

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PIAUÍ

BRUNA VITÓRIA VIEIRA GOMES

A CONDIÇÃO FEMININA NA NARRATIVA DISTÓPICA *THE HUNGER GAMES*: UMA ANÁLISE COMPARATIVA ENTRE O ROMANCE E O FILME

TERESINA
2022

BRUNA VITÓRIA VIEIRA GOMES

A CONDIÇÃO FEMININA NA NARRATIVA DISTÓPICA *THE HUNGER GAMES*: UMA ANÁLISE COMPARATIVA ENTRE O ROMANCE E O FILME

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Licenciatura Plena em Letras – Inglês da Universidade Estadual do Piauí como requisito parcial à conclusão do curso, sob a orientação do Prof. Dr. Francisco Romário Nunes.

**TERESINA
2022**

FOLHA DE APROVAÇÃO

A CONDIÇÃO FEMININA NA NARRATIVA DISTÓPICA *THE HUNGER GAMES*: UMA ANÁLISE COMPARATIVA ENTRE O ROMANCE E O FILME

TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO APROVADO EM ____/____/____

BANCA EXAMINADORA

Prof.
Presidente

Prof.
Membro

Prof.
Membro

À minha querida Mãe, Ivone Cardoso.

À minha querida Irmã, Mara Beatriz.

À minha avó, Francisca Cardoso.

Fear, my good friends, fear is the very basis and foundation of modern life. Fear of the much touted technology which, while it raises our standard of living, increases the probability of our violently dying. Fear of the science which takes away with one hand even more than what it so profusely gives with the other. Fear of the demonstrably fatal institutions for which, in our suicidal loyalty, we are ready to kill and die. Fear of the Great Men whom we have raised, by popular acclaim, to a power which they use, inevitably, to murder and enslave us. Fear of the War we don't want and yet do everything we can to bring about.

Aldous Huxley, Ape and essence (1949).

AGRADECIMENTOS

Eu li uma vez que é sempre mais fácil destruir as coisas do que as construir. Assim, é com grande emoção que venho aqui agradecer a todos que me ajudaram a construir essa conquista, pois sem elas nada disso poderia ter se tornado possível:

Ao Prof. Dr. Francisco Romário Nunes, pela incrível dedicação no seu processo de orientação, por ter aceitado e apoiado esta pesquisa desde a realização do pré-projeto, por estar presente em todas as etapas, pelas dicas e conselhos ao longo do caminho.

As minhas professoras da UESPI, à Profa. Dra. Maria Eldelita Franco Holanda por todas as disciplinas ministradas durante o curso; sem sua metodologia e incentivo acredito que não teria me encantado com a língua inglesa e sua cultura (mesmo com todas as horas de aula fora da carga horária requisitada). À Profa. Esp. Francisca Maria da Conceição Oliveira, pela incansável dedicação nas suas disciplinas, pelas dicas indispensáveis que tornaram possível o meu aprendizado da língua inglesa. À Professora Sharmilla O'hana Rodrigues da Silva, pela dedicação e apoio a pesquisa na área de literatura, seus cursos de extensão engrandecem e abrem portas dentro do curso. À Universidade Estadual do Piauí – UESPI, pela oportunidade de aprendizado, não só na área do curso, mas também pelo aprendizado de vida que me proporcionou;

À minha família, em especial, a minha mãe, Ivone Cardoso, e a minha irmã, Mara Beatriz. Obrigada, Mãe, sem a senhora nada disso seria possível. Obrigada, Be, pelo apoio incondicional durante os altos e principalmente durante os baixos. A vocês o meu muito obrigado por sempre estarem lá por mim;

Aos meus queridos(as) companheiros(as) de turma pela boa convivência, pela empatia, pelos momentos de confidencialidade, pelos momentos de alegria, e principalmente por não terem desistido, pois apesar de sermos poucos fomos fortes e resilientes durante todos os momentos desafiadores. Ao João Victor pelo sistema de apoio durante as etapas do TCC. E à minha amiga, Eva Graziely Assunção, que esteve comigo desde o início em todos os trabalhos do curso, pelas dicas, pelo incentivo, agradeço especialmente por ser uma grande fonte de inspiração não só para mim, mas para a turma como um todo.

À Deus, por mais uma conquista.

RESUMO

Esta pesquisa analisa a adaptação da obra *The Hunger Games* (2008), de Suzanne Collins, para o cinema. O romance é o primeiro livro de uma série sobre guerra e violência em uma realidade controlada por um sistema totalitário e centralizador. A narrativa conta a história de Katniss Everdeen, que vive com a mãe e a irmã mais nova, por quem Katniss se sacrifica ao se voluntariar para participar dos Jogos Vorazes, considerados por muitos uma sentença de morte. Adaptada para o cinema em 2012, a narrativa ampliou sua visibilidade, principalmente por estabelecer um engajamento com uma geração de jovens atentos às transformações contemporâneas. Assim, romance e filme dialogam no que se refere aos impactos da ficção que apresenta um futuro distópico para a humanidade. Nesse contexto, esta pesquisa objetiva uma análise comparativa da obra literária *The Hunger Games* e sua adaptação fílmica homônima com foco na tradução da personagem feminina, Katniss Everdeen, no contexto de uma narrativa distópica. Os seguintes autores fornecem suporte teórico: Claeys (2017), acerca do gênero distopia; Butler (2020) sobre questões de gênero; Foucault (2014) e Varsam (2003), acerca da dimensão política da literatura; e, finalmente, estudos de adaptação cinematográfica de acordo com Cattrysse (1992), Hutcheon (2011) e Stam (2006). Resultados preliminares mostram que personagens femininas em narrativas distópicas não recebem grande espaço durante o despertar do gênero no século XX. No entanto, no século XXI, narrativas distópicas ampliam o espaço e condição de personagens femininas no gênero. Constata-se que obras contemporâneas apontam um protagonismo feminino muito maior ao ponto que personagens como Katniss, quando traduzidas da literatura para o cinema, proporcionam ressignificações e estampam representações femininas significativas para o contexto atual. Ademais, a compreensão da obra como um artefato cultural é relevante para entendermos como a ficção distópica contemporânea vem se destacando cada vez mais devido às adaptações cinematográficas populares de obras literárias, que recebem um protagonismo por perpetuar movimentos sociais entre os leitores e espectadores que se identificam com os problemas de opressão da narrativa.

Palavras-chave: Literatura; Cinema; Adaptação Fílmica; Distopia; *The Hunger Games*.

ABSTRACT

This research analyses the adaptation of the book *The Hunger Games* (2008), by Suzanne Collins, to film. The novel is the first book of a series about war and violence in a world controlled by a one-party totalitarian system. The narrative tells the story of Katniss Everdeen, who lives with her mother and younger sister, to whom Katniss sacrifices by volunteering to participate in the Hunger Games, which is to many a death sentence. The narrative, adapted to film in 2012, broadens its visibility, mainly to establish an engagement with the younger generations mindful of contemporary transformations. Thus, novel and film dialogue referring to the impacts of this fiction representing a dystopic future for humankind. In this sense, this research aims to make a comparative analysis between the literary work *The Hunger Games* and its homonymous film adaptation focusing on the female character's translation, Katniss Everdeen, in a dystopic narrative context. The following authors provide the theoretical support: Claeys (2017), about the dystopian genre; Butler (2003), on premisses about the female representativeness; Foucault (2014) and Varsam (1999), concerning the political dimensions of literature; and, finally, regarding adaptation studies, Cattrysse (1992), Hutcheon (2011) and Stam (2006). Early outcomes show that female characters in dystopian narrative do not receive great space during the rise of the genre in the twentieth century. Only in the twenty-first century did dystopian narratives broaden the compasses to female character conditions in the genre. It is possible to observe that contemporary dystopian texts tend to place women as protagonists in a greater degree, and characters such as Katniss, when translated from literature to cinema, provide resignifications and print female representativeness applicable to today's context. Also, viewing this literary work as a cultural artifact is relevant to comprehending how contemporary dystopian fiction has been standing out more and more due to popular cinematographic adaptations of literary works, which receives a protagonist role in perpetuating social movements among the many readers and viewers who relate to the oppressive struggles from the narrative.

Keywords: Literature; Cinema; Film adaptation; Dystopia; *The Hunger Games*.

LISTA DE QUADROS

Quadro 1: Panem.....	53
Quadro 2: Chefia da família	54
Quadro 3: Dia da colheita.....	56
Quadro 4: Sistema da colheita	57
Quadro 5: "The Hunger" do Distrito 12	59
Quadro 6: Desumanização e a ideia do outro	60
Quadro 7: Alienação	62
Quadro 8: Quem é a Katniss?	63
Quadro 9: Katniss, a garota em chamas	65
Quadro 10: Aliança	66
Quadro 11: Aliada	69
Quadro 12: Momento de confronto.....	70
Quadro 13: O tordo (Mockingjay)	71
Quadro 14: Amantes desafortunados.....	73
Quadro 15: O vitorioso	74

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figure 1: Winston Smith e o espaço distópico	40
Figure 2: A Capital	78
Figure 3: O Distrito 12	79
Figure 4: Katniss conforta Prim	80
Figure 5: Katniss se voluntaria no lugar de Prim	81
Figure 6: Katniss e Peeta seguram as mãos	83
Figure 7: Katniss no palco.....	84
Figure 8: Katniss na arena	85
Figure 9: Katniss e Rue.....	86
Figure 10: A morte de Rue	87
Figure 11: O garoto do Distrito 1	88
Figure 12: Katniss e o Distrito 11	89
Figure 13: Distrito 11 e o Three Finger Salute	90
Figure 14: Protestantes Tailandeses	91
Figure 15: Amantes desafortunados	92
Figure 16: O tordo (The Mockingjay)	93
Figure 17: Metamorfose de Katniss para o tordo.....	94
Figure 18: Último plano (Presidente Snow)	95

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	12
2 A DISTOPIA E SEUS CENÁRIOS.....	19
2.1 A leitura de um romance e a escrita de um filme: Estudos de adaptação fílmica	19
2.2 Universos e sociedades distópicas	27
2.2.1 “Dark days”: Da distopia contemporânea literária e fílmica	36
2.3 Personagens femininas na narrativa distópica	40
2.3.1 Suzzane Collins: Paralelos entre ficção e realidade.....	46
5 METODOLOGIA.....	49
5.1 Tipo de Pesquisa	49
5.2 Amostra	49
5.3 Técnica de Coleta de Dados	49
4 ANÁLISE E DISCUSSÃO DOS DADOS	50
4.1 Katniss Everdeen: Da escrita à tradução da protagonista no cinema.....	50
4.1.1 “ <i>I volunteer as tribute</i> ”: O tributo se torna a arena.....	52
4.1.2 “The Mockingjay”: Katniss Everdeen entre as páginas e as telas	76
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	97
6 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	99

1 INTRODUÇÃO

A Literatura e o cinema, historicamente, compartilham uma relação vastamente apreciada pelos mais diversos públicos. Ambas as representações artísticas protagonizam inovações no campo das artes com interpretações e traduções que refletem períodos, culturas, identidades, críticas, entre outros discursos necessários em qualquer forma de sociedade na garantia da comunicação criativa.

Nesse contexto, o cinema contribui para a popularização de gêneros literários, em específico, a distopia—que nas últimas décadas tem recebido considerável atenção ao ponto de se tornar tradição no século XXI.

Por esse ângulo, para este trabalho, o fenômeno da adaptação cinematográfica foi investigado para entender como o subgênero literário distopia é construído tanto nas páginas literárias quanto nas telas.

Consequentemente, fez-se necessário um estudo que buscasse interpretar elementos que constituem a literatura distópica, ou seja, desastres e representações de uma realidade mais problemática que a nossa, no intuito de buscar esperança e mudanças positivas em nossa atual sociedade que necessita de clareza e ruptura de prisões invisíveis. Além disso, com o passar dos tempos, a existência humana se tornou mais intensa e nebulosa.

Nesse sentido, a arte representa um momento de clareza onde é possível ver manifestações críticas ou até mesmo movimentos em direção a transformações, melhores condições de vida, luta por direitos iguais, liberdade de expressão, entre outros. O subgênero distopia¹ vem historicamente sendo usado como ferramenta para espelhar problemas do cotidiano no qual determinado autor está inserido. Afinal, narrativas distópicas transitam na cultura há bastante tempo. No século XIX, a distopia se desenvolvia através da literatura. No século XX, com a inserção do cinema, foi possível experimentar, através da imagem em movimento, a transformação da distopia

¹ A Distopia surge como um subgênero da ficção científica. Porém, com o passar dos anos essa forma de narrativa se constrói como um gênero sólido e popular na cultura ao ponto que transita entre diferentes mídias. A evolução do gênero distopia é discutida mais amplamente na sessão de fundamentação teórica desta pesquisa.

e suas relações com a realidade cotidiana. O século XXI, por sua vez, continua a produzir histórias com temáticas distópicas, especialmente depois dos ataques às Torres Gêmeas, em Nova Iorque, no ano de 2001. Para tanto, pode-se concordar com Baccoline e Moylan². Moylan afirma que “*on September 2001, I saw dystopia come off pages and screen once again* (BACCOLINE; MOYLAN, 2003, p. 233.)³.

Ao afirmar que eventos distópicos foram presenciados no mundo real, Moylan explica que essa categoria de narrativa pode estar de fato presente em nossa realidade. Esse pensamento pode ser reforçado com a resposta de Baccoline à afirmação de Moylan:

Your comment about dystopia coming off the pages and screen once again is certainly true for me too. For a moment, I had the impression I was watching a film, but unfortunately it was no film we were watching on 11 September. The political climate of these past years [...] makes me feel as if I was living in a dystopia. (BACCOLINE; MOYLAN, 2003, p. 234)⁴.

Outros fatos históricos que precedem os atentados de 11 de setembro também se relacionam com narrativas distópicas em nossa realidade. Primeiro, a Revolução Russa de 1917. A realidade da União Soviética certamente contribuiu para o surgimento de narrativas anti-utópicas e distópicas.

Em segundo lugar, a I Guerra Mundial de 1914 a 1918, que produziu barbáries globalmente marcando o fim do otimismo vitoriano para se tornar principal símbolo do estopim da distopia no século XX (CLAYES, p. 107. 2010). Em seguida, a II Guerra Mundial (1939-1945), marcada pela decisão dos Estados Unidos de usar bombas atômicas contra as cidades Japonesas de Hiroshima e Nagasaki, bem como a morte de milhões de pessoas pelo regime nazista em território europeu, conhecido como o Holocausto, um genocídio em massa que resultou no assassinato de mais de 6

² *Critical Dystopia and possibilities*, 2003 (texto no formato de diálogo sobre história e utopia).

³ No dia 11 de setembro de 2001, eu vi distopia sair das páginas e das telas novamente” (2003, p. 233, **tradução nossa**).

⁴ Seu comentário sobre distopia saindo das páginas e das telas novamente é certamente uma verdade para mim também. Por um momento, eu tive a impressão de estar assistindo a um filme, mas infelizmente não era um filme que estávamos assistindo no dia 11 de setembro. O clima político desses últimos anos [...] me faz sentir como se eu estivesse vivendo uma distopia (BACCOLINE; MOYLAN, 2003, p. 234, **tradução nossa**)⁴.

milhões de Judeus. Depois, a Guerra Fria, que perdurou de 1947 até 1991, trazendo as ameaças de ataques nucleares.

Finalmente, as ditaduras, regimes autoritários e antidemocráticos que representam a força que determinados segmentos de estado podem forçar sob os seus subjugados. Estes episódios se manifestaram em nossa sociedade e refletem em obras distópicas clássicas, como *Brave New World*, de Aldous Huxley; *1984*, de George Orwell; e *Fahrenheit 451*, de Ray Bradbury, para efeito de citar os romances mais representativos do gênero na literatura inglesa.

Dentro deste contexto, já no século XXI, as obras distópicas da autora Suzanne Collins, *The Hunger Games* (2008), *Catching Fire* (2009) e *Mockingjay* (2010), atingiram muitos leitores, especialmente o público juvenil, tornando-se *Best Sellers* do *New York Times*. Os três volumes da série foram adaptados para o cinema e tornaram-se um grande sucesso e recorde de bilheteria, garantindo vários prêmios e nomeações. Como resultado, devido a esse sucesso estrondoso em todo o mundo, as obras literárias e as cinematográficas servem de palco para descrever e ilustrar um universo que critica diretamente a violência, controle de corpos, divisão de classes, injustiça, repressão e sociedades autoritárias, dentro da categoria juvenil.

Nos romances da escritora Suzanne Collins, observa-se, através da personagem principal, *Katniss Everdeen*, uma realidade em que a alienação tem sido imposta sobre os cidadãos de Panem, e a esperança de tempos melhores é substituída por desespero, e desejos por medos. Controlados por um sistema de dominação totalitário e centralizado, alguns distritos vivem sem nenhuma espécie de poder ou liberdade de expressão, muitas vezes sob a ameaça de uma guerra iminente caso os distritos se rebelem e não colaborem com a capital.

A reflexão acerca das contribuições de pesquisas acadêmicas dos níveis científicos, filosóficos e artísticos, como protagonistas em todos os movimentos de introspecção humana sobre sua realidade não é nada inédito para o mundo. Nesta pesquisa, especificamente, o foco está voltado para as contribuições artísticas no seu processo de formação de indivíduos críticos e conscientes dos acontecimentos a sua volta.

Desenha-se atualmente, não só no Brasil, mas em uma escala global, uma conjuntura muito próxima aos cenários distópicos explorados por escritores e diretores, que descrevem temas e pontos fundamentais que precisam ser levados mais a sério se considerarmos os elementos que configuram uma narrativa de ficção distópica. Sejam obras clássicas ou contemporâneas, as narrativas distópicas expressam discursos e temáticas que estão diretamente relacionadas a eventos reais, e, em última instância, estas obras têm um papel relevante na formação cultural moderna.

Nesse sentido, a narrativa *The Hunger Games*, primeiro livro da série de Suzanne Collins, se insere em um circuito de obras distópicas que expressam a sociedade de seu tempo, com impacto na formação cultural de uma geração de jovens. Pode-se considerar que a obra de Suzanne Collins, do ano de 2008, demonstra um potencial considerável e indispensável para a investigação científica no campo das artes.

Em primeira análise, considerando a relevância das narrativas de *The Hunger Games*, tanto literárias quanto fílmicas, para a investigação acadêmica, observa-se que diversas pesquisas já foram desenvolvidas em torno da obra literária, seja no curso de Literatura, em especial na área de literatura Juvenil, de Letras – associando literatura a filosofia e a linguística –, ou mesmo na área de Comunicação Social. Percebe-se, no entanto, uma certa carência em pesquisas na área da Adaptação Fílmica. Dessa forma, a presente investigação preenche esta lacuna, trazendo tanto a obra literária quanto a fílmica para análise.

Em segunda análise, este estudo se destaca por explorar o poder expressivo do gênero distópico na literatura e no cinema, uma vez que este contribui para a construção audiovisual de cenários distópicos, principalmente através de adaptações de obras literárias. Para tanto, foi fundamental investigar a protagonista Katniss Everdeen que, para além de uma personagem complexa, apresenta uma identidade instável, com diversas camadas que se mostram relevantes para esta pesquisa, visto que, “o personagem principal dialoga com o mundo real no sentido de que toma emprestados elementos transfigurados da realidade [...]” (DA SILVA JUNIOR, 2019, p. 35). Ao longo da narrativa do primeiro volume, torna-se evidente este papel da Katniss a luz do fato de que pessoas ao redor do mundo parecem ter se identificado com as

diversas batalhas físicas e psicológicas enfrentadas pela personagem criada por Suzanne Collins.

Para ilustrar, pode-se citar o relacionamento estabelecido entre *The Hunger Games*, em sua coleção literária e série de filmes, e a Tailândia, onde pessoas protestam a favor da Democracia contra a Junta Militar, que compartilham inegáveis referências da narrativa fictícia no mundo não fictício, evidenciadas por ações em um constante clima político totalitário nos últimos anos. Esta relação nos remete a questão da importância do cinema na construção de cenários distópicos, a partir de adaptações de obras literárias contemporâneas, já que possuem um maior apelo aos jovens inseridos nas conjunturas culturais e conflitos políticos modernos.

Esses aspectos serão evidenciados ao longo deste trabalho, especialmente na seção de análise das obras literária e fílmica.

Ainda considerando as camadas da identidade da personagem principal, foi fundamental investigar os deslocamentos femininos em obras distópicas. Para esta pesquisa, a compreensão da obra como um dos instrumentos que contribuem para um momento de ruptura em termos de representação feminina é necessária. Katniss é a principal personagem em diversas etapas da narrativa.

Mediante esse contexto, apresenta-se as seguintes perguntas que problematizam as questões fomentadas e que guiam este estudo. Considerando os traços que constituem uma narrativa distópica, qual é a contribuição do cinema na construção de cenários distópicos? Qual é a condição feminina em romances da literatura distópica que foram adaptados para o cinema? A partir de uma análise da personagem *Katniss Everdeen*, do romance *The Hunger Games*, quais foram as estratégias utilizadas para ilustrar as representações da protagonista na tradução da obra literária para a adaptação fílmica?

Constituindo as premissas iniciais, foram estabelecidas as seguintes hipóteses para responder as perguntas problematizadas acima. Primeiro, o cinema, ao produzir uma adaptação, cria uma narrativa que possibilita uma reinterpretação do texto literário, inserindo novos elementos e estratégias que podem espelhar um olhar diferente sobre a obra dependendo do contexto em que o cineasta está inserido. Segundo, a adaptação de *The Hunger Games* para o cinema evidencia sua relevância

para a construção de diversos cenários, especificamente distópicos, pois a partir da construção de tal cenário amplia-se o alcance da obra, produzindo uma nova forma de comunicar e significar temáticas relevantes do texto ao qual está sendo adaptado, recorrendo a elementos audiovisuais que enriquecem o poder da narrativa no seu propósito de despertar o senso crítico do público-alvo. Terceiro, historicamente, percebe-se que a criação de personagens femininas em narrativas distópicas não é tão frequente durante o despertar do gênero no século XX. Somente no século seguinte que se observa a construção de personagens femininas com papéis significativos em distopias. É possível perceber que a condição feminina recebe mais espaço nesta categoria somente em obras mais contemporâneas, que além de recentes são criadas por escritoras do gênero. Por fim, a personagem *Katniss Everdeen*, traduzida da literatura para o cinema, sofre um processo de transformação a partir de recursos audiovisuais que proporcionam novas ressignificações e possibilidades no mundo da ficção.

É tomando conhecimento desse contexto que uma análise comparada é aqui proposta entre o primeiro volume da série, *The Hunger Games* (2008), de Suzanne Collins, e a adaptação cinematográfica *The Hunger Games* (2012), do cineasta americano Gary Ross. Assim sendo, a pesquisa teve como objetivo geral investigar a protagonista do romance, *Katniss Everdeen*, para traçar os elementos que compõem essa narrativa distópica, considerando suas ambivalências e representações, na construção da personagem feminina em um cenário distópico, abordando temáticas como *New Slavery*⁵, deslocamento de corpos femininos e distopia na literatura e no cinema.

Em seguida, a pesquisa identifica como objetivos específicos: comparar a obra *The Hunger Games* (2008) e a sua adaptação fílmica (2012) a partir de estudos sobre a teoria literária e literatura comparada, com foco na adaptação fílmica; explorar o potencial político da série, de acordo com a noção sobre dominação e deslocamento de corpos, assim também como a temática do *New Slavery*; analisar a criação da

⁵ *New slavery* (escravidão moderna), como a antiga escravização, baseia-se em exploração, violência e injustiça. No entanto, a escravização moderna está voltada para “arrecadação de lucros exorbitantes e vidas sem valor”, sendo que, os critérios de seleção se baseiam em “fraqueza, credulidade e privação de suas vítimas.” (BALES, 1999 *apud* VARSAM, 2003, p. 221).

personagem principal, na literatura e no cinema, e suas representações frente a um cenário distópico.

A estrutura deste trabalho foi organizada da seguinte maneira. A seção 2, intitulada “A Distopia e Seus Cenários”, apresenta os conceitos relevantes para esta pesquisa. No tópico “A leitura de um romance e a escrita de um filme: Estudos de adaptação fílmica” apresenta-se, por meio dos autores Patrick Cattrysse (1992), Robert Stam (2006), Linda Hutcheon (2013), os principais pressupostos voltados para a adaptação fílmica.

