



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE LETRAS E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM LETRAS/ESTUDOS LITERÁRIOS

RAYZA CAROLINA ROSA DOS SANTOS

**A PERSONAGEM MICHELE DA SÉRIE 3%: AMBIGUIDADES, PATRIARCADO E
BRANQUITUDE NA CONSTRUÇÃO DE SEU PERFIL**

Belém do Pará
2024

RAYZA CAROLINA ROSA DOS SANTOS

**A PERSONAGEM MICHELE DA SÉRIE 3%: AMBIGUIDADES, PATRIARCADO E
BRANQUITUDE NA CONSTRUÇÃO DE SEU PERFIL**

Dissertação apresentada ao programa de Pós-graduação em Letras (PPGL) da Universidade Federal do Pará, na área de Estudos Literários, linha de pesquisa em Literatura, Memórias e Identidades, como requisito parcial para a obtenção do título de mestre em Estudos Literários.

Orientador: Dr. Carlos Augusto
Sarmiento-Pantoja.

Belém do Pará
2024

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD
Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal do Pará
Gerada automaticamente pelo módulo Ficat, mediante os dados fornecidos pelo(a)
autor(a)

R788p Rosa dos Santos, Rayza Carolina.
A personagem Michele da série 3% : Ambiguidades,
patriarcado e branquitude na construção de seu perfil /
Rayza Carolina Rosa dos Santos. — 2024.
97 f.

Orientador(a): Prof. Dr. Carlos Augusto Nascimento
Sarmiento-pantoja
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará,
Instituto de Letras e Comunicação, Programa de Pós-
Graduação em Letras, Belém, 2024.

1. Perfis femininos . 2. Patriarcado . 3. Branquitude .
4. Distopia. 5. Resistências . I. Título.

CDD 808.803

RAYZA CAROLINA ROSA DOS SANTOS

Dissertação apresentada ao programa de Pós-graduação em Letras (PPGL) da Universidade Federal do Pará, na área de Estudos Literários, linha de pesquisa em Literatura, Memórias e Identidades, como requisito parcial para a obtenção do título de mestre em Estudos Literários.

Orientador: Dr. Carlos Augusto Sarmiento-Pantoja.

Data da aprovação:
Conceito:

Banca examinadora

Prof. Dr. Carlos Augusto Nascimento Sarmiento-Pantoja
PPGL/UFGA (presidente)

Prof. Dr. Abílio Pacheco de Souza
PosLet/ UNIFESSPA (membro externo)

Profa. Dra. Ana Lilia Carvalho Rocha
PPLSA/UFGA (membro interno)

Dedico à minha irmã, pela existência e companhia.

E dedico aos meus pais que, com muito trabalho e suor, deram-me a oportunidade não só de sonhar, mas sonhar com perspectiva.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço aos meus pais, Gilvana Rosa e José Augusto Barros, por todo suporte ao longo deste percurso e na minha vida como um todo.

À minha irmã, Stefany Rosa, pela amizade e companheirismo. Sou grata por dividirmos a vida e caminhararmos juntas.

Ao meu orientador, professor Dr. Carlos Augusto Sarmento-Pantoja, pela orientação e confiança em meu projeto. Nem sempre fui a orientanda mais presente neste processo, então agradeço a compreensão em meus momentos de reclusão, bem como a compressão sobre a difícil tarefa que desempenhei de conciliar o mestrado com meu trabalho de professora no Ensino Fundamental. Deixo aqui os meus mais sinceros agradecimentos.

À banca aqui presente, pela disponibilidade e contribuição a este projeto.

Ao Instituto Federal do Pará, pela formação acadêmica sólida que foi me proporcionada na graduação.

À Universidade Federal do Pará, pela pós-graduação de alto nível oferecida e pela oportunidade de produzir ciência na Amazônia com excelência.

Aos meus amigos Isabelle Barbosa, Sávio Bastos e Igor Carneiro, pela presença distante, porém constante, desde o Ensino Médio. Deve ser esta bendita distância que mantém essa amizade tão viva.

Aos meus amigos de trabalho, Arize Lourinho e Mateus Peixoto, por ouvirem minhas lamúrias e não me autorizarem desistir, com a simples justificativa de que nesta vida "há coisa muito pior".

À Carolina Soares, grande amiga que o meio acadêmico me trouxe e que se tornou uma amiga para a vida.

Sem comunidade não há libertação.
Audre Lorde, 1979

RESUMO

Em 2008 houve o lançamento da distopia infanto-juvenil *Jogos Vorazes* de Suzanne Collins, obra que viria a influenciar uma tendência literária e sequencialmente audiovisual de distopias produzidas para o público majoritariamente jovem e jovem adulto, sendo em sua maioria protagonizadas por mulheres. E no cinema, mais especificamente, por mulheres brancas. No presente trabalho, é neste específico contexto que analisamos a protagonista Michele (Bianca Comparato), da série brasileira *3%* (2016-2020). Analisamos a construção do perfil desta, evidenciando as marcas dos preceitos patriarcais e as suas relações com a representação de movimentos de resistência. A obra foi escolhida por ter sido a primeira produção totalmente brasileira da empresa de *streaming* Netflix e, conseqüentemente, por sua grande difusão de público. O seriado está sendo estudado a partir do seu contexto de produção e lançamento – com pontuais comparações com outras distopias e os perfis femininos de suas protagonistas – com base em teorias feministas de gênero, sobretudo as de bell hooks (2019) e Audre Lorde (2019) e demais autoras contemporâneas. Por fim, analisamos a obra a partir da perspectiva dos estudos teóricos sobre a branquitude e seus mecanismos de manutenção de poder, de autoras como Linda Alcoff (2015), Cida Bento (2022), Lia Vainer Schucman (2012) e Françoise Vergès (2019), pois neste estudo foi possível perceber que distopias audiovisuais protagonizadas por figuras femininas e, principalmente, brancas, ganharam força nos últimos anos como tendência de produções feitas para uma grande circulação e comercialização, sendo marcadas por representações de resistências pouco radicais. Assim, o trabalho aqui apresentado buscará evidenciar que apesar do contexto de representação de resistência, ainda é perceptível na narrativa a manutenção de certos aspectos do *status quo*.

PALAVRAS-CHAVE: Perfis femininos. Patriarcado. Distopia. *3%* (2016-2020). Branquitude. Resistências.

ABSTRACT

In 2008, the children's dystopia *The Hunger Games* by Suzanne Collins was released, a work that would influence a literary and audiovisual trend of dystopias produced for a mostly young audience, mostly starring women. And in cinema, more specifically, by white women. In this work, it is in this specific context that we analyze the protagonist Michele (Bianca Comparato), from the Brazilian series *3%* (2016-2020). We analyzed the construction of its profile, highlighting the marks of patriarchal precepts and their relationships with the representation of resistance movements. The work was chosen because it was the first entirely Brazilian production by the streaming company Netflix and, consequently, because of its wide audience. The series is being studied from its production and launch context – with occasional comparisons with other dystopias and the female profiles of its protagonists – based on feminist gender theories, especially those of bell hooks (2019) and Audre Lorde (2019) and other contemporary authors. Finally, we analyze the work from the perspective of theoretical studies on whiteness and its mechanisms for maintaining power, by authors such as Linda Alcoff (2015), Cida Bento (2022), Lia Vainer (2012) and Françoise Vergès (2019), because in this study it was possible to notice that audiovisual dystopias starring female and, mainly, white figures, have gained strength in recent years as a trend in productions made for large circulation and commercialization, being marked by representations of less radical resistance. Therefore, the work presented here will seek to highlight that despite the context of representation of resistance, the maintenance of certain aspects of the *status quo* is still noticeable in the narrative.

KEYWORDS: Female profiles. Patriarchy. Dystopia. *3%* (2016-2020). Whiteness. Resistances.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	11
2	AS DISTOPIAS LITERÁRIAS E O CINEMA: DO LIVRO À TELA	19
2.1	Distopias no audiovisual brasileiro: na tela sem livro	28
2.2	As mulheres nas distopias: discussões e perspectivas	33
3	MICHELE E A PERSISTÊNCIA DO IDEAL PATRIARCAL	41
4	MICHELE, BRANQUITUDE E O DISCURSO ANTI-RADICAL	67
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	89
	REFERÊNCIAS	92

1 INTRODUÇÃO

Historicamente, o gênero distópico é um dos mais bem consolidados, tendo décadas de larga produção por diversos autores e autoras. Muito marcado pelas ambientações apocalípticas e, sobretudo, pela retratação de poderes hegemônicos operando sobre grupos oprimidos, é comum as distopias trazerem ilustrações de movimentos de resistência. Ao adentrarmos nos anos dois mil, uma nova movimentação tomou força dentro deste gênero: a alta produção de obras distópicas infantojuvenis (ou para jovens adultos), estas que ainda possuem também a característica da retratação de resistências, porém, com um adendo: o protagonismo feminino. E mais especificamente, o protagonismo feminino branco.

Em 2008, a autora norte-americana Suzanne Collins lançou um romance infantojuvenil de gênero distópico chamado *Jogos Vorazes*. Tal romance viria a se tornar um *best-seller* ainda naquele mesmo ano pela lista de *Children's Chapter Books* do *The New York Times*, com a obra findando em uma adaptação cinematográfica, de mesmo nome, em 2012. É justamente a partir deste período que há registro de vários outros lançamentos semelhantes, de gênero distópico e com ênfase em narrativas jovens. Obras literárias norte-americanas como *A Seleção* (2013) de Kiera Cass, *Divergente* (2011) de Veronica Roth, *Starters* (2012) de Lissa Price, dentre outras que ainda serão citadas neste trabalho, são alguns exemplos de distopias protagonizadas especificamente por jovens mulheres e que eventualmente também foram adaptadas para o audiovisual. Não coincidentemente, até mesmo a obra *O Conto de Aia* de Margaret Atwood, lançada em 1985, sofreu um resgate e terminou adaptada para a televisão, em formato de série, em 2017.

No Brasil, apesar das obras distópicas nacionais muitas vezes fugirem dos padrões presentes nas obras citadas no parágrafo anterior, há ao menos uma em questão que em certos aspectos está alinhada à tal tendência: a série *3%* (2016-2020), criada por Pedro Aguilera e produzida pela Netflix. Tal obra foi a primeira produção totalmente brasileira da empresa de *streaming*. Em *3%* (2016), o Brasil (já não mais de fato conhecido assim) é dividido em apenas dois territórios, o Continente e o Maralto. No Maralto, o território mais abastado, não é permitido ter filhos, pois para habitar este espaço é necessário conquistar uma vaga por mérito. Assim, todo ano é realizado o chamado Processo, em que jovens do Continente, ao completarem 20 anos, são submetidos a diversas provas de agilidade, lógica e força,

e ao final, apenas 3% são selecionados para viver no Maralto. Na série, temos como protagonista a personagem Michele (Bianca Comparato), uma jovem mulher indo prestar o Processo pela primeira vez, sendo uma membro infiltrada do movimento de resistência do universo da série, denominado A Causa, que carrega consigo um desejo de vingança pela suposta morte de seu irmão ocasionada pelo Maralto. A personagem se enquadra perfeitamente nas características que iremos analisar neste trabalho, sendo uma mulher branca, jovem e motivada por sentimentos pessoais, sobretudo familiares.

Em janeiro de 2017, em uma carta direcionada aos seus acionistas, a Netflix compartilhou um balanço de seu número de assinantes nos EUA e pelo globo, apontando que em 2016 a empresa ganhou 19 milhões de novos assinantes no mundo, fechando aquele ano com um total de 93 milhões de membros, com a empresa gerando “...\$8.3 billion in global streaming revenue...”¹ (Netflix Fourth Quarter 2016 Shareholders Letter, 2017, p. 1). Apesar da alta demanda de assinantes mundiais, até o primeiro semestre de 2016 a empresa tinha em seu catálogo apenas uma obra original latino-americana, a série mexicana *Club de Cuervos* (2015) e a expansão do catálogo original latino, com o lançamento da série brasileira *3%* (2016-2020), foi reconhecida pela própria empresa como um dos impulsionadores para a ampliação de seus membros pelo mundo, com os representantes do serviço de *streaming* destacando também a grande aceitação da série por parte do público dos Estados Unidos:

Gratifyingly, our first Brazilian original series 3%, a sci-fi, post-apocalyptic thriller, premiered as one of the most watched originals in Brazil and played well throughout Latin America. Moreover, bucking conventional wisdom, millions of US members have watched the show dubbed and subtitled into English, making 3% the first Portuguese language television show to travel meaningfully beyond Latin America and Portugal. (Netflix Fourth Quarter 2016 Shareholders Letter, 2017, p. 3).²

¹ US\$ 8,3 bilhões em receita global de streaming (Carta aos acionistas sobre o quarto trimestre de 2016 da Netflix, 2017, p. 1, tradução nossa).

² Felizmente, nossa primeira série original brasileira, 3%, um thriller pós-apocalíptico de ficção científica, estreou como um dos originais mais assistidos no Brasil e teve bom desempenho em toda a América Latina. Além disso, contrariando a sabedoria convencional, milhões de membros dos EUA assistiram ao programa dublado e legendado em inglês, tornando 3% o primeiro programa de televisão em língua portuguesa a viajar significativamente para além da América Latina e de Portugal. (Carta aos acionistas sobre o quarto trimestre de 2016 da Netflix, 2017, p. 3, tradução nossa).

Naquele momento, em meados de 2016, já haviam sido lançados todos os quatro filmes da adaptação cinematográfica de *Jogos Vorazes* e outras duas grandes distopias do segmento jovem, as sagas também norte-americanas *Maze Runner* (2014) e *Divergente* (2014) já contavam com dois filmes cada. Para além, a adaptação em formato de série de *O conto de Aia* (1985) já estava em produção para ser lançada em 2017. Era um período frutífero para este tipo de produção e como apontam os próprios dados da empresa, 3% (2016-2020), em sua estreia, esteve lado a lado com as produções internacionais deste segmento.

Logo, a escolha desta série como objeto de análise para este trabalho e mais especificamente a sua protagonista, começa por esta ser a primeira série brasileira da empresa citada — e sua grande circulação —, por ser ancorada na distopia com protagonismo feminino e pelo seu contexto de produção. Assim, neste trabalho, estaremos tecendo observações e considerações sobre os aspectos sociais recorrentes nessas narrativas, haja vista que é central neste tipo de história questões de hegemonia de poder, estratificação social e etc. Todas essas questões em pleno diálogo com um público sobretudo jovem e com destaque para a mulher. A forma como este diálogo está posto é o que será discutido aqui. Sobretudo, buscaremos evidenciar que mesmo em um contexto de representação de resistência, ainda assim é perceptível características típicas do *status quo*.

É importante ressaltar que 3% (2016-2020) não advém de nenhuma adaptação literária, mas a sua narrativa, o desenvolvimento de sua protagonista e o período em que a série foi produzida e exibida conectam esta obra com uma determinada tendência internacional de livros distópicos, que possuem estruturas semelhantes de criação artística. Além do fato de que a série é produto de uma empresa norte-americana e que, conseqüentemente, opera no Brasil aos moldes estadunidenses.

O percurso deste trabalho começa com resumos das temporadas, a serem apresentados neste capítulo, seguido de um breve apanhado histórico sobre o gênero distopia — no capítulo dois —, ressaltando conceitos e fundamentos necessários para o entendimento deste gênero, advindos das obras de autores como Frédéric Claisse e Pierre Delvenne (2014), M. Keith Booker (1994) e Leyla Perrone Moisés (2016), bem como os principais autores desta linha de produção cultural. Além disso, apresentaremos reflexões sobre as atuais produções distópicas infantojuvenis com base nos estudos de Tânia Sarmiento-Pantoja (2018) e Paula

Martins Rodrigues (2015). Neste ponto do trabalho, destacaremos também a relação da literatura distópica com o cinema, expondo como historicamente este gênero se beneficiou de diferentes mídias e como isso influenciou na propagação de obras distópicas.

Em seguida, em subcapítulo, faremos um breve apanhado de estudos sobre a representação feminina em âmbito distópico, apontando quais as principais perspectivas que são debatidas acerca das personagens mulheres desenvolvidas neste gênero e quais os principais conceitos são movimentados nessas análises. Nos utilizaremos, sobretudo, dos estudos de Ildney Cavalcanti (2002, 2005, 2019), que no Brasil, é referência no mapeamento e análise de Distopias Feministas Críticas, como nomeia a autora. Finalizaremos esta parte com os estudos de Nathani Scotti e Marcelo Fernando de Lima (2023) que apontam as diferenças entre representações femininas de autoria masculina do passado e as representações escritas por mulheres propriamente na contemporaneidade.

Nos capítulos três e quatro, teremos especificamente a análise da personagem Michele, dividida em dois pontos principais. No capítulo terceiro, o presente trabalho se utilizará das teorias feministas de gênero, de autoras como Nancy Fraser (2019), bell hooks³ (2019), Judith Butler (2019) e Audre Lorde (2019) para destacar as características patriarcais que incidem sobre a personagem, abordando este fato como fruto da cooptação de parte do movimento feminista pelo liberalismo econômico, assunto este muito abordado por feministas progressistas.

No capítulo quarto, nos centraremos nos estudos sobre branquitude, explicitando como as formas de manutenção de hegemonia dos brancos também incidem sobre a constituição do perfil da personagem Michele e mais especificamente sobre a maneira como esta personagem se relaciona com o movimento de resistência, propondo uma reflexão sobre que tipo de representação as escolhas artísticas da obra geram. Ao observar representações anti-radicais presentes na série, nos utilizaremos de teorias de autoras como Linda Alcoff (2015), Cida Bento (2022), Lia Schumann (2012) e Françoise Vergès (2019) para elucidar os nomeados *mecanismos de manutenção* de poder da branquitude.

Desta forma, buscamos abarcar as nuances e minúcias da personagem Michele, destrinchando características do seu perfil e da constituição deste,

³ Pseudônimo adotado pela escritora norte-americana Gloria Jean Watkins, idealizado e sempre grifado por ela mesma desta forma, em minúsculas.

observando suas motivações e trajetória, bem como os possíveis sentidos movimentados em tela. Observamos que a personagem Michele, tendo sido criada num contexto muito específico de produção e principalmente a partir de uma grande empresa audiovisual, que no momento em que lançou a série 3% (2016-2020) estava cada vez mais em busca de consolidação mercadológica, faz com que a série e a personagem precisem atender a certas demandas de mercado, como por exemplo a necessidade de se atingir diferentes públicos, sem gerar grandes polêmicas ou posicionamentos diversificados e principalmente sem engajar posicionamentos mais radicais, como será abordado mais adiante.

Ainda nesta introdução, para contextualizar as análises que aqui serão apresentadas, faremos um resumo de cada temporada, destacando os enredos-chave da série, bem como lacunas observadas e que, como veremos adiante, muito influenciam no desenvolvimento da narrativa e principalmente no percurso da protagonista. A partir dessas sínteses, esperamos tornar mais clara a abordagem das minúcias dos caminhos percorridos por Michele.

Nas cenas iniciais de cada temporada de 3% (2016-2020) são apresentadas frases que sintetizam a trama de cada ano da série. Com exceção da última, em que a típica frase aparece apenas no último episódio. Na primeira temporada, então, é posto em tela: “O mundo dividido em dois lados. Um farto e um escasso. Entre eles, um processo de seleção. Aos 20 anos de idade, uma única chance, os escolhidos nunca retornam.”. O destaque para o processo realizado pelo Maralto de fato é a guinada da narrativa neste primeiro ano, dos oito episódios, seis abordam provas do processo. Nesses episódios, para além de Michele, diversos personagens são apresentados, com destaque para Fernando, Rafael, Joana e Marco (Michel Gomes, Rodolfo Valente, Vaneza Oliveira, Rafael Lozano, respectivamente).

Com o desenrolar das provas, conhecemos um pouco mais de cada personagem e pontos centrais de suas histórias. Como o fato de que Fernando é filho de um líder religioso do Continente, que prega o Maralto como a terra prometida, já Rafael é apresentado como um infiltrado do movimento de resistência, que foi reprovado em sua primeira tentativa e para participar uma segunda vez, rouba o registro de identidade de seu próprio irmão mais novo. Joana, por sua vez, é uma jovem solitária, que cresceu sozinha no Continente e após sérios problemas com um grupo criminoso daquela região, precisou também falsificar seu registro e trocar de nome. E temos Marco, membro da família Alvarez, uma longa linhagem de

indivíduos que sempre são aprovados no processo. Os testes pelos quais passam esses personagens, nos revelam também as facetas do próprio Maralto, já que este território não aparece por completo de fato nesta primeira temporada. E principalmente pela figura de Ezequiel (João Miguel), nos deparamos então com toda a nocividade do poderio do Maralto, com provas que se mostram completamente injustas e tendenciosas.

No fim, são aprovados apenas Michele e Rafael. Michele, por sua vez, termina esta primeira parte da narrativa tendo sido pega por Ezequiel como uma membro infiltrada da Causa, pois Michele, a partir de um plano pessoal, tenta matar Ezequiel para vingar seu irmão. Ela falha no plano e acaba tendo que ceder às ameaças de Ezequiel que propõe que ela traia a Causa, este também conta a ela que seu irmão, ao contrário do que foi contado, não está morto e vive bem no Maralto. Decepcionada com a Causa e sendo coagida por Ezequiel, Michele termina indo para o Maralto. É no desfecho deste primeiro ano que as dúvidas iniciais sobre a trama começam a surgir, pois, por exemplo, não há um grande desenvolvimento sobre qual era de fato o plano de Michele e principalmente como ela pretendia matar o líder do processo sem ser pega. Tal trama não é retomada e esta dúvida permanece.

Na segunda temporada, conhecemos de fato o Maralto, que nos é apresentado como um lugar onde todos vivem em comunidade, com alta estrutura e principalmente tecnologia. A frase de abertura diz “Um mundo dividido em dois lados. Entre eles, um processo de seleção. Só os 3% merecedores podem pisar no Maralto.” A troca da palavra “escolhidos” para “merecedores” é interessante e reforça tudo o que foi apontado na primeira temporada sobre o discurso meritocrático imposto pelo Maralto. A frase também funciona como um prelúdio da luta de Rafael e Michele para se adaptarem ao Maralto e se mostrarem *merecedores* de permanecerem lá, o que obviamente não se concretiza e ambos não sustentam sua presença naquele espaço.

Também nos são apresentados os três personagens responsáveis pela elaboração e fundação do Maralto, sendo eles Vítor (Silvio Guindane), Laís (Fernanda Vasconcellos) e Samira (Maria Flor). Essa informação é até então desconhecida por todos os personagens principais. Neste ponto da narrativa, Michele descobre que seu irmão está preso acusado de homicídio e está colaborando com Ezequiel para tentar libertá-lo, Rafael está tentando retomar o

contato com a Causa. No continente, Joana e Fernando se aliam à Causa e descobrimos também que, ao contrário do que se pensava no fim da primeira temporada, Marco está vivo, pois após seu acidente no processo, este foi salvo pelo Maralto e entregue de volta ao Continente. Esta não é uma decisão comum e não há uma explicação específica do porque isto foi feito, se houve interferências da família de Marco que vive no Maralto, como sua mãe, Marcela (Leila Garin), que é chefe militar. Apenas sabemos que em determinado momento, Marco alcança um papel importante na trama.

Esta temporada é marcada por um avanço da Causa, que planeja um bombardeio no dia do novo processo. Joana e Fernando fazem oposição a esta ação e começam a planejar um ataque cibernético, para roubar todos os dados dos jovens de 20 anos e assim tornar o processo inviável. Este último plano é bem desenvolvido, porém, no percurso de Michele na série, ela acaba tendo uma grande decepção com seu irmão, que eventualmente se torna um antagonista, e descobre também a história de origem do Maralto, bem como o fato de que Samira tinha um projeto para a estruturação de um espaço com boas condições de vida no Continente, a partir de subsídios desenvolvidos no Maralto. Este momento da narrativa marca uma grande dissidência de Michele em relação à Causa, pois de maneira muito autônoma ela decide roubar os dados conquistados no plano e negociar suprimentos e recursos para a construção deste novo espaço. Esta é uma das muitas atitudes da protagonista que serão postas em debate neste trabalho.

A terceira temporada traz como frase inicial “Um mundo dividido em dois lados. Até a construção de um terceiro”. É interessante destacarmos aqui a ideia de “lados”, pois esta, de fato, representa bem a situação deste universo, já que a divisão dos espaços não é somente territorial, mas também ideológica, o que fica ainda mais evidente com a criação da chamada Concha, projeto da personagem Samira — resgatado e executado por Michele e seus novos aliados —, pois é evidenciado logo no primeiro episódio que este novo espaço foi aceito por vários cidadãos do Continente, mas também repudiado por demais. A Concha sofre, por exemplo, grandes represálias por parte da comunidade religiosa, liderada pelo pai de Fernando. Fernando, inclusive, é um personagem que não volta para a série e é dito apenas que ele faleceu tentando angariar membros para a Concha, sendo espancado por opositores. Marco e Rafael estão com Michele e Joana segue junto da Causa, que passa a perder alguns membros que optam por apoiar a Concha.

O espaço é construído no deserto com tecnologias específicas do Maralto para sobrevivência neste tipo de lugar e inicialmente temos contato com o cotidiano dos indivíduos da Concha, porém, após sabotagens do Maralto — algo desconhecido inicialmente pelos personagens —, sua estrutura física é deteriorada e a tecnologia necessária para coletar água no deserto se perde por completo. Esse contexto calamitoso, põe em xeque as relações harmônicas que haviam sido desenvolvidas na Concha, terminando por ser feito por Michele um processo para a própria Concha, a partir da ideia de que os aprovados permaneceriam para reconstruir o espaço e então reabri-lo. O enredo dessa temporada faz grandes referências ao da primeira, rememorando certas provas e o drama de se participar do processo. A decisão de fazer uma seleção não parte diretamente de Michele e sim dos próprios membros da Concha, o resultado ainda assim é catastrófico e termina em uma rebelião por parte dos que não foram aprovados, que organizam um julgamento contra a protagonista.

Esta é uma temporada que muito chama atenção (o que será ainda destrinchado), pois certas decisões narrativas — como o desenvolvimento de um novo processo — muitas vezes recuam ou estagnam discussões inicialmente propostas, como a reflexão sobre a farsa da meritocracia vista na primeira e na segunda temporada. O enredo também nos mostra as divergências entre Joana e Michele, que se aprofundaram com as decisões da protagonista. E nesta temporada, após descobrir que no passado, foram membros do Maralto que destruíram recursos que existiam no Continente, com um pulso eletromagnético, Joana decide fazer o mesmo com o Maralto e busca utilizar certas tecnologias da Concha para executar este plano. Michele e outros membros discordam inicialmente, mas quando há a revelação de que o incidente da Concha foi fruto de sabotagens do Maralto, há então uma fusão entre grupos que divergiam, para realizarem a ação proposta por Joana.

Como enredo final da narrativa, na quarta temporada, vemos assim os personagens em organização para colocar o plano de Joana em prática. Com os acontecimentos da terceira temporada, os membros da Concha capturam Marcela e posteriormente usam ela como moeda de troca. Neste ponto da história, inclusive, não há explicação do porquê Michele não continuar usando os dados roubados anteriormente e este recurso não entra mais em cena. No entanto, eles acabam recebendo a proposta de ir até ao Maralto para fazer negociações. Ao chegarem no

lado oposto, descobrem que André (Bruno Fagundes), irmão de Michele, deu um golpe militar no conselho do Maralto (ordem que reúne líderes desse território).

