como disse Raffaella, há múltiplas perspectivas sendo desenvolvidas no decorrer de qualquer narrativa, e mesmo que o/a protagonista chegue a um ponto de vista utópico, um enclive ou oposição, graças a esse aspecto fragmentado, e também às múltiplas personagens desenvolvidas, temos exatamente aquilo que Raffaella falou sobre interdependência, uma sensibilidade coletiva interseccional que está presente no desenvolvimento da personagem.

---

<sup>5</sup> No original: 20 minutes into the future.

**RB:** Sobre o nível formal, acrescentaria que temos também aspectos de hibridismo de gênero em algumas das distopias recentes. Assim, temos uma mistura de gêneros literários, visto que há a narrativa distópica, mas também biografias, literatura de testemunho, temos alguma porção de realismo mágico, havendo algum uso de fantasia. Então essa característica também se faz presente. E, como Tom disse, há um tipo de perspectiva ou posicionamento utópico alcançado, há esperança a ser encontrada dentro das páginas da distopia, mas geralmente se trata de um passo muito pequeno, é uma mudança muito pequena nas vidas dos/as protagonistas, do indivíduo, às vezes em um nível muito pessoal. Porém, por conta dos múltiplos pontos de vista, por conta da interdependência, há também um tipo de sentimento mais coletivo.

**TM:** Sim, acredito que os pequenos passos são importantes. Usei o termo “distopia crítica” e, obviamente, as distopias críticas, sobre as quais escrevemos originalmente nos anos 1990, tinham seu momento de emergência e sua forma particulares. Mas, na ausência de melhor palavra ou termo, acho que as distopias atuais têm ao menos aquela sensibilidade distópica e, apesar de haver menos transformação sistêmica, há nelas também esses importantíssimos pequenos passos. Acredito que, dessa forma, elas realmente falam ao público leitor de hoje, não apenas aos jovens adultos que realmente as leem (bastante, aparentemente), mas a todos e todas nós, pois estamos igualmente inseridos/as nisso. Ao menos com as distopias críticas havia ainda uma memória de um momento passado para o qual se poderia olhar, tendo ele funcionado ou não. Mas agora o presente está tão enclausurado nesse espelho sombrio que é um grande esforço sequer começar um empenho para além dele, e é por isso que os/as múltiplos/as narradores/as ou seus pequenos passos e as múltiplas personagens que o/a narrador/a ou protagonista encontram são importantes.

Nesse ponto, quero voltar um pouco para a função da distopia. Phillip Wegner fala de distopia como um gênero pedagógico, no

sentido de que seu objetivo é educar o desejo de mudança do/a leitor/a. E aqui quero trazer um termo de Istvan Csicsery-Ronay que, mais recentemente, foi usado por Rebecca Evans na *Science Fiction Studies*,<sup>6</sup> e este termo é *ficcionalidade científica*, ou seja, aquela particularidade de leitura que o texto de ficção científica estabelece em suas páginas por meio do estranhamento, da abertura de possibilidades de crítica e da leitura do presente por uma perspectiva crítica, para que sejamos estranhos/as em uma terra familiar<sup>7</sup>. Nesse sentido, a ficcionalidade científica nomeia os protocolos de leitura disponibilizados por esse gênero, e isso é o que realmente o torna tão potencialmente subversivo. Diria que há uma particularidade distópica que é como a ficcionalidade científica, ou seja, que uma boa narrativa distópica trabalha com leitores e leitoras, e nos ensina, durante a leitura, a trilhar o que há além das páginas e olhar para nosso próprio mundo. No *Dystopia Project*, uma das coisas sobre as quais temos conversado é se devemos falar de uma hermenêutica distópica, ou um jeito distópico de interpretar, tanto para criticar quanto para mudar o mundo, e acho que essa é uma conversa em progresso que muitos e muitas de nós estamos compartilhando — Raffaella, eu e outros/as.

**RB:** Concordo plenamente com o que Tom disse e, ao mesmo tempo, sempre fico um pouco preocupada sobre como falar dessas coisas, porque você pode pensar: “É isso que a distopia deveria fazer”. E, dessa forma, sinto-me um tanto prescritiva. Então não quero arriscar, não quero correr o risco de ser prescritiva, mas acredito, sim, que uma boa distopia é aquela que lhe deixa desconfortável de maneira que não lhe tranquiliza, que faz você continuar pensando nela mesmo depois que você fecha o livro. É aí que o outro tipo de distopias — as que estão florescendo hoje, para as quais há um grande mercado, e que chamamos de distopias comerciais —, é aí que elas entram e se tornam mais um tipo

6 EVANS, Rebecca. Nomenclature, Narrative, and Novum: “The Anthropocene” and/as Science Fiction. *Science Fiction Studies*, Greencastle-IN, v. 45, n. 3, p. 429–430, Nov. 2018. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/10.5621/sciefictstud.45.3.0484>. Acesso em: 15 abri. 2020.

7 Trocadilho com o título do romance de *Stranger in a strange land* [Estranho/a numa terra estranha] (1961), de Robert Heinlein.

de trabalho compensatório e tranquilizador.