Em seguida, os tópicos “Universos e sociedades distópicas” e ““Dark days”: Da distopia contemporânea literária e fílmica” focam nas discussões teóricas voltadas para uma construção da Distopia como um gênero literário a partir das considerações de Gregory Claeys (2017). Enfim, no tópico “Personagens femininas na narrativa distópica” será traçada uma breve discussão acerca da condição feminina em literaturas distópicas partindo dos textos de Cavalcante (1999) e Varsam (2003).

Posteriormente, apresenta-se brevemente a metodologia adotada para esta pesquisa. Depois, a seção de “Análise e Coleta de Dados” vai tratar da análise do romance de Suzanne Collins com reflexões sobre o cenário distópico apresentado pela autora, com foco nas representações da protagonista Katniss Everdeen aliado a análise da adaptação fílmica homônima, em que será observado como a personagem foi traduzida das páginas para o cinema.

Nesse contexto, a seção seguinte traz as principais discussões teóricas que fundamentam o objetivo e principais argumentos apresentados nessa pesquisa.

2 A DISTOPIA E SEUS CENÁRIOS

Um ponto a ser destacado na popularização de narrativas distópicas tem a ver com a invenção do cinema. A partir do século XIX, com o surgimento do cinema – que mais tarde passou a ser reconhecido como a sétima arte –, emerge-se uma onda criativa sobre o que se pode produzir entre páginas e telas. Aos poucos, diversas narrativas oriundas da literatura foram adaptadas para o cinema. No fim do século XX, esse fenômeno gerou um campo de pesquisa denominado de Estudos de Adaptação Fílmica, que contribuíram para problematizar a ideia de “originalidade” nas transposições de obras para a linguagem cinematográfica. Ou seja, uma adaptação fílmica de um romance, por exemplo, sempre gera uma nova obra.

O crítico de cinema José Carlos Avellar (2013) usa o termo “mesmo e outra coisa” para descrever a relação literatura e cinema no campo das adaptações. Dessa forma, hoje, quando um livro se torna um *best seller*, leitores de diversos gêneros rapidamente questionam quando a obra vai ser adaptada para o cinema. Tal fenômeno configura uma mútua cobrança entre ambas as artes, pois “a literatura continua a cobrar o que o cinema lhe deve e o cinema o que a literatura lhe deve, cobrança igual e ao mesmo tempo diferente, porque nela o cinema serve de travesseiro para a cabeça da literatura e essa de travesseiro para a cabeça do cinema” (AVELLAR, p. 41, 2013).

Assim, a literatura e o cinema se afastam da inércia e se aproximam de um novo espaço em que ambas as expressões artísticas se retroalimentam, contribuindo para a produção de narrativas. É nesse contexto que a distopia passa a ser explorada tanto na literatura quanto no cinema, gerando novos imaginários relacionados ao gênero.

Esta seção discute o desenvolvimento do gênero distopia, assim como a definição do espaço distópico traçando paralelos entre história, literatura e cinema.

2.1 A leitura de um romance e a escrita de um filme: Estudos de adaptação fílmica

Dado o breve panorama sobre a relação entre a literatura e o cinema, é fundamental entender alguns estudos centrais para o campo da adaptação fílmica, partindo desde o momento em que a literatura se permite um caráter transversal até o processo de adaptação cinematográfica.

Portanto, alguns estudos centrais elucidam a discussão sobre o texto literário, e outros discorrem a respeito da adaptação fílmica de narrativas literárias para as telas cinematográficas. No primeiro grupo, destacam-se *Teoria da Literatura: Uma introdução*, de Terry Eagleton (2006), e o artigo “Da transversalidade da literatura comparada”, de Eduardo F. Coutinho (2011); no segundo grupo, podem ser citados *Film adaptation as translation: Some methodological proposals*, de Patrick Cattrysse (1992), *Teoria e prática da adaptação: Da fidelidade a intertextualidade*, de Robert Stam (2006), e *Uma teoria da adaptação* de Linda Hutcheon (2013).

Eagleton (1996, p. 1), crítico da Teoria da Literatura, argumenta que, se de fato, existe uma teoria para a literatura então deve-se saber: o que é literatura? Com esse questionamento, entende-se que muitos buscaram uma definição sólida para a arte literária, a partir do pressuposto de identificar uma teoria que se aplicasse perfeitamente ao conceito do que é um texto literário. No entanto, com o passar do tempo, muitos conceitos se mostraram insustentáveis na tentativa de reduzir a literatura a uma única teoria que definisse a sua essência. Na verdade, Eagleton ressalta que “*there is no essence of literature whatsoever*” (1996, 8)⁶. Nesse sentido, pode-se dizer que a Literatura deve ser fluida.

Esse pensamento abre espaço para a ideia de que o que consideramos um texto literário parte de uma análise da Literatura como um produto social, de forma que valores se tornam ideologias que marcam profundamente os conteúdos apresentados em uma obra. Nesse sentido, a literatura se apresenta como uma forma de comunicação inter-humana por meio de obras de arte que exprimem as condições de cada civilização. Assim, a arte pode ser conceituada como um sistema de comunicação expressiva de realidades vividas por um comunicante que, por meio de

⁶ “Não existe uma essência da literatura” (EAGLETON, 2006, p. 13, tradução de Waltensir Dutra).

uma obra, comunica-se com o público ao qual se dirige. Consequentemente, entende-se que a obra surge a partir da iniciativa individual do artista aliado as condições sociais que determinam e modificam a conduta e concepção de mundo dos indivíduos (CANDIDO, p. 28-32. 2006).

Eagleton reforça essas considerações quando afirma que:

The suggestion that 'literature' is a highly valued kind of writing is an illuminating one. [...] the so-called 'literary canon', the unquestioned 'great tradition' of the 'national literature', has to be recognized as a construct, fashioned by particular people for particular reasons at a certain time (EAGLETON, 1996, 9-10)⁷.

Dessa forma, a literatura não deve ser definida de forma concreta assim como, por exemplo, a vasta ideia de que a água ferve ao atingir 100°C. Literatura, como afirma Eagleton, é um objeto instável, assimilada a partir das experiências dos leitores e o que lhes foi ensinado a partir de valores e morais socialmente e ideologicamente perpassados e injetados em determinado espaço social. É papel da crítica literária definir como cada grupo social classifica o que é um texto e por extensão como ele funciona em um contexto de sistema literário, observando o que permeia as escolhas destes grupos.

Assim sendo, a literatura, sendo fluida e ao mesmo tempo um produto social comunicativo, permite várias modulações e interpretações acerca de um texto específico. Nesse contexto, pode-se afirmar que esta pesquisa adota uma perspectiva que pensa a literatura na sua transversalidade, uma vez que serão utilizadas duas expressões artísticas, literatura e cinema, no intuito de facilitar a compreensão do estudo aqui proposto.

Percebe-se que, assim como o conceito de literatura, a literatura comparada se mostra um campo igualmente difícil de definir, pois, historicamente, foi considerada um estudo sem objeto. Nesse processo, retarda-se a sua compreensão como uma disciplina que deve ser mantida a margens flexíveis, ou seja, limitar o seu alcance seria

⁷ “A dedução, feita a partir da definição de literatura como uma escrita altamente valorativa [...] Mas não significa que o chamado “cânone literário”, a “grande tradição” inquestionada da “literatura nacional”, tenha de ser reconhecido como um *construto*, modelado por determinadas pessoas, por motivos particulares, e num determinado momento (EAGLETON, 2006, p. 16-17, **tradução de Waltensir Dutra**).

desconsiderar outros estudos que enriquecem a análise de uma obra literária e, conseqüentemente, o diálogo desse campo com outras áreas do saber.

Nesse sentido, após alguns anos, a ideia de transversalidade confere aos estudos comparados um caráter mais amplo, permitindo o trabalho interdisciplinar, ou seja, novas disciplinas através de seus estudos e teorias, seja a filosofia, tradução ou cinema, são incorporados à literatura num estudo comparado.

Isso se evidencia nas seguintes considerações feitas por Coutinho:

Com essa amplitude de material os estudos nessa esfera do comparatismo formam uma vasta bibliografia que abarca áreas as mais variadas do saber [...] da adaptação de uma obra para a outra [...] deu origem a estudos muito ricos sobre a relação entre a palavra e a imagem no cinema e na literatura. (COUTINHO, 2011, p.211).

Dessa forma, pode-se afirmar que a Literatura comparada, através da ideia de transversalidade, expande-se vastamente, ganhando novas possibilidades de investigação entre obras literárias, ao ponto que dialoga com estudos de adaptação fílmica.

No campo da Adaptação Fílmica, destaca-se Cattrysse (1992), que através de sua pesquisa em uma série de filmes *Noir* nos Estados Unidos tornou-se um dos precursores na investigação de adaptação cinematográfica aliada aos estudos de tradução. Dessa forma, sabe-se que o fenômeno da “adaptação como adaptação,” como apresentado por Hutcheon (2013), possui uma infinidade de possibilidades de adaptações não limitando-se somente a adaptação de obras literárias para o cinema, mas também outras mídias como *videogames*, artes visuais, assim também como os teatros e musicais sendo os mais performativos. No entanto, as adaptações, em geral, seguem popularmente voltadas para a linguagem cinematográfica. Assim sendo, faz-se necessário entender as formas pelas quais uma obra é adaptada e como a adaptação funciona como um filme adaptado.

Cattrysse (1992, p. 53-54), por meio de sua investigação, associa os estudos de adaptação fílmica em consonância aos estudos de tradução, o que contribui significativamente para o desenvolvimento desse campo de pesquisa. Embora ambos os estudos possuam objetos diferentes, ainda assim existe uma forma de moldar um

ao outro de forma que se retroalimentem no processo tradutório de uma mídia para a outra. Para tanto, o autor baseia sua pesquisa no conceito de polissistemas, de Even-Zohar (1990), pois até então ainda não se tinha produzido uma forma de estudar a adaptação fílmica de maneira sistemática que considerasse os diferentes processos aos quais a adaptação, em sua prática, enfrenta.

Nesse viés, pensando na prática da adaptação, o crítico aponta questões que se tornam necessários para a investigação do adaptador na construção de uma tradução, diga-se de uma obra literária, para o cinema. Segundo o autor, é preciso questionar as políticas de seleção (que fazem com que determinada história seja adaptada em detrimento de outras), as políticas de adaptação e o modo como as adaptações funcionam no contexto cinematográfico. (CATTRYSSSE, 1992, p. 55).

Ao apresentar essas perguntas, e depois analisá-las baseando-se em filmes *Noir* estadunidenses, pôde-se observar como essas obras são selecionadas, ressaltando as questões de prestígio literário como princípio para seleção da obra que será traduzida. Além disso, questões sobre as políticas de adaptação em que o autor observa e relata diversos mecanismos que conferem a adaptação normas de transposições, tais como redundância em transpor personagens não tão relevantes para a narrativa, e *flashbacks*, que podem ser excluídos quando traduzidos do romance para o filme. Nesse contexto, é válido afirmar que se produz uma nova obra, pois trata-se de uma forma de ler e escrever algo novo, que insere-se em um novo contexto e que, conseqüentemente, requer cortes, adições, implementações, entre outros recursos que caracterizam os critérios da linguagem fílmica.

Ademais, o autor chama a atenção para o fato de entender como filmes adaptados funcionam quando inseridos ao mundo cinematográfico. Nesse processo, diversas perguntas surgem em torno da forma pela qual o filme adaptado se apresenta. Segundo Cattrysse, (1992) há duas formas possíveis: uma conservadora e outra inovadora. A conservadora se mostra viável quando existe uma certa estabilidade no gênero que está sendo transportado. Em contrapartida, quando o adaptador/tradutor decide se aventurar e traduzir gêneros não tão estabelecidos a adaptação é inovadora.

Para exemplificar, pode-se pensar na adaptação de uma das obras distópicas mais representativas como *1984*, de George Orwell; por ser uma obra clássica

entende-se que a transposição seja abordada de forma conservadora, pois grandes inovações podem causar estranhamento e reações negativas à adaptação. Por outro lado, novas adaptações desse mesmo gênero podem permitir uma abordagem mais inovadora para o diretor, que pode propor mudanças significativas para a obra de acordo com sua poética e ideologia. Assim sendo, entende-se que existe uma relação entre as políticas de seleção e adaptação definidas a partir das políticas de adaptação e assim quais textos ou filmes podem funcionar como adaptação.

Para tanto, Cattrysse (*ibid*) afirma que para entender o propósito de uma análise voltada para a adaptação cinematográfica, deve-se pensar em alguns aspectos que consistem esse processo. De acordo com a sua abordagem sistemática:

1.find and explain relations between discursive practices with regard to their respective (socio-cultural, political, economical, etc.) contexts; 2. find out what transfer practices have (or have not) functioned as adaptation, translation, parody, etc.; and 3. Explain why all this has occurred the way it has (CATTRY SSE, 1992, p. 62)⁸.

Dessa forma, pode-se notar uma espécie de método que se desenha no intuito de entender como o filme adaptado funciona desde as políticas de seleção da obra, além de considerar as relações entre mídias, discursos, e outros sistemas que se fazem presentes na obra produzida (comunicação, ou semióticos). Afere-se que esta relação pode ser abordada a partir da aproximação dos estudos de intertextualidade à adaptação fílmica. Porém, Cattrysse reformula essa aproximação ao propor uma abordagem mais intersistemática ou intersemiótica.

Nesse sentido, o autor entende que as relações que giram em torno da adaptação não são entre textos, mas entre práticas discursivas e comunicativas, que são semióticas. Em suma, as práticas de transposições são incorporadas na adaptação em seu processo tradutor. Por exemplo, estas práticas podem ser observadas em torno de possíveis alterações na sequência narrativa, ou inovações

⁸ “1. Encontrar e explicar as relações entre as práticas discursivas considerando os seus respectivos contextos (socioculturais, políticos, econômico etc.); 2. Identificar práticas de transferência têm (ou não) funcionado como adaptação, tradução, paródia etc.; e 3. Explicar por que tudo isso aconteceu dessa maneira” (CATTRY SSE, 1992, p. 62, **tradução nossa**)⁸.

em relação a obra, ou até mesmo como a função da adaptação apresenta-se para os receptores.

Retomando a discussão apresentada anteriormente, seguindo os conceitos de Stam (2006), sabe-se que os estudos voltados para a adaptação foram considerados, assim como a literatura comparada, uma área secundária quando associada a supremacia hierárquica devotada a obra literária, fato que se tornou truísmo por um longo tempo. Dessa forma, Stam (*ibid*) também atribui aos estudos de adaptação fílmica grandes contribuições para novas perspectivas acerca da relação de obras em mídias diferentes.

A relação entre intertextualidade na literatura e no cinema como uma abordagem para a adaptação cinematográfica caracteriza uma das novas perspectivas possíveis a partir das contribuições do autor. Segundo Stam (2006),

No caso das adaptações cinematográficas dos romances [...] o romance original [...] é transformado por uma série complexa de operações: seleção, amplificação, concretização, atualização, crítica, extrapolação, popularização, reacentuação, transculturalização. O romance original, nesse sentido, pode ser visto como uma expressão situada, produzida em um meio e em um contexto histórico e social e, posteriormente, transformada em outra expressão, igualmente situada, produzida em um contexto diferente e transmitida em um meio diferente [...]. Uma adaptação consiste em uma leitura do romance e a escrita de um filme” (STAM, 2006, p.50).

Dessa forma, Stam retoma a frustração que gira em torno do pensamento comum que a adaptação cinematográfica enfrenta por se tratar de uma repetição “inferior” ao texto “original.” Para além disso, Stam dialoga com Cattrysse na tentativa de implementar um método para ler as narrativas, literária e cinematográfica, ao citar elementos que compõem o processo de transposição (tradução).

Outro ponto relevante nos estudos de Stam (2006, p. 51) é a questão do papel da intertextualidade na desconstrução da marginalização da adaptação fílmica em relação ao texto de partida. Dessa maneira, percebe-se que as contribuições de Stam para esse campo de estudo foram essenciais em termos de como definir uma obra adaptada de forma não preconceituosa e pejorativa, mas, em suas próprias palavras, como “uma transferência de energia criativa.” Nesse sentido, pode-se entender que Stam ressalta a importância dessa continuidade presente em adaptações

cinematográficas, que se torna cada vez mais predominante, a partir de diferentes leituras e novas construções intermediáticas que, para além de resumir-se a questões de “traição”, trata-se de diferentes produções e interpretações de um romance para outras mídias.

Ainda no contexto dos Estudos de Adaptação, Hutcheon entende o texto adaptado como parte de um processo e um produto. A autora ressalta a importância de teorizar a adaptação enquanto processo e, também, enquanto produto, que será inserido em diferentes contextos e recepções. Nesse sentido, a adaptação, como produto e processo, preenche lacunas existentes nos estudos de adaptação fílmica, além do fato de ainda produzir uma reinterpretação do texto de partida, que por estar inserido em um contexto e local diferente pode ampliar a narrativa em análise. Segundo a autora, “o fato de utilizarmos a palavra “adaptação” tanto para o produto como para o processo de criação e recepção sugere a necessidade de uma perspectiva teórica que seja ao mesmo tempo formal e “experencial” (HUTCHEON, 2013. p. 15).

Dessa maneira, assim como Cattrysse, Hutcheon reforça a importância de se estudar adaptações, de forma geral, como uma adaptação, assim também como as relações dessas adaptações com o meio social, já que “nem o produto nem o processo de adaptação existem num vácuo: eles pertencem a um contexto - um tempo e um lugar, uma sociedade e uma cultura” (HUTCHEON, 2013. p. 17). A teórica apresenta a importância dos espectadores e os nomeia receptores, pois são estes que produzem sentido a partir de múltiplas possibilidades de interpretação de forma que o “quando e onde são as palavras-chave para a investigação do que pode acontecer quando as histórias “viajam” - quando um texto adaptado migra do seu contexto de criação para o contexto de recepção da adaptação” (HUTCHEON, 2013. p. 17).

Assim sendo, Hutcheon destaca o papel da intertextualidade que continua fazendo-se presente nas investigações relacionadas a adaptação. Nesse contexto, a teórica aproxima o conceito de intertextualidade à visão de quem o interpreta. Em outras palavras, a intertextualidade se torna possível a partir dos receptores de determinado produto, pois produzem ressignificações num sistema de receptividade constante, já que essas múltiplas ressignificações se fazem ilimitadas, pois elas

ocorrem repetidamente em meio a diferentes contextos, espaços e culturas. Mas, como então essas pessoas produzem tais ressignificações por meio da intertextualidade?

Segundo Hutcheon, é através de algumas estratégias que essa percepção pode ser desenvolvida para auxiliar os receptores no processo de recontar, ilustrar ou interagir com histórias por meio das adaptações. A teórica afirma que a partir de modos de engajamento constrói-se uma base teórica para definir “o que, quem, por que, como, quando e onde da adaptação.” Dessa forma, o modo contar história não se aplica a recursos externos a literatura, pois está diretamente ligado a imaginação, como tal a palavra é a protagonista na construção de histórias. No modo para mostrá-las, parte-se do domínio da imaginação para palcos mais visuais e performativos, como a autora exemplifica. Finalmente, para Hutcheon, a interação permite ao receptor participar fisicamente com o espaço construído, ou seja, o receptor para além de ler e visualizar o material passa a desempenhar um papel e assim passa a ser um personagem protagonista com funções significativas para a produção e ressignificação da obra adaptada. (HUTCHEON, 2013, p. 15).

A invenção do cinema no século XIX e, posteriormente, a adaptação de obras literárias para esta linguagem contribuíram inegavelmente para a popularização de narrativas literárias provenientes de gêneros e subgêneros distintos. Principalmente, a ficção científica que foi um dos primeiros gêneros literários a serem transportados para o cinema seguido pela utopia e, finalmente, a distopia. Nesse sentido, o próximo tópico apresenta um breve panorama da relação entre os gêneros assim como conceitos gerais sobre a distopia como um gênero literário.

2.2 Universos e sociedades distópicas

Claeys (2017, p. 9), no seu livro *Dystopia: A natural history*, escreve: “*we collectively progress from natural to socially compounded forms of fear*”⁹. Diante dessa afirmativa, pode-se questionar como as sociedades progressivamente moveram-se de

⁹ “Nós progredimos coletivamente de formas compostas de medo naturais para sociais” (CLAEYS, 2017, p. 9, tradução nossa).

um estado de puro otimismo vitoriano para imagens que antecipam o dilúvio ou inferno na terra. Os gêneros Ficção científica, Utopia e Distopia, ao longo da história, influenciam-se mutuamente e, por isso, pintam um cenário que corresponde ao impasse do pessimismo moderno.

Dessa forma, é necessário compreender, brevemente, a intrincada relação entre a utopia, a distopia e a ficção científica para então estabelecer um breve panorama sobre a origem do termo Distopia, por meio de viradas distópicas que abrangem os principais eventos que influenciaram o gênero.

Para tanto, considerações sobre os seguintes estudos foram mapeadas a partir dos livros *Utopia, Dystopia and Science fiction*, de Fitting (2010) e o já citado *Dystopia: A natural history*, de Gregory Claeys (2017).

Segundo afirma Fitting, “[...] *it is impossible to study the utopias and dystopias of the past fifty years or more without acknowledging the central role of science fiction* (FITTING, 2010, p. 135)¹⁰. Logo, é imprescindível entender essa relevância da ficção científica na construção de suas ramificações. O tema distópico é considerado um subgênero da literatura utópica que é, segundo Suvin (1979, p. 61 *apud* FITTING, 2010, p. 136), por extensão, um subgênero da categoria ficção científica, pois, apresenta elementos — reflexões acerca dos efeitos da ciência e tecnologia no futuro, bem como sociedades alternativas movidas pela alta tecnologia — que deram origem a utopia, em sua evolução através de novas possibilidades narrativas, ao retratar o que se espera do futuro em consonância ao fato de poder recriar mundos fantásticos que refletem ambos os medos e desejos dos seres humanos.

Nesse contexto, Fitting afirma que “*one of the first film narratives is in fact science fiction, Georges Méliès’s Voyage to the Moon (Voyage dans la Lune, 1902), a 14-minute version of the Jules Verne story*” (2010, p. 138)¹¹. Assim, o gênero ficção científica ganhou imensa popularidade e por meio deste serviu de palco para explorar diversos temas sociais e éticos das sociedades.

¹⁰ É impossível estudar as utopias e distopias dos últimos cinquenta anos ou mais sem reconhecer o papel central da ficção científica (FITTING, 2010, p. 135, **tradução nossa**).

¹¹ Uma das primeiras narrativas fílmicas foi, na verdade ficção científica, Georges Méliès’s *Voyage to the Moon (Voyage dans la Lune, 1902)*, uma versão de 14 minutos da história original de Jules Verne (FITTING, 2010, p. 138, **tradução nossa**).

Durante o século XX, observa-se uma nova característica nas obras literárias utópicas da época, que até então se configuravam pela representação de um futuro melhor através das rápidas descobertas tecnológicas. No entanto, após a Segunda Guerra Mundial, com as explosões das bombas atômicas em Hiroshima e Nagasaki (1945), novas ramificações do gênero utópico começaram a tomar espaço em diversas representações artísticas e literárias, sendo distopias e antiutopias as manifestações negativas do gênero, pois estas questionavam os perigos que as tecnologias poderiam causar à humanidade no futuro.

Nesse contexto, pode-se articular ainda, rapidamente, os limites do conceito de distopia. Partindo de uma ideia de distopia como um cenário que protagoniza visões negativas em torno dos desenvolvimentos políticos e sociais, implica-se afirmar que universos distópicos habitam terras com características próximas da realidade ao qual o autor está inserido¹². Assim, muitas das temáticas predominantes em narrativas de ficção científica se excluem do reino distopia, já que obras representativas do gênero retratam invasões extraterrestres, a exemplo dos Marcianos em *The war of the worlds*, de H.G Wells (1898), o que na época não era um debate realista ainda, mas caso houvesse evidências de vida extraterrestre nesse período essas barreiras inevitavelmente seriam modificadas. No entanto, a distopia e a ficção científica se influenciam mutuamente de forma que, geralmente, elementos de ambos os gêneros ultrapassam suas barreiras. Alienígenas ou robôs conquistando a terra, por exemplo, podem representar elementos distópicos, ou até mesmo utópicos, mas nunca podem ser descritas como somente sendo distopia, ou utopia (CLAEYS, 2010, p. 109).

