

Sangue, boizões e corpos secos: violência gore na narrativa de Regina em *Corpos secos:* *um romance*

239

Fabrício Rezende Bitencourt¹

Publicado em 2020, *Corpos secos: um romance* pode ser rapidamente lido como um “*thriller* de zumbis à brasileira”. Nele, há um vírus disseminado por agrotóxicos, regiões inteiras devastadas, mortos-vivos famintos vagando por estradas e cidades em colapso. A sinopse parece seguir a cartilha do horror contemporâneo, mas o livro escrito a oito mãos vai além da típica fórmula do *thriller*. A travessia pós-apocalíptica é narrada por quatro personagens que se revezam na primeira e na terceira pessoa (Constância, Mateus, Murilo e Regina), fazendo da distopia um romance polifônico em que cada voz encarna um ângulo da catástrofe, como o olhar técnico da engenheira de alimentos, o corpo imune transformado em recurso médico, a criança que aprende a nomear o fim do mundo e, por fim, a dona de casa do interior lançada ao coração de uma fazenda de horrores.

¹ Doutorando em Letras Vernáculas – Literatura Brasileira – pela UFRJ.

É, sobretudo, através de Regina que *Corpos secos* toca uma zona limítrofe entre distopia, gótico rural, terror e aquilo que a crítica recente vem chamando de literatura *gore*. Se, na acepção cinematográfica clássica, o *gore* remete à violência gráfica, à exposição de carne, sangue e vísceras, aqui, o termo aproxima-se também do “capitalismo *gore*”² proposto por Sayak Valencia (2010): um regime em que a violência extrema se articula diretamente à economia, convertendo corpos em mercadorias e mortes em lucro. Em adição, podemos dizer, de início, que não há apenas zumbis; há cadeias produtivas que integram mortos-vivos ao circuito de carne e lucro, um patriarcado rural que transforma o corpo feminino em recurso renovável e um Estado distante cuja ausência produz zonas de exceção onde a necropolítica (Mbembe, 2018) se torna prática cotidiana. É nesse entrelaçamento de distopia, terror e *gore* que a narrativa de Regina se inscreve – e é a partir dela que este ensaio pretende pensar como *Corpos secos* encena, em escala ficcional, as formas mais cruas de violência contemporânea no Sul global.

240

O início narrativo da personagem já coloca a visão no centro de uma experiência de violência que é, antes de tudo, perceptiva: “Abre os olhos e vê as ripas de madeira pintadas de branco no centro. A mesma teia de aranha no canto perto da janela, não adianta mandar Meire limpar, a empregada se finge de sonsa, nada é feito naquela casa” (Geisler et al, 2020, p.21). O verbo flexionado “abre”, se analisarmos bem, pode ser tanto no presente do indicativo quanto no imperativo. A protagonista “abre e vê” ao mesmo tempo que, em letras ocultas, há um “tu” que “abre” no modo imperativo. Esse possível “com quem se fala” é o próprio leitor, arrastado para o mesmo ponto de vista. A atitude de abrir os olhos encara o que sempre esteve ali, à vista, porém naturalizado: as ripas pintadas, o branco que recobre a madeira, a teia de aranha persistente, a empregada que “se finge de sonsa”, o “nada” que se faz naquela casa. Em vez de um despertar emancipador, o texto encena um despertar para a estagnação, para uma

² Para fins estéticos, agora, no que diz respeito à obra *Corpos secos*, somente haverá a menção ao número da página.

espécie de cegueira ativa que consiste justamente em ver e deixar de ver ao mesmo tempo.

Nesse ponto, é fecundo aproximar esse início do que é destacado em *Ensaio sobre a cegueira*, de José Saramago, como uma metáfora radical da crise da visão moderna. Em *Corpos secos*, não se trata de meramente repetir o cego movimento operado sob a forma de indiferença, de naturalização do abuso, de confusão entre ver e saber, mas de reinscrevê-lo num registro neodistópico em que, como lembra Felipe Benicio (2024), as novas distopias trabalham sobre uma biblioteca prévia de narrativas apocalípticas, reelaborando os seus motivos e tropos em outros contextos. O “abre os olhos e vê” de Regina parece, assim, dialogar à distância com essa constelação: não há cegueira literal, mas há um regime de visão comprometido, capturado por rotinas de classe, de gênero, de trabalho doméstico, um ver que não produz ação, apenas constatação ressentida de que “nada é feito naquela casa”. O neodistópico, nesse sentido, não precisa anunciar o colapso com imagens grandiosas do mundo em ruínas; basta insistir na ruína microscópica do cotidiano.

241

Debruçando-me ainda sobre o primeiro trecho, a casa aparece, desde o início, como um corpo recoberto de cal, como um cadáver que se tenta higienizar por fora enquanto apodrece por dentro. No teto de Regina, o que vemos não é uma imagem chocante do *gore* essencial, mas uma antecipação dessa lógica: um espaço que deveria ser refúgio aparece como estrutura precária, mal maquiada, onde o trabalho de limpeza (da sujeira física, mas também dos conflitos) é terceirizado para uma empregada que ocupa tanto a posição de bode expiatório quanto de cúmplice forçada – “se finge de sonsa”. Em adição, o “nada é feito” funciona como síntese de um regime doméstico que acumula lixo material e afetivo.

Não digo que essa casa seria propriamente um *locus horribilis* em escala doméstica, mas um não lugar, em que as teias fizeram morada. O que quero dizer é que, no caso de Regina, o cenário do horror não começa na fazenda dos boizões – que é o grande teatro do *gore* do romance –, mas na casa “normal” em que a personagem desperta para um dia que se revelará, aos poucos, apocalíptico. O prenúncio de um *locus horribilis*, aqui, é um quarto

de teto baixo, ripas caiadas, teia intocada, janela que não se abre plenamente, e uma rotina de falso mando, visto que a ordem não produz efeito, a hierarquia de classe não garante controle; a casa é um espaço onde nada obedece, nem a sujeira, nem a empregada, nem o próprio corpo da protagonista, prestes a ser lançado em fuga. De fato, a casa – outrora, seguindo as perspectivas de Gaston Bachelard (1993), muito mais que abrigo físico por ser nosso "primeiro universo", é um cosmos de intimidade – tornou-se já um não lugar, cujas teias emaranham as profundas conexões. A casa está coberta por uma fina camada de esquecimento, mas os fios pegajosos da história continuam ali, esperando o momento de prender quem passa.