**TM:** Quero apenas aproveitar a deixa da questão prescritiva. Concordo plenamente. Nem mesmo uma boa distopia literária é um manual revolucionário, ela não delinea os passos corretos a serem dados. Por mais que eu possa favorecer Lenin em certas circunstâncias, isso não é algo que temos na narrativa, o que temos é exatamente o que acontecia nas utopias críticas e nas distopias críticas, ou seja, um afastamento dos modelos, seja dos esquemas da sociedade, seja da forma pela qual ela é conhecida epistemologicamente e modificada. Portanto, o protocolo de leitura distópico é aquele que nos convida e ensina a interpretar os sinais dos nossos tempos, e, voltando rapidamente à teologia da libertação, a perceber nosso processo de leitura derrubando o véu da nossa ignorância e a nossa cumplicidade com o sistema, assim, agindo de maneira diferente. Mas a ação só se dá através dos pequenos passos provenientes da situação das pessoas. E vemos isso em muitas das narrativas contemporâneas. Lembrou-me de uma das minhas histórias favoritas, uma das histórias do Velho Antônio, intitulada “The way” [O caminho], que está na coletânea *Zapatista stories* (2001), do Subcomandante Marcos. Nela o comandante<sup>8</sup> e Velho Antônio se perdem na floresta, e o comandante quer fazer uso de seu compasso e equipamento de orientação, mas Velho Antônio apenas continua a caminhar. No fim da história, eles chegam em casa e o comandante pergunta: “Como voltamos pra casa?”, ao que ele responde: “Chegamos lá porque aquela era nossa maneira de chegar lá. Passo a passo, encontramos nosso caminho”. Acho isso muito impactante. Mas, sim, não acho que gostaríamos de retroceder à prescrição.

**FB:** Obrigado mais uma vez. Algumas das coisas que vocês estão pontuando são muito importantes para mim, porque, na minha própria pesquisa, já encontrei algumas dessas características, como a múltipla perspectiva da narrativa. Pensando do ponto de vista utópico, com esse artifício, você implode a lógica da jornada do herói e tem uma maneira mais coletiva de ação. E isso é ótimo.

---

8 Subcomandante Marcos, autor do livro *Zapatista stories*, foi líder militar e porta-voz do Exército Zapatista de Liberación Nacional entre 1994 e 2014.

Passemos para a próxima pergunta.

Em trabalhos recentes, vocês dois reclamam dos romances distópicos que não desafiam as estruturas sociais no mundo exterior à ficção. (É sobre isso que estão falando agora, certo?) Ou que vão facilmente na direção de um final feliz mercantilizado. E, ao fazê-lo, essas obras ficcionais falham, ao não serem capazes de elevar a consciência do público leitor em relação ao mundo em que vivem. Ao mesmo tempo, ambos dão exemplos de narrativas distópicas que têm o potencial de oferecer aos/às leitores e leitoras a possibilidade de observar seu próprio mundo de forma mais crítica, ao revelar os perigos do presente e seus resultados, também convidando a imaginar um horizonte de esperança, logo utópico, articulado nas próprias páginas desses mundos ficcionais. Como exemplos de tais narrativas, Baccolini menciona o romance *As horas vermelhas* (2018), de Leni Zumas, e Moylan, *Uma guerra americana* (2017), de Omar El Akkad. Primeiramente, o que vocês têm a dizer sobre as anteriores, aquelas narrativas que Baccolini chama distopias comerciais e, segundo Moylan, que cita a escritora Vandana Singh, são parte de uma forma contemporânea de “pornografia distópica” que, ao lê-las, ao invés de esperança, provocam desespero e apatia no leitor ou na leitora? E pensando sobre aquele outro tipo de narrativa, como a de Zumas e a de Akkad, por que acham que são mais esperançosas, quais aspectos políticos e literários são apresentados nesses romances permitindo que os leiam tendo como base uma abordagem mais esperançosa? Poderiam nos dar mais exemplos desse tipo de ficção na literatura contemporânea? Acho que já responderam a primeira parte, certo?

**RB:** Bem, sim, parcialmente. Eu diria que, de certa forma, a cooptação da utopia foi um dos motivos pelos quais vários e várias de nós, incluindo Ildney Cavalcanti, eu mesma, Tom e outras pessoas se voltaram para a distopia. Porque, como eu dizia antes, o fato de que todo tipo de desejo havia se tornado utopia subtraiu o significado dessa palavra. Algo semelhante está acontecendo com a distopia hoje, com o que tenho chamado de cooptação, de

comercialização, da distopia. Eu diria que se pode perceber isso especialmente nas várias trilologias sendo lançadas para jovens adultos. Após o sucesso dos *Jogos vorazes* (2008–2010), de Suzanne Collins, tivemos uma abundância de ciclos distópicos, na verdade. Todos com o mesmo tipo de enredo. E, para mim, um exemplo que realmente captura o *marketing* que cerca a distopia é a trilogia *Divergente* (2011–2013), de Veronica Roth. Vocês sabem, livro popular se torna série de filmes... este descreve um mundo dividido em facções (cinco diferentes facções) e, claro, no primeiro livro, a editora anexou umas 70 páginas ao fim do volume, repletas das músicas em *Divergente*, uma lista de dicas sobre todo tipo de coisas, entrevistas com a autora, citações... Mas chega a um ponto — e, claro, isso é estratégia de *marketing*, sei que não é culpa da autora, isso é provavelmente decisão da editora —, mas em determinado ponto desse longo trabalho de extensão, há também um questionário, que faz aos leitores e às leitoras um certo número de perguntas e, no fim, você descobre qual facção lhe representa. Então, a própria ideia de um mundo dividido em facções, algo questionado no livro, torna-se um jogo no qual leitores e leitoras são chamados para participar, e, como eu dizia, isso provavelmente vem do departamento de *marketing* da editora. Porém, no último volume da trilogia *Divergente*, nos agradecimentos finais da autora, ela agradece a uma porção de leitores e leitoras, que ela novamente divide em facções. Então, mais uma vez, o mesmo sistema que é questionado se torna parte do artifício da autora. Cada facção tem um líder dentre os/as fãs. E você pondera o que se espera que esses jovens absorvam desses romances, que estão questionando o sistema e o replicando ao mesmo tempo. Então este seria um dos exemplos nos quais essas distopias perderam seu poder radical e se tornaram comerciais.