O termo Distopia se populariza somente no início do século XX, porém a gênese do termo ocorre um pouco antes ainda no século XIX por meio de vários escritos satíricos voltados para as tendências científicas e tecnológicas da virada do século (CLAEYS, 2010, p. 107)¹³.

vvvvvv¹² Vale ressaltar que tal semelhança permite que a ficção distópica explore características familiares a realidade do leitor. No entanto, isso ocorre de maneira maximizada, ou seja, a distopia tem um objetivo muito bem definido de transmitir e influenciar críticas que despertam um sentimento de vigilância no público sobre os problemas a sua volta.

¹³ A mérito de exemplo, pode-se citar a famosa paródia do autor Jonathan Swift no terceiro volume da série de livros intitulada *Gulliver's travels* (1726), em que Swift satiriza as ambições científicas de Francis Bacon (CLAEYS, 2010, p. 107).

De acordo com Fitting (2010, p. 141)¹⁴, “*the critique of contemporary society expressed in the dystopia implies (or asserts) the need for change*”. É nesse contexto que surgem as distopias como subgênero da utopia, pela necessidade de expressar, por meio da literatura, e depois no cinema, os diversos conflitos presentes em sociedades controladas pela supremacia de estados ou instituições sob seus subjugados. Nesse intuito, pretende-se alertar os receptores dessas obras, literárias e fílmicas, da necessidade de mudança, pois caso contrário, o fictício pode facilmente se tornar realidade.

Para uma compreensão mais acurada da distopia, deve-se mencionar as famosas viradas distópicas que capturam os momentos mais relevantes para o desenvolvimento do gênero na literatura e, posteriormente, no cinema.

De acordo com Claeys (2010), a primeira virada distópica ocorre no início do período moderno, com duas principais características: a reconstrução de uma sociedade puramente socialista e a reconstrução de uma sociedade puramente eugênica por meio da manipulação biológica. Dessa forma, as tensões causadas pelo momento político da época, em especial a Revolução Francesa, faz com que literaturas utópicas tomem um viés dialético partindo de três elementos: pensamento utópico diretamente influenciado pelos princípios da Revolução Francesa¹⁵, a criação de utopias fictícias¹⁶ e, finalmente, respostas fictícias antiutópicas e distópicas. O exemplo mais representativo dessas respostas pode ser encontrado, talvez, em *Frankenstein* de Mary Shelley (1831), já que se trata de uma obra que não falhou em satirizar o pensamento perfeccionista utópico da época, ou seja, as aspirações falhas da revolução e conseqüentemente, estabelecendo temas centrais abordados em obras distópicas anos mais tarde como, por exemplo, novos modelos de sociedade corrompendo indivíduos naturalmente virtuosos (CLAEYS, 2010, p. 110).

A segunda virada distópica ocorre na virada do século XIX para o Século XX, marcada pela presença de diversas produções utópicas e distópicas, ou seja,

¹⁴ A crítica das sociedades contemporâneas expressas em distopias implica (ou afirma) uma necessidade de mudanças (FITTING, 2010, p. 141, **tradução nossa**).

¹⁵ *Liberté, Egalité, Fraternité*.

¹⁶ Principais obras inspiradas no pensamento utópico são *The Constitutions of Spensonia* de Thomas Spense (1801) e *Memoirs of planetes* de Thomas Northmore (1795).

representações positivas e negativas dos principais desenvolvimentos da época—Eugenismo e socialismo, fortemente afetados pelos ideais do aprimoramento social e individual (CLAEYS, 2010, p. 111).

De acordo com Claeys (2010, p. 113-114), o famoso escritor Herbert George Wells, conhecido por imprimir em suas obras o clima pessimista do fim do Século XIX, descreve o momento da segunda virada distópica, já que ele mesmo navegou entre os três gêneros – Utopia, distopia e ficção científica, nesse momento. Em seus muitos escritos, pode-se identificar temáticas como: Autoritarismo; liderança e os avanços ou ameaças advindas da ciência e tecnologia – reprodução seletiva e controle do desenvolvimento genético, conseqüentemente, a criação do protótipo inverso, ou seja, ao invés de uma espécie eugênica aprimorada, o que se cria são “monstros” e criaturas; urbanização e maquinação da sociedade; violência imperialista; e, finalmente, a sobrevivência de uma espécie superior e eficiente. Entende-se que H.G Wells, fiel a ideologia de seu tempo, retrata, em *A Modern Utopia* (1905), uma solução para os problemas científicos e sociais ainda ligada a capacidade da ciência de trazer um modelo de sociedade melhor em um lugar otimizado, já profetizando catástrofes ecológicas e ameaças nucleares. Porém, considerando os terrores gerados pela ciência e tecnologia no período singular e conturbado característico do século XX, Wells cresceu ainda mais pessimista e incerto de como alcançar, criar e motivar sua sociedade idealizada. A resposta para tudo isso passa a ser explorada na distopia.

Dentro desse contexto – primeira e segunda viradas distópicas –, encontra-se uma entidade: a monstruosidade, antiga e poderosa que ilustra cenários que precedem a construção do espaço distópico descrito em muitas literaturas ao longo dos séculos.

Em uma perspectiva de mundo mitológica, o que se teme é a morte, escuridão e entidades do mal até o ponto que a relação entre os humanos e os animais não mais assusta, mas entretêm como os lobisomens, vampiros, fadas, sereias, entre outros. O iluminismo quebra muitos desses mitos e tabus, porém a monstruosidade não desaparece, mas se reforma. No século XIX, novos protótipos de monstros surgem, sendo os mais famosos a criatura de Frankenstein e Drácula, que mais tarde influenciarão a criação de andróides ao ponto que se testemunha novas possibilidades no campo dos monstros para a distopia na fantasia. Narrativas como *Star wars* e *Star*

trek apresentam uma série de personagens ciborgues e robôs, com grande efeito no fim do século XX, pois a ideia de um Frankenstein é substituída pelas máquinas, ou seja, humanos se tornam mais como máquinas e máquinas se tornam mais como humanos.

No início do século XX, as barreiras da identidade humana se tornam ainda mais nebulosas no que muitos intitulam como o período pós-humanista, dessa vez a ameaça ao invés de imaginária ou mitológica se torna real (CLAEYS, 2017, p. 58- 78).

No entanto, percebe-se que não existe uma razão para eliminar esses monstros ameaçadores. Como foi visto, monstros definem o espaço distópico e por isso são uma ferramenta muito valiosa para que sejam extintos. Sem o mal não existe o bem, é necessário um oponente maligno para a existência do herói. Nesse contexto, o inferno e o demônio se tornam elementos relevantes para o conceito de distopia. O inferno permite a imagem dos primeiros cenários distópicos ainda no período do cristianismo medieval. Dessa forma, durante o período medieval, a igreja católica atribui ao demônio a representação de governador e autor de todas as coisas ruins e anticristãs no mundo no intuito de perpetuar uma cultura de perseguição de não cristãos tais como: os judeus e a denominação do termo “bruxa” para classificar grupos de mulheres (CLAEYS, 2017, p. 79- 95).

Um importante fator que resulta do puritanismo cristão é a institucionalização do terror. Por meio da classificação de inimigos da igreja revolucionou-se a ideia de criação de inimigos necessários, resultando numa obsessão por controle, perseguição e punição. Na Idade Média, condenados pela igreja tinham que suportar as mais diversas formas de punição. O condenado poderia ser absolvido, mas nunca perdoado. Assim, um estado de medo, ansiedade e conformidade forçada eram meios de controle de um grupo superior e santificado, oposto a grupos marginalizados e “liderados pelo demônio”. Ademais, com a “descoberta” do novo mundo, esse sistema de terror se internacionaliza, saindo da Europa para todos os cantos do globo, fomentando as bases iniciais para o que viria a ser chamado de totalitarismo (CLAEYS, 2017, p. 104-109).

Nesse sentido, o século XX ilustra uma história de terror e regimes totalitários que, no decorrer do século, serviu de plano de fundo para os despotismos modernos

indispensáveis para a compreensão de como funciona a distopia. Viu-se anteriormente a afinidade do catolicismo medieval com o totalitarismo. No entanto, a gênese do totalitarismo permanece em debate, mas, apesar disso, Claeys argumenta que a maioria dos debates concordam que regimes totalitários podem ser distinguidos de outros despotismos a partir da identificação de sete características:

*a one-party state; the use of technology to assist the regime's exercise of power; a willingness to destroy substantial numbers of domestic enemies; the use of 'total terror' to intimidate the population; a willingness to eliminate many of the barriers between the individual and the party and/or state; a 'totalist' philosophy or ideology, often devoted to an ideal of continuous revolution; and a cult of leadership*¹⁷ (CLAEYS, 2017, p. 116).

Tais características foram perceptíveis historicamente em alguns dos mais populares exemplos de totalitarismos, principalmente, ditadores individuais tais como Stalin e Hitler.

Destaca-se nas primeiras criações de obras distópicas, tanto literárias e cinematográficas, questões políticas e econômicas, já que em uma de suas muitas definições este é um subgênero que “*typically means a regime defined by extreme coercion, inequality, imprisonment, and slavery*”¹⁸ (CLAEYS, 2017, p. 5). A partir dessa definição, Claeys afirma que o conceito de distopia é muitas vezes apenas relacionado a questões de ações totalitaristas. No entanto, poucas são as tentativas de encontrar aspectos utópicos na formação do total estado de degradação visto no gênero distopia.

Assim, o autor propõe uma vertente que possibilita novas reflexões acerca da distópica: “*the antithesis of Utopia. A hellish state brought about by attempts to construct unrealizable ideal systems*”¹⁹ (CLAEYS, 2017, p. 5). Exemplos de regimes históricos mais comuns refletem uma sociedade que falhou na tentativa de alcançar uma realidade utópica.

¹⁷ Um governo com partido único; o uso da tecnologia para que o regime imponha seu poder; a disposição para destruir números substanciais de inimigos domesticados; o uso do 'terror absoluto' para intimidar a população; disposição para eliminar muitas das barreiras entre o indivíduo e o partido e/ou governo; uma filosofia ou ideologia 'totalitária', geralmente dedicada a um ideal de revolução contínua; e uma cultura de liderança (CLAEYS, 2017, P.116, **tradução nossa**).

¹⁸ significa um regime tipicamente definido por coerção extrema, desigualdade, privação, e escravidão (CLAEYS, 2017, p. 5, **tradução nossa**).

¹⁹ A antítese da Utopia. Um estado infernal encadeado a partir de tentativas de construir sistemas ideias não realísticos (CLAEYS, 2017, p. 5, **tradução nossa**).

O Bolchevismo, por exemplo, governado brevemente por V. I. Lenin e posteriormente por Joseph Stalin (1879-1953), pode ser mencionado nesse contexto já que a Revolução de Bolchevique de 1917, por um tempo, assim como a Revolução Francesa, também lutou por ideais de liberdade com a promessa da mais perfeita forma de sociedade já vista. Na prática, o que se obteve foi um longo período de disseminação de medo a partir de um sistema stalinista extremamente opressivo e intolerante marcado pela institucionalização do terror, similar ao do catolicismo medieval, com um alto custo de vidas humanas já que, a partir da cultura de perseguição a qualquer forma de oposição, muitos eram assassinados ou deportados para campos de trabalho forçado. Além disso, também foi ditado campanhas antirreligiosas e censura de informações para que o poder central nunca entrasse em conflito.

Similarmente, de acordo com Claeys (2017, p. 182- 186), Adolf Hitler (1889-1945), durante a década de 1930, por meio do seu partido Nazista, trouxe, por um tempo, grandes conquistas como emprego, prosperidade e boas remunerações. No entanto, a história do nazismo alemão carrega um período sombrio e catastrófico familiar a distopia. Apesar de Hitler não usar o medo como dispositivo de controle para os cidadãos alemães, o nazismo conquista um nível de totalitarismo focado na eliminação do individualismo em favor de um grupo – *volk*, que impactou fortemente as bases intelectuais e morais da sociedade alemã que por muitos anos seguiu cegamente a liderança de um dos grandes ditadores da história. Desse modo, uma liberdade relativa era ofertada aos apoiadores do partido. Por outro lado, alguns pequenos grupos marginalizados enfrentaram total consequência pelos ideais desse governo e foram perseguidos, punidos e forçados a trabalhar. Assim, entende-se que o terror era usado de forma seletiva e orquestrada para que se obtivesse total submissão ao regime.

Como resultado, numa perspectiva distópica, o nazismo retrata a ideia de um ‘nós’ em um único corpo dominado e controlado pelo líder que define tudo que acontece no grupo, mas, especialmente, quem participa desse grupo denominando o que se chama distopia grupal ou coletivista.

*“Finally, we feel free—of ourselves”*²⁰ (CLAEYS, 2017, p. 32). Com essa ressalva, pode-se observar como se dá a proliferação de dominação de corpos, ou seja, através do estranhamento e psicologia grupal ou *Groupishness*²¹, pessoas se tornam dóceis e suscetíveis ao poder que a autoridade detém de decidir cada aspecto de suas vidas. Isso pode ser conquistado, por exemplo, por um processo de destruição de identidades. Partindo de práticas como: silenciamento, escravização, apagamento e esquecimento para a criação de um novo sistema dividido e controlado pelo gestor desse novo estado.

Para falar de dominação de corpos ou corpos “dóceis,” deve-se citar Foucault que traz em seu livro, *Vigiar e punir: o nascimento da prisão* (2014), essa ideia a partir de novas anatomias políticas. Inicialmente, na segunda metade do século XVIII, os esquemas de docilidade popularizam-se, com a “fabricação” de soldados, como coloca o teórico, “fez-se a máquina de que se precisa” (FOUCAULT, 2014, p. 133). Nesse sentido, afirma-se essa noção de estranhamento já que para se tornar um soldado, o camponês se “apagaria” para então surgir “a fisionomia do soldado.” Como consequência, dá-se a descoberta do corpo “como objeto e alvo de poder [...] que se manipula, modela-se, treina-se, que obedece, responde, torna-se hábil ou cujas forças se multiplicam” (FOUCAULT, 2014, p. 134).

Nesta leitura, o corpo humano passa a ser “o objeto [...] do controle: não, ou não mais, os elementos significativos do comportamento, ou da linguagem do corpo, mas a economia, a eficácia dos movimentos, sua organização interna” (FOUCAULT, 2014, p. 135). Desencadeia-se assim uma identidade útil, mas ao mesmo tempo dócil para esses corpos por meio de um processo de controle minucioso, lento e silencioso, facilitado por uma sujeição constante e gradativa sobre um corpo e suas forças.

De acordo com Foucault (2014, p. 135), “a disciplina fabrica corpos submissos e exercitados, corpos ‘dóceis’”. Nessa perspectiva, o corpo passa a ser a principal máquina de anatomias políticas, essas “máquinas” são maleáveis e vulneráveis ao

²⁰ “Finalmente, nos sentimos livres—de nós mesmos” (CLAEYS, 2017, p.32, **tradução nossa**).

²¹ *Groupishness* está relacionado a ideia de como indivíduos se relacionam em grupos, especificamente, trata da questão identitária que surge da tensão entre o coletivo e o individual. Numa perspectiva distópica, grupos podem se tornar uma prisão e um poderoso dispositivo para controlar representações morais, identitárias e deveres já que todos os grupos se definem por aqueles inclusos ou excluídos (CLAEYS, 2017, p. 33-49).

ponto que corpos operam da forma como se quer, ou seja, através de técnicas disciplinares, programa-se o ritmo e a eficácia de pessoas em função dos interesses políticos impostos e dominados por governos e instituições. Dessa forma, desde o século XVIII, a disciplina impõe e ensina esse interesse pela arte do corpo humano. De forma que poderes estatais consigam “fabricar” corpos dóceis.

Isso pode ser ilustrado, por exemplo, na contemporaneidade, já que protótipos de obras literárias distópicas estão cada vez mais corriqueiros em produções dessa geração. Especialmente em *The Hunger Games*, de 2008, que traz esse contexto da disciplina como ferramenta para a fabricação de ‘corpos dóceis’. Na obra, identifica-se uma anatomia política extremamente totalitária que exercita seu poder por meio da construção de um sistema político, econômico e social completamente dependente de suas máquinas humanas, que se tornam maleáveis e ágeis por meio de suas divisões entre grupos de distritos enumerados responsáveis por produzir e servir a Capital sob um constante clima de coerção e controle de corpos. Assim, pode-se pensar nos jogos como um dos principais símbolos do exercício da disciplina sobre os corpos dos tributos que deixam de ser “camponeses” para se tornarem soldados numa luta até a morte por uma causa imposta sobre eles como forma de punição pela rebelião que deu início ao sistema de coerção em Panem.

Assim, sabe-se que a disciplina se mostra de diversas maneiras, algumas muito suspeitas, outras não, e essa é uma técnica presente em grande parte, se não todas, as construções sociais. A disciplina, como contribuinte para o apagamento e condicionamento de novas identidades, mais ágeis e menos pensantes, manipula e modela a personalidade de pessoas que se encontram em uma posição de sujeição.

Consequentemente, as visões de um novo mundo perfeccionista na sua busca por seus ideais encontram, nas palavras de Claeys (2017, p. 119), um ‘desapontamento amargo’ que acompanha a falha da realidade utópica imaginada e, em seu lugar, surge um cenário mais sombrio e distópico. Nesse contexto, a seção seguinte versará sobre as contribuições da literatura e do cinema para a compreensão da distopia e suas temáticas.

2.2.1 “Dark days”: Da distopia contemporânea literária e fílmica

De acordo com Claeys (2017, p. 270), distopias são associadas a tragédias colossais frequentemente identificados como “*dark days*”, representados na literatura e no cinema por futuros imaginários que em sua busca por um espaço utópico termina em um espaço desastroso. A literatura e o cinema, nesse contexto, servem de fonte indispensável para visualizar os fracassos inevitáveis num futuro imaginário e para sugerir alternativas. Nesse sentido, essa seção foca em citar algumas das obras mais significativas para a distopia na literatura e no cinema em narrativas britânicas e americanas.

De acordo com Claeys (2017, p. 355), a distopia surge na literatura por meio de textos satíricos. Posteriormente, se populariza Estados Unidos e na Inglaterra nas últimas décadas do século XIX com literaturas derivadas das tensões causadas pela Industrialização, crescente desigualdade social, e a popularização do Socialismo e Darwinismo Social. Além disso, por meio da literatura, a distopia passa a definir a era moderna por meio de suas controvérsias, pois tanto retrocesso como progresso podem caracterizar o período. Logo, temas científicos, tecnológicos e produtivistas entram no espaço distópico por meio da ideia de máquinas como mecanismos para a escravização das classes trabalhistas ao ponto que o medo da dominação das máquinas sob toda a espécie humana se torna uma questão. No âmbito mais social, temas distópicos são caracterizadas pela concentração de riqueza no domínio de alguns poucos (o que foi considerado normal durante a economia modernista), e o controle de corpos, com pessoas sendo valorizadas somente pelo potencial trabalhista e eficácia.

Em meados dos anos de 1940, como visto, Stalin e Hitler passam a liderar seus governos ditatoriais e servem de histórico para a criação de temas distópicos, como questões políticas, totalitarismos, catástrofes envolvendo morte em massa, desumanização, pessimismo, entre outros.

Nesse contexto, duas obras distópicas clássicas passam a definir a distopia literária e se destacam das demais, *Brave New World* (1932), de Aldous Huxley, e *Nineteen Eighty-Four* (1949), de George Orwell.

Brave New World conta a história de uma civilização idealizada com base no potencial da ciência de controlar a evolução humana, temas bem ligados a teórica evolucionista de Darwin. Na abertura da obra, Huxley explica com riqueza de detalhes como a ciência pode ser usada como ferramenta de controle de produção humana a partir do condicionamento baseado no slogan: “comunidade, identidade e estabilidade”, ou seja, não existe espaço para o caos em *Brave New world*. No entanto, com o desenrolar do romance, percebe-se que Huxley apresenta uma crítica certa que nos leva a entender como um mundo utópico e equilibrado parte desse ponto para um desfecho descrito em um cenário marcado pelo pesadelo do totalitarismo através de um conjunto de temas que se tornam distópicos, tais como controle genético, condicionamento comportamental e extremo senso de coletivismo por meio de uma manipulação via propaganda (CLAEYS, 2017, p. 357-389).

Similarmente, mas não idêntico, *Nineteen Eighty-Four* traz em sua narrativa o protagonista Winston Smith, um funcionário do partido controlado pelo Big Brother, que desafia o controle totalitário e opressivo imposto através da simples ação de escrever um diário com o intuito de manter a sua memória viva, já que em Oceania fatos podem ser facilmente alterados ou excluídos. Winston se tornou um grande modelo de personagem distópico por ser representado na literatura como uma pessoa extremamente pessimista e desumana devido ao controle estrito do Partido. Assim, por meio de estratégias de manipulação e vigilância, as pessoas de Oceania perdem o direito ao discurso crítico, a privacidade e suas individualidades. Dessa forma, entende-se que a obra permanece como uma das maiores representações do gênero até os dias atuais.

Pode-se ainda mencionar uma terceira virada distópica que ocorre com o denominado ‘fim do milênio’, do século XX para o início do século XXI. As transformações sociais do século XXI são sentidas logo no início do período, e novamente a distopia desponta como gênero central na apresentação dos efeitos destas mudanças.

De acordo com Claeys (2017, p. 481-501), algumas tendências podem ser identificadas em obras de escritores contemporâneos inseridos no contexto do século XXI. Os temas distópicos atuais são diversos; Claeys (2017, p. 489) ressalta cinco das

mais representativas temáticas da literatura contemporânea distópica: “*Selfishness, viciousness, violence, scarcity for the many, but bare, breadline survival for the few*”²². Percebe-se, então, a presença dessas temáticas na produção literária de obras distópicas. Um dos exemplos que retratam essas abordagens é a trilogia *Maddaddam*, de Margaret Atwood, autora de destaque na produção distópica na contemporaneidade.

Sobre a distopia no cinema, Claeys (2017, p. 491) escreve: “*Dystopia and cinema are a marriage made in Heaven [...] film is, for many, the primary entry point into dystopia*”²³. Assim, outra maneira de acessar a popularidade da obra distópica na literatura diz respeito as muitas adaptações fílmicas de romances distópicos. Um exemplo bem característico da distopia contemporânea é a adaptação fílmica *City of Ember* (2008), que, entre outros, ilustra um cenário de sobrevivência pós-apocalíptico.

Há também adaptações marcadas por temáticas como catástrofes ambientais em *The Day After Tomorrow* (2004), e *2012* (2009), que segue um cenário similar, mas que retrata o tema da escassez para muitos através das arcas designadas para as pessoas ricas. *I am legend* (2007), por sua vez, traz à tona desenvolvimentos tecnológicos na medicina representando o medo do público voltado para o desenvolvimento de remédios e curas que podem trazer a destruição do mundo (CLAEYS, 2017, p. 492- 493).

Contudo, não se pode deixar de citar a adaptação do diretor Michael Radford de *Nineteen Eighty-Four* (1984), em que o personagem, Winston Smith, é posicionado em um ambiente esteticamente distópico.

²² “Egoísmo, crueldade, violência, a escassez para muitos, mas a linha de frente que garante a sobrevivência de poucos” (CLAEYS, 2017, p. 489, **tradução nossa**).

²³ “Distopia e cinema são um casamento feito no céu [...] filme é, para muitos, a entrada principal dentro do gênero distopia” (CLAEYS, 2017, p. 491, **tradução nossa**).

Figure 1: Winston Smith e o espaço distópico



Fonte: (Nineteen Eighty-Four, 1984 *apud* DA SILVA JUNIOR, 2019, p. 81).

De acordo com Da Silva Junior (2019), pode-se entender que a relação entre o personagem e o espaço em que está situado contribui para a compreensão do público sobre as condições sociais, morais e políticas em que o personagem vive. No caso de Winston, percebe-se que se trata de um protagonista vivendo em condições precárias em um ambiente devastado e opressivo; esse aspecto reflete no comportamento de Winston que, na interpretação do Diretor Radford, é marcado por um pessimismo desenvolvido pelas condições desumanas.

Além disso, pode-se observar, até então, a presença dominante de personagens masculinos no cenário distópico de obras clássicas, como as já mencionadas anteriormente. Isto implica dizer que personagens femininas têm recebido uma condição de segundo plano como, por exemplo, a Julia em *Nineteen Eighty-Four*. Nesse sentido, a próxima seção traz uma breve discussão sobre a condição de personagens femininas na literatura distópica e, posteriormente, no cinema.