Muitas tramas se desenvolvem neste momento da narrativa, as discussões com André, obviamente, não são efetivas, mas quando os membros da Concha entram em contato com membros do Conselho, alguns acordos são ensaiados, como a ideia de findar o Processo. André, obstinado com a manutenção do Maralto, mantém o processo e adianta a data, não aceitando as propostas do Conselho. De qualquer forma, os diálogos entre Concha e Conselho se desfazem, pois André descobre e revela os planos do grupo de explodir um pulso eletromagnético para destruir os recursos tecnológicos do Maralto, um plano que na verdade havia sido recuado. A situação se agrava quando Glória (Cynthia Senek) trai a Concha, libertando Marcela e ajudando ela a pôr fogo no espaço.

Ao descobrirem este fato, os membros da Concha que ainda estão no Maralto decidem então retomar o plano inicial, eles concretizam a ação e o Maralto se torna um lugar inviável para viver. Como frase do episódio final da série, temos a afirmação “O mundo era dividido em dois lados. Não é mais.”. Há de se evidenciar que a frase pode nos trazer uma dupla perspectiva: a de que o território agora é um só, mas também de que em termos de “lados”, não se resumem mais apenas em dois, pois muitos confrontos são estabelecidos com a chegada dos cidadãos do Maralto no Continente e diversos grupos se organizam de diferentes formas, às vezes havendo fusão de membros do Maralto com do Continente, como na igreja, às vezes havendo revolta contra a presença desses cidadãos de fora.

Por fim, há um embate entre Michele e seu irmão, que termina por matar a protagonista. Este, por sua vez, entra em confronto com Joana e falha em seus planos, decidindo voltar para o Maralto (e eventualmente morre também). Joana assume uma posição de liderança e termina por convencer a população a iniciarem uma assembleia no antigo prédio do Processo. Assim a narrativa tem seu encerramento, com muitas nuances e questões a serem debatidas, em especial as questões referentes ao desenvolvimento de Michele enquanto uma mulher inserida em um contexto de representações de resistência e é o que destacaremos neste trabalho.

2 AS DISTOPIAS LITERÁRIAS E O CINEMA: DO LIVRO À TELA

Dos muitos gêneros literários existentes, é fácil constatar a popularidade e importância do gênero distópico. Grandes obras da literatura contemporânea, tanto no sentido crítico, quanto no sentido mercadológico, são reconhecidas como distopias, sendo este gênero há décadas muito bem estabelecido, especialmente por possuir características bem específicas. As distopias muitas vezes se confundem com a ficção científica e é possível observar que muito carregam deste gênero, mas para Frédéric Claisse and Pierre Delvenne (2014), quando se pensa este gênero propriamente, pode-se dizer que:

A dystopia can be defined as the depiction of a dark future based on the systematic amplification of current trends and features. It relates to a complex narrative posture that relies on the critical observation of a threatening present that would lead to an apocalyptic future 'if nothing were done'. (Claisse; Delvenne, 2014, p.1-2)⁴

Afirmção semelhante se encontra na obra *The Dystopian Impulse in Modern Literature: Fiction as Social Criticism* (1994) de M. Keith Booker, pois este aponta a relação de contextos históricos com o impulso de produtividade no gênero distópico, destacando períodos como o nazismo e o stalinismo. Assim, o autor esclarece que seu estudo é organizado:

[...] principally according to social and political, rather than literary criteria. In particular, I work on the assumption that the modern turn to dystopian fiction is largely attributable to perceived inadequacies in existing social and political systems. [...] (Booker, 1994, p. 19-20)⁵

Claisse e Delvenne (2014) ainda afirmam que "...Dystopian writers anticipate and shape our views of science and technology in society..." (Claisse; Delvenne, 2014, p.12)⁶. E M. Keith Booker (1994) também reflete sobre o vínculo das distopias com a tecnologia, expondo que "In the twentieth century our world is shaped by

⁴ Uma distopia pode ser definida como a representação de um futuro sombrio baseado na amplificação sistemática das tendências e características atuais. Relaciona-se com uma postura narrativa complexa que se assenta na observação crítica de um presente ameaçador que levaria a um futuro apocalíptico "se nada fosse feito". (Claisse; Delvenne, 2014, p.1-2, tradução nossa).

⁵ [...] principalmente de acordo com critérios sociais e políticos, e não literários. Em particular, trabalho com base no pressuposto de que a guinada moderna para a ficção distópica é em grande parte atribuível às inadequações percebidas nos sistemas sociais e políticos existentes. [...] (Booker, 1994, p. 19-20, tradução nossa).

⁶ "Os escritores distópicos antecipam e moldam as nossas visões da ciência e da tecnologia na sociedade..." (Claisse; Delvenne, 2014, p.12, tradução nossa).

science...” (Booker, 1994, p. 5)⁷ e que mesmo diante do atavismo que persiste em sociedade, como uma forma de escape da própria ciência, “...Science allows no retreating in time, and insists on contemplating the consequences of actions...” (Booker, 1994, p. 5)⁸. Sendo assim, como resultado “...In our time the utopian impulse has been largely replaced by dystopian projections of disastrous current trends.” (Booker, 1994, p. 5)⁹. A questão da ilustração da sociedade em pleno desastre e destruição é algo também fundamental no entendimento das distopias para a autora Leyla Perrone Moisés (2016), pois esta afirma que uma distopia é, especificamente, o tipo de obra “...que representa ou imagina a sociedade de modo calamitoso, e não apenas crítico, como a maioria dos romances realistas atuais.” (Moisés, 2016, p. 94).

Desta forma, é nesta fusão de uma percepção altamente crítica da realidade com uma visão certamente pessimista que se assenta o gênero distópico. Muitas vezes, não necessariamente há o caráter apocalíptico nas narrativas, obras distópicas brasileiras como *Divino Amor* (2019) de Gabriel Mascaro e *Bacurau* (2019) de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles não são retratos de um fim do mundo, mas o teor de um futuro pouco otimista são fortes nessas histórias, somado ao imaginário de sociedades dominadas por um poder hegemônico que a partir do desenvolvimento tecnológico reforçam e operam o totalitarismo.

No campo dos estudos literários, é sabido que por anos diversas obras foram esquecidas e pouco tiveram registro histórico, muitas sendo resgatadas por tais estudos décadas após seus lançamentos. No entanto, quando se trata de distopias, *Nós* (1924) do russo levguêni Zamiátin é recorrentemente pontuada, com certa precisão, como a primeira do gênero. A obra, atualmente, é inclusive vendida assim, com os editores, em nota no livro, afirmando que:

Nós foi a distopia original. A inventividade dessa narrativa, inteligente e irônica, foi a pedra fundamental para outros grandes clássicos do gênero, como *Admirável Mundo Novo*, de Aldous Huxley; *1984*, de George Orwell; *Fahrenheit 451*, de Ray Bradbury; *Laranja Mecânica*, de Anthony Burgess, e para distopias mais recentes como *Divergente*, de Veronica Roth. Isso, por si só, já torna esta leitura indispensável e fundamental. (Lameira; Cotrim; Prince; Bergamaschi apud Zamiátin, 2017, p. 4)

⁷ “No século XX, o nosso mundo é moldado pela ciência...” (Booker, 1994, p. 5, tradução nossa).

⁸ “...A ciência não permite recuar no tempo e insiste em contemplar as consequências das ações...” (Booker, 1994, p. 5, tradução nossa).

⁹ “...No nosso tempo, o impulso utópico foi amplamente substituído por projeções distópicas de tendências atuais desastrosas.” (Booker, 1994, p. 5, tradução nossa).

A relação de admiração e inspiração declarada por parte de George Orwell também contribuiu para esta percepção histórica, com o autor tendo lançado uma resenha sobre o livro de Zamiátin na revista Londrina *Tribute* em 1946, que também pode ser encontrada na edição mais recente de *Nós* (2017). No texto, Orwell aponta que "A primeira coisa que qualquer um notaria a respeito de *Nós* é o fato [...] de que *Admirável Mundo Novo*, de Aldous Huxley, deve, em parte, originar-se dele [...] (Orwell *apud* Zamiátin, p. 265, 2017), expondo ainda sua opinião de que na obra de Huxley (1932) havia menor consciência política. Tal resenha foi uma das grandes responsáveis pela consolidação da obra no ocidente. Mesmo que, eventualmente, descubra-se que *Nós* (1924) não é a primeira de sua vertente, é fato que seu lançamento é um marco para o gênero, que desde então nunca deixou de ser frutífero.

Mas algo importante a se destacar, é que apesar de muitas obras que sucederam *Nós* (1924) terem abertamente buscado inspiração em Zamiátin, o livro *Metrópolis*, da alemã Thea Von Harbou, que teve sua primeira publicação em 1925, ou seja, um ano após a obra russa, não parece estar de fato ligada diretamente à criação de levguêni, sendo fruto do movimento que hoje temos conhecimento como o expressionismo alemão. *Metrópolis* (1925) é não só um marco para a literatura alemã, como sua adaptação cinematográfica homônima detém o título de primeiro filme distópico da história, tendo sido lançado em 1927, pelo diretor Fritz Lang, com roteiro da própria Harbou. Ambas as obras, livro e adaptação fílmica, sofreram com a mancha histórica causada pela filiação de Thea Von Harbou ao partido nazista, posteriormente ao seus lançamentos, mas ainda possuem o registro por, de fato, terem sido de grande contribuição para o gênero. E se tratando da película, por Fritz Lang ter fugido da Alemanha e recusado a compactuar com o regime nazista, o filme *Metrópolis* (1927) teve ampla retomada e seu impacto estético acabou consolidado como "...indiscutivelmente uma das bases fundadoras da ficção científica..." (Lameira; Bergamaschi; Ritto *apud* Harbou, p. 5, 2019).

O que se seguiu para o gênero distópico, tanto na literatura quanto no cinema, foi o lançamento contínuo das mais diversas produções. Obras como as já mencionadas anteriormente: *Admirável Mundo Novo* (1932), de Aldous Huxley; *1984* (1949), de George Orwell, *Fahrenheit 451* (1953), de Ray Bradbury, *Laranja Mecânica* (1962), de Anthony Burgess e mais tarde *O Conto da Aia* (1985) de

Margaret Atwood, fervilharam no meio literário e todas as listadas, sem exceção, tiveram adaptações audiovisuais, algumas de maior e outras de menor sucesso, mas todas entraram em pleno diálogo com o cinema e a televisão, sendo hoje fácil observar a relação histórica de cooperação entre os dois segmentos, livro e filme, quando se trata de distopias. Se é fato que as adaptações para o cinema ampliaram a propagação dessas obras literárias, é verídico também que tais histórias chamaram atenção nas telas por primeiramente terem sido livros muito debatidos.

E da mesma forma que as distopias se constituíram ao longo das décadas, da mesma maneira elas se mantiveram, porém, como uma certa quantidade de obras trazendo uma nova roupagem de abordagem. Isso porque, apesar de que ainda em anos recentes, citando aqui especificamente o cenário internacional, houve filmes como *Mad Max: Estrada da Fúria* (2015) de George Miller, bem como a sequência fílmica de *Blade Runner* (1982), com a obra *Blade Runner 2049* (2017) do diretor Denis Villeneuve, que remontam às tradicionais distopias das décadas de 20 à 60, foram as obras infantojuvenis desse segmento que passaram a dominar a produção atual do gênero.

Em 2005, o autor americano Scott Westerfeld lançou a primeira obra de sua saga distópica para jovens adultos, denominada *Feios* (2005). Essa série de livros tem como protagonista a adolescente Tally, que vive em um mundo devastado ecologicamente, onde o governo mantém jovens adolescentes vivendo em alojamentos, e ao completarem 16 anos, esses jovens ganham de presente do Estado uma cirurgia plástica que corrige as suas ditas imperfeições e assim eles podem viver em sociedade. Peculiarmente, *Feios* (2005) levou anos para ser adaptado para o cinema, com o filme homônimo sendo lançado, pela Netflix, apenas em 2024, no entanto, foi a obra que aparenta ter aberto os precedentes para uma onda de sagas literárias distópicas voltadas para o público infantojuvenil e jovem adulto.

Sendo assim, em 2008, a autora também americana, Suzanne Collins, lançou o primeiro livro da saga que moldaria esta nova vertente das obras distópicas, o livro *Jogos Vorazes* (2008). Esta série de obras literárias teve ao todo 3 livros de sua linha principal, com quatro filmes adaptados para o cinema. Assim como *Feios* (2005), *Jogos Vorazes* (2008) também traz o protagonismo feminino, representado aqui por Katniss, uma jovem moça que busca diariamente, por meio da caça, o sustento de sua família. A protagonista vive num mundo dividido em 13 distritos mais

a Capital, sendo este último o território detentor do poder hegemônico deste universo, sendo também o responsável pela competição anual que ocorre entre jovens representantes de cada distrito e que termina com apenas um vencedor vivo. Desde o primeiro livro esta saga obteve grande sucesso comercial, como já citado anteriormente, tendo a primeira obra alçando a listas de livros mais vendidos ainda em 2008, ou seja, no ano de seu lançamento. Como visto em notas sobre a autora em suas obras, na versão de 2020 da saga, "...Suzanne Collins começou a carreira escrevendo programas infantis para o canal Nickelodeon..." (D'elia, 2020, p. 376), logo, já tendo certa familiaridade com o ambiente audiovisual e com o sucesso comercial do livro, não é de se estranhar que rapidamente os direitos autorais da obra alcançaram o cinema em 2012.

Em 2015, Paula Martins Rodrigues em sua dissertação de mestrado *A narrativa distópica juvenil: um estudo sobre Jogos Vorazes e Divergente* (2015) abordou especificamente este fenômeno literário recente, refletindo e questionando sobre como este tipo de narrativa se tornou relevante para os jovens no cenário atual, apontando como características do hoje geram este anseio (e medo) em relação ao presente e principalmente ao futuro (Rodrigues, 2015). Assim, a autora suscita que:

Feios (2005-2007), *Jogos Vorazes* (2008-2010), *Maze runner* (2009-2011), *Divergente* (2011-2014), *A seleção* (2012-2015)... A lista de distopias juvenis advindas na última década é imensa e nos faz questionar a razão desta popularidade e de que forma ela está relacionada com a última vertente de distopias do século XX. As fantasias predominantes de até algum tempo atrás foram substituídas por grandes tramas políticas ambientadas em mundos destruídos e fragmentados, nos quais o jovem é oprimido e responsável pela mudança da sua realidade. Ele é confrontado com toda a complexidade da estrutura social e relações de poder do mundo ficcional que se apresenta, e, conseqüentemente, incentivado a refletir criticamente sobre o mundo real em que vive. (Rodrigues, 2015, p. 10)

Em seu artigo *Narrativas distópicas com protagonismos juvenil: memória e instinto de resistência em The Maze Runner* (2018), Tânia Sarmiento-Pantoja também ressalta como estas distopias ajudam na disseminação de reflexões acerca das instabilidades políticas-sociais perceptíveis nos últimos anos. Conforme a autora:

Em uma dicção benjaminiana, para Leomir Cardoso Hilário, uma distopia pode ser compreendida como aviso de incêndio: “o qual, como todo recurso de emergência, busca chamar a atenção para que o acontecimento perigoso seja controlado, e seus efeitos, embora já em curso, sejam inibidos” (HILÁRIO, 2013, p. 202) [...] As distopias direcionadas aos jovens, não deixam de cumprir esse papel, na medida em que tem destacado nas décadas que estão no limiar entre os séculos XX e XXI, a disseminação de formas de descarte do outro, de processos genocidas de natureza diversa ou a naturalização de eficazes mecanismos de mordida ideológica, a serviço de interesses específicos, estatais e/ou corporativos. (Sarmiento-Pantoja, 2018, p. 82-83)

E ainda sobre a dissertação de Rodrigues (2015), ao contextualizar sobre o cenário corrente deste gênero, a autora aponta que jovens sendo retratados em meios caóticos e calamitosos não é necessariamente algo novo, mas o fator mercado é um diferencial significativo neste momento de produção literária:

É claro que isso não significa que cenários distópicos retratando personagens jovens não existissem antes – o clássico do escritor inglês William Golding, *O senhor das moscas* (1954), por exemplo se passa em um período de guerras nucleares e mostra o conflito de um grupo de meninos britânicos [...] No entanto, como um fenômeno de mercado – envolvendo desde a publicação de livros, grandes produções cinematográficas, a escritura de *fan fictions*, entre outras tendências de obras populares entre jovens leitores – a exploração de sociedades corrompidas e futuros aterrorizadores em obras juvenis é algo recente, lembrando que os dois últimos grandes sucessos para o público foram obras como a saga *Harry Potter*, da escritora britânica J. K. Rowling, e os controversos romances vampirescos de Stephanie Meyer. (Rodrigues, 2015, p. 10-11)

Este fator mercadológico e a abordagem de assuntos identificáveis com o mundo atual decerto influem na forma como estas obras circulam e impactam nos jovens que as lêem. Sendo uma obra distópica que aborda a presença ditatorial de um poder supremacista, *Jogos Vorazes* (2008), por exemplo, suscitou um debate mais político entre o seu público. Em 2013, a jornalista Raquel Carneiro publicou na Revista Veja o artigo de opinião *O mundo cruel (e rentável) da distopia infantojuvenil* (2013), onde chama a atenção o registro da jornalista para o fato de que naquele ano, no mês em que vários protestos aconteceram no Brasil, diversos jovens carregaram cartazes com frases vindas da obra:

Durante as manifestações ocorridas no Brasil em junho, era comum encontrar nas ruas – e em fotos sorridentes postadas nas redes sociais –, adolescentes segurando cartazes com as frases “Toda revolução começa com uma faísca” e “Se nós queimarmos, você

queimará conosco!”, ambas retiradas da trilogia *Jogos Vorazes*. (Carneiro, 2013)

Não é objetivo do presente trabalho analisar a recepção destas obras, mas é inevitável o apontamento sobre o efeito delas, sobretudo por seu público ser, em sua maioria, indivíduos ainda em formação, tanto de personalidade, quanto, especialmente, de opinião. Para esta dissertação, é interessante pensar que estas obras foram, muitas vezes, a porta de entrada ao mundo das discussões político-sociais para certos jovens, sendo assim ainda mais necessário o cuidado ao entender as possíveis significações encontradas nestas peças artísticas. Especificamente sobre o ano de 2013, a socióloga Sabrina Fernandes (2019) possui um estudo inteiro acerca dos protestos daquele período no Brasil e sobre o caráter de despolitização encontrado em algumas daquelas manifestações. Não, não é o foco deste trabalho falar da recepção, mas vale a citação e a lembrança sobre este momento em específico da história brasileira, levando-se em consideração o fato de que neste trabalho iremos fazer apontamentos também sobre as construções em tela das ações de resistência presente nesse segmento de obras.

O apelo por novas políticas, ou por políticas ao menos diferentes, que ecoou em Junho de 2013 desencadeou uma discussão em todos os espectros ideológicos sobre como isso seria e como poderia ser usado para interpelar as multidões de Junho em favor de qualquer política, ator ou organização. Essas discussões giraram principalmente em torno da questão do antipartidarismo e do que muitos configuraram como antipolítica (a crise de representação como rejeição ao campo político no geral). Parte da discussão também se deu em torno do sentimento antiesquerda das multidões. (Fernandes, p. 365, 2019)

Nesse contexto, o lançamento de *Jogos Vorazes* (2008) e sua adaptação cinematográfica gerou influência sobre seu público, como é de se esperar a partir dos debates que narrativas distópicas conseguem engajar, e impulsionou também a manutenção do consumo de obras do seu gênero e de sua mesma estrutura. Assim, sobretudo nos Estados Unidos, obras como *Maze Runner* (2009) de James Danshner, *Destino* (2010) de Ally Condie, *Divergente* (2011) de Veronica Roth, *Legend* (2011) de Marie Lu, *A Seleção* (2012) de Kiera Cass, *Starters* (2012) de Lissa Price, *Reiniciados* (2012) de Teri Terry, dentre outras, foram lançadas às prateleiras do mercado literário. Para além do gênero distopia que as une, essas obras nutrem em semelhança algumas outras características, como a representação

de movimentos de resistência, algumas em maior e outras em menor escala e, principalmente, o protagonismo adolescente e, mais especificamente, feminino. Das obras citadas, apenas *Maze Runner* (2009) não tem uma jovem mulher como personagem principal.

Especificamente sobre cenário cinematográfico, em 2012, a empresa de entretenimento Omelete reportou em seu site que “Starters: Distopia adolescente nos moldes de Jogos Vorazes vai a leilão” (Bridi, 2012), expondo ainda que naquele ano, em março, o livro tinha apenas duas semanas de lançamento porém já era visto “...como o sucessor direto da franquia de Suzanne Collins - situado em um EUA destruído pela guerra e protagonizado por uma adolescente disposta a tudo para salvar seu irmão mais novo...” (Bridi, 2012). Até o presente momento esta adaptação para o cinema não se consolidou e o livro de Lissa Price conta apenas com um curta-metragem homônimo, de 2012, dirigido por Robert Kouba. Já a obra de Kiera Cass foi oficialmente descartada para uma adaptação pela Netflix, sendo publicado também pela empresa Omelete, em seu site, que “...Após três anos de desenvolvimento, a Netflix engavetou a aguardada adaptação do livro *A Seleção*, de Kiera Cass. E foi a própria autora que anunciou a decisão da plataforma...” (Pinto, 2023).

Por sua vez, *Maze Runner* teve três sequências adaptadas: *Maze Runner: Correr ou morrer* (2014), *Maze Runner: Prova de fogo* (2015) e *Maze Runner: A cura mortal* (2018). As obras de Veronica Roth igualmente, com os filmes: *Divergente* (2014), *A série Divergente: Insurgente* (2015), *A série Divergente: Convergente* (2016). E por fim, há de se lembrar que os três livros de *Jogos Vorazes* (2008) geraram 4 filmes, estes lançados entre 2012 e 2015.

Ademais, esse movimento findou até mesmo com o resgate da obra *O Conto de Aia* (1985) de Margaret Atwood, com o livro sendo adaptado para a televisão pela plataforma norte-americana Hulu em 2017, com a peça audiovisual trazendo a proposta de expandir em tela o universo do livro. De fato isso ocorreu e a série segue em produção e exibição ainda em 2024. Houve um resgate também de *O Doador* (1993) de Lois Lowry, que no cinema apareceu como *O Doador de Memórias* em 2014, este, como outros, marcado pelo protagonismo jovem. Em 2023, houve, ainda, a expansão do universo de *Jogos Vorazes* (2008), com a adaptação cinematográfica do prelúdio *A cantiga dos Pássaros e das Serpentes* (2020), também escrito por Suzanne Collins, o filme homônimo teve direção de Francis

Lawrence. E por fim, o filme *Feios*, com direção de McG, teve sua adaptação audiovisual lançada em 2024.

Assim, pode-se notar que seja por especulação ou por real adaptação, estas distopias literárias vingaram no cinema, mantendo uma tradição antiga, mesmo que com novos tipos de protagonismo. Sobre isso, há então de se apontar as obras que carregam as características destacadas nesta dissertação: em se tratando de personagens principais, toda a saga *Divergente* (2014-2016) é protagonizada pela atriz californiana Shailene Woodley, em *Jogos Vorazes* (2012-2015) a personagem principal é da atriz também estadunidense Jennifer Lawrence. Na expansão da saga no cinema, lançada em 2023 como citado anteriormente, o protagonismo foi dado à atriz Rachel Zegler, intérprete da personagem Lucy Gray. Em *O Conto de Aia* (2017) temos a atriz Elisabeth Moss. Em *Maze Runner* (2014-2018), o coprotagonismo fica com a atriz Kaya Scodelario e em *O Doador de Memórias* (2014) há também uma coadjuvante feminina de destaque interpretada por Odeya Rush, em *Feios* (2024), Joey King interpreta a personagem central. E por fim, neste breve apanhado, como já mencionado, Bianca Comparato assume o protagonismo em *3%* (2016-2020). Sendo todas as atrizes, sem exceção, mulheres brancas.

As narrativas, da maior parte dessas obras, também chamam atenção, as protagonistas de *O conto de Aia* (2017), versão série, *Jogos Vorazes* (2008), *Starters* (2012), *3%* (2016-2020) e *Legend* (2011) possuem como principais motivações de suas trajetórias questões familiares, envolvendo sobretudo irmãs e irmãos, ou, no caso de June em *O conto de Aia* (2017), há as filhas da personagem. Já em *A Seleção* (2013), *Divergente* (2011) e *Destino* (2010) temos como um dos principais fios condutores das obras romances vividos pelas protagonistas. Em todas essas histórias, há a retratação da necessidade e da luta pela quebra de um determinado poder hegemônico.

2.1 Distopias no audiovisual brasileiro: na tela sem livro

Neste trabalho apontamos que a série *3%* (2016-2020) pelo seu contexto de produção e pela empresa responsável pela obra possui um certo alinhamento às produções estadunidenses, ainda assim é importante ressaltar o cenário propriamente brasileiro, pois em solo nacional, há também uma gama de produções distópicas. No mesmo artigo da Revista Veja, anteriormente citado, a jornalista

responsável dialoga inclusive com uma autora nacional do gênero, Bárbara Moraes, que naquele ano lançou *A Ilha dos Dissidentes* (2013), primeira obra de uma trilogia nomeada *Anômalos*. Na literatura nacional há ainda obras mais antigas, como o clássico *Não Verás País Nenhum* (1981) de Loyola Brandão e *Blacaut* (1986) de Marcelo Rubens Paiva, *Admirável Brasil Novo* (2001) de Ruy Tapiocha e na história mais recente há *Delacroix Escapa das Chamas* (2009) de Edson Aran, *Cyber Brasileira* (2010) de Richard Diegues, *Rio 2054 - Os Filhos da Revolução* (2013) de Jorge Lourenço, *A Terceira Expedição* (1987) de Daniel Fresnot, *A Segunda Pátria* (2015) de Miguel Sanches Neto, *Sombras do Medo* (2015) de Camila Pelegrini, *Guerra Negra* (2015) de Débora Falcão, *Cidade Banida* (2016) de Ricardo Ragazzo, entre outras, sendo as última três citadas demarcadamente voltadas para o público infantojuvenil.

Há algumas características que diferenciam bem o movimento de literatura distópica da América do Norte do que encontramos aqui no Brasil. Se as obras estrangeiras anteriormente mencionadas chegaram ao Brasil sendo editadas por grandes editoras como a Rocco ou a Intrínseca, as publicações brasileiras são feitas, em sua maioria, por editoras mais independentes. De um modo geral, encontram-se as distopias escritas por autores nacionais em empresas menos hegemônicas no mercado editorial brasileiro e talvez por isso, conseqüentemente, há também menos padronização. Naturalmente, as obras apresentadas possuem suas semelhanças, sendo advindas do mesmo gênero, mas suas narrativas, tipos de protagonismo e representação são mais diversas, até mesmo as que são contemporâneas da tendência literária infantojuvenil que se instalou no gênero. Porém, é importante ressaltar também que diante deste cenário, se torna difícil encontrar adaptações cinematográficas deste tipo de obra no Brasil e parece também difícil a possibilidade de investimento, já que essas obras, enquanto livros, conseqüentemente encontram dificuldade de circulação, devido ao caráter mais independente.

