

## RECUPERANDO A ESPERANÇA EM MEIO À ESCURIDÃO: O PAPEL DO GÊNERO EM NARRATIVAS DISTÓPICAS

*Recovering Hope in Darkness: The Role of Gender in Dystopian Narratives*

Raffaella BACCOLINI

Università di Bologna, Forlì Campus

raffaella.baccolini@unibo.it

<https://orcid.org/0000-0002-8380-7867>

Tradução de:

Evanir PAVLOSKI

Universidade Estadual de Ponta Grossa

evanir.pv@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-1986-3589>

Thayrone IBSEN

Universidade Federal de Alagoas

t.i.knightt@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-6694-021X>

**RESUMO:** Meu objetivo é comentar a distopia a partir de uma abordagem que tem destacado, desde o início, questões de escrita em suas intersecções com questões de gênero e da desconstrução da alta e da baixa cultura. Na primeira parte do artigo, desenvolvo uma reflexão sobre o gênero da distopia, seus elementos constitutivos e suas transformações, com um olhar específico para sua dimensão de gênero, suas características formais e temáticas, bem como seus modos de articular horizontes de esperança. Na segunda parte, eu reflito sobre as convenções e desenvolvimentos da distopia, me apoiando nos estudos de Lyman Sargent (1994, 2022), em meu próprio trabalho e junto com Tom Moylan (2003, 2020), e os de Ildney Cavalcanti (2000), Ruth Levitas (2007). Entendo que a distopia permanece sendo um termo para um gênero literário distinto, com sua história particular, suas características formais, mas também sua forma evolutiva. Na terceira parte do artigo, analiso o romance de Leni Zumas, *As horas vermelhas*: para que servem as mulheres, como exemplo das distopias críticas produzidas hoje. Finalmente, concluo que, em tempos sombrios, a literatura distópica se torna ainda mais importante para nós, oferecendo tanto as ferramentas quanto o incentivo necessário para que interpretemos criticamente e transformemos nosso presente.

**PALAVRAS-CHAVE:** Distopia (crítica); Gênero; Indefinição de gênero

ro; Leni Zumas.

**ABSTRACT:** My aim is to comment on dystopia based on an approach that has foregrounded, from its very beginning, issues of writing in their intersection with gender and the deconstruction of high and low culture. In the first part of the article, I carry out a reflection on the genre of dystopia, how it has changed, its constituent elements and their transformations, with a look in particular to its gender dimension, its formal and thematic features, as well as to its modes of articulating horizons of hope. In the second part, I discuss dystopian conventions and developments, drawing from Lyman Sargent's (1994, 2022), my own work and together with Tom Moylan (2003, 2020), Ildney Cavalcanti's (2000), Ruth Levitas's (2007) contributions. I understand that dystopia remains fundamentally a term for a distinct literary genre, with its particular history, its formal characteristics, but also its evolving form. In the third part of the article, I analyze Leni Zumas's *Red Clocks*, as an example of critical dystopias produced today. Finally, I conclude that in dark times, dystopian literature becomes even more important to us, providing both the tools and the necessary incentive that we need to critically interpret and transform our present.

**KEYWORDS:** (Critical) Dystopia; Gender; Gender blurring; Leni Zumas.

## INTRODUÇÃO

Como uma mulher italiana que concluiu a graduação nos Estados Unidos e que se especializou na “alta” poesia americana, minha abordagem dos estudos da utopia tem sido moldada pelas minhas particularidades culturais e biográficas, assim como pela minha posição geográfica<sup>1</sup>. Trata-se, portanto, de uma abordagem híbrida que combina essas particularidades geográficas e históricas com outros aspectos como desejo e interesse. Mais especificamente, o meu interesse na teoria feminista e em obras de mulheres que se coadunaram com a minha convicção de que a boa literatura deve perturbar e inquietar os leitores. Eu acredito que um sentimento de deslocamento, de se sentir fora de casa no mundo, é uma condição necessária para a utopia e para o desejo de contribuir com a transformação da sociedade. É uma abordagem que tem destacado, desde o início, questões de escrita em suas intersecções com questões de gênero e da desconstrução da alta e da baixa cultura. Tal abordagem, entretanto, tem considerado e deve considerar as circunstâncias políticas e culturais que caracterizaram os últimos anos.

Eu gostaria de começar com uma citação de Virginia Woolf, mesmo ela não sendo uma autora tradicionalmente associada aos gêneros da distopia e da ficção científica. A citação é a afirmação de que

Em dezembro de 1910 ou por volta dessa data, a natureza humana mudou. [...] Todas as relações humanas mudaram — aquelas entre senhores e servos, maridos e esposas, pais e filhos. E quando as relações humanas mudam, há ao mesmo tempo uma mudança na religião, no comportamento, na política e na literatura (WOOLF, 1924, p. 4-5).

Eu escolhi começar com essa citação porque eu creio que estamos testemunhando um desses momentos na história, um “evento” que rompeu com a aparência da normalidade, causando uma transformação nos relacionamentos, mas também na literatura e nas distopias, em particular, o que, conseqüentemente, abre espaço para repensarmos nossos pressupostos.

---

1 Uma versão deste artigo foi proferida como palestra na Conferência Minuto 2 (04 a 05 de dezembro de 2021). Eu gostaria de agradecer à Ildney Cavalcanti, a Elton Furlanetto e a todo o público pela estimulante discussão. Fazer parte da conferência me deu uma oportunidade para praticar o que significa ser “uma pessoa utópica” — uma pergunta que Elton Furlanetto fez a Tom Moylan e a mim durante o “Simpósio Diálogos Fantásticos (Fantástica 451)”, em 2020 (Ver BACCOLINI; MOYLAN, 2020). Para mim, ser uma estudiosa da utopia e da distopia significa tentar se tornar uma agente de mudanças radicais, ser uma ativista dentro e fora da universidade, ensinar e continuar aprendendo e se engajar com o utopismo como uma forma de se opor aos privilégios e à discriminação, assim como trabalhar coletivamente em solidariedade interseccional.

Momentos de crise como conflitos armados, transições políticas ou mesmo eventos marcantes como os ataques de 11 de setembro ou a recente pandemia sempre causaram transformações significantes nas identidades, papéis e relações de gênero. Ao mesmo tempo em que tanto mudou no que se refere ao papel da mulher na esfera pública e privada, noções de masculinidade que são barreiras para a igualdade de gênero foram também desafiadas, mas essa luta frequentemente resulta em um esforço para recuperar o controle sobre os papéis, os corpos e as sexualidades femininas. Considerando, por exemplo, um evento marcante que afetou a confiança de muitos, como o 11 de setembro, diversos estudos investigaram a reação psicológica aos ataques sob a perspectiva de gênero.