2.3 Personagens femininas na narrativa distópica

A distopia feminista agrega novas temáticas ao gênero distopia. De acordo com Cavalcante (1999, p. 1), *“the feminist dystopias portray patriarchal “hells” of*

*oppression, discrimination, and violence against women, thus mapping our contemporary social environment*²⁴. Assim sendo, temáticas como as mencionadas anteriormente continuam se fazendo presentes em outras formas de distopias, dessa vez com o aspecto do protagonismo feminino em meio a obras contemporâneas distópicas.

Butler (2020, p. 18-19), através de um diálogo intertextual com Foucault, estabelece novos conceitos que podem ser relacionados as críticas representadas em obras distópicas feministas. Para ilustrar essa relação, Butler destaca as observações de Foucault de que sistemas jurídicos de poder manipulam e produzem os corpos por meio do controle e privações. Assim, evidencia-se problemas de gênero e identidade, pois se corpos são fabricados, então, sujeitos também são politicamente deslocados para que se obtenha domínios de representação. Classificando-se assim tipos de “sujeitos” que servem um propósito social.

Por outro lado, ao considerar a seguinte ressalva, outras conotações podem ser sobrepostas para o alerta de Butler em termos de construções de identidade de sujeitos singulares.

Se alguém é uma mulher, isso certamente não é tudo que esse alguém é; [...] o gênero nem sempre se construiu de maneira coerente ou consistente nos diferentes contextos históricos, [...] o gênero estabelece interseções com modalidades raciais, classicistas, étnicas, sexuais e regionais de identidades discursivamente construídas (BUTLER, 2020, p. 21).

Dessa forma, dentro e fora de textos fictícios, personagens e sujeitos são construídos por meio de diferentes tipos de representatividade. Com isso, como afirma Butler, pode-se problematizar conceitos universais de gêneros. Estabelece-se, assim, a ideia de que “a identidade do sujeito feminista não deve ser o fundamento da política feminista, pois a formação do sujeito ocorre no interior de um campo de poder sistematicamente encoberto pela afirmação desse fundamento” (BUTLER, 2020, p. 25).

²⁴ A distopia feminista explora “infernos” patriarcais de opressão, discriminação e violência contra mulheres, e consequentemente mapeando nosso contexto atual (CAVALCANTE, 1999, p. 1, **tradução nossa**).

Dito isso, fada-se a ideia de um único sujeito representante de uma categoria que é universal. Consequentemente, dentro de textos de ficção distópicos, percebe-se uma transcendência na ideia de personagens femininas e suas representações dentro do mundo criado pelo autor, não mais sendo somente uma única identidade feminina. O que acarreta a necessidade de entender como personagens femininas habitam as narrativas com suas identidades multifacetadas e, muitas vezes, fragmentadas.

Aqui, cabe citar Hall (2006, p. 7), quando o autor argumenta que “as velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como um sujeito unificado”. A partir disso, Hall fomenta a ideia de que, na modernidade, os conceitos de identidade estão mudando, por meio da ideia de deslocamentos das identidades, que podem passar a ser vistas nos indivíduos (personagens) como fragmentadas e não mais universalmente agrupadas.

A partir do século XX, observa-se que as transformações nas estruturas sociais colocam a identidade em um contexto de crise, como observa Hall (2006):

Isso está fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que, no passado, nos tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais. Estas transformações estão também mudando nossas identidades pessoais, abalando a idéia que temos de nós próprios como sujeitos integrados. Esta perda de um "sentido de si" estável é chamada, algumas vezes, de deslocamento ou descentração do sujeito. Esse duplo deslocamento-descentração dos indivíduos tanto de seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmos - constitui uma "crise de identidade" para o indivíduo (HALL, 2006, p. 9).

Posto isso, pode-se pensar que em um cenário de transformações (espacial, cultural, social etc.) novas camadas e características vão sendo sobrepostas aos indivíduos ali inseridos. Na ficção distópica, o personagem chega a um momento de realização em que mudanças passam a acontecer na narrativa. Assim sendo, este personagem adquire uma identidade fragmentada e complexa, pois a partir da ideia de que durante processos de mudança o sujeito perde a noção de si e passa a ser

deslocado de acordo com a sequência de eventos na obra, permite-se uma análise direta sobre como estas identidades fragmentadas se comportam em termos de representatividade tanto na ficção quanto na realidade dos leitores. Se pensarmos na condição feminina, considerando o contexto de opressão e patriarcalismo, entende-se que suas identidades estão ainda mais tensionadas e em meio a conflitos de gênero. Tais problemáticas de gênero são temas bastante explorados em narrativas distópicas, cujas personagens protagonistas são mulheres, como no caso de *The Hunger Games*.

Como afirma Cavalcante, “*it is through the readers that literature ‘acts’ upon the world*” (1999, p. 5)²⁵. Reforça-se, portanto, a importância do subgênero distópico para esta investigação, pois representa, em termos políticos e femininos, “[...] *connections with our own contemporary androcentric culture, giving them [...] a “foothold in reality”*” (CAVALCANTE, 1999, p. 7-8)²⁶.

A mérito de exemplo, não se pode deixar de citar um dos mais influentes nomes para o desenvolvimento da distopia contemporânea, a escritora canadense Margaret Atwood, que têm produzido, através de suas obras, cenários relevantes e alarmantes do futuro com um forte protagonismo feminino. Nesse sentido, o romance mais famoso da autora, *The Handmaide’s Tale* (1986), retrata uma ditadura baseada em um fundamentalismo cristão extremista, A República de Gilead, no qual personagens femininas são objetificadas e se tornam escravas de reprodução humana. A obra traz para o centro do seu cenário distópico uma personagem feminina, Offred, situada em um futuro em que não existe a liberdade de escolha para o papel social de uma mulher, dado o fato de que diferenças biológicas justificam o controle e a tirania do sistema que mantêm a ‘ordem e progresso’ de uma nação que está tentando ‘viver’ em um mundo pós-apocalíptico.

Nesse sentido, a narrativa trata de questões de gênero e políticas sociais centradas em uma sociedade patriarcal, cuja protagonista narra a história de como Gilead chegou a este ponto, ao mesmo tempo em que tenta se distanciar dos fatos que justificam e sentenciam o seu próprio sofrimento. Pois, sua identidade e

²⁵ É através da literatura que os leitores ‘agem’ sobre o mundo (1999, p. 5, **tradução nossa**).

²⁶ Conexões com nossa própria cultura androcêntrica contemporânea, dando a distopia [...] uma “aparição na realidade” (CAVALCANTE, 1999, p. 7-8, **tradução nossa**).

individualidade foram roubadas de forma que o passado deve se tornar ficção e no presente o centro de sua identidade é demarcado pelo nome dado a ela, Of Fred; ela pertence ao comandante e deve gerar um filho para ele e sua esposa que é infértil.

De acordo com Cavalcante (2000, p. 152), *“Contemporary feminist dystopias overtly thematize the linguistic construction of gender domination by telling stories about language as instrument of both (men’s) domination and (women’s) liberation”*²⁷. *The Handmaid’s Tale* se situa nessa perspectiva, já que o romance é compreendido a partir da noção do poder da linguagem (da fala) como um dispositivo de liberdade ao mesmo tempo em que pode ser usado para oprimir, fato esse que é depois traduzido para o cinema na famosa adaptação homônima do romance em 2017, pelo Diretor Bruce Miller.

Nesse contexto, pode-se discutir brevemente as considerações de Maria Varsam em *“Concrete Dystopia: Slavery and its Others”* (2003), sobre a relação do *New Slavery* e personagens femininas em obras distópicas. Sabe-se que a escravização é um fenômeno historicamente ligado as questões raciais dos afro-americanos, principalmente durante o século XVIII e XIX, que através de diversas narrativas autobiográficas fornecem uma vasta noção da escravização institucionalizada. Por meio desses *insights*, obras distópicas, na pós-modernidade, desenvolvem temas e problemas que podem ser diretamente relacionados as antigas formas de escravização, mas que são atualizadas a partir da dominação de gênero.

De acordo com Varsam (2003, p. 204), *“though many different themes are developed in classic and neo-slave narratives and in dystopian narrative, one common thread unites them: a conspicuous preoccupation with obtaining freedom”*²⁸. Assim, compreende-se que o tema da escravização pode e é frequentemente utilizado em narrativas distópicas geralmente ligadas ao desejo de obter liberdade.

Contudo, é importante ressaltar que a autora demonstra uma preocupação em especificar que o seu estudo está *“far from simplifying and/or belittling the experience*

²⁷ “Distopias feministas contemporâneas tematizam em geral uma construção linguística de gênero por meio de histórias sobre a linguagem como um instrumento para ambos dominação (homem) e libertação (mulher)” (CAVALCANTE, 2000, p. 152, **tradução nossa**).

²⁸ “Apesar de que diferentes temas são desenvolvidos em narrativas de escravização clássica, e neo-escravização, e em narrativas distópicas, uma linha em comum une todas elas: uma conspícua preocupação com a obtenção de liberdade” (VARSAM, 2003, p. 204, **tradução nossa**).

*of slavery, my reading will emphasize the importance of slavery as a living memory and constitute warning of the danger of history repeating itself*²⁹ (VARSAM, 2003, p. 204).

Nesse sentido, de acordo com a autora, o tema da escravização dentro de cenários distópicos está voltada para a relação de dominação (que pode ser de gênero), apesar do fato da escravização clássica e histórica também considerar a questão da propriedade de corpos humanos, esse é um tema que permanece secundário ao impasse do controle e dominação dos corpos.

Pensando na relação que pode ser estabelecida entre narrativas de escravização clássica e narrativas distópicas, Varsam compreende que a conexão mais óbvia pode ser retirada da similaridade no foco de ambas as narrativas em centralizar uma perspectiva subjetiva a um protagonista, a quem os leitores possam se identificar e simpatizar. Além disso, essa ênfase em um protagonista narrando em primeira pessoa serve um propósito de incitar críticas e aprendizado. As narrativas compartilham de um comprometimento em produzir uma crítica social que, como vimos, está explícito em diversas narrativas distópicas que representam formas de violência e dominação de maneira extrema.

No capítulo de análise, será discutida a personagem feminina de *The Hunger Games*, Katniss Everdeen, que por meio de sua narração permite uma perspectiva que acolhe os temas discutidos aqui, tais como as relações de dominação, controle sobre corpos e a condição da escravização moderna (New Slavery) ligada a evolução da temática para questões de opressão e exploração. Considerando que, como afirma Varsam (2003, p. 221), *“the capability and responsibility that lie within everyone not only to counteract oppression, violence, and alienation but also to do so by making connections, forming ties, and fostering hope”*³⁰, é preciso entender a resposta de Katniss, na narrativa, como uma personagem feminista representante da terceira onda

²⁹ “longe de simplificar ou menosprezar a experiência da escravização, minha leitura pretende enfatizar a importância da escravização como uma memória viva e constitui um aviso dos perigos da história estar se repetindo novamente” (VARSAM, 2003, p. 204, **tradução nossa**).

³⁰ “A capacidade e a responsabilidade está dentro de todos para não somente resistir a opressão, violência, e alienação mais também fazer isso por meio da construção de conexões, formação de laços e a promoção da esperança” (VARSAM, 2003, p. 221, **tradução nossa**).

do movimento feminista³¹, que está diretamente ligado a políticas de cuidado, luta por igualdade para todos e justiça social contra sistemas de poder opressores.

Nesse sentido, antes de mover para uma análise mais acurada da protagonista, Katniss Everdeen, na próxima seção iremos estabelecer algumas considerações sobre a fortuna crítica da autora da série de livros *The Hunger Games*, Suzanne Collins.

2.3.1 Suzanne Collins: Paralelos entre ficção e realidade

Na produção literária de Suzanne Collins, pode-se observar muitos destes aspectos distópicos apresentados anteriormente, especialmente, em suas duas séries publicadas: *The Underland Chronicles* (2003); e, posteriormente, *The Hunger Games* (2008), em que ambas exploram a temática da guerra justa³² para leitores jovens. Em *The Hunger Games* (2008), especificamente, Collins apresenta um cenário pós apocalíptico distópico para leitores infanto juvenil acompanhando as transformações modernas do subgênero distopia, trazendo por meio da construção de uma personagem feminina conflitos clássicos e atuais desta categoria, que acabam por popularizar a série ao ponto que alcança leitores de todas as idades.

Em uma entrevista para o aniversário de 10 anos da série de livros *The Hunger Games*, a autora explica que sua escrita se configura na construção de personagens que, em sua jornada, transmitem a ideia de uma evolução na doutrina da guerra, numa tentativa de explicar como uma guerra se torna justa a partir das representações e

³¹ A terceira onda do movimento feminista tem a ver com a questão da descentralização de poderes absolutos, até mesmo dentro do próprio movimento feminista. Nessa perspectiva, de acordo com Rebecca Walker (THIRD..., 2008), "The Third wave feminism is the movement, or desire, or the intention, or the actions that disrupts and disable oppressive systems of power as we know them to be." ("A Terceira Onda do Feminismo é um movimento, ou um desejo, ou uma intenção, ou ações que corrompem e desabilitam sistemas de poder opressivos pela qual os conhecemos" THIRD..., 2008, **tradução nossa**). Nesse sentido, o feminismo, a partir desse viés, procura se manter aberto de forma que ideais de resistência se ampliem para problemas dentro dos movimentos sociais e culturais no século XXI, que demandam uma compreensão mais fluida e fragmentada das muitas mudanças no paradigma social.

³² De acordo com o que Suzanne Collins afirma em uma entrevista para a edição comemorativa da série de livros (2020, p. 6, tradução por Regiane Winarski), "a doutrina da guerra justa evoluiu ao longo de milhares de anos, numa tentativa de definir quais circunstâncias oferecem o direito moral de se declarar guerra e quais comportamentos são aceitáveis nessa guerra e depois dela. O porquê e o como. Essa doutrina ajuda a diferenciar o que é considerado uma guerra necessária e uma guerra desnecessária. Na trilogia Jogos Vorazes, os distritos se rebelam contra o próprio governo por causa da corrupção nele. Os cidadãos dos distritos não têm direitos humanos básicos, são tratados como trabalho escravo e são submetidos aos Jogos Vorazes anualmente".

ambivalências da protagonista que acaba por definir os comportamentos aceitáveis durante e no pós-guerra.

Outra característica da escrita de Collins é observado a partir de sua paixão pela mitologia grega, e isso é refletido em seus livros. Assim sendo, *The Hunger Games* é amplamente conhecido por ser inspirado no mito de Teseu e o Minotauro. Além disso, sua fascinação por filmes de gladiador, em especial *Spartacus*, em sua escrita se evidencia pela maneira como Katniss, a protagonista da história, é forçada a se tornar uma “gladiadora” de forma que sai de sua “escola gladiadora” (distrito 12) para liderar uma rebelião e eventualmente se tornar a “cara da guerra”, ou seja, *The Mochingjay*³³.

Pode-se dizer que a escrita de Suzanne Collins se encontra em meio a outras escritoras contemporâneas que buscam trazer a personagem feminina para o centro da narrativa. Como a própria Collins coloca na entrevista: “A história é da Katniss”. Em sua obra *The Hunger Games*, encontra-se aspectos que caracterizam narrativas distópicas criadas por escritoras revolucionárias para a crítica feminista.

Dessa forma, pode-se estabelecer a obra de Suzanne Collins como uma forma de revolução moderna para alertar a necessidade de mudanças no que se refere a condição feminina em espaços, historicamente, representados pela presença masculina.

Além disso, as histórias protagonizadas por Katniss refletem sobre problemas do cotidiano atual que podem ser um impasse agravado no futuro. Collins afirma, na entrevista, que sua obra afeta temáticas que têm sido motivo de ansiedade universal. Afirma, ainda, que sempre que alguém lhe pergunta quantos anos à frente no futuro as projeções de acontecimentos de *The Hunger Games* estão estimadas, sua resposta é: “depende do ponto de vista do leitor”. Assim sendo, a autora, por meio da sua escrita, procura fornecer um material que explora e contribui para rupturas de

³³ Os *Mochingjays* são pássaros evoluídos de um experimento genético da capital para reproduzir sons humanos. O pássaro se torna um símbolo dos distritos, pois durante a rebelião os primeiros experimentos, os *Jabberjays*, eram capazes de memorizar conversas humanas completas e as reproduzirem para os governantes da Capital numa tentativa de oprimir e controlar os distritos. No entanto, o efeito foi contrário já que o pássaro repetia apenas as muitas mentiras ditas pelos distritos rebeldes. Com isso, os *Jabberjays* acabaram sendo dizimados ou deixados para morrer, os poucos que sobreviveram se reproduziram criando a próxima geração, os *Mochingjays*, que é um símbolo representativo para o surgimento de uma nova rebelião marcada pela união e força das massas contra a injustiça e opressão da Capital (COLLINS, 2008).

representação feminina, questões políticas, sociais e econômicas. A adaptação do seu romance para o cinema se insere nesse contexto reverberando suas temáticas na linguagem fílmica.

Diante disso, espera-se, no decorrer do trabalho, aplicar os conceitos aqui apresentados ao objeto de estudo em análise, a fim de entender como a obra se insere em meio a ambas as linguagens, literária e fílmica.

O capítulo seguinte descreve o método utilizado nesta pesquisa. Posteriormente, na seção final, o romance de Collins é analisado com foco na condição da protagonista dentro da distopia, para então investigar como a personagem é traduzida para o cinema na adaptação do diretor, Gary Ross.

5 METODOLOGIA

5.1 Tipo de Pesquisa

Sobre o método de pesquisa, esta investigação traz um estudo de caso por meio de uma análise comparativa entre a obra *The Hunger Games* (2008), de Suzanne Collins, e sua adaptação cinematográfica homônima, de Gary Ross (2012).

Quanto a abordagem, o estudo caracteriza-se como qualitativa, com o objetivo de ser analítica, na qual reflexões foram feitas a partir de extratos de ambas as obras, literária e fílmica, para que se entenda o todo.

Quanto aos procedimentos de coleta de dados, esta investigação buscou, por meio de uma pesquisa do tipo bibliográfica, entender a problemática da condição feminina em consonância as questões políticas incorporadas na personagem principal da obra *The Hunger Games* (2008), de Suzanne Collins.

Para tanto dialogou-se, comparou-se e contrastou-se elementos da narrativa literária e a homônima fílmica de acordo com o tema e as perspectivas especificadas na pesquisa proposta.

5.2 Amostra

Para tanto, a amostra foi composta por quinze extratos da obra *The Hunger Games* (2008) e quinze extratos da adaptação fílmica homônima para cumprir os objetivos desta investigação.

5.3 Técnica de Coleta de Dados

A técnica de coleta de dados caracteriza-se por uma observação direta das narrativas, literária e fílmica, da obra *The Hunger Games* (2008 e 2012). Tais extratos foram coletados das obras de modo que dialogassem com as teorias apresentadas na pesquisa proposta.

4 ANÁLISE E DISCUSSÃO DOS DADOS

Por meio de uma análise crítico-comparativa, foi feita uma investigação a partir dos elementos que compõem a narrativa distópica *The Hunger Games*, tanto na literatura quanto no cinema. Dessa forma, o potencial político do romance e do filme homônimo foi explorado de acordo com as noções de “corpos dóceis” e *New Slavery* como alguns dos aspectos mais característicos da categoria distopia em análise.

Além disso, a partir de questões sobre deslocamento de corpos femininos e a construção de identidades fragmentadas, fez-se uma análise acerca da personagem principal, Katniss Everdeen, e suas representações frente a um cenário distópico, investigando sua condição enquanto uma personagem feminina em produções distópicas contemporâneas.

Para tanto, a coleta de dados da obra literária *The Hunger Games* (2008) aconteceu no período de 20 de novembro a 6 de janeiro, contabilizando o total de quinze extratos. Na sequência, a coleta de dados da adaptação cinematográfica *The Hunger Games* (2012) aconteceu no período de 2 semanas, de 11 a 24 de janeiro, com quinze extratos. A análise e discussão de dados ocorreu a partir do início de janeiro ao fim do mês de fevereiro.

Espera-se, com isso, explorar, com mais detalhes, as narrativas literária e cinematográfica do primeiro volume da série *The Hunger Games* (2008), de Suzanne Collins, para contribuir com os debates que giram em torno dessa obra, bem como estudos de adaptação cinematográfica, e identificar novos traços que se inserem à categoria literária distopia na contemporaneidade.

4.1 Katniss Everdeen: Da escrita à tradução da protagonista no cinema

O romance *The Hunger Games* (2008) se divide em três partes: “os tributos”, “os jogos”, “o vitorioso”. A narrativa se passa em um país intitulado Panem, e conta a história de Katniss Everdeen, uma mulher jovem que vive sujeita a um governo corrupto e opressor. Assim, a estrutura social desse governo se divide em 13 distritos

habitados pelas massas trabalhadoras que são responsáveis pela produção e exportação de alimentos e produtos para a Capital, cidade em que reside o líder do governo ditador, Presidente Snow.

Katniss vive com sua mãe e sua irmã mais nova, Primrose Everdeen, no distrito 12, responsável pela produção de carvão (um dos distritos mais pobres). Através da sua narração compreende-se que houve uma revolução dos distritos contra o governo no intuito de expressar o descontentamento do poder centralizador da Capital. Infelizmente, o poder tecnológico, econômico e político da Capital se sobrepôs aos recursos escassos dos distritos. Como forma de punição pela revolta dos distritos, o governo autoriza um bombardeio sob o Distrito 13 dizimando toda a população. Não suficiente, é estabelecido um *Treaty of Treason*³⁴, que legaliza os Jogos Vorazes televisionados para todo o país, no qual 24 tributos lutam cara-a-cara até que só reste um único tributo vitorioso. Assim, todos os anos cada distrito deve ofertar dois tributos, um feminino e um masculino, entre 12 e 18 anos de idade, para lutar dentro de uma arena até que reste somente um tributo sobrevivente, que será coroado vitorioso e retornará para seu distrito para viver como uma “celebridade”.

Desse modo, a Capital reforça seu controle sobre os corpos dos seus subjugados e faz o uso dos Jogos Vorazes como um dispositivo para implementar a violência, a disciplina e a opressão constante como forma de justificar o preço que se deve pagar para manter a lei e a ordem de Panem. Os distritos vivem sob diferentes condições de vida. Para alguns distritos, os jogos são fonte de ansiedade e medo, já que a maioria das pessoas vive em extrema miséria e fome, de forma que ser escolhido para os jogos significa uma sentença de morte. Para tributos de distritos ricos, os jogos representam honra e vitória, pois esses geralmente são treinados militarmente. Para a audiência da Capital (os privilegiados e altamente consumistas), os jogos são uma forma de entretenimento e fuga para além de suas vidas monótonas e sem sentido.

A narrativa tem início no Dia da Colheita. Katniss segue uma rotina diária de acordar cedo e ir para a floresta caçar animais e colher frutas silvestres para fornecer o alimento diário da família. Durante o dia da colheita, todos são obrigados a participar

³⁴ É um tratado que estabelece a punição dos distritos pela rebelião durante os “*dark days*”, em que resultou na dizimação do Distrito 13.

da cerimônia de escolha, o que faz com que Katniss volte cedo de sua caçada. Posteriormente, observa-se que a irmã mais nova de Katniss está com muito medo, pois este será o primeiro ano em que seu nome será inserido para a colheita. Katniss tenta acalmá-la afirmando que as chances de seu nome ser escolhido são poucas. Infelizmente, Prim é escolhida como o tributo feminino do distrito 12. Katniss, então, toma a decisão de se voluntariar no lugar da irmã para lutar na arena juntamente com o tributo masculino do distrito 12, Peeta Mellark, e os demais tributos escolhidos.

No contexto da narrativa, diversos problemas sociais, culturais e econômicos vão se acentuando, ao passo que a protagonista começa a perceber e encarar a injustiça do sistema autoritário imposto sobre as pessoas.

4.1.1 “*I volunteer as tribute*”: O tributo se torna a arena

Em meio as ruínas de um lugar que antes era conhecido por América do Norte, agora se encontra Panem, um lugar que sobreviveu aos “*Dark Days*” de guerra, medo, colapso ambiental e extrema miséria que deixou poucos recursos para a sustentabilidade do resto do planeta. Assim, a população se concentra dividida entre distritos em que a população é anualmente contabilizada através do sistema da colheita.