O outro caso, que é incrível, na minha opinião, é *O conto da aia* (1986), romance com o qual estou trabalhando novamente, em parte por causa do que tem acontecido, como a eleição de Trump, mas vários outros fatores tornaram *O conto da aia* muito atual nesta época. Esteve na lista de *bestsellers* em 2016 e 2017. Parte disso foi também por conta da adaptação para seriado de

TV, e, nesse ponto, temos um exemplo do que Tom estava mencionando, a pornografia distópica. Depois da primeira temporada, que acredito ter contribuído com algo interessante ao livro, ao destacar, por exemplo, a temática LGBTQIA+ e a questão racial, certamente mais presente na adaptação do que no original. No entanto, depois da primeira temporada, as seguintes, devo admitir que parei de vê-las, porque é como se fosse nada mais que pornografia distópica. É apenas o prazer em ver aquelas pobres aias sendo abusadas e agredidas e estupradas, e já vimos tudo isso, não há propósito em continuar essa história. Mas, ao mesmo tempo, temos a imagem icônica do vestido da aia, que tem sido usada positivamente em manifestações e protestos, em todo lugar, na Polônia, na Itália, nos Estados Unidos, no Brasil, na Argentina, já vi centenas de fotos. Por outro lado, há também a fantasia de aia *sexy* para Halloween, como também *lingerie*; casos de estilistas que usaram, apropriaram-se da imagem e assim, novamente, essas coisas meio que perdem seu poder, acima de tudo. Pararei por aqui. Acabei de falar sobre a comercialização, mas deixarei que Tom fale sobre algo mais e depois volto à discussão.

**TM:** Este não é um exemplo sobre o qual conversamos, Raffaella, mas pensando em trazer um terceiro exemplo na linha do que você está tratando, e este seria a trilogia *Jogos Vorazes*, particularmente a crítica feita por Franco Berardi, na qual ele lê Katniss como o sujeito neoliberal perfeito para tempos distópicos. Assim como se argumenta que uma linha contracultural da sensibilidade utópica dos anos 1970 acabou produzindo, ao invés de sujeitos radicalmente transformadores, empreendedores neoliberais exímios, o que temos em *Jogos Vorazes* e em *Divergente* é o indivíduo único que prevalece, que vence o jogo, que triunfa uma, duas, três vezes, o que faz com que *Jogos Vorazes* seja para a distopia o que Ayn Rand foi para a utopia em seu tempo. Nesse sentido, há grandes pesquisas a serem feitas. Inclusive, um grande projeto seria uma leitura da série *Black Mirror*, pois acho que essa série se situa bem na extremidade dessas duas tendências, a comercial e a crítica. Seria necessário fazer uma análise

minuciosa do texto, mas creio que resultaria em algo bastante revelador e seria um grande projeto de pesquisa, individual ou mesmo coletivo. Mas sim, talvez possamos nos tirar desse pântano sombrio de desespero e comentar alguns dos romances que Felipe mencionou, aqueles que realmente ainda são criticamente distópicos. Você mencionou Zumas e Akkad, mas também temos conversado sobre *Passagem para o Ocidente* (2017), de Mohsin Hamid. Recentemente, finalmente descobri (agora que o *Becoming*<sup>9</sup> está pronto, estou me atualizando como posso) Cory Doctorow e estou realmente imerso em sua série *Homeland*.<sup>10</sup> Acho que essas distopias realmente trilham numa direção muito diferente em relação à tendência comercial da qual Raffaella estava falando. Outras: *Estação Onze* (2014), Emily St. John Mandel, *O poder* (2016), de Naomi Alderman, *The Book of Joan* (2017), Lidia Yuknavitch, e até mesmo *Nova York 2140* (2017), de Kim Stanley Robinson. Raffaella, quer comentar algum desses? Podemos alternar nessa parte.

**RB:** Claro. Bem, a pergunta foi “o que as torna esperançosas”, e acho que em todos esses romances que Tom mencionou é o ponto de vista múltiplo e aquela interdependência, em especial em *As horas vermelhas*. Nesse romance seguimos as histórias dessas mulheres diferentes, mas também a forma como as vidas delas se entrelaçam. Algo que aprecio é que Zumas não opta pela saída mais fácil, ela não opta por um final tranquilizador, mas, de certo modo, deixa sua protagonista (se a professora for a protagonista, porque eu acho que todas são protagonistas de certa forma), porém é a professora quem seguimos mais que todas as outras, e ela não está exatamente feliz no fim; no entanto, ela fez algo muito bom por uma aluna e essa escolha individual repercutiu no coletivo, trouxe uma mudança que, voltando ao que eu dizia mais cedo, mostra a interdependência entre essas mulheres. Então, sim, eu diria que a interdependência e os múltiplos

---

9 *Becoming utopian: the culture and politics of radical transformation* (2020) é o livro mais recente publicado por Tom Moylan.