*The Terror Dream* (2007), de Susan Faludi, por exemplo, descreveu a era pós-11 de setembro como um período de masculinidade tradicional reconstituída, de feminilidade redomesticada e da “unidade do núcleo familiar” (p. 3). De acordo com Faludi, a mídia, o entretenimento e a publicidade estadunidense reagiram ao evento apontando a liberação feminina — e a subsequente feminilização dos homens estadunidenses que teriam deixado a nação vulnerável — como a principal culpada pelos ataques. O mito da arrogância do cowboy e da fraqueza feminina, revivido toda vez que a nação se sentia vulnerável, foi restaurado mais uma vez “através de fábulas de perigo feminino e resgate de apenas uma menina” visando deslocar a insegurança dos americanos (p. 200). Enquanto os homens estadunidenses foram lançados de volta ao papel de heróis, a mulher estadunidense ideal pós-11 de setembro foi, em vez disso, “pouco exigente, não competitiva e dependente”, reformulada como uma mera vítima privada de agência (p. 131).

Esse recuo conservador para a cultura de meados da década de 1950 afetou até mesmo o gênero distópico (cf. BACCOLINI, 2018). Considere, por exemplo, a adaptação de Steven Spielberg, em 2005, de *Guerra dos Mundos* (1897), de H. G. Wells, e a adaptação de John Hillcoat, em 2009, de *The Road* (2006), de Cormac McCarthy, dois filmes em que a narrativa de gênero é “dividida ao longo das linhas da masculinidade invencível — e mais especificamente a proteção e a paternidade viris — e a feminilidade comprometida.” Ao fazê-lo, tais filmes propõem uma restauração da família tradicional nuclear e uma crítica à emasculação provocada pelo feminismo (BACCOLINI, 2018, p. 181).

O que se segue, então, é uma reflexão sobre o gênero da distopia, seus elementos constitutivos e suas transformações, com um olhar específico para sua dimensão de gênero, suas características formais e temáticas, ao mesmo tempo em que se busca

outros modos de articular horizontes de esperança. Junto com muitas outras pessoas, passei a acreditar que a produção distópica contemporânea, em seus temas e em seus aspectos formais, é um exemplo de uma escrita oposicionista e resistente, que mantém a esperança e um horizonte utópico dentro das páginas da distopia nestes tempos tão sombrios.

## **SOBRE DEFINIÇÕES, GÊNEROS E FRONTEIRAS**

Antes de me aventurar na questão das definições, é necessário dizer que elas são construções intelectuais. Elas incluem e, portanto, também excluem, mas como o bibliógrafo mais proeminente da utopia, Lyman Tower Sargent, nos lembrou, elas “raramente ou nunca são úteis nos extremos e os limites estabelecidos por definições são móveis e porosos ou permeáveis, mas para certos propósitos (por exemplo, estudo bibliográfico) limites são necessários” (1994, p. 5). E assim são as definições.

A noção de gênero literário traz consigo a oposição binária entre original e derivado — portanto superior e inferior — com uma validação implícita do primeiro sobre o segundo. Como acadêmicas feministas, podemos questionar a própria noção de gênero literário, fronteiras e política de exclusão e investigar, em vez disso, a intersecção de gênero<sup>2</sup> (*gender*) e ficção genérica, e as maneiras pelas quais o gênero se insere e é ao mesmo tempo construído pela forma daquela variedade literária e da ficção, ajudando, por sua vez, a criar novos textos.

Os gêneros literários têm regras, convenções e expectativas específicas e, até recentemente, a arte de um escritor ou uma escritora era mostrada por meio de sua fiel observação de tais normas. De acordo com Fredric Jameson, em *O Inconsciente Político*, gêneros são “instituições essencialmente literárias, ou contratos sociais entre um escritor e um público específico, cuja função é especificar o uso adequado de um artefato cultural particular” (1981, p. 106). Assim, a história dos gêneros literários, diz Tom Moylan, “nos permite entender uma determinada obra literária não apenas como um texto individual sujeito a análise imanente, mas também como um que pode ser compreendido historicamente em termos da evolução da forma particular e dos eventos e contradições

---

2 Nota dos tradutores: na língua portuguesa, a utilização do mesmo vocábulo (gênero) para tratar das representações culturais de homens e mulheres e, ao mesmo tempo, de arquétipos literários e artísticos torna a tradução dos termos *gender* e *genre* um tanto problemática, o que nos levou a optar pelo uso de parênteses com o termo em língua inglesa ou pela repetição do mesmo termo seguido de algum complemento ao invés de buscar cognatos que poderiam obscurecer os argumentos da autora.

sociais dos quais faz parte” (2014, p. 30). Mas os gêneros, continua Jameson, também estão “claramente implicados na história literária e na produção formal que tradicionalmente deveriam classificar e descrever de forma neutra” (p. 107).

Desde a *Poética* de Aristóteles, de fato, a teoria dos gêneros se preocupa com a delimitação de fronteiras, bem como com a hierarquização dos gêneros. Mas, como Celeste Schenck apontou em seu ensaio sobre poesia e autobiografia femininas, o que parece ser apenas uma teoria literária está, na verdade, “encharcado de ideologias” (1988, p. 282). Para Schenck, e com razão, a ordenação dos gêneros se baseou em muito mais do que simplesmente na estética: “tradicionalmente vistos como marcadores puramente estéticos, os gêneros foram altamente politizados (não apenas de gênero, mas também de classe e racial) na longa história da crítica literária ocidental, um fenômeno que teve enormes implicações para o banimento de mulheres escritoras (e outros grupos marginalizados) do cânone” (p. 282). Gêneros — assim como as definições — são construções culturais; implícita na noção de gênero e suas fronteiras estão em uma oposição binária entre o que é normal e o que é desviante — uma noção que a crítica feminista tentou desconstruir, pois essa diferença relega a prática feminina à inferioridade. Além disso, a teoria ocidental dos gêneros literários, segundo Schenck, permanece em sua maior parte prescritiva e legislativa, pois sua principal preocupação continua a ser o estabelecimento de limites, fronteiras e exclusão (p. 285).

As escritoras, portanto, necessariamente tiveram que resistir e possivelmente revisar a herança literária essencialmente masculina com suas noções de gêneros bem definidos, enquanto as críticas feministas expuseram diferentes questões sobre a escrita das mulheres, a formação do cânone e a teoria dos gêneros. Em particular, a crítica feminista se concentrou nas maneiras pelas quais as mulheres foram marginalizadas para gêneros não canônicos, no uso feminino de formas genéricas tradicionalmente dominadas por homens e no uso de gêneros próprios pelas mulheres — embora a teoria feminista também tenha questionado o próprio estabelecimento do gênero e suas consequências. As apropriações feministas de textos genéricos, por outro lado, tornaram-se revisões radicais de gêneros conservadores (cf. BACCOLINI, 2000, p. 14-15).

Enquanto algumas escritoras contemporâneas realizam uma revisão consciente e reapropriação de textos genéricos a partir de uma perspectiva feminista, outras empregavam estratégias semelhantes bem antes da noção de revisão de Adrienne Rich se tornar uma abordagem metodológica consciente. Anne Cranny-Francis, aliás, aponta que o uso da ficção genérica como forma de resistência política tem uma longa história (1990, p. 6). O que essas mulheres compartilham, conscientemente ou não, é a manipulação

das convenções de gênero e a rejeição da classificação de alta/baixa cultura. Tal empreendimento se torna uma estratégia de oposição, um local de resistência contra a ideologia hegemônica que, entre outras coisas, vê as mulheres e outros grupos marginalizados vinculados à noção de desvio e inferioridade.