De acordo com Claeys (2017, p. 285-286), os subgêneros utopia e distopia surgem a partir da enorme influência do gênero ficção científica, e por esse motivo obras distópicas clássicas e contemporâneas seguem padrões na construção de seus universos a sombra de elementos da ficção científica. No entanto, a distopia tem como foco central a representação de uma sociedade oprimida controlada por alguma forma de governo com o auxílio de dispositivos tecnológicos que projetam a desumanização das pessoas.

Assim, entende-se que o cenário distópico futurístico de *The Hunger Games* se dá por meio de uma exploração exacerbada dos desenvolvimentos tecnológicos que simbolizam a transformação do planeta por meio de desastres ambientais ocasionados pela degradação dos recursos naturais para manutenção de tecnologias destrutivas. O sistema opressor faz uso dessa narrativa para exercitar sentimentos de

conformidade e aceitação das condições de vida precárias do atual modelo de sociedade que impõe leis rígidas, propaga medo e injustiça, que acentua desigualdade para diferentes classes.

Quadro 1: Panem

<i>The Hunger Games (Livro)</i>
[...] the history of Panem, the country that rose up out of the ashes of a place that was once called North America. He lists the disasters, the droughts, the storms, the fires, the encroaching seas that swallowed up so much of the land, the brutal war for what little sustenance remained ³⁵ (COLLINS, 2008 p. 18) ³⁶ .

Fonte: a autora

No quadro 1, observa-se como o romance *The Hunger Games* destaca os fatores responsáveis pelas transformações da vida em sociedade. Nesse contexto, o romance tem como cenário Panem, “a shining Capitol ringed by thirteen districts” (COLLINS, 2008, p. 18)³⁷. Panem é um país extremamente modificado pela evolução científica e tecnológica na América do Norte, favorecendo a ideia de que destruições em massa propagam a submissão de cidadãos em busca de paz e prosperidade baseado na “história” do sofrimento que o país enfrentou antes de estabelecer um sistema que mantém todos a “salvo” de terrores.

Percebe-se, na narrativa, o estabelecimento de um sistema totalitário e opressor que faz uso de seus dispositivos tecnológicos para impor situações de privação e opressão sob seus 13 distritos. Para ilustrar, pode-se citar a posição geográfica estratégica da Capital que impede quaisquer tipos de penetração em casos de ataques. Além disso, o governo dispõe de diversas armas tecnológicas que garantem a completa rendição e submissão dos distritos ao controle absoluto da Capital, tais como animais geneticamente modificados (teleguiadas, *mockingjays*, bestas com aparência humana), bombas, armas, uma arena projetada por campos de

³⁵ “[...] a história de Panem, o país que se ergueu das cinzas de um lugar que no passado foi chamado de América do Norte. Ele lista os desastres, as secas, as tempestades, os incêndios, a elevação no nível dos mares que engoliu uma grande quantidade de terra, a guerra brutal pelo pouco que havia restado”.

³⁶ Todas as traduções para o português do romance *The Hunger Games* são de autoria de Alexandre D'Elia, edição brasileira da Rocco, 2020.

³⁷ “Uma resplandecente Capital de treze distritos”.

força e idealizada para trazer o instinto primitivo dos tributos, trem com super velocidade, aeroplanadores, entre outros. Estas características indicam não só as influências trazidas do gênero ficção científica para a narrativa distópica, mas também reflete uma crítica acerca do potencial das tecnologias para a destruição do planeta, relações sociais e a humanização das pessoas, que são familiares ao gênero distopia.

Em meio a uma parcela da população que sobrevive aos desastres e que agora se encontra sob o domínio e controle do líder da Capital, Presidente Snow, vive Katniss, inserida em um ambiente não menos deplorável do que o que uma vez existiu. A protagonista, assim como os demais indivíduos, sofre ao longo do romance com a manipulação física, emocional e psicológica da Capital. Já no início do romance, é identificado o primeiro momento de tensão para a protagonista. O dia da colheita.

A partir do momento em que a irmã mais nova de Katniss é sorteada como tributo feminino do distrito 12, os instintos protetores de Katniss afloram, já que desde a morte de seu pai, durante a explosão de uma das minas de carvão, a protagonista precisa desde cedo se tornar a protetora e provedora da família.

Quadro 2: Chefia da família

<i>The Hunger Games (Livro)</i>
<i>At eleven years old, with Prim just seven, I took over as head of the family. There was no choice. I bought our food at the market and cooked it as best I could and tried to keep Prim and myself looking presentable</i> ³⁸ (COLLINS, 2008 p. 27).

Fonte: a autora

O trecho acima problematiza os papéis de gênero tradicionais, uma vez que a personagem desponta como responsável pela chefia da família. É sabido que questões de gênero afetam vastamente o funcionamento de diferentes tipos de sociedade. Nesse contexto, articula-se alguns pontos envolvendo a posição social da mulher.

³⁸ Com onze anos, e Prim com apenas sete, assumi a chefia da família. Não havia escolha. Eu comprava nossa comida no mercado e cozinhava da melhor forma possível, e tentava fazer com que eu e Prim tivéssemos uma apresentação ao menos razoável.

De acordo com Butler (2020), existem diversas teorias para a definição da importância do gênero em sociedade. Por um lado, o gênero é visto como um dispositivo organizacional da sociedade enfatizando o papel complementar entre homens e mulheres. Por outro lado, o gênero é visto como um dispositivo de guia para lidar com situações individuais diárias. E, ainda, pode-se mencionar as teorias do feminismo que focam no potencial do gênero na distribuição de poder e representatividade na sociedade.

Sujeitos são deslocados para a construção de domínios de representatividade, geralmente categorizando e marginalizando conceitos universais de gênero. Assim, de acordo com Butler (2020, 21),

O gênero nem sempre se construiu de maneira coerente ou consistente nos diferentes contextos históricos, o gênero estabelece interseções com modalidades raciais, classicistas, éticas, sexuais e regionais de identidade discursivamente construídas.

Collins constrói uma personagem com uma identidade de gênero subjetiva que fornece rupturas dentro da estrutura de papéis de gênero representativos em obras distópicas. Através de Katniss, a autora faz refletir sobre os papéis sociais, que se institucionalizam, bem como entende a complexidade das identidades femininas na sociedade contemporânea.

Pode-se colocar, com mais efeito, o problema da ideia universal e unificada do sujeito feminino devido aos discursos representacionais e restritos que são impostos e, por fim, institucionalizados. Butler afirma que,

A insistência prematura num sujeito estável do feminismo, compreendido como uma categoria uma das mulheres, gera, inevitavelmente, múltiplas recusas a aceitar essa categoria. Esses domínios de exclusão revelam as consequências coercitivas e reguladoras dessa construção, mesmo quando a construção é elaborada com propósitos emancipatórios (2020, p. 23).

Nesse sentido, o quadro anterior enfatiza o início da construção da identidade plural e subjetiva da protagonista que através de uma ética de cuidado e proteção

propõe novas ressignificações para o papel feminino dentro do romance distópico, já que Katniss precisa desde muito nova se aventurar na floresta para colocar comida na mesa todos os dias, e aprender a sobreviver para garantir a segurança da sua irmã mais nova, Prim.

Com esta aproximação podemos afirmar que as contribuições da corrente feminista nos ajudam a entender aspectos representativos da personagem. Para Rebecca Walker (2008), *Third wavers* colaboram para a continuidade dos ideais feministas dentro do movimento. A partir da compreensão da problemática dos gêneros, propõe-se um pensamento feminista voltado para ideais de comunidade. Em outras palavras, cria-se uma alternativa contra o feminismo individualista e rígido, que não permite nuances e novas possibilidades para a representação da identidade do sujeito feminino, devido a institucionalização de categorias de gênero e identidade, que de acordo com Walker, tem raízes profundas com a noção de império, consumo, sistemas de trabalho e controle social. Dessa forma, uma das muitas formas de ativismo dessa corrente está voltada para desabilitar e descentralizar essas estruturas de poder que ditam, regulam e oprimem a vida dos indivíduos na contemporaneidade.

No quadro seguinte pode-se entender esse conceito sendo aplicado a Katniss, pois quando a vida de Prim é ameaçada pelas mãos de um sistema corrupto e cruel, a protagonista pratica o seu primeiro ato de altruísmo e de cuidado com a sua irmã. Do mesmo modo, seu ato pode ser considerado como heroico, uma vez que a forma como a protagonista se voluntaria representa um ato de resistência as regras da Capital, que estipula que os tributos voluntários devem demonstrar seu desejo antes do sorteio.

Quadro 3: Dia da colheita

<i>The Hunger Games (Livro)</i>
<i>"I volunteer!" I gasp. "I volunteer as tribute!"³⁹ (COLLINS, 2008 p. 22).</i>

Fonte: a autora

Esse recorte mostra um momento decisivo na narrativa, em que Katniss se torna um tributo para proteger a sua irmã, Prim. Ser um tributo para Katniss significa

³⁹ "Eu me ofereço!" Digo, arquejando "Eu me ofereço como tributo!"

uma morte certa. Com isso, a narrativa se desloca para a formação de outras identidades da personagem feminina no romance distópico, pois, para se tornar um tributo, a protagonista vai precisar evoluir e transformar a sua identidade para adaptar e incorporar diversas facetas na garantia de sua sobrevivência e sucesso na arena.

Outra marca ainda mais alarmante do sistema da colheita tem a ver com a questão do controle de corpos e o exercício de uma cultura consumidora que reverbera temas bastantes atuais.

Quadro 4: Sistema da colheita

<i>The Hunger Games (2012)</i>
<i>The reaping system is unfair, with the poor getting the worse of it. You become eligible for the reaping the day you turn twelve. That year, your name is entered once. At thirteen, twice. And so on and so on until you reach the age of eighteen, the final year of eligibility, when your name goes into the pool seven times [...] But here's the catch. Say you are poor and starving as we are. You can opt to add your name more times in exchange for tesserae. Each tessera is worth a meager year's supply of grain and oil for one person⁴⁰ (COLLINS, 2008 p. 13).</i>

Fonte: a autora

Nesse contexto, é possível identificar no extrato acima que o sistema da colheita se enquadra em um cenário de escravização moderna, pois condições extremas são impostas sobre os corpos para que se tornem vulneráveis a escravidão como a privação, disciplina, punições, e principalmente a fome. Essa forma de controle de corpos garante a alienação e estabilidade do governo autoritário.

De acordo com Varsam (2013), a condição da temática da escravização está fortemente ligada a narrativas distópicas contemporâneas que refletem mutualmente um desejo de obtenção de liberdade. Assim, entende-se que o sistema da colheita funciona similarmente ao sistema capitalista, que além de corrosivo possui uma característica historicamente ligada a escravização clássica de corpos no intuito de produzir mais dinheiro a custo de vidas humanas.

⁴⁰ O sistema da colheita é injusto, com os pobres ficando com a pior parte. Você se torna elegível para a colheita no dia em que completa doze anos. Nesse ano, seu nome é inscrito uma vez. Aos treze duas vezes. E assim por diante até você atingir dezoito anos, o último ano elegível, quando seu nome aparece sete vezes no sorteio [...] Mas aí vem a jogada. Digamos que você seja pobre e esteja passando fome como nós estávamos. Você pode optar por adicionar o seu nome mais vezes em troca de tesserias. Cada tessera vale um escasso suprimento anual de grãos e óleo por pessoa.

Projeta-se, em *The Hunger Games*, uma forte crítica ao hiper capitalismo por meio da simbologia do sistema da colheita que apresenta grandes similaridades ao atual sistema econômico de diversas nações. Como mencionado anteriormente, existem diferentes classes sociais no romance, os distritos mais próximos da Capital (1, 2, 3...) são descritos pela protagonista como distritos ricos.

Desse modo, como forma de controle social, criou-se o sistema da colheita que gera condições extremas de fome, de problemas sanitários, bem como extensas jornadas de trabalho e pouco suporte do governo para que as pessoas sejam forçadas a pegar suplemento extra, que tem um alto custo para o indivíduo. Como se pode ver no recorte anterior, ao pegar mais comida ou suplementos, o indivíduo terá que colocar seu nome mais vezes para o sorteio anual dos tributos, fato que para muitos desses indivíduos significa uma morte iminente. No entanto, o slogan da Capital não deixa de fornecer uma propaganda que serve centelhas de esperança para que as pessoas não se intimidem com o sorteio pois eles desejam sempre um *“Happy Hunger Games! And may the odds be ever in your favour”*⁴¹ (COLLINS, 2008, p. 19).

Na narrativa, Katniss é apresentada como uma personagem que têm uma certa noção do tipo de pesadelo que caracteriza o sofrimento do seu distrito. No entanto, as estratégias de manipulação são sentidas por todos e, principalmente, para a personagem que a partir de agora enfrentará uma longa jornada de escolhas e decisões que colocam seus anseios e desejos em meio a confrontos pessoais e políticos em diversos momentos da narrativa. A partir do momento que Katniss, e o tributo masculino sorteado, Peeta Mellark, são transportados do distrito 12 para a Capital, algumas verdades dolorosas se acentuam no íntimo da personagem, que não externa diretamente o seu descontentamento por medo de punição, mas não deixa de levantar questionamentos.

⁴¹ “Feliz Jogos Vorazes! E que a sorte esteja *sempre* a seu favor”.

Quadro 5: "The Hunger" do Distrito 12

<i>The Hunger Games (Livro)</i>
<i>Starvation's not an uncommon fate in District 12. Who hasn't seen the victims? Older people who can't work. Children from a family with too many to feed</i> ⁴² (COLLINS, 2008 p. 28).

Fonte: a autora

É perceptível no romance, no momento em que existe uma mudança de cenário do distrito 12 para a Capital, uma mudança geral em termos de condições de vida, principalmente, a abundância de comida a disposição dos moradores da Capital. Até então, Katniss não associa essa abundância e riqueza de alimentos a produção e exportação de alimentos de outros distritos, que muitas vezes trabalham com fome para alimentar um estilo de vida longe de suas realidades. É somente quando Katniss entra em contato com os outros tributos que esses pensamentos a ocorrem.

No trecho citado, percebe-se o cenário da fome como uma das maiores ameaças para os moradores do “*District twelve, where you can starve to death in safety*”⁴³ (COLLINS, 2008, p. 6). A privação de comida é uma arma letal e significativa, pois nas “mãos certas” a fome se torna um cão de guerra liderando a matilha (COLLINS, 2020, p. 35). De acordo com Claeys (2017, p.4), a fome é um dos elementos característicos em narrativas com cenários distópicos, já que é uma estratégia que pode ser utilizada para o exercício dos corpos para que se obtenha comportamentos meticulosamente idealizados para o benefício do governo.

Com isso, a protagonista levanta alguns questionamentos internos importantes para a compreensão do desenvolvimento crítico da personagem que, assim como os outros, vive de forma alienada considerando que o contato com outros distritos é extremamente proibido. Dessa forma, Katniss nunca havia deixado o distrito 12. Apesar de assistir aos Jogos Vorazes com sua família, o contato direto e sentido pela protagonista reverbera uma condição característica de uma personagem alienada

⁴² Morrer de fome não é um destino incomun no Distrito 12. Quem nunca viu as vítimas? Pessoas mais velhas que não podem trabalhar. Crianças de alguma família com muitos para alimentar.

⁴³ “Distrito 12, onde você pode morrer de fome em segurança”.

descobrimos aos poucos a profundidade do controle, crueldade e injustiça aplicado pelo sistema opressor da Capital.

Antes de entrar na arena, os tributos são mantidos na Capital por uma semana no intuito de participar de uma sequência de entrevistas televisionadas. No entanto, antes disso, os tributos passam por um processo de “embelezamento” para que a aceitação do público privilegiado da Capital seja facilitada. A Capital também concretiza o desejo de manter seus súditos de ouro “no escuro”, sobre as condições de vida dos distritos, de forma que um sistema de comunidade e empatia não seja proliferado.

Quadro 6: Desumanização e a ideia do outro

<i>The Hunger Games (Livro)</i>
<i>I stand there, completely naked, as the three circle me, wielding tweezers to remove any last bits of hair. I know I should be embarrassed, but they're so unlike people that I'm no more self-conscious than if a trio of oddly colored birds were pecking around my feet. The three step back to admire their work. "Excellent! You almost look like a human being now!" says Flavius, and they all laugh. I force my lips up into a smile to show how grateful I am. "Thank you," I say sweetly. "We don't have much cause to look nice in District 12"</i> ⁴⁴ (COLLINS, 2008 p. 62).

Fonte: a autora

Esse momento serve para ilustrar o distanciamento e exclusão da personagem em relação aos cidadãos da Capital, que vivem em meio a tecnologia e a influência do governo por tantos anos. As estratégias de controle de representações sociais se manifestam fortemente pelo processo de desumanização. Isso é perceptível quando Katniss se depara com um trio de pessoas estranhas cobertas de cores, brilho e sotaques esnobes em relação a ela, que Katniss compara a animais. O mesmo pode ser inferido a partir da interação do trio ao se referir ao estado de Katniss, que de acordo com eles não é de um ser humano.

Assim, há um distanciamento de ambas as partes. Para Katniss, o distanciamento reflete uma tentativa de se manter o mais longe possível de tudo e de

⁴⁴ Fico lá em pé, completamente nua, com os três a minha volta empunhando pinças para remover os últimos resquícios de pelo do meu corpo. Eu pensei que deveria estar constrangida, mas eles são tão inumanos quanto um trio de aves coloridas ciscando aos meus pés. Os três recuam e admiram o trabalho. “Excelente! Agora você está parecida com um ser humano!” Diz Flavius, e todos riem. Eu forço um sorriso para demonstrar o quanto estou grata. “Obrigada,” digo suavemente. “Nós não temos muitos motivos para manter uma boa aparência no Distrito 12”.

todos, como fez sua vida inteira. Para o trio, ocorre um distanciamento e dissociação de um sentimento de empatia ao próximo revelando o individualismo exacerbado representante das pessoas que vivem em um ambiente de riqueza e abundância, com hiperconsumismo sem nenhuma dificuldade ou necessidade.

Ademais, a forma como a autora escolhe desenvolver as descrições de Katniss das pessoas a qual ela entra em contato na Capital serve para alertar que todos podem ser deslocados de sua condição humana, seja por meio de medo, trabalho excessivo, conformidade e obediência, ou pelas condições de alienação, privação de emoções e acesso a tecnologias.

Na distopia, essa dinâmica constitui o que Claeys denomina despotismo, que é um dos paradigmas que definem a distopia. Na concepção de Claeys (2017, 12) *“Despotism involves inverting friendship and adopting ‘every means for making every subject as much stranger as possible to every other’”*⁴⁵. No trecho supracitado do romance, essa relação de estranhamento é explorada no diálogo dos personagens.

A relação de estranhamento também reverbera a condição feminina de Katniss que, similar aos grupos marginalizados dentro do movimento feminista, é excluída da ideia “universal da mulher”, ou seja, existe uma política de inferioridade dentro do romance que é sentido pela protagonista. Por outro lado, existe uma questão cultural a ser considerada, já que questões de beleza e estética são conceitos representativos da população da Capital. Assim, para os padrões estabelecidos pela sociedade da Capital, Katniss é alguém que não se importa com aspectos de beleza e, portanto, não pertence ao grupo.

Isso levanta duas discussões controversas dentro do feminismo. Primeiro, partindo da ideia de que Katniss abre mão de sua feminilidade, entende-se que Collins quis representar uma identidade singular da protagonista que recusa a cultura da beleza feminina como sinal de protesto para defender sua independência e não necessidade de se tornar um objeto de desejo. Segundo, partindo da ideia de que ela não necessariamente “abre mão” de aspectos representativos da sua feminilidade, mas o que lhe falta são condições sociais que permitam o amadurecimento da ideia

⁴⁵ “Despotismos envolve o ato de inverter amizade para uma adoção ‘do que for necessário para fazer cada indivíduo o mais estranho possível para o outro’ ” (CLAEYS, 2017, p. 12, **tradução nossa**).

de Katniss baseado em aparências, pois as lutas e anseios dela difere do modelo a ela estabelecido.

Sugere-se que ambas as possibilidades podem estar corretas, já que Katniss é situada como uma personagem feminina que possui diferentes identidades e formas de representatividade. A personagem é reconhecida como a garota do 12, a garota em chamas, a amante desafortunada, o tordo, entre outros nomes. Assim, o que se observa na leitura do romance de Collins é a problematização da ideia do sujeito feminino representado como sujeito unificado, para uma noção mais ampla que tem a ver com os feminismos, ou seja, cada um escolhe como ser feminista da sua própria maneira.

Quadro 7: Alienação

<i>The Hunger Games (Livro)</i>
<i>What must it be like, I wonder, to live in a world where food appears at the press of a button? How would I spend the hours I now commit to combing the woods for sustenance if it were so easy to come by? What do they do all day, these people in the Capitol, besides decorating their bodies and waiting around for a new shipment of tributes to roll in and die for their entertainment?</i> ⁴⁶ (COLLINS, 2008 p. 65).

Fonte: a autora

De acordo com Foucault (2014, p. 135), “a disciplina fabrica corpos submissos e exercitados, corpos ‘dóceis’” que consequentemente tornam-se mais ágeis e menos pensantes, o sujeito torna-se alienado. No quadro 7, verifica-se que existe um processo lento e constante de alienação em *The Hunger Games*. Os cidadãos da Capital são os casos mais representativos de alienação na narrativa. Como exemplo, tem-se Effie Trinket, a personagem responsável por “vender” a imagem do time de tributos do distrito 12 por meio da produção de falas, figurinos e personalidades pensados para garantir que os tributos recebam patrocinadores quando estiverem dentro da arena. Assim, Effie genuinamente acredita ser uma honra contribuir para um programa que leva adolescentes a uma arena no intuito de se matarem.

⁴⁶ Como deve ser, imagino, viver num mundo onde a comida surge com um apertar de botões? Como eu passaria as horas que agora dedico vasculhando a floresta em busca de sustento se a comida fosse assim tão fácil de se conseguir? O que eles fazem o dia inteiro, essa gente da Capital, além de decorar os próprios corpos e esperar cada novo suprimento de tributos que vão morrer para garantir a diversão deles.

No entanto, esse processo também se dá em outros níveis, como ocorre nos distritos, quando Katniss, a protagonista da narrativa, está na arena e *“imagine their shouts at the screens, urging us on. I see their faces [...] cheering for us* (COLLINS, 2008 p. 280)”⁴⁷, afirmando que as pessoas dos distritos realmente abraçam o espírito dos jogos. Ou seja, a audiência de cada distrito torce pelos seus tributos, quando, na verdade, deveriam perceber o quão injusto e cruel é aquela condição. Entende-se que, naquele contexto, as pessoas estão muito ocupadas tentando sobreviver para questionar e pensar sobre os poderes totalitários que os forçam a testemunhar tudo aquilo.

Na Capital, os tributos recebem dois treinamentos, um de técnicas de sobrevivência (quase militar), e outro sobre comportamento e representatividade para o show que é televisionado para todo o país. Assim, Katniss e Peeta devem representar o seu distrito durante o período do desfile dos tributos.

Quadro 8: Quem é a Katniss?

<i>The Hunger Games (Livro)</i>
<i>“I’m trying to figure out what to do with you,” he says. “How we’re going to present you. Are you going to be charming? Aloof? Fierce? So far, you’re shining like a star. You volunteered to save your sister. Cinna made you look unforgettable. You’ve got the top training score. People are intrigued, but no one knows who you are”</i> ⁴⁸ (COLLINS, 2008 p. 160).

Fonte: a autora

Destaca-se, no extrato acima, o treinamento de Katniss para estabelecer uma identidade concreta e agradável para a audiência durante a sua entrevista antes dos jogos. No entanto, Katniss não aceita a ideia de ser colocada em uma caixa de representatividade conformista ao ponto que *“by the end of the session, I am no one at all,”* (COLLINS, 2008 p. 118)⁴⁹.

⁴⁷ “imaginá-los gritando para as telas de televisão, incentivando-nos. Vejo seus rostos [...] torcendo por nós”.

⁴⁸ “Estou tentando imaginar o que fazer com você—responde ele. —Como nós vamos apresentar você. Você vai ser charmosa? Distante? Firme? Até agora você tem brilhado como uma estrela. Você se apresentou para salvar a sua irmã. Cinna fez com que você ficasse inesquecível. Você conseguiu a pontuação mais alta do treinamento. As pessoas estão intrigadas, mas ninguém sabe quem você é”.