10 Série composta pelos livros *Little Brother* (2008), *Homeland* (2013), *Lawful Interception* (2013) e *Attack Surface* (2020).

tiplos pontos de vista são o que dá a dimensão coletiva a essas histórias muito individuais. Essa seria uma forma de manter a esperança nas páginas do livro. E, de certa forma, todas essas histórias são bastante fragmentadas, como *Os testamentos*, de Atwood, com o qual ainda preciso trabalhar, mas que achei um livro interessante, por ela não ter dado continuidade à história de Offred, ter seguido uma direção diferente, o que resultou em um livro interessante e inteligente. Acho que me decepcionei um pouco com o final, que foi um tanto feliz demais. No entanto, ela novamente compensa esse fim com o posfácio, com as notas, que também são muito importantes em *Os testamentos*, assim como são em *O conto da aia*. Algo que, infelizmente, todos os tipos de adaptação deixaram de fora. *O conto da aia* já foi adaptado para balé, ópera, peça teatral, filme, seriado de TV, todo tipo de coisa, mas ninguém atentou para o posfácio ao adaptá-lo e esta é uma parte muito, muito importante da história. Então, talvez esses sejam alguns exemplos dos outros pontos na sua pergunta.

**TM:** *As horas vermelhas* é realmente uma obra poderosa, astuciosa e subversivamente poderosa, porque nela temos essas quatro personagens — a professora, a dona de casa, a aluna, a curandeira —, cada uma delas esbarra em um sistema econômico e patriarcal que as desola e todas encontram suas formas de atravessá-lo, mas de maneiras muito interessantes naquele caminho interseccional, interdependente, do qual você tem falado, Raffaella, ajudando umas às outras, não explicitamente, embora às vezes sim, e todas elas chegam a algum lugar novo, há um *novum*, para fazer uso desse termo.<sup>11</sup> Ao fim, não há uma sociedade transformada, não há utopia, mal há um enclave utópico. Mas há a percepção do centro das mulheres, assim como da clínica, bem como de que há uma resistência maior lá fora, e uma que, pelo menos em um leitor como eu, deixa a sensação de que essas quatro manterão contato. Então há algo muito esperançoso no desdobrar da narrativa. Ela não nos conta, somos levados por

---

11 A ideia de *novum* em relação ao conceito de utopia é teorizada pelo filósofo Ernst Bloch em sua trilogia *O princípio esperança*. No âmbito dos estudos de ficção científica, o conceito foi reapropriado e reelaborado por Darko Suvin, que considera o *novum* o traço definidor dos textos de FC.

ela, e o mesmo acontece em *Os testamentos*. Sim, é a tia Lydia quem domina, mas são as irmãs que realmente se encarregam da ação. Como percebo frequentemente em Atwood, é o processo que realmente cativa, e o final meio que apenas resume tudo, de maneira bem fechada. Então, concordamos nisso. Quer falar sobre *Passagem para o Ocidente*?

**RB:** Sim.

**TM:** Esta é mais uma narrativa distópica muito interessante, nessa forma crítica e esperançosa. É um romance sobre migração, o que considero muito importante, tendo em vista o que dissemos mais cedo sobre os temas. É sobre migração e sobrevivência, e não apenas sobrevivência, mas também triunfo. As personagens agem individualmente, tornam-se um casal, posteriormente, separam-se e encontram seus próprios resultados narrativos. Ambos terminam em um enclave mais ou menos utópico na Califórnia —mais uma vez, a Califórnia figura iconicamente como um espaço utópico.<sup>12</sup> Acho que se trata de um romance muito poderoso e subversivo. E a única coisa que acrescentarei é o fato de que uma porção desses livros é sobre uma pessoa escrevendo um livro. *Uma guerra americana*, *Os testamentos* e até mesmo *As horas vermelhas*. Há algo muito autorreflexivo e, de novo, pedagógico acontecendo nesse âmbito entre autor/a e leitora/a, no sentido de que estamos sendo levados/as por entre cada uma dessas e de outras narrativas, em que temos um conto sobre escrita e um conto sobre leitura. Acho que se pode fazer mais nessa direção.

**RB:** Sim, *Passagem para o Ocidente* é um livro muito interessante, também muito poderoso, porque se considerarmos a ficção científica, não há realmente qualquer ciência nele. Ele me lembra, até certo ponto, *Kindred* (1979), de Octavia Butler, no qual se tem a jornada, a viagem no tempo, que não é explicada, que não pode ser explicada. E nesta narrativa temos as portas. Então aquele uso de fantasia — que algumas pessoas também chama-

---

12 Algo que também acontece na trilogia *Three Californias*, que é composta pelos romances *The wild shore* (1984), *The gold coast* (1988) e *Pacific edge* (1990), de Kim Stanley Robinson. O segundo volume dessa trilogia é um dos textos que Moylan, em seu *Scraps of the untainted sky* (2000), aponta como sendo um exemplo de distopia crítica.

ram de realismo mágico — muda o gênero até certo ponto, mas é um livro muito poderoso e importante, por conta de seu tema.

**FB:** No momento, vocês dois estão trabalhando em uma iniciativa que chamam de *Dystopia Project*. De que se trata e como funciona? Quais são os objetivos desse Projeto e o que motivou sua criação? Ele está relacionado, ou serve como resposta, ao nosso momento histórico ou é um resultado de suas recentes experiências de leitura?

**TM:** Um dos desdobramentos dos estudos da utopia ao redor do mundo tem sido o crescimento de unidades menores de pesquisadores e pesquisadoras e redes de pesquisa que abordam áreas específicas dessa pesquisa sobre utopia. Certamente, o projeto do seu grupo é um bom exemplo; mas penso também em esforços como o do *Parasocieties Research Group*, organizado na Universidade de Erlangen, ou do grupo *Pedagogies of Hope* [Pedagogias da esperança], encabeçado por Darren Webb, da Universidade de Sheffield. O *Dystopia Project* é mais um exemplo de tais grupos de pesquisa e de produção unidos por um tópico em foco.