## DISTOPIA: CONVENÇÕES E DESENVOLVIMENTO

No que diz respeito à distopia, a intersecção de gênero e gênero literário tem sido de suma importância para o seu desenvolvimento. Temas como a representação das mulheres e seus corpos, reprodução e sexualidade, linguagem e sua relação com a identidade têm ajudado a desafiar e denunciar estereótipos e noções danosas sobre mulheres e/ou identidades de gênero. As intervenções nas convenções da distopia também contribuíram para a transformação do gênero, o que inicialmente chamei de “distopias abertas” ou “distopias críticas”, que se tornou um gênero florescente desde os anos 1980 e, em particular, nos últimos anos (BACCOLINI, 2000, p. 16).

Em “The Three Faces of Utopia Revisited”, Sargent define distopia como “uma sociedade inexistente descrita em detalhes consideráveis e normalmente localizada no tempo e no espaço que o autor ou autora pretendia que um leitor ou leitora contemporânea visse como consideravelmente pior do que a sociedade em que o leitor ou leitora vivia” (1994, p. 9). Na definição de Sargent, a distopia é então uma forma textual. Em meados do século XX, as distopias tornaram-se a forma dominante da literatura utópica.

Em meu próprio trabalho e junto com Tom Moylan, Ildney Cavalcanti, Ruth Levitas, Lucy Sargisson e todos os colaboradores e colaboradoras de *Dark Horizons*, examinamos o surgimento, particularmente no final dos anos 80 (embora tenhamos encontrado exemplos antes e certamente depois desse período), do que chamamos coletivamente de “distopia crítica”<sup>3</sup>. Traçamos a origem desse desenvolvimento formal da distopia literária aos princípios neoliberais daquela década, como uma reação tanto ao período quanto aos seus valores. Embora mantendo a estrutura familiar da distopia, esses romances oferecem uma “capacidade de narrativa que cria a possibilidade de crítica social e da expectativa utópica no texto distópico” (MOYLAN, 2000, p. 147; BACCOLINI & MOYLAN, 2003, p. 6). As novas distopias críticas descrevem uma sociedade futura majoritariamente distópica, mas também

---

3 Em “Three Faces of Utopia Revisited,” Sargent questiona se uma “distopia crítica” seria plausível. Cf. a reconstrução de Sargent no seu *Rethinking Utopia*, 2022, p. 333.

retratam enclaves utópicos remanescentes e imperfeitos dentro do mundo distópico mais amplo. Ao mudar os finais tradicionais e trágicos das distopias clássicas, as distopias críticas mantêm o impulso utópico no nível da forma:

Tradicionalmente um gênero sombrio e deprimente sem espaço para esperança dentro da história, a esperança utópica é mantida na distopia apenas fora da história: é somente se considerarmos a distopia como um aviso, que nós, como leitores, podemos esperar escapar de um futuro tão pessimista. Esta opção não é concedida aos protagonistas de *1984*, de George Orwell, ou *Admirável Mundo Novo*, de Aldous Huxley. Winston Smith, Julia, John, o selvagem e Lenina são todos esmagados pela sociedade totalitária; não há aprendizado, não há escapatória para eles (BACCOLINI, 2000, p. 18; BACCOLINI & MOYLAN, 2003, p. 7).

Por outro lado, as novas distopias críticas permitem que leitores/as e protagonistas tenham esperança resistindo ao fechamento: os finais ambíguos, abertos — e eu acrescentaria precários — desses romances mantêm o impulso utópico dentro da obra. De fato, ao rejeitar a tradicional subjugação do indivíduo no final do romance, a distopia crítica “abre um espaço de contestação e oposição para aqueles sujeitos coletivos ‘excêntricos’ cuja classe, gênero, raça, sexualidade e outras posições não são fortalecidas pela regra hegemônica” (BACCOLINI; MOYLAN, 2003, p. 7; BACCOLINI, 2000, p. 18).

Assim, argumentamos que a forma da distopia crítica, tanto em sua transformação dos anos 1980 quanto como categoria genérica que ainda pode ser aplicada hoje, oferecem ambas uma crítica e uma transformação do presente ao explorar as lutas de pequenos grupos que atuam individual e coletivamente. Ao fazê-lo, esses textos “renovam as ligações entre imaginação e utopia e utopia e consciência em tempos decididamente pessimistas” (BACCOLINI; MOYLAN, 2003, p. 8). Eles preservam a ação radical, criam um espaço no qual a oposição pode ser articulada e recebida e nos permitem continuar a recuperar a esperança na escuridão.

Assim, a distopia permanece, para mim, fundamentalmente um termo para um gênero literário distinto, com sua história particular, suas características formais, mas também sua forma evolutiva. De fato, se minha compreensão da distopia mudou ao longo dos anos, uma vez que as condições históricas e materiais e o uso da distopia também mudaram, o fato de a distopia ser uma prática narrativa, textual (por “textual”, quero dizer tanto um texto literário quanto um fílmico, por exemplo) permaneceu o mesmo.

O final ambíguo e aberto é a característica mais distintiva das novas distopias críticas. Ao desafiar a expectativa tradicional de que as distopias devem terminar tragicamente, esses textos também abrem espaços de resistência e mantêm o impulso



utópico dentro da história. Mas a oposição pode ser articulada e recebida também por meio de algumas outras características e estratégias formais típicas do gênero.

Se é comumente aceito que a viagem é um elemento essencial da experiência utópica, é igualmente compartilhado que ela está ausente no gênero distópico: “os romances distópicos clássicos abrem diretamente na sociedade do pesadelo, sem necessidade de deslocamento de tempo e/ou espaço para o cidadão distópico” (BACCOLINI, 1993, p. 343). A narrativa utópica “típica” é composta, na verdade, por uma descrição do “lugar bom” e uma reflexão sobre os problemas da própria sociedade do autor ou da autora por meio de uma comparação entre o local original e o visitado. O texto distópico, por outro lado, geralmente começa diretamente no terrível mundo novo, e ainda assim o elemento de estranhamento textual e a crítica à sociedade logo se tornam claros, pois, por um lado, a narrativa muitas vezes gira em torno de um ou uma protagonista que questiona a sociedade distópica e, de outro, pela estrutura narrativa da distopia — uma narrativa de ordem hegemônica e uma contranarrativa de resistência<sup>4</sup>. Esses dois elementos são essenciais para fazer da forma distópica crítica uma ferramenta concreta de resistência e crítica.