Ainda assim, isso não significa que o cinema nacional distópico não seja expressivo e, pelo contrário, há obras significativas que foram lançadas nos últimos anos. De um modo geral, as obras cinematográficas brasileiras desse gênero também são pontos fora da curva do visto comumente nos períodos mais atuais, tendo filmes como *Era uma vez Brasília* (2016) de Adirley Queirós, *A Besta Pop* (2018) dos diretores paraenses Artur Tadaiesky, Fillipe Rodrigues e Rafael B. Silva –

sendo este um filme realizado por diversos alunos da Universidade Federal do Pará –, *Divino Amor* (2019) do diretor Gabriel Mascaro, *Bacurau* (2019) de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, *Carro Rei* (2021) de Renata Pinheiro e mais recentemente *Medida Provisória* (2022) de Lázaro Ramos. Entre essas obras, há as que tiveram maior circulação em relação a outras, ainda assim, pode-se dizer que todas vão na contramão do que tem costume circular na grande mídia internacional e em termos de temática encontramos diferentes abordagens nas narrativas, além de neste caso, as obras audiovisuais nacionais citadas não possuírem relação de adaptação de obras literárias, tal como nosso objeto de análise.

E em termos de narrativa, *3%* (2016-2020) propriamente tem uma reflexão de destaque em sua construção que chama atenção, que são os debates acerca da ideia de meritocracia. O discurso meritocrático é extremamente forte no universo da série, por conta do Processo, com o movimento de resistência sofrendo sérias represálias justamente por a população estar imersa nesta ideologia. Na narrativa, há a representação de um poder opressor por meio do Maralto, detentor também do poderio militar e há ainda a igreja, que aqui, neste contexto, prega o culto ao chamado casal fundador, que foram os responsáveis pela idealização e construção do Maralto após haver a devastação ambiental do território brasileiro. O casal fundador foi responsável também pela criação do Processo e assim, a igreja no mundo de *3%* (2016-2020) impõe que o Maralto é a terra prometida e o Processo é o caminho sagrado necessário a ser percorrido, fazendo com que os jovens e suas famílias vejam todos estes mecanismos como algo divino, perpetuando a alienação do povo e promovendo o discurso hierárquico e ligado ao ideal de mérito. Algo que, indiscutivelmente, é um reflexo de questões sociais existentes no Brasil.

Sobre o percurso de criação da obra, em entrevista ao site Na Prática, Jotagá Crema, um dos diretores da série, explica que a obra surgiu como um projeto universitário dentro da Universidade de São Paulo (USP) e que em 2011, junto com a produtora Maria Bonita Filmes ele e Pedro Aguilera desenvolveram um piloto para o projeto, bem como se inscreveram para diversos editais, tendo conquistado alguns. Este piloto está disponível no YouTube mas chegou a ser exibido pela TV Brasil. Apesar dos destaques em editais, os diretores não conseguiram patrocínio para desenvolver o projeto todo e apenas em 2015, com o lançamento de uma

competição realizada pela Netflix, que estava em busca de projetos nacionais para investimento, que a série alcançou uma produção completa.

Algumas informações chamam atenção sobre este percurso realizado pelos diretores, como o fato de que o projeto ganhou forma pela primeira vez por meados de 2011, ano em que fervilhavam já algumas boas obras distópicas desse segmento e o fato de que a série foi escolhida em meio a uma competição realizada pela plataforma, feita para encontrar projetos com potencial de produção. Sendo o ano de 2015 um período que os filmes *Jogos Vorazes* (2012) e *Divergente* (2015) já estavam consolidados no meio cinematográfico no quesito rentabilidade, 3% (2016-2020) aparenta ter sido um investimento também motivado por esses fatores. Sendo a primeira obra nacional da plataforma e após tanta demanda por parte do público, é possível especular que a empresa buscava por algo que certamente vingaria e geraria receita. O que de fato ocorreu, especialmente em relação à primeira temporada da série, como já mencionado, com as demais tendo certa instabilidade de público. Para além, nota-se com certa evidência as dinâmicas entre grandes empresas e a produção de conteúdo artístico claramente regida pelo que está estabelecido como tendência e o que, conseqüentemente, será mais rentável.

Sendo assim, não é de se estranhar que a personagem Michele, centro da análise deste trabalho, possui tantas características em comum com personagens vistas em obras populares deste meio, como será discutido nos próximos capítulos. Por agora, cabe a observação da força comercial destas obras com um caráter mais jovial, que as fazem alcançar números significativos de produção, pois há grandes investimentos, potencializando até mesmo outros produtos audiovisuais e de diferentes segmentos. O criador de 3% (2016-2020), Pedro Aguilera, chegou a dirigir um outro projeto brasileiro para a Netflix, a série *Onisciente* (2020), também distópica, sendo protagonizada por uma jovem mulher, interpretada pela atriz Carla Salle – esta, também, uma mulher branca.

Ademais, ao analisar tais obras, cabe também à atenção ao que foi mencionado anteriormente, sobre o público de direcionamento desses produtos e às temáticas abordadas por estes livros e audiovisuais. A força mercadológica de *Jogos Vorazes* (2008) somada a demais obras que a sucederam chegaram a fazer com que obras clássicas de George Orwell voltassem aos *rankings* comerciais, como consta na lista dos mais vendidos do *The New York Times*, além da retomada do livro *O Conto da Aia* (1985) como série de televisão. 3% (2016-2020) propriamente

pode ser vista como a contribuição brasileira para esta tendência literária e audiovisual, tendo sido pensada e executada justamente ao longo do período de alta dessas produções. E todas elas são notoriamente reconhecidas pela representação de um poder hegemônico e, naturalmente, a representação daqueles que vão de contra ao imposto, no caso, os movimentos de resistência.

Nesse sentido, aqui no Brasil, como mencionado na matéria de Raquel Carneiro (2013) para a *Veja*, foi possível ver a presença destas obras nos protestos de Junho de 2013 e como as frases de efeito que circundam estas narrativas estão fortes no imaginário dos jovens que as contemplam. Há também o protagonismo feminino, que propagou histórias constituídas por heroínas – ou ao menos protagonistas ditas heroínas –, com algumas destas personagens sendo membros dos movimentos de resistências destes universos narrativos ou como representantes do fazer resistência, o que é o caso da personagem Michele, por exemplo. Logo, se por um lado pode-se dizer que tais obras possuem o potencial de inspirar os jovens a um maior engajamento político, como de fato se observou, por outro, a introdução a temas tão complexos ser feita por meio de obras com tantas questões e implicações mercadológicas é um movimento que deve ser observado de perto, sendo necessário o cuidado e o entendimento dos recursos narrativos utilizados para mobilizar o público, bem como dos muitos sentidos gerados por essas histórias.

Para além, há de se notar que essas obras geraram e ainda geram um certo fascínio por parte do seu público e que tais sequências, literárias ou audiovisuais, parecem alavancar afetos, muito provavelmente gerados pelo sentimento de representação, especialmente por parte do público feminino – algo que será posto em debate no próximo capítulo. O movimento por representatividade é forte na atualidade e trata-se de uma grande demanda de movimentos sociais. O chamado por esta demanda, ao menos em partes, parece ser ouvido por os que produzem este tipo de conteúdo, já que há nestes elencos muita diversidade de gênero e étnica, o que aparenta contribuir de forma significativa para a força e engajamento destas obras.

Portanto, a partir deste breve panorama aqui apresentado sobre o percurso traçado pelo gênero distópico, podemos notar a íntima relação que este gênero nutre com o meio fílmico e, principalmente, podemos notar que ambos os meios se valeram de influências recíprocas, com um contribuindo com a propagação do outro. Ao observar os clássicos da literatura distópica, percebemos que a tendência de

adaptação cinematográfica destas obras não é recente e, pelo contrário, existe desde que a literatura de distopia teve seus primeiros registros. Sendo assim, pode-se dizer que em sua origem, uma está para a outra, em um constante processo de simbiose. O que podemos notar na atualidade, é uma nova roupagem deste movimento, muito influenciada por demandas de mercado e pela força comercial deste novo padrão narrativo. Assim, nos atendo a este contexto específico de produção, estaremos nos debruçando à análise da protagonista Michele, suas nuances e seu meio de construção de perfil na obra.

2.2 As mulheres nas distopias: discussões e perspectivas

Como já mencionado anteriormente, a presente dissertação adotará uma perspectiva de análise bem particularizada, mais especificamente de uma personagem, tendo como base a constatação do contexto de produção da obra 3% (2016-2020) estando muito ligado a tendências internacionais recentes, com o desenho de narrativas semelhantes – de teor patriarcal – e ainda a constatação do alto quantitativo de mulheres brancas protagonistas nas obras já citadas, sobretudo nas distopias audiovisuais.

No entanto, é fundamental nos determos a outras perspectivas que circulam em meio acadêmico, pois estas somam com o trabalho aqui apresentado bem como a presente dissertação intenta somar com o cenário de estudos sobre este objeto que é a representação da figura feminina no gênero distópico. Há de se destacar que as obras apontadas na presente análise e a própria 3% (2016-2020) são frutos de uma movimentação mercadológica, como já mencionado. No entanto, nem tudo do gênero distopia carrega essa característica e os tipos de produções artísticas distópicas são muito variadas. No apanhado deste capítulo isso ficará evidente, ao nos depararmos com diferentes retratos femininos distópicos e o que se aponta sobre estes em diferentes estudos.

Ao falarmos sobre estudos acerca da representação feminina em distopias, é indispensável nos atermos às produções acadêmicas da pesquisadora brasileira Ildney Cavalcanti. Professora da Universidade Federal de Alagoas, ela coordena o grupo de pesquisa Literatura e Utopia, tendo décadas de publicações no campo das temáticas de estudos de gênero, utopia, estudos da utopia e distopia, com foco no meio literário. Em seus trabalhos, é perceptível a análise da constituição de mundos

distópicos e das utopias imaginadas nestes mundos, por meio da representação de lutas femininas. Em um texto, ao introduzir sua pesquisa, a autora afirma que em seu trabalho propõe “...uma jornada exploratória por esses infernos narrativos contemporâneos buscando vislumbrar seus paraísos.” (Cavalcanti, 2002, p. 249).

Assim, em 2002, como membro do GT *A Mulher na Literatura* da ANPOLL (Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística), ela publicou o artigo *A distopia feminista contemporânea: um mito e uma figura* (2002) e neste trabalho nos deparamos com algumas questões centrais nos estudos da autora. Para Cavalcanti (2002), há todo um segmento de obras que ela denomina de *Distopia Crítica Feminista*, marcadas pela imaginação de mundos onde as diferenciações de gênero são a base, ou ao menos força significativa, da manutenção de poder. Sobre este grupo de produções, a autora aponta que:

Enquanto um gênero distinto, a distopia literária surgiu na virada do século XIX para o XX, adquirindo uma inflexão feminista em textos como *Man's World* (1927), de Charlotte Haldane, e *Swastika Night* (1937) de Katharine Burdekin. O final da década de 60 testemunhou a publicação de uma quantidade significativa de escrita distópica de autoria feminina anteriormente à literatura especulativa que acompanhou o segundo momento feminista. *Ice*, de Anna Kavan, e *"Baby You Were Great"*, de Kate Wilhelm, foram publicados em 1967, enquanto *Heroes and Villains*, de Angela Carter, *"For the Sake of Grace"*, de Suzette Elgin, *The Day of the Women*, de Pamela Kettle, *They*, de Marya Mannes, *The Ship who Sang*, de Anne McCaffrey, e *"The Snows are Melted, The Snows are Gone"*, de Alice Sheldon, foram obras publicadas em 1969. De formas bastante diferenciadas entre si, esses textos delineiam o "mau lugar" no futuro para as mulheres [...] (Cavalcanti, 2002, p. 250).

Partindo da observação destas obras, a autora então reflete sobre como tais narrativas possuem o potencial de impulsionar reflexões sobre as condições da mulher na sociedade vigente. Para ela, essas obras exteriorizam sentimentos recorrentes entre as mulheres, seus maiores medos e anseios ligados especificamente ao ser mulher, como questões relacionadas ao controle reprodutivo, a não ocupação de espaços políticos, a não garantia de direitos trabalhistas plenos, à violência física e psicológica e etc., tudo isso dentro do exagero (não tão exagerado assim) de um mundo distópico. Segundo a autora, o teor crítico das distopias feministas reside no fato de que essas obras dão “...um pé na realidade...” (CAVALCANTI, p. 251, 2002). Neste contexto, Cavalcanti (2002) afirma que:

As distopias feministas desenham infernos patriarcais de opressão, discriminação e violência contra mulheres, mapeando assim a sociedade contemporânea. Ao mesmo tempo, e revelando sua natureza ambígua, essas ficções expressam de forma importante desejos e esperanças utópicas pertinentes às mulheres. [...] Em outras palavras, eles trazem à luz atitudes e valores androcêntricos que na maioria dos casos passam despercebidos. E questionam tais valores e atitudes através do exagero na assimetria de poder entre os sexos, um exagero motivado pelo princípio crítico e indicativo da proximidade existente entre as distopias e as sátiras. (Cavalcanti, 2002, p. 247)

Especificamente sobre o potencial que essas obras têm de gerar atitudes e ações diferenciadas por parte do movimento feminista, a autora diz que:

A compressão de conflitos históricos, caracterizados pela polarização da categoria de gênero, nos espaços distópicos narrativos feministas pode operar várias funções em termos de recepção. Ao metaforizar a sujeição histórica (e as lutas feministas de resistência), esses textos podem inspirar ações e interferências, por parte das mulheres, nas "fendas do mecanismo- do-mundo", citando uma distopia feminista bastante conhecida (*Sheldon "The Women"*, 78). Lê-los pode ser comparável a enxergar as fendas e rachaduras da cultura hegemônica através de uma lente de aumento, descobrindo assim estratégias utópicas gendradas e multifacetadas de resistência e sobrevivência. (Cavalcanti, 2002, p. 254-255)

Em outra publicação, no ano de 2005, a autora segue sua discussão sobre os desejos utópicos femininos presentes nas distopias feministas, agora a partir da análise específica sobre a retratação do corpo nessas narrativas e como estes são *emoldurados*. Na obra *"You've Been Framed": o corpo da mulher nas distopias feministas* (2005), Cavalcanti faz mais um levantamento bibliográfico de obras distópicas feministas e em especial se debruça sobre a análise de três, sendo elas "...as obras de Baines, Atwood e Wilhelm..." (Cavalcanti, 2005, p. 87). As minúcias da análise da autora são muitas e o texto é uma leitura fundamental para os estudos de gênero nas narrativas distópicas, aqui, iremos nos ater ao que consta nas conclusões deste trabalho, que apontam para questões muito caras à presente dissertação. Em dado momento, a autora ressalta as obras que retratam movimentações utópicas feministas e como estas são fontes de perspectivas para a luta das mulheres, afirmando que algumas obras:

[...] claramente (re)constroem ou (re)instauram, de alguma forma, um espaço-tempo utópico-ficcional, apresentando assim uma faceta mais visionária da ficção feminista. Nestas, podemos observar corpos que quebram a moldura patriarcal dualista: corpos híbridos

(ciborgues, formados pelas porções orgânica e tecnológica), corpos "descorporificados", corpos andróginos, corpos reconstruídos, enfim, corpos que buscam explorar facetas além do dualismo corpo/mente, e dos outros tantos dualismos que implicam uma polarização hierárquica de opressão do feminino, sintetizada pela imagem do corpo feminino emoldurado que sustentou a nossa discussão. (CAVALCANTI, 2005, p. 95)

Por outro lado, antes desta conclusão, Cavalcanti (2005) ressalta que nem sempre se encontra este efeito nas narrativas distópicas feministas, ao expor que:

De fato, a imagem culturalmente familiar de um corpo de mulher preso a um espaço-tempo definido de acordo com parâmetros androcêntricos e geralmente submetido a tratamento violento é recorrente no subgênero. De corpos femininos submetidos a confinamento e torturas físicas, às vezes tendo apenas na morte a culminância desses atos, à objetificação desses corpos pela cultura dominante (seja em nome da ordem, da ciência, ou do lazer), vasta é a gama de procedimentos perpetrados contra os corpos femininos nos textos distópicos. Por re(a)presentarem de forma condensada as experiências das mulheres sob o patriarcado, as distopias feministas permitem uma consideração de sua função crítica da cultura. Porém, elas também, perigosamente, reafirmam uma ordem de opressão. (Cavalcanti, 2005, p. 94-95)

Os dois trechos anteriores nos fornecem não somente um apanhado dos estudos da autora aqui trabalhada, mas também um certo panorama sobre as diferentes perspectivas apontadas quando observamos a representação feminina nas distopias, pois há todo um segmento de estudos centrados em evidenciar a importância da representação feminina por meio das distopias, demais segmentos críticos a estas representações e há quem faça ambos os apontamentos, como é o caso de Cavalcanti (2005). Pode-se dizer que a dissertação aqui apresentada, devido à obra e personagem que será analisada, bem como pelo contexto de produção desta obra, está mais alinhada ao segundo grupo mencionado.

Assim, ressaltamos aqui que em seu texto Cavalcanti (2005) teve um foco no tratamento da imagem do corpo feminino, por estar centrada em obras com grande retratação de violência física contra mulheres. Na obra *3%* (2016-2020) por exemplo (ou em *Jogos Vorazes* (2012) e demais do segmento infantojuvenil) não se pode afirmar que é comum a exploração de uma violência gráfica do corpo feminino, mas é possível apontar que na tentativa de fazer críticas a determinados padrões sociais, a série, volta e meia, cai em reafirmação, como será discutido nos próximos capítulos.

Seguindo o panorama de estudos sobre a temática, é necessário apontar aqui outra contribuição de Cavalcanti para este segmento de produções acadêmicas, pois em 2019 a autora, ao lado da professora Luciana Calado Deplagne, organizou a coletânea *Utopias sonhadas/distopias anunciadas: feminismo, gênero e cultura queer na literatura* (2019). O material reúne diversos estudos que perpassam por análises de distintas obras distópicas e utópicas feministas.

Como mencionado anteriormente, é recorrente nos estudos de Cavalcanti a observação das utopias imaginadas dentro das distopias, mas há todo um segmento de obras que são propriamente utópicas. Para as autoras, este subgênero é resultado direto das lutas feministas, pois as mulheres, ao expressarem “...sua insatisfação com as distopias de seus momentos históricos...” (Cavalcanti; Deplagne, 2023, p. 10) em consequência, e a partir de seus movimentos, “...projetaram possibilidades utópicas de organizações comunitárias alternativas, voltadas para a construção de modos de ser e de viver socialmente mais justos, e em contraponto à lógica binária e calcada em rígidas relações de poder...” (Cavalcanti; Deplagne, 2023, p. 10). Ao longo do texto, as autoras ressaltam que distopia e utopia andam lado a lado, pois estas buscam a “...construção ficcional de mundos sonhados ou de mundos temidos, sendo que geralmente ambos encontram-se imbricados...” (Cavalcanti; Deplagne, 2023, p. 11). Especificamente sobre o histórico das utopias, é posto que:

Quanto às utopias literárias de autoria feminina, *A Cidade das Damas*, escrita em 1405, pela escritora franco-italiana, Christine de Pizan, é considerada a primeira no gênero [...] *A Cidade das Damas* inaugura, assim, uma tradição de obras utópicas/distópicas marcadamente gendradas, escritas por mulheres por vários séculos. *The Blazing World*, de Margaret Lucas Cavendish, no século XVII; *A Description of Millenium Hall*, de Sara Scott, do século XVIII; *Voyages de Milord Céton dans les Sept Planettes*, de Marie Anne de Roumier Robert; do século XVIII; *The Last Man*, de Mary Shelley, do século XIX, são algumas das utopias (e distopias, no caso da obra de Shelley) de autoria feminina que infelizmente ficaram ausentes da historiografia literária e da tradição dos utopismos literários. (Cavalcanti; Deplagne, 2023, p. 10)

Assim, neste trabalho, as autoras buscam evidenciar obras que “...metaforizam ‘mundos gendrados alternativamente’...” (Cavalcanti; Deplagne, 2023, p. 11), expondo que no campo social, tais obras “...inauguram novas modulações...” (Cavalcanti; Deplagne, 2023, p. 11) ao debater como foco de suas

narrativas a questão do trato ao corpo feminino e todas as temáticas que o circundam. Como por exemplo no texto *O corpo da mulher na ficção científica: idas e vindas históricas* (2019) das autoras Lucia de La Rocque, Anunciata Sawada e Isabela Cabral Félix de Sousa, que realizam um breve percurso de obras que imaginaram como o domínio sobre o sistema reprodutor feminino pode ser potencializado em mundos distópicos, a partir da observação de que este tipo de prática é uma realidade há séculos:

Um dos aspectos femininos mais manipulados pelo patriarcado, através dos tempos, é que a geração do novo ser ocorre só no corpo da mulher. Os aspectos da reprodução humana, espelhada na maternidade, e do cuidado com a prole, que corresponde à maternação, foram amplamente explorados em obras de escritoras estadunidenses como o conto “*When it changed*,” (1972), de Joanna Russ, e os romances *The Female man* (1975), da mesma autora, *Woman on the edge of time* (1976), de Marge Piercy, e *Motherlines* (1978), de Suzy Mc Kee Charnas, entre várias outras representantes desse período que se debruçaram sobre essas questões. É importante destacar como a literatura de ficção em geral, e a de ficção científica em particular, se relaciona com os conceitos em voga em outras áreas do conhecimento, visto que é justamente nestes anos 80, que surge o conceito de saúde reprodutiva baseado na concepção feminista de que todas as mulheres tinham direito ao controle de sua sexualidade e reprodução [...] (Rocque; Sawada; Sousa, 2019, p.103)

As autoras apontam ainda que conforme práticas nocivas foram avançando na sociedade contemporânea, mais latente a temática do corpo feminino se tornava nessas narrativas:

Os sonhos utópicos dos anos 60 e 70 do século passado acabaram sendo esmagados pela dura realidade de um capitalismo desenfreado que excluía cada vez mais pessoas de seus paraísos de consumo [...] Assim, as distopias feministas das décadas que se seguiram [...] encaram de forma bastante sombria a problemática da reprodução humana e da maternação de forma geral. Essas obras, de autoras estadunidenses como *He, she and it*, de Marge Piercy, de 1991, *Parable of the sower*, de Octavia Butler, de 1993, *Dreaming Metal*, de 1997, de *Melissa Scott*, e já no presente século, a trilogia *MaddAddam*, da canadense Margaret Atwood (*Oryx and Crake*, 2003, *The Year of the flood*, 2009 e *MaddAddam*, 2013) tendem a ocupar ambientes urbanos hostis, pós-apocalípticos, em que suas (e, em menor número, seus) protagonistas enfrentam todo tipo de adversidade. A relação da maternidade/reprodução com a tecnologia em *Dreaming Metal*, *He, she and it* e na trilogia *MaddAddam*, entre outros exemplares de FC mais recente, ainda se caracteriza pela geração de inteligências artificiais, ciborgues e humanoides em geral, trazendo à baila a complicada discussão do limite entre o que é ou não humano. (Rocque; Sawada; Sousa, 2019, p.106-107)

O apontamento sobre como o deslanchar do sistema capitalista influi sobre movimentos sociais e suas produções literárias ou audiovisuais será algo debatido com maior profundidade no próximo capítulo, pois é possível fazer esta constatação entre as obras distópicas infantojuvenis. No caso destas, muitas vezes, ao se proporem a um debate mais feminista, falham, pois devido ao seu caráter mercadológico, não podem se debruçar sobre representações mais radicais de movimentos sociais. As obras citadas no trecho apresentado não necessariamente apresentam esta questão, tendo uma outra relação com o sistema econômico vigente, de certa forma mais crítica, no entanto, suas narrativas geram debates sobre a problemática exposta aqui anteriormente, que é a ideia de representar mulheres em grande violência de gênero como forma de reflexão, mas terminar por reforçar essas violências. As autoras destacam como exemplo as diferenças entre as obras *“When it changed”* (1972) de Joanna Russ e *O Conto de Aia* (1985) de Margaret Atwood, apontando que:

Enquanto na primeira, a tecnologia reprodutiva é utilizada a favor das mulheres numa visão utópica separatista, na segunda uma teocracia patriarcal impõe um retrocesso tecnológico que resulta numa manipulação extremamente distópica da capacidade reprodutiva feminina. (Rocque; Sawada; Sousa, 2019, p.101)

Dessa forma, fica evidente como a presença feminina nestes gêneros são diversas e diferentes autoras apresentam diferentes abordagens sobre o tema, com a faceta comum do exagero, de imaginar sempre o que está em potencial, não à toa essas obras costumam se colocar no futuro, mesmo que não seja uma obrigatoriedade do gênero, como forma de pensar o que viria a acontecer, o que poderia acontecer ou como aponta o título da coletânea anteriormente mencionada, aquilo que está anunciado.

Neste breve percurso até aqui, através dos estudos abordados evidenciamos que determinadas autoras apontam como eixo de análises o destaque para as perspectivas que obras distópicas feministas podem trazer para o movimento social de mulheres, expondo que estas obras podem inspirar ações mais radicais e efetivas. E há também um outro eixo, o que é crítico à representação de corpos femininos sobre demasiada violência, sem apresentar grandes alternativas para este problema. Este cenário nos mostra como uma obra – ou um grupo de obras de um mesmo segmento – podem suscitar debates complexos e amplos, com divergentes

opiniões e construções de sentido ao nos relacionarmos com essas narrativas. Para concluir este capítulo, iremos apresentar aqui um estudo que se põe em outra perspectiva, a de comparação entre distopias pensadas por homens e distopias pensadas por mulheres.

No artigo *Mulheres distópicas: representações femininas em Nós e Jogos Vorazes* (2023) os autores Nathani Scotti e Marcelo Fernando de Lima trazem a proposta de evidenciar como o olhar sobre a personagem feminina mudou ao longo dos anos no gênero e o que de certa forma permaneceu. Scotti e Lima (2023) explicitam toda a trajetória das personagens O-90 e I-330 do romance de Zamiátin e Katniss Everdeen da narrativa de Suzanne Collins, apontando persistências de características patriarcais e também ganhos que o gênero distópico teve ao que autoras passaram a ter mais espaço nessas produções. Algo semelhante com o que analisaremos nesta dissertação, já que a personagem Michele também traz consigo os bônus e ônus do tipo de representação que se constitui na contemporaneidade. Assim, os autores concluem que:

As personagens I-330, O-90 e Katniss Everdeen são três representações de mulheres fortes e certas de suas vontades. Como analisado, I-330 é a personagem mais complexa da trama de *Nós* e, mesmo assim, consegue ser ofuscada e limitada às narrativas do protagonista masculino da história. Ao olhar para as falas do personagem, é possível extrair a impressão de que as mulheres são retratadas ora como previsíveis e ingênuas, ora como manipuladoras e controladoras. Com isso, também é possível compreender o final da personagem: enquanto O-90 vai viver isolada para realizar o sonho de maternidade, I-330, como rebelde e possível arquiteta do movimento opositor ao Estado, sofre com interrogatórios, tortura e, posteriormente, com a morte na guilhotina; [...] Por outro lado, Katniss, uma protagonista distópica contemporânea, tem lugar de fala, mas enfrenta uma série de exigências quanto a sua “feminilidade” e capacidade de luta. Porém, a personagem consegue se sobressair e se afirmar como ícone de força e coragem ao vencer os jogos. Contudo, conforme apresentado, a personagem acaba sendo culpada e punida pelo ato rebelde das amoras, enquanto seu parceiro homem continua incólume às ameaças do Presidente Snow. (Scotti; Lima, 2023, p. 87)

Em resumo, observa-se que:

[...] nas distopias clássicas, as mulheres eram frequentemente retratadas de maneira estereotipada e sem destaque, enquanto que em obras distópicas mais recentes elas têm um papel de protagonismo, tanto na escrita quanto como personagens. No entanto, ainda são responsabilizadas pelos erros cometidos e sofrem com a culpa, enquanto os homens são isentados. (Scotti; Lima, 2023, p. 78)

Portanto, a partir deste sintético panorama aqui apresentado, podemos perceber algumas possíveis perspectivas adotadas ao olharmos para uma personagem feminina em meio distópico, com base nos estudos apresentados. Evidenciamos quais características do gênero e da constituição dessas personagens têm chamado atenção de estudiosos e sobretudo estudiosas, já que este tema é muito caro às movimentações feministas. Percebemos que as conclusões são múltiplas e são muitos os apontamentos feitos sobre as diversas personagens distópicas que foram escritas ao longo dos anos. Na presente dissertação, reforçamos que reconhecemos a importância do trabalho de representatividade feminina em quaisquer que seja o gênero literário audiovisual, ainda assim, optamos por uma perspectiva de cunho mais crítico, a partir da observação sobre o tipo de representação que está sendo constituída em tela na série 3% (2016-2020).