⁴⁹ “Ao final da sessão, já não sou mais ninguém”.

A recusa ou dificuldade da Katniss em se encaixar em um modelo de representatividade concreto representa o pluralismo identitário da personagem no romance.

De acordo com Butler (2020, p. 24-25),

Se a noção estável de gênero dá mostras de não mais servir como premissa básica da política feminista, talvez um novo tipo de política feminista seja agora desejável para contestar as próprias retificações de gênero e da identidade—isto é, uma política feminina que tome a construção variável da identidade como um pré-requisito metodológico e normativo, senão um objetivo político.

Destaca-se, portanto, a condição de Katniss em meio a uma nova política feminista que habilita a possibilidade da protagonista de possuir identidades variantes, que muitas vezes não correspondem com bases pré-estabelecidas e esperadas em um modelo de sociedade. Katniss, ao tentar representar isso ou aquilo, se comportar de tal forma e não de outra, desejar ser algo para o conforto e benefício de outros, apresenta uma crítica aos modelos clássicos do feminismo, que disseminaram a ideia da mulher, e por conseguinte o sujeito feminista, como um sujeito singular. Ao contestar esse modelo, Katniss se torna um símbolo defensor da interseção de identidades, ou seja, cada indivíduo, independente do gênero, possui a sua própria maneira de ser feminista.

Dessa forma, a protagonista pode ser lida de uma maneira ou de muitas maneiras. Ser ela mesma, nesse momento, é algo crucial para que a sua noção de identidade continue se expandindo de acordo com as condições e situações apresentadas a personagem. Assim, Cinna, seu estilista e único amigo durante todo o processo, a aconselha a agir como ela mesma, pois até então os atos da protagonista só a colocaram em posição de destaque na Capital: ela se voluntariou pela irmã, e ela é uma sobrevivente nata.

Quadro 9: Katniss, a garota em chamas

<i>The Hunger Games (Livro)</i>
<i>"I want the audience to recognize you when you're in the arena," says Cinna dreamily. "Katniss, the girl who was on fire"</i> ⁵⁰ (COLLINS, 2008 p. 67).

Fonte: a autora

Cada distrito é responsável pela produção de alguma coisa e terá que apresentar durante o desfile dos tributos. O Distrito 12 é responsável pela mineração de carvão. Dessa forma, no trecho acima, o estilista Cinna quer que o público reconheça Katniss como a garota em chamas. Katniss não tem muita escolha, e somente segue ordens para garantir sua sobrevivência. Para isso, ela tem que agradar a audiência, tornando-se um símbolo representativo do seu distrito.

Durante toda a promoção dos Jogos Vorazes na Capital os tributos recebem boa alimentação, boas roupas, uma acomodação elegante e tecnológica no intuito de manipular psicologicamente os tributos que, por um pouco período de tempo, esquecem o real motivo de toda a ovação e cuidado com os tributos que no fim das contas só servem de entretenimento. Dessa maneira, Katniss, apesar de reconhecer a sua real situação, ao se vê vestida como a garota em chamas não pode conter a euforia que sente: *"The pounding music, the cheers, the admiration work their way into my blood, and I can't suppress my excitement [...] no one will ever forget me. Not my look, not my name. Katniss, the girl who was on fire"*⁵¹ (COLLINS, 2008, p. 70).

Em seguida, a protagonista é novamente apresentada a realidade de sua situação e todos os tributos serão movidos para a arena, onde terão que lutar para sobreviver não só as condições climáticas idealizadas para os jogos, mas também outros 23 tributos que são esperados se mostrarem viscerais e competidores.

Os jogos são idealizados por um time denominados os "Idealizadores dos jogos" que, por meio de vários dispositivos tecnológicos, criam uma arena cercada por

⁵⁰ "Eu quero que o público a reconheça quando você estiver na arena" diz Cinna, sonhador. "Katniss, a garota em chamas".

⁵¹ "A música alta, os incentivos, as demonstrações de admiração penetram meu sangue, e não consigo suprimir meu entusiasmo [...] Ninguém se esquecerá de mim. Não se esqueceram do meu visual, do meu nome. Katniss. A garota em chamas".

campos de força para que os tributos não escapem. Tudo dentro da arena é controlado através de uma sala de computadores e *games* que controlam não só a arena, mas também quais cenas podem ser transmitidas para os distritos. Esse fator demonstra um controle de informações em um modelo Orwelliano, que coloca a vigilância constante e o controle de informações dentro dos parâmetros de temas representativos de narrativas distópicas. Dessa forma, percebe-se que nos Jogos Vorazes isso não é diferente, já que os tributos são assistidos vinte e quatro horas por dia, de forma que nenhum detalhe se perca ou que nenhum detalhe muito comprometedor acabe sendo televisionado para o público dos distritos.

Após uma semana na Capital, chega o momento da narrativa em que os tributos são posicionados na arena para o início dos jogos. Nota-se que o ambiente escolhido é uma floresta, algo surpreendente e ao mesmo tempo acolhedor para Katniss, pois a personagem passa a maior parte de seu tempo na floresta. Sendo assim, seu conhecimento da fauna e da flora do espaço dos jogos é uma posição de vantagem para Katniss. Isso é perceptível quando a personagem afirma: *“funny enough, I don’t feel too bad. The days of gorging myself have paid off. I’ve got staying power even though I’m short on sleep. Being in the woods is rejuvenating”*⁵² (COLLINS, 2008, p. 152).

Além disso, destaca-se que, durante os jogos Katniss alia-se a outro tributo, Rue, uma garotinha do distrito 11, que apesar de parecer frágil e indefesa é muito esperta e articulosa.

Quadro 10: Aliança

<i>The Hunger Games (Livro)</i>
<p><i>“They feed us a bit extra during harvest, so that people can keep going longer,” says Rue.</i></p> <p><i>“Don’t you have to be in school?” I ask.</i></p> <p><i>“Not during harvest. Everyone works then,” says Rue.</i></p> <p><i>Its interesting, hearing about her life. We have so little communication with anyone outside our district. In fact, I wonder if the Gamemakers are blocking out our conversation, because even though the information seems harmless, they don’t want people in different districts to know about one another</i>⁵³ (COLLINS, 2008 p. 203).</p>

⁵² “É engraçado, mas não estou me sentindo muito mal. Todos esses dias me empanturrando valeram a pena. Estou com força suficiente mesmo dormindo pouco na noite passada. Estar na floresta é revigorante”.

⁵³ “Eles nos dão um pouco mais de comida no período da safra, para as pessoas durarem mais”. “Você não tem de frequentar a escola?” “Não no período da safra. Todos trabalham nessa época do ano”. É interessante ouvir como é sua vida. Temos tão poucas chances de nos comunicarmos com pessoas de outros distritos. Na verdade, imagino se os Idealizadores dos jogos estão censurando nossa conversa porque, mesmo que a informação pareça inofensiva, não querem que as pessoas de distritos diferentes saibam das vidas umas das outras.

Fonte: a autora

Antes de discutir o recorte acima, deve-se estabelecer alguns aspectos que situam o contexto em que a protagonista está inserida para justificar o seu posicionamento ao escolher Rue como uma aliada.

No contexto de *The Hunger Games*, Katniss não teve contato com nenhum outro distrito ou pessoas fora do distrito 12. Tal aspecto ressalta a noção de que não existe um relacionamento afetuosos ou de empatia entre os distritos. Isso é estrategicamente pensado pela Capital no intuito de fomentar um sentimento de desconfiança e competição que garante que os distritos não voltem a se familiarizar ou simpatizar entre si. Em outras palavras, cria-se a ideia do outro como inimigo. Portanto, a Capital mantém o seu poder centralizador e impede o conhecimento da profunda injustiça e crueldade da Capital, que pode incitar sentimentos de revolta nos distritos.

Essa dinâmica reforça a noção de prisão e dominação dos corpos presentes na obra de Collins. Os distritos vivem em circunstâncias diferentes, o que permite a Capital exercitar uma opressão estratégica para cada caso específico de forma que a falta de recursos e conhecimento dessa condição impede uma nova revolução entre os distritos.

Assim, no quadro 10, observa-se as questões de controle de corpos discutidas anteriormente a partir de Foucault (2014). Sabe-se que novas anatomias políticas projetam a ideia dos corpos humanos como objetos de controle, ou seja, exercita-se esses corpos por meio de um processo de disciplina para que se tornem dóceis e eficientes para o governo moldá-los à sua maneira. No diálogo do quadro acima, verifica-se esse controle exercido principalmente no Distrito 11, onde esses corpos experienciam um controle que os tornam vulneráveis às condições impostas pelo governo.

Dessa forma, programa-se a eficácia das pessoas de acordo com os interesses políticos e econômicos do governo por meio da fabricação de corpos mais ágeis e menos pensantes, que nesse caso é exercitado por meio do trabalho forçado e um sistema rígido de punição caso alguém demonstre descontentamento.

Apesar da arena se configurar como um “campo de extermínio”, entende-se que a exposição da protagonista a outras pessoas que não são do seu próprio distrito cria uma condição em que Katniss é introduzida a outras realidades, aflições, problemáticas, outro nível de injustiça que não lhe era familiar até então. Katniss, por essa perspectiva, se encontra incapaz de ignorar a crueldade e injustiça impostas contra Rue, uma criança que, além de ser exposta a condições precárias durante toda a sua vida, teve um infortúnio de ser sorteada para morrer tão jovem.

Essa descoberta desperta na protagonista um aspecto bem característico de sua identidade: ela se importa com os outros. Assim, na capacidade da Katniss de simpatizar com outro distrito e aliar-se a um tributo improvável (considerando que o histórico de aliados na arena envolve apenas tributos fortes e treinados por distritos ricos), a protagonista exprime duas ideias principais. Primeiro, Katniss não vê Rue como uma competidora ou alguém que ela deve matar para aumentar as suas chances de sobrevivência. Segundo, ao simpatizar com outro tributo, a rede singular de pessoas que abrangem o cuidado e a proteção de Katniss se expande. Este traço reforça o papel da protagonista por meio da sua política de cuidado, simpatia e proteção, de influenciadora na transformação do pensamento ativista que coloca a atenção da protagonista não mais direcionada apenas ao seu distrito, mas também para Rue e, conseqüentemente, para o distrito 11 quando Rue morre.

Dessa forma, sobre uma perspectiva feminista, Katniss reforça a importância de resistir contra valores neoliberais que disseminam um discurso individualista. Logo, é possível aferir que Katniss possui uma identidade feminina coletiva. A personagem possui a habilidade de empatizar com o “inimigo” e criar laços de comunidade que expandem o espaço pessoal de Katniss. Isto pode ser lido como uma posição política e ativista no intuito de descentralizar sistemas de poder.

Outro fator refere-se ao controle de informações entre os distritos por meio de cerceamentos entre um distrito e o outro impedindo que as pessoas se imponham contra o sistema. Na arena, essa proteção de informações é feita por meio do controle das câmeras durante os jogos em que o governo escolhe o que será transmitido para os distritos. Porém, quando Katniss obtém esse conhecimento, questionamentos e

reflexões acerca do controle e injustiça do sistema continuam a tomar lugar nos pensamentos da personagem, que a levam a produzir pequenos protestos internos.

Quadro 11: Aliada

<i>The Hunger Games (Livro)</i>
<i>I turn and head back to the stream, feeling somehow worried. About Rue being killed, about Rue not being killed and the two of us being left for last, about leaving Rue alone, about leaving Prim alone back home. No, Prim has my mother and Gale and a baker who has promised she won't go hungry. Rue has only me⁵⁴ (COLLINS, 2008 p. 213).</i>

Fonte: a autora

O quadro acima permite uma outra leitura da aliança de Katniss e Rue. A partir da reflexão interna de Katniss, pode-se observar as dualidades enfrentadas pela protagonista ao aliar-se com Rue. Este ponto também remete a problemática enfrentada pelo sujeito contemporâneo, que não possui mais uma identidade coerente e estável. Ao contrário, sua identidade está se tornando fragmentada, não mais uma única, mas diversas identidades podem estar em conflito ou mal resolvidas (HALL, 2006, p. 12-13).

Nesse contexto, Katniss entra em conflito com as diversas camadas de sua identidade, fazendo com que ela confronte a multiplicidade de identidades adquiridas no seu processo de “mudança”. Primeiro, aos olhos da Katniss, Rue é como Prim e ela precisa protegê-la a todo custo. Esse pensamento faz com que a protagonista descentre a ideia de ser a protetora de sua irmã para se identificar com uma identidade temporária que a força proteger Rue. Nesse processo, Katniss deixa de lado a sua prioridade inicial de voltar para casa e continuar protegendo Prim. Essa concepção, na perspectiva de Hall (2006, p. 13), pode ser acessada por meio da ideia de que o sujeito assume diferentes identidades em diferentes momentos. Dessa forma, os questionamentos da personagem mostram como essas identidades contraditórias a empurram em direções opostas.

Ademais, a aliança das duas transforma a condição de Katniss na narrativa. Rue narra as condições de vida no Distrito 11 para Katniss de tal forma que a

⁵⁴ Viro-me e volto para o riacho, um pouco preocupada: com a possibilidade de Rue ser morta, com a possibilidade de Rue não ser morta e nós duas sermos deixadas por último, com o fato de deixar Prim abandonada. Não, Prim tem minha mãe e Gale, e um padeiro que prometeu que ela não passará fome. Rue só tem a mim.

protagonista começa a colocar diversos posicionamentos em perspectiva e a questionar a sua própria condição no Distrito 12.

A partir disso, a narrativa chega a um momento de ruptura quando o plano de Katniss e Rue de explodir a comida dos carreiristas (nome dado aos tributos aliados dos distritos 1 e 2, os mais ricos e privilegiados) é um sucesso, porém ao se separarem na arena Rue cai em uma armadilha e é assassinada. A morte da garotinha desperta em Katniss uma fúria que corresponde a sua incapacidade de proteger Rue, ou ela mesma dos outros tributos. Mais importante que isso é quando Katniss entende que *“It’s the Capitol I hate, for doing this to all of us”*⁵⁵ (COLLINS, 2008, p. 236). Esse trecho representa um momento importante para a construção da protagonista como um símbolo de resistência ao sistema opressor que manipula os papéis e os corpos dos tributos.

A união da política da protagonista de se importar, cuidar e proteger ligada aos diversos momentos em que Katniss desafia o governo opressor expande a compreensão de sujeito feminino de Katniss. As ações e anseios de criar laços afetivos que vão diretamente contra tudo o que é imposto pela Capital faz com que Katniss represente um símbolo de união e resistência que coloca em perspectiva quem realmente é o inimigo alvo do movimento iniciado por Katniss ao atuar de forma inesperada em relação a Rue.

Quadro 12: Momento de confronto

<i>The Hunger Games (Livro)</i>
Rue’s death has forced me to confront my own fury against the cruelty, the injustice they inflict upon us. But here, even more strongly than at home, I feel my impotence. There is no way to take revenge on the Capitol. Is there? ⁵⁶ (COLLINS, 2008 p. 236).

Fonte: a autora

Durante todo o romance, a protagonista expressa de forma recolhida e tímida sua raiva e descontentamento sobre o pesadelo que lhe é infligido, de forma que a personagem acredita não possuir uma voz ou habilidade de resistir a tudo isso. Porém,

⁵⁵ “É a Capital que odeio. Por fazer isso com todos nós”.

⁵⁶ A morte de Rue me forçou a confrontar a minha própria raiva contra a crueldade, a injustiça que infligem sobre nós. Mas aqui, de modo até mais forte do que em casa, sinto a minha impotência. Não há como se vingar da Capital. Ou será que há?.

o fato de os jogos serem transmitidos para toda a Panem permite a Katniss o seu palco de vingança e o momento ideal para fazer algo que levante um sentimento de descontentamento não só a ela, mas que alcance os outros tributos, os distritos, a população residente da Capital, e principalmente, que a Capital seja publicamente envergonhada pelas consequências geradas pela barbaridade dos Jogos Vorazes.

Katniss recolhe o corpo de Rue e envolve a pequena garotinha em volta de uma cama de flores cobrindo a ferida e o sangue. A atitude de Katniss provoca a Capital para se responsabilizar pelos seus atos cruéis. Alternativamente, mostra aos demais que existe uma parte em cada um dos tributos que o governo não pode dominar ou controlar. Rue, Katniss, Peeta e os distritos não são apenas objetos designados para os Jogos Vorazes. A centelha de esperança fornecida pela Capital através dos jogos, de se tornar um vitorioso e viver uma “vida de celebridade”, se expande para uma esperança crescente que carrega o anseio da personagem de alcançar liberdade de todo o sistema, imagens de um outro lugar começam a surgir. Assim utopia e distopia conversam dentro da narrativa de Collins.

Essas imagens de esperança podem ser lidas a partir da relação da Katniss como o tordo.

Quadro 13: O tordo (Mockingjay)

<i>The Hunger Games (Livro)</i>
<p>“You have mockingjays?” I ask. <i>“Oh, yes. I have a few that are my special friends. We sing back and forth for hours. They carry messages for me,” she says</i>⁵⁷ (COLLINS, 2008 p. 212).</p>

Fonte: a autora

O trecho do quadro 13 descreve um momento de estabelecimento de confiança entre Rue e Katniss, pois o tordo é um pássaro em que Rue conhece e confia. Ao ver Katniss usando um broche do tordo, cria-se um laço que une ambas as personagens. O pássaro, ao longo da narrativa, é relacionado a protagonista por que é algo representativo do distrito 12. Assim, Katniss passa por uma evolução da ideia de corpo

⁵⁷ “Existem tordos no seu distrito?”

“Existem. Tenho alguns que são os meus amigos especiais. Cantamos juntos por horas e horas. Levam mensagens para mim”.

concreto para um campo que compreende a junção de forças simbólicas que a coloca numa perspectiva pós humanista.

De acordo com Claeys (2017, p. 78), *“for a millennia we have worried about the boundaries between animals and human, and tried (mostly) to resist our animal side”*⁵⁸. Portanto, compreende-se que existe uma ambiguidade quando se trata da ideia de ser humano na narrativa pela demonstração do poder da Capital em manipular a ‘humanidade’ da protagonista durante a narrativa. Observa-se que a partir do momento em que os tributos são levados para a Capital, existe um cenário que constrói a ideia de “civilização” e “arena”. Os tributos são embelezados para que pareçam mais humanos durante as entrevistas. Em seguida, os tributos são posicionados em um espaço competitivo e desenhado para trazer o lado ‘animal’ dos tributos. Isto gera um processo de desumanização que “justifica” e distorce um ideal de moralidade que permite um show de matança de jovens e crianças por nada.

Adiante, Claeys explica que *“In the early twenty-first century, the boundaries of ‘human’ identity become increasingly blurred. Some describe these phenomena as ‘post-human’”*⁵⁹. Dessa forma, Katniss quebra as barreiras estrategicamente definidas pela Capital para manter o público consumidor dos jogos alienados e conformados com a situação. A protagonista inicia um processo de metamorfose para o tordo, que representa um preenchimento dentro das lacunas sociais e culturais que por muito tempo serviram de meio para justificar a desigualdade e exclusão entre os distritos.

Katniss se estabiliza no campo de um sujeito contemporâneo que sugere uma alternativa para além do modelo imposto pelo governo. O tordo representa um sujeito plural e subjetivo que carrega uma mensagem de esperança, igualdade e justiça para todos aqueles subjugados pela opressão ou pelo controle de poderes centralizadores e absolutos.

⁵⁸ “Por milênios nós temos nos preocupado com as barreiras entre animais e seres humanos, e tentado (na maioria das vezes) resistir nosso lado animal”.

⁵⁹ “No início do século XXI, as barreiras da identidade ‘humana’ se tornam gradativamente mais indistintas. Alguns descrevem esse fenômeno como pós-humanismo”.

Quadro 14: Amantes desafortunados

<i>The Hunger Games (Livro)</i>
<i>"You are supposed to be in love, sweetheart. The boy's dying. Give me something I can work with!" And he's right. If I want to keep Peeta alive, I've got to give the audience something more to care about. Star-crossed lovers desperate to get home together. Two hearts beating as one. Romance⁶⁰ (COLLINS, 2008 p. 261).</i>

Fonte: a autora

Durante a semana dos tributos na Capital, antes da arena, Katniss e Peeta são apresentados pelo seu time por meio de uma propaganda de tributos que não se odeiam, mas que estão orgulhosos de representar o seu distrito através do simples ato de segurarem as mãos no evento do desfile dos tributos. No entanto, o gesto pode ser interpretado como uma afronta a ideologia do governo, de que os tributos não devem confiar uns nos outros, considerando o fato de que somente um pode sair vivo.

Depois, durante as entrevistas dos tributos, Peeta afirma estar apaixonado por Katniss há um longo tempo e que estar com ela na arena é algo devastador para ele. Katniss recusa a declaração por pensar que Peeta está tentando fazê-la parecer fraca. A atitude de Katniss, de recusar a narrativa romântica imposta sobre eles, a coloca numa condição de ruptura de mulher inclinada ao romance. No entanto, ao refletir melhor sobre aquilo Katniss chega à conclusão de que a representação de "amantes desafortunados" só a permite fazer uso de outras maneiras de manipular a interpretação de sua imagem durante as transmissões dos Jogos Vorazes.

Na arena, após a morte de Rue, a Capital tenta manipular a ideia de "amantes desafortunados" como forma de distração após a ação de Katniss ao se vingar pela morte de Rue. Isso pode ser lido como uma tentativa de construir uma narrativa romântica no intuito de desviar a atenção das atitudes de revolução de Katniss. Com isso, os idealizadores dos jogos mudam a regra dos jogos de que somente um tributo pode ser vitorioso; agora, dois podem ser vitoriosos caso sejam do mesmo distrito.

No entanto, vale apontar que Katniss é uma sobrevivente e em nenhum momento dentro da narrativa pareceu precisar de Peeta para garantir sua sobrevivência. Katniss intencionalmente decide se colocar numa posição vulnerável

⁶⁰ "Para todos os efeitos, vocês se amam, queridinha. O garoto está morrendo. Vê se adianta meu lado!" E ele está certo. Se eu quero manter Peeta vivo, tenho de despertar mais simpatia no público. Amantes desafortunados desesperados por voltar para casa. Dois corações batendo como um só. Romance.

para cuidar, proteger e manter Peeta vivo, o que direciona novamente a política não individualista da personagem na busca pela igualdade dentro de sistemas opressores.

No trecho do quadro 14, percebe-se que Katniss usa este atributo como oportunidade para conseguir a simpatia dos patrocinadores no intuito de receber presentes (comida, remédio, entre outros). A atitude calculada da personagem expande a noção de como relacionamentos românticos são interpretados. Katniss conscientemente faz uso de ferramentas empregadas a personagens femininas para controlar como sua própria história é encarada.

No entanto, essa centelha de esperança é rapidamente retirada quando só resta Katniss e Peeta na arena e a regra é novamente revogada: somente um tributo pode ser vitorioso. Peeta pede a Katniss que o mate para que ela saia viva da arena, mas Katniss recusa e mais uma vez toma uma atitude que demonstra o seu posicionamento não individualista em prol de um ideal de comunidade, igualdade e justiça. Peeta afirma que *“we both know they have to have a victor”*⁶¹ (COLLINS, 2008, p. 344). Porém, Katniss mais uma vez descentraliza a manipulação e o controle da Capital sobre ela e as pessoas a quem ela oferece a sua rede de cuidado e proteção por meio da sugestão de que se ambos morrerem não haverá um vitorioso. Assim, a Capital não consegue o que quer e termina sem mexidas no seu próprio jogo

Katniss se coloca em risco em diversos momentos para garantir a sua sobrevivência e a de Peeta, o que reforça a noção de Katniss como uma personagem representativa do movimento feminista da *Third wave*, que lutam por valores de comunidade, cuidado, e descentralização de sistemas de poder que oprimem grupos de pessoas marginalizadas e em posição de desvantagem.

Assim, os idealizadores e a Capital são impedidos do seu poder de domínio e são forçados a reconhecer a derrota e anunciar ambos Katniss e Peeta vitoriosos do distrito 12. Em seguida, os tributos são removidos da arena e direcionados a Capital novamente, onde irão ser coroados vitoriosos e depois voltar para o distrito 12.

Quadro 15: O vitorioso

<i>The Hunger Games (Livro)</i>
--

⁶¹ “Nós dois sabemos que eles precisam de um vitorioso”.