Como observamos em *Dark Horizons*, “uma vez que o texto abre *in media res* dentro da sociedade de pesadelos”, o estranhamento cognitivo e político é inicialmente reduzido pelo imediatismo e normalidade do local. “Nenhum sonho ou viagem é feito para chegar a este lugar da vida cotidiana. [...] o/a protagonista (e o/a leitor/a) já está sempre no mundo em questão, imerso irrefletidamente na sociedade. No entanto, uma contranarrativa se desenvolve à medida que o cidadão ou a cidadã distópica passa de um aparente contentamento para uma experiência de alienação e resistência” (BACCOLINI; MOYLAN, 2003, p. 5), ou no que Tom Moylan chamou, em *Becoming Utopian*, de uma “ruptura” ou “mudança de *gestalt*” de sua “subjetividade bem planejada” para a agência utópica radicalmente livre e realizadora (MOYLAN, 2021, p. 7). “Essa estratégia estrutural de narrativa e contranarrativa geralmente se desenvolve por meio do uso social e antissocial da linguagem. Ao longo da história da ficção distópica, o conflito do texto gira em torno do controle da linguagem. Certamente, a ordem oficial e hegemônica da maioria das distopias [...] repousa, como Antonio Gramsci colocou, tanto na coerção quanto no consenso” (BACCOLINI; MOYLAN, 2003, p. 5).

Uma característica central dos romances distópicos é, de fato, o uso da linguagem como ferramenta para controlar e, portanto, manipular a verdade e a realidade. A/O cidadã/o distópica/o é mais ou menos proibida/o de usar a linguagem (tanto a escrita

---

4 Sobre as convenções do gênero distópico, ver BACCOLINI, 1992, 1993, 1995 e 2000.

quanto a leitura não são geralmente permitidas) e, quando o faz, isso não significa nada, as palavras foram reduzidas a uma ferramenta de propaganda. Aparentemente, a nova sociedade usa a linguagem, geralmente acompanhada do apagamento do passado e da memória, para evitar toda ambiguidade e criar a versão oficial, “verdadeira” da história; mas, na verdade, o regime distópico manipula muito os fatos para criar apenas mais uma ficção da história. Essa nova ficção se apresenta como única e, sobretudo, como não-ficcional— ou seja, a nova narrativa torna-se a verdade, torna-se a narrativa mestra. A reapropriação da linguagem continua sendo uma das ferramentas dos/as protagonistas distópicos/as para compreender e criticar sua sociedade e desmascarar suas ficções.<sup>5</sup>

A recuperação da história, a alfabetização e a memória individual e coletiva se tornam ferramentas instrumentais de resistência para os/as protagonistas das distopias. Porque o discurso autoritário e hegemônico molda a narrativa sobre o passado e a memória coletiva a ponto de a memória individual ter sido apagada. A lembrança individual se torna o primeiro passo necessário para uma ação coletiva. Assumir o controle das formas de linguagem, representação e memória se torna arma e estratégia cruciais para mover a resistência distópica de uma consciência individual inicial para ações que podem tentar mudar a sociedade (cf., por exemplo, BACCOLINI, 2003). Ao contrário da trama de deslocamento, educação e retorno de um visitante informado na utopia, a distopia produz seu próprio relato no encontro crítico que ocorre quando o/a protagonista confronta, ou é confrontado/a pelas contradições da sociedade em que está presente desde o início.

Há três outros constituintes do gênero distópico que precisam ser abordados: a indefinição do gênero, a ligação entre esperança e precariedade e o sentimento de desconforto. Enquanto a indefinição de gênero faz parte do meu trabalho inicial sobre distopia crítica, os dois últimos são mais recentes e estão ligados ao meu trabalho sobre a mercantilização da distopia (cf. BACCOLINI, 2020).

A indefinição de gênero é outra estratégia que torna esses romances locais de resistência e textos de oposição. Ao emprestar convenções específicas de outros gêneros, as distopias críticas com mais frequência obscurecem os limites estabelecidos da forma distópica e, assim, expandem seu potencial criativo para a expressão crítica. Partindo da crítica feminista dos pressupostos universalistas, da fixidez e da singularidade, do saber neutro e objetivo, e reconhecendo a importância das diferenças, da multiplicidade e da complexidade, dos saberes parciais e situados, do hibridismo e da fluidez, as distopias críticas resistem à pureza do gênero em favor de um texto impuro ou híbrido

---

5 Sobre a intersecção entre linguagem e distopia, ver também SISK, 1997; BACCOLINI, 1995; CAVALCANTI, 2000; e MILLWARD, 2007.

que renova a distopia tornando-a formal e politicamente oposicionista (BACCOLINI, 2000, p. 18; BACCOLINI; MOYLAN, 2003, p 7-8). Assim, *Kindred: Laços de Sangue*, de Octavia Butler, por exemplo, revisa as convenções da história de viagem no tempo e cria um romance que é ficção científica e narrativa de pessoas escravizadas, enquanto sua *Parábola do Semeador* combina ficção científica de sobrevivência com o diário e a narrativa de escravizados e escravizadas. Da mesma forma, Margaret Atwood emprega as convenções do diário e do romance epistolar para narrar a vida de sua protagonista. Além disso, seu *Conto da aia* e sua sequência, *Os Testamentos*, podem ser vistos como literatura de testemunho. Ao fragmentar a narrativa da sociedade futura com a narrativa da Praga do século XVI, [*He, she and it*, de Marge Piercy] cria um romance histórico de ficção científica “(BACCOLINI, 2000, p. 18). É a própria noção de gênero impuro, com fronteiras permeáveis que permitem a contaminação de outros gêneros, que representa a resistência à ideologia hegemônica e renova a natureza resistente da distopia e a torna também multioposicional.

Os últimos aspectos nos quais quero me concentrar são a esperança precária e o desconforto. Eles estão interligados e sempre os considereei ingredientes necessários da distopia. Darren Webb, entre outros, observou a despolitização e domesticação de Bloch e seu conceito de esperança:

Bloch é a pedra de toque para inúmeros estudos que apontam e celebram traços de esperança utópica encontrados no tecido da vida cotidiana. Um número cada vez maior de comunicações em conferências tem como foco um programa de televisão, um romance *pulp*, um playground, uma música, design de moda, jogos, a performatividade de uma peça e usam Bloch como meio de descobrir os vestígios de esperança que ali se encontram. Mas nenhum projeto é sugerido, nenhuma política decorre desses estudos, nenhum curso de ação é desenvolvido. Traços de esperança são simplesmente identificados ou apontados (WEBB, 2020, D8).

A percepção de que a utopia foi mercantilizada e domesticada certamente não é nova. Como outros e outras já observaram, dentre estes e estas Ruth Levitas (2007), o conceito de utopia tem sido aplicado muito generosamente mesmo no escopo dos estudos da utopia, no qual, por exemplo, a satisfação de anseios materiais passou a representar exemplos de desejo utópico. O que estamos testemunhando hoje em dia é a apropriação e mercantilização também da distopia. A ficção distópica se tornou extremamente popular e até mesmo convencional, especialmente após o sucesso da trilogia *Jogos Vorazes* (2008 – 2010), de Suzanne Collins, e a redescoberta do *O Conto da Aia*, de Margaret Atwood

(de 1985, graças também ao imenso sucesso de sua adaptação para a TV, produzida pelo canal de streaming HULU). Outro exemplo dessa cooptação é a proliferação de séries de TV distópicas e pós-apocalípticas. Apropriações ainda mais problemáticas da distopia são evidenciadas pelos trajes de Halloween de “Aia Sexy”, no momento retirados do mercado, ou pelas várias festas e modismos sob a temática de *O Conto da Aia*.<sup>6</sup> Esses exemplos representam uma forma de apropriação, a partir da qual algo transgressor e radical é “tomado, domesticado, cooptado, neutralizado e mercantilizado” (BACCOLINI, 2020, D43). A repressão dos direitos reprodutivos das mulheres se torna um jogo e a distopia passa a ser um lugar que leitores e leitoras podem “visitar casualmente, divertir-se e, posteriormente, emergir dela” como que incólumes (WRIGHT, 2019). A cooptação da distopia destrói o reconhecimento da vulnerabilidade e da precariedade, que são constituintes desse gênero, “ao reconfortar sua audiência e realocar essas características em zonas de segurança próprias do conformismo e do consumismo da classe média e alta” (BACCOLINI, 2020, D44).