3 MICHELE E A PERSISTÊNCIA DO IDEAL PATRIARCAL

Em uma narrativa, seja qual cunho for, literário ou audiovisual, há sempre elementos que funcionam como verdadeiros fio condutores, que movem a história e fazem o texto ir de um ponto a outro. Numa única narrativa, vários elementos podem operar em conjunto para conduzir uma história, alguns podem se destacar ou existirem em plena sintonia, independentemente de como as peças narrativas se comportam, podemos nos ater a todas ou analisar estas de forma separada. Sendo assim, neste capítulo iremos realizar a primeira parte da análise que se objetiva neste trabalho (que está centrada em duas partes primordiais), percorrendo, inicialmente, pelas bases teóricas dos estudos literários e audiovisuais sobre personagem e dos estudos feministas radicais e decoloniais de gênero, para então, por fim, entendermos ao que o objeto aqui trabalhado se propõe, ou, às muitas facetas que ele pode se propor.

Na narrativa que iremos trabalhar neste texto, há, como em toda história, diversas possibilidades de análise, mas o foco deste estudo está na personagem. Mais especificamente na protagonista, pelo seu destaque e pelo seu contexto de produção. Sobre este último apontamento, como já mencionado anteriormente, a série 3% (2016-2020) nasce em um ambiente propício para narrativas distópicas protagonizadas por figuras jovens e femininas e a sua produção é definitivamente

impulsionada por este momento do mercado literário e audiovisual. Neste sentido, as semelhanças entre Michele e a personagem Katniss, heroína da obra de destaque deste meio, *Jogos Vorazes* (2008), são vastas, perpassando por questões de gênero e identidade, étnicas, de personalidade e demais construções apresentadas nas obras. É importante mencionar que este trabalho não se trata de uma análise em literatura comparada, mesmo que fosse perfeitamente possível por meio de uma observação em intermedialidades, mas ainda assim, é inevitável nos ater ao que há de comum, ao que está posto recorrentemente no gênero, formando significâncias que se entrelaçam, logo, volta e meia o presente trabalho entrará nesta questão, pois é inevitável observar certos discursos estabelecidos.

Sendo assim, para darmos continuidade ao percurso desta análise, é importante nos ater aos estudos sobre personagem. Beth Brait, em sua obra *A Personagem* (1985) estabelece fundamentos essenciais para a análise de indivíduos que compõem uma narrativa. Em determinado ponto, a estudiosa reflete sobre o trabalho do autor e aponta uma questão norteadora, que suscita o debate acerca da natureza da construção e impacto de um personagem: "...Que tipo de manipulação requer esse processo capaz de reproduzir e inventar seres que se confundem, em nível de recepção, com a complexidade e a força dos seres humanos?..." (Brait, 1985, p. 12). Ao longo de sua obra, há algumas possíveis respostas e mais questionamentos, ainda assim, é fato que uma personagem possui, muitas vezes, o poder de um ser real, constituindo influência sobre quem a contempla, gerando apego, transtornos, sentimentos dos mais diversos e esses, diferente da personagem, são reais. Neste contexto, Brait (1985) expõe que:

Ao colocar essas questões, caímos necessariamente no universo da linguagem, ou seja, nas maneiras que o homem inventou para reproduzir e definir suas relações com o mundo. Voltamos, portanto, nosso olhar às formas inventadas pelo homem para representar, simular e criar a chamada realidade. Nesse jogo, em que muitas vezes tomamos por realidade o que é apenas linguagem (e há quem afirme que a linguagem e a vida são a mesma coisa), a personagem não encontra espaço na dicotomia *ser reproduzido/ser inventado*. Ela percorre as dobras e o viés dessa relação e aí situa a sua existência. (Brait, 1985, p. 12).

Nesta reflexão, chama atenção o apontamento sobre reprodução e invenção e o habitat da personagem neste entremeio, porém, é possível notar também o que se expõe sobre a linguagem e a busca do ser por representar a realidade. Neste

contexto, podem ser muitos os mecanismos e a personagem está inserida nesta ideia, a de representação de algo já existente e conhecido, o próprio ser ou algo que remeta a ele, porém, indo muitas vezes além, para representar um grupo inteiro. Em sua obra, Brait (1985) elucida esta ação por meio de uma análise do quadro *Retirantes* de Portinari (1903-1962), apontando os artifícios utilizados pelo artista:

Assim sendo, é possível verificar nesse quadro que a idéia de **reprodução** e **invenção** de seres humanos combina-se no processo artístico, por meio dos recursos de linguagem de que dispõe o autor. Ao mesmo tempo que Portinari distorceu a realidade não reproduzindo mimeticamente o mundo, conseguiu apontar de forma mais violenta para a realidade exterior ao quadro, justamente porque a cena, feita de cores e traços, reinventa e faz explodir múltiplos ângulos dessa realidade. (Brait, 1985, p. 18)

O que observaremos neste capítulo está intimamente ligado à esta prática, pois falaremos de uma personagem produzida num contexto de movimentação feminista, num âmbito de discussão sobre representação de gênero e demais pautas sociais, ambientada em um cenário artístico fora do que é considerável real ou palpável, mas que apresenta altas nuances dos arranjos de vivências em sociedade. A série 3% (2016-2020), como toda obra distópica, busca ultrapassar a realidade, e de fato alcança este lugar, mas recorrentemente ainda ancorada nas estruturas de gênero que conhecemos, o que pode ser apresentado na tela em prol de significações positivas ou negativas, todas, naturalmente, passíveis de diversas visões. Na obra *A personagem de ficção* (2005) de Antonio Candido e Anatol Rosenfeld há uma interessante reflexão sobre o processo de auto observação gerados pela Literatura, onde o ser, de certa forma, pode ver a si mesmo. Especificamente sobre a ficção, os autores concluem que:

A ficção é um lugar ontológico privilegiado: lugar em que o homem pode viver e contemplar, através de personagens variadas a plenitude da sua condição, e em que se torna transparente a si mesmo; lugar em que, transformando-se imaginariamente no outro, vivendo outros papéis e destacando-se de si mesmo, verifica, realiza e vive a sua condição fundamental de ser autoconsciente e livre, capaz de desdobrar-se, distanciar-se de si mesmo e de objetivar a sua própria situação. (Rosenfeld; Candido, 2005, p. 38)

Em se tratando especificamente da significação, é interessante notarmos as maneiras como a prática para a percepção de sentido pode ser posta sobre nós. Há a prática natural, que desempenhamos cotidianamente e há a possibilidade da

busca por tal. Um exemplo, é possível ver esta ação no trecho anterior, onde Brait (1985) busca uma leitura de minúcias da constituição dos personagens expostos no quadro e, principalmente, em que ponto de significação tal contemplação pode levar o leitor, ou ao menos um dos pontos. Em estudos linguísticos semióticos do passado, como ainda no tempo da semiótica Medieval de Tomás de Aquino (1225-1274), já se afirmava que "...a significação é aquilo que sabemos das coisas, ou o conhecimento que possuímos delas..." (Aquino *apud* Nöth; Santaella, 2021, p. 20). No hoje, quando olhamos tantas obras que de diferentes formas representam simplesmente a realidade, esta afirmação apenas se confirma. E de fato, quando pensamos na análise que Brait (1985) fez do quadro de Portinari (1903-1962), o sentido apresentado nada mais é do que algo que temos pleno conhecimento, que é a desigualdade, e que no contexto da arte, apenas encontrou seu potencial de significação.

Portanto, abordando agora, de fato, o tema central deste capítulo, iremos nos debruçar, primeiramente, sobre uma explanação do percurso da nossa personagem, Michele, a fim de estabelecer também os caminhos pelos quais esta análise irá percorrer, no que tange a trajetória da protagonista. Pensando no fato de que a série 3% (2016-2020) possui quatro temporadas, com uma média de oito episódios cada, foi necessário então selecionar momentos cruciais da personagem dentro da narrativa – a partir da ordem cronológica – não só para os fins os quais o presente trabalho se propõe, mas também levando em consideração o que há de destaque na história de Michele, o que a move e a leva de um ponto a outro na obra.

Ambientada num futuro distópico, a série 3% (2016-2020) traz como narrativa central a história de uma jovem de vinte anos recém completados e que pela estrutura política do local onde vive – mencionado em capítulo anterior – está apta para participar do processo seletivo que a levará para o Maralto. A história de Michele é marcada por altos e baixos, de muitas perdas e sacrifícios para se manter no universo em que vive. Algo importante de se mencionar neste contexto, é que, apesar da perspectiva crítica adotada aqui, para este trabalho, especialmente norteadas por teorias feministas de gênero que virão a serem debatidas, isso não significa, em nenhum momento, que Michele não possua desenvolvimento em termos narrativos. Na realidade, a personagem possui significativa profundidade e muitas nuances. Sua ética demonstra diferentes camadas e até que a personagem

esteja bem estabelecida em tela, há momentos de grandes surpresas para o telespectador que a assiste.

Como dito acima, a série 3% (2016-2020) tem ao todo quatro temporadas que formam exatos trinta e três episódios. Através dos anos de produção, é possível perceber um certo nível de investimento artístico visual, que se manteve em todas as temporadas. Como abordado no capítulo de introdução, a narrativa em si tem certas inconsistências e a série parece ter sofrido com a perda de audiência em relação à primeira temporada, período em que 3% (2016) alcançou a lista de série mais vista na plataforma de *streaming* Netflix, versão brasileira. Naturalmente, é possível perceber este contexto atingindo a protagonista e demais personagens.

Sendo assim, na primeira temporada temos o contato inicial com a Causa e dos personagens apresentados, dois deles, primeiramente, são membros deste movimento: Michele e Rafael, ambos tentando se infiltrar no Maralto. Neste momento, temos o primeiro contato com as motivações de Michele, que, apesar de possuírem certas nuances, se centra no desejo de vingar a morte de seu irmão, que, conforme informações conseguidas por um dos membros da Causa, foi assassinado no processo por um dos cidadãos do Maralto. Este ponto é crucial para a história e as motivações de Michele são de suma importância para a presente análise. Ao fim deste primeiro ano da série, após sucessivos acontecimentos, Michele é descoberta como membro da Causa e, principalmente, descobre que foi enganada. Em seguida, na segunda temporada, após alguns desdobramentos, há como trama central o reencontro de Michele com seu irmão, André e, neste novo contexto, o desejo de salvá-lo, o que sempre põe em xeque sua relação com a Causa. No entanto, eventualmente, Michele descobre que André é um ferrenho defensor do Maralto e pouco alinhado aos seus ideais. Ainda assim, ao fim desta temporada, Michele, contra o movimento de resistência do Continente, realiza uma negociação por suplementos com o Maralto para executar seu novo plano de criar a Concha.

Observamos, logo de princípio, a relação de inconstância de Michele com o movimento de resistência e, sobretudo, com um sentimento maior de coletividade, sendo notável a ligação de Michele com motivações mais emocionais. Neste sentido, estaremos agora esmiuçando diálogos, ações, movimentações e demais construções de sentido postas na tela e o que estas nos indicam ou possam nos indicar na vasta possibilidade de sentidos.

No primeiro episódio da primeira temporada, logo de início, temos contato com as diversas camadas da personalidade de Michele. Neste momento, somos introduzidos a um personagem chamado Velho (Celso Frateschi), membro do alto escalão da Causa, que é responsável por recrutar Michele. Ele a convence a se tornar membro do movimento de resistência, dizendo-a que seu irmão foi morto no processo, após acusações falsas de que ele havia trapaceado nas provas. O Velho afirma que André foi torturado e então assassinado por Ezequiel (João Miguel), chefe do processo seletivo do Maralto. Neste contexto, temos contato com uma Michele muito bem instruída pelo Velho, que ao chegar ao processo, age como uma moça ingênua e frágil, porém muito motivada com a vida no Maralto.

Nesta introdução, temos o primeiro vislumbre de que Michele destoa dos objetivos da Causa, obviamente pela manipulação estabelecida pelo Velho – que inventou a história sobre a morte de André – bem como por questões pessoais de sua personalidade. Em um diálogo, quando está sendo treinada para ser aprovada no processo, para se automotivar, Michele repete constantemente: "O Ezequiel, o Ezequiel que matou meu irmão", ao passo que o Velho reprime a personagem e diz: "A grande vingança não é matar o Ezequiel, é acabar com o mundo todo deles." (T1, E1, +03:37, 2016)¹⁰. Observando este cenário, é interessante perceber as diferenças entre Michele e um personagem masculino secundário, que nos é introduzido também neste mesmo episódio, chamado Rafael. Este personagem é um membro da Causa, recrutado por outro membro do alto escalão do grupo, a personagem Ivana (Roberta Calza). Rafael, ao longo de todo o seu percurso, mesmo tendo certas questões particulares, se mostra obstinado pela Causa e pela ideia de revolução, começando pelo fato de que este chega a trair o seu próprio irmão, para obter uma segunda chance no processo e então se infiltrar no Maralto. Algo marcante na trajetória de Rafael na primeira temporada, é que ao ser aprovado no processo, ele descobre que precisará abrir mão de sua fertilidade – uma das principais regras do Maralto – e ao relutar em aceitar esta condição, se recorda de uma conversa com Ivana em que lhe dizia que ele estava na Causa pois sonhava com um futuro melhor para os seus próprios filhos, no que Ivana lhe responde: "Rafael, você não pode pensar só em você, filhos são todos, não só os teus". (T1, E8, +18:50, 2016).

¹⁰ "T" significa temporada; "E" significa episódio; "+" significa tempo restante no episódio.

Indiscutivelmente, esta frase acima, sucinta bem o que busca a Causa no universo da série 3% (2016), um anseio relacionado a uma busca pela quebra de preceitos, por uma mudança de estrutura, que requer, muitas vezes, abdições pessoais em prol do coletivo. Rafael, segue dentro desta conduta, e se infiltra, com sucesso e sem ser identificado, dentro do Maralto, diferente dos rumos tomados por Michele. O encadeamento da primeira temporada está repleto de provas, que são realizadas pelos candidatos ao processo, e pelas quais Michele passa e, apesar dos percalços, consegue aprovação em todas elas. É ao fim desta primeira temporada, que temos a revelação de que Michele tem um plano pessoal, para além do que foi estabelecido pela Causa.

Em um *flashback*, presente no episódio sete, vemos um encontro do Velho com Michele, onde ele entrega a ela uma cápsula e a instrui: "...É só uma precaução. Se você for pega tome esse veneno, é para você não delatar ninguém. É para usar só em última circunstância." (T1, E7, +37:00, 2016). Entretanto, com a posse desta substância, Michele planeja envenenar Ezequiel, no último jantar dos aprovados no processo, antes destes irem para o Maralto. Como já mencionado, não fica exatamente claro o que Michele planejava após o envenenamento, o que se percebe é a personagem cega pelo seu desejo de vingança, tomando decisões ilógicas e pouco arquitetadas. Não surpreendentemente, Michele falha em seu plano e outro personagem acaba tomando o veneno no lugar de Ezequiel e em seguida, Michele acaba descoberta como infiltrada. Após este acontecimento, Michele passa a ser torturada por Ezequiel, que inclusive revela a ela que seu irmão está vivo no Maralto, e que ela foi enganada pelo Velho, que costuma usar este truque para motivar jovens recrutados. Ezequiel propõe que Michele delate o Velho e inicialmente ela recusa, mas Ezequiel propõe um reencontro com seu irmão, no Maralto, e Michele então entrega o esconderijo do Velho, que é preso.

A partir da conclusão da primeira temporada, temos algumas questões importantes a serem pontuadas. A primeira de todas, sem sombra de dúvida, é a disparidade das motivações dos personagens secundários em relação à protagonista. Michele é movida por seus sentimentos familiares e, graças a isso, nunca consegue estabelecer um laço concreto com o movimento de resistência, o que perdura por toda a obra. Suas decisões, consequentemente, colocam a causa comunitária em segundo plano e, sendo ela a protagonista, colocam a discussão sobre a necessidade de uma mudança social em uma posição de menor

importância, muitas vezes tendendo a indicar uma causa maior, a individual. Pode-se argumentar que tal movimento narrativo busca um aprofundamento e complexidade da personagem, o que, de fato, pode ser válido. No entanto, devemos nos recordar do contexto de produção da obra, para então notar o padrão narrativo estabelecido, de personagens femininas jovens, sendo protagonistas de pouca transgressão. Para entender um pouco mais desta questão, adentraremos em estudos feministas contemporâneos que contemplam este contexto.

Em 2019, Heloísa Buarque de Hollanda organizou uma coletânea de textos escritos por diversas feministas na obra *Pensamento Feminista: conceitos fundamentais* (2019). Nesta obra, Nancy Fraser, no capítulo *Feminismo, Capitalismo e a astúcia da história*, apresenta um breve percurso do feminismo em diálogo com contexto socioeconômicos. Primeiramente, a autora reflete sobre a dificuldade de propagação do feminismo no período econômico que ela denomina de "Capitalismo organizado pelo Estado", que se concentra nas décadas de 40, 50, 60 e 70, onde há a marca de um capitalismo tradicional, que, ocasionalmente, viria a ser substituído pelo neoliberalismo. Neste ponto, a autora passa então a apontar as maneiras como o feminismo e o neoliberalismo se entrelaçaram, a partir de movimentos de cooptação de causas sociais por parte do novo modelo econômico vigente:

[...] Era só uma questão de tempo, portanto, até o neoliberalismo ressignificar a crítica feminista ao androcentrismo. Para explicar como, proponho a adaptação de um argumento feito por Luc Boltanski e Ève Chiapello. Em seu importante livro, *The New Spirit of Capitalism*, eles argumentam que o capitalismo se refaz periodicamente em momentos de ruptura histórica, em parte recuperando as críticas antes dirigidas contra ele. Em tais momentos, elementos da crítica anticapitalista são ressignificados para legitimar uma forma nova e emergente do capitalismo, que assim se torna dotada da mais alta significação moral necessária para motivar novas gerações a arcar com o trabalho inerentemente sem sentido de acumulação infinita [...] (Fraser, 2019, p. 39).

Sendo assim, é possível notar que o neoliberalismo trouxe uma sensação de maior aceitação do movimento feminista e isso é percebido na grande mídia, a partir de diversos produtos audiovisuais, onde a presença feminina ganhou cada vez mais força e notoriedade, impulsionando obras com protagonismo feminino. No entanto, não é coincidência que tais obras estão repletas de estereótipos e padrões de afirmação de gênero, sobretudo gêneros binários. Logo, a autora conclui que:

[...] De modo geral, então, o destino do feminismo na era neoliberal apresenta um paradoxo. Por um lado, o movimento contracultural relativamente pequeno do momento anterior se expandiu exponencialmente, disseminando com sucesso suas ideias pelo mundo. Por outro lado, as ideias feministas se submeteram a uma mudança sutil de validade no novo contexto econômico. Evidentemente emancipatórias no período do capitalismo organizado pelo Estado, as críticas ao economicismo, ao androcentrismo [...] aparecem agora cheias de ambiguidades, suscetíveis a serem transformadas em legitimação de uma nova forma de capitalismo. Afinal de contas, é mais interessante a esse capitalismo confrontar reivindicações por reconhecimento em vez de reivindicações por redistribuição [...] (Fraser, 2019, p. 43).

Nesse sentido, as *reivindicações por reconhecimento* eventualmente aceitas pelo neoliberalismo terminaram por nos oferecer, no âmbito das obras de grande circulação e investimento monetário, narrativas repletas de nuances altamente padronizadas, em prol de uma suposta representação. Retomando as questões a serem pontuadas sobre a conclusão do primeiro ano da série 3% (2016), para além das motivações de Michele, há também algo fundamental de se observar em sua caminhada: a forma como Michele é constantemente manipulada, em especial por homens, o que põe em xeque sua autonomia enquanto indivíduo que está em busca de um determinado objetivo. Se na primeira temporada Michele é movida pelo ódio cego de vingança, ocasionado pela mentira do Velho, ao ser descoberta por Ezequiel como uma infiltrada da Causa, Michele é submetida a ameaças e, principalmente, mais uma vez será manipulada, pois, na segunda temporada, a maior parte de suas atitudes serão ocasionadas por ações de Ezequiel, que constantemente usa do irmão de Michele para determinar como ela deve agir. Temos então uma mulher movida por homens, em busca de salvar, também, um homem.

Não há de se estranhar a percepção do entrelaço do feminismo com o liberalismo nessas construções. Sendo perceptível também que uma obra de grande circulação, mesmo que vise transparecer a busca por adequação aos novos questionamentos sociais, precisa estabelecer suas margens, pois ao dialogar com um grande público, estará, naturalmente, gerando algum tipo de influência. Um perfil feminino em destaque, ainda que muito ligado à normatividade, preenche em partes um vazio histórico, alcança uma conexão com um público notoriamente marginalizado em protagonismos e pode, em alguma escala, apaziguar questionamentos, especialmente quando pensamos no seu público alvo, jovens, ou seja, indivíduos ainda em formação. Obviamente, ainda que a obra abordada aqui tenha tido demasiado sucesso, bem como as demais desta mesma tendência, estas

não devem estar isentas a indagações, é necessário apontar que a grande repercussão expõe ainda mais como as narrativas propostas são mais palatáveis e o espaço alcançado por elas elucida sua modelação ao poder hegemônico neoliberal vigente. No fim, uma obra de fato revolucionária, estaria sujeita a boicote e dificilmente a grande audiência.

Em sequência na série, na segunda temporada, quando Michele chega ao Maralto, ela se encontra com Rafael, também aprovado no processo, que de imediato sussurra em seu ouvido: "Pronta para destruir tudo isso?" (T2, E1, +25:31, 2018). Mas Michele já se encontra em novas circunstâncias, ao descobrir que seu irmão está preso, acusado de homicídio, o que faz com que suas intenções estejam totalmente voltadas para sanar esta situação. Michele acredita profundamente que seu irmão é inocente, já que este nunca confessou o crime (apesar de nunca também ter negado) e está disposta a buscar pela sua liberdade. Sendo assim, Ezequiel propõe que Michele faça parte do comitê de realização do processo seletivo do Maralto e não somente, mas que ela se infiltre agora na Causa, para sabotar as possíveis ações do grupo. A protagonista reluta, mas acaba cedendo pois Ezequiel promete que, se ela for bem sucedida, irá buscar maneiras de tirar seu irmão da prisão.

O acordo mencionado acima, desencadeia uma cena com um interessante diálogo para a presente análise. O primeiro trabalho que Ezequiel exige a Michele é que ela corrija os erros de uma prova elaborada para o processo, que consistia em um labirinto. Na realidade, Ezequiel usa a prova para pressionar Michele psicologicamente, para que ela fale a verdade sobre se estar ao lado dele ou da Causa. Na cena em questão, Ezequiel questiona se ela gosta do Maralto e Michele profere o seguinte discurso: "Eu odeio a Causa e odeio estar nesse lugar. Eu não tenho lado nenhum. Isso é um crime por um acaso?" (T2, E1, +08:47, 2018). Definitivamente não se trata de um crime, mas sem dúvida é uma marca de perspectivas individualistas que rondam a sociedade do neoliberalismo. E neste ponto, é interessante retomar a reflexão sobre o contexto de produção desta obra, que remonta a um período, ainda vigente, de maior aceitabilidade das lutas feministas, porém, com as devidas ressalvas. É indiscutível que a propagação, primeiramente de *Jogos Vorazes* (2008) e demais obras protagonizadas por mulheres em anos recentes, seja na literatura seja no audiovisual, se deu pelo caráter de identificação que essas obras geraram com uma significativa parcela do

público feminino, que se via diante de um movimento de ascensão de heroínas em diferentes mídias. Ou melhor, esse fenômeno se deu pelo caráter de identificação criado por essas personagens e suas respectivas obras, a partir da massificação destes produtos em meios de comunicação de alta circulação e de grande influência.

Nesse sentido, cabe pontuar algumas perspectivas fundamentais para as lutas feministas, trazendo à luz teóricas que propuseram a radicalidade como a única saída viável para as barreiras impostas pelo neoliberalismo a partir da deformação que este causou ao movimento. Na célebre obra *Teoria Feminista: das margens ao centro* (2019), bell hooks discute, assim como Nancy Fraser (2019), a situação do movimento feminista no contexto liberal, refletindo sobre como esta condição implica no descrédito do feminismo e, principalmente, no esvaziamento de seu conceito, como aponta a autora no seguinte trecho:

Apesar de as reformas liberais terem um impacto positivo na vida das mulheres, não se pode achar que erradicaram os sistemas de domínio. Em nenhuma destas exigências é colocada ênfase na erradicação da política de domínio e, no entanto, para que estas exigências fossem cumpridas, ela teria de ser abolida. A falta de atenção dada ao domínio coincide com a crença que as feministas liberais têm de que as mulheres podem conquistar a igualdade relativamente aos homens da sua classe sem confrontar ou mudar a base cultural da opressão dos grupos. É esta crença que anula a probabilidade de o potencial radicalismo do feminismo liberal vir a concretizar-se. (hooks, 2019, p. 15-16).