*What would my life be like on a daily basis? Most of it has been consumed with the acquisition of food. Take that away and I'm not really sure who I am, what my identity is. The Idea scares me some*⁶² (COLLINS, 2008 p. 311).

Fonte: a autora

Quando coroada, Katniss contempla as dúvidas e incertezas de sua própria identidade devido a transição de experiências vivenciadas ao longo da narrativa que a fazem perder a noção de quem ela é, ou melhor, de quem ela costumava ser. De acordo com Hall (2006, p. 9), este aspecto constitui uma “crise de identidade”, ou seja, o indivíduo passa por um processo de transformação de sua identidade pessoal por meio de deslocamentos tanto de seu lugar cultural quanto de si mesmo. Compreende-se que esses questionamentos da personagem, vistos no quadro 15, configuram um dos momentos de realização da perda de uma identidade fixa para a construção de uma identidade aberta, que é característica de um indivíduo pós-moderno, que continua sendo fluido e relativo.

A questão do indivíduo pós-moderno pode ser ressaltada pelo recorte em que Katniss expressa um medo em relação a sua identidade, fato esse que também expressa a multiplicidade de identidades encontradas em personagens femininas de obras contemporâneas. Isso consequentemente afeta as questões de gênero que, como afirma Butler, é um problema que exige uma política flexiva e não essencialista. Assim, Collins constrói Katniss a luz dos ideais e valores da corrente de pensamento dentro do feminismo *Third Wave*, de modo que se evidencia uma política e ética de cuidado com o próximo que dá continuidade e expande a noção de gênero e sujeito feminino dentro da obra distópica.

Além disso, deve-se ressaltar que o romance chega ao fim com uma perspectiva ao mesmo tempo positiva e pessimista, já que a intenção da Capital de focar no romance jovem como forma de distração para os atos de revolta ao redor dos distritos foram falhas. Assim, os distritos influenciados pelas ações e tomadas de decisões de Katniss dentro da arena colocaram o domínio e o controle que a Capital exerce em

⁶² Mas... e aí? Como seria minha vida diária? A maior parte dela é dedicada à busca de comida. Se tirarem isso de mim, nem tenho mais certeza de quem sou, de qual é a minha identidade. A ideia me assusta um pouco.

xeque ao ponto que Katniss foi capaz de distorcer as próprias leis e regulamentações que regem o objetivo dos Jogos Vorazes. Dessa forma, por suas ações, a personagem rompe e descentraliza sistemas de poder.

Por outro lado, nota-se uma transformação da noção de arena no fim do romance, pois a vitória de Katniss e Peeta foi vista pela Capital como uma forma de revolta ao governo. O espaço da arena em que Katniss passa por uma metamorfose do tordo agora é deslocado para o distrito 12, onde mora sua Mãe e Irmã, e Gale, que agora estão também expostos e vulneráveis a influência e punição da Capital.

Essa dinâmica do Pós-Jogos Vorazes é explorada na sequência do romance *Catching fire*, (2009), que trabalha a temática dos vitoriosos como produtos de entretenimento e consumo da Capital. Afinal, os vitoriosos são celebridades que possuem um papel a ser definido e controlado pelo governo, caso essa representatividade estratégica imposta não seja um sucesso os vitoriosos/tributos pagam o preço. Katniss sabe disso já que ela ainda é a garota em chamas, mas também é o tordo. Essa dualidade é desenvolvida ao longo da trilogia.

4.1.2 “The Mockingjay”: Katniss Everdeen entre as páginas e as telas

Na seção “A leitura de um romance e a escrita de um filme: Estudos de adaptação fílmica” foi discutida a relação entre a literatura e o cinema e como as duas artes se influenciam mutuamente. Nesse contexto, a crescente onda de adaptações de obras literárias para o cinema na contemporaneidade inclui Suzanne Collins e Gary Ross, de modo que suas narrativas, na literatura e no cinema, respectivamente, tornam-se reconhecidas a partir de diferentes pontos de vista.

Nesta seção, foi feita uma análise com base em alguns fotogramas recortados do filme no intuito de observar a tradução da personagem Katniss Everdeen, bem como suas construções e sentidos dentro da narrativa.

O filme *The Hunger Games* foi lançado em março de 2012 e tornou-se recorde de bilheteria em diversas regiões do mundo, agregando a popularidade do romance e estendendo o mundo diegético criado por Collins para a película fílmica. O filme possui duração de aproximadamente duas horas e meia e apresenta os personagens centrais

da obra literária por meio do *casting* de Jennifer Lawrence (Katniss Everdeen), Willow Shields (Primrose Everdeen), Josh Hutcherson (Peeta Mellark), Liam Hemsworth (Gale), entre outros.

A obra literária de Suzanne adaptada por Gary Ross apresenta um roteiro que segue a jornada da protagonista, Katniss Everdeen, em um percurso narrativo semelhante aos eventos detalhados no romance. Nesse contexto, assim como na obra literária, o filme narra as três etapas do romance: “os tributos”, “os jogos”, e “o vitorioso”, apresentando cenários distópicos situados em sua grande maioria na Carolina do Norte, nos Estados Unidos, como o condado de Burke e Charlotte, entre outras locações que também contribuíram para a construção fílmica de Gary Ross.

O filme conta com a direção de fotografia de Tom Stern, cujas filmagens mesclaram tomadas internas (com pós-produção) e cenários exteriores. Assim, Tom faz uso de luzes contrastantes para emular um olhar natural e orgânico do local onde a cena estava sendo gravada. Várias outras cenas foram pensadas para que o espectador visualizasse os desfechos através do “olhar do personagem” (câmera subjetiva). Além disso, durante cenas de perseguição, observa-se que Tom cria uma fotografia mais “natural”, alternando as luzes solares, sombras e escuridão por meio de movimentos fluidos da câmera. As cores e a manipulação das luzes naturais dos ambientes reforçam tons de um cenário dramático e opressivo, alternando entre planos com paisagens naturais e paisagens abandonadas e destruídas, que contribuem para a construção distópica cinematográfica do romance de Suzanne Collins.

Collins e o diretor Ross trabalharam em conjunto na escrita do roteiro da adaptação fílmica, o que configura, na prática, o cruzamento de fronteiras entre a literatura e o cinema que cada vez mais torna-se interdependente na construção de narrativas. Nesse sentido, observa-se que, devido a grande influência comercial da escola de cinema hollywoodiana, as adaptações da série aconteceram em anos seguidos: *The Hunger Games* em 2012, *Catching fire* em 2013, *The Mockingjay Part 1* em 2014 e *The Mockingjay Part 2* em 2015. Tal pressa fez com que Gary Ross deixasse a franquia após a adaptação do primeiro volume devido ao curto período para a construção e gravação dos longas.

No filme, percebe-se a acentuação da construção de cenas e sequências com foco voltado para a personagem principal Katniss Everdeen. Com isso, o diretor explorou planos de primeiro plano do rosto da personagem, bem como a técnica de câmera subjetiva, ressaltando o olhar da protagonista. Tais construções fazem com que o espectador visualize os conflitos internos da personagem.

No início do longa metragem têm-se um prólogo em que é descrito que a ordem dos fatores que segue o filme é devido ao tratado de traição sancionado como forma de punição pela rebelião dos distritos quase dois séculos atrás. Esse recorte foi adicionado a trama da obra fílmica no intuito de situar o espectador sobre o contexto e a linha narrativa construída pelo diretor Gary Ross, além de reforçar o drama causado pelas mudanças do mundo, que levaram as populações a uma sociedade opressiva e desigual.

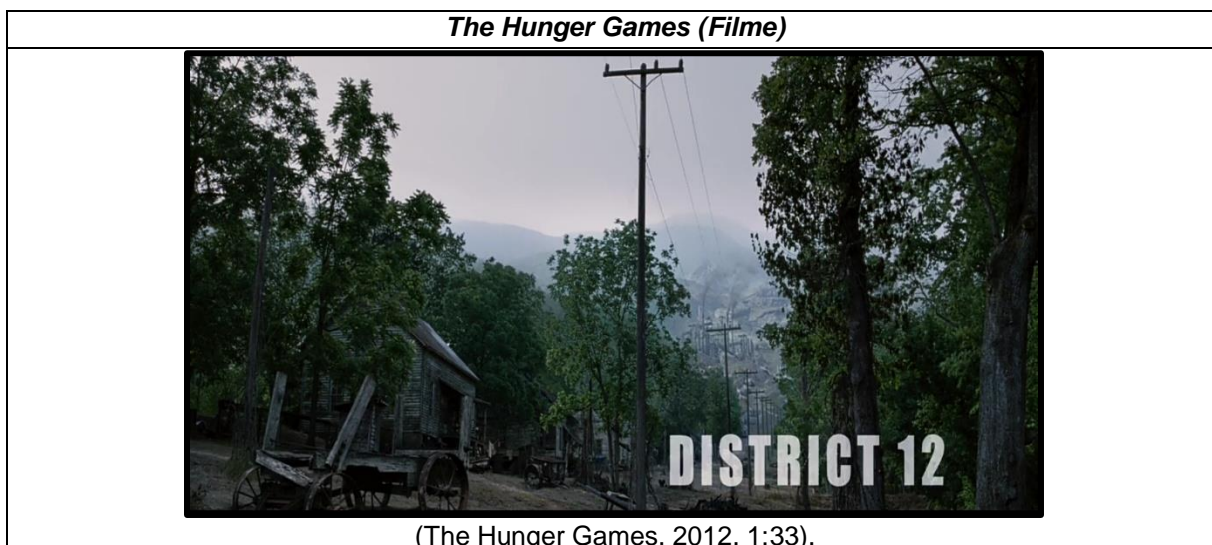
Os fotogramas abaixo mostram um recorte do filme, ressaltando dois cenários distintos principais onde ocorrem os eventos dramáticos e a jornada da protagonista.

Figure 2: A Capital



Fonte: a autora

Figure 3: O Distrito 12



Fonte: a autora

Na figura 2, enfatiza-se a opulência da Capital por meio de uma entrevista entre o anfitrião dos Jogos, Caesar Flickerman, e o idealizador dos jogos, Claudius Templesmith, sobre os valores culturais e morais dos *Jogos Vorazes* para todos os cidadãos de Panem. Por outro lado, na figura 4, tem-se um cenário inverso da realidade provocada por tais valores—a protagonista, Katniss Everdeen, tenta acalmar os gritos de terror de sua irmã mais nova, desconsolada pelo medo de ser escolhida durante a colheita.

Pode-se citar também a escolha do diretor em enfatizar a mudança de cenário dos distritos e da Capital por meio da construção da imagem. Nota-se que o primeiro enquadramento contrasta fortemente com as cenas que se passam nos distritos. Nas cenas construídas para representar os distritos opta-se por uma fotografia com cores neutras e pouca iluminação. Por outro lado, a fotografia das cenas da Capital revela cores fortes com muita saturação ao ponto que, de forma subjetiva, exprime a ideia de um mundo de fantasias e irreal. Dessa forma, no processo de tradução da obra literária para a fílmica, questões como a composição de uma imagem contribui significativamente para a representação das diferenças entre os dois ambientes.

Ainda sobre a figura 3, deve-se ressaltar a escolha do cenário para gravação da cena. Henry River Mill Village é uma vila abandonada situada na Carolina do Norte

no condado de Burke. A escolha dessa locação, no olhar de Ross, exprime exatamente a ideia de um distrito negligenciado pela Capital por ser o mais pobre entre todos os outros. Na sequência das imagens posteriores a figura 3 é representado o espaço em relação a protagonista. Através do ponto de vista de Katniss, tem-se a impressão das dificuldades e das condições de vida enfrentadas no Distrito 12, com fome, pobreza, doenças e medo.

A figura 3 também destoa da cena construída na figura 2, pois durante a entrevista, Claudius Templesmith afirma que os Jogos Vorazes “é nossa tradição, vem de uma parte dolorosa de nossa história, mas foi a forma que achamos de lidar com isso [...] acho que é algo que une todos nós”. A fala é então cortada para o Distrito 12 onde Prim acorda aos gritos e apavorada com a possibilidade de ser escolhida durante a colheita. Tal procedimento reforça o papel da montagem no cinema para representar ou transferir mensagens que contribuem para a percepção do espectador em relação a narrativa.

Figure 4: Katniss conforta Prim



Fonte: a autora

Ao observar a figura 4, por meio de um plano médio, que foca as personagens no centro do quadro fílmico, pode-se afirmar que o filme reforça a jornada da

protagonista observada no romance, pois Katniss surge como uma personagem feminina com uma forte política de cuidado, proteção e afeto.

A narrativa fílmica enfatiza, em diversos momentos, principalmente nas imagens iniciais (Katniss confortando e seguindo o seu papel de chefe da família), que Katniss se importa e é extremamente protetora em relação a sua irmã mais nova Prim. Essa construção prévia alinhada a tensão que é desenvolvida por meio de montagens de imagens por todo o Distrito 12 prenuncia que algo ruim está prestes a acontecer: o dia da colheita se aproxima.

Essa perspectiva reforça a compreensão de Katniss como uma personagem heroica, que coloca a necessidade e a segurança do próximo acima da sua própria. O dia da colheita também é um evento que lhe afeta diretamente já que seu nome também será colocado no sorteio. No entanto, Katniss parece conter as suas próprias aflições para confortar e ajudar o próximo, revelando uma identidade a favor do coletivo ao invés de atitudes e ações voltadas para benefícios individualistas. A narrativa fílmica toma a mesma rota do romance, em que Prim é escolhida como tributo feminino do Distrito 12.

Figure 5: Katniss se voluntaria no lugar de Prim



Fonte: a autora

Uma vez que Katniss se voluntaria no lugar de sua irmã como tributo, percebe-se que a protagonista recebe uma tradução focada não completamente no pessimismo

que envolve a cena dramática, mas na sua posição de ativismo e resistência. Observa-se na figura 5, a partir de um plano médio, a condição de Katniss em relação aos demais. A personagem caminha em frente com a cabeça erguida e os ombros para trás criando uma noção de liderança em relação as pessoas desfocadas no fundo da imagem. Essa perspectiva, associada a escolha da composição de cores neutras, ressalta, ainda que de forma sutil, um destaque a personagem. Além de ser colocada de maneira centralizada, a protagonista é diferenciada através da cor azul de suas vestimentas, em contraste com o branco, preto e cinza que configura todos os outros.

Como ressaltado anteriormente, este é um momento importante para a narrativa, pois marca o primeiro ato altruísta e heroico da personagem, que possibilita o começo da jornada da protagonista marcado por tomadas de decisões que colocam diferentes temas, contextos e perspectivas em relação a condição da Katniss.

No cinema, a tradução de Katniss segue uma linha similar as lutas e perspectivas apresentadas no romance. No entanto, percebe-se que o longa metragem opta por apresentar uma personagem menos contida e mais revolucionária, papel esse que será desenvolvido gradativamente no romance e sua respectiva adaptação. No filme, esse processo transformativo acontece de maneira mais direta e acelerada desde a adaptação do primeiro volume. Isso ocorre devido a característica dos filmes em seguir um tempo pré-determinado pela produção, geralmente de duas horas. Enquanto um filme de ação, os acontecimentos devem estar sincronizados de modo a apreender a atenção dos espectadores.

Figure 6: Katniss e Peeta seguram as mãos



Fonte: a autora

Assim como ocorre no romance, o filme reproduz o momento em que Katniss passa a ser reconhecida como a garota em chamas, visto na figura 6. Pode-se inferir que a imagem acima reforça o sentimento de orgulho de Katniss e Peeta de estarem representando o seu distrito. Ao mesmo tempo, o ato de Katniss e Peeta segurarem as mãos é traduzido por um sentimento de revolta, já que o controle e o domínio da Capital (em determinar somente um vencedor) deveria despertar nos tributos um sentimento de desconfiança e competitividade, reforçando assim um sentimento de oposição e insatisfação. A imagem segue um fluxo que contrasta diretamente com os valores e estratégias de manipulação exercidos pela Capital, resultando em ainda outro ato sutil de revolta.

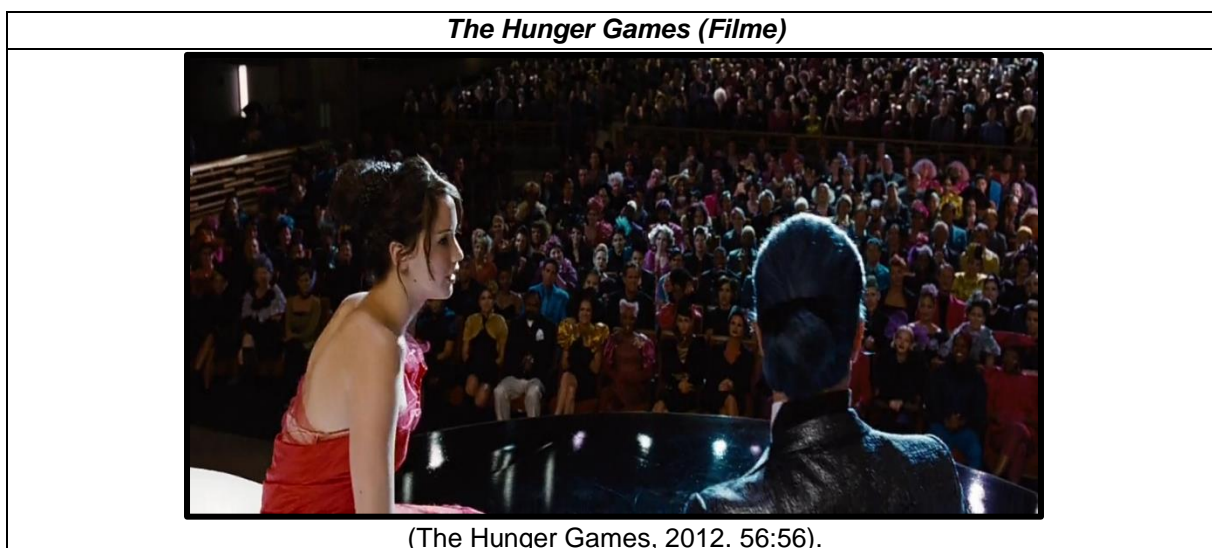
O fato de as imagens do filme serem compostas a partir da centralização de ambos, Katniss e Peeta, em diferentes momentos na narrativa, traduz a ideia de continuidade das diferentes correntes e dimensões dentro do movimento feminista. A segunda onda defende valores de independência e luta contra sistemas patriarcais. O cinema contribui para a crítica defendida pela Terceira onda do feminismo ao colocar Katniss em uma condição de ativismo e luta por direitos iguais, independente do gênero. Na narrativa fílmica, percebe-se que a protagonista planta ideais que

defendem um movimento contra o controle da Capital que é configurado de forma totalitária e centralizadora.

Para melhor esclarecer, na continuação de ambas as obras, literária e fílmica, é revelado que o Distrito 13 não foi completamente dizimado durante o bombardeio da Capital. O Distrito vive no subterrâneo e é liderado por uma mulher, A Presidente Coin, que vai ajudar Katniss a unir os Distritos e levantar uma revolta contra a Capital. No entanto, Katniss não desenvolve um relacionamento muito propenso com a Presidente Coin pois nota desde cedo as propensões de Coin em querer repetir o ciclo novamente e tomar o lugar do Presidente Snow como líder de um sistema centralizador e totalitário. Após a morte de Snow, Coin sugere que os jogos continuem, só que dessa vez com as pessoas da Capital. Essa dinâmica reforça a compreensão de feministas da terceira onda de que qualquer ser humano é capaz de abusar do poder.

Ao tomar conhecimento das Intenções de Coin, Katniss decide matá-la. Seu ato expande ainda mais a condição feminista da protagonista como alguém que defende uma política de liberdade, igualdade e fraternidade independente do grupo social ou gênero da pessoa.

Figure 7: Katniss no palco



Fonte: a autora

Figure 8: Katniss na arena



Fonte: a autora

Os fotogramas acima mostram, em diferentes enquadramentos, o deslocamento da personagem ao longo da narrativa. Enquanto na figura 7 Katniss aparece na Capital, em frente a uma plateia controlada, na figura 8, a personagem é mostrada em primeiro plano, evidenciando suas nuances psicológicas que marcam a saída de Katniss de um mundo (brilhante e irreal) e sua entrada em outro (perigoso e brutal). Essa dinâmica reforça a reprodução fílmica do controle e domínio da Capital, que cria condições extremas e de confronto entre os tributos na arena.

Katniss precisa sobreviver, embora não concorde com a injustiça dos jogos. Nesse contexto, a protagonista deixa o seu “lado animal” e primitivo surgir para que possa garantir sua sobrevivência. Essa noção é desenvolvida de forma sutil no romance, pois Katniss se mostra, em muitos momentos, incerta sobre suas atitudes. No filme, tal característica de Katniss é mais explícita e acentuada, com o intuito de marcar sua luta contra as injustiças da Capital.

Outro fator central explorado no filme se refere a destreza da Katniss com o arco e flecha, o que gera um elemento simbólico para a narrativa. No cinema, diversas cenas são construídas ao redor dessa perspectiva reforçando a posição de vantagem da Katniss em relação aos outros tributos. Suas habilidades na floresta, durante os

jogos, funcionam como uma vantagem, mas também uma posição protetora dos demais tributos.

Figure 9: Katniss e Rue



Fonte: a autora

Na sequência, Katniss está na arena e se depara com Rue, uma garotinha tributo do Distrito 11. Rue é muito inteligente e esperta, mas ainda muito jovem e indefesa para ser colocada em uma posição em que precise usar a violência para garantir sua sobrevivência. No início da trama, o caráter protetor e acolhedor de Katniss é reforçado. Porém, na arena, Katniss é colocada em uma condição de conflito pois se aliar com Rue significa colocar diversos aspectos de sua identidade como a garota do Distrito 12 de lado para reconhecer e proteger a humanidade de uma garotinha em posição de desvantagem, em um ambiente corrosivo e manipulado por um sistema de poder centralizador e totalitário.

Vimos, anteriormente, que Katniss pode ser lida como uma personagem feminina caracterizada dentro do movimento feminista da terceira onda. No cinema essa condição é traduzida na forma como Katniss acolhe Rue sem pensar nas consequências individuais que isso implica para ela. Katniss procura conhecer as aflições e lutas que atravessam a garota de um outro distrito.

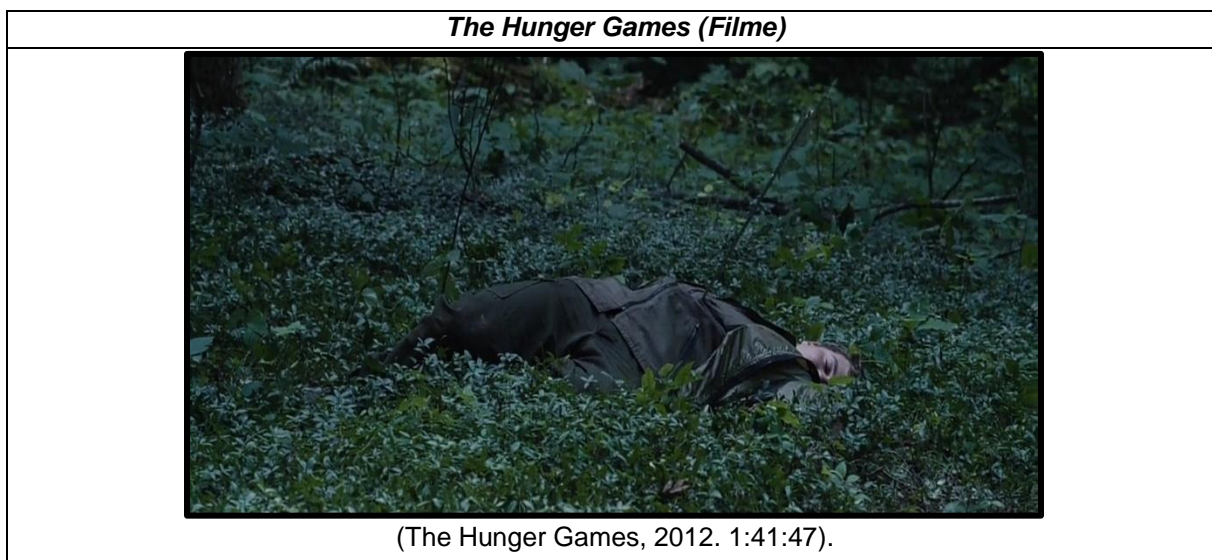
No quadro acima, o espectador visualiza a cena através de um plano *plongée*, enquadramento geralmente utilizado para transmitir a ideia de poder. Na cena, a câmera é colocada de forma que as personagens são vistas em uma perspectiva de olhar de cima para baixo, o que tende a diminuí-las naquele ambiente hostil. No entanto, nota-se que o ângulo também permite a interpretação de um ninho em que dois “animaizinhos” tentam se proteger dos perigos ao redor ou da realidade das condições impostas dentro da arena.