Contra a despolitização da distopia, de Bloch e de sua noção de esperança, acredito ser necessário lembrar que a esperança, para Bloch, “é o oposto de segurança” (BACCOLINI, 2020, D16). Uma coisa que sempre considerei problemática na mercantilização da utopia é a ideia de que a mera busca pela felicidade é suficiente para alcançar a utopia. Ao contrário, acredito que um sentimento de deslocamento, de estar sem lar no mundo, é uma condição necessária para a utopia. Em meu texto sobre a nostalgia crítica, falei sobre um “leve sofrimento” como fator necessário (BACCOLINI, 2007, p. 162). Hoje, eu revisaria essa minha noção e a trocaria por uma de desconforto. A presença de uma esperança utópica, como já afirmei, não precisa de um “final feliz” consolador e reconfortante. Em vez disso, o desconforto parece ser a precondição da esperança. Desconforto e precariedade da esperança são as condições de cidadãos e cidadãs, leitores e leitoras da distopia, visto que uma boa literatura deve inquietar e perturbar. E aqui estou disposta a concordar com Sara Ahmed, que, em *Living a Feminist Life*, convida-nos a “permanecer infelizes neste mundo”, porque “a felicidade é usada para justificar ditames sociais como bens sociais” (2017, p. 254). O poder de inquietar o público leitor, sem reconforta-los ou reconforta-las, continua a ser um dos elementos críticos chave da distopia, e das distopias críticas em particular. É o que permite que protagonistas e, esperamos, leitores e leitoras “se tornem utopistas” — para referenciar o título de Tom Moylan<sup>7</sup>.

---

6 Para uma abordagem sobre a mercantilização da distopia, discutindo a apropriação de *O Conto da Aia*, de Atwood, cf. Baccolini, 2020.

7 Nota dos tradutores: Baccolini faz nova referência ao título da obra *Becoming Utopian*, de Tom Moylan, que poderia ser traduzido como *Tornando-se utopistas*.

## AS DISTOPIAS CRÍTICAS HOJE: *AS HORAS VERMELHAS: PARA QUE SERVEM AS MULHERES*, DE LENI ZUMAS

Na última parte do meu artigo, quero demonstrar que ainda há uma forte produção utópica crítica no conjunto das distopias críticas contemporâneas. Apesar do vazio da mercantilização conivente, ainda há distopias críticas que dão continuidade aos esforços da crítica e da transformação. Mas como se deram suas mudanças?

Devido ao fato de que a literatura utópica é sempre um produto das condições históricas e materiais nas quais escritores e escritoras vivem, ocorreram mudanças tanto no nível da forma quanto no dos temas. No que diz respeito aos temas, alguns se destacam e tratam das crises de nossos tempos, às vezes tendo como cenário um mundo alternativo quase idêntico ao do presente do autor ou autora. A emergência climática, assim como a proliferação dos vírus, são componentes de um número consistente de textos distópicos recentes escritos por uma diversidade de autores e autoras, como Kim Stanley Robinson (*Nova York 2140*, 2017 [2019])<sup>8</sup>, Vandana Singh (*Entanglement*, 2017), Larissa Lai (*The Tiger Flu*, 2018), N.K. Jemisin (a trilogia *A Terra Partida*, 2015-2017 [2017-2019]), Emily St. John Mandel (*Estação Onze*, 2014 [2015]), Emmi Itaranta (*Memória da Água*, 2012 [2015]), Niccolò Ammaniti (*Anna*, 2015). Em razão das repercussões concernentes aos direitos das mulheres em várias partes do mundo, outro tema que tem florescido em textos distópicos é o do *status* e das experiências das mulheres, com temáticas proeminentes como a proibição do aborto, o controle da reprodução, a infertilidade e o estupro. Dentre eles, há romances (heterogêneos) por parte de Margaret Atwood (*Os Testamentos*, 2019), Leni Zumas (*As horas vermelhas: para que servem as mulheres*, 2018), Naomi Alderman (*O Poder*, 2016 [2018]), Christina Dalcher (*Vox*, 2018), Maria Rosa Cutrufelli (*L'isoladellemadri*, 2020), Sophie Mackintosh (*The Water Cure*, 2018), Louise Erdrich (*Future Home of the Living God*, 2017) e Bina Shah (*Before She Sleeps*, 2018). Da mesma forma, as experiências da emigração e da imigração encontram espaço em distopias contemporâneas como as de Mohsin Hamid (*Passagem para o Ocidente*, 2017 [2018]), Gillian Cross (*After Tomorrow*, 2013) e John Lanchester (*The Wall*, 2019), enquanto a contestada natureza de uma tecnologia e cultura eletrônica global é abordada nos romances de Cory Doctorow (*Radicalized*, 2019) e Dave Eggers (*O círculo*, 2013 [2014]).

---

8 Nota dos tradutores: As obras com títulos em português já possuem tradução no Brasil. As datas de publicação dos originais foram mantidas, com as datas de publicação das traduções indicadas entre colchetes quando não coincidem com o ano do original.

Nesses textos, as narrativas se desenvolvem em um modo distópico crítico, focando em indivíduos que estão em desarmonia com a sociedade distópica. Se alternativas esperançosas, embora precárias e incertas, ainda são desenvolvidas nas páginas desses textos (em vez de permanecerem em algum ambiente extratextual), os movimentos narrativos são, no entanto, geralmente aqueles das microintervenções e micromudanças, dos pequenos passos, às vezes altamente pessoais. Dessa forma, tais narrativas são fragmentadas e individuais, porém, por serem desenvolvidas através de múltiplas perspectivas (por exemplo, nos trabalhos de Atwood, Zumas, Robinson, Hamid e Alderman), elas geram um texto polifônico que, por sua vez, conclama uma agência coletiva ao invés de uma individual. Finalmente, a presença do indefinição de gênero também é mantida em alguns desses textos, ao passo que a narrativa distópica mescla elementos com o gênero fantástico (realismo mágico), a ficção realista e histórica, o diário e o gênero biográfico.