Referente ao *locus horribilis*, o professor André Cabral de Almeida Cardoso evidencia a potencialidade de que “a distopia seria o *locus horribilis* por excelência, extrapolado para englobar a estrutura social como um todo” (Cardoso, 2021, p. 34), visto que já não concentra o horror em um espaço isolado, mas o expande para a totalidade da vida social, convertendo a própria estrutura do mundo em cenário de ameaça e desagregação. A formulação é decisiva para pensar *Corpos secos*, porque mostra que o horror distópico não se restringe a um espaço isolado, mas se espalha pela organização inteira da vida social. Nesse sentido, a fazenda, a estrada e a própria casa de Regina não funcionam apenas como cenários de ameaça, mas como partes de um mesmo mundo degradado, em que o familiar já nasceu contaminado pelo horror. Assim, a narrativa encena justamente essa ampliação do espaço horrível: o *locus horribilis* deixa de ser enclave e passa a ser a própria lógica do mundo distópico.

Voltando à ideia de não lugar, teorizada por Marc Augé (2012), a casa de Regina, teoricamente, deveria ser lugar de enraizamento, de história, de memória afetiva, no entanto, há um espaço esvaziado de projeto, de cuidado, de pertencimento, acarretando uma espécie de suspensão da vida: nada progride, nada se rearranja, tudo se repete. Essa estagnação converte o lar em não lugar, um ponto morto na biografia da personagem. Na casa, “Regina permanece em silêncio enrolada nos lençóis, ouvindo, no escritório, o chiado do rádio” (p.21). Desse ponto morto, Regina será expulsa não por

uma decisão própria, mas pela dinâmica da epidemia e do colapso social que se segue, engendrando uma dupla desterritorialização: do país que se esfacela e dessa casa que nunca chegou a ser plenamente sua.

Bom, mesmo a fazenda de Regina ter sofrido infiltrações do não lugar, ainda, no início da narrativa, é vista como porto seguro para o caos dos corpos secos sem efetiva explicação. Até o momento, nas terras da personagem, nenhum estranho entra. A fazenda funciona, nesse primeiro momento, como o último bastião de um “dentro” ordenado contra o “fora” caótico, ainda que já infiltrado por notícias fragmentárias e boatos – uma espécie de enclave que tenta sustentar a ficção de que há fronteiras nítidas, cercas capazes de barrar a catástrofe. No entanto, o próprio texto vai minando essa crença: a expressão “vagabundos não entram” (p.21) denuncia mais um código de classe e de propriedade do que uma barreira real, e a ignorância de Regina quanto às atualizações do pai e do irmão, ausentes há dias, abre fissuras nessa fortaleza simbólica. Aos poucos, a fazenda perde seu estatuto de refúgio e se revela aquilo que o neodistópico constantemente evidencia: não existe lugar fora do desastre, apenas zonas em que o desastre chega depois, ou de forma mais dissimulada, até que o que parecia proteção se converta em outro tipo de não lugar.

Agora, abrindo um parêntese – na verdade, um travessão –, é interessante observar que o próprio nome da personagem já oferece uma chave de leitura para o modo como a narrativa a coloca em cena. Conforme o site *Dicionário de Nomes Próprios*, “Regina” vem do latim e significa literalmente “rainha”, forma feminina de *rex*, “rei”, ligado à ideia de reger, dirigir, governar. É o nome que concentra expectativas de centralidade, comando, autoridade; na tradição cristã, ele se associa ainda a títulos marianos, carregando uma aura de dignidade e quase sacralidade. Em *Corpos secos*, contudo, essa “rainha” é apresentada numa chave irônica, deslocada: “Na semana que vem completa trinta e quatro anos. O que está fazendo ali, naquele fim de mundo, não sabe” (p.23). A frase, que poderia introduzir uma protagonista soberana em seu território, enfatiza justamente o contrário: a desorientação, o não saber, o sentimento de estar fora de lugar num “fim de mundo” que é ao mesmo tempo geográfico (a fazenda no

interior, longe de tudo) e existencial (a percepção de que sua vida chegou a um impasse). O nome que promete eixo e direção vem acompanhado de uma consciência que se confessa desnorteada, e essa fricção entre a promessa de soberania e a experiência de perda de rumo tensiona toda a trajetória da personagem. À medida que o caos se aproxima, a promessa de centralidade contida no nome Regina vai sendo corroída, pois, aos poucos, a ordem econômica e segura da fazenda some do campo de visão, e com ela, desaparece a ilusão de que há alguém “no comando”.

A partir daí, a narrativa de Regina pode ser lida como a história de uma coroação às avessas. Se, no início, “Regina” nomeia sobretudo o lugar social de uma mulher branca de classe média alta, acostumada a ser servida e a ocupar o topo da hierarquia doméstica, o avanço da epidemia e o colapso das estruturas de proteção vão transformando essa posição de privilégio em vulnerabilidade explícita. O título de “rainha” passa a carregar um peso irônico: que tipo de reino é esse em que a soberana não sabe “o que está fazendo ali”? E, em breve, será ela mesma mercadoria numa economia *gore* que explora corpos femininos e corpos secos na mesma lógica? Ao insistir nesse desencontro entre nome e destino, *Corpos secos* inscreve, no interior da distopia, uma crítica à falência da promessa moderna de centralidade do sujeito e prepara o terreno para que, mais adiante, a personagem seja reconfigurada não como monarca, mas como sobrevivente forçada, arrastada para uma travessia que desmonta peça por peça a sua coroa.

Em *Corpos secos*, como já salientado, temos quatro protagonistas. No caso da narrativa de Regina, há um arranjo que me chama a atenção: a personagem feminina é escrita por um autor homem (Marcelo Ferroni) e narrada não em primeira, mas em terceira. Isso já coloca a trajetória de Regina sob o signo de uma mediação dupla: de gênero (um homem escrevendo uma mulher) e de focalização (um narrador heterodiegético). Em outros moldes, trata-se de um narrador de terceira pessoa com foco interno fixo em Regina – acompanhamos seus pensamentos, afetos e percepções, mas sempre filtrados por essa voz que se mantém exterior. Diferente da primeira pessoa, em que o “eu” se responsabiliza diretamente pela própria versão dos fatos, a terceira pessoa focalizada constrói um efeito de

intimidade sem jamais entregar à personagem a palavra plena sobre si; há sempre um meio-termo, uma distância, uma curadoria do que entra e do que fica de fora. No contexto de um romance neodistópico *gore*, essa escolha é significativa: Regina é o corpo que sofre, foge, é sequestrado, explorado; mas o enunciador que organiza essa experiência não é um “eu” feminino autorrelatando o horror, é uma instância narrativa que, mesmo colada à sua consciência, conserva um grau de objetivação.