Em 2019, o nosso pequeno grupo, coordenado por Patricia McManus, da Universidade de Brighton, ofereceu sua primeira oficina para abordar os desdobramentos acerca da questão da distopia, sobre os quais Raffaella e eu temos falado. Ou seja, a cooptação e a comercialização da categoria da distopia pelos sistemas da economia neoliberal e do gerenciamento acadêmico, transformando-a em uma forma de consumo e de inoculação moral, em vez de crítica e visão. Mas também abordamos as mudanças recentes na forma distópica e prosseguimos com o trabalho de investigar o potencial de uma hermenêutica distópica crítica.

Agora, deixarei o “Projeto Provisório do *Dystopia Project*” falar por si próprio:

“O *Dystopia Project* é um coletivo de acadêmicos e acadêmicas unidos pelo interesse em ampliar nossa compreensão da distopia. A urgência da nossa coalisão tem suas raízes no valor que depositamos na atividade acadêmica coletiva em um

momento crítico para as instituições acadêmicas, e na nossa insistência em aderir ao repertório das práticas intelectuais baseadas na noção e nas tradições da crítica e da interpretação.

Nosso objeto motivador, no entanto, é a distopia — sua história e suas formas narrativas, a geração, recepção e mutação destas, e suas interações na conceptualização da distopia como um gênero, e suas próprias interrelações com outros gêneros de ficção. Partindo disso, estamos também investigando as possibilidades e o potencial de uma hermenêutica distópica, ou mesmo de uma hermenêutica distópica crítica.

Reconhecemos que estamos vivendo uma situação de absoluta emergência. Essa emergência nos impacta a todos e todas diretamente, em termos do contexto global ao qual pertencemos, às nossas realidades políticas e econômicas, às universidades e outros locais em que vivemos e trabalhamos. Nosso firme pressuposto é que qualquer trabalho que fazemos como intelectuais, acadêmicos e acadêmicas também envolve necessariamente intervir nesse vários horizontes.

Esse entendimento do nosso próprio presente como um momento de crises tumultuosas, múltiplas e interconectadas é algo que motiva nosso trabalho. Nosso horizonte mais amplo é aquele utópico no qual o capitalismo tardio é insustentável, e um outro modo de viver é possível. Dentro dessa formação, faremos uso da atividade acadêmica nas áreas das ciências humanas como uma maneira tanto de reconhecer as deformações que o presente está lançando sobre os estudos dessas áreas e sobre aqueles e aquelas que as têm como ambiente de trabalho, quanto para usar esse conhecimento acadêmico simultaneamente a fim de contribuir na descoberta de caminhos para além dessas deformações. Isto é, desejamos localizar nosso próprio trabalho em relação ao mundo mais amplo no qual vivemos, assim como localizá-lo rigorosamente contra o movimento contemporâneo a favor da “pós-crítica” nas ciências humanas, e particularmente contra o movimento contemporâneo que objetiva dissolver a especificidade política da forma e da história nos Estudos da Utopia.

Existimos internacionalmente e acolhemos qualquer pessoa interessada em integrar nosso grupo, de qualquer lugar. Nossos únicos critérios são o empenho na busca de conhecimento acerca da distopia como um gênero histórico, e o compromisso de trabalhar de maneira coletiva.”

Atualmente, as tarefas específicas do grupo são as seguintes:

1. Um grupo de leitura que se reúne a cada trimestre, aproximadamente, para discutir materiais críticos e fictícios relevantes para o programa de pesquisa do grupo.

2. Um projeto de publicação a fim de reunir os resultados das nossas pesquisas e discussões, assim como receber trabalhos exteriores. Atualmente, o projeto inclui planos para uma coletânea de livros e discussões acerca de um periódico on-line ou uma série de *blogs*.

3. A primeira expressão pública do trabalho do *Dystopia Project* será sob a forma de um painel coletivo no congresso on-line promovido pela Universidade da Capadócia nos 14 e 15 dias de janeiro, cujo tema foi “Living in the End Times: Utopian & Dystopian Representations of Pandemics in Fiction, Film & Culture” [Vivendo o Fim dos Tempos: Representações Utópicas e Distópicas de Pandemias na Ficção, no Filme e na Cultura].<sup>13</sup>

Algumas das principais questões de pesquisa para o grupo atualmente são as seguintes:

- Por que o presente tem tantas ficções distópicas?
- Qual a relação com a utopia – se de fato ainda existe alguma – nessa infinidade de ficções distópicas?
- Como as distopias do século XXI alteram a já escrita história acadêmica sobre a cristalização e as mutações da distopia ao longo do século XX?
- Como podemos globalizar nossa abordagem às ficções distópicas ao passo que prestamos atenção às trajetórias específicas e às pressões internas que modelam as ficções de qualquer lugar em particular?

---

<sup>13</sup> O painel está disponível on-line e pode ser acessado por meio do seguinte link: [https://www.youtube.com/watch?v=wUiPYrCG\\_oY](https://www.youtube.com/watch?v=wUiPYrCG_oY).

• Como podemos modelar e entender a fuga do termo ‘distopia’ do campo da ficção e seu emprego em formações políticas como um adjetivo cujo papel é repreender o presente ou algum aspecto dele?

**RB:** Eu adicionaria duas coisas ao que Tom já afirmou tão claramente. Outra questão principal de pesquisa para mim é a natureza dos desfechos dessas ficções. O poder de inquietar o público leitor sem lhe reconfortar é ainda um dos principais elementos críticos da distopia, e das distopias críticas em particular.