E é justamente esse movimento de fundição do feminismo com o neoliberalismo que mantém o movimento inerte diante da necessidade de políticas mais radicais no combate aos ideais de gênero, que como aponta hooks (2019), visam uma forte ideologia sexista. Nessas condições, o atual movimento feminista hegemônico não consegue dar conta do necessário para progredirmos de fato na quebra do patriarcado e, pelo contrário, contribui e negocia com as políticas opressoras, em busca de um lugar no sistema:

O caráter radical do protesto social das mulheres liberais continuará a servir como um sistema ideológico de apoio, fornecendo o impulso crítico e analítico necessário para a conservação de um liberalismo que tem como objetivo conceder às mulheres a igualdade de oportunidades dentro do atual estado patriarcal capitalista dominado pela supremacia branca. Este ativismo dos direitos das mulheres liberais desvaloriza, essencialmente, a luta feminista. (hooks, 2019, p. 17)

Tendo isso em vista, ainda sobre o posicionamento pouco convicto de Michele, em contrapartida, temos, neste mesmo momento da narrativa, o personagem Rafael buscando contactar os membros da Causa, para dar início aos seus planos. Antes de ir para o Maralto, Rafael havia sido instruído por Ivana sobre como construir um rádio para se comunicar com a Causa. Ele procura incessantemente peças para conseguir construí-lo, mas falha e diante disso, se prepara para virar soldado e então poder voltar ao Continente como militar, em busca de fazer o contato presencialmente. Esta trama se desenrola e assim ocorre, Rafael concretiza seus planos e retoma seu contato com os revolucionários. Observamos então, que mais uma vez, personagens que representam uma maior busca pela quebra do poder hegemônico, estão apenas em subtramas. Mesmo que estas tenham forte presença na série, a trajetória que alcança um espaço de legitimação para estar na posição de protagonista, é apenas a de Michele, que está na sua jornada com foco em objetivos mais subjetivos e pessoais. Há ainda de se mencionar que a relação de comparação entre Michele e Rafael nos evidencia o papel e a posição patriarcal da mulher como um ser que está ali para cuidar da família, que está ali pela manutenção da família, mas que estabelece limites ao pensamento de um cuidar da comunidade – limite este que não corresponde integralmente com a realidade, pois historicamente mulheres são grandes líderes comunitárias. Por sua vez, Rafael está sempre movido pela lógica e pela coerência.

Neste contexto, em se tratando de reflexões sobre papéis de gênero e os padrões de perfis de gênero, é de suma relevância se ater aos estudos de Judith Butler (2019), que, dentre as teorias elaboradas em seus trabalhos, apresenta a ideia de que a persistência dos padrões de gênero ocorre, pois, para além da imposição, há a constante repreensão daqueles que, de alguma forma, buscam deixar de reproduzir os padrões binários de gêneros, seja ao se identificarem com os gêneros não-binários, ou por simplesmente não performarem a feminilidade e a masculinidade como se espera. Em obras como *3%* (2016-2020), nota-se – como ainda será discutido mais à frente neste trabalho – que até há a presença de personagens femininas com certos desvios do padrão, no entanto, suas histórias não são consideradas ideais para alçar o protagonismo. Sendo assim, sobre gênero e papéis de gênero, precisamos entender que:

[....] Gêneros são organizados para contribuir com um modelo de verdadeiro e falso, que não apenas contradiz sua característica performática fluida, como também colabora com uma política de regulação e controle deles mesmos. Performar seu gênero de maneira errada implica um conjunto de punições, tanto óbvias quanto indiretas, e performá-lo bem garante a reafirmação de que, no fim das contas, existe uma essência nas identidades de gênero. O fato de que essa reafirmação é facilmente substituída por ansiedades e de que a sociedade prontamente pune ou marginaliza quem falha em performar a ilusão do essencialismo de gênero deveria ser sinal claro, em algum nível, da existência de uma consciência social de que a verdade ou a falsidade dos gêneros são apenas socialmente construídas e de maneira alguma ontologicamente necessárias [...] (Butler, 2019, p. 234).

E a disparidade entre os personagens ganha, ao longo da segunda temporada, mais profundas nuances. Seguindo os comandos de Ezequiel, Michele mantém contato com a Causa e, eventualmente, descobre que há um plano envolvendo a explosão de uma bomba no dia do novo processo seletivo do Maralto. Essa ação divide opiniões dentro da própria Causa, com membros que aceitam e outros que se opõem veementemente. É neste contexto que se inicia a trama que encaminha a segunda temporada para o seu final. Neste ponto da história há, também, a forte presença de duas personagens: Marcela e Joana. Marcela é líder militar do Maralto e uma grande oposição à liderança de Ezequiel, já Joana, personagem que está presente na série desde a primeira temporada, é membro da Causa, recém filiada.

Neste ponto da trama, Rafael finge que foi sequestrado por membros da Causa, para poder ir até o encontro de Ivana e demais membros do grupo. Ao mesmo tempo, Michele também faz contato com a Causa e se encontra com Joana e Fernando. Michele está lá para sabotar a bomba que a Causa intenta explodir, com uma substância química que Ezequiel lhe deu. No entanto, quando há o encontro entre Rafael e Michele na sede da Causa, Rafael diz que Michele é uma traidora e ela diz o mesmo sobre ele, mentindo que ele se converteu ao Maralto, quando virou soldado. A partir desse momento, os membros da Causa passam a pressionar psicologicamente tanto Michele quanto Rafael, para tentar descobrir quem está falando a verdade. Michele, que está com um ponto de escuta em seu ouvido, está constantemente recebendo instruções de Ezequiel para não dizer a verdade, o que põe Rafael em risco, já que este fica em desvantagem.

Neste momento, há a marcante atuação das personagens secundárias Marcela e Joana. A primeira, por ser chefe militar do Maralto, ao saber do sequestro

de Rafael, vai pessoalmente em missão resgatá-lo. Ao mesmo tempo, Joana, em diálogo com Michele, passa a acreditar na palavra da protagonista e crê que Rafael está mentindo. Essa situação, desencadeada pelas ações manipuladoras de Ezequiel, e de certo modo também de Michele, acabam por pôr em risco os membros da Causa. Rafael os alerta, diz que Marcela provavelmente chegará a qualquer momento, mas como nenhum dos dois, Rafael ou Michele, confessam se são traidores ou não, Ivana persiste no interrogatório. Esse contexto, marca um momento de recaída para Michele, que ao perceber os grandes riscos, diz a Ezequiel que irá contar a verdade para os membros da Causa e que ela é a traidora, infiltrada para boicotar a ação radical do grupo. Neste momento, Ezequiel imediatamente liga para o irmão de Michele e põe ela para falar ao telefone com ele, Michele, completamente desnorteada por ter finalmente contato com seu irmão, recua. O desenrolar desta cena, termina com a morte de Ivana, no momento em que os soldados do Maralto invadiram a sede da Causa.

É interessante notar uma contradição quando se trata de certas ações de Michele. Quando pensamos no seu relacionamento com a Causa, observamos uma oposição significativa por parte de Michele quando se tratam de ações mais radicais. Indiscutivelmente, a ideia de uma bomba que irá matar inocentes é extremamente questionável e passível de análise, no entanto, a protagonista, como ela mesma diz, odeia a Causa, muito antes do planejamento desta ação, muito por causa dos métodos utilizados pelo grupo – em termos práticos, por um membro específico do grupo, o Velho. Porém, as próprias ações de Michele podem ser equiparadas às da Causa, já que na primeira temporada Michele busca envenenar Ezequiel e acaba assassinando um inocente e na cena anteriormente descrita, entrega a vida de uma das revolucionárias simplesmente pelo desejo de reencontrar seu irmão. Ao longo da trama, estas situações não são retomadas, não há reflexões sobre as consequências das ações de Michele. Estas, são entendidas como mero fruto do contexto em que ela vive, o que não deixa de ser um fato, haja vista que situações extremas, levam indivíduos a ações extremas. O mesmo parâmetro, entretanto, não é aplicado às ações da Causa, que é recorrentemente subjugada e constantemente perde espaço e relevância – como será abordado com mais profundidade no próximo capítulo.

A morte de Ivana afeta, momentaneamente, as reações de Michele. Exausta de receber ordens de Ezequiel e impactada pelo assassinato que presenciou, a

protagonista conta a verdade para Joana, por meio de escrita, já que Ezequiel está ouvindo suas conversas. Ainda assim, o chefe do processo acaba notando que Michele está tentando traí-lo e assim, o personagem decide ir pessoalmente até ao encontro da protagonista e demais membros da Causa. Toda esta trama, termina com Ezequiel tentando negociar certas ações com a Causa, sem sucesso, e no fim, Marcela, ao perceber a presença de Ezequiel no prédio do grupo, mata-o e simula uma cena de crime atribuindo a autoria à Causa.

Toda essa sequência nos faz pensar em personagens como Marcela e Joana, ou até mesmo Ivana (apesar do seu pouco tempo de tela), e, principalmente, em suas posições na história. Neste momento da trama, Joana, que é membro da Causa, está numa campanha de grande oposição ao plano de explodir uma bomba no processo e para tanto, está arquitetando com Fernando, um ataque cibernético para roubar os dados do Processo, que incluem os dados de todos os jovens de vinte anos convocados, pois, sem essas informações, o processo não poderia ser realizado e o Maralto se mostraria exposto e vulnerável. No caso de Marcela, temos uma mulher também marcada por motivações familiares, como o desejo por ter o reencontro de todos os membros de sua família no Maralto, no entanto, esse anseio é convertido em sua convicção de que a sociedade do modo em que está, dividida em dois mundos, é a mais viável e por isso luta pela manutenção do Maralto. E com Ivana, temos uma personagem de preceitos revolucionários, que dedicou uma vida inteira à luta radical, ou seja, uma personagem também marcada por uma forte convicção.

Todas essas personagens são postas na tela e, indiscutivelmente, possuem seus arcos e seu tempo de narrativa. São personagens importantes para a trama, mas nunca as protagonistas. Joana e Ivana, mulheres convictas da Causa, não alcançam esse patamar. Marcela, não alcança este patamar – mesmo que se argumente que ela não é virtuosa, que seus preceitos são questionáveis, é importante lembrar que os de Michele também são. Provavelmente, há convicção demais por parte delas, independentemente do lado que escolheram, é inegável que todas possuem isso, convicção. Algo que não se verá em Michele, que é uma personagem da incerteza, que, eventualmente, buscará está acima desse conflito, que para ela é apenas disputa. Porém, se há algo interessante para um poder hegemônico é a falta de convicção. Um apoiador cego ao poder pode ser útil, uma oposição, pode ser combatida, mas a inércia, é também um grande triunfo para a

manutenção de certas estruturas. Em síntese, observamos que a série possui dificuldade em desenvolver um posicionamento mais categórico para a personagem Michele, deixando para subtramas e personagens secundários.

E com base nas teorias feministas debatidas, é perceptível que este tipo de atitude – ou falta dela – é algo incansavelmente cultivado pelo liberalismo, sendo um mecanismo primordial de adaptação diante das novas demandas sociais que surgiram com o avanço de grupos minoritários. Portanto, a falta de persuasão do feminismo liberal, bem como o não incentivo, nos coloca nesta posição, de uma busca por espaço dentro de um ambiente ainda deliberadamente patriarcal, sem perspectivas de assim não ser mais.

Nas palavras de bell hooks (2019):

Embora as perspectivas liberais relativamente ao feminismo incluam reformas que teriam implicações radicais para a sociedade, são precisamente estas reformas que encontrarão resistência, pois, se fossem implementadas, abririam caminho para uma transformação revolucionária. É evidente que a sociedade está mais receptiva às exigências “feministas” que são menos ameaçadoras, que possam até ajudar a preservar o *status quo* (hooks, 2019, p. 17).

Em seguida na obra, a partir das reviravoltas estabelecidas, Michele passa a buscar por um novo plano. Como já mencionado, Joana é uma grande opositora à ideia de explodir uma bomba durante o processo. Nesse sentido, para além do seu plano com Fernando – de invadir o sistema virtual do processo – ela e Michele se juntam para roubar a bomba e garantir que este plano não será colocado em prática. Tal objetivo é alcançado, porém, na ação, Michele foge com o artefato em mãos e o leva diretamente para Marcela, a fim de negociar sua volta ao Maralto e reencontro com seu irmão. Marcela aceita prontamente, porém, sabendo que Michele havia presenciado a morte de Ezequiel, bem como diversas ações ilegais dele, a líder militar ordena que ao chegar ao Maralto, Michele seja submetida a um tratamento psicológico, que visa apagar memórias. A protagonista chega a passar pelo início do procedimento mas luta contra e foge para salvar seu irmão.

Neste contexto, Michele, após alguns conflitos com guardas e ao roubar uma arma, de fato consegue libertar seu irmão da cela em que ele estava. André, que é um grande conhecedor do território do Maralto, sugere que eles fujam pela floresta, pois lá há um esconderijo que ele costumava frequentar. É nesta sequência que Michele descobre a verdade sobre seu irmão e que ele é realmente um assassino.

No esconderijo, ela tem acesso aos antigos documentos do Maralto e André confessa que assassinou seu antigo mentor de pesquisa como forma de "queima de arquivo", já que ele pretendia revelar as descobertas para todo o povo.

Neste fragmento da obra, que marca um primeiro ciclo que se fecha para Michele, acompanhamos suas expectativas serem frustradas e, para além, retrata a protagonista mais uma vez se vendo enganada por um homem. Neste momento, ao fim do episódio nove da segunda temporada, nos é apresentado um diálogo muito significativo entre Michele e André, que gera efeitos permanentes no percurso futuro da série, em especial na trajetória de Michele. Na conversa, há o seguinte embate entre os irmãos:

- Eu só estou do lado certo, por que você não entende isso?
- Eu não entendo, você acredita numa coisa podre.
- E você? Você não acredita em nada, você não defende nada.
- Eu acreditava em você! (3%, T2, E10, + 07min., 2018.)

Esta cena retrata um dos primeiros momentos em que Michele se defronta com suas próprias motivações. Notoriamente, André representa um sujeito fanático, defensor de uma ideologia sem escrúpulos, mas o confronto traz para a cena o que é perceptível durante toda a obra até este momento da narrativa. Há, de fato, por parte de Michele uma inconsistência, um trajeto de contradições e que, comumente, pareciam não dar grandes expectativas à personagem. E neste momento, temos uma Michele que, pela primeira vez, percebe o que era a sua própria crença, a qual, naturalmente, foi completamente frustrada. Esta frustração parece reverberar não só nos sentimentos por seu irmão, mas, também, no olhar que a personagem tem de si mesma. O diálogo, de uma forma muito dura, chama o telespectador e a própria Michele para a realidade da personagem, que até o presente momento da narrativa, teve sérias dificuldades de construir algo significativo em sua própria trajetória.

Sendo esta uma história de ficção, pensada e criada para atingir determinados efeitos planejados, é notório que Michele, muitas vezes, ainda assim traz à cena uma representação de certa contradição. Se por um lado há o contexto de produção de obras impulsionadas pelo feminismo liberal que prevê um engajamento maior com produtos de protagonismo feminino, por outro há as consequências das próprias limitações estabelecidas por este movimento, como a baixa libertação de moldes de gênero. Sabemos que não há fórmula exata para se construir um personagem de muitas camadas e que personagens se consolidam no

imaginário de seus espectadores pelos mais variados motivos, porém, indiscutivelmente, não é traçando padrões que este efeito será atingido.

Nas duas primeiras temporadas, a caminhada de Michele é resumida à busca por seu irmão, mesmo que em sua volta haja um contexto de grande urgência. Obviamente, não é um problema a personagem desejar salvar o irmão, mas sendo este seu único objetivo, no momento em que esta expectativa é quebrada, é visível a volubilidade do que foi construído. Sendo assim, as sequências que persistem em indicar na obra padrões impositivos ainda fincados na sociedade vigente, quando a obra supostamente busca uma representação revolucionária, colocam em evidência tais incongruências.

Ademais, como já mencionado antes, é recorrente também nas tomadas de decisão de Michele a presença da influência masculina, neste ponto da trama, ainda nota-se este mecanismo, sendo a personagem agora motivada pela frustração com seu irmão. Quando estava no esconderijo com o irmão, Michele tem contato com os registros antigos do Maralto, referentes à origem do território e um desses documentos aponta para um plano alternativo, elaborado por uma personagem chamada Samira (Maria Flor), que consistia na construção de um acampamento no deserto, que deveria ser subsidiado pelo Maralto, como forma de reparação pelos danos causados ao Continente. Tal plano, no passado do universo da série, nunca chegou a ser colocado em prática. Neste contexto, após conhecer essa possibilidade e também fortemente abalada pelo diálogo que teve com o irmão, Michele traça então um novo plano, que, em mais um momento, findará em uma nova traição à Causa.

Sendo assim, Michele, ao chegar ao Maralto e ciente do plano de Fernando e Joana de impedirem a explosão da bomba e realizarem um ataque cibernético ao sistema do processo, percebe que Rafael também está envolvido no plano e se oferece para ajudá-lo. Os dois invadem juntos a sala de dados do Maralto e no momento em que estão fazendo uma cópia das informações para então excluir, Michele ataca Rafael e o faz desmaiar. Neste meio tempo, ela usa os dados roubados para negociar com os líderes do Maralto. Em troca dos dados, a protagonista pede os recursos necessários para construir a Concha. Quando Rafael acorda, ele avisa que Michele, mais uma vez, se opôs à Causa. Assim, o processo daquele ano segue normalmente e Michele recebe os suprimentos para iniciar seu novo projeto.

Alguns apontamentos importantes sobre este momento na trama, perpassam, sem dúvida, mais uma vez sobre movimentações que contribuem com a manutenção das estruturas vigentes. Há, neste ponto da série, uma virada para Michele, que diante de sua frustração e da constatação de sua própria inércia, se vê impulsionada a tomar uma atitude. No entanto, ao mesmo tempo que a protagonista dá este novo passo, o processo seletivo do Maralto, um dos maiores símbolos da opressão deste universo e, sobretudo, o principal mecanismo de manutenção do discurso meritocrático que impera nos dois lados dessa sociedade, segue ocorrendo normalmente, ou seja, não há, de fato, nenhuma mudança efetiva nesta realidade. O acampamento montado por Michele é um mero paliativo e pouco serve às necessidades do povo do Continente e é uma afronta pouco significativa ao Maralto – como será discutido no capítulo seguinte. Sabemos que em termos técnicos de roteiro, tal decisão da protagonista pode servir para adiar o conflito e, consequentemente, o próprio fim da série, em termos de construções de sentido, indicam novamente as amarras da narrativa.

Neste contexto, outro ponto notório é que no âmbito deste momento da história, nós iremos ver Michele efetivamente numa posição de liderança, encabeçando uma nova forma de moradia e vida em comunidade. A Concha, inicialmente, é posta como está escapatória, mesmo que eventualmente isso não se concretize. Ainda assim, é interessante a premissa de uma mulher como liderança, sendo esta uma imagem extremamente reconhecível dentro de organizações sociais do cotidiano. Em suas obras, bell hooks (2019) discute como os pressupostos feministas estão intimamente ligados aos princípios de comunidade e, sobretudo, de organização social. Assim, hooks (2019) reflete sobre a impossibilidade de negociação com a estrutura patriarcal sexista, afirmando não ser efetivamente viável a busca por mudanças dentro da atual estrutura:

Muitas feministas radicais têm agora consciência de que nem o feminismo que se concentra na mulher como um ser humano autônomo digno de liberdade pessoal nem o feminismo que se concentra em adquirir igualdade de oportunidade para com o homem, podem livrar a sociedade do sexismo e do domínio masculino. O feminismo é uma luta que pretende acabar com a opressão sexista. É, portanto, uma luta que visa erradicar a ideologia de domínio que se difunde na cultura ocidental a vários níveis, bem como um compromisso de reorganização da sociedade para que o desenvolvimento individual de cada pessoa prevaleça sobre o imperialismo, a expansão econômica e os desejos materialistas. (hooks, 2019, p. 19)

Deste modo, pode-se dizer que os fundamentos do feminismo, ao menos as vertentes que buscam ações mais revolucionárias, perpassam pela construção de novos moldes de se existir em comunidade, a partir de uma perspectiva de comunhão. Pensar em ações paralelas podem funcionar, de certa forma, a curto prazo. Organizações independentes de fato são imprescindíveis e suas intervenções notoriamente sanam lacunas. Mas pensar ações feministas a longo prazo é apontar para um lugar de reconstrução de mentalidade e, conseqüentemente, de organização.

É interessante notar também a percepção apurada do feminismo liberal sobre esta pauta e que tal constatação leva este movimento aos mecanismos observados aqui. O feminismo liberal entende e reivindica a ânsia feminina pelo reconhecimento de sua liderança e do papel muitas vezes exercido de condutoras da sociedade, mesmo quando não estão ocupando locais burocraticamente registrados assim, como vemos nos casos de domésticas, chefes de família e demais posições relegadas à inferioridade na sociedade. No entanto, em termos práticos, este movimento tende a se dedicar apenas a mera representação, sendo esta, por si só, já extremamente limitada e deturpada, pois frequentemente exclui ou secundariza mulheres racializadas – como iremos discutir mais a frente neste trabalho – além de perpetuar posicionamentos que evitam o confronto e no fim, colaboram com o poder hegemônico vigente, em troca de um suposto lugar no sistema. No caso de 3% (2016-2020), quando Michele busca a criação de um acampamento que viria a ser uma comunidade para além do Continente do Maralto, de fato ela é colocada, efetivamente, numa posição de líder, algo que ainda não havia sido posto em tela. Entretanto, chama atenção a insistência num posicionamento de presumida superioridade em relação ao conflito social existente na narrativa. As decisões de Michele, colocam a Causa e o Maralto em pé de igualdade, como se um estivesse para o outro e ela, estivesse acima destes preceitos ideológicos, quando, não há, em hipótese alguma, sujeito destituído de ideologia.

Ademais, neste momento final da narrativa da segunda temporada, há um último diálogo que merece atenção. Quando o acordo de Michele com o Maralto é efetivado e os suprimentos solicitados pela protagonista estão sendo levados para o deserto, local onde será construído seu acampamento, ela se encontra com Fernando, membro da Causa com quem Michele teve, em momentos iniciais da

série, um envolvimento amoroso. Michele propõe a ele uma parceria e que ele se junte à ela em sua nova empreitada. Neste diálogo, Michele afirma saber de seus erros e que justamente por isso busca por ajuda:

- Te fazer uma proposta [...] consegui chantagear eles com os dados.
- Você enganou o Rafael, Michele, eu tô sabendo.
- Acabar com o processo não ia resolver nada, não ia melhorar a vida de ninguém. [...] Eu consegui negociar com o Maralto, foi por isso que eu roubei os dados.
- Que porra é essa?
- Sementes, água, fertilizantes, tudo o que a gente precisa pra começar do zero.
- Você vai usar isso pra que?
- Criar um lugar novo, do zero. Tá vendo esse colar aqui? Era da terceira fundadora, não era um casal, era um trio, e ela foi assassinada porque ela queria fazer as coisas do jeito certo.
- Foda-se, o processo deve tá acontecendo, tá tudo normal, a gente falhou e a culpa é sua. Olha pra mim, eu quase morri pra apagar os dados pra fuder com o processo, pra que? Pra nada?
- Pra isso! Não é nem o Maralto, nem o Continente, é um terceiro lugar, uma alternativa [...].
- Você vai criar um processo que vai escolher quem vai entrar?
- Eu não sei como vai ser, mas a gente pode decidir sempre juntos. Eu sei que fiz merda, uma atrás da outra, eu não confio em mim pra fazer isso sozinha, mas você, você pode ser o fundador de uma coisa realmente boa. Vamos juntos? (3%, T2, E10, + 08:40min., 2018)

Nos momentos que antecederam esta conversa, por conta do ataque cibernético realizado pela Causa, o processo do Maralto estava parado e só voltou a ser realizado quando Michele roubou os dados e iniciou a troca pelos suprimentos. Nessas cenas, vemos uma série de ataques revoltosos por parte dos candidatos que anseiam pelo início do processo e pela chance de ir viver no Maralto. Essa é uma das grandes características do universo de 3% (2016-2020), a força do discurso meritocrático, que sustenta o ideal de que um mundo dividido em dois grupos hierarquizados funciona. Para que um sujeito possa viver no Maralto ele deve ser merecedor e não simplesmente nascer lá – justamente por isso há neste território a prática de deixar seus habitantes inférteis. Algo que, deve-se destacar, é fruto de um controle populacional que no passado se fez necessário. Logo, pensando no início do diálogo, chama atenção a ideia de que "...acabar com o processo não ia resolver nada...", o que, realmente, pode ser apontado, no entanto, uma ação radical do movimento de resistência, não tinha como objetivo necessariamente melhorar a vida dos habitantes do Continente de imediato e sim iniciar uma quebra no sistema,

evidenciar suas falhas, deixá-lo vulnerável, para que assim houvesse mais possibilidade de disputa entre ambos os lados.

A ideia de Michele de que a ação não era eficaz o suficiente pois "...não ia melhorar a vida de ninguém..." é um pensamento simplório diante da complexidade da situação. O Maralto, por exemplo, é um meio de alcançar uma alta qualidade de vida, mas é um meio excludente e opressor, logo, mais importante do que pensar em medidas amenizantes para lidar com a estratificação vigente, é necessário pensar na quebra desta estratificação, inclusive na busca pela mudança de mentalidade da própria população do Continente. Ao longo da série, é retratado o preconceito enfrentado pela Causa, por serem considerados traidores dos preceitos da sociedade, justamente por acreditarem na necessidade do fim do processo.

Outro ponto importante é a ideia de "negociação". Este vocábulo, coincidentemente ou não, é muito recorrente nas análises de feministas mais radicais sobre o feminismo liberal. Audre Lorde (2019), por exemplo, aborda justamente as *negociações* que sujeitos oprimidos precisam fazer no capitalismo e que normalmente consistem em grandes abdições e sacrifícios em prol de uma vida minimamente digna, dentro do próprio sistema em que vivemos e que nos explora. A autora ressalta que para mulheres esse mecanismo inclusive se manifesta desde o nascimento, como na família.

Nas palavras da autora:

Como um mecanismo de controle social, as mulheres foram encorajadas a reconhecer apenas uma área de diferença humana como legítima, aquelas diferenças que existem entre mulheres e homens. E aprendemos a tratar essas diferenças com a urgência de todos os subordinados oprimidos. Todas nós tivemos de aprender a viver, trabalhar ou coexistir com homens, a partir de nossos pais. Identificamos e negociamos essas diferenças, mesmo quando essa identificação apenas prosseguiu com o velho modelo dominante/subordinado do relacionamento humano; onde os oprimidos têm de reconhecer a diferença dos senhores a fim de sobreviver. (Lorde, 2019, p. 254)

Ainda na cena anteriormente mencionada, Michele faz referência à Samira, personagem que participou da elaboração e construção do Maralto e que considerava necessário haver uma construção semelhante no Continente. Nesse sentido, Michele afirma que a fundadora "queria fazer as coisas do jeito certo", no entanto, o Maralto, desde a sua criação, tinha um plano habitacional restrito, voltado para aqueles que investiram em seu desenvolvimento. Mesmo que haja uma certa

tentativa de reparação ao Continente, a manutenção da existência de uma divisão territorial como a retratada na série apresenta-se como uma evidência de não reparação e de perpetuação de alicerces sociais já estabelecidos. Sendo assim, é fato que mudanças reais não são percebidas e como apontado pelo personagem Fernando, a realização de mais um processo por parte do Maralto apenas reforça que a manutenção do sistema vigente segue eficaz. Melhorar a vida das pessoas do Continente com suprimentos é necessário, mas sem o acompanhamento da luta pela desestruturação do sistema estabelecido, as ditas *negociações* – ou seja, abdições – serão persistentes. Não por eventualidade, quando Michele cria o acampamento no deserto e há uma série de instabilidades, a personagem opta por um processo de seleção (como será debatido à frente) para decidir quem continuará residindo no local. Na trama, é apontado pelos próprios personagens que essa atitude está diretamente relacionada com o meio em que estes indivíduos se constituíram, pois este método é tudo o que a população deste universo conhece, é o que está enraizado em seus intelectos, mas há carência em se discutir que este sistema deve ser desmistificado .