Ao discutir a representação do feminino na literatura brasileira, Gallas, Albuquerque e Campelo (2020) observam que a produção de autoria masculina permanece, em grande medida, subordinada a um imaginário patriarcal hegemônico, que restringe as possibilidades de agência das personagens mulheres e cristaliza papéis estereotipados – dóceis, sensíveis, delicadas, centradas na domesticidade, na maternidade e em atividades associadas ao espaço privado. Nesse cenário, instala-se um descompasso evidente entre as conquistas efetivas das mulheres na sociedade brasileira e a forma como elas continuam a ser figuradas ficcionalmente, o que reforça uma defasagem entre experiência social e representação literária. Em contrapartida, as autoras ressaltam que, embora quantitativamente minoritária, a literatura de autoria feminina tem delineado um devir político que tensiona esse quadro, propondo narrativas que se afastam dos processos de dessubjetivação característicos da visão de mundo patriarcal.

A partir desse diagnóstico, o caso de Regina permite pensar uma inflexão interessante dentro da tradição da personagem feminina concebida por autores homens. Ainda que Regina ocupe, em certo momento, um lugar ligado à casa e ao cuidado, sua trajetória é marcada por conflitos e violências de gênero que evidenciam o quanto o corpo feminino segue sendo alvo de controle e exploração na distopia *gore*. Em vez de simplesmente reproduzir o modelo da “dona de casa” dócil, Ferroni parece operar com esse estereótipo de forma irônica, tensionando-o justamente por inseri-lo num cenário apocalíptico em que a suposta proteção do lar se converte em confinamento e risco, o que se aproxima do que o artigo identifica como movimentos de desestabilização da visão patriarcal, ainda que aqui realizados por uma autoria masculina.

Essa construção irônica de Regina por Marcelo Ferroni pode ser lida como um diálogo consciente com o quadro crítico que aponta os limites da autoria masculina na representação do feminino. Em *Corpos secos*, o estereótipo da “dona de casa” branca de classe média, inicialmente ancorada na fazenda como suposto refúgio patriarcal, é ironicamente desmontado pela distopia, como já discorrido. A ironia, marca constitutiva da ficção distópica, opera aqui como recurso metanarrativo. Acredito que Ferroni, possivelmente ciente dos estudos sobre estereotipia feminina, usa a terceira pessoa focalizada para expor as fragilidades da soberania doméstica, subvertendo o modelo que ele mesmo herda.

Ademais, essa estratégia convida a uma reflexão metaensaística: quem escreve esta análise de Regina senão um homem – eu, Fabrício –, emulando o gesto do próprio Ferroni de construir uma mulher a partir de uma perspectiva masculina? Assim como o narrador heterodiegético de *Corpos secos* filtra a consciência de Regina sem lhe dar a primeira pessoa, este ensaio, ao discutir gênero e poder, também medeia a experiência feminina por uma voz que não a possui em primeira mão. É um gesto arriscado, mas creio ser potencialmente produtivo, pois, se a distopia de Ferroni usa a ironia para denunciar o colapso patriarcal, talvez este texto possa, ironicamente, contribuir para “retirar a mulher do aprisionamento nos sólidos muros do pensamento universal masculino” (Gallas, Albuquerque, Campelo, 2020, p. 16474), ao menos problematizando sua própria mediação, isto é, um homem escrevendo sobre uma mulher escrita por um homem.

Voltando à narrativa em si, na cena em que Regina percebe que “o dia vai ser difícil” e que não há como “sentir-se bem com tantas incertezas” (p.25), instala-se uma atmosfera de instabilidade que é, ao mesmo tempo, psicológica e histórica. Quando a personagem encontra “uma de suas canecas em cacos” e sente “o peito apertar de novo” (p.27), a imagem da ruptura materializa, em miniatura, o próprio funcionamento da distopia: o mundo não se apresenta como totalidade organizada, mas como um espaço de fragmentação, ameaça e desagregação dos vínculos. Os cacos da caneca funcionam, assim, como uma metáfora visual da contemporaneidade em

crise, em consonância com o que Bauman (2001) descreve como experiência de incerteza e fluidez do sujeito contemporâneo, sempre exposto à precariedade dos laços, das identidades e das expectativas. Nesse sentido, a distopia de *Corpos secos* não cria apenas um cenário de catástrofe; ela transforma a percepção do cotidiano em sinal de ruína, fazendo com que o objeto quebrado, o aperto no peito e o medo difuso passem a condensar o colapso do presente.

É interessante repensarmos que contemporâneo não é simplesmente celebrar as luzes do tempo, mas expor suas zonas de sombra (Agamben, 2009). Em Regina, a caneca quebrada e a sensação de desamparo projetam exatamente essas sombras do agora – um presente estraçalhado, em que o sujeito já não domina plenamente o ambiente em que vive. O que parece pequeno, doméstico e banal ganha valor simbólico porque revela a lógica maior da narrativa: na distopia, a ruína não chega somente em grandes eventos, mas se infiltra nos objetos mais comuns e na percepção mais íntima do mundo. Por isso, os cacos de vidro, a meu ver, condensam a fragmentação da experiência do sujeito ficcional e reforçam a dimensão negativa do porvir que o romance encena.

Se, no início, a fazenda de Regina parecia uma espécie de redoma de vidro impenetrável, o que as cenas mostram é precisamente o colapso dessa ilusão de proteção: a entrada dos corpos secos faz a redoma estilhaçar-se por dentro, e a distopia passa a operar como horizonte de contaminação, invasão e carnificina. Tal intromissão aparece com mais potência quando “a picape cospe José Augusto pelo para-brisa” (p.28), havendo o deslocamento do corpo para a lógica do descarte violento, como se o veículo cuspsse um resto humano, e não um sujeito. Em seguida, “a cabeça está torta, há sangue nos ombros, pedaços parecem fora do lugar” (p.28) radicaliza a cena ao inscrever o corpo na estética *gore*, na qual a integridade corporal é substituída pela visão fragmentada da carne ferida.