Figure 10: A morte de Rue



Fonte: a autora

Figure 11: O garoto do Distrito 1



Fonte: a autora

A morte de Rue, apresentada na sequência acima, representa um momento de clareza para Katniss, pois a protagonista compreende que a Capital é a responsável por aquele acontecimento. A protagonista percebe quão injusta e cruel é a força da Capital sobre os tributos e os distritos, que são objetificados e usados como peões no jogo de controle do Governo. Assim, como forma de envergonhar e mostrar para a Capital que Rue é mais do que um ornamento de entretenimento dos jogos, Katniss mostra gentileza e cuidado como forma de evidenciar que eles não controlam tudo o que as pessoas podem ser na arena ou nos distritos.

Vale ressaltar a forma como o diretor Ross decide traduzir todos os sentimentos de revolta ao direcionar o olhar de Katniss para a câmera que está transmitindo a cena para toda Panem. Katniss, nesse momento, não esconde ou contém suas emoções. A protagonista direciona a sua raiva para a Capital de forma que permite o espectador um momento de realização junto a protagonista. Assim, os acontecimentos trágicos, violentos e sanguinários dentro da arena são meramente um jogo de controle idealizado para perpetuar o medo entre os distritos e nada mais. Essa noção aliada ao clima de esperança acentuado por Katniss traçam o cenário ideal para que sentimentos de união passem a serem visualizados no filme.

Figure 12: Katniss e o Distrito 11



Fonte: a autora

Nas cenas seguintes, a partir da construção de um enquadramento médio, mostra-se a imagem da personagem em relação ao Distrito 11, que a assiste através de uma tela. Essa dinâmica trabalha o impacto das ações de Katniss na arena, direcionando o espectador a entender o poder da mídia e seu controle na Capital. Katniss usa o aspecto negativo de vigilância dentro da arena para envergonhar e criar uma rede de ligação entre o Distrito 12 e o Distrito 11. Esse fator reforça mais uma vez a política de comunidade, afeto, proteção e de pluralismo coletivo que se estende e dá lugar aos primeiros atos de resistência que servirão de base para o amadurecimento de um movimento em favor da liberdade, igualdade e fraternidade.

Na tradução fílmica, percebe-se que Ross opta por dar ao espectador um olhar subjetivo, ou seja, ao visualizar o enquadramento acima o espectador se sente posicionado dentro da imagem como se estivesse junto a população do distrito 11, convidando o público visualizador a se juntar ao movimento iniciado pela protagonista.

Um aspecto interessante retratado na figura 12 é a repetição da imagem de Katniss no quadro. Tal procedimento pode ser relacionado às múltiplas identidades da personagem, que carrega uma condição de sujeito plural e fragmentado ao invés de concreto e unificado. Portanto, o filme explora a percepção subjetiva do espectador em relação a Katniss. Naquela sequência da narrativa, a protagonista se encontra em

uma condição de fala contra a injustiça, contra a discriminação, contra a opressão, e manipulação psicológica e dos corpos das pessoas que são muito mais do que meros objetos de entretenimento.

Na sequência, pode-se comentar o símbolo oferecido pela protagonista para representar sua resistência que, apesar de silenciosa, carrega grande poder expressivo.

Figure 13: Distrito 11 e o *Three Finger Salute*



Fonte: a autora

O símbolo usado por Katniss é conhecido e traduzido do romance como o *Three Finger Salute* e tem a ver com a compreensão e reconhecimento das lutas, desafios e o sofrimento por trás de diversos grupos de pessoas. Para os distritos oprimidos, o ato é concretizado numa atitude de resistência a injustiça do sistema que obriga crianças e jovens a lutarem em uma arena com o custo da vida dos vinte e três tributos sorteados. O simples ato da protagonista é um momento crucial para inspirar atos de revolta contra o sistema.

A Intenção da protagonista é traduzida e reforçada por Ross, que acrescenta a trama cenas diretamente do Distrito 11 em repostas as decisões e atitudes da personagem dentro da arena. O momento de revolta é rapidamente contido pela Capital. É nesse contexto da narrativa que o líder Snow comenta: “esperança. É a única coisa mais forte do que o medo. Um pouco de esperança é eficaz. Muita

esperança, é perigoso. Uma centelha é boa, desde que contida" (*The hunger games*, 2012).

Vale mencionar os efeitos que esta cena teve na sociedade de vários países. Durante a *premiere* do lançamento das adaptações fílmicas diversos movimentos sociais contemporâneos surgiram utilizando o símbolo como sinal de protesto. O exemplo mais evidente dentre tantos outros é de protestantes Tailandeses lutando a favor de democracia contra o governo militar em 2014 (ver figura 14).

Figure 14: Protestantes Tailandeses



Fonte: BBC News. Hunger games salute used for Asia protests (2021).

Assim, a narrativa fílmica serviu de elemento político e entrou na agenda daqueles que lutam contra regimes totalitários e desigualdade econômica, e se preocupam com a reforma de instituições de prisão, saúde mental, justiça racial, mudanças climáticas, entre outros.

Nesse contexto, pode-se citar como exemplo a organização *odds in our favor*. *Join the resistance*, um movimento que faz uso de mídias sociais para compartilhar experiências no intuito de gerar solidariedade e uma comunidade aberta para tomar ação sobre questões de raça, gênero, orientação sexual, entre outras interseções presentes na era contemporânea. Todo o movimento é baseado e influenciado pela série de livros *The hunger games*. As atitudes de resistência de Katniss ao longo da revolução dos Distritos contra sistemas de poder centralizador levantaram a *hashtag*

#MyHungerGames para chamar atenção que pessoas ao redor do mundo trabalham coletivamente para criarem mudanças e novos panoramas que destoam do atual *status quo*.

Portanto, ressalta-se a importância da ficção para a formação de sujeitos políticos e ativistas na era digital. *The Hunger Games* se encontra em um circuito que contribui para um momento de ruptura dentro da cultura popular presente na vida de leitores e espectadores de todas as idades ao redor do mundo. Katniss, ao fazer uso do *Three Finger Salute*, cria um discurso que conecta mútuas experiências de opressão de forma encorajadora e solidária presentes tanto na ficção quanto na realidade.

Na sequência do filme, observa-se como o romance dos “amantes desafortunados” (COLLINS, 2008) foi traduzido para o cinema. Ver figura 15.

Figure 15: Amantes desafortunados



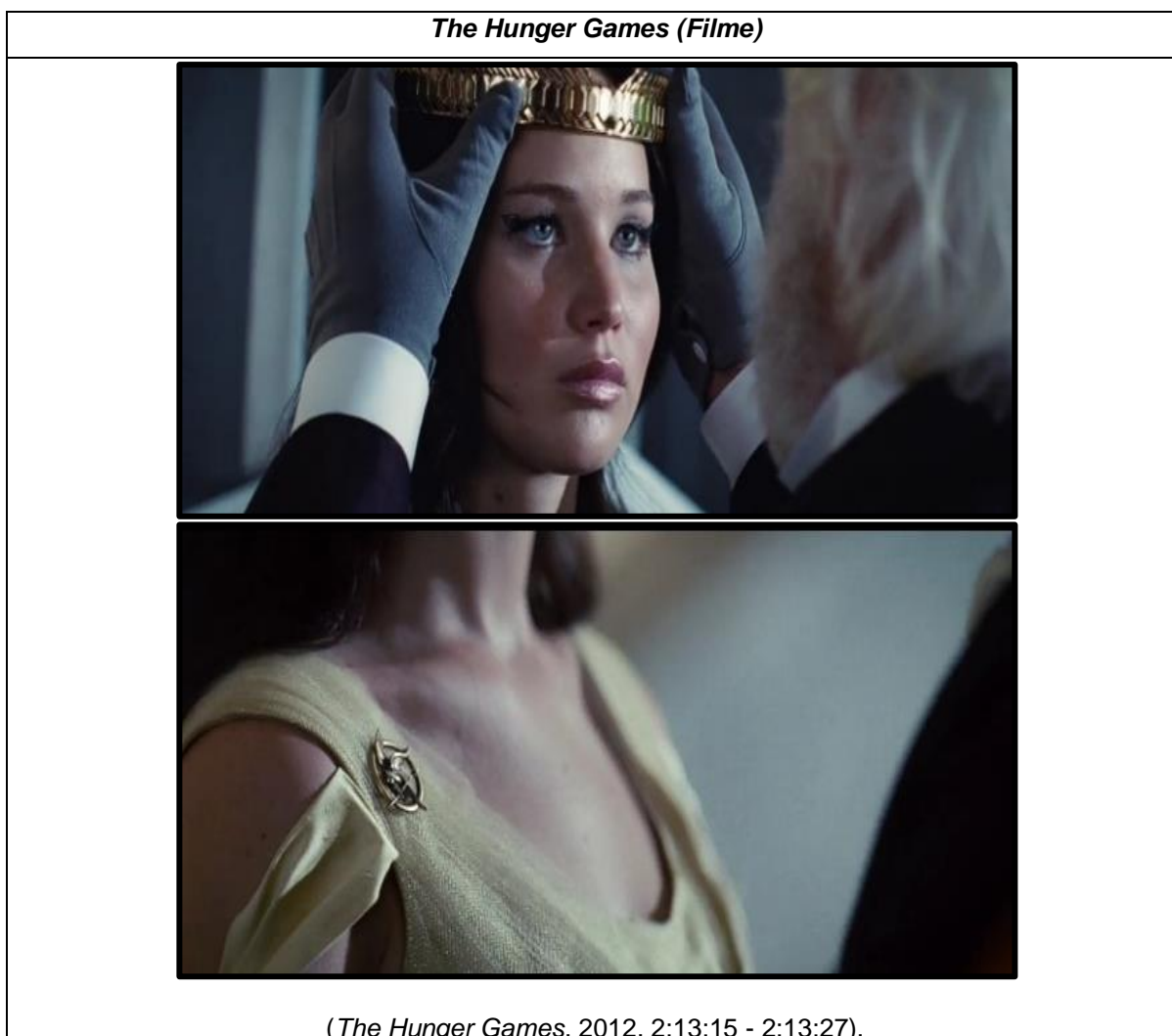
Fonte: a autora

Na obra fílmica, após a morte de Rue, Ross cria cenas adicionais para que o espectador visualize os impactos da atitude da protagonista em diferentes contextos. Percebe-se que os idealizadores ficam inquietos e alertas quanto a repercussão de atos de revolta nos distritos. Então, como forma de apaziguar e desviar a atenção do público, a Capital decide “vender” o amor jovem.

No romance, como discutido, existe uma ambiguidade voltada para a questão do posicionamento de Katniss diante da trama. Na tradução fílmica a narrativa é desenvolvida na mesma linha, ou seja, Katniss faz uso dos seus atributos comumente relacionados a aspectos de feminilidade para manipular a forma como ela é vista na câmera no intuito de garantir a sua sobrevivência e a de Peeta (devido a mudança nas regras, dois podem ser vitoriosos). Mesmo quando a regra é revogada e Peeta se rende a Katniss, ela recusa abandonar Peeta e estende a sua rede de solidariedade, cuidado e proteção como um ato de resistência contra a tirania da Capital.

Na sequência, ambos são coroados e novas conotações ao momento são empregados a partir da tradução da protagonista para a película fílmica.

Figure 16: O tordo (The Mockingjay)



Fonte: a autora

As imagens e significados do tordo foram traduzidas para a tela como algo central ao longo da franquia da série de filmes e representa uma evolução da própria personagem, ao passo que sua identidade vai se fragmentando por meio do contato com outras realidades e experiências. Por exemplo, no primeiro enquadramento, tem-se um plano fechado, ilustrando a atuação da atriz, Jeniffer Lawrence, quando Katniss está sendo coroada vitoriosa. Nesse momento, a expressão e a atuação da atriz são importantes para que os diversos conflitos internos da personagem sejam traduzidos na composição da imagem.

No fotograma seguinte (figura 17), tem-se um plano de detalhe que traduz a condição da Katniss como o próprio tordo. Se antes era um pássaro enjaulado e violado de sua liberdade, naquele instante começa a bater suas asas na tentativa de quebrar as paredes de sua jaula em direção a liberdade. Ademais, Katniss dá início a uma longa jornada, através de um processo de metamorfose para o Mockingjay, com o intuito de unir os distritos contra a Capital. A personagem propaga uma condição de símbolo de esperança para dias melhores, pois ela mostrou possível coisas que antes eram impensáveis.

Figure 17: Metamorfose de Katniss para o tordo



Fonte: (Catching Fire, 2013. 1:14:52).

Finalmente, os últimos planos do filme ressaltam o líder observando o retorno de Katniss e Peeta para o Distrito 12 através da sala dos idealizadores dos jogos.

Figure 18: Último plano (Presidente Snow)



Fonte: a autora

Na figura 18, pode-se notar, através de um plano americano, que enquadra a região mediana do corpo do ator Donald Sutherland, a imagem do líder subindo a escada, o que sugere a ideia de uma acessão ao poder, ou o desenvolvimento de algo, reforçando a noção de que embora Katniss tenha expandido as centelhas de esperança, o sistema ainda permanece poderoso e influente.

O ciclo dramático da obra se fecha, mas a questão central do romance continua: será Katniss capaz de continuar protegendo Prim e os outros? O tom é pessimista, pois enquanto a arena existir ninguém estará totalmente livre, ou a salvo.

A análise do romance *The Hunger Games* identificou que a personagem Katniss transcende seus papéis de representatividade para além de um sujeito feminino coerente e singular. Katniss se mostra um sujeito fluido, pelo fato de representar uma política coletiva e pluralista no intuito de recriar uma Panem baseada em signos de solidariedade, igualdade, fraternidade, comunidade, liberdade e cuidado. Tudo isso evidencia a complexidade da identidade da personagem e consequentemente sua condição frente a um cenário distópico.

Katniss não é caracterizada necessariamente a partir de sua feminilidade ou somente como uma personagem heroína, pois viu-se que esses aspectos não são atribuídos concretamente ao sujeito feminino. Qualquer indivíduo possui a capacidade

de se importar independente de gênero. Da mesma forma, qualquer indivíduo possui o potencial para abusar do poder e oprimir os demais.

Essas questões levaram a percepção de que Katniss Everdeen é uma personagem feminina representativa da Terceira Onda do Feminismo. Conferiu-se a condição da protagonista de ativista e revolucionária por meio de quebras de expectativa dos desejos da Capital, que designava estratégias de dominação e controle no intuito de manter o sistema de poder de seu governo.

Outro símbolo representativo da identidade de Katniss refere-se ao tema do tordo, que dialoga com a ideia da relação humano-animal para as evoluções do sujeito contemporâneo. Viu-se as significações do pássaro como uma metáfora para se referir a própria protagonista como a estampa da revolução que se permeia desde o primeiro livro.

Por sua vez, a adaptação fílmica *The Hunger Games* traduz o cenário distópico aliado a condição da personagem no cinema. O filme apresenta uma linha narrativa semelhante. Contudo, observou-se que a protagonista no cinema aparece como um sujeito mais político, ativista e revolucionário, com potencial para levantar uma rebelião.

Por fim, a adaptação fílmica revela a importância da recriação de cenários distópicos no cinema, cujo protagonismo feminino é parte central das reflexões sobre sistemas de poder que oprimem e dominam diversos grupos sociais.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa teve como objetivo analisar a obra literária *The Hunger Games* (2008), de Suzanne Collins, e a adaptação fílmica homônima dirigida por Gary Ross (2012), com foco na construção do cenário distópico da obra e a condição da personagem principal, Katniss Everdeen, para entender as repercussões do protagonismo feminino em distopias na contemporaneidade.

Dentre as diretrizes e hipóteses estabelecidas nesta pesquisa destacaram-se: Primeiro, o cinema cria uma reinterpretação da narrativa, que através da inserção de novos elementos e estratégias espelham um novo ponto de vista com ressignificações a serem consideradas. Observou-se, a partir disso, que a hipótese se confirma levando em conta as considerações dialogadas acerca das semelhanças e particularidades da obra fílmica.

Segundo, a adaptação de *The Hunger Games* para o cinema evidencia o papel de importância da película fílmica para ampliar o alcance da obra literária, produzindo novas formas de ressignificar e comunicar temáticas do texto alvo no intuito de despertar o senso crítico dos receptores. Essa hipótese se confirma baseado nos movimentos de protestos de países asiáticos, como a Tailândia, onde o filme ajudou a despertar um senso crítico político apurado. O filme de Ross traduziu Katniss como uma personagem revolucionária em um espaço totalitário e opressivo, o que serviu de elemento para impulsionar os jovens protestantes da Tailândia.

Terceiro, destacou-se o protagonismo e o papel significativo de personagens femininas em obras distópicas na contemporaneidade que representam ideais de liberdade e contra as desigualdades baseadas em diferença: seja de gênero, de raça, política, moral, religiosa, econômica, entre outros.

Por fim, a personagem Katniss Everdeen, quando traduzida da literatura para o cinema, sofre um processo de transformação a partir de recursos audiovisuais que proporcionam novas ressignificações em relação a obra de partida.

Os resultados apontam que o filme imprime um tom mais revolucionário a personagem protagonista. Isto pode ser aferido no modo como a Katniss é construída na tela, por meio de câmera subjetiva e planos que a colocam no centro do quadro. O olhar revolucionário é marcado pelas expressões da atriz Jeniffer Lawrence, que permite compreender os conflitos e a condição da personagem na narrativa fílmica.

Nesse contexto, vale ressaltar a importância da pesquisa dentro do campo da literatura comparada e dos Estudos de Adaptação que contribuem para o conhecimento acerca do trânsito de narrativas entre a literatura e o cinema. Portanto, esta pesquisa se insere nesse campo de estudos e reforça a relevância da adaptação cinematográfica para a cultura popular que, através de narrativas como *The Hunger Games*, espalha conhecimento e consciência acerca das problemáticas que permeiam não só o futuro da sociedade, mas problemas reais e urgentes dentro dos diversos contextos sociais.

Por fim, esta pesquisa possibilita novas investigações dentro do contexto do conceito de guerra justa, explicado brevemente anteriormente, assim como a continuação da jornada da personagem Katniss Everdeen na trilogia de Suzanne Collins.

6 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AVELLAR, C. José. A cabeça sem travesseiro. *In*: DE OLIVEIRA; PRATES, Marinyze; RAMOS, Elizabeth (Orgs.). **Desleitura Cinematográfica**: Literatura, Cinema e Cultura. EDUFBA, Salvador, 2013.

ATWOOD, Margaret. **O Conto da Aia**. Tradução: Ana Deiró. Rio de Janeiro. Rocco, 2017.

BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero**: Feminismo e subversão de identidade. Tradução: Renato Aguiar. 20^o. Ed. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira, 2020.

BACCOLINE, Raffaella; Moylan, Tom. Critical dystopia and possibilities. *In*: BACCOLINE, Raffaella; MOYLAN, Tom. **Dark Horizons**: Science Fiction and the Dystopian Imagination. New York: Routledge. New York. Routledge, 2003.

BBC News. Hunger games salute used for Asia protests. [S. l.: s. n]. Youtube, 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eZ7T5tNQ7sU>. Acesso em: 13 jul. 2022.

CANDIDO, Antônio. **Literatura e Sociedade**. Rio de Janeiro. 9^a Ed. Ouro Sobre Azul, 2006.

COUTINHO, F. Eduardo. Da Transversalidade da Literatura Comparada. *In*: WEINHARDT, Marilene; CARDOZO, M. Mauricio. **Centros, centros**: Literatura e literatura comparada em discussão. Curitiba: Ed. UFPR, 2011.

Catching Fire. Direção: Francis Lawrence. Produção de Lions Gate Entertainment. Estados Unidos, 2013.

CLAEYS, Gregory. Rethinking the political dystopia: the group and the crowd. *In*: CLAEYS, Gregory. **Dystopia**: A natural history. United Kingdom. OXFORD University Press, 2017.

_____. **The Cambridge Companion to Utopian Literature**. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

CAVALCANTE, Ildney. **Articulating the Elsewhere**: Utopia in Contemporary Feminist Critical Dystopia. 1999. Tese (Ph.D Departamento de English Studies). University of Strathclyde, 1999.

_____. **Utopias off Language in Contemporary Feminist Literary Dystopias**. Utopian Studies, vol. 11, no. 2, 2000, pp. 152–80. JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/20718180>. Accessed 4 Jul. 2022.

CATTRYSSE, P. **Film Adaptation as Translation**: Some Methodological Proposals. In Target4:1. 53-70 (1992): John Benjamins. Amsterdam.

COLLINS, Suzanne. **The Hunger Games**. Scholastic Press, 2008.

_____. **Jogos Vorazes**. Tradução por Alexandre D'Elia. Rio de Janeiro. Edição comemorativa, Rocco Jovens Leitores, 2020.

_____. **Entrevista de 10º aniversário com Suzanne Collins**: Trilogia Jogos Vorazes. Rio de Janeiro. Tradução por Regiane Winarski. Edição comemorativa, Rocco Jovens Leitores, 2020

_____. **Em Chamas**. Rio de Janeiro. Tradução por Alexandre D'Elia. Edição comemorativa, Rocco Jovens Leitores, 2020.

_____. **A Esperança**. Rio de Janeiro. Tradução por Alexandre D'Elia. Edição comemorativa, Rocco Jovens Leitores, 2020.

DA SILVA JUNIOR, Henrique. Distopia Cinema e adaptação. *In: A Tradução do Personagem Winston Smith, de Nineteen Eight- Four, para o Cinema*. 2019. Dissertação (Mestrado em Letras na área de Literatura Comparada) – Pós-graduação em Letras, Universidade Federal do Ceará, Ceará, 2019. p. 68-76.

EAGLETON, Terry. **Teoria da Literatura**: Uma introdução. São Paulo, Martins Fontes, 6º. Ed, 2006.

_____. **Literary Theory**: An introduction. Great Britain. 2º. Ed, 1996.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir**: Nascimento da prisão. Tradução: Raquel Ramalhe. 42º. Ed. Petrópolis, RJ. Vozes, 2014.

FITTING, Peter. Utopia, dystopia and science fiction. *In: CLAEYS, Gregory. The Cambridge Companion to Utopian Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

HUXLEY, Aldous. **Admirável Mundo Novo**. Tradução: Vidal de Oliveira. 22ª Ed. São Paulo. Editora Globo, 2014.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Tradução: André Cechinel. 2. ed. - Florianópolis : Ed. da UFSC, 2013.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva e Garcia Lopes Louro. 11º. Ed. Rio de Janeiro. DP&A, 2006.

NUNES, Francisco. Estudos da tradução e adaptação. *In: The Road: O Tema da Violência da Escrita para as Telas*. 2015. Dissertação (Mestrado em letras na área de literatura comparada) – Pós-graduação em Letras, Universidade Federal do Ceará, Ceará, 2015. p. 32- 49.

ORWELL, George. **1984**. Tradução: Bruno Gambarotto. 1. Ed. Rio de Janeiro. Biblioteca Azul, 2021.

STAM, Robert. **Teoria e prática da adaptação**: Da fidelidade à intertextualidade. *In*: Revista Ilha do Desterro: Florianópolis, nº 51, jul./dez. 2006, p. 019 – 053.

The Hunger Games. Direção: Gary Ross. Produção de Lions Gate Entertainment. Estados Unidos, 2012.

The Mockingjay Part 1. Direção: Francis Lawrence. Produção de Lions Gate Entertainment. Estados Unidos, 2013.

The Mockingjay Part 2. Direção: Francis Lawrence. Produção de Lions Gate Entertainment. Estados Unidos, 2013.

Triton Talks Lecture Series at Edmonds College. **Third Wave Feminism**. [S. l.: s. n]. Apresentando Rebecca Walker. Youtube, 2008. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=APKEosL7QiY> . Acesso em: 04 jul. 2022.

VARSAM, Maria. Concrete Dystopia: Slavery and Its Others. *In*: BACCOLINE, Raffaella; MOYLAN, Tom. **Dark Horizons**: Science Fiction and the Dystopian Imagination. New York: Routledge, 2003.