Em uma de suas obras, Audre Lorde (2019) fala sobre a necessidade de não se agir como o opressor:

As velhas definições não serviram para nós nem para a terra que nos sustenta. Os velhos modelos, não importa o quão inteligentemente organizados para imitar o progresso, ainda nos condenam a repetições cosmeticamente alteradas das mesmas velhas trocas, da mesma velha culpa, de ódio, recriminação, lamentação e desconfiança. Pois temos embutidos em nós velhos esquemas de expectativa e resposta, velhas estruturas de opressão, e esses devem ser alterados ao mesmo tempo que alteramos as condições de vida que são um resultado dessas estruturas, porque as ferramentas do senhor jamais desmontarão a casa do senhor. (Lorde, p. 254-255, 2019)

Por último neste diálogo, há de se pontuar duas questões: a comparação entre Maralto e Continente e a retomada do padrão narrativo das ações de Michele estarem imbricadas a personagens masculinos. A esta altura na série, já é sabido e consolidado que as diferenças entre Maralto e Continente são significativas e que o Continente necessita de recursos que o Maralto possui em abundância. Há também a revelação de que o lado mais abastado dessa sociedade foi, no passado, o grande responsável pelo deterioramento total do Continente, descoberta esta feita pela própria protagonista. Portanto, é intrigante a reincidência de comparações entre

Continente e Maralto, comumente feitas por Michele, sem que haja as devidas pontuações sobre a relação exploratória existente. No Maralto não é permitido ter filhos, logo, a manutenção deste espaço advém do Continente, que ao fornecer candidatos, fornece também, por exemplo, mão de obra a este território, não havendo, em troca, nenhum tipo de benefício para a comunidade do Continente. É intrigante a frase "...Não é nem o Maralto, nem o Continente, é um terceiro lugar, uma alternativa", pois parece colocar ambos os lados em pé de igualdade, como se um estivesse para o outro, com a ideia de que ambas as radicalidades são iguais, o que não condiz com o que foi apresentado em tela.

Ademais, como já abordado aqui anteriormente, é recorrente na trama que a caminhada de Michele esteja associada a alguma figura masculina, seja pela motivação construída pela relação dela com seu irmão, seja pela manipulação de homens. É interessante observar que neste momento da narrativa, após se frustrar com seu irmão, Michele toma para si uma missão pessoal, ao ter contato com os antigos planos de Samira. Pela primeira vez em seu percurso, Michele toma partido de forma categórica e é posta na série como uma futura líder de uma nova comunidade. Apesar das contradições que a construção deste acampamento fomenta, é interessante observar a personagem finalmente sendo colocada nesta posição, de uma liderança ativa diante das problemáticas estabelecidas. No entanto, mesmo que seja necessário para a trajetória da protagonista o reconhecimento dos seus erros – ainda que nesta cena não seja citado como erro o boicote da protagonista à ação radical da causa –, a ideia da própria Michele colocando o personagem Fernando como um fundador ao seu lado e a ênfase em sua fala da não confiança em si mesma para executar esse plano, gera uma quebra de expectativa criada com a anterior construção de uma protagonista supostamente mais autônoma, que, sozinha, planejou tomar os dados do processo para si e reivindicar uma negociação.

Esses dois pontos remetem a questões observadas ao longo de toda narrativa. Como já debatido aqui anteriormente, é possível observar que a série 3% (2016-2020) surge num momento em que a partir da popularização de causas feministas em diversos âmbitos sociais, muitas vertentes deste movimento surgiram também, como a vertente liberal, podendo até mesmo se falar em uma cooptação do movimento feminista pelo liberalismo. Este braço do feminismo, cada vez mais entrelaçado com os preceitos liberais, abriu espaço para obras com mulheres em

sua centralidade. É notório também que muitos públicos passaram a se relacionar de maneira mais próxima com reivindicações sociais mais energéticas conforme movimentos populares avançam e tais obras protagonizadas por mulheres buscam, de certa forma, suprir esta demanda. Mas estando elas totalmente ligadas ao movimento econômico liberal, muitos limites são impostos e não somente, mas também deturpações.

Neste contexto, vemos as obras dessa tendência literária e audiovisual seguirem padrões específicos. Se por um lado há o protagonismo de mulheres fortes, por outro, seus perfis reproduzem velhos preceitos sociais e, muitas vezes, reforçam estereótipos femininos que propagam a figura feminina como meramente sentimental. No caso das distopias, sendo tais obras ambientadas em contextos que geram debates políticos diversos, esses estereótipos ficam mais evidentes, com personagens com sérios limites de desenvolvimento diante da complexidade dos seus próprios contextos narrativos. Em *3%* (2016-2020), Michele é uma figura feminina de dependência, eventualmente por decisões próprias, majoritariamente por manipulação de sujeitos masculinos. Na série de livros e filmes *Jogos Vorazes* (2008), por exemplo, a protagonista Katniss está, ao longo de toda a trama, envolvida num triângulo amoroso com dois rapazes e muitas de suas decisões diante do movimento revolucionário tem como base seus anseios amorosos e, principalmente, a sua base familiar. Na adaptação para a televisão de *O conto de Aia* (2017), a protagonista June tem como grande motivação salvar as filhas, na série de livros *Divergente* (2011), de Veronica Roth, a personagem principal Tris é uma cidadã diferenciada e que não se encaixa nos padrões de sua sociedade, por isso é divergente, e para além deste fato, boa parte de sua história é movida pela sua paixão por um personagem secundário. Todas essas obras são distópicas, todas possuem de plano de fundo a ação de um poder hegemônico e, também, todas possuem representações de movimentos de resistência, com suas protagonistas sendo participantes desses movimentos. Ainda assim, as motivações destas seguem intimamente ligadas com os padrões patriarcais.

Naturalmente, é importante pontuar que não se deve trocar um padrão por outro, ressaltar que as construções de perfis femininos, sobretudo na grande mídia, seguem limitando mulheres, não significa impor algum tipo específico de nova representação. Tais observações e apontamentos são necessários, para elucidar as possíveis contradições que este movimento narrativo suscita. É necessário trazer à

luz os embates entre o que se intenta retratar e o que de fato se vê em resultado escrito ou em tela. Todas as obras mencionadas são fruto de uma maior aceitação do feminismo no mercado econômico vigente, mas há embate (ou ao menos deveria haver) entre estes dois eixos, e por fim, coube ao movimento feminista a modelação ao liberalismo, ou melhor, à esta vertente em específico, já que movimentos feministas radicais, sobretudo encabeçados por mulheres racializadas, ainda são fortes e seguem em alta produtividade de conhecimento e no combate às distorções operadas pelo feminismo liberal. Não coincidentemente, Audre Lorde (2019), ainda nas décadas de 60 e 70, defendia em suas obras a necessidade do próprio movimento feminista constantemente repensar suas ações e se reinventar diante dos novos desafios, mesmo que a autora nem sequer soubesse das reformulações que o capitalismo sofreria. Em uma de suas passagens, citando inclusive o educador brasileiro Paulo Freire (1921-1997), a escritora diz:

Como Paulo Freire mostra tão bem em *Pedagogia do oprimido*, o verdadeiro foco da mudança revolucionária nunca está simplesmente nas situações opressivas das quais buscamos fugir, mas sim naquele pedaço do opressor que está plantado no fundo de cada um de nós, e que só conhece as táticas do opressor, as relações do opressor. Mudar significa crescer, e crescer pode ser doloroso. Mas aperfeiçoamos nossa identidade expondo o eu no trabalho e na luta ao lado daqueles que definimos como diferentes de nós, embora compartilhando os mesmos objetivos. Tanto para mulheres negras quanto para brancas, velhas e jovens, lésbicas e heterossexuais, isso pode significar novos caminhos para a nossa sobrevivência. (Lorde, 2019, p. 255)

Assim, até hoje, feministas radicais de todo o mundo constantemente acompanham e avaliam os mecanismos do liberalismo no trato com movimentos sociais, que, apesar das lacunas e barreiras ainda existentes, avançam sequencialmente. É fato que a força de obras como a aqui analisada e as demais citadas, criam a sensação de que o movimento feminista está totalmente entregue às armadilhas do sistema econômico atual, mas é importante ressaltar que a alta propagação dessas obras, funciona, também, como uma forma de mascarar e ofuscar movimentos feministas mais radicais, tomando para si pautas destes grupos e as abordando das maneiras como as vistas aqui nesta análise. Logo, é fundamental se ater às análises que explicitam o caráter liberal de obras que se propõe a supostamente representar movimentos progressistas que visam reais mudanças sociais, bem como é necessário continuar dialogando e dando voz a

figuras feministas radicais, como autoras e ativistas do movimento. É sabido que há muita força em obras liberais, por conta da estrutura mercadológica que estamos inseridos, que propicia somente a essas obras a grande circulação, logo, cabe a nós enquanto público, ter um olhar crítico diante destas narrativas, fazendo sempre os apontamentos necessários, se utilizando dos conhecimentos daquelas que já há anos, teorizam e, muitas vezes, anteciparam que o capitalismo estaria sempre em mutação para lidar com as novas demandas sociais. De fato, o boicote e os mecanismos que ofuscam movimentos sociais revolucionários não são meramente história de séries como 3% (2016-2020), e sim um movimento real, cabendo a nós, o público consumista, uma contrapartida pela manutenção do espaço dos movimentos radicais e por representações realmente transgressoras.

4 MICHELE, BRANQUITUDE E O DISCURSO ANTI-RADICAL

Seguindo o estudo aqui proposto, com ênfase na personagem Michele, agora iremos nos debruçar, com mais especificidade, sobre a relação da protagonista com o movimento de resistência. Esta alternância de foco e perspectiva em nossa análise se dá devido ao novo contexto narrativo que se instala na terceira e quarta temporada, onde Michele é vista como líder (ao ponto de ser nomeada fundadora), algo que ainda não havia sido explorado em tela nas temporadas anteriores. Neste capítulo, iremos debater a maneira como Michele se comporta e se constrói neste novo cenário, com destaque à forma que a personagem se entrelaça com atos e ideias de resistência, já que estas duas últimas temporadas são marcadas por um maior tempo de tela em relação a arcos narrativos, que no contexto da série, estão buscando ações de cunho revolucionário. Na temporada três há, inclusive, um *flashback* que mostra a origem da Causa.

Para este capítulo, a partir da observação do que é o centro narrativo deste momento da história de 3% (2019) — os movimentos de revolução — traremos como base para a análise algumas perspectivas fundamentais referentes à ideia de resistência (que serão apresentadas à frente), porém, sempre nos atendo ao contexto de produção da obra — em que houve diversos trabalhos artísticos do segmento distópico, em um mesmo período de tempo, protagonizado por mulheres em sua maioria brancas — pois este espaço e tempo de produção norteia significativamente a escolha da protagonista. Na introdução deste trabalho, citamos

uma carta enviada pela Netflix aos seus acionistas em 2017, em que há uma menção ao bom desempenho da série 3% (2016-2020) com o público norte-americano, num tom de total celebração. Há de se destacar que neste capítulo, os pontos de análise estão ainda mais relacionados com estes fatores mercadológicos, de busca pela consolidação de um produto entre um grande público, sobretudo um público hegemônico. Por isso, explicitamos aqui que a série atendeu às demandas de pluralidade de seu tempo, mas de forma sempre pontual.

Assim, nos debruçaremos sobre questões relacionadas à branquitude e seus mecanismos de manutenção num mundo onde cada vez mais há demandas por diversidade e inclusão. Logo, se no capítulo anterior debatemos as modificações do capitalismo e liberalismo para se “adequar” às mudanças históricas, neste, veremos que a branquitude, no seu regime de cooperação mútua com o liberalismo econômico, não age de forma diferente.

Neste ponto da série, como citado no capítulo anterior, a personagem Michele está em uma nova empreitada, construindo um novo espaço, com melhores condições de vida, para que este funcione como uma alternativa ao Maralto e ao Continente. A ideia divide opiniões, pois há cidadãos no Continente que seguem defendendo o processo como única alternativa para os jovens de seu território. Ainda assim, a Concha ganha força e recebe vários indivíduos, que vivem neste espaço em significativa harmonia até que sabotagens do Maralto desestabilizam o local. Estes acontecimentos são os impulsionadores da narrativa nesta temporada e fazem surgir posicionamentos diversos acerca de que ações deveriam ser tomadas. Dois deles são destaques: o primeiro, que consiste em tornar o Maralto impopular, por meio da demonstração de que é possível uma vida alternativa em comunidade na Concha. E há o segundo, que é a destruição física do Maralto, para que este não tenha mais seus recursos tecnológicos que são usados para imposição de força e poder. Há outras ações paralelas que se sucedem ao longo da temporada, mas é este embate específico que rege a história neste momento da trama.

No primeiro episódio da terceira temporada, conforme aponta a frase “Um mundo dividido em dois. Até a construção de um terceiro”, é perceptível que de fato a execução do plano de Michele revira as estruturas daquele mundo e implanta em parte da população um sentimento de certa esperança e, naturalmente, uma nova perspectiva. Aqueles que aceitaram ir para a Concha, vivem em tranquilidade, plantando, colhendo, tendo acesso à lazer, de forma comunitária. Este cenário não

passa da metade do primeiro capítulo, pois uma tempestade de areia deteriora as estruturas do local e, principalmente, a tecnologia que coleta água do deserto, o que começa a tornar a vida na Concha inviável. Neste contexto, Michele percebe que será necessário racionar comida e diminuir a população do acampamento, para que seja possível sua reconstrução. Os próprios membros da comunidade, já exaltados e instáveis, sugerem que seja feito um processo, pois, obviamente, é ao que eles estão habituados e o que eles apenas conhecem. A protagonista se vê então sem grandes perspectivas e resolve acatar a ideia de realizar um processo seletivo para decidir quem ficará na Concha, mas que segundo ela, será diferente do Maralto, será mais justo. Destacamos aqui, que Michele chega a pensar em alternativas, mas não há grandes conclusões para além do processo. Não há, por exemplo, a tentativa de um sorteio ou o estabelecimento de um rodízio populacional, até que toda a Concha estivesse reconstruída.

Neste trabalho, temos como objetivo analisar o que está sendo posto para nós em tela e mais especificamente os possíveis sentidos gerados pelas construções artísticas que estamos tendo contato, não discutimos aqui, por exemplo, intenções, já que não estamos investigando o processo criativo dos autores ou dos produtores, mas sim aquilo que houve de resultado final na obra. Talvez seja uma afirmação muito pessoal e subjetiva, mas a esta altura da trama, o que podemos perceber, como telespectadores, são escolhas narrativas um tanto quanto contraditórias, às vezes precárias e pouco criativas, ao ponto de fragilizar o discurso de mudança e alternativa proposto pela protagonista e até demais personagens. Não é a intenção deste trabalho seguir nesta linha de crítica, mas é importante dizer que é difícil não notar a inconsistência do roteiro em muitos momentos, como os apontados especificamente no capítulo de introdução. Essas lacunas reverberam sobre a maior parte da trajetória de Michele. Durante o percurso desta análise, foi comum o questionamento sobre se o que estava sendo apresentado na narrativa era fruto de questões ideológicas ou mera má qualidade de escrita. De qualquer forma, aqui, é mais válido nos centrar nas questões ideológicas.

Assim, nesta temporada da série são apresentados muitos embates entre os personagens sobre como agir diante da opressão que se apresenta, no núcleo de Joana, por exemplo, há uma ruptura, pois ela defende a manutenção da Causa e membros aliados dela decidem ir para a Concha pois consideram que tendo acesso aos recursos presentes lá, será possível uma nova forma de resistir. Os

personagens fazem apontamentos e críticas uns aos outros sobre qual seria, de fato, a forma correta de lutar. Definitivamente, pode-se dizer que fora da ficção não é muito diferente e sabemos que a própria ideia do que constituiria um movimento de resistência é debatida até os dias de hoje, sobretudo com o advento da internet, que inclusive popularizou o termo “militância”, este que, muitas vezes, passou a ser usado de forma negativa por conservadores. Entre os mais progressistas, há sempre a ênfase na ideia de que militância se faz a partir da organização política, em especial a feita em comunidade.

O que se pode afirmar, com certeza, é que a resistência é fruto da necessidade de se resistir a um poder opressor, não há resistência sem uma estrutura de poder vigente que opere para inferiorizar determinados grupos. Mais especificamente, nas palavras de Alfredo Bosi em *Narrativa e Resistência* (1996): “Resistência é um conceito originariamente ético, e não estético. O seu sentido mais profundo apela para a força da vontade que resiste a outra força, exterior ao sujeito. Resistir é opor a força própria à força alheia...” (Bosi, 1996, p. 11). Historicamente, muito mais do que a simples concepção do que seria resistência, o fazer resistir está nas mãos dos grupos altamente marginalizados, aqueles que de um modo geral não encontram espaço na ordem social em voga, que são, indiscutivelmente, as mulheres não brancas, essas que carregam o peso das imposições de gênero e de raça e que, conseqüentemente, são relegadas, muitas vezes, as classes economicamente inferiores. Este fato já é suficiente para nos acender o alerta quando olhamos para tantas obras que retratam movimentos de resistência sendo protagonizadas por mulheres brancas e a maneira como este retrato se desenhou é a consequência.

O reconhecimento deste fato advém dos muitos estudos feministas radicais desenvolvidos na contemporaneidade. Tais estudos são a comprovação da nocividade do sistema vigente e são eles, por si só, fruto da tomada de voz dessas mulheres, que a partir de suas produções de conteúdo e conhecimento, resistem ao poder hegemônico. Para além das ciências, o campo artístico também passou por essa transformação e hoje temos uma gama de narrativas sobre grupos minoritários feitas por esses próprios grupos, onde estas pessoas ecoam as suas questões particulares através da sua própria voz.

Em seus estudos, Augusto Sarmiento-Pantoja (2022) aponta que o século XX, sendo marcado por guerras onde grandes nações disputaram a hegemonia

econômica e social fez emergir uma “...era dos testemunhos, pensado por Annette Wieviorka, em *L'ère du témoin* (1998) e debatido por Seligmann-Silva, em *História, Memória, Literatura: o testemunho na era das catástrofes* (2003)...” (Sarmiento-Pantoja, 2022, p. 149) e que este contexto explicitou que “...diante dos horrores das guerras nos deparamos com emergência da necessidade de narrar, de fazer o testemunho dessas mesmas catástrofes...” (Sarmiento-Pantoja, 2022, p. 149). Assim, em *Resistência das existências: leituras de existências femininas apagadas* (2022) o autor se volta para produções que visam abrir espaço para narrativas de grupos invisibilizados, analisando as obras *Desmundo* (1996) de Ana Miranda e *O Karaíba: uma história do pré-Brasil* (2010) de Daniel Munduruku, estas que são apenas dois exemplos das muitas peças artísticas produzidas no Brasil que colocam indivíduos comumente marginalizados num local de protagonistas, pautando suas maneiras de existir neste mundo. O autor conclui que:

Nas pesquisas que tenho desenvolvido nos últimos anos e a própria guinada transcultural (Homi Bhabha) e decolonial (Aníbal Quijano), potenciaram a expressão de outra forma de resistência, pensada a partir da pluralidade de vozes e a necessidade de fazer uma literatura de escrita particular e pontuada pela sobrevivência de grupos sociais, que durante muitos anos foram apagados, silenciados, invisibilizados e recriminados. Não trato aqui de um grupo específico, mas de uma guinada transcultural, que passa a constituir existências sufocadas nos espaços sociais e literários. (Sarmiento-Pantoja, 2022, p. 159).

O avanço de narrativas de grupos tipicamente silenciados pela história é um ganho da contemporaneidade e fruto dos questionamentos e anseios sociais por maior representatividade e espaço. Esse movimento, como apontado no capítulo anterior, é acompanhado de perto por instituições e poderes capitalistas de um modo geral, o que culminou em mecanismos de transformação do próprio sistema econômico e apropriação de movimentos sociais, sendo o feminismo um dos mais afetados com as distorções propagadas pelo discurso liberal. E dentro dos estudos sobre branquitude, há diversos apontamentos acerca do enfraquecimento da hegemonia branca perante o desenvolvimento de grupos não brancos e o tipo de contrapartida que se sucedeu. Assim, ao passo em que hoje existem romances como o de Ana Miranda e o de Daniel Munduruku, em que há em suas narrativas “...a formulação de personagens que resistiram para determinar sua existência, enquanto mulheres, que mesmo diante de todas as diversidades tem seu lugar de fala reconhecido e sua luta é por serem o que desejam...” (Sarmiento-Pantoja, 2022,

p. 163) há em outras mídias, sobretudo as de grande circulação, a persistência em padrões impostos e o ofuscamento de personagens diversos ou a sua colocação em segundo plano, além da descaracterização de suas lutas.

Nos estudos de Linda Alcoff (2015), reside um grande percurso da existência branca nos Estados Unidos, tendo como base, inicialmente, uma análise sobre questões de natalidade. Em sua obra *The Future of Whiteness* (2015), Linda Alcoff aponta que nos EUA por anos os brancos ocuparam um lugar confortável de maioria numérica significativa diante da população geral do país, logo, ao longo de parte da história, os brancos americanos não só eram maioria em poder, como também em número populacional. Com o crescimento e avanço dos movimentos de imigração, fruto das próprias políticas de guerra deste país, esse quantitativo se reverteu e na atualidade, conforme aponta a autora, o número de bebês não brancos americanos já superou o número de bebês brancos (Alcoff, 2015). Sendo assim, a autora conclui que diante do novo cenário de multiculturalidade já muito bem estabelecido no hoje: “Whites will have to jockey for position in a multipolar nation, just as, since the end of the Cold War, they have had to negotiate a decentered, multipolar world. [...] Given these trends, it is understandable if whites are apprehensive about the future.” (Alcoff, 2015, p. 3)¹¹.

Esta observação leva a autora a apontar algo muito pertinente para este trabalho acerca dos mecanismos utilizados para a manutenção da branquitude. Conforme Alcoff (2015), com o avanço social de grupos minoritários, sobretudo racializados, a branquitude passa a sentir um comprometimento de seu poder e assim, pode-se notar: “...a white reaction that can take pretty hysterical forms, although it is often carefully cloaked to avoid the charge of racism...” (Alcoff, 2015, p. 4)¹². Pensar neste mecanismo que a branquitude vem desenvolvendo para “camuflar” seu racismo e, conseqüentemente, não enfrentar acusações deste tipo pode nos levar a diversas constatações. Aqui, tendo como foco a série 3% (2016-2020), é notória a diversidade étnica do elenco, com diversos personagens negros, inclusive em posições de destaque, mas não no protagonismo.

¹¹ “Os brancos terão de lutar por uma posição numa nação multipolar, tal como, desde o fim da Guerra Fria, tiveram de negociar um mundo descentralizado e multipolar. [...] Dadas essas tendências, é compreensível que os brancos estejam apreensivos com o futuro.” (Alcoff, 2015, p. 3, tradução nossa).

¹² “Os brancos terão de lutar por uma posição numa nação multipolar, tal como, desde o fim da Guerra Fria, tiveram de negociar um mundo descentralizado e multipolar. [...] Dadas essas tendências, é compreensível que os brancos estejam apreensivos com o futuro.” (Alcoff, 2015, p. 3, tradução nossa).

Alcoff (2015) ainda ressalta que dentro dos grupos de pessoas brancas, a branquitude funciona também “...itself as a plot to demobilize class consciousness. [...]” (Alcoff, 2015, p. 8)¹³, o que perpetua a reprodução desta forma de poder, ainda que os sujeitos envolvidos não necessariamente se beneficiem da branquitude da mesma forma, como no caso das mulheres brancas, que mesmo em posições de certo privilégio e que podem gerar conforto social e financeiro, ainda terminam relegadas a posições de inferioridade de gênero, sendo seus “direitos”, conseqüentemente, bem instáveis. Independente da raça/etnia, uma mulher sempre será atravessada pela questão de gênero, estando suscetível também às de classe.

No Brasil, a questão da natalidade não é apontada por estudiosos como a base do avanço dos grupos marginalizados, mas tal avanço, a partir de diversas lutas sociais, também se instalou aqui e, não diferente dos Estados Unidos, as reações são evidentes. Em termos políticos e de discurso conservador, são inúmeros os exemplos de preocupação da branquitude com o novo cenário social a nível nacional. Trazendo para análise aqui feita, é importante lembrar que 3% (2016-2020) é fruto de uma tendência que não nasce em solo brasileiro e sim num âmbito norte-americano e não há de se estranhar as semelhanças de construções de sentido da obra local com o que se tem no estrangeiro. Então, pode-se observar a contribuição do Brasil para essa tendência, tendo sido executada dentro de todos os moldes estabelecidos: a narrativa jovial, distópica, a abordagem sobre resistências e o protagonismo feminino forte (e branco). Assim, o produto audiovisual pode ter a audiência feminina garantida e ainda pode ser usado para saciar questões e anseios da própria branquitude brasileira, como o anseio pela manutenção do protagonismo mesmo diante das novas questões sociais que ganharam destaque nos últimos anos.

E algo importante de se mencionar é que as ações, processos e mecanismos de manutenção deste protagonismo branco são fruto de estruturas muito “orgânicas”, não à toa, Cida Bento (2022) fala sobre o pacto narcisístico da branquitude, que a autora define como “...um pacto de cumplicidade não verbalizado entre pessoas brancas, que visa manter seus privilégios...” (Bento, 2022, p. 11). Ou seja, não cabe aqui a afirmação de que os produtores da série se reuniram e definiram que uma protagonista negra não poderia ser escrita — e nem há até o

¹³ “...em si como um mecanismo para desmobilizar a consciência de classe. [...]” (Alcoff, 2015, p. 8, tradução nossa).

momento evidências disso — mas é muito provável que isto nem sequer foi cogitado, ou, de qualquer forma, não foi executado. Em suma, como aponta a autora:

É evidente que os brancos não promovem reuniões secretas às cinco da manhã para definir como vão manter seus privilégios e excluir os negros. Mas é como se assim fosse: as formas de exclusão e de manutenção de privilégios nos mais diferentes tipos de instituições são similares e sistematicamente negadas ou silenciadas. Esse pacto da branquitude possui um componente narcísico, de autopreservação, como se o “diferente” ameaçasse o “normal”, o “universal”. Esse sentimento de ameaça e medo está na essência do preconceito, da representação que é feita do outro e da forma como reagimos a ele. (Bento, 2022, p. 11 e 12).

A ideia da visão branca como esta sendo a raça “universal” ou a “normal” é fundamental para o presente estudo. Isso porque é possível traçar relações entre este mecanismo e a representação em tela de processos de resistência por meio de figuras brancas e mais especificamente mulheres brancas. A partir disso, destacaremos, então, cenas cruciais da trajetória de Michele neste momento da narrativa, tendo como ênfase seus discursos e falas de líder em geral, muito presentes na penúltima temporada, e o fim do enredo da personagem na última temporada.