Nessa intromissão dos corpos secos, “as meninas estão paradas ao lado da casa, de mãos dadas” (p.28), havendo um contraste brutal entre a quietude das meninas e a violência iminente que atravessa o espaço doméstico, intensificando o efeito de inquietação típico da distopia. Já a sequência “há

um cheiro... de ovo podre, suor velho. Não são as árvores que caminham. São homens” (p.28) desloca a percepção sensorial para o limiar do grotesco: o cheiro anuncia a decomposição antes mesmo da visão, e a frase corrige o falso natural. Eles, os corpos secos, penetraram a redoma.

Expulsos da fazenda por causa do ataque dos corpos secos, apenas Regina, Cotó (empregado dela) e as duas filhas de Cidão (também peão da fazenda) conseguiram escapar. É a partir da impossibilidade de ficar na fazenda que a travessia deles é iniciada. Fugir não é somente deslocar-se no espaço; é ser lançado a um percurso incerto, alongado, marcado por perda, medo e desorientação.

Em percurso distópico, “A estrada se alongava, o rio estava à direita, subiam cada vez mais, em vez de descer” (p. 61), o que pode apresentar a lógica de um movimento como forma narrativa e existencial, porque a estrada que se alonga espacialmente e, simultaneamente, é a forma mesma de uma experiência histórica de adiamento, de suspensão e de desencontro com qualquer promessa estável de chegada. A travessia, nesse sentido, não é uma passagem linear; é um processo de descentramento subjetivo em que a personagem deixa de ser apenas alguém que foge e passa a ser alguém que se constitui na instabilidade do caminho. Errantes, as personagens são expostas ao intrínseco atrito do distópico: o medo, a perdição e o desterro.

Esse movimento se radicaliza na cena em que Regina acorda “com o canto de um pássaro”, vê “o céu entre as árvores” parecer “mais vivo”, tenta se localizar, mas sente a garganta arder e se entrega ao choro, caminhando “tropeçando nas raízes”, tomada pelo medo dos bichos e das sombras (p. 67). O caminhar tropeçado revela uma travessia que não é heroica, mas precária; o corpo avança sem firmeza, e o medo se projeta tanto no mundo externo quanto na interioridade da personagem. Aqui, a sombra pode ser lida em dupla chave: como ameaça objetiva, ligada ao perigo da floresta e dos corpos secos, e como sombra psíquica, em sentido jungiano, isto é, como aquilo que retorna do interior da subjetividade como estranhamento, desamparo e ruína. A distopia, então, aparece como sombra da utopia: não seu oposto absoluto, mas seu avesso obscuro, aquilo que emerge quando a promessa de ordem, proteção e futuro se desfaz.

É justamente nesse ponto que a leitura de Jack Halberstam e Leila Lehen ajuda a aprofundar o sentido da zumbificação. No capítulo “Zombie Antihumanism at the End of the World”, Halberstam pensa os mortos-vivos como uma figura que desestabiliza a centralidade do humano e expõe o esvaziamento das formas clássicas de subjetividade, deslocando a ideia de humanidade para um campo de colapso e recomposição precária. Lehen, por sua vez, afirma que “na narratologia dos mortos-vivos, a zumbificação sinaliza o colapso da sociabilidade, a implosão de um ethos comunitário e o despojamento da humanidade como consequência da exploração capitalista” (2022, p. 128; tradução minha), e acrescenta que “a zumbificação também se torna uma metáfora para a dimensão necropolítica inerente ao capitalismo tardio” (2022, p. 138; tradução minha). Essa formulação é decisiva para ler *Corpos secos*, porque os zumbis não funcionam somente como criaturas monstruosas, pois são também evidência de uma falência coletiva, pelo fato de manifestarem a desagregação da vida comum, a precarização dos corpos e a transformação do mundo em zona de morte administrada.

249

A travessia de Regina, portanto, acontece sob o signo dessa dupla desorganização: espacial, porque o caminho se alonga e nunca se resolve plenamente; e ontológica, porque o humano deixa de ser uma categoria estável e passa a ser corroído por aquilo que os mortos-vivos revelam. Se o canto do pássaro e o céu mais vivo parecem anunciar uma possibilidade de orientação, a própria natureza logo se converte em alerta, em signo de iminência e presságio. Isso faz com que o ambiente não seja neutro: ele participa da tensão narrativa, como se o mundo ao redor pressentisse a invasão e devolvesse à personagem uma forma de aviso. Nessa perspectiva, os corpos secos são também a sombra da comunidade humana, a materialização de uma necropolítica que torna visível, na carne esfacelada, aquilo que o capitalismo *gore* e a distopia já vinham preparando em silêncio: a fragilidade radical da vida, a violência como estrutura e a desumanização como horizonte.

A ajuda que Regina recebe, ao ser identificada como não pertencente ao grupo dos “sequinhos” – termo jocoso para os corpos secos –, marca um momento de suspensão na travessia, um respiro precário antes da próxima

ruptura. O anterior encontro com uma menina à beira do rio, com o barquinho de papel deixado na margem, evoca uma pureza quase fantasmática da natureza. É uma cena que contrasta com a carnificina anterior, mas já carrega em si a ambiguidade da distopia: o que parece idílio é, na verdade, intervalo efêmero, um instante de calmaria que a narrativa logo subverte.

Essa dinâmica se aprofunda quando Regina acorda na nova fazenda: “Abre os olhos e vê as ripas de madeira pintadas de branco, um lustre simples no centro. O quarto está na penumbra, não encontra as teias de aranha” (p.98). A repetição exata da frase inicial da sua narrativa – “Abre os olhos” – não é mera coincidência; ela estrutura uma duplicidade especular entre as duas fazendas, como se o romance montasse um espelho deformante para testar a ilusão de refúgio. Essa inversão fez-me remeter diretamente à lógica de *Coraline*, de Neil Gaiman: o mundo subvertido da Outra Mãe, com sua casa idêntica, no entanto ligeiramente alterada – portas que levam a lugares impossíveis, botões no lugar de olhos –, opera como armadilha sedutora que promete segurança enquanto prepara a captura.