Também gostaria de salientar um aspecto do projeto que acredito ser particularmente importante nesses tempos sombrios. Temos um compromisso de trabalhar como um coletivo. A natureza coletiva do nosso projeto é algo em que realmente acredito, numa época na qual a pandemia está forçando que todos e todas nós nos isolemos, e as políticas acadêmicas, bem como a cultura neoliberal e empresarial, não valorizam o trabalho coletivo, mas encorajam o individualismo e a competição entre pesquisadores/as e entre as universidades. Assim, o formato do grupo e sua modalidade de trabalho já são um aspecto significativo do projeto, assim como uma afirmação política. E eu gosto de pensar que o tipo de diálogo que Tom e eu temos mantido nesses vinte e poucos anos, o trabalho que desenvolvemos juntos e o fato de ainda apreciarmos fazê-lo é, de certa forma, parte desse projeto.

**TM:** Fico contente que Raffaella tenha mencionado esses pontos, e concordo plenamente. Realmente, um dos elementos importantes no *Dystopia Project* (de certa maneira, seu cerne intelectual e político) é o próprio formato organizacional e a prática do grupo. Não se trata simplesmente de uma conveniente formação que favorece as vidas de acadêmicos e acadêmicas ocupadas. Na realidade, ele é tanto uma declaração acerca das atuais condições alienantes de trabalho na academia e, por extensão, na sociedade, quanto um retrato das nossas respostas a essas condições. E a chave para essa resposta é o nosso formato coletivo, e, por extensão, nossa prática colaborativa. Ademais, como disse Raf-

faella, o formato do Projeto já incorpora o trabalho dialógico que ela e eu temos feito desde os anos 1990.

Também concordo com a importância de examinar os desfechos distópicos, e de compreender seu papel crucial na forma do gênero da distopia crítica, especialmente. E, sem querer forçar uma homologia, acredito que nossa preocupação com os  *finais* (e o valor da abertura crítica) também é expressado na prática em curso no Projeto: como um empreendimento coletivo e colaborativo, aberto ao aprendizado autorreflexivo e dialógico, estamos nos engajando em uma prática crítica e visionária que é radicalmente  *em aberto* (em oposição ao ímpeto por um  *fechamento*<sup>14</sup> imposto pelo juízo instrumental, disciplinar e ético de uma prática acadêmica conivente).

**EF:** Poderíamos afirmar que os filmes e séries distópicos da atualidade são os meios mais populares de acesso do público a algum tipo de figuração do futuro. Na sua opinião, podemos abordar filmes e séries distópicos usando o mesmo arcabouço teórico que usamos para analisar obras literárias? Se sim, poderíamos dizer que há filmes e séries que apresentam uma estrutura fechada, clássica, e outros uma estrutura mais em aberto, esperançosa e crítica? Poderia nos dar alguns exemplos? Além disso, em suas respostas anteriores, você afirmou que a literatura distópica contemporânea tem passado por algumas transformações. No que fiz respeito aos filmes e séries, você acredita que esses têm mudado com o tempo também?

**RB:** Esta é uma pergunta maravilhosa, e tentarei oferecer uma resposta, mesmo sem ser especialista em cinema e sem ter uma formação apropriada em estudos fílmicos. A primeira coisa que eu diria é que se faz necessário manobrar uma distinção entre os filmes convencionais (*mainstream*) de Hollywood e aqueles mais independentes. E uma outra distinção seria necessária no nível dos filmes e séries de televisão. Isto posto, eu acho que há filmes que são mais clássicos e outros mais críticos, mas, para mim, parece que o próprio meio e seu contexto socioeconômico devem ser

---

14 No original: (*en*)*closure*.

levados em consideração também.

Se eu considerar os filmes convencionais e os sucessos de bilheteria, eu diria que eles tendem a apresentar uma estrutura clássica, fechada. Mas isso é algo que está na natureza dos filmes, e dos filmes comerciais em particular. Há muitos exemplos de filmes mais “em aberto” que não agradaram ao público e, portanto, foram submetidos a cortes e mudanças pela indústria de Hollywood. Tomem, por exemplo, o famoso caso de *Blade Runner*: além da ausência da narração e algumas cenas que foram excluídas, a versão original terminava na cena do elevador fechando, deixando espectadores e espectadoras imaginando o que aconteceria com Deckard e Rachael (além de especulando sobre a possibilidade do próprio Deckard ser um replicante). Respostas negativas aos testes de pré-visualização fizeram com que o estúdio lançasse em 1982 a versão de cinema, nos Estados Unidos, com um “final feliz”: depois que Deckard e Rachael deixam o apartamento, eles dirigem em direção a um horizonte inesperadamente ensolarado e claro, ao passo que informam ao público que Rachael não padece do limite de vida manufaturado de quatro anos, comum aos/às demais replicantes. Um filme como *Limbo*, por outro lado, escrito, produzido, editado e dirigido pelo cineasta independente John Sayles, pôde se safar com um inquietante fim aberto, mesmo tendo deixado o público — além de certa porção da crítica — bastante insatisfeito. As regras de um filme hollywoodiano parecem exigir um final feliz, reconfortante e compensador, bem como o final feliz daquelas que temos chamado de distopias comerciais.

As distopias de mudança climática convencionais também representam esse padrão: elas tendem a focar em um evento catastrófico e na “solução” fornecida por um cientista (geralmente branco, homem e heterossexual), ao invés de mostrar a “violência lenta”, para citar Rob Nixon (*Slow Violence and the Environmentalism of the Poor* [Violência Lenta e o Ambientalismo do Pobre], 2011), e a necessidade de trabalhar coletivamente em níveis diferentes, das ações individuais às mais globais. É possível que a própria noção de narrativa fílmica convencional necessite de um

desfecho ou de uma resolução final, geralmente feliz.