Na notável produção de distopias em nosso tempo, um dos exemplos mais interessantes de como a distopia pode recuperar a esperança em meio às trevas por meio da precariedade, do desconforto, do fim inquietante, da consciência e da responsabilidade é *As horas vermelhas*, de Leni Zumas (2018), uma “provocante exploração do anseio, frustração e determinação femininos” (CHARLES, 2018, n.p). O futuro imaginado por Zumas nesse romance não é tão extremo quanto no caso de outras distopias feministas, mas compartilha com elas a violação dos direitos reprodutivos. Ainda assim, como observou Ron Charles, “a vulgaridade do mundo imaginado por Zumas é, talvez, o aspecto mais inquietante” desse romance lírico. No centro do romance estão as histórias de quatro mulheres, cujas vidas se entrelaçam a medida que finalmente compreendem uma América imaginada que — infelizmente — está cada vez menos distante da situação atual: o aborto é ilegal, a fertilização *in vitro* foi banida, embriões têm plenos direitos e uma lei que proíbe adoção para pessoas solteiras está para ser aprovada. É a voz de Ro, uma das quatro protagonistas femininas, que explica a situação:

Dois anos atrás, o Congresso dos Estados Unidos ratificou a Emenda da Pessoaalidade, que cede os direitos constitucionais à vida, liberdade e propriedade a um óvulo fertilizado no momento de sua concepção. O aborto agora é ilegal em todos os cinquenta estados. Facilitadores e facilitadoras de aborto podem ser acusados e acusadas de homicídio em segundo grau, e, aquelas que buscam o aborto, de conspiração para cometer homicídio. A fertilização *in vitro*, também, está banida na esfera federal, porque a emenda criminaliza a transferência de embriões do laboratório para o útero (ZUMAS, 2018, p. 32-3).

Como se isso não fosse suficiente, uma “Parede Rosa” forma a fronteira estadunidense com o Canadá, de forma a prevenir que mulheres realizem abortos neste país, já que os direitos das mulheres canadenses ainda são garantidos. Como a própria Zumas revelou em uma entrevista, todas as restrições que ela imaginou foram baseadas em propostas reais por parte de políticos estadunidenses, como os republicanos Mike Pence e Paul Ryan, as quais, sob a administração Trump-Pence, não pareciam mais ser extremas, e sim ameaças reais (SUGIUCHI, 2018, n.p):

Pence foi um dos políticos que me ajudaram a imaginar nosso inferno atual. Como governador de Indiana, ele buscou disciplinar e punir os corpos de mulheres e pessoas LGBTQ. Em 2005 e 2007 ele co-patrocinou legislações federais que reconheceriam zigotos humanos como pessoais legais, criminalizando assim não apenas o aborto, mas também certos tratamentos de fertilidade e todas as formas de contracepção não restritivas. Em 2016, Pence assinou uma medida (posteriormente vetada por um juiz federal) que requereria que fizessem abortos ou tivessem abortos espontâneos pagassem pelo funeral do feto. Outro conservador radical que me deu ideias para o *As horas vermelhas* foi Paul Ryan, um proponente de longadada de supostas emendas de personalidade. Ele co-patrocinou, em 2013, o Ato da Santidade da Vida Humana, que garantiria plenos direitos legais a um óvulo humano fecundado (SUGIUCHI, 2018).

Os efeitos dessa situação nas vidas das personagens individuais (Ro, uma mulher solteira que está tentando ter um bebê, e Mattie, uma garota de 16 anos lidando com uma gravidez não planejada) ampliam suas consciências acerca da sociedade opressiva e dá início a uma trajetória narrativa que parte de um “aparente controle dentro de uma experiência de alienação e resistência” e vai em direção às possibilidades de uma agência utópica e radical (BACCOLINI; MOYLAN, 2003, p. 5). A consciência é o primeiro passo: as personagens de Zumas se arrependem de não terem agido a tempo e de terem sido simples espectadoras, aquelas “cidadãs comuns [que] têm consciência, mas nada fazem” (ZUMAS, 2018, p. 286; cf. também p. 268, 254).

Além da voz narrativa de Ro — uma professora de ensino médio que tenta desesperadamente ter um filho ou filha sozinha, enquanto escreve a biografia de Eivør Mínevudottír, uma exploradora polar fictícia do século XIX — há também outras vozes, pertencentes a Susan, uma esposa/mãe presa em um casamento infeliz; a Mattie, uma das melhores alunas de Ro, que se descobre grávida e procura o aborto; e a Gin, uma curandeira cuja prisão e julgamento em razão de suas atividades contribuem para a união de todas essas mulheres. As vozes e as vidas dessas quatro mulheres se entrelaçam e

criam a história de uma comunidade, onde mulheres que se rebelam contra as imposições ditadas pela sociedade são fortalecidas por alianças e solidariedade — em suma, pela interdependência. Por meio da história dos laços entre mulheres que podem ser tão solidárias quanto competitivas, o romance apresenta os sentimentos conflitantes, embora legítimos, que toda mulher que deseja ou experimenta a gravidez e a maternidade pode ter. Em particular, toda mulher se depara com escolhas difíceis e complicadas, intrinsecamente ligadas a uma autodeterminação que, no romance, é ameaçada não apenas por leis, mas também por dilemas pessoais e preconceitos que as mulheres têm sobre si mesmas e que imaginam que a comunidade também tenha — em resumo, por expectativas sobre o que uma mulher deveria ser ou desejar. Dessa forma, o romance consegue manter a complexidade das diferentes posições das quatro personagens femininas, sem fazer julgamento sobre a escolha de completar a gravidez, interrompê-la ou adotar uma criança. Zumas não opta — que poderia ser a possibilidade da adoção — pela forma mais fácil, mais confortante e compensatória de uma acomodação privada entre o anseio de Ro pela maternidade e o desejo de Mattie de não ser uma mãe. Em vez disso, o desfecho aberto do romance permite que cada uma de suas personagens enfrente suas escolhas e responsabilidades, e, ao fazê-lo, aceite suas contradições e deseje mais que apenas uma coisa. Assim, na voz de Ro, ela será capaz de “enxergar aquilo que é. E ver o que é possível” (ZUMAS, 2018, p. 351) — abrindo, dessa forma, o espaço de uma esperança precária e frágil. No entanto, esse sentido de esperança precária também é acompanhado por uma nova consciência sobre a necessidade de resistência: dentre as futuras propostas de Ro há também a resolução “de participar do protesto em maio”, seguida pela percepção de que também será necessário “fazer mais que participar de um protesto” (ZUMAS, 2018, p. 351). Ro eventualmente percebe que, na situação atual, é essencial “atuar fora do aparato”, como as rebeldes do “Coletivo Polifonte”, que dão assistência ilegal a mulheres, no que diz respeito a escolhas reprodutivas (ZUMAS, 2018, p. 348). Ro então termina sua jornada, partindo da alienação e do desconforto e chegando à resistência ativa.

## CONCLUSÃO

A crítica ao nosso presente, assim como o desejo de transformá-lo, são os constituintes do gênero distópico: fazendo uso de temas desafiadores, visões complexas e finais inquietantes, escritores e escritoras de distopias podem motivar leitores e leitoras. Como Jack Zipes também nos lembra, “sem descontentamento, não há utopia” (2003, p. ix). Precisamos nos sentir deslocados e deslocadas, desabrigados e desabrigadas no mundo, e precisamos dessas distopias para nos mobilizar, para aceitar o desconforto que



nos educará em direção a um deslocamento para além das sociedades em que vivemos, e a uma crítica a essas sociedades. A leitura de distopias é capaz de promover o pensamento crítico e de alimentar a esperança pela mudança. Assim, a precariedade dos fins abertos serve para perturbar, desafiar e motivar leitores e leitoras. Ao resistir à convenção de reconfortar leitores e leitoras, os futuros prenunciados em romances distópicos não impedem a esperança; na verdade, eles mobilizam leitores e leitoras a intervir criticamente na imaginação e na construção de um futuro desejado, e, possivelmente fazer algo, em seus presentes, que possa começar a construir esse futuro.