250

O contraponto entre as fazendas, portanto, vai além da descrição espacial; ele tensiona a própria noção de domesticidade na distopia. A primeira era o reino ilusório de Regina, redoma estilizada pelos sequinhos; a segunda finge recompor a normalidade, mas já carrega o germe da subversão – afinal, quem a hospeda e por quê? A duplicidade das fazendas em *Corpos secos* opera precisamente sob a lógica do *Unheimliche* – o “infamiliar” ou “estranho familiar” –, conceito que Freud desenvolve em seu ensaio de 1919, no qual define o sentimento de angústia como algo que surge quando determinado objeto e/ou ser faz parte do duplo domínio do familiar e do estranho. Como se fosse um peculiar jogo de espelhamento daquilo que, ao mesmo tempo, reconhece e desconhece (Freud, 2019). Ao repetir a cena inicial da narrativa de Regina, o narrador nos coloca, justamente, no domínio regido pela lógica do *Unheimliche*, mas há uma subtração das teias de aranha, transformando o familiar em algo que perturba por excesso de semelhança. E, no cômodo estranhamente familiar, “Vira-se de lado e estranha a falta do

marido. Estende o braço, está numa cama de solteiro, num quarto pequeno” (p. 99).

Em meio a esse estado de estranhamento, a cena em que “a criança de olho roxo lhe estende um copo de suco de uva, com a mão tremendo” (p. 102) já instala, de imediato, uma tensão sutil entre hospitalidade e vigilância, entre cuidado e violência latente. O gesto da criança já sinaliza um ambiente em que a subalternidade se manifesta nos corpos mais frágeis, e Regina, como recém-chegada, é imediatamente inserida nessa rede de relações assimétricas. Logo em seguida, o fazendeiro doutor Eduardo formula a pergunta: “Soube que a senhora apareceu na cachoeira?” (p.102), uma indagação que, quando li, comparativamente, evoquei as náiades, ninfas gregas das águas doces, concebidas como “mulheres jovens” ou donzelas que habitam elementos naturais como rios e cachoeiras (Giescke, 2022, p. 76). Há, aqui, uma duplicidade irônica: Regina, aos 34 anos, longe da juventude das náiades, é tratada como uma figura emergida das águas, quase mítica, mas o fazendeiro logo subverte essa imagem com o ditado “panela velha que faz comida boa”, explicitando o cálculo prático por trás da recepção: a substituição da mãe das crianças, transformada em “sequinha”, por uma mulher madura capaz de assumir funções educativo-maternas.

Essa dinâmica pode ser lida à luz do biopoder foucaultiano (Taylor, 2018), em que o corpo da mulher é capturado como instrumento de reprodução social e controle demográfico em um contexto de crise. Doutor Eduardo não acolhe Regina por generosidade; ele a recruta para uma função disciplinar: cuidar das crianças órfãs em uma fazenda que, apesar da assepsia aparente, já revela fissuras de violência doméstica. O biopoder opera aqui na articulação entre o cuidado e a vigilância: Regina é salva para recompor uma ordem familiar abalada pelo apocalipse. Seu corpo é útil ali. É na profícua relação de Regina com a cachoeira que rememoro, também, a figura de Oxum – orixá iorubá das águas doces, das cachoeiras, do amor, da fertilidade e da riqueza – ganha contornos simbólicos particularmente férteis. Oxum é “a senhora da fertilidade e a potência criadora da vida”, que permite “enxergar, pensar, sentir-sonhar e esperar a vida mesmo diante da morte” (Dos Reis Neto, 2020, p. 108), além de ter uma maternidade

intimamente protetora da infância. O encontro de Regina na cachoeira – domínio de Oxum – sugere uma sobreposição simbólica: a “rainha” (Regina, do latim *regina*, soberana) emergindo das águas como protetora potencial das crianças, ecoando a “Rainha das Águas Doces” que acalma caminhos, cura e fomenta a abundância mesmo em tempos de escassez. No mito, conforme Reis Neto (2020), Oxum vinga-se da exclusão masculina secando a fertilidade humana, mas restaura a vida quando incluída, revelando sua matripotência como força política e geradora. Regina, “panela velha”, porém rainha, poderia assim encarnar uma versão distópica dessa potência: não a ninfa jovem, mas a soberana das águas que, protetora das crianças órfãs, resiste à necropolítica dos sequinhos. Uma, talvez, *regina aquarum dulcium*.

Contudo, essa leitura mítica entra em tensão com o biopoder da fazenda. Doutor Eduardo não invoca Oxum ou náiades por devoção espiritual; ele as usa para naturalizar a subordinação de Regina a uma maternidade instrumental. A criança de olho roxo, com mão trêmula, já denuncia que o cuidado é precário, marcado por violência – um biopoder que disciplina os corpos frágeis para a sobrevivência coletiva, mas à custa da autonomia individual. Oxum, em contraste, transcende essa lógica, pois “é a senhora da vida, da criação, do parir, do amamentar e da maternidade e encarna todo o signo da matripotência revelado na figura da Iyá” (Dos Reis Neto, 2020, p. 117), uma força que não se submete ao patriarcado, mas o reconfigura. Regina poderia subverter essa função materna imposta, tornando-se protetora verdadeira das crianças, entretanto, a distopia de *Corpos secos* sugere que essa potência mítica é absorvida pela economia de guerra, onde até as rainhas viram “panelas” úteis.

Essa articulação entre mito e poder revela o quanto a narrativa de Ferroni brinca com arquétipos para expor suas contradições. As náiades, donzelas etéreas, contrastam com a maturidade de Regina, enquanto Oxum oferece um contraponto afro-diaspórico à visão ocidental. A cachoeira, como nascente de vida, liga Regina à tradição de alma protetora e guerreira, mas o fazendeiro a reduz à função socioeducativa e sexual. Ainda assim, a atitude da criança com suco – pequeno ritual de acolhida – insinua que a proteção

oxumiana pode brotar mesmo no caos, transformando a subalternidade em resistência. Regina talvez venha a velar pelas crianças não por ordem do biopoder, mas por axé próprio, reencantando um fragmento de mundo em meio à distopia.