No primeiro episódio da terceira temporada temos a chegada de Joana à Concha. A personagem, ao saber da história descoberta por Michele, de que o casal fundador do Maralto sabotou e foi o grande responsável pela degradação do Continente, inicia um plano para realizar uma ação semelhante no Maralto e vê na Concha a oportunidade para obter a tecnologia necessária para executar uma explosão e mais especificamente um pulso eletromagnético no Maralto, a fim de destruir suas tecnologias. Joana acredita que com o gerador de energia da Concha, essa ação pode se concretizar. Nesse momento, Xavier (Fernando Rubro), um novo personagem, apresenta Joana para Michele, sem saber que ambas já se conhecem e anuncia Michele como “a fundadora”. Michele é então oficialmente uma líder, vista e respeitada desta forma por todos na Concha.

Como mencionado antes, a Concha não dura muito tempo em harmonia devido a condições climáticas que destroem recursos necessários para a subsistência no local. Essa situação desencadeia o primeiro discurso de liderança de Michele em cena, onde a protagonista busca manter a motivação de seus companheiros diante da tragédia, ela se utiliza da morte do personagem Fernando,

que não chega a ser abordada com profundidade na série, mas que é mencionada neste episódio:

O Fernando morreu acreditando que era possível sim um lugar melhor no Continente. Se tem uma coisa que a morte dele me ensinou é que essa Concha aqui não é um prédio, são as pessoas, somos nós. Essas pessoas do Maralto dizem que os 97% são podres, mas a gente vai provar pra eles que não, que todo mundo aqui tem valor. Todas as nossas decisões aqui são tomadas em conjunto, então eu preciso saber, vocês são a favor da reconstrução da Concha e do racionamento? Quem for a favor levanta a mão. (T3, E1, 2019, +29:41)

Em sequência, ao tentarem iniciar os reparos, Michele percebe que alguns são impossíveis, como a reconstrução do coletor de água, pois este necessita de tecnologia exclusiva do Maralto para tanto. Michele se desespera e há o seguinte diálogo entre ela, Rafael e um terceiro personagem:

— Nesse tempo de fechar as janelas, as portas, reunir todo mundo, eu tinha que ter pensado nesse coletor.
— Você fez certo, você pensou nas pessoas primeiro.
— Mas era minha responsabilidade pensar no todo, eu pensei a curto prazo, eu não pensei no futuro da Concha.
— Nunca pensou em ninguém aí quando pensa dá nisso.
— Bom, a gente tem que continuar tentando, a gente tem até o final do estoque para achar uma solução. (T3, E1, 2019, +20:08)

A situação se agrava ainda mais quando membros da Concha resolvem fugir do local e roubam a maior parte do estoque de comida, deixando Michele sem tempo algum para agir. Muitas brigas surgem, a protagonista busca mediar e quando certos membros sugerem um processo, Michele afirma categoricamente: “Há uma placa lá fora escrito ‘todos são bem-vindos’. Ninguém vai ser expulso aqui até que a fundadora decida” (T3, E1, 2019, +12:57). Neste meio tempo, Marcela surge para fazer uma proposta à Michele, dizendo que o Maralto pode oferecer os recursos necessários para a reconstrução da Concha, caso ela aceite que a Concha seja utilizada para treinar os jovens do Continente para o Processo. Michele recusa prontamente e ao notar os planos do Maralto em relação a Concha, toma uma medida drástica: aceita a ideia de fazer um processo seletivo, com a justificativa de que os que forem aprovados irão reconstruir a Concha para que ela seja posteriormente aberta para todos novamente. Nesse contexto, Michele instaura a primeira prova e pede que aqueles que acreditam em sua causa, retirem seus

registros que ficam implantados em suas orelhas e que são utilizados para validar a participação de cada indivíduo do Continente no Processo. Michele afirma ser necessário cortar de vez o laço com o Maralto e que para ela “...quem acredita na Concha não acredita no Maralto” (T3, E1, 2019, +06:33). Uns aceitam, outros deixam o local e as demais provas se sucedem.

A aplicação de tais provas gera revolta contra a própria Michele. Conforme o processo avança, mais personagens vão perdendo a admiração pela protagonista e passam a questionar seu local de liderança. A situação piora quando Glória (Cynthia Senek) não é aprovada em uma das etapas, revoltada, ela trai a causa da Concha e passa a manter contato com Marcela. Glória descobre sobre a proposta do Maralto que foi recusada por Michele e usa esta informação para engajar os demais reprovados a invadirem a Concha com ela, para então tomar o poder do local e trabalharem em cooperação com o Maralto. Este plano é bem sucedido e Michele foge da Concha, pois é destituída do poder e sofre graves represálias.

Neste ponto, há material suficiente para apontarmos que, em mais um momento, temos uma Michele que é colocada num lugar fora do eixo Continente/Maralto, Causa/Maralto. Este movimento, que nas temporadas anteriores era algo apenas no discurso da personagem, que afirmava não estar nem ao lado da Causa e nem do Maralto, agora toma dimensões físicas, com a construção de um novo espaço, que como anuncia a frase inicial do primeiro episódio, também gera um “terceiro” mundo. Neste novo espaço, Michele é vista e se vê como líder, tomando para si a alcunha de “fundadora” e o peso das responsabilidades decorrentes.

No primeiro discurso dela enquanto liderança, citado mais acima, há algo que chama atenção: o momento em que a personagem tece críticas ao Maralto mas reforça que os membros da Concha, enquanto comunidade, irão provar o seu valor. Pode ser mera frase de efeito, mas não deixa de ser peculiar a ideia de ancorar o seu discurso na perspectiva de se provar para seu opressor.

No diálogo seguinte abordado, vemos uma Michele que carrega o peso da culpa por não ter sido mais estratégica diante da catástrofe que ocorreu e vemos também uma Michele que se cala para Rafael quando este aponta que outrora a personagem havia sido egoísta. Michele ignora esta fala e não se defende. Os encadeamentos seguintes parecem reforçar esta perspectiva, pois desestabilizada com a situação, Michele adota um discurso mais autocentrado, lembrando aos

outros e a si mesma que é a “fundadora” e tomando decisões mais impositivas. Neste momento da trama, há cenas em que Michele reage como Ezequiel costumava reagir durante o Processo (como em cenas em que ela encara a água em uma pia cheia, técnica que Ezequiel usava para se acalmar). Além disso, nas provas, há um personagem que comete suicídio por não ter sido aprovado, algo que acontece também na primeira temporada. Então, vemos a série se referenciar bastante, o que em certos momentos, mesmo que busque fazer críticas às questões de meritocracia por exemplo ao remontar ao Processo, acaba apenas colocando em tela algo já visto, se tornando quase redundante. Michele, inclusive, sofre muito disso, já que seus posicionamentos seguem sendo baseados numa ideia de estar acima das ideologias vigentes naquela sociedade, mesmo diante da contradição de realizar uma seleção.

E tal posicionamento da protagonista, que visa se provar para o poder hegemônico enquanto sujeito de valor, ao passo que reproduz exatamente os mesmos mecanismos deste, marca uma contribuição com a estrutura estabelecida e não avança para um posicionamento de ruptura. A expectativa de um momento de transgressão pela protagonista é grande, mas nunca se apresenta na tela, pois quem passa a encabeçar este discurso é Joana e, eventualmente, sem outras perspectivas, Michele adere ao plano da personagem.

Essa demarcação pouco consistente do posicionamento de Michele, do seu ideal diante do universo estabelecido, na primeira e segunda temporada estava muito relacionado ao arco de busca de Michele por seu irmão e aparentava que teria uma finalização no momento em que a protagonista se frustrou com André, o que não ocorreu. Então, a esta altura, pode-se afirmar que a personagem foi constituída nessa esteira de pensamento.

Esta constatação, quando aliada ao contexto de produção, de grande disseminação destas obras, e aos apontamentos feitos no capítulo anterior, nos leva a questionamentos sobre quais tipos de sentidos podem emergir diante de tantos índices patriarcais e de pouca radicalidade num cenário narrativo que traz o retrato de movimentos que supostamente buscam a quebra de modelos sociais repressivos. Logo, observamos que com este cenário de desenvolvimento da personagem Michele, tendo sido tão fortemente assentado em preceitos patriarcais, não há de se estranhar que a protagonista não alcance seu potencial radical.

No fim, a tentativa de fazer de Michele uma representação de resistência ideal, uma representação que busca gerar identificação com o público, está calcada principalmente nos mecanismos de manutenção da branquitude, que coloca os brancos nessa posição de universalidade e naturalidade, como apontado por Cida Bento (2022). Tal ação, obviamente, não se sustenta na materialidade, especialmente em países como o Brasil, em que brancos são uma parcela menor da sociedade diante dos não brancos. Neste ponto, é interessante abordarmos o fato de que os privilégios da branquitude caminham pelo abstrato e são frutos de convenções, justamente por isso, a autora Lia Vainer Schucman (2012), por exemplo, afirma que há privilégios brancos que são puramente simbólicos. Em sua tese de doutorado nomeada *Entre o “encardido”, o “branco” e o “branquíssimo”: Raça, hierarquia e poder na construção da branquitude paulistana* (2012) a pesquisadora apresenta um panorama dos seus estudos com ênfase na cidade de São Paulo, evidenciando também um apanhado de estudos sobre branquitude, desenvolvidos nas últimas décadas, afirmando que “O argumento de que a branquitude foi construída sócio-historicamente como uma posição racial de superioridade é tese unificadora de diferentes teóricos (Cardoso, 2008; Britzman, 2004; Hage, 2004; Nuttall, 2004)” (Schucman, 2012, p. 27). Essa visão de si mesmo que o indivíduo branco aprende, faz com que ele se ponha sempre na posição da razão e sua suposta superioridade é a justificativa para a sua maneira de existir no mundo. Sendo assim, os privilégios gerados ocupam todos os segmentos sociais possíveis, em maior e menor escala. Especificamente sobre os privilégios simbólicos, a autora aborda que:

Na sociedade brasileira, os indivíduos, querendo ou não, são classificados racialmente logo ao nascerem. Nos classificados socialmente como brancos recaem atributos e significados positivos ligados à identidade racial à qual pertencem, tais como inteligência, beleza, educação, progresso etc. A concepção estética e subjetiva da branquitude é, dessa maneira, supervalorizada em relação às identidades raciais não brancas (Sovik, 2004), o que acarreta a ideia de que a superioridade constitui um dos traços característicos da branquitude (Fanon, 1980). (Schucman, 2012, p. 27)

É interessante o que a autora aponta como um dos atributos da branquitude: o progresso. Nas narrativas de resistência, e nas que se colocam neste local, a busca por avanços e novas perspectivas é central, sendo assim, não há de se espantar que na série aqui abordada e nas demais obras deste segmento, a

ilustração do ideal de prosperidade tenha sido atribuída exclusivamente a uma pessoa branca.

Ainda sobre a relação dos processos de construção de representação com os próprios mecanismos da branquitude, outro fator fundamental para o êxito destas ações é a *invisibilidade* da branquitude. Muito ligado a ideia do branco como universal e o natural, para Schucman (2012) esta concepção, na verdade, é fruto de uma fantasia de invisibilidade mantida pelos brancos, pois esta é uma posição confortável e que convém. Conforme os estudos da autora:

Edith Piza (2002) e Ruth Frankenberg (1999) argumentam que, se há algo característico da identidade racial branca, esta característica é a invisibilidade, que se concretiza diariamente através da falta de percepção do indivíduo branco como ser racializado. A brancura, neste caso, é vista pelos próprios sujeitos brancos como algo “natural” e “normal”. Edith Piza classifica essa identidade coletiva como uma construção em contraposição, onde os não brancos são aqueles que têm a visibilidade da raça. Assim, para a autora, a branquitude só existe em relação. (Schucman, 2012, p. 24)

A autora ainda aponta que:

A ideia de invisibilidade é complexificada por Frankenberg (2004), que argumenta que não é que a identidade racial branca seja invisível, mas sim que ela é vista por uns e não por outros, e, dependendo dos interesses, ela é anunciada ou tornada invisível. Como exemplo, podemos citar a discussão sobre as cotas raciais, onde a maioria dos brancos sabe e vê sua branquitude para dizer que as cotas os excluem. Contudo, a autora sugere que essa invisibilidade acontece quando uma sociedade chega ao ponto de uma hegemonia e a uma ideia de supremacia racial branca tão poderosa, em que os não brancos não têm voz nem poder para apontar a identidade racial do branco, nem tampouco os brancos conseguem se perceber como mais uma das identidades raciais, mas sim como a única identidade racial normal, e outras devem alcançá-la em níveis intelectuais, morais, estéticos, econômicos etc. (Schucman, 2012, p. 24)

Porém, da mesma forma que a branquitude exige que grupos minoritários sigam o seu exemplo de “evolução humana”, ela também se apropria daquilo que é do *outro*. A valorização estética do branco, por exemplo, é evidente, o mesmo branco que, muitas vezes, busca na negritude conceitos estéticos, sem dar o devido reconhecimento. Este é um dos cerne dos estudos de Françoise Vergès em sua obra *Um Feminismo Decolonial* (2019). Em seu texto, Vergès tece duras críticas ao feminismo liberal, chamado especificamente por ela de *Feminismo Civilizatório*, uma

nomenclatura que a autora propõe tendo em vista que esta vertente do feminismo busca um local na estrutura social atual, eurocêntrica e dita civilizada. Assim, Françoise (2019) discute que esta forma de fazer um movimento social, acaba abrindo mais espaço apenas, ou em sua maioria, para mulheres brancas. E se centrando na observação do trabalho de mulheres racializadas, a autora aponta que esse mundo “civilizado” só existe graças à mão de obra dessas mulheres. Ela afirma que a exploração e apropriação gerada pelo eurocentrismo, atinge todas as camadas da sociedade, concluindo que:

Este mundo europeu nunca conseguiu ser hegemônico, mas ele se apropriou, sem hesitar e sem se envergonhar, de saberes, estéticas, técnicas e filosofias de povos que ele subjugava e cuja civilização ele negava...” (Vergès, 2019, p. 32).

Muitas vezes é exatamente o que vemos em tela nas obras de alta circulação, produzidas pelos grandes estúdios e no hoje pelas gigantes do *streaming*, são produções detentoras do que pode comprar o capital, desde os belos designers até aos serviços de divulgação e publicidade. Essa apropriação, obviamente, não ocorre sem estar combinada com a deturpação e descaracterização, como iremos apontar agora com a análise das conclusões da terceira temporada de 3% (2019). Neste ponto da história, antes de haver o gancho para a última temporada, há toda uma sequência envolvendo uma outra personagem feminina, a Glória, seu embate com Michele e, principalmente, uma reação de muita violência na Concha, por parte das pessoas que um dia viveram em comunhão naquele local e, aparentemente, haviam construído certa consciência comunitária.

Após os membros da Concha se revoltarem contra Michele, ao descobrirem que ela não aceitou a proposta de Marcela sem consultar a opinião deles e ainda os fez retirar os próprios registros, a protagonista foge para o deserto e passa a ser caçada. Joana e Rafael fogem também por não aderirem à ideia de negociar com o Maralto. Michele e Joana acabam se encontrando e discutem sobre questões do passado, como as traições e manipulações de Michele e a protagonista reconhece que falhou, assim como Joana acaba também afirmando que ela própria tomou decisões equivocadas, já que numa tentativa de recrutar Glória para a Causa, contou a ela que Michele omitiu a proposta de Marcela e que esta ação não terminou como ela planejou. Então, as duas concordam que é necessário intervir e Joana

conta que achou no deserto a corda que segurava o coletor de água da Concha e que ela estava visivelmente cortada. As duas concluem que foi sabotagem do Maralto e iniciam um plano para provar para a população da Concha que isso havia acontecido. Para Joana conseguir invadir a Concha e acessar as câmeras, Michele se entrega para chamar atenção. A partir disso, Michele é levada a julgamento pelos membros da Concha, sequência essa que iremos analisar.

O julgamento é comandado por Glória e são apontadas as ações de Michele no processo que ela realizou, mas especialmente a sua omissão, há também menções a Fernando, pois este era melhor amigo de Glória e par romântico de Michele:

— Você encontrou com a Marcela e ela te fez uma proposta, que proposta foi essa?

— Ela queria acabar com a Concha.

— Acabar com a Concha? Trazer alimentos e reconstruir tudo que a tempestade destruiu é acabar com a Concha agora? Sabe o que eu acho mais interessante dessa história toda? É por que que a Michele não trouxe a proposta do Maralto pra gente. Por que será? Eu tenho uma sugestão, porque você sabia que todo mundo ia ficar a favor da proposta.

— Tudo que eu fiz foi pensando na Concha [...] Entregar tudo que a gente construiu pro Maralto, contraria todos os princípios da Concha.

— A única pessoa que foi contra os princípios da Concha foi você. Uma coisa que eu quero entender, Michele, é porque que você não dividiu a proposta com a gente? Você acha que a gente é um bando de idiota, que não sabe decidir as coisas ou então você se acha melhor que todo mundo aqui? Porque pensem comigo, a gente podia tá aqui, cheio de alimentos, com um coletor novinho em folha, mas o que a Michele fez? Ela tirou essa oportunidade da gente, ela decidiu por todo mundo e fez a gente participar de uma seleção injusta e completamente desnecessária.

— Você foi a pessoa que mais me incentivou a fazer a seleção.

— Eu te incentivei porque eu confiava em você, Michele.

[...]

— Ficou muito claro pra todo mundo aqui todos os crimes que a Michele cometeu.

— É verdade, eu cometi muitos erros, eu fiz tudo errado, mas tem uma coisa que eu não fiz errado, te eliminar, Glória. Esse julgamento provou que tipo de pessoa que você é, você armou esse circo todo aqui só pra eu dizer na frente de todo mundo que você foi eliminada injustamente.

— Acontece que não sou eu que tô sendo julgada.

— Exatamente. Você diz que quer me condenar mas na verdade você quer se absorver. E se o Fernando tivesse aqui, ele jamais iria entregar a Concha pro Maralto, porque ao contrário de você que idolatra o Maralto, ele sabia que era tudo uma ilusão, que o Maralto tá cagando pra gente [...]

— Só deixa eu te contar uma coisinha, Michele, a gente também tá cagando pra quem tá no poder. A gente só veio pra cá pra ter uma vida melhor. E é isso que a gente vai ter amanhã quando a Marcela chegar. (T3, E7, 2019, + 29:06)

O primeiro apontamento acerca desta cena, é o posicionamento de Michele de reconhecimento de culpa. Essa atitude é recorrente na trajetória da personagem, quando ela estava com Joana no deserto, abordou este mesmo sentimento, afirmando que havia estragado tudo. No fim da segunda temporada, em diálogo com Fernando, ela afirmou que precisava da ajuda dele devido aos erros que tinha cometido e porque acreditava que sozinha não conseguiria iniciar a Concha. Há até aqui três temporadas de série, diversos acontecimentos na trama e a permanência do mesmo exato discurso. O reconhecer dos seus erros nunca vem acompanhado do enfrentamento, do enfrentar das suas próprias atitudes em prol de uma mudança real de mentalidade e, conseqüentemente, de posicionamento. O que temos é a persistência de uma Michele sempre relutante, sempre buscando uma espécie de meio termo, não aceitando entregar a Concha ao Maralto, mas tendo já ela mesmo negociado com eles os suprimentos e recursos da Concha em troca do impedimento ao ataque ao Processo que havia sido organizado pela Causa. Este ato, inclusive, nunca é reconhecido por Michele como uma atitude equivocada, já que ela acredita profundamente que a Concha de fato era a decisão mais acertada. Para além do fato de que a personagem não cogitou que o Maralto poderia fazer diversos tipos de ataque.

Muito do que ocorre nesta sequência é consequência dos atos de Michele, ter sido omissa com aqueles que viviam com ela em comunidade foi uma ideia equivocada e no caso de Glória, a personagem tem um problema pessoal com Michele por ter sido eliminada, além de ideologicamente nutrir admiração pelo Maralto. No entanto, há de se chamar atenção para o tipo de representação coletiva que temos nessa cena. O julgamento ocorre numa sala central da Concha e reúne os membros aprovados e os não aprovados na seleção de Michele. Estes, enquanto Glória faz seus apontamentos, xingam Michele e endossam tudo que Glória defende.

A série 3% (2016-2020) traz um debate amplo sobre a questão de meritocracia, com o Processo sempre rondando a narrativa, inclusive a da própria Concha. Quando Marcela faz sua proposta a Michele, ela apresenta a ideia de transformar a Concha num centro de preparação para jovens que irão prestar o Processo. Então, é central na série a discussão sobre o sentimento de superioridade daqueles que habitam o Maralto, por se considerarem simplesmente merecedores já que se provaram supostamente habilidosos e intelectualmente elevados. Quando a série retoma o processo, no caso, dentro da Concha, ela reforça a falha desta ideia e

quando a série mostra personagens trapaceando no Processo comandado por Ezequiel e estes ainda assim são aprovados, a série reforça que a ideia de superioridade é uma ilusão e tudo se trata de um jogo de poder e influência.

As pessoas presentes nessa cena, são também as que experienciaram a vida em comunidade na Concha, com harmonia e muita efetividade, a partir da organização coletiva e de estratégias de sobrevivência em grupo. Eles trabalhavam em prol da existência um do outro e vivenciaram pessoalmente essa possibilidade. Na cena, todos assistem o vídeo que mostra qual era exatamente a proposta de Marcela, usar a Concha como base para o Processo e os mesmos indivíduos que em um dado momento arrancaram seus registros, mostrando estarem dispostos a se desvincularem do Maralto em nome da Concha, agora se mostram frustrados por não terem tido a oportunidade de aceitar o acordo citado. Estes indivíduos também concordam, sem questionar, com a ideia de entregar a Concha ao Maralto.

O desfecho dessa sequência chama ainda mais atenção, Glória sugere que a pena pela condenação de Michele seja enviar ela ao Maralto, pois lá eles possuem uma tecnologia que reprograma a mente de uma pessoa, apagando suas memórias e seus “desvios de personalidade” (termo usado pela personagem). Mais uma vez, sem grandes questionamentos, o grupo vota a favor desta medida. Assim, a mesma série que em determinado momento se propôs a questionar os ideais de superioridade e mostrá-los inconsistentes, em outro, retrata pessoas oprimidas reagindo de forma desproporcionalmente violenta, não contra o seu opressor, mas contra uma delas. E estes ainda terminam defendendo abertamente uma penalidade que sem dúvidas jogaria Michele à tortura e à morte, com a invasão de sua mente e o apagamento total de sua personalidade. Os mesmos indivíduos que construíram a Concha e habitaram nela de forma autônoma, agora demonstram não ter nenhuma autonomia de pensamento ou criticidade diante da atrocidade que se espalhou e diante das investidas do poder hegemônico.

Quando Glória diz que ali nenhum dos indivíduos realmente se importa com quem está no poder, afirmando: “A gente só veio pra cá pra ter uma vida melhor”, todos concordam com ela e primeiramente nota-se uma outra incoerência, já que não há sentido em não se importar com o poder vigente, já que este pode retirar desses indivíduos qualquer direito ou benefício obtido, e nos lembra a algo recorrente na série, comumente por parte de Michele, que é a perspectiva individualista, a perspectiva da fuga do embate, em prol de supostamente viver

melhor, mas sem questionar ou buscar o fim das violências estabelecidas, muito pelo contrário, o que vemos na tela, são pessoas oprimidas endossando tais violências.

A discussão sobre o fato de que no mundo em que vivemos os próprios oprimidos aprendem a desejar se tornarem opressores é antiga e amplamente difundida no Brasil pelo educador Paulo Freire (1921-1997), mas há de se ressaltar que os indivíduos retratados aqui provaram da vida em comunidade de forma eficaz e mesmo depois disso, na primeira intempérie, retomaram seus pensamentos individualistas, gerando a impressão de que independentemente do que aconteça, indivíduos sempre terminam neste eixo de busca apenas pela própria sobrevivência. A imagem retratada em tela, termina por reforçar o próprio discurso do Maralto, de que os sujeitos do Continente são ineptos, já que mesmo após se organizarem político e socialmente, seguem agindo de forma ilógica.

Esta revolta contra Michele tem seu fim quando Joana juntamente com outros membros da Causa conseguem provar a sabotagem do Maralto. Eles mostram as provas do crime no momento em que Marcela chega com seus soldados, os suprimentos e as tecnologias necessárias para a reconstrução do coletor de água. A ação gera revolta e os membros da Concha atacam os representantes do Maralto, tomam os recursos levados por eles e terminam por prender Marcela. Após isso, a Concha volta a funcionar normalmente e é formado um grupo que irá planejar um novo ataque ao Maralto, que envolvem os personagens Michele, Joana, Rafael, Natália (antigos membros da Causa), Marco (antigo membro da milícia), Elisa (antes cidadã do Maralto) e Glória e Xavier, membros da Concha que participaram efetivamente do julgamento de Michele. Acerca desse ocorrido, não há mais menções e nenhum tipo de reflexão.

Na última cena da terceira temporada, os personagens concordam que Marcela, agora presa, pode funcionar como moeda de troca e Joana retoma seu plano, dizendo: “A gente tem que criar uma forma de levar o gerador pro Maralto e explodir ele lá, gerar um pulso eletromagnético e deixar eles sem tecnologia, igual o casal fundador fez com o Continente” (T3, E8, 2019, +01:45). Michele então diz “Eu já discordei de vocês uma vez e não vou fazer isso de novo. Se todo mundo concordar eu concordo” (T3, E8, 2019, +01:37).

Neste ponto da trama, temos a primeira vez que há acordo, por diferentes personagens, de que é necessário uma contrapartida mais radical e que muito mais do que manter a vida na Concha, é necessário findar com o poder opressor do

Maralto. Michele acaba por apoiar a decisão, com sua forma de costume, sem grande posicionamento categórico, mas as circunstâncias não lhe davam outra opção. Na chegada da quarta e última temporada, já vemos os membros da Concha iniciando os planos, mas com alguns personagens relutantes com a ideia.

O primeiro episódio da última temporada começa com os membros da Concha sendo convidados pelo Maralto para uma missão diplomática, a fim de libertar Marcela e soldados capturados, além do estabelecimento de negociações. Os personagens então consideram uma oportunidade para explodir o pulso eletromagnético. Joana, Marco, Rafael, Elisa e Natália vão para o Maralto, Michele, Glória e Xavier ficam na Concha. Para explodir o pulso, eles levam baterias de plasma na perna de Marco, que é uma prótese de aço. Na Concha, Michele fica responsável por fazer uma turbina de gerador chegar ao Maralto, por meio de cargas enviadas do Continente para lá. Joana reforça que o pulso não deve ser usado para matar ninguém, apenas para deteriorar as tecnologias do Maralto.

Chegando ao Maralto, os membros da Concha descobrem que André, irmão de Michele, deu um golpe militar naquele território e destituiu do poder o conselho. Obviamente, fica claro que ele não está aberto a negociações, pois ele decide adiantar o novo Processo e convida até mesmo os jovens que retiraram seus registros a participar. Os membros da Concha acabam se encontrando secretamente com os membros do conselho do Maralto e negociam o fim do Processo. Os conselheiros, precisando da ajuda dos revoltosos, aceitam a proposta. Assim, os membros da Concha que viajaram para o Maralto decidem que não irão realizar mais a ação do pulso eletromagnético. A ideia não funciona, pois quando o conselho descobre o plano inicial, quebra o acordo e passa a perseguir eles, mesmo Joana afirmando que eles desistiram desse plano. No Continente, Glória ainda trai seu grupo, liberta Marcela e juntas elas queimam a Concha. Antes desse ocorrido, Michele chega a desconfiar de Glória, mas acaba não chegando ao ponto de confrontar a personagem de forma mais contundente. Ao saberem do incêndio, Joana, Marco, Rafael, Natália e Elisa se revoltam e buscam outra maneira de explodir o pulso, já que Michele não consegue enviar a turbina. O plano se efetiva e o pulso é explodido com a ajuda de um antigo submarino. Porém, o pulso atinge a usina nuclear do Maralto, vazando radioatividade, obrigando os maraltenses a se refugiarem no Continente.