Dessa forma, a distopia crítica enfatiza a conexão entre a imaginação e a crítica. Desconforto, consciência, resistência, solidariedade e interdependência são necessários para ativar a esperança precária; quando combinados, esses elementos são ferramentas da distopia crítica, com as quais podemos criar uma fenda na escuridão, deixar a luz entrar, e começar a “demolir a casa do mestre”, para usar uma expressão de Audre Lorde (1984, p. 112). As distopias críticas, então, proporcionam um meio de analisar e criticar o presente e inspirar um despertar militante com o potencial de agência radical e utópica.

Há duas citações que, para mim, resumem o trabalho extremamente importante da literatura e, em particular, da distopia, na recuperação da esperança em nossos tempos. A primeira advém de uma fala de Neil Gaiman, intitulada “Por que nosso futuro depende de bibliotecas, leitura e de sonhar acordado”, na qual ele discute a importância de ler livros como algo que nutre o letramento e a imaginação, especialmente no que diz respeito às crianças. Embora o escritor não fale exatamente sobre distopia, de qualquer forma ele aborda a importância do desconforto e de uma literatura que seja inquietante:

A ficção pode te mostrar um mundo diferente. Esse mundo pode te levar a um lugar no qual você nunca esteve. Uma vez que tenha visitado outros mundos [...], você jamais estará inteiramente contente com o mundo no qual cresceu. E o descontentamento é uma coisa boa: as pessoas podem modificar e melhorar seus mundos, deixá-los melhores ou diferentes, se estiverem descontentes (GAIMAN, 2016, p. 8).

A segunda é de Marge Piercy, em um ensaio intitulado “Active in Time and History”, uma reflexão sobre sua própria escrita de romances políticos. Mais uma vez, a imaginação é associada a entendimento e atuação, e a literatura se torna o espaço em que leitores e leitoras são moldados e moldadas, mobilizados e mobilizadas:

A imaginação é poderosa, esteja ela em um esforço para nos fazer vislumbrar nossas forças internas e a vasta energia e recursos guardados em pessoas comuns e capazes de brilhar no meio de crises, capazes

de irromper na forma de grande bem ou de grande mal; ou à maneira de uma imaginação que nos mostra utopias, distopias ou meramente sociedades nas quais alguma variável sofreu alteração [...]. Quando tais [sociedades] são imaginadas podemos nos entender melhor, ao vermos o que não somos a fim de compreender melhor o que somos. Assim, podemos também entender o que queremos para seguir em frente e o que queremos prevenir nos mundos que nossas crianças deverão habitar (PIERCY, 1989, p. 107-8).

Por fim, quero concluir com um exemplo positivo do poder da distopia nos tempos atuais. Já mencionei neste texto a apropriação do símbolo icônico criado por Atwood: os trajes da aia. Porém, esse símbolo também serviu para apoiar lutas políticas ao redor do mundo. De fato, a vestimenta das aias continua a ser usada em uma variedade de manifestações de protesto. No dia 26 de julho, na Polônia, por exemplo, mulheres foram às ruas em protesto à decisão do governo de se retirar da Convenção de Istambul (que atua contra a violência às mulheres e a favor da proteção de vítimas de violência de gênero); em Perúgia, na Itália, no dia 22 de junho, mulheres vestidas de aias protestaram contra a decisão, por parte do governo local, de obstruir as requisições das mulheres por aborto farmacológico. Nos Estados Unidos, aias continuaram a regularmente “dar boas-vindas” ao ex-presidente Trump em vários destinos de suas visitas oficiais, e encorajaram os protestos de grupos feministas transversais, como o “Ni una menos [Nem uma a menos]”. Offred e as aias têm prestado grande serviço a mulheres ativistas na formação de uma comunidade afetiva resiliente e combativa. Nesse contexto, a identificação tem sido capaz de sustentar movimentos e esforços políticos em apoio às vulnerabilidades comuns causadas pela opressão e por forças reacionárias, incluindo aquelas de regimes totalitários ou daqueles disfarçados de falsas democracias.

Em tempos sombrios, a literatura distópica se torna ainda mais importante para nós, oferecendo tanto as ferramentas quanto o incentivo necessário para que interpretemos criticamente e transformemos nosso presente. As distopias críticas, com suas fronteiras permeáveis, sua invocação da precariedade e do desconforto, sua resistência ao desfecho, ainda podem representar um dos melhores lugares para a resistência da nossa agenda feminista utópica.

## REFERÊNCIAS

AHMED, Sara. **Living a Feminist Life**. Durham: Duke University Press, 2017.

BACCOLINI, Raffaella. “A useful knowledge of the present is rooted in the past’: Memory and Historical Reconciliation in Ursula K. Le Guin’s *The Telling*.” In: BACCOLINI, Raffaella; MOYLAN, Tom (Eds.). **Dark Horizons: Science Fiction and the Dystopian Imagination**. New York: Routledge, 2003, p. 113-134.

BACCOLINI, Raffaella. “Breaking the Boundaries: Gender, Genre and Dystopia.” In: MINERVA, Nadia (Ed.). **Per una definizione dell’utopia: Metodologie e discipline a confronto**. Ravenna, Itália: Longo, 1992, p. 137-146.

BACCOLINI, Raffaella. “Feminine Weakness and Restored Masculinity in Post-9/11 Science Fiction Cinema.” In: GUALTIERI, Claudia (Ed.). **Utopia in the Present: Cultural Politics and Change**. Berlin: Peter Lang, 2018, p. 175-192.

BACCOLINI, Raffaella. “Finding Utopia in Dystopia: Feminism, Memory, Nostalgia, and Hope.” In: MOYLAN, Tom; BACCOLINI, Raffaella (Eds.). **Utopia, Method, Vision: The Use Value of Social Dreaming**. Oxford: Lang, 2007, p. 159-189.

BACCOLINI, Raffaella. “Gender and Genre in the Feminist Critical Dystopias of Katharine Burdekin, Margaret Atwood, and Octavia Butler.” In: BARR, Marleen S. (Ed.). **Future Females, The Next Generation: New Voices and Velocities in Feminist Science Fiction Criticism**. Lanham: Rowman and Littlefield, 2000, p. 13-34.

BACCOLINI, Raffaella. “‘Hope isn’t stupid’: The Appropriation of Dystopia.” **mediAzioni**. Vol. 27, 2020, p. D39-D49.

BACCOLINI, Raffaella. “‘It’s not in the womb the damage is done’: Memory, Desire and the Construction of Gender in Katharine Burdekin’s *Swastika Night*.” In: SICILIANI, E.; CECERE, A.; INTONTI, V.; SPORTELLI, A. (Eds.). **Le trasformazioni del narrare**. Fasano: Schena, 1995, p. 293-309.