Ao ser introduzida à rotina da fazenda, Regina descobre a “solução” pragmática para a crise: os bois alimentados com carne de sequinhos, justificada pelo fazendeiro com a frase “A gente faz como dá. Não tinha ração... não tinha luz... não tinha mais nada. Os bois tava passando fome, morrendo. Mas Deus faz coisas pra gente aprender” (p. 109). Essa declaração revela uma lógica visceral do capitalismo *gore*, em que a distinção entre humano e animal se dissolve na urgência da sobrevivência produtiva: os corpos secos, restos de uma humanidade falida, são reciclados como ração para preservar o gado, encarnando o que Sayak Valencia (2010) descreve como a transformação da morte em mercadoria, em que a carne morta sustenta a cadeia de valor mesmo no apocalipse. Não há mais tabus alimentares ou hierarquias ontológicas; o sequinho vira insumo, e a frase apela a uma providência divina para naturalizar o canibalismo indireto, alinhando-se à necropolítica do “fazer como dá” – uma ética utilitária que prioriza a continuidade da fazenda sobre qualquer resto de humanidade.

A visita à sala que lembra uma creche abandonada reforça a instrumentalização do corpo feminino: é o espaço designado para a função materna que Regina deve assumir. Todavia, a personagem reage com repulsa visceral – “quer apenas fugir dali, fugir” (p.111) –, rompendo com a narrativa mítica de Oxum ou das náiades traçadas anteriormente. Aqui, a “rainha das águas doces”, por recuar ante o biopoder que a reivindica, não se consolida como protetora maternal, expondo a tensão entre o arquétipo simbólico e a pulsão individual de autopreservação. A tentativa de fuga culmina no momento em que “é jogada de lado, e só então ouve o disparo” (p. 111), um clímax que frustra a agência de Regina e a recoloca na dinâmica da fazenda: não há saída para a subalternidade imposta, apenas a violência que a reforça.

Essa quebra é crucial para o ensaio porque subverte a expectativa de redenção mítica. Regina não abraça o papel de Iyá oxumiana; quer escapar

da lógica *gore* que transforma anti-humanos em razão, mães em substitutas e fazendas em prisões produtivas. A frustrada fuga de Regina evidencia, assim, o limite da potência simbólica: em *Corpos secos*, as rainhas das águas não salvam; elas tropeçam na matéria viscosa da sobrevivência tardia. Dando andamento à narrativa, é interessante saber que Regina “nunca se lembra dos sonhos, mas dessa vez as imagens ficam: o oceano, as ondas do mar” (p. 133). Sobre os sonhos, James Hall (2021) considera-os como entidades misteriosas que emergem do inconsciente, guiando o sonhador para dimensões ocultas da psique. Continuando a narrativa onírica da protagonista, “Ela se debate e afunda, chama por ajuda e ninguém a escuta. O marido, na margem, tem a cara entalhada na terra e come grama” (p. 133). Em complementação teórica e mantendo as imagens aquáticas, Gallbach (2000) compara o sonho a um lago escuro: “Quando olhamos a sua superfície, enxergamos só o nosso reflexo – mas águas mais profundas também o movem e compõem. [...] É necessário, portanto, acalmar o espelho d'água para se refletir, e ter um reflexo preciso” (p. 165-166). Nesse sonho aquático de Regina, as águas profundas revelam um silenciamento radical da voz feminina – ela grita por socorro sem ser ouvida –, enquanto o marido, na margem, é animalizado em um ato grotesco de comer grama, sugerindo uma zoomorfização que degrada o humano a um instinto bestial, a um corpo seco.

Essa dinâmica ressoa com a lógica material da água em Bachelard (2018), para quem o elemento aquático evoca o devaneio de afundamento e dissolução, um mergulho na intimidade psíquica onde o “eu” se perde em fluxos profundos e indiferenciados. No sonho de Regina, reforça-se o silenciamento estrutural da narrativa em terceira pessoa: o narrador relata seus gritos, mas não os incorpora como “eu”, mantendo-a em uma focalização mediada e com distância segura. Em chave junguiana, o sonho atua como aviso do inconsciente, impulsionando o processo de individuação já iniciado na travessia. Sob tal perspectiva, se pensarmos nas estruturas arquetípicas autônomas, podemos considerar que o marido na margem simboliza o *animus* degradado ou a sombra masculina recalcada, enquanto o afogamento clama pela integração de aspectos autônomos da psique (Hall,

2021). Nesse sentido onírico, sem ajuda externa, Regina deve confrontar as águas profundas sozinha para emergir como sujeito completo.

Após a tentativa frustrada de fuga, Regina sofre uma violência que marca o ápice da subordinação na fazenda: estuprada pelos peões, ela mapeia mentalmente seus agressores, transformando o trauma em inventário cognitivo – uma estratégia de resistência passiva que a narrativa detalha com precisão clínica, como se o ato de nomear e descrever os corpos masculinos fosse uma forma de recuperar agência sobre o horror vivido. Essa enumeração não é gratuita; ela expõe a rede patriarcal da fazenda, onde os homens, antes abstraídos como "peões", ganham contornos individuais, mas sempre como agentes de dominação. A resposta imediata da personagem é “se afunda de novo no oceano” (p. 133), retornando o motivo aquático do sonho anterior, mas agora como mergulho definitivo, um descensionamento que precede qualquer ascensão possível. A personagem se vê engolida pela matéria viscosa do real distópico, silenciada mais uma vez pela lógica do biopoder que a reivindica como corpo disponível.

255

O afundamento de Regina no oceano após o estupro pelos peões preludia uma ascensão subversiva que ecoa, em análise comparada, a trajetória da mulher do médico em *Ensaio sobre a cegueira*. Antes disso, a narrativa registra o mapeamento minucioso que Regina faz de seus agressores, um ato de catalogação que transforma o trauma em ferramenta analítica. Esse levantamento não é passivo; é uma estratégia de poder cognitivo, onde a vítima nomeia e fixa os algozes, invertendo o olhar de objeto para sujeito observador.

Interessante que é, justamente, após o “afogar-se no oceano” que Regina acessa uma força interior que subverte a ordem patriarcal. Nessa ascensionalidade sanguínea, a protagonista petrifica o “gordinho” com o olhar – “o rosto se petrifica” (144) –, evocando, evidentemente, a imagem mitológica da Medusa, uma bela mulher estuprada por Poseidon no templo de Atena e punida com serpentes no lugar dos cabelos e o poder de transformar em pedra quem a encara diretamente. O olhar petrificante da górgona, nascido da violência sexual, retorna aqui como vingança simbólica: Regina, vítima múltipla, reflete nas faces dos agressores o horror

que sofreram sobre ela, confrontando as próprias sombras – o *animus* degradado, a pulsão destrutiva recalcada – para emergir não como rainha afogada, mas como Medusa soberana. Olhar diretamente para uma górgona é, de certo modo, enfrentar suas sombras interiores, integrando o monstro para conquistar o poder transformador.