O plano de deteriorar todas as tecnologias do Maralto é realmente peculiar. Durante o decorrer da temporada, Elisa e Natália são contra a ideia, pois consideram que no Maralto há tecnologias fundamentais para a existência em um mundo pós-apocalíptico. Os demais membros do grupo de certa forma concordam, mas ainda assim acham válida a destruição. No fim, todos acabam decididos a pôr o plano em prática, devido a perda da Concha. Realmente, não seria fácil tomar as tecnologias do Maralto, mas chama atenção o fato de que no fim, todas as tecnologias de ponta foram destruídas, como as da Concha e as do Maralto propriamente, fazendo com que estes indivíduos tenham que recomeçar do zero, num mundo em que já não há mais recursos. Na série, isto é colocado em tela como algo positivo, pois finalmente Maralto e Continente estão de igual para igual, em termos práticos, não aparenta haver de fato grandes perspectivas de futuro, algo tão buscado pelos cidadãos do Continente e da Concha.

Neste meio tempo, o fim da trajetória de Michele começa a ser estabelecido e o confronto com seu irmão se inicia. Michele é capturada tentando mandar a turbina para o Maralto, porém, quando há a explosão, a sede do Processo, onde ela está e há provas ocorrendo, fica completamente desestabilizada. André tem dificuldade em aceitar o que aconteceu e quando submarinos chegam no Continente com os refugiados do Maralto ele até decide mantê-los presos em alto mar, pois acredita ainda ser possível voltar.

André chega a capturar os membros da resistência e tenta matá-los, entre reviravoltas que se sucedem no penúltimo episódio da série, o plano dele não se efetiva e os personagens se salvam. Michele fica para trás e está decidida a se encontrar mais uma vez com seu irmão. Ela o confronta e com muita dificuldade atira nele. Quando ela finalmente o derruba, a protagonista vai até a um microfone de transmissão e anuncia oficialmente o fim do Maralto para todo o Continente, fazendo assim, um discurso de liberdade:

Esse é um anúncio oficial do prédio do Processo pra você: o Maralto acabou. Eu sei que é difícil de escutar, mas é a verdade, o Maralto acabou. Um pulso foi detonado na ilha e a radiação espalhou, o paraíso do Maralto não existe mais, ninguém mais vai pro Processo, porque não existe mais Processo, ninguém mais vai dizer o que é certo o que é errado, chega de mentira, de manipulação. Eu sei que dá medo, mas isso é uma coisa boa, a gente vai ter que decidir sozinho. Essa é a última transmissão que vocês vão escutar, sigam suas vidas, livres. (T4, E6, 2020, +06:57)

A personagem Michele profere esse discurso de forma eufórica, ela está feliz e muito emocionada e se inclui neste novo contexto quando afirma: “A gente vai ter que decidir junto”. Mesmo após ter tomado a difícil decisão de atirar em seu irmão, ela parece aliviada e enuncia tudo com satisfação, estando ela, também, finalmente livre de suas amarras. Michele, neste momento, mais uma vez faz um papel de líder, anunciando os novos tempos, o rompimento com aquele antigo mundo. No entanto, Michele não se certifica se seu irmão estava morto e quando ela termina sua transmissão, percebe que ele não está mais lá, quando ela se vira, vê que é tarde demais e ele a mata. A morte de Michele é assim uma incógnita em cena. Michele não aparenta ter ido numa missão suicida, ela vai disposta a matar o irmão, executa seu plano, e por descuido acaba morta por ele. Michele dá o seu discurso final de forma muito feliz e esperançosa e simplesmente termina morta. Aparentemente parece ter havido uma tentativa de chocar o público, de pegar o telespectador de surpresa, mas isso, é preciso dizer, são apenas achismos. A personagem Marcela costumava dizer que não colocaria fim na vida de Michele pois ela viraria uma mártir. A morte de Michele neste ponto da história não gera esta impressão, já que quando ela ocorre, as ações do movimento de resistência já estão efetivadas, sua morte é sentida apenas pelos seus amigos próximos e não gera nenhum tipo de comoção geral. Qual seria a finalidade deste acontecimento, de fato, não fica bem evidente.

O corpo de Michele é encontrado pelos membros da Concha. Em sua cerimônia de cremação, o personagem Velho aparece e desenha o símbolo do movimento de resistência daquele universo no manto da personagem. Michele é cremada assim, como uma membro da Causa. Enquanto ocorre essa cerimônia, lá fora o caos está instalado e há disputas entre a igreja, a milícia formada por membros do Maralto – liderados por André que sobreviveu ao tiro de Michele – e cidadãos do Continente que não aceitam a presença do povo do Maralto em seu território. Joana e os demais membros da Causa e da Concha estão frustrados, mas a personagem acredita ser um momento de choque e que a população está iludida, mas que em breve eles irão reconhecer que agora eles são todos iguais. Assim, ela decide que eles precisam agir para convencer a população a cessar os conflitos.

Neste último episódio, há muitos desdobramentos, mas por fim, os membros da resistência conseguem alcançar seus objetivos e a população segue Joana em seu plano de montar uma assembleia para que juntos eles possam decidir as ações

para reconstrução do Continente. Nesta assembleia, terminam por aparecer tanto membros do Maralto quanto do próprio Continente, findando assim a trama da série. Um fato curioso é que André morre por suicídio, já que ninguém chega a capturá-lo após ele ser desmoralizado em confronto com Joana, perante a toda a população do Continente. Michele aparece nesta cena, em espírito, ao lado de André, fazendo carinho nele. No fim, ela termina como iniciou, cuidando de seu irmão.

Em uma análise de narrativa as possibilidades de interpretação e sentido são múltiplas, numa série com tantos episódios e com tantas nuances, o potencial de significação é elevado. Isso, naturalmente, pode gerar diferentes percepções para quem tem contato com o material estudado. Neste trabalho, a análise aqui feita buscou se centrar em que tipo de percepção a série pode causar ao seu telespectador quando se trata da protagonista feminina e dos retratos de resistência que há na obra. Como já dito anteriormente, inconsistências no roteiro também influenciaram nas percepções apontadas e a análise aqui apresentada, feita por alguém tão humana quanto quem escreveu a série, não passou ilesa a este fato. Mas ainda assim, pode-se dizer que não foi e não é difícil perceber especificamente o tipo de ideia de resistência gerada pela série, sendo esta uma ideia pautada em baixa radicalidade. Algo notório, por exemplo, é que quando os membros da Causa e da Concha decidem por uma ação radical, as coisas saem completamente do controle e as consequências tomam proporções bem maiores do que o esperado. O caos se instala e o resultado é o fim total dos recursos tecnológicos daquele universo, algo definitivamente pouco atrativo e apazível.

E tendo Michele como o fio condutor da história, passamos longos episódios diante de uma narrativa pouco energética perante à opressão imposta, ou temos narrativas de ações pouco estratégicas, desde o momento em que a protagonista se arrisca ao tentar matar Ezequiel por pura vingança pessoal, lá na primeira temporada, até às suas sequenciais decisões de trair a Causa e negociar com o Maralto. Michele reluta até o fim à ideia de ceder aos planos de destruição do Maralto, suas ações são comedidas em diversos momentos e apenas estando sem grandes opções é que a personagem se rende aos planos da Causa. E tais planos por si só, possuem suas inconsistências.

Assim, em diversos momentos, vemos uma resistência pouco organizada, pouco convincente, inconsistente e mais de uma vez ingênua, com mais de um membro acreditando na possibilidade de negociar com o inimigo de forma igualitária.

E com base nas teorias aqui utilizadas, passando pelos fundamentos do conceito de resistência, por reflexões acerca dos mecanismos de manutenção da branquitude e os seus processos de constituição como uma representação de superioridade, algo que não se efetiva jamais na realidade e são apenas artifícios de opressão e apagamento de tudo que vem de grupos minoritários, podemos notar que ao telespectador pode restar o entretenimento. Já no campo das construções de sentido emergidas da obra, resta a mera apropriação e descaracterização do que seria um movimento de resistência.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os gêneros literários bem como a arte em geral possuem como característica recorrente o assentamento na realidade vigente, refletindo e retratando momentos históricos através do fazer artístico. Neste trabalho, ao iniciarmos nossos estudos pela observação de um breve histórico das distopias — e conseqüentemente de certas utopias —, perpassando por estudos que se debruçaram sobre estas obras e as perspectivas tomadas por estes estudiosos, tal aspecto ficou ainda mais evidente. E sendo as distopias naturalmente muito críticas, pois se voltam para a exposição de possíveis conseqüências das atitudes humanas, potencializadas pelo imaginar distópico, é natural também o questionamento sobre que tipo exatamente de sentido, sobretudo crítico, está sendo construído em tela.

Assim, nos estudos feministas de gênero aqui abordados é apontado como as transformações do capitalismo afetaram movimentos sociais, muitas vezes cooptando esses movimentos, como o feminismo, para torná-los meios de lucro. Notamos então, que as distopias infantojuvenis, sendo fruto de uma tendência mercadológica, tendem a possuir limitações narrativas para melhor se adequar aos meios de consumo. No caso da série 3% (2016-2020), produzida num período de alta da tendência citada, ainda há a incidência do fato de que a obra foi o primeiro produto audiovisual da empresa de *streaming* Netflix, logo, várias modulações padronizadas nortearam sua produção e narrativa, em prol de uma maior aceitação do público.

É nessa esteira que nos deparamos com uma protagonista repleta de nuances que a limitam, como sua motivação inicial sendo totalmente centrada em seu irmão, impulsionando na narrativa da protagonista as suas primeiras

divergências com o movimento de resistência. Os sentimentos da personagem são latentes e muitas vezes a distanciam da lógica e, conseqüentemente, da clara visão de que sem a quebra total das estruturas vigentes não há possibilidade de recomeço, o que fica explícito com o fato de que sua liderança coletiva na Concha não resiste à primeira intempérie. Há de se ressaltar ainda, que Michele ascende à radicalidade por não ter mais saída, pois em determinado momento sua oposição se torna inviável.

As observações traçadas aqui, alicerçadas pelos estudos apresentados, nos clarificam que há razões específicas para a personagem Michele ter sido constituída da forma que foi, pois em seu contexto de produção, pouco há possibilidade para o contrário, pouco se pensa em fazer o contrário. Pensar em uma protagonista racializada, que manifeste um discurso radical e que quebre com todas as expectativas da binaridade de gênero é algo que simplesmente não ocorre nestes cenários, os protocolos já estão bem estabelecidos, as narrativas e as formas de narrar já estão bem delimitadas, o rompimento não entra em perspectiva, não encontra lugar.

Neste trabalho, apontamos que as discussões aqui apresentadas, alicerçadas nos estudos feministas de gênero e sobre a branquitude, não são recentes, mas podem ser aplicadas perfeitamente a narrativas mais atuais. Logo, buscamos contribuir com os estudos citados, ao explicitar que antigos padrões persistem mesmo em obras atuais e, muitas vezes, mascarados em novas roupagens do narrar, como em cenários em que as protagonistas estão inseridas em contextos de resistência. Assim, visamos suscitar um olhar mais apurado para estas obras e enfatizamos a observação sobre a persistência de elementos do *status quo*. Além disso, notamos que apesar de no presente momento tais narrativas estarem com um menor número de lançamentos, ainda há exploração mercadológica deste gênero em sua vertente infantojuvenil, pois como já citado nesta dissertação, em 2024 ainda há estreias de adaptações cinematográficas.

Diante deste cenário, é notório que este trabalho ainda possui material para expansão — e assim será feito —, em especial se pensarmos que os mecanismos de manutenção dos preceitos patriarcais e da branquitude aqui debatidos não são exclusividade das obras distópicas e podem ser observados em diversos gêneros literários e audiovisuais — nesse último caso, com destaque para a recorrência de

elencos em filmes e séries, que possuem grande diversidade étnica, mas seus protagonistas seguem sendo brancos.

Portanto, a partir da observação da relação das distopias com os seus contextos de produção, partindo dos estudos teóricos feministas de gênero e suas constatações sobre os padrões patriarcais e as imposições de papéis de gênero, bem como a partir do reconhecimento das transformações do sistema capitalista para a sua vertente liberal, mapeada também pelo movimento feminista progressista e radical, e pelos estudos teóricos acerca dos mecanismos de manutenção e poder hegemônico da branquitude, foi possível notar práticas artísticas que reproduzem todos estes mecanismos, especialmente quando se tratam de produtos de grande circulação e comercialização, já que estes carregam com si a necessidade de serem bem sucedidos em disseminação dentro do próprio sistema capitalista, mesmo que tais obras busquem, em alguma escala, questionar um sistema de poder. Assim, nos deparamos com uma protagonista carregada de preceitos patriarcais e dentro dos padrões da branquitude, sem grandes quebras dessas amarras, reproduzindo um resistir de baixa transgressão e que nunca encontra seu potencial radical.

REFERÊNCIAS

- 3%: Como um projeto de faculdade deu origem a primeira série brasileira na Netflix. **Na prática**. 12 Jan. 2017. Disponível em: <<https://www.napratica.org.br/da-rejeicao-presenca-em-190-paises-jornada-de-3/>>. Acesso em: 28 Ago. 2023
- ARAN, Edson. **Delacroix escapa das chamas: um romance em 4 tempos**. São Paulo: Record, 2009.
- ALCOFF, Linda Martín. **The Future of Whiteness**. Cambridge: Polity Press, 2015.
- ATWOOD, Margaret. **O conto da aia**. São Paulo: Editora Rocco, 2017.
- BENTO, Cida. **O pacto da branquitude**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.
- BOSI, Alfredo. **Narrativa e Resistência**. Araraquara: Itinerários. N. 10, 1996. pp. 11-27.
- BOOKER, M. Keith. **The dystopian impulse in modern literature: fiction as social criticism**. Reino Unido: Bloomsbury Academic, 1994.
- BUTLER, Judith. Atos performáticos e a formação dos gêneros: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). **Pensamento feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, p.222-240.
- BRAIT, Beth. **A personagem**. São Paulo: Editora Ática, 1985.
- BRANDÃO, Ignácio de Loyola. **Não verás país nenhum**. São Paulo: Global Editora, 1981.
- BRIDI, Nátila. Starters | Distopia adolescente nos moldes de Jogos Vorazes vai a leilão. **Omelete**, São Paulo, 28 mar. 2012. Filmes. Notícias. Disponível em: <https://www.omelete.com.br/filmes/starters-nova-distopia-adolescente-vai-leilao>. Acesso em: 15 fev. 2024.
- CAVALCANTI, Ildney. A distopia feminista contemporânea: um mito e uma figura. In: **Boletim do GT da ANPOLL: 'A Mulher na Literatura'**. Florianópolis: UFSC, 2002. p. 247-262.
- CAVALCANTI, Ildney. "You've Been Framed": o corpo da mulher nas distopias feministas. In: BRANDÃO, Izabel (org.). **O corpo em revista: olhares interdisciplinares**. Maceió: Edufal, 2005. p. 83-96.
- CAVALCANTI, Ildney; DEPLAGNE, Luciana C. Apresentação. In: CAVALCANTI, Ildney; DEPLAGNE, Luciana C. (org.). **Utopias sonhadas/distopias anunciadas: feminismo, gênero e cultura queer na literatura**. João Pessoa: UFPB, 2019, p. 9-21.

CASS, Kiera. **A Seleção**. São Paulo: Editora Seguinte, 2012.

CARNEIRO, Raquel. O mundo cruel (e rentável) da distopia infantojuvenil. **Veja**, 10 nov. 2013. Disponível em: <<https://veja.abril.com.br/cultura/o-mundo-cruel-e-rentavel-da-distopia-infantojuvenil/>>. Acesso em 25 de agosto.

CHILDREN'S Chapter Books. **The New York Times**, Nova Iorque, 28 set. 2008. Best Sellers. Disponível em: <https://www.nytimes.com/books/best-sellers/2008/09/28/chapter-books/>. Acesso em: 15 fev. 2024.

CLAISSE, F.; DELVENNE, P. Building on anticipation: Dystopia as empowerment. **Current Sociology**, v. 63, n. 2, p. 1-15, fev. 2014. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/272368934_Building_on_anticipation_Dystopia_as_empowerment. Acesso em: 12 fev. 2024.

CÂNDIDO, Antônio; ROSENFELD, Anatol. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

COLLINS, Suzanne. **Jogos vorazes**. Tradução de Alexandre D'Elia. São Paulo: Editora Rocco, 2020.

CONDIE, Ally. **Destino**. São Paulo: Editora Suma, 2011.

DASHNER, James. **Maze Runner: Correr ou morrer**. São Paulo: Plataforma21, 2013.

DIEGUES, Richard. **Cyber Brasiliana**. São Paulo: Tarja Editorial, 2010.

FALCÃO, Débora. **Guerra Negra**. São Paulo: Clube de Autores, 2015.

FERNANDES, Sabrina. **Sintomas mórbidos: A escruzilhada da esquerda brasileira**. São Paulo: Autonomia Literária, 2019.

FRASER, Nancy. Feminismo, capitalismo e a astúcia da história. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). **Pensamento feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, p. 25-48.

FRESNOT, Daniel. **A terceira expedição**. São Paulo: Marco Zero, 1987.

HARBOU, Thea Von. **Metrópolis**. São Paulo: Editora Aleph, 2019.

HOOKS, Bell. **Teoria feminista: Da margem ao centro**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2020.

LA ROCQUE, Lucia de; SAWADA, Anunciata; SOUSA, Isabela Cabral Félix de. O corpo da mulher na ficção científica: idas e vindas históricas. In: CAVALCANTI, Ildney; DEPLAGNE, Luciana C. (org.). **Utopias sonhadas/distopias anunciadas**:

feminismo, gênero e cultura queer na literatura. João Pessoa: UFPB, 2019, p. 101-113.

LIMA, Marcelo Fernando de; SCOTTI, Nathani. Mulheres distópicas: representações femininas em *Nós e Jogos Vorazes*. **Revista Dito Efeito**, Curitiba, v. 14, n. 23, p. 78-92, jan./jun. 2023.

LU, Marie. **Legend: A verdade se tornará lenda.** São Paulo: Rocco Jovens Leitores, 2014.

LORDE, Audre. Idade, raça, classe e gênero: mulheres redefinindo a diferença. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). **Pensamento feminista: conceitos fundamentais.** Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, p. 246-256.

LOURENÇO, Jorge. **Rio 2054: os filhos da revolução.** São Paulo: Novo Século, 2013.

MORAIS, Bárbara. **A ilha dos Dissidentes.** São Paulo: Gutenberg Editora, 2013.

NETFLIX Fourth Quarter 2016 Earnings Interview. **Netflix Investors**, 18 jan. 2017. Disponível em: <https://ir.netflix.net/investor-news-and-events/investor-events/event-details/2017/Netflix-Fourth-Quarter-2016-Earnings-Interview/default.aspx>. Acesso em: 15 fev. 2024. PAIVA, Marcelo Rubens. *Blecaute*. São Paulo: Alfaguara, 2020.

NETO, Miguel Sanches. **A Segunda Pátria.** São Paulo: Intrínseca, 2015.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Mutações da literatura no século XXI.** São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

PINTO, Flávio. A Seleção | Netflix desiste de adaptação do livro de Kiera Cass. **Omelete**, São Paulo, 31 mai. 2023. Filmes. Notícias. Disponível em: <https://www.omelete.com.br/filmes/netflix-cancela-a-selecao-kiera-cass>. Acesso em: 15 fev. 2024.

PELEGRINI, Camila. **Sombras do Medo.** São Paulo: Editora Arwen, 2015.

PRICE, Lissa. **Starters: Sobreviver é apenas o começo.** São Paulo: Editora Novo Conceito, 2012.

RAGAZZO, Ricardo. **Cidade Banida.** São Paulo: Planeta, 2016.

RODRIGUES, Paula Martins. **A narrativa distópica juvenil: um estudo sobre Jogos Vorazes e Divergente.** Dissertação – Mestrado em Letras, PUC – Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2015.

ROTH, Veronica. **Divergente.** São Paulo: Rocco Jovens Leitores, 2012.

SANTAELLA, Lucia; NOTH, Winfried. **Introdução à Semiótica.** São Paulo: Paulus Editora, 2021.

SARMENTO-PANTOJA, Augusto. Resistência das existências: leituras de existências femininas apagadas. **Revista Moara**, n. 61, p. 148-164, ago-dez de 2022.

SARMENTO-PANTOJA (UFPA), Tânia Maria Pereira. NARRATIVAS DISTÓPICAS COM PROTAGONISMOS JUVENIL: MEMÓRIA E INSTINTO DE RESISTÊNCIA EM THE MAZE RUNNER. **Revista Margens**, [S.l.], v. 12, n. 18, p. 67-84, jun. 2018.

Disponível em:

<<https://periodicos.ufpa.br/index.php/revistamargens/article/view/7652>>. Acesso em: 12 fev. 2024.

SCHUCMAN, Lia Vainer. **Entre o “encardido”, o “branco” e o “branquíssimo”: Raça, hierarquia e poder na construção da branquitude paulistana**. 2012. Tese (Doutorado – Programa de Pós-Graduação em Psicologia. Área de Concentração: Psicologia Social) – Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2012.

TAPIOCA, Ruy. **Admirável Brasil novo**. São Paulo: Rocco, 2001.

TERI, Terry. **Reiniciados**. São Paulo: Farol Literário, 2012.

VERGÈS, Françoise. **Um feminismo decolonial**. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

WESTERFELD, Scott. **Feios**. São Paulo: Editora Galera, 2016.

ZAMIÁTIN, Ievguêni. **Nós**. Brasil: Editora Aleph, 2017.

FILMOGRAFIA

3%. Direção: César Charlone, Daina Gianecchini, Jotagá Crema e Dani Libardi. Produção: Tiago Mello. Boutique Filmes: Brasil, 2016, son., color. Netflix. Acesso em: 01 Ago. 2023.

3%. Direção: Philippe Barcinski, Daina Gianecchini, Jotagá Crema e Dani Libardi. Produção: Tiago Mello. Boutique Filmes: Brasil, 2018, son., color. Netflix. Acesso em: 01 Ago. 2023.

3%. Direção: Philippe Barcinski, Daina Gianecchini, Jotagá Crema e Dani Libardi. Produção: Tiago Mello. Boutique Filmes: Brasil, 2019, son., color. Netflix. Acesso em: 01 Ago. 2023.

3%. Direção: Philippe Barcinski, Daina Gianecchini, Jotagá Crema e Dani Libardi. Produção: Tiago Mello. Boutique Filmes: Brasil, 2020, son., color. Netflix. Acesso em: 01 Ago. 2023.

A Besta Pop. Direção: Artur Tadaiesky, Fillipe Rodrigues, Rafael B. Silva. Roteiro: João Luciano, Arthur Alves, Hariel Zarath, Rafael B Silva, Tamires Cecim. Brasil: Inovador Talvez Filmes, 2018, 81 min., son., cor.

A série Divergente: Insurgente. Direção: Robert Schwentke. Roteiro: Brian Duffield, Akiva Goldsman, Mark Bomback. Estados Unidos: Summit Entertainment, 2015, 119 min., son., cor.

A série Divergente: Convergente. Direção: Robert Schwentke. Roteiro: Noah Oppenheim, Adam Cooper, Bill Collage, Stephen Chbosky. Estados Unidos: Summit Entertainment, 2016, 120 min., son., cor.

BACURAU. Direção: Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles. Roteiro: Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles. Brasil: SBS Productions, CinemaScópio, Globo Filmes, 2019, 132 min., son., cor.

BLADE Runner. Direção: Ridley Scott. Roteiro: Hampton Fancher e David Peoples. Estados Unidos e Hong Kong: The Ladd Company, Shaw Brothers, Blade Runner Partnership, 1982, 117 min., son., cor.

BLADE Runner 2049. Direção: Denis Villeneuve. Roteiro: Hampton Fancher e Michael Green. Estados Unidos: Warner Bros. Pictures, 2017, 163 min., son., cor.

CARRO rei. Direção: Renata Pinheiro. Roteiro: Renata Pinheiro. Brasil: Aroma Filmas, 2021, 99 min., son., cor.

DIVERGENTE. Direção: Neil Burger. Roteiro: Evan Daugherty, Vanessa Taylor. Estados Unidos: Summit Entertainment, 2014, 140 min., son., cor.

DIVINO Amor. Direção: Gabriel Mascaro. Roteiro: Gabriel Mascaro. Brasil: Vitrine Filmes, 2019, 101 min., son., cor.

ERA uma vez Brasília. Direção: Adirley Queirós. Roteiro: Denise Vieira. Brasil: Vitrine Filmes, 2017, 99 min., son., cor.

FEIOS. Direção: McG. Roteiro: Jacob Forman; Vanessa Taylor; Whit Anderson. Estados Unidos: Davis Entertainment, 2024, 100 min., son., cor.

JOGOS Vorazes. Direção: Gary Ross. Roteiro: Gary Ross, Suzanne Collins, Billy Ray. Estados Unidos: Color Force, 2012, 145 min., son., cor.

JOGOS Vorazes - A Cantiga dos Pássaros e das Serpentes. Direção: Francis Lawrence. Roteiro: Michael Arndt. Estados Unidos: Color Force, 2023, 157 min., son., cor.

MAD Max: Estrada da Fúria. Direção: George Miller. Roteiro: George Miller, Brendan McCarthy, Nico Lathouris. Estados Unidos e Austrália: Village Roadshow Pictures, 2015, 120 min., son., cor.

METRÓPOLIS. Direção: Fritz Lang. Roteiro: Thea von Harbou. Alemanha: 1927, 148 min., son., p&b.

MAZE Runner: Correr ou morrer. Direção: Wes Ball. Roteiro: Noah Oppenheim. Estados Unidos: Temple Hill Entertainment, 2014, 113 min., son., cor.

MAZE Runner: Prova de fogo. Direção: Wes Ball. Roteiro: T.S. Nowlin. Estados Unidos: Temple Hill Entertainment, 2015, 131 min., son., cor.

MAZE Runner: A cura mortal. Direção: Wes Ball. Roteiro: T.S. Nowlin. Estados Unidos: Temple Hill Entertainment, 2018, 142 min., son., cor.

MEDIDA Provisória. Direção: Lázaro Ramos. Roteiro: Lusa Silvestre, Lázaro Ramos, Aldri Anunciação, Elísio Lopes Jr.. Brasil: Globo Filmes, 2022, 94 min., son., cor.

O CONTO de Aia. Direção: Criação: Bruce Miller. Produção: Marissa Jo Cerar. MGM Television: Estados Unidos, 2017, son., color. Hulu. Acesso em: 02 Fev. 2024.

O DOADOR de memórias. Direção: Phillip Noyce. Roteiro: Michael Mitnick, Robert B. Weide. Estados Unidos: Walden Media, 2014, 97 min., son., cor.

ONISCIENTE. Direção: Pedro Aguilera. Produção: Tiago Mello, Pedro Aguilera. Boutique Filmes: Brasil, 2020, son., color. Netflix. Acesso em: 01 Jan. 2024.