BACCOLINI, Raffaella. “Journeying through the Dystopian Genre: Memory and Imagination in Burdekin, Orwell, Atwood, and Piercy.” In: BACCOLINI, Raffaella; FORTUNATI, Vita; MINERVA, Nadia (Eds.). **Viaggi in Utopia**. Ravenna: Longo, 1993, p. 343-357.

BACCOLINI, Raffaella; MOYLAN, Tom (Eds.). **Dark Horizons: Science Fiction and the Dystopian Imagination**. New York: Routledge, 2003.

BACCOLINI, Raffaella; MOYLAN, Tom. “Introduction. Dystopia and Histories.” In: *Revista X*, v. 17, n. 04, p. 1245-1266, 2022.

BACCOLINI, Raffaella; MOYLAN, Tom (Eds.). **Dark Horizons: Science Fiction and the Dystopian Imagination.** New York: Routledge, 2003, p. 1-12.

BACCOLINI, Raffaella; MOYLAN, Tom. “Reconsidering Dystopia in Dark(er) Times: An Interview with Raffaella Baccolini and Tom Moylan.” **Diálogos Fantásticos Symposium (Fantástica 451), VI Colóquio Literatura e Utopia: 20 anos**, São Paulo, Brasil, 4 de Dezembro de 2020.

BLOCH, Ernst. “Something’s Missing: A Discussion between Ernst Bloch and Theodor W. Adorno on the Contradictions of Utopian Longing.” **The Utopian Function of Art and Literature: Selected Essays.** Tradução de Jack Zipes e Frank Mecklenburg. Cambridge, MA: The MIT Press, 1988, p.1-17.

CAVALCANTI, Ildney. “Utopia of/f Language in Contemporary Feminist Dystopia.” **Utopian Studies.** Vol. 11, num. 2, 2000, p. 152-180.

CHARLES, Ron. “‘Red Clocks’ imagines a world where abortion is outlawed. And it feels eerily real.” **The Washington Post** (16 de Janeiro de 2018). Disponível em: [https://www.washingtonpost.com/entertainment/books/red-clocks-imagines-a-world-where-abortion-is-outlawed-and-it-feels-eerily-real/2018/01/16/0575e678-fa5b-11e7-a46b-a3614530bd87\\_story.html](https://www.washingtonpost.com/entertainment/books/red-clocks-imagines-a-world-where-abortion-is-outlawed-and-it-feels-eerily-real/2018/01/16/0575e678-fa5b-11e7-a46b-a3614530bd87_story.html) Acesso em: 13/Junho/2019.

CRANNY-FRANCIS, Anne. **Feminist Fiction: Feminist Uses of Generic Fiction.** New York: St. Martin’s, 1990.

FALUDI, Susan. **The Terror Dream: Fear and Fantasy in Post-9/11 America.** New York: Holt, 2007.

GAIMAN, Neil. “Por que nosso futuro depende de bibliotecas, de leitura e de sonhar acordado”. Disponível em: <https://indexadora.wordpress.com/2013/10/17/neil-gaiman-por-que-nosso-futuro-depende-de-bibliotecas-de-leitura-e-de-sonhar-acordado/> Acesso em 13/08/2022.

GAIMAN, Neil. “Why Our Future Depends on Libraries, Reading and Daydreaming: The Reading Agency Lecture, 2013.” In: **The View from the Cheap Seats.** New York: Harper Collins, 2016, p. 5-15.

JAMESON, Fredric. **The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act.** Ithaca: Cornell University Press, 1981.

LEVITAS, Ruth “The Imaginary Reconstitution of Society: Utopia as Method.” In: MOYLAN, Tom; BACCOLINI, Raffaella (Eds.). **Utopia Method Vision: The Use Value of Social Dreaming.** Oxford: Peter Lang, 2007, p. 47-68.

LORDE, Audre. "The Master's Tools Will Never Dismantle the Master's House." **Sister Outsider**. New York: The Crossing Press, 1984.

MILLWARD, Julie. "Dystopian wor(l)ds: language within and beyond experience." (Tese de Doutorado). University of Sheffield, 2007.

MOYLAN, Tom. **Becoming Utopian: The Culture and Politics of Radical Transformation**. London: Bloomsbury, 2021.

MOYLAN, Tom. **Demand the Impossible: Science Fiction and the Utopian Imagination**. Edição de Raffaella Baccolini. Oxford: Peter Lang, 2014.

MOYLAN, Tom. **Scraps of the Untainted Sky: Science Fiction, Utopia, Dystopia**. Boulder: Westview, 2000.

PIERCY, Marge. "Active in Time and History." In: ZINSSER, William (Ed.). **Paths of Resistance: The Art and Craft of the Political Novel**. Boston: Houghton Mifflin, 1989, p. 91-123.

SARGENT, Lyman Tower. "The Three Faces of Utopianism Revisited." **Utopian Studies**. Vol. 5, n.1, 1994, p. 1-37.

SARGENT, Lyman Tower. **Rethinking Utopia and Utopianism: The Three Faces of Utopianism Revisited and Other Essays**. Oxford: Peter Lang, 2022.

SCHENCK, Celeste. "All of a Piece: Women's Poetry and Autobiography." In: BRODZKI, Bella; SCHENCK, Celeste (Eds.). **Life/Lines: Theorizing Women's Autobiography**. Ithaca: Cornell University Press, 1988, p. 281-305.

SISK, David W. **Transformations of Language in Dystopia**. Westport: Greenwood Press, 1997.

SUGIUCHI, Deirdre. "On Dismantling the Power of White Antifeminist America". In: **Electric. Lit.** 2018. Disponível em: <https://electricliterature.com/on-dismantling-the-power-of-white-antifeminist-america/> Acesso: 20/dezembro/2018.

WEBB, Darren. "The Domestication of Utopia and the Climate Crisis." **mediAzioni**. Vol. 27, 2020, p. D6-D16.

WOOLF, Virginia. "Mr. Bennett and Mrs. Brown." The Hogarth Press, 1924. Disponível em: <https://archive.org/details/VirginiaWoolfMr.BennettAndMrs.Brown/page/n3/mode/2up> Acesso em: 26/novembro/2021.

WRIGHT, Jennifer. “Kylie Jenner’s *Handmaid’s Tale* Party Sends a Terrifying Message”, In: **Harper’s Bazaar**. 12/junho/2019. Disponível em: <https://www.harpersbazaar.com/culture/politics/a27921894/kylie-jenner-handmaids-tale-party-explained/>. Acesso em: 13/junho/2019.

ZIPES, Jack. “Foreword: Utopia, Dystopia, and the Quest for Hope.” In: HINTZ, Carrie; OSTRY, Elaine (Eds.). **Utopian and Dystopian Writing for Children and Young Adults**. New York: Routledge, 2003, p. ix-xi.

ZUMAS, Leni. **Red Clocks**. New York: Little, Brown, 2018.

**Recebido em:** 1 ago. 2022

**Accito em:** 13 set. 2022