Ao final, a subversão se consuma na imagem das meninas – Valéria e Coisinha –, que, diferentemente da cena inicial de mãos dadas em pavor, agora exibem rostos “manchados de sangue”, dominando a fazenda. O que era medo infantil vira domínio *gore*: elas conquistam o espaço patriarcal, transformando a violência em soberania. Regina, catalisadora dessa virada, não se afunda para sempre; ela emerge como agente da reversão, em que a rainha das águas doces possibilita a liberdade das meninas por elas mesmas. A distopia de *Corpos secos* fecha assim sua circularidade: do estilhaçar da fazenda inicial à recriação *gore* sob comando feminino, subvertendo o patriarcado não por redenção, mas por apropriação da carne e do poder.

256

E a travessia continua...

Na narrativa de Regina, a travessia começa como espanto e termina como transformação: da fazenda sitiada pela morte ao choque da violência sexual, do afundamento no oceano ao olhar que petrifica o agressor, a personagem percorre um caminho de descentramento que é também um processo de afirmação de si. Nesse percurso, Regina deixa de ocupar somente o lugar da mulher capturada pela ordem patriarcal e passa a encarnar uma força de negação e ruptura, algo que remete ao rugido do leão em Nietzsche, isto é, a passagem do espírito que suporta e sofre para aquele que diz “não” ao dragão do “tu deves” e se prepara para criar novos valores. É esse movimento que faz a travessia continuar: depois de ser ferida, submersa e silenciada, Regina submerge como figura de reversão, e sua trajetória reconfigura o espaço da fazenda, já não como prisão absoluta, mas como cenário de uma insurgência que nasce do trauma e se afirma na (re)existência.

Ainda nessa travessia, a possível gravidez de Regina – sugerida pelo gesto de “passar a mão pelo ventre e não se sentir só” (p.58) – pode ser lida menos como dado biográfico fechado e mais como abertura simbólica para uma nova relação com a vida, com o futuro e com a própria corporeidade. Se, num primeiro momento, o ventre parece sinalizar a continuidade traumática da violência, ele também pode ser relido como espaço de espera, de gestação e de recomeço, isto é, como lugar em que a personagem deixa de ser apenas corpo ferido para se tornar corpo em potência. Nesse sentido, a imagem da criança em Nietzsche ajuda a pensar essa cena: depois do leão que nega e rompe, vem a criança como um potente “sim” criativo, uma figura que não apaga a dor, mas inaugura uma forma outra de habitar a existência. Assim, a possível maternidade de Regina não precisa ser lida apenas como repetição do trauma, mas também como abertura para o esperar – ainda que ambíguo, frágil e atravessado pela memória do horror –, como se, no ventre, a personagem encontrasse uma espécie de reconciliação provisória com a vida. Ou, talvez, não.

257

Nessa fuga, “A paisagem da cidade é de pontes inacabadas, lixos em terrenos baldios, casebres pela metade, outdoors rasgados. Ela não sabe se é efeito da catástrofe ou se o Rio de Janeiro sempre foi assim” (p. 158). A força dessa passagem está justamente na suspensão do juízo: o colapso distópico não aparece apenas como evento extraordinário, mas como revelação de uma precariedade já inscrita na cidade, como se a catástrofe apenas tornasse visível aquilo que o cotidiano urbano costuma naturalizar. O Rio, nesse olhar, deixa de ser cenário estável e passa a funcionar como espelho fraturado do presente, em que a ruína social e espacial se mistura à experiência subjetiva da personagem. A dúvida de Regina, portanto, é decisiva: ela não sabe se vê o fim do mundo ou a verdade estrutural da cidade, e essa indecisão é uma das marcas mais fortes da distopia.

Perpassando por tais distópicas paisagens, Regina enfrenta ainda mais percalços intensos, sobretudo nas confrontações com os corpos secos. Em um desses momentos críticos, ela avista um barco que se afasta lentamente, símbolo fugidio de salvação em meio ao caos. Nisso tudo, “Não tem mais nada, não traz mais nada. Dá três passadas, o casco se distancia, ela salta”

(p.158). A repetição do “nada” marca o vazio radical do mundo ao redor, um nada que é tanto ausência de recursos quanto dissolução da esperança, impulsionando o salto como último gesto de apostar no improvável. Um mortal salto de fé.

Do salto corajosamente saltado, “As mãos se sacodem no ar e ela cai no vazio” (p. 158). O vazio aqui não é mera ausência, mas o espaço fértil da transição: é o instante em que a energia do leão – o “não” que rompe e destrói – se esvai, abrindo brecha para que, somente tardiamente, venha a criança nietzscheana, símbolo da potência criativa do ser. É nesse vazio que a narrativa de Regina se encerra, mas com continuidade em outro protagonista, deixando o vazio como possibilidade de criação, um nada que não é fim, mas intervalo para o renovo.

É com a ideia de que “nada que não é fim, mas intervalo para o renovo” que a narrativa de Regina, agora, entrelaça-se com a de Mateus, o humano contaminado que “não desenvolveu nenhum dos sintomas da síndrome de Matheson-França, o popular ‘corpo-seco’” (p. 8), eixo da esperança coletiva no romance. Há, a meu ver, nesse entrelaçamento de narrativas, um reforçar da circularidade da obra: o ventre potencial e a imunidade de Mateus formam um díptico de esperar, um nada compartilhado que pode gerar vida nova, mesmo sob a sombra dos temidos zumbis à brasileira.

Chegando ao fim aqui, Regina e Mateus

Observam a nuvem espessa de pássaros sobrevoando a cidade feito uma praga bíblica e o Cristo decapitado no horizonte. Alguém perto deles lembra que o primeiro nome de Florianópolis foi Desterro, e que nada seria mais adequado agora. Conforme o país ao redor vai morrendo, tudo o que há pela frente é passado (p. 169).