Quanto às séries de televisão, me parece que a forma mais próxima do fim aberto é o gancho<sup>15</sup>, mas isso também acaba parcialmente resolvido no próximo episódio ou na próxima temporada. É da própria natureza da serialidade recusar o final — ou a série pararia —, e em vez disso requer crises contínuas a serem parcialmente resolvidas. Nesse sentido, trata-se de um fim aberto que, no episódio ou temporada seguinte, se encerra na forma de um final feliz (ou, às vezes, trágico).

**TM:** Eu concordo. Entretanto, eu imediatamente começaria minha resposta observando o óbvio: isto é, que nós já estamos lidando com uma forma diferente ao tratar do texto visual, em vez dos textos impressos. E com isso, sim, temos de presumir que o texto distópico visual, novamente diferenciado por ser televisivo ou fílmico, fará seu trabalho socialmente simbólico de maneira diferente. Assim, enquanto a análise teórica de interpretação/crítica profunda que Raffaella menciona é semelhante, ela precisa lidar com uma execução formal diferente em cada caso.

Aqui, então, retomarei a distinção feita por Raffaella entre os filmes convencionais de Hollywood e aqueles mais independentes ou *avant-garde* (sobre a televisão, comento a seguir) e darei continuidade à discussão sobre forma e execução. Gostaria de fazer uma distinção entre o enredo/trama narrativo de uma distopia visual e a *mise-en-scène*.

Refletindo nesses termos, o enredo, em um filme convencional ou mesmo distintamente comercial, pede, segundo a economia e a estética daquela forma, uma narrativa mais simples que procede da abertura à crise e à resolução, também conhecida como o final feliz. E sim, recentemente, isso é visto principalmente no sub-gênero de desastre, que é abundante, mas que também está conosco há muito tempo. Por outro lado, os filmes mais independentes, *avant-garde* ou experimentais são livres das algemas das narrativas tradicionais, comerciais (eu até acrescentaria reificadas e alienadas), e assim exploram finais ambíguos, em aberto, e, de fato, às vezes até múltiplos. Na segunda categoria, acre-

<sup>15</sup> No original: *cliffhanger*.

dito que se pode encontrar mais filmes distópicos críticos: dentre eles, aquele mencionado por Raffaella, o *Limbo* de John Sayles, mas também o seu *Homens Armados* (1997) e filmes como *Filhos da Esperança* (Alfonso Cuarón, 2006), *Pleasantville: A Vida em Preto e Branco* (Gary Ross, 1998) e *Birdbox* (Susanne Bier, 2018). E aqui a história de *Blade Runner* é interessante, cuja versão original (sob a direção de Ridley Scott) trabalhou bem o fim aberto, enquanto o produto posterior do estúdio, mais comercial, optou pelo final feliz descrito por Raffaella.

Para mim, no entanto, o aspecto mais empolgante e potencialmente crítico e visionário dos filmes distópicos não se encontra no enredo da narrativa (algo que no *Demand the impossible* chamei de estrutura discreta), mas sim na *mise-en-scène* (ou estrutura icônica). Ou seja, na representação da sociedade (ou, para usar um termo mais preciso da ficção científica, *worldbuilding* [construção de mundo]), uma rica densidade formal possibilita figurações que captam a complexa e contraditória realidade social dentro da qual a narrativa distópica acontece, mas essas são figurações que extrapolam os limites controladores do fechamento narrativo formal mais comercializado. Penso aqui na rica figuração de uma sombria realidade social distópica oferecida em *Filhos da Esperança*, que alcança profundamente as sensibilidades de espectadores e espectadoras de maneiras que vão além do (relativamente em aberto) final, da chegada da jovem personagem feminina e sua criança na boa embarcação Hope [Esperança]. Ou consideremos quaisquer outros filmes distópicos que nos ofereçam uma rica noção da realidade social destrutiva, especialmente quando causada por devastação capitalista e ambiental: podemos aqui considerar *Blade Runner*, *Brazil* (Terry Gilliam, 1985) etc.

As distopias televisivas, por sua vez, também devem ser consideradas e lidas como um outro modo formal de produção. Nesse ponto, como aludiu Raffaella, a natureza episódica das séries de TV precisa ser considerada diretamente. No entanto, mais uma vez haveria a distinção entre enredo e *mise-en-scène*. Na maioria das séries televisivas comerciais, o enredo precisa se

mover firmemente para frente semana após semana, não importando o quão complexo ele possa se tornar em termos de subenredos; mas a construção de mundo visual está poderosamente presente para o público desde o começo (e, às vezes, especialmente na abertura ou nos créditos). No meu caso, muitas séries televisivas distópicas capturam minha atenção por causa da sua construção de mundo, e penso aqui em exemplos como *The Expanse* [A Expansão], *The Man in the High Castle* [O Homem do Castelo Alto] e *O Conto da Aia*. Poderosas como são essas narrativas, as evocações visuais de condições distópicas são ainda mais fortes. Agora, se elas produzem o que Vandana Singh chama de “pornografia distópica”, que se regala nas imagens daquilo que é terrível, ou uma crítica distópica, é algo que precisa ser investigado mais a fundo.

Ademais, Raffaella comenta os ganchos dos finais de muitas séries televisivas. Não sei ao certo se veria isso da mesma forma, no sentido de que tal gancho necessariamente implica um final feliz. Acredito que esse recurso oferece ao público a possibilidade de um final que de fato *não* seria feliz, de que nem tudo daria certo, de que a toxicidade distópica encerraria possibilidades mais esperançosas. E mesmo assim, em uma maravilhosa dialética da forma, o gancho faz exatamente o que Raffaella sugere, ao *prometer* a eventual resolução, ou seja, o final feliz. Então talvez parte do prazer visual determinante nas séries televisivas seja precisamente seus fins periódicos e episódicos, seus ganchos. Isso também daria um projeto de pesquisa interessante.

**RB:** Obrigada, Tom, por esclarecer as diferenças nas execuções formais dos diferentes gêneros e mídias. Sim, do ponto de vista estrutural e estético, os ganchos servem mais para criar suspense, em vez de uma visão crítica de enredo e temas. O elemento crítico, quando presente, é mais visível no interior dos episódios, através do entrecruzamento de narrativas e contranarrativas, do que nos finais de cada episódio e/ou temporada. Claro, isso também se dá por conta da natureza diferente dos meios visuais e recursos técnicos empregados, como disse Tom.

**EF:** E nossa última pergunta, ou ao menos a última deste momento, é: o que significa ser utópico/a hoje? Como podemos enfrentar o senso comum da visão de utopia como um sonho distante ou impossível, expandindo para outros contextos, dentro e fora da universidade, as novas possibilidades do conceito em prática?

**RB:** Ser utópico/a para mim envolve um número de palavras-chave, e a primeira seria ser um/a ativista. Ser um/a ativista dentro e fora da universidade, do contexto acadêmico. Acho que essa seria a minha primeira resposta. Ser utópico/a também significaria ser feminista. Não acho que pode haver uma utopia sem feminismo, sem a igualdade, aceitação das diferenças, diversidade e respeito. As outras palavras que eu usaria seriam solidariedade, assim como bondade. A bondade tem sido bastante desqualificada no presente, não? Apresentá-la é o mesmo que mostrar fraqueza, debilidade, e se tornou uma qualidade feminina — um homem real não é bondoso, não pode ser. Assim, a bondade seria outra qualidade utópica para mim. Tudo isso ligado também à interseccionalidade, uma abordagem interseccional que fortalece a diversidade da qual falei. Essas seriam algumas das coisas que me vêm à mente, que se associam à utopia. Como afirma Lyman Tower Sargent, não são apenas sonhos, tampouco apenas desejo, mas também a ação. Por fim, pensamento e docência críticos — levar distopia e utopia para a sala de aula, e optar pela utopia.

**TM:** Bom, eu não precisaria dizer mais nada, pois concordo plenamente. Essa é uma das razões por que trabalhamos juntos.

Existe, no discurso teórico/acadêmico, uma tendência semelhante ao que dissemos sobre a distopia comercial, que é a seguinte: justamente quando esse tipo de utopismo e subjetividade utópica que Raffaella descreveu de forma tão poderosa se fazem necessários, há um recuo que reduz a utopia a um objeto de estudo para que pesquisas objetivas, empíricas e superficiais sobre a utopia possam ser conduzidas. Creio ser importante ir além desse tipo de academicismo. Sei que soa pomposo, mas é um termo velho e, creio, honrável, esse de intelectual engajado. Acho que é realmente importante que não estejamos usando este tempo

para pesquisas acadêmicas realmente rigorosas. Não que não estejamos fazendo isso no que tange à utopia, mas o fazemos a partir de uma perspectiva engajada com o mundo, como disse Raffaella. E, definitivamente, esse trabalho é exposto em nossa postura acadêmica, em nossa docência, assim como em nossas vidas como cidadãos e cidadãs e ativistas. É por isso que *Becoming utopian* se tornou uma síntese tão poderosa — não quero dizer que é a última coisa que afirmarei, mas é uma soma total de muito trabalho que levou a isso. Assim, ser utópico/a significa agir. Em conexão com o que Raffaella disse sobre bondade, para mim, os dois termos-chave são compaixão e cooperação. Talvez fosse possível adicionar colaboração. Só poderemos chegar lá coletivamente, como estamos fazendo hoje, como esse grupo faz. Anteriormente, falei sobre o *Dystopia Project*, que se trata de um grupo de pessoas que fazem esse tipo de pesquisa coletiva; agora chegamos a vocês, do Literatura e Utopia, fazendo suas pesquisas; de maneira semelhante, há o *Pedagogies of Hope*. Essas pequenas e flexíveis conexões são movimentos muito importantes dentro e fora da universidade. Apenas concordarei com Donna Haraway: precisamos ficar com o problema, e precisamos fazer com que as coisas mudem dentro dele.<sup>16</sup>

**RB:** Sim, eu gosto disso. Não que eu tenha muito a acrescentar, mas gosto da ideia do coletivo. Sinto que sou parte de um coletivo nesta conversa de hoje e no trabalho que temos realizado no *Dystopia Project*, assim como no trabalho com a série Ralahine. Realmente gosto de fazer parte de um coletivo, acho isso muito importante.

**TM:** Também o valor do diálogo, como o nosso, Raffaella, que existe há tanto tempo. Ambos contribuímos com algo, mas em certo ponto chega tudo a outro lugar, há um terceiro estágio que surge desse diálogo, e agora o diálogo cresce, e isso é utópico. Porque se não tivermos esse tipo de utopismo, o tipo de singularidade do mundo sistêmico em que vivemos, tanto dentro quanto fora da universidade, nos esmagará.

---

<sup>16</sup> Alusão ao livro *Staying with the trouble: making kin in the Chthulucene* (2016).