Essa imagem final condensa a distopia em sua forma mais paradoxal: o colapso nacional não destrói apenas corpos, mas reconfigura o tempo, transformando o futuro em ruína retrospectiva. O “Desterro” – nome ancestral da ilha que evoca exílio e banimento – retorna como profecia cumprida, um conceito que já trabalhava em minha dissertação de mestrado (Bitencourt, 2024), e que, aliás, foi o ponto de partida dessa pesquisa, ao

revelar como a catástrofe fictícia desenterra as camadas históricas de abandono e marginalidade da cidade, além de pôr os personagens em situação de potente desterro, evidenciando, de forma bem articulada, a presença dos não lugares (Augé, 2012).

Bom, se, paradoxalmente, “Tudo o que há pela frente é passado” (p.164), requer pensarmos que frente é essa e que passado é esse. Um passado que mantém suas práticas para desembocar numa futura distopia, ou, quiçá, um passado potencializador de reconstrução de práticas embarreirantes do caos, abridor de brechas para um renovo? De certo modo, ainda acho que há, nessa sequência, um convite à releitura constante. Nessa constância, basta dizer, portanto, que a travessia continua, sempre.

Referências

AUGÉ, Marc. *Não lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Tradução de Maria Lúcia Pereira. 9ª ed. Campinas: Papirus, 2012.

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos – Ensaio sobre a imaginação da matéria*. Tradução de Paulo Neves. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2018.

_____. *A poética do espaço*. Tradução de Antônio da Costa Leal, Lúcia do Valle Santos Leal. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2001.

BITENCOURT, Fabrício Rezende. *Narrativas distópicas brasileiras: um estudo comparado de Não verás país nenhum, de Ignácio de Loyola Brandão, e Corpos secos: um romance, de Luisa Geisler, Marcelo Ferroni, Natalia Borges Polesso e Samir Machado de Machado*. 120 f. Dissertação (Mestrado em Letras Vernáculas – Literatura Brasileira) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2024.

CARDOSO, André Cabral de Almeida. Distopia. In: *(Novas) Palavras da Crítica* [livro eletrônico]. Organizadores: José Luís Jobim, Nabil Araújo,

Pedro Puro Sasse. – Rio de Janeiro, RJ: Edições Makunaima, 2021. p.104-141.

COLETIVO SINTÉTICAS. “A distopia em tempos de pandemia: entrevista com Luisa Geisler”. *Revista 2i*, Vol. 2, N.º 2, 2020, pp. 243-247. eISSN: 2184-7010. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/7812930.pdf>. Acesso em: 28 de fevereiro de 2026.

COMPANHIA DAS LETRAS. *Companhia Virtual: Conversa com autores de Corpos Secos* (Geisler, Machado, Polessio e Ferroni). YouTube, 11 de maio de 2020. Disponível em: <https://youtu.be/fkRVs3QBtbk>. Acesso em: 28 de fevereiro de 2026.

DOS REIS NETO, João Augusto. Pensar-Viver-Água em Oxum para (Re)Encantar o Mundo. *Revista Calundu*, [S. l.], v. 4, n. 2, p. 25, 2021. DOI: 10.26512/revistacalundu.v4i2.34344. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/revistacalundu/article/view/34344>. Acesso em: 23 abr. 2026.

260

FREUD, Sigmund. *O infamiliar [Das Unheimliche] – Edição comemorativa bilíngue (1919-2019): Seguido de O homem da areia de E. T. A. Hoffmann*. Tradução de Pedro Heliodoro e Gilson Iannini. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

GALLAS, A. K. C., ALBURQUERQUE, S. C. de, & CAMPELO, G. S. da S. (2020). A construção do feminino na literatura de autoria masculina / The construction of the female in the literature of male authorship. *Brazilian Journal of Development*, 6(3), 16460–16476. <https://doi.org/10.34117/bjdv6n3-498>.

GALLBACH, Marion Rauscher. *Aprendendo com os sonhos*. São Paulo: Paulus, 2000 – (Coleção Amor e Psique).

GEISLER, Luisa (et al.). *Corpos secos: um romance*. 1. ed. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2020.

HALBERSTAM, Jack. *Wild Things: The Disorder of desire*. Durham e Londres: Duke University Press, 2020.

HALL, James A. *Jung e a interpretação de sonhos: um guia prático e abrangente para a compreensão dos estados oníricos à luz da psicologia analítica*. 2. ed. – São Paulo: Editora Cultrix, 2021 [1985] – (Biblioteca Cultrix de psicologia junguiana).

HAN, Byung-Chul. *O espírito da esperança: contra a sociedade do medo*. Tradução de Milton Camargo Mota. 1ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2024.

MBEMBE, Achille. *Necropolítica*. Tradução de Renata Santini. São Paulo: N-Edições, 2018.

NIETZSCHE, Friedrich W. *Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém*. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SARAMAGO, José (1922-2010). *Ensaio sobre a cegueira: romance*. 2. ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

TAYLOR, Chloë. Biopoder. In: TAYLOR, Dianna (ed.). *Michel Foucault: conceitos fundamentais*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2018. p. 58-75.

261

TRIANA, Sayak Valencia. *Capitalismo gore*. Barcelona: Melusina, 2010.

Resumo

Este ensaio analisa a narrativa de Regina em *Corpos secos: um romance* a partir da violência *gore*, da distopia e da precarização dos corpos. O percurso da personagem é lido como passagem do espaço doméstico ao cativo, da fuga ao trauma e da tentativa de sobrevivência em meio ao colapso. A leitura enfatiza a exploração do corpo feminino, o controle da vida e a transformação da fazenda em lugar de ameaça, mostrando como a violência se organiza tanto no cotidiano quanto na catástrofe. O desfecho articula desterro, vazio e possibilidade de renovo, com a travessia de Regina abrindo espaço para uma esperança ainda frágil, mas insistente.

Palavras-chave: Literatura *gore*; Ficção distópica; Necropolítica; Biopoder; Resistência.

Abstrat

This essay analyzes Regina's narrative in *Corpos secos: um romance* through gore violence, dystopia, and bodily precarity. Her journey is read as a movement from the domestic space to captivity, from flight to trauma, and from survival to collapse. The reading emphasizes the exploitation of the female body, the control of life, and the transformation of the farm into a place of threat, showing how violence is organized both in everyday life and in catastrophe. The conclusion links exile, emptiness, and the possibility of renewal, with Regina's passage opening space for a fragile but persistent hope.

Keywords: Gore literature; Dystopian fiction; Necropolitics; Biopower; Resistance.

Recebido em: 24/04/2026

Aceito em: 20/